

ГРОТЕСКНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ В АМЕРИКАНСКОЙ ДРАМЕ: КОПИТ, КУШНЕР, ДОН НИГРО

Вера Борисовна Шамина

доктор филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы
Казанского федерального университета (Казань, Россия)
e-mail: vshamina7@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2963-6259

Аннотация. Статья посвящена американским пьесам, в которых авторы обращаются к историческим и политическим событиям, изображая их в гротескной, пародийной форме. Национальная драматургия США началась с исторических пьес, в которых с большим пиететом и возвышенной риторикой изображались военачальники и лидеры Войны за независимость. Историческая пьеса не утратила свое значение и в последующие периоды развития американского театра, однако осмысление исторических и политических событий становилось все более и более критическим, о чем красноречиво свидетельствуют драмы, написанные в середине XX в. В еще более дискуссионном ракурсе история предстает во второй половине XX – начале XXI вв., когда развитие постмодернистской эстетики бросило вызов «большим нарративам» и то, что раньше считалось неприкосновенным, героическим и патриотическим, стало нередко предстать в гротескных формах, сочетающих в себе трагическое и комическое, сакральное и профанное. Лишая историю хрестоматийного глянца, американские драматурги поднимают вопросы, связанные с историческим прошлым и политическим настоящим. Артур Копит был одним из первых, кто пошел по этому пути, показав в театрально-буффонной форме трагедию коренного населения Америки в своей пьесе «Индейцы». Эту тенденцию подхватил Тони Кушнер, который размышляет о национальной истории, американской мечте и «великом американской пути» в гротескной фантазии «Ангелы в Америке». И, наконец, это Дон Нигро, создавший целый цикл историко-политических пьес («Предатели», «Безумие короля Убу», «Шалтай-Болтай» и некоторые другие), в которых в карикатурных формах предстают участники исторических и политических событий недавнего прошлого. В результате такой репрезентации истории авторы будто расчищают пространство для нового ее осмысления с признанием всех ошибок и противоречий.

Ключевые слова: американская историческая драма, репрезентация, гротеск, постмодернизм

Драма на исторические сюжеты занимает особое место в развитии американского театра. Именно с исторических пьес, написанных во время Войны за независимость и в первые годы после подписания Декларации независимости, берет отсчет национальная драматургия США. Далеко не совершенные в художественном плане пьесы Дж. Ликока «Падение британской тирании» (“The Fall of British Tyranny”), Х. Брекенриджа «Банкер Хилл» и «Смерть генерала Монтгомери» (“Bunker-Hill”, “The Death of General Montgomery”), Дж. Парка «Вирджиния» (“Virginia”), У. Данлапа «Андре, или Слава Колумбии» (“Andre or the Glory of Columbia”) [Dramas from the American Theatre] стали рупорами идеалов молодого государства, изображая лидеров американской революции и политических деятелей этого периода в возвышенно-героическом ключе. Пронизанные уверенностью в особом демократическом пути молодой нации, эти пьесы являлись мощным оружием пропаганды идей свободы, равенства и братства, провозглашенных в Декларации независимости США.

Ситуация кардинально изменилась в XX в. Хотя пьесы, отсылающие к национальной истории, по-прежнему занимали заметное место в театральном репертуаре, исторические события, лежащие в основе сюжета, стали нередко подвергаться критическому переосмыслению, лишаясь той героизации,

которая была присуща ранним историческим драмам. Это характеризует драмы Р. Шервуда «Эйб Линкольн в Иллинойсе» (“Abe Lincoln in Illinois”) [Sherwood], М. Андерсена «Валей Вордж» (“Valley Forge”) [Anderson], М. Бленкфорта и М. Голда «Боевой гимн» (“Battle Hymn”) [Blankfort] и некоторые другие, которые наряду с углублением психологического рисунка персонажей показывают неоднозначность тех же исторических событий.

По мере распространения постмодернистской эстетики интерпретация истории становится еще более радикальной. Интересно заметить, что термин постмодернизм в этот период еще не использовался применительно к драматургии, и те пьесы, в которых сейчас мы отчетливо распознаем его характерные приемы, относили к традиции черного юмора или театру абсурда (Black Humour) [Hipkiss]. Драматурги второй половины XX в. начинают подвергать пересмотру героические события прошлого, нередко используя приемы гротеска, бросая вызов «большим нарративам» (grand narratives), как их называл Лиотар [Лиотар].

В нашем случае, следуя за Ю.В. Манном [Манн], Ю.Б. Боровым [Борев] и Ю.П. Николаевым [Николаев], мы рассматриваем гротеск в первую очередь как художественный прием или даже «в качестве принципа, организующего не те или иные моменты повествования, а художественную структуру в целом» [Николаев: 83].

Одна из первых пьес такого рода – драма Артура Копита¹ «Индейцы» (“Indians”, 1968). Он стоит у истоков такого получившего широкое распространение во второй половине XX в. явления, как использование документа с целью деконструкции героических нарративов прошлого. Пьеса основывается на документальных фактах, хронология которых предшествует основному действию. Кроме того, с самых первых сцен пьеса разворачивается по принципу «театра в театре», таким образом заявляя о своей игровой природе. Все персонажи становятся участниками «Шоу дикого Запада» (Wild West Show) полковника Коуди, исторической личности, известной как Буффало Бил. Рассказывающий о себе Коуди – один из самых знаменитых персонажей американского Дикого Запада, который еще при жизни стал героем фольклора. В 1883 г. он основал шоу «Дикий Запад Буффало Билла», в котором индейцы из племен, которые были согнаны со своих территорий, исполняли ритуальные танцы и рассказывали о своей судьбе.

Ставший национальной иконой Буффало Билл дегероизирован Копитом, который смотрит на историю Америки глазами своего поколения, поколения эпохи войны во Вьетнаме. В этой связи Кристофер Бигсби

писал, что автор пьесы сумел, работая с историческим материалом, сделать прозрачные намеки на глубоко порочную военную операцию во Вьетнаме (“managed simultaneously to engage history and to make an oblique comment on the deeply flawed enterprise of Vietnam”) [Bigsby:152]. Гротескная форма способствует переосмыслению славного прошлого Соединенных Штатов, единственной страны на земном шаре, в программном документе которой провозглашено равенство в праве на счастье всех людей, проживающих на ее территории.

Пьеса сочетает элементы фарса и трагедии. Под аккомпанемент бравурного марша, вслед за лихими ковбоями появляется старый вождь Джозеф, переживший гибель своего племени, вынужденный ради заработка, на потребу публики, повторять собственную речь, произнесенную им в момент пленения. Особенно показательна сцена с Джоном Грассом: то, что начинается как «танец солнца», стремительно перерастает в зловещее зрелище, когда индейцы наносят себе реальные раны и истекают кровью, что заставляет вспомнить сомнительные эксперименты 1970-х². Гротескной кульминацией пьесы становится эпизод с Великим князем Алексеем, который предстает как карикатурное

¹ Arthur Lee Kopit (1937–2021) – американский драматург и сценарист.

² Этот эпизод перекликается с реальными историческими фактами медицинских опытов над коренными народами Северной Америки, которые происходили в тот период.

alter ego Буффало Билла. Увлечшись игрой, он палит в разные стороны из своей винтовки, что приводит к «случайному» убийству статиста-индейца. Это в свою очередь очень напоминает исторический инцидент, вошедший в историю как «Бойня на ручье Вундед-Ни» (1890), после которого военные утверждали, что выстрелы были непреднамеренными.

Исторический нарратив воплощен в форме кровавого гротеска, возвышенная риторика маскирует демагогию, а насилие оправдывается благородными целями:

Полковник. Всегда найдется тот, кто назовет сокрушительную победу убийством <...> Но война – это не игра... Я уверен, что в конечном счете то, что произошло вчера в этой резервации, будет оправдано [Kopit: 84]¹.

Так, сама форма пьесы становится содержательной, выражая основную мысль автора: трагедия целого народа была коммодифицирована, превращена в театральное представление, которое хорошо продается. Справедливо в этой связи мнение одного из самых авторитетных американских театроведов того времени Роберта Брустайна, который писал, что, выводя на сцену персонажей,

хорошо известных американской аудитории, драматурги получают возможность проникнуть в самую историческую логику с целью исследования глубинных причин сегодняшних недугов Америки [Brustain:104].

Еще более гротескно история и политика представлена в пьесе-дилогии Тони Кушнера «Ангелы в Америке» (“Angels in America”, 1988–1991)². На первый взгляд это рассказ о гомосексуале, умирающем от СПИД, однако история выходит далеко за пределы «гей фантазии», как ее обозначил сам автор, и превращается в размышление о национальной истории и американской мечте. Автор создает в своей пьесе образ Америки, в котором трагическое и героическое предстает в гротескных формах, а реальность и иллюзия сливаются в нерасторжимое целое. Этому способствует и то, что одни и те же актеры выступают в разных ролях, постоянно меняя обличье, женщины могут играть мужские роли и наоборот, они ведут диалоги о своем прошлом с воображаемыми собеседниками, перемещаются в пространстве и времени, в некоторых случаях перед зрителем одновременно разыгрываются две сцены, происходящие в разных местах. Это дополняется отсылками к библейским текстам, которые

¹ Перевод мой – В. III.

² Anthony Robert “Tony” Kushner (род.1956) – американский драматург и сценарист.

соседей с цитатами из популярных песен и фильмов и даже обценной лексикой.

Действие пьесы происходит в 1980-е, во время правления Рейгана. Это также время, когда распространение ВИЧ-инфекции приобрело характер эпидемии. В конечном счете в концепции пьесы болезнь приобретает метафорический смысл, символизируя недуг, который поразил нацию. Центральный герой – больной Прайор Уолтер – вспоминает рассказ своего родственника:

Один из моих предков был морским капитаном. Однажды зимой, во время шторма, его корабль сбился с пути недалеко от Новой Шотландии и пошел ко дну, но его команде удалось спасти семьдесят человек женщин и детей, погрузив их в единственную на корабле шлюпку, но когда погода окончательно разбушевалась и они увидели, что лодка перегружена, матросы начали хватать этих бедняг и швырять их в воду; они пришли в Халифакс с девятью пассажирами на борту [Kushner 1999a: 58]¹.

Прайор Уолтер чувствует себя одним из тех, кого готовы выбросить за борт, чтобы плыть дальше в светлое будущее, и это при том, что его предки прибыли в Америку в числе пассажиров «Мейфлауэр». Мысль

о том, что больным нет места в этой стране подтверждает и другой персонаж – Рой Кон. Этот образ наиболее полно воплощает нежелание официальной Америки признать как наличие меньшинств, так и опасность страшной болезни. Хотя это вымышленный персонаж, он имеет реального прототипа, юриста, сенатора Роя М. Кона.

В предисловии к пьесе Тони Кушнер пишет:

«Образ Роя М. Кона основан на жизни ныне покойного Роя М. Кона (1927–1986). Больше половины поступков Роя-персонажа, к примеру, его нелегальные совещания с судьей Кофманом во время суда над Этель Розенберг, могут быть исторически подтверждены. Тем не менее Рой-персонаж – это вымышленный образ. Его реплики принадлежат моему перу, и я позволил себе некоторые вольности» [Kushner 1999a: 8].

В пьесе Кушнера Рой Кон скрывает свою ориентацию и умирает от ВИЧ инфекции, не желая признать ни первое, ни второе и заявляя, что СПИДОМ болеют только маргиналы. «Рой Кон. Это, как любой ярлык, который определяет только одно: на каком уровне социальной лестницы или где в иерархии

¹ Цитаты из первой части диалогии «Близится тысячелетие» даны в переводе Гаянэ Багдасарян. [Электронный ресурс] URL: https://samlib.ru/b/bagdasarjan_g/angels1html.shtml (дата обращения 20.04.2026)

руководства стоит индивидуум под данным ярлыком» [Kushner 1999a: 45]. Именно Кон, как и его реальный прототип, принимал активное участие в суде над супругами Розенбергами и настаивал на их смертной казни. В пьесе «Ангелы в Америке» Этель Розенберг появляется у постели Роя в больнице и ведет с ним диалог. По его просьбе она даже поет ему «Тумбалалайку», а в конце, когда Рой испускает дух, она вместе с еврейским юношей читает Кадиш на иврите, заканчивая молитву вместо «Амен» словами «су...ин сын».

Рассуждения Роя Кона об Америке и ее исключительности подкрепляются сценой в Центре мормонов во второй части дилогии. Здесь манекены воспроизводят героическую историю продвижения на Запад для осуществления великой мечты:

«Голос. В 1847 году, сквозь полторы тысячи миль дикого фронта, сквозь горные вьюги, пустынные бури и нападения враждебных племен, первые мормонские караваны медленно пробивались к Царству Божьему.

Орин. Отец, когда же мы придем в Сион? Когда закончится наш великий исход?

Отец. Скоро, сыны мои, скоро. Как и обещал Пророк. Господь указывает нам путь» [Kushner 1999b: 61]¹.

Эта полная пафоса и риторики реплика прерывается возгласом Харпер, произнесенным с горькой иронией: «Земля Обетованная... но какое жалкое обетование!» [Kushner 1999b: 62]

Наиболее гротескным эпизодом пьесы становится появление ангела, которое завершает первую часть и играет принципиально важную роль во второй. Само явление представлено достаточно комично: ангел, проламывая потолок в спальне Прайора Уолтера, сваливается на него с громким шумом и хлопанием огромных крыльев и возвещает ему, что тот избран пророком. Ангел снова появляется во второй части, объявляя Прайору его задачу:

«Пророк! Избранный! Прими мое послание! Я посланник вечности, глас с небес, ангел Америки! Я пришла к тебе, ибо ты избран чтобы остановить движение, прекратить поток, удержать время! Человечество слишком дерзко, слишком жаждет перемен, слишком стремится вперед! Бог покинул вас, ибо вы разрушили границы, стихии, нарушили порядок! Вы раса разрушителей, и ваш прогресс – это падение! Остановитесь или мир рухнет!» [Kushner 1999b: 41].

Гротеск здесь осуществляется за счет переплетения сакральных и профанных мотивов:

¹ Здесь и далее перевод цитат второй части дилогии мой – В. III.

несмотря на серьезность послания, изобилующего отсылками к Библии, все это подано в комической форме, чему также способствует то, что ангел появляется в облике женщины. Она объявляет себя «освобожденной женской сущностью» (*Released Female Essence*) Прайора и призывает его осознать свою миссию и остановить разрушительный прогресс, который вынудил Бога покинуть Небеса. Это усугубляется еще и тем, что пафосные речи ангела перебиваются непристойной бранью Прайора.

Темы, которые подняты в первой части пьесы, получают свое дальнейшее развитие во второй – «Перестройка» (“*Perestroika*”). Вторая часть открывается выступлением старейшего из живущих большевиков – Алексия Антедилувиановича Пелапсарьянова, который говорит почти словами Виктора Цоя: «Мы жаждем перемен!» (“*We all desire that Change will come*”)[Kushner 1999b:13], однако сетует, что у него отняли великую теорию, которая действительно могла бы изменить мир. Несмотря на свое название, вторая часть диалогии не имеет прямого отношения к России. Перестройка становится символом перемен в Соединенных Штатах так же, как они были необходимы и в России. Ключевой для второй части становится сцена на Небесах, куда Прайор возносится вместе с ангелом, чтобы принять посвящение. Небеса выглядят как Сан-Франциско после землетрясения 1906 г. [Kushner 1999b:118] – кругом

валяются обломки. В зале заседаний ангелы, представляющие различные континенты, по старому приемнику слушают новости о чернобыльской аварии. Они призывают Прайора покончить со всем этим и остановить прогресс, но он, тем не менее, выбирает жизнь, несмотря на все ее ужасы и беды и требует призвать Господа к ответу за то, что тот самоустранился и покинул и землю, и небо.

«Прайор. ... если после всех этих разрушений, после всего того кошмара, который ознаменовал это ужасное столетие, он вернется, чтобы посмотреть ... сколько страданий причинил его уход, и если все, что он может предложить, это смерть, нужно судить этого уб...ка...судить уб...ка за то, что он нас покинул» [Kushner 1999b: 130].

Прайор возвращается на свою больничную койку и, приходя в себя, чувствует, что его жар спал и самочувствие начинает улучшаться.

Пьеса заканчивается на умиротворяющей ноте. Как отмечает в этой связи М.А. Дробинцева, «Кушнер призывает к этому идеальному обществу, в котором смогут объединиться и белое гетеросексуальное большинство, и представители национальных и сексуальных меньшинств. Пьеса как раз и описывает путь к пересозданию общества на новых, более этически верных началах. Первая часть диалогии представляет процесс разрушения

старых связей, а вторая – создания новых» [Дробинцева: 54].

В финале в Центральном парке у фонтана Ангела вод (Bethesda) собираются основные герои пьесы – Прайор, Луис, Белиз и Ханна. Они обсуждают Перестройку в России и возлагают надежды на перемены в будущем. Пьеса заканчивается словами Прайора, обращенными к аудитории: «Вы чудесные создания, все и каждый. И я благословляю вас: *больше жизни!* Грядут великие дела!» [Kushner 1999b: 146]. Так автор и его герой дают понять, что все в руках людей и именно они должны навести порядок в мире, который навсегда покинул Бог. Как отмечает в этой связи Е. Доценко, «в финале пьесы некий компромисс между небом и континентом, между живыми и мертвыми, больными и здоровыми все же достигнут. У Америки теперь есть свой скромный пророк, Рональд Рейган больше не президент, и страна – без пафоса – может двигаться дальше [Доценко: 420].

Дон Нигро¹ принадлежит к тем драматургам, которые определенно уважают идеалы, лежащие в основе американской демократии, однако в своих политических пьесах он ставит под сомнение не ценности как таковые, а то, как эти ценности были приспособлены для достижения самых низменных целей коррумпированных политиков, ко-

торые использовали их как демагогический инструмент манипулирования общественным мнением. В пьесах с участием «исторических личностей» он также прибегает к гротескным формам. В ряде случаев эти формы услужливо предлагает автору сама история: так, в «Предателях» (“Traitors”, 2006) Нигро обращается к нашумевшему шпионскому делу времен Холодной войны, когда в 1948 г. журналист Уиттекер Чемберс, ранее состоявший в коммунистической партии США и являвшийся советским агентом, а позднее ставший ярким антикоммунистом, обвинил высокопоставленного сотрудника государственного департамента США Элджера Хисса в шпионаже в пользу Советского Союза. В качестве доказательств Чемберс представил пленки с документами Госдепартамента, якобы переданных ему Хиссом. Пресса окрестила их «тыквенными бумагами», так как он прятал их на своей плантации в выдолбленной тыкве. И пьеса Дона Нигро открывается ремаркой, описывающей тыквенную плантацию, уходящую за горизонт, в центре которой восседает ее хозяин – Чемберс. Так, сразу же ассоциативно задается ключевой карнавальный образ – английская идиома *king of a pumpkin patch*. «Король тыквенной грядки» – это шут, и все происходящее на сцене принимает форму «безумного карнавального шоу

¹ Don Nigro, (1949–2026) – американский драматург, автор более 400 пьес, а также коллажей.

уродов», как его характеризует Хисс (“some sort of demented carnival freak show”), в котором профанируются американские идеалы, а высокая политика предстает как дешевый фарс. Нигро не столько пытается выяснить, на чьей стороне правда (кстати, до конца она так и не была раскрыта), сколько изобличает методы расследования, к которым прибегают Никсон и Гувер:

«Гувер. Это Федеральное бюро расследований <...> – мы состряпаем вам любые доказательства, какие ваша грязная душонка пожелает. Хотите доказать, что документы напечатала левша-шимпанзе на Марсе? Запросто!» [Nigro 2006: 54]¹.

По мнению драматурга, Гувер и Никсон действовали из личных карьерных побуждений, недаром, именно это дело стало важным этапом политической карьеры последнего. И в конце они торжествуют, празднуя победу, ведь, как говорит персонаж Никсона: «Историю пишут победители» [Nigro 2006: 88]. Триумф политиков-победителей представлен в пьесе как шоу, представляющее нечто среднее между награждением ветеранов войны – звучит марш «Звездно-полосатый», являющийся неофициальным патриотическим гимном – и церемонией вручения Оскара: «Никсону» под гром аплодисментов не-

видимых фанатов в сиянии софитов вручают резинового цыпленка.

Вручение резинового цыпленка вызывает двойную ассоциацию. С одной стороны, это напоминает распространенную в годы Великой депрессии присказку “Winner, chicken dinner”: в старых казино Лас-Вегаса в качестве награды игрокам предлагался ужин (дешевое, но сытное блюдо из курицы). Игроки, выигравшие даже небольшую сумму, победоносно кричали: “Winner, winner, chicken dinner!”, радуясь, что теперь могут позволить себе еду. С другой стороны, ассоциация с английской пословицей “The chicken come home to roost” (что посеешь, то и пожнешь) может служить предзнаменованием грядущей расплаты за содеянное.

Два торжествующих политика танцуют польку, причем Гувер облачен в бальное платье с тиарой на голове (намек на слухи о его сексуальной ориентации). Сцена, представляющая собой апофеоз политического карнавала, венчается речью Никсона, которая являет собой абсолютно абсурдный поток сознания, наполненный культурными, историческими и политическими отсылками, связанными с американской историей второй половины XX в., и имитирующий бессмысленную пропагандистскую болтовню. В этой речи соседствуют “*Hoover, Commie,*

¹ Перевод Виктора Вебера: [Электронный ресурс]. URL <https://www.litres.ru/book/don-nigro/predateli-traitors-66490400/> (дата обращения 20.04. 2026)

*Babbo kitchen*¹, *Kruschev* (Гувер, коммунисты, Хрущев); “*Bay of Pigs*” (провал вторжения на Кубу), “*agent orange, napalm*” (Вьетнамская война); отсылки к шоу-бизнесу – “*Elvis, Marilyn strychnine enema*” (смерти Элвиса и Мэрилин Монро), “*Howdy Doody*” (телешоу 1950-х), “*Engelbert Humperdinck*” (Энгельберт Хампердинк – певец); пародирование – “*Fore scrotum heaven fears ago*” (пародия на “*Four score and seven years ago*” – начало речи Линкольна), “*narcissorry*” (смесь “*narcissistic*” + “*sorry*”), “*pubic onion*” (вместо “*public opinion*”); бессмысленные рифмы: “*Freckles, Pickles, Chuckles, Checkers*”; звукоподражание и аллитерация: “*Santa Maria Sacajawea Monongahela diarrhea*” [Nigro 2006: 82].

В двух одноактных пьесах-монологх Нигро появляется Дональд Трамп в период своего первого президенства². В первой, «Безумии короля Убу» (“*The Madness of King Ubu*”, 2016), он предстает в роли авторитарного диктатора, который путает по сходству звучания слов конституцию с запором и приглашает всех на шоу уродов. «Прежде всего, я изменю констипацию (*constipation*). В смыс-

ле, Конституцию (*Constitution*)» и, продолжая туалетную тематику, предлагает ею подтереться [Nigro 2016: 148].

Его монолог наполнен прозрачными для американской аудитории намеками на Башню Трампа («Моя гигантская золотая башня будет выше Вавилонской башни») и компрометирующую президента аудиозапись. Он появляется с игрушечной киской в руках и заявляет, что любит их гладить [Nigro 2016: 149]. И, наконец, в тексте пьесы появляется отсылка к Оруэллу: “IT’S THE REVALUATION OF ALL VALUES! HATE IS GOOD! WAR IS PEACE! LOVE IS A LIE! TRUTH IS A LIE!” [Nigro 2016: 156].³

Во второй пьесе «Шалтай-Болтай» (“*Humpty Dumpty*”, 2018) Трамп появляется в роли главного героя, сидящего, а затем падающего с большой стены, которую сам возвел⁴. Ключевой момент его плана – «Вновь сделать Зазеркалье великим». А для этого нужно преградить в него путь «кроликам, приходящим из кроличьих мухосрансков», отдавая предпочтение «белым кроликам» [Nigro 2018: 115]. В конечном счете страна,

¹ Само по себе выражение бессмысленно, но вызывает ассоциации с политической комедией “*Babo 73*”, в которой некий президент представлен полным идиотом.

² Интересно, что Тони Кушнер в одном интервью говорил, что также намеревался написать пьесу о Дональде Трампе [Teeman].

³ Цитаты из последних монопьес даны в переводе автора – В. Ш.

⁴ Намек на стену, которую Трамп возводил на границе с Мексикой.

которой правят такие политики, предстает как Зазеркалье, где все ценности искажены и перевернуты с ног на голову.

В своем послесловии к пьесе «Предатели» Нигро подводит итог, который может служить в качестве общего вывода ко всем пьесам этого рода:

«Америка целиком построена на противоречивых мифологиях. Побеждает не истина, а самая успешная мифология. Украли ли мы землю у индейцев и совершили геноцид или это было Завоевание Запада, славное предначертание судьбы? Была ли страна создана из стремления к свободе и справедливости или она была построена на богатстве, созданном на порабощении других людей? Все зависит от того, в какой миф вы хотите поверить» [Nigro 2006: 94].

Приведенные примеры демонстрируют стремление современных драматургов деконструировать официальную историографию. Гротескная форма, которая используется для изображения исторических и политических событий, способствует созданию пародийно-сатирического образа нации, которая, заявив всему миру о своем особом пути, не выдержала испытания реальностью, превратив великий американский идеал в товар, растиражированный в комиксах и тематических парках. В этой связи можно вспомнить Ю. Манна, который писал: «Постижение комического в гротеске связано с тем, что в прихотли-

вых и как бы случайных его построениях нам открывается закономерное» [Манн: 56].

Такая интерпретация истории становится специфической реакцией драматургов на господствующую культуру, высмеиваемую и подвергаемую критике. Гротескный юмор в данном случае, подобно тому, о котором писал Д.С. Лихачев [Лихачев, Панченко, Поннырко: 3], не разрушает культуру в целом, а, скорее, создает пространство для критики и смеха. Как сказал Вацлав Гавел, который был не только политиком, но и драматургом: «Когда мы заставляем власть краснеть, мы лишаем ее ореола неприкосновенности» [Keane: 214].

Литература

Борев, Ю.Б. Комическое. М.: Искусство, 1970.

Доценко, Е. Во имя социализма: русская тема в пьесах Т. Кушнера // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 417–429.

Дробинцева, М.А. «Ангелы в Америке» Тони Кушнера // Американская драматургия: новые открытия / под ред. Ю.А. Клеймана. Материалы международной научно-практической конференции, прошедшей 25–27 ноября 2011 года в Санкт-Петербурге. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2012. С. 51–57.

Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998.

Лихачев, Д.С., Панченко, А.М., Поннырко, Н.В. Смех в древней Руси. Л.: Наука, 1984.

Манн, Ю.В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966.

Николаев, Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Худож. лит., 1977.

Anderson, M. (1935). Valley forge. In B. Mantle (Ed.), *The best plays of 1934–1935*. New York: Dodd, Mead and Company.

Bigsby, C.W.E. (1992). *Modern American drama, 1945–1990*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blankfort, M., & Gold, M. (1936). *Battle hymn: a play in three acts, prologues, and an epilogue*. New York: Samuel French.

Brustein, R. (1980). *Critical moments: reflection of theatre and society, 1973–1979*. New York: Random House.

Friedman, B.J. (Ed.). (1965). *Black humor*. New York: Bantam Books.

Hipkiss, R.A. (1984). *The American absurd: Pynchon, Vonnegut, and Barth*. New York: Associated Faculty Press.

Keane, J. (2000). *Václav Havel: a political tragedy in six acts*. New York: Basic Books.

Kopit, A. (1990). *Indians*. New York: The Noonday Press.

Kushner, T. (1999a). *Angels in America. Part one: millennium approaches*. New York: Theatre Communications Group.

Kushner, T. (1999b). *Angels in America. Part two: perestroika*. New York: Theatre Communications Group.

Moody, R. (Ed.). (1966). *Dramas from the American theatre, 1762–1909*. Cleveland: The World Publishing Company.

Nigro, D. (2006). *Traitors*. New York: Samuel French.

Nigro, D. (2016). The madness of King Ubu. In D. Nigro, *The Anais plays & others*. New York: Samuel French, 148–157.

Nigro, D. (2018). Humpty Dumpty. In D. Nigro, *Pirandello and other plays*. New York: Samuel French, 114–117.

Sherwood, R. (1935). Abe Lincoln in Illinois. In B. Mantle (Ed.), *The best plays of 1934–1935*. New York: Dodd, Mead and Company.

Teeman, T. (2017, July 19). Tony Kushner: why I'm writing a play about Donald Trump. *Daily Beast*. Retrieved from: <https://www.the-dailybeast.com/tony-kushner-why-im-writing-a-play-about-donald-trump> (date of access: 13.07.2026).

References

Anderson, M. (1935). Valley forge. In B. Mantle (Ed.), *The best plays of 1934–1935*. New York: Dodd, Mead and Company.

Bigsby, C.W.E. (1992). *Modern American drama, 1945–1990*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blankfort, M., & Gold, M. (1936). *Battle hymn: a play in three acts, prologues, and an epilogue*. New York: Samuel French.

Borev, Iu.B. (1970). *Komicheskoe* [The Comic]. Moscow: Iskustvo.

Brustein, R. (1980). *Critical moments: reflection of theatre and society, 1973–1979*. New York: Random House.

Dotsenko, E. (2017). Vo imia sotsializma: russkaia tema v pesakh T. Kushnera [In the name of socialism: the Russian theme in T. Kushner's plays]. *Literatura Dvukh Amerik* [Literature of the Two Americas], 3, 417–429.

Drobintseva, M.A. (2012). "Angely v Amerike" Toni Kushnera [Tony Kushner's "Angels in America"]. In Iu.A. Kleiman (Ed.), *Amerikanskaia dramaturgiia: novye otkrytiia* [American drama: new discoveries]. Saint Petersburg: SPbGATI, 51–57.

Friedman, B.J. (Ed.). (1965). *Black humor*. New York: Bantam Books.

Hipkiss, R.A. (1984). *The American absurd: Pynchon, Vonnegut, and Barth*. New York: Associated Faculty Press.

Keane, J. (2000). *Václav Havel: a political tragedy in six acts*. New York: Basic Books.

Kopit, A. (1990). *Indians*. New York: The Noonday Press.

Kushner, T. (1999a). *Angels in America. Part one: millennium approaches*. New York: Theatre Communications Group.

Kushner, T. (1999b). *Angels in America. Part two: perestroika*. New York: Theatre Communications Group.

Likhachev, D.S., Panchenko, A.M., & Ponyrko, N.V. (1984). *Smekh v drevnei Rusi* [Laughter in Ancient Rus]. Leningrad: Nauka.

Lyotard, J.-F. (1998). *Sostoyanie postmoderna* [The postmodern condition] (N. A. Shmatko, Trans.). Saint Petersburg: Aleteiya

Mann, Iu.V. (1966). *O groteske v literature* [On the grotesque in literature]. Moscow: Sovetskii pisatel.

Moody, R. (Ed.). (1966). *Dramas from the American theatre, 1762–1909*. Cleveland: The World Publishing Company.

Nigro, D. (2006). *Traitors*. New York: Samuel French.

Nigro, D. (2016). The madness of King Ubu. In D. Nigro, *The Anais plays & others*. New York: Samuel French, 148–157.

Nigro, D. (2018). Humpty Dumpty. In D. Nigro, *Pirandello and other plays*. New York: Samuel French, 114–117.

Nikolaev, D.P. (1977). *Satira Shchedrina i realisticheskii grotesk* [Shchedrin's satire and realistic grotesque]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura.

Sherwood, R. (1935). Abe Lincoln in Illinois. In B. Mantle (Ed.), *The best plays of 1934–1935*. New York: Dodd, Mead and Company.

Teeman, T. (2017, July 19). Tony Kushner: Why I'm writing a play about Donald Trump. *Daily Beast*. Retrieved from: <https://www.thedailybeast.com/tony-kushner-why-im-writing-a-play-about-donald-trump> (date of access: 13.07.2026).

Для цитирования: Шамина, В.Б. Гротескная репрезентация истории в американской драме: Копит, Кушнер, Дон Нигро // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2026. Т. 11. № 1. С. 92–105. DOI: 10.18522/2415-8852-2026-1-92-105

For citation: Shamina, V.B. (2026). Grotesque representation of history in American drama: Kopit, Kushner, Don Nigro. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 11 (1), 92–105. DOI: 10.18522/2415-8852-2026-1-92-105

GROTESQUE REPRESENTATION OF HISTORY IN AMERICAN DRAMA: KOPIT, KUSHNER, DON NIGRO

Vera B. Shamina, DSc in Philology, Professor at Kazan Federal University (Kazan, Russia); email: vshamina7@gmail.com

Abstract. The essay analyses American plays in which the authors refer to historical and political events, depicting them in a grotesque, parodic form. The USA national drama began with historical plays, in which the leaders of the War of Independence were portrayed with great piety and lofty rhetoric. The historical play did not lose its importance in subsequent periods of the development of the American theater, however, the understanding of historical and political events became increasingly critical, as eloquently evidenced by the dramas written in the middle of the twentieth century. History appears in an even more critical perspective in the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, when the development of postmodern aesthetics challenged the “great narratives” and what was previously considered inviolable, heroic and patriotic began to appear often in grotesque forms combining the tragic and comic, sacred and profane. By stripping history of its textbook gloss, American playwrights raise important issues related to the historical past and the political present. One of the first to follow this path was Arthur Kopit, who presented the tragedy of the native American population in his play “The Indians” in a theatrical buffoonery form. This trend was continued by Tony Kushner, who, in his grotesque “gay fantasia” as he described it, “Angels in America,” reflects on national history, the American dream, and the “great American way.” Finally, this is Don Nigro, who created a cycle of historical and political plays in which participants in historical and political events of the recent past appear in caricature forms: “Traitors”, “The Madness of King Ubu”, “Humpty Dumpty” and others. As a result of this representation of history, the authors clear the space for a new, more honest understanding of it, recognizing all the mistakes and contradictions.

Key words: American historical drama, representation, grotesque, postmodernism

