

RU

Эволюция мифа фронта в американской драме XIX-XX веков

Шамина В. Б., Несмелова О. О., Зарипов Р. М.

Аннотация. Данное исследование посвящено эволюции мифа фронта в американской драматургии XIX-XX веков. Цель исследования – проследить трансформацию мифа от мелодраматических истоков (пьесы Дж. О. Стоуна, Ф. Мердока, Д. Беласко) до радикальной деконструкции во второй половине XX века (А. Копит, С. Шепард, Д. Нигро) и выявить идейно-эстетические результаты этого процесса. Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые в отечественном литературоведении системно осмысливается эволюция концепта фронта на материале американской драматургии с самого начала его возникновения в XIX веке до наших дней, а также в использовании комплекса мифопоэтического, постколониального и гендерного подходов, что дало возможность проследить трансформацию основных архетипов, в частности Благородного Дикаря, Фронтирсмана и образа Женщины Запада. В ходе исследования были проанализированы пьесы девяти американских драматургов, которые позволили продемонстрировать, как создавался этот национальный миф и как постепенно он разрушался. Полученные результаты показали, что именно театр стоял у истоков создания мифа фронта, активно участвуя в его популяризации, и именно в драматургии XX века произошли его полное развенчание и деконструкция.

EN

The evolution of the frontier myth in 19th-20th century American drama

V. B. Shamina, O. O. Nesmelova, R. M. Zaripov

Abstract. This study is dedicated to the evolution of the frontier myth in American drama of the 19th and 20th centuries. The research aims to trace the transformation of the myth from its melodramatic origins (in the plays of J. A. Stone, F. Murdoch, and D. Belasco) to its radical deconstruction in the second half of the 20th century (A. Kopit, S. Shepard, and D. Nigro), and to identify the ideological and aesthetic outcomes of this process. The scientific novelty of the work lies in the fact that, for the first time in Russian literary studies, the evolution of the frontier concept is systematically conceptualized based on American drama from its inception in the 19th century to the present day. Furthermore, the application of a combined methodology – integrating mythopoetic, postcolonial, and gender approaches – allowed for an analysis of the transformation of key archetypes, specifically the Noble Savage, the Frontiersman, and the Woman of the West. The study analyzes the plays of nine American playwrights to demonstrate how this national myth was constructed and subsequently dismantled. The results show that the theater was at the foundational roots of the frontier myth, actively participating in its popularization, and that 20th-century drama became the site of its complete debunking and deconstruction.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью переосмысления понятия «американский фронт», являющегося одним из ключевых концептов, лежащих в основе пресловутой американской мечты. Он существует одновременно как историческая реальность и как мощное мифическое пространство. Как показывают исследования последних десятилетий, в гуманитарных науках под влиянием постколониальных исследований нарастает критическая переоценка роли фронта в создании американской идентичности и развитии американской демократии. В романтизации фронта справедливо усматривается оправдание геноцида коренного населения, искаженное понимание «цивилизаторской миссии», эстетизация насилия, что стало предметом деконструкции как в историографии, так и в художественной литературе (Slotkin, 1973; Вихрова, 2022). Как справедливо замечает в этой связи Д. Джаниевски, классические тексты Ф. Тёрнера конструировали американскую идентичность как «имперское Я» с его «неявно патриархальными, евроцентричными и колониальными допущениями», не признавая «агрессивные действия, которые захватили землю у ее исконных обитателей» (Janiewski, 1998, p. 82-84).

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- дать определение фронта и его места в американской историографии и культурологии;
- выделить основные этапы в развитии темы фронта в американской драматургии;
- определить основные архетипы/стереотипы, сформированные в этих пьесах;
- показать жанровое своеобразие анализируемых пьес;
- выявить те изменения, которые претерпел миф фронта на протяжении двух столетий.

В ходе исследования было использовано сочетание мифопоэтического и постколониального подходов с элементами гендерного анализа, что позволило продемонстрировать, как драматурги используют/деконструируют национальный миф; проанализировать репрезентацию другого (коренных народов); обозначить гендерные аспекты фронтального дискурса.

Теоретической основой работы стали труды отечественных и зарубежных исследователей, посвященные анализу концепта фронта в литературе и историографии – М. В. Демидовского (1971), И. П. Басалаевой (2012), М. О. Эрштейна (2013), П. Н. Лимерика (Limerick, 1991), Г. Грандина (Grandin, 2019), И. Стрэнда (Strand, 2023) и некоторых других, – а также его воплощению в художественной литературе. Отправной точкой нашего исследования стала теория Ф. Дж. Тёрнера (Turner, 2010), определившая фронт как «границу между дикостью и цивилизацией» и заложившая основу для его мифологизации. Этот подход подвергся критическому переосмыслению в работах Р. Слоткина (Slotkin, 1973; 1992), который ввел понятие «возрождения через насилие» и показал, как миф о фронте через противопоставление «своих» «чужим» стал национальной идеологией. Важными с точки зрения методологии анализа стали для нашего исследования работы по «новой истории Запада» (Limerick, 1991; Grandin, 2019), акцентирующие мультикультурный и конфликтный характер фронта. В отечественной науке мы опирались на работы А. В. Ващенко (1999), Д. С. Панариной (2010), В. Н. Косторниченко (2021), где был проведен комплексный анализ эволюции фронтального дискурса, а также на исследование К. А. Вихровой (2022), в котором на материале романа К. Маккарти продемонстрирована деромантизация мифа фронта в литературе. Наиболее полной и интересной работой, являющейся на сегодняшний день своеобразной кульминацией критического пересмотра мифа фронта, стала статья В. Н. Косторниченко и П. А. Сирватко «Фронт: генезис, основные положения, развитие» (2021, с. 79-81), в которой авторы подробно разбирают «Проект 1619», требующий пересмотреть традиционную трактовку фронта, подчеркивая, что его продвижение было неразрывно связано с институтом рабства, делая фронт не местом свободы, а местом угнетения. Что же касается репрезентации фронта в драматургии, то такие исследования в отечественной науке отсутствуют, и в своем анализе мы опирались на работы Р. Холла (Hall, 2001) и Р. Ваттенберга (Wattenberg, 2011), которые изучали ранний период развития фронтальной драмы.

Материалом исследования стали пьесы драматургов XIX века – Фрэнка Мердока (Grover, Murdoch, Wallack et al., 1940), Августина Дейли (Daly, 1885), Рэчел Крозерс (Crothers, 1915), Дж. Огастуса Стоуна (Stone, 1965), Дэвида Беласко (Belasco, 1933), Уильяма Муди (Moody, 1909) и XX века – Артура Копита (Kopit, 1969), Сэма Шепарда (Shepard, 1984) и Дона Нигро (Nigro, 2008).

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования полученных результатов в педагогической деятельности при подготовке общих лекционных и практических курсов по литературе США, а также спецкурсов, посвященных американской драматургии и театру.

Обсуждение и результаты

Фронт в американской историографии это подвижная граница между обжитыми колонистами землями и «дикими» территориями, или, как это сформулировал первый теоретик фронта Тернер, – «граница между дикостью и цивилизацией» / “the meeting point between savagery and civilization” (Turner, 2010, p. 3). Понятие фронта было связано с продвижением на Запад и освоением новых земель, что подпитывало тезис о неограниченных возможностях для того, кто не боится трудностей и сам становится творцом своей судьбы. Так в американском обществе начал формироваться миф о фронте, изображающий Запад как дикую пустыню, ожидающую своего покорения, воспеваящий сильного, предприимчивого героя-пионера, не боящегося рисков и добивающегося успеха благодаря своему упорству и вере в собственные силы. Он прославлял суровый индивидуализм и самостоятельность, представляя фронт как испытательный полигон для американской добродетели и место, где цивилизация триумфально побеждает дикость. Ричард Слоткин (Slotkin, 1992, p. 125-155) в своей книге *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* дает определение фронта как земли неограниченных возможностей для сильного индивида; в разделе *Populists and Progressives: literary myth and ideological style, 1872-1940* он подробно рассматривает, как миф о фронте конструировал образ Америки как земли неограниченных возможностей для формирования *self-made man* и как миф о фронте стал национальной идеологией через насилие и противопоставление «своих» «чужим» – индейцам, дикой природе.

Интересно, что основные архетипы фронта, которые позднее были неоднократно тиражированы в массовой культуре, были сформированы именно в ранних американских пьесах. Для зрителей Нью-Йорка, Филадельфии и Бостона – людей, которые сами никогда не участвовали в освоении Запада, – эти пьесы запечатлели образ фронта, закрепившийся в американском сознании.

Первые пьесы, посвященные фронту, создавались в эпоху романтизма параллельно романам Дж. Ф. Купера, в которых наиболее яркими представителями этого мира были индейцы (следует отметить, что фронт первоначально определялся именно как граница между землями белых поселенцев и индейскими территориями) и фронтисмены – люди, близкие к природе и дружелюбные по отношению к индейцам. Самым

характерным стереотипом образа индейца в драме этого периода стал *Благородный дикарь*, образ которого получил наиболее яркое воплощение в трагедии Джона Огастеса Стоуна (Stone, 1965) «Метамора; или Последний из вампаноагов» (1829), изобразившей своего протагониста достойным, героическим и вызывающим сочувствие – но, в конечном счете, обреченным.

Метамора (историческая личность) – благородный вождь, который изначально ищет мира с поселенцами Новой Англии, но оказывается предан ими. Возглавив обреченное сопротивление, он убивает свою жену, чтобы предотвратить ее унижение, и умирает, проклиная белого человека. Драма «Метамора» явилась элегией по коренным американцам, чье вытеснение представлялось трагической, но неизбежной частью национального прогресса. Этот архетип «обреченного индейца» сохранялся в американской культуре на протяжении поколений.

Вторым по популярности архетипом фронта стал пионер-фронтирмен, зачастую изображающий реальных исторических личностей, таких как Дэви Крокетт из одноименной пьесы 1872 года Фрэнка Мердока (Grover, Murdoch, Wallack et al., 1940). Он ознаменовал собой новый тип героя фронта – простоватого, но разумного, мужественного и благородного, без религиозности. Образ Дэви Крокетта стал идеальным подтверждением морального превосходства «естественного человека» и зафиксировал ключевой элемент мифа о фронтире – романтическое представление о Западе как о месте, где побеждает простая, суровая добродетель, противостоящая разлагающему влиянию цивилизованного общества. Именно в таком виде были изображены в этих пьесах и другие известные фронтирмены – Дикий Билл Хикок, Буфало Билл Коуди и Джек Омохундра, которые в некоторых случаях даже изображали самих себя на сцене, как в постановке «Разведчиков долин» Нэда Бантлайна (1873). Еще одним воплощением идеала фронтирмена стал Кит Реддинг из пьесы Эдварда Спенсера, Томаса Б. Де Уолдена и Клифтона У. Трейлора «Кит, арканзасский странник» (1871), представивший героя, находящегося в многолетнем поиске справедливости. Кит не полагается на далекие суды или законы: он годами в одиночку выслеживает похитителя своей семьи по всему фронтиру. Пьеса прославляла способности индивидуума восстанавливать справедливость на незаконной земле, что подпитывало миф о фронтирмене, не подчиняющемся никому, кроме собственного морального кодекса. Еще одну вариацию на тему героя фронта мы находим в пьесе Августина Дейли (Daly, 1885) «Горизонт» (1871), которая сосредотачивается на контрасте между цивилизованным Востоком и диким Западом. Ее герой – Аллен Ван Дорп, офицер, недавний выпускник Вест-Пойнта, направлен на заставу фронта под названием Форт Джексон, расположенную у самого «горизонта». Утонченный герой должен доказать свою состоятельность перед лицом опасностей фронта, что укрепляет идею о Западе как о месте, где выковывается характер настоящего мужчины.

В то же время уже во второй половине XIX века в американской драме начинает формироваться новый тип героини. Поначалу это пассивно страдающая женщина, являющаяся воплощением преданности и чистоты и ждущая спасения от героя фронта (Ошеана в «Метаморе», Нелл в «Дэви Крокетте», миссис Ван Дорп в «Горизонте»). Она становится той наградой, которую в итоге получает герой-победитель. Этот образ был очень важен для создания мелодраматической интриги, однако не содержал в себе никакой новизны. Постепенно ситуация меняется: уже в пьесе «Кит, арканзасский странник» дочь Кита проходит эволюцию от пассивной жертвы, похищенной в детстве, до активной личности, раскрывающей злодея и способствующей воссоединению семьи. Еще более существенно облик героини фронта меняется в пьесе «Даниты» (1877) Хоакима Миллера (Miller, 1882). Пьеса рассказывает о Нэнси Уильямс и ее маленьком брате Джордже, единственных выживших в семье, замешанной в убийстве лидера мормонов Джозефа Смита. Их неотступно преследуют «даниты» (или «ангелы-мстители»). Нэнси не ждет героя, который спасет ее. Вместо этого она переодевается в мужской костюм, живет и работает среди суровых шахтеров, скрывая свою истинную личность. Она выживает благодаря собственной смекалке и храбрости. Нэнси представляет новый тип героини фронта – в отличие от Ошеаны («Метамора») или Крошки Нелл («Дэви Крокетт»), которые ждут спасения, Нэнси не надеется ни на кого, кроме самой себя, и выживает в одиночку во враждебной среде.

На рубеже XIX и XX веков произошел наивысший расцвет этого образа, когда драматурги создали женские персонажи, которые не просто проявляют активность, но встают в один ряд с героями-мужчинами.

«Девушка с золотого Запада» (1905) Дэвида Беласко (Belasco, 1933) представляет собой кульминацию образа независимой героини фронта. Действие происходит в калифорнийском лагере золотоискателей во времена золотой лихорадки 1849-1850 гг. Ее центральная героиня Минни управляет салуном «Полькой», также служащим неофициальным банком, где шахтеры хранят свое золото. Все «ребята» из лагеря любят и яростно защищают ее, уважая ее «абсолютную честность и бесстрашие».

Образ Минни демонстрирует колоссальный скачок по сравнению даже с Нэнси Уильямс. Она ни в чем не уступает окружающим ее мужчинам и пользуется не только их вниманием, но и большим авторитетом, являясь хозяйкой салуна и хранительницей золота шахтеров, то есть выступает в совершенно новой для этого времени ипостаси – деловой женщины, способной не только выжить, но и управлять мужским миром. История Минни – полная противоположность традиционной канве мелодрамы, где в отличие от общепринятого канона не герой спасает героиню, а, напротив, героиня благодаря своей активной самоотверженности спасает возлюбленного, воплощая собой все то лучшее, что в сознании американцев того времени олицетворял *золотой Запад*.

В отличие от Беласко Рэйчел Крозерс (Crothers, 1916) – одна из первых американских женщин-драматургов – в своей пьесе «Трое из нас» (1906) показывает иной, но не менее интересный женский образ. Героиня пьесы Рай МакЧесни, хотя и существует в более прозаических условиях – она и ее два младших брата владеют убыточной золотой шахтой под названием «Трое из нас», – также активна и готова к самопожертвованию. Рай защищает братьев, управляет шахтой и в конечном итоге благодаря собственной находчивости

выручает своего жениха, то есть, опять же вопреки характерному сюжету мелодрамы, не ждет героя-спасителя, а сама выступает в этой роли. Взгляд Крозерс как женщины фокусируется на женской стойкости и изобретательности в семейном контексте в отличие от более театрального контекста салуна Беласко.

Еще более радикальную эволюцию драмы фронта можно увидеть в пьесе «Великий раздел» (1906) Уильяма Вона Муди (Moody, 1909), представляющую, пожалуй, самый глубокий сдвиг в драматургии этого времени в целом – движение внутрь, от внешнего действия к внутреннему конфликту. Действие разворачивается в Аризоне, где трое пьяных головорезов угрожают изнасилованием девятнадцатилетней Рут Джордан. Под влиянием момента она обещает выйти замуж за одного из них – Стивена Гента – если он защитит ее от двух других. Стивен делает это, и Рут становится миссис Стивен Гент. Стивен искренне влюбляется в Рут и кардинально меняется под воздействием этого чувства, но Рут не может принять этот брак. Она тайно копит деньги, чтобы выкупить свою свободу, и когда брат находит ее, уезжает от Стивена обратно на Восток – хотя она уже беременна. Стивен следует за ней, полный решимости вернуть ее. В строгой религиозной среде Востока Рут наконец понимает, что ее будущее со Стивеном, по другую сторону «великого раздела» между культурами. «Великий раздел» – это раздел не просто между Востоком и Западом, но и между жестким пуританским кодексом Рут и ее растущей любовью к человеку, который фактически ее «купил». Пьеса, в которой женщина обещает выйти замуж за незнакомца, чтобы избежать группового изнасилования, была поразительно смелой для 1906 года. Беременность Рут, ее противоречивые чувства к браку и окончательный выбор вернуться к Стивену – все это радикально разрушало как привычные каноны мелодрамы, так и сам подход к изображению образа героини. В пьесе недвусмысленно затрагивается вопрос о женской сексуальности, речи о которой не могло быть в более ранних пьесах. Дриму Уильяма Муди можно с полным правом назвать разделом между мелодраматическими пьесами о фронтире XIX века и зарождающейся психологической реалистической драмой XX века, в которой будут окончательно разрушены созданные ранее стереотипы.

Исследователи определяют начало XX века как период, когда драма фронта начала выходить за рамки создания мифа к более критическому осмыслению фронта. Ричард Ваттенберг (Wattenberg, 2011) в книге *Early-Twentieth-Century Frontier Dramas on Broadway: Situating the Western Experience in Performing Arts* прослеживает эту эволюцию от преимущественно мелодраматических изображений триумфа цивилизации над дикостью к более реалистичному изображению фронта. Ваттенберг выделяет несколько пьес 1905-1906 годов, предлагающих вариации на тему мифа о фронтире. Реализм постепенно вытесняет мелодраматические клише, вводя психологическую сложность и моральную неоднозначность.

Траектория развития американской драмы фронта с 1829 года по начало XX века обнаруживает замечательную эволюцию. То, что начиналось как мифотворчество – создание архетипических фигур, таких как Благородный дикарь, Добродетельная героиня и Мужественный фронтисмен, – постепенно трансформировалось в исследование мифа, поскольку драматурги вводили более сложных персонажей, психологический анализ и критические перспективы. Ранние пьесы развивали мысль о триумфе цивилизации над дикостью и неизбежности вытеснения коренных народов. Более поздние пьесы предлагали вариации на эти темы, внося неоднозначность и сложность. К 1920-1930 годам некоторые драмы уже явно раскрывали Запад как культурный конструкт – иллюзию, основанную на фантазии и желании. Однако миф оказался на удивление устойчивым, и сцена, сделавшая так много для создания мифа о фронтире в девятнадцатом веке, в веке двадцатом начала уступать место новому средству – кинематографу, который станет основным носителем как для увековечивания, так и для деконструкции мифологии фронта для грядущих поколений.

Очевидно то, что американский фронтисмен с самого начала был в равной степени как исторической реальностью, так и театральным творением. Рассмотренные здесь драмы не просто отражали миф о фронтире, они активно производили его для массового потребления, предлагая зрителям образы, персонажей и истории, определившие образ Запада в американском сознании. Поступая так, они создали национальный миф, который продолжает формировать то, как американцы понимают себя и свою историю.

Радикальная деконструкция этого мифа в театре началась во второй половине XX века, когда молодые драматурги стали все активнее пересматривать канонические нарративы. Так, абсолютное развенчание романтики Дикого Запада и его героев мы находим в пьесе «Индейцы» Артура Копита (Copit, 1969). Пьеса построена по принципу театра в театре: зрителю предлагают «шоу Дикого Запада», все участники которого одновременно действующие лица исторической трагедии – трагедии уничтожения целого народа. В своей пьесе драматург использует все те популярные стереотипы, которые закрепились в массовом сознании. Это прежде всего Уильям Коуди, бесстрашный фронтисмен, по прозвищу Буффало Билл, его приятель Дикий Билл Хикок, а также традиционные образы индейцев: свирепый и кровожадный Джеронимо и мудрый старый Джозеф Сидящий Бык – вождь индейцев, живущих в резервации. Основная авторская мысль, таким образом, закодирована в самой структуре пьесы, в которой эпизоды шоу, идущие в сопровождении бравурной музыки, чередуются со сценами, в которых изображается отчаянное положение индейцев, отдавших свои лучшие земли, не получивших обещанных денег и обреченных умирать с голоду. А трагедия целого народа, обреченного на умирание, представлена в виде балаганного фарса. Сцены «Шоу Дикого Запада» призваны прославлять дух фронта и героических мифов о белых поселенцах, которые делают землю своей. Этому противопоставлены дебаты в Комиссии по делам индейцев, где белые не могут понять, почему индейцы продолжают нарушать договоры, а коренные американцы – почему эти договоры основаны на владении территорией, ведь сама концепция собственности на землю им совершенно чужда. Копит (Copit, 1969) смотрит на историю Америки

глазами своего поколения, поколения Вьетнамской войны, к которой есть явные отсылки. В этой связи Кристофер Бигсби писал, что в своей пьесе Копит сумел «одновременно затронуть историю и сделать косвенный комментарий о глубоко порочном предприятии во Вьетнаме» / “managed simultaneously to engage history and to make an oblique comment on the deeply flawed enterprise of Vietnam” (Bigsby, 1994, p. 152). Карнавальное начало способствует дегероизации героического прошлого Соединенных Штатов, единственной страны на земном шаре, в программном документе которой прописано, что все проживающие на ее территории имеют равное право на счастье (*pursuit of happiness*).

Окончательное развенчание романтического мифа фронта мы находим в драматургии Сэма Шепарда (Shepard, 1984), который видит истоки крушения американской мечты именно в мифологии фронта. Фронта больше нет, *Настоящий запад* это симулякр, как и его герои, он существует только как образ из фильмов Голливуда и рекламы. Если миф фронта обещал бесконечные возможности и был открыт в будущее, то Шепард (Shepard, 1984) показывает, что это будущее обернулось тупиком, а архетипы романтизированного фронта стали призраками, преследующими американское сознание. Сильный, благородный ковбой, живущий по своему кодексу чести, вырождается в опустившегося, спившегося субъекта, представляющего собой пародию на самого себя. Человек, превращающий дикую природу в плодородную землю, символ труда и процветания, – пионер-фермер – деградирует до состояния безумия, его род вырождается, земля бесплодна. Додж, «Погребенное дитя» – сын первопроходца, некогда сделавшего свою ферму цветущей, лежит на диване, его земля теперь бесплодна, а сам он является хранителем тайны об убитом младенце (символе бесплодия и греха).

В «Проклятии голодающего класса» вся семья – это потомки первопроходцев, которые пытаются выжить на Западе; земля их не кормит, дом разрушается. Отец пьет и пытается продать землю, мать наивно мечтает о Европе, а сын – уехать на Аляску (новый фронт), – что свидетельствует о живучести старого мифа. На Аляску отправляется и Мать из пьесы «Настоящий Запад», что также демонстрирует деградацию архетипа женщины как равноправного партнера мужчины в освоении новых земель. У Шепарда (Shepard, 1984) женщина-мать не является более стойкой хранительницей дома и опорой мужчины – она либо устраняется или мечтает об этом, либо живет в иллюзорном мире.

Неосвоенная территория, которая сулила богатство и процветание, предстает как бесплодная, продаваемая, проклятая земля или пустыня, в результате становясь символом бесплодности великой мечты.

Интересно, что в пьесах Шепарда вновь и вновь появляется спившийся отец-бродяга: это и вечно пьяный отец в «Погребенном дитя» (его прототипом стал дед драматурга); безответственный Вестон в «Проклятии голодающего класса»; вольный бродяга из «Настоящего Запада»; человек, не способный сохранять верность одной женщине – «Дурак в любви»; «Помутнение разума», которых он наделил чертами собственного отца. В этом можно усмотреть не только имевший место конфликт с собственным отцом, но и метафору разрыва связи с «отцами-основателями» и их мифами, которые оказались несостоятельными.

Все вышесказанное нашло наиболее яркое воплощение в пьесе «Настоящий Запад» (1980). Действие разворачивается на кухне благополучного дома в Южной Калифорнии, где в отсутствие матери встречаются два брата, Ли – бродяга, вор и алкоголик, живущий в пустыне (жалкая пародия на крутого ковбоя) и Остин – успешный голливудский сценарист, семейный человек (воплощение американского мифа успеха). Остин, образованный интеллект, заканчивает новый сценарий, когда его брат Ли, мелкий преступник и бродяга, нарушает его уединение. Ли не только срывает проект Остина, но и благодаря своему соответствию стереотипу крутого парня, умудряется продать продюсеру Остину Солу Киммеру свою собственную историю о «настоящем Западе», претендуя на его знание. Затем братья пытаются написать сценарий Ли вместе, и этот процесс приводит к полной смене ролей: Остин погружается в пьяный, жестокий хаос, в то время как малограмотный Ли тщетно пытается выстроить повествование. Знаменательно, что Ли и продюсер Сол Киммер говорят о значимости «настоящей» истории ковбоев и индейцев, но индейцев в пьесе нет, как нет их и в других пьесах Шепарда. Есть только разговоры о них как части сценария – то есть мифа. Шепард (Shepard, 1984) показывает, что индеец в американском сознании существует только как нарратив, как часть голливудского сюжета, но не как реальность, собственно, так же, как и другие персонажи фронта. Шепард дает понять, что «истинный Запад» существует только как товар, который Голливуд расфасовывает и продает. Противостояние и смена ролей братьев не просто знаменует частный конфликт, но может быть воспринято как столкновение двух основополагающих мифов, сформировавших американскую идентичность – мифа успеха и мифа фронта, ни один из которых не выдержал проверку реальностью. Прав Ричард Ваттенберг, который пишет: «Хотя в названии нет знака вопроса, оно фактически этот вопрос задает: что такое “истинный Запад” – пограничная легенда или оседлое, пригородное настоящее? Сталкиваясь с неоднозначной природой “истинного Запада”, Шепард также исследует более фундаментальный вопрос: как пограничный западный опыт способствовал развитию отчетливо американских черт или того, что можно было бы назвать “американским характером”?» / “Although the title lacks a question mark, it suggests a question: Which is the ‘true West’ — the frontier legend or the settled, suburban present? While confronting the ambiguous nature of the ‘true West,’ Shepard also explores a more fundamental question: How has the frontier, western experience contributed to the development of distinctly American traits or what might be called the ‘American character’?” (Wattenberg, 1989, p. 226).

Одним из наиболее поздних обращений к фронтиру в американской драме стала пьеса «Пограничная война» (1995) Дона Нигро (Nigro, 2008) – это поэтическая драма, исследующая историю и зыбкость границы американского фронта. Действие разворачивается в конце XVIII века на реке Огайо в эпоху жесточенных

конфликтов между поселенцами и коренными американцами. Практически все участники действия – исторические личности. В центре – реальные фигуры эпохи конфликтов на Северо-Западных территориях. Они ведут войну за землю, но это война без героев – с обеих сторон творятся зверства. Здесь мы не найдем ни идеализации индейцев, ни оправдания их якобы неизбежного уничтожения.

В центре повествования – семья Кроу. Это девушки Лина, Элизабет, Кэти и Сюзан, на долю которых выпадает двойная участь: быть хранительницами очага и первыми жертвами пограничного хаоса. Их судьбы, как и судьба Нэнси Маккаули, воплощают участь женщины на этой войне: быть трофеем, жертвой или беженкой. На их примерах Нигро (Nigro, 2008) показывает, что война на фронтире была тотальной. Она не щадила ни детей, ни женщин, и именно женщины оказывались в самой уязвимой позиции, расплачиваясь за мужские амбиции. В отличие от классических вестернов здесь нет великих битв. Есть быт, страх, ожидание нападения и его последствия. Семья Кроу – это образ тех простых людей, чьи судьбы перемальваются жерновами «великой идеи освоения Запада».

Яркой фигурой, представляющей окончательное развенчание романтического ореола фронтирsmena, является образ Льюса Ветцеля – это легендарный охотник за индейцами, ведущий счет своих жертв. В пьесе он предстает как человек, который сам превратился в машину смерти и не способен больше ни на что, кроме убийства.

Есть здесь и представители цивилизованного мира – Уильям Хафф и полковник Бродхед, воплощающие власть, которая отдает приказы, но оказывается неспособной контролировать зверства.

Индийская линия представлена трагическими фигурами вождя Белые Глаза (реальное историческое лицо – вождь делаваров, пытавшийся заключить мир и умерший при загадочных обстоятельствах) и его сына Джорджа Белые Глаза. Их образы лишены экзотического антуража и изображены в тщетном стремлении договориться с системой, которая их уничтожает.

Связующим звеном между миром дикости и цивилизации выступают Джозеф Додридж (историк и священник, автор знаменитых записок о фронтире), пытающийся осмыслить этот кошмар.

Столкновение дикости и цивилизации происходит не только во внешнем мире, выражаясь в кровавых и обоюдозастойких столкновениях белых и индейцев, но и в сознании каждого из героев. Каждый персонаж несет груз личных демонов и коллективной вины.

Как и во многих других пьесах Нигро, прошлое и настоящее сосуществуют в одном сценическом пространстве: мертвые общаются с живыми, отдельные сцены напоминают галлюцинации, и трудно провести грань между воображаемым и реальным. Властно вторгаясь в настоящее, прошлое заставляет героев постоянно его анализировать, и это прошлое не привлекает своей романтикой, а, напротив, пугает и отталкивает. Лес олицетворяет в пьесе вместилище страхов и воспоминаний о насилии и жестокости. Фронтир Нигро (Nigro, 2008) – это враждебное пространство, населенное призраками и таящее опасность. Он, как и Шепард (Shepard, 1984), показывает, что под покровом «цивилизации» фронтир скрывает хаос и насилие. Но в то время как Шепард (Shepard, 1984) работает в жанре социально-психологической драмы, Нигро (Nigro, 2008) создает психоделическую фантазию, замешанную на жестком историческом контексте. Если Шепард (Shepard, 1984) исследует фронтир как социальный и психологический тупик потомков пионеров, то Дон Нигро в «Пограничной войне» (Nigro, 2008) выводит деконструкцию на метафизический уровень, показывая, что сама американская душа, сформированная на этой границе, является глубоко травмированной и населенной призраками. «Пограничная война» доказывает, что это не только исторический конфликт, но и внутренняя психологическая битва человека со своими предрассудками и низменными инстинктами.

Заключение

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы.

Анализ теоретических работ по американскому фронтиру показал, что это сложный социокультурный феномен, сочетающий историческую реальность колонизации Запада и мощный мифологический нарратив, который во многом служил оправданием насилия и экспансии.

Ключевые архетипы фронтира – благородный дикарь, Фронтирsmen и Женщина золотого Запада – были впервые созданы и тиражированы именно в популярной драме XIX века, что определило роль театра как главного института мифотворчества.

В развитии драмы фронтира могут быть выделены три основных этапа: 1) романтический (1820-1870-е гг.) – создание архетипов и утверждение идеи неизбежного триумфа цивилизации; 2) переходный (1870-1906 гг.) – появление более сложных героинь, элементов реализма и психологизма, а также первых признаков критического осмысления мифа; 3) этап радикальной деконструкции (вторая половина XX века) – последовательное развенчание романтического ореола фронтира, обнажая его травматическую природу (Копит, Шепард, Нигро).

Анализ жанрового своеобразия фронтирной драмы показал, что ее эволюция сопровождалась движением от мелодрамы, воплощающей мифотворческий дискурс, через психологический реализм, фиксирующий кризис мифа, к постмодернистским формам (театр в театре у Копита, симулякр у Шепарда, метафизический триллер у Нигро), которые становятся адекватным инструментом деконструкции национального нарратива.

Таким образом, эволюция драмы фронтира отражает процесс последовательной утраты социальных иллюзий. Если театр XIX века способствовал созданию национального эпоса, превращая историю насилия в романтическую легенду о героях и пионерах, то театр XX века взял на себя роль безжалостного могильщика этого мифа – драма проделала путь от формирования национальной идентичности до исследования национальной травмы. Театр, создавший фронтир, в итоге стал сценой, на которой хоронят его призраков.

Драматургия второй половины XX века (Копит, Шепард, Нигро) осуществила тотальную деконструкцию этого мифа. Копит обнажает механизм превращения трагедии в шоу; Шепард диагностирует «постфронтальный синдром» – существование в пустыне симулякров, где подлинность Запада подменяется голливудским сценарием; Нигро идет еще дальше, помещая фронтир в контекст метафизического хоррора, где граница между своим и чужим, жизнью и смертью, реальностью и галлюцинацией окончательно стирается.

В итоге американская драма проделала путь от создания национального мифа до его полного разрушения.

Одной из возможных перспектив данного исследования может быть обращение к жанру пост-вестерна в театре и кино: после Шепарда и Нигро появились фильмы и пьесы, которые окончательно похоронили классический вестерн, но используют его эстетику для разговора о современности.

Материалы исследования | Research materials

1. Belasco D. *The Girl of The Golden West: A Play In Four Acts*. N. Y. – L.: Samuel French, 1933.
2. Crothers R. *The Three of Us: A Play In Four Acts*. N. Y. – L.: Samuel French, 1916.
3. Daly A. *Horizon: An Original Drama of Contemporaneous Society And Of American Frontier Perils. In Five Acts and Seven Tableaux*. N. Y.: Printed, as manuscript, 1885.
4. Grover L., Murdoch F., Wallack L., Jessop G. H., McCloskey J. J. *Davy Crockett & Other Plays* / Ed. by I. Goldberg, H. Heffner. Princeton University Press, 1940. Vol. 4.
5. Kopit A. *Indians: A Play*. Hill & Wang, 1969.
6. Miller J. *The Danites in the Sierras: An Idyl Drama, in Four Acts. The original London version*. San Francisco: The California Publishing Co., 1882.
7. Moody W. V. *The Great Divide: A Play in Three Acts*. N. Y.: Macmillan, 1909.
8. Nigro D. *Border Warfare*. N. Y.: Samuel French, Inc., 2008.
9. Shepard S. *True West. Seven Plays*. Bantam Books, 1984.
10. Stone J. A. *Metamora; or, The Last of the Wampanoags* // *Metamora & Other Plays* / ed. by Eugene R. Page. Indiana University Press, 1965.

Источники | References

1. Басалаева И. П. Критерии фронта: к постановке проблемы // Теории и практики общественного развития. 2012. № 2.
2. Ващенко А. В. Фронтир // История литературы США: в 6 т. / гл. ред. Я. Н. Засурский. М.: Наследие, 1999. Т. 2: Литература эпохи романтизма / отв. ред. А. М. Зверев.
3. Вихрова К. А. Возрождение через (не)насилие: культурная травма границы в романе К. Маккарти «Кровавый меридиан» // Филология и культура. *Philology and culture*. 2022. № 3 (69).
4. Демиховский М. В. О «подвижной границе» и государственных землях США // Основные проблемы истории США в американской историографии. М., 1971.
5. Косторниченко В. Н. Основные тенденции в исследовании проблематики «фронттира» в западной историографии // Экономическая история: ежегодник. М., 2021.
6. Косторниченко В. Н., Сирватко П. А. Фронтир: генезис, основные положения, развитие // США & Канада: экономика, политика, культура / USA & Canada: economics, politics, culture. 2021. Т. 51. № 2.
7. Панарина Д. С. Фронтир как один из факторов и мифов американской истории // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. № 4.
8. Эрштейн М. О. Фронтир в рассказах У. Г. Симмса и проблемы «южной» романтической новеллы США. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013.
9. Bigsby C. W. E. *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge University Press, 1994.
10. Grandin G. *The End of the Myth: From the Frontier to the Border Wall in the Mind of America*. N. Y.: Metropolitan Books, 2019.
11. Hall R. A. *Performing the American Frontier, 1870-1906*. Cambridge University Press, 2001.
12. Janiewski D. E. “Confusion of Mind”: Colonial and Post-Colonial Discourses about Frontier Encounters // *Journal of American Studies*. 1998. Vol. 32. No. 1.
13. Limerick P. N. *What on Earth Is the New Western History?* // *Trails: Toward a New Western History* / ed. by P. N. Limerick, C. A. Milner II, C. E. Rankin. Lawrence: University Press of Kansas, 1991.
14. Slotkin R. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. N. Y.: Atheneum, 1992.
15. Slotkin R. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
16. Slotkin R. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Oklahoma, 2000.
17. Strand E. *The Global Frontier: Postwar Travel in American Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2023.
18. Turner F. J. *The Significance of the Frontier in American History*. Mineola: Dover Publications, 2010.
19. Wattenberg R. *Early-Twentieth-Century Frontier Dramas on Broadway: Situating the Western Experience in Performing Arts*. Palgrave Macmillan, 2011.
20. Wattenberg R. *The Frontier Myth on Stage: From the Nineteenth Century to Sam Shepard’s True West* // *Western American Literature*. 1989. Vol. 24. No. 3.

Информация об авторах | Author information**RU**

Шамина Вера Борисовна¹, д. филол. н., проф.
Несмелова Ольга Олеговна², д. филол. н., проф.
Зарипов Роберт Маратович³
^{1, 2, 3} Казанский федеральный университет

EN

Vera Borisovna Shamina¹, Dr
Olga Olegovna Nesmelova², Dr
Robert Maratovich Zaripov³
^{1, 2, 3} Kazan Federal University

¹ vshamina7@gmail.com, ² olga.nesmelova@inbox.ru, ³ cat111star@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.03.2026; опубликовано online (published online): 21.04.2026.

Ключевые слова (keywords): миф фронта; американская драма; демифологизация фронта; архетип фронтисмена; национальный миф; frontier myth; American drama; demythologization of the frontier; Frontiersman archetype; national myth.