

«HISTORICAL PAGEANTS» В США «ПРОГРЕССИВНОЙ ЭРЫ»

А. С. Ходнев

В статье рассматривается массовое увлечение в США историческими представлениями в «Прогрессивную эпоху». Перформативные акты участия многих людей театрализованных исторических постановках, по замыслу прогрессистов, стали важным способом формирования коллективных идентичностей в период быстрых изменений в США и массовой иммиграции. Создатели представлений полагали, что они смогут заставить действовать «плавильный котел» при помощи вовлечения новых американских граждан в массовых демонстрациях, посвященных событиям истории США. Исторические представления начала XX в. позволили разным сообществам заявить о себе и создавать сети коммуникаций в эпоху, когда быстрое развитие телекоммуникаций начало разделять людей.

Ключевые слова: «Прогрессивная эра», pageant, перформанс, театрализованные представления, идентичность

The article deals with the mass pageants in the United States with historical representations in the «Progressive era». Performative acts of participation of crowds of people in theatrical historical productions, as conceived by progressives, became an important way of forming collective identities during a period of rapid changes in the United States and mass immigration. The creators of the performances believed that they could set the melting pot in motion by involving new American citizens in mass demonstrations commemorating events in U.S. history. Historical representations of the beginning of the 20th century allowed different communities to assert themselves and create communication networks in an era when the rapid development of telecommunications began to divide people.

Key words: «Progressive Era», pageant, performance, theatrical performances, identity

DOI: 10.32608/1010-5557-2022-2022-246-259

Ходнев Александр Сергеевич – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой всеобщей истории. ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет имени К.Д. Ушинского».

Использование прошлого людьми в разные эпохи представляет собой большое поле современной историографии с множеством «поворотов»: «антропологического», «лингвистического», «пространственного» («спатильного»), «перформативного» и др. Понятие «перформанс» в значении «театральность», «представление», «зрелище» в применении к истории вызвало серьезную дискуссию. Известный исследователь истории культуры П. Берк подчеркивал, что понятие «перформанс» за последние годы «пережило еще одно возрождение» в социальных науках и, возможно, его использование открывает для историков новые горизонты в будущем¹. Российский исследователь Е.Е. Савицкий в комментариях к статье П. Берка выразил осторожное сомнение в том, что «перформативный поворот» будет новым методологическим ключом к пониманию истории, и пришел к выводу, что теория перформативности не имеет большого будущего².

Однако теория перформативности все же используется для того, чтобы увидеть прошлое в новом контексте. Американский историк, специалист по Первой мировой войне, Д. Уинтер полагает, что память в виде перформанса лежит в основе коллективной памяти, и «когда отдельные лица и группы выражают, воплощают, интерпретируют или повторяют сценарий прошлого, они активизируют узлы, связывающие группы вместе, и оставляют в их собственном сознании дополнительные следы воспоминаний о прошлом»³. Иными словами, перформанс памяти является и мнемоническим приемом, и способом повторного переживания, возрождения и реорганизации индивидуальных воспоминаний. Благодаря перформансу памяти люди переходят от состояния изолированного индивидуума к группе, создавая социальную структуру памяти.

По определению Д. Уинтера, перформанс памяти представляет собой сложную совокупность актов, одни из которых воплощены в речи, другие в движениях и жестах, третьи в искусстве, а также в телесной форме. Перформативный акт повторяет и перезаряжает эмоции, которые были в первоначальном воспоминании или рассказе, и оказывает сопротивление стиранию или забвению события из памяти⁴. Следова-

¹ Берк П. «Перформативный поворот» в современной историографии // Одиссей-2008: Человек в истории. М., 2008. С. 337.

² Савицкий Е.Е. «Перформативный поворот» в историографии – другие версии // Одиссей-2008: Человек в истории. М., 2008. С. 363.

³ Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe. Amsterdam, 2010. P. 11.

⁴ Ibid. P. 12.

тельно, перформативный акт воспоминания становится важным способом формирования и повторения коллективных идентичностей.

Канадский историк и специалист по музеям Д. Дин настойчиво предлагает историкам, работающим в области «публичной истории» обращать больше внимания на практики коллективного перформанса. Это необходимо для того, чтобы перевести понятие «публика» во множественное число: «публики», и тогда, по его мнению, станет понятнее, почему слово «публичная» сопровождает понятие «история»⁵.

Как возникли акты перформанса прошлого? Проследить начало культурных импульсов презентации прошлого в виде театрализованного представления очень сложно. Эта история такая же давняя, как и сама культура. По крайней мере, еще в XIX в. появились музеи под открытым небом, а ярмарки, этнические маскарады и исторические зрелища имеют еще более отдаленную традицию. Акции «оживления» истории менялись в разные моменты из-за современных событий, которые подсказывали, что можно было поставить в виде актуального зрелища. Например, реконструкция Гражданской войны в США (1861–1865) в 1910-х гг. не помогла изучить историю этого конфликта, но могла дать представление о том, какой смысл ей придавали ветераны. Повторное разыгрывание исторического события позволяет участникам общаться с воображаемым прошлым и, по сути, залечивать раны настоящего, даже если такие представления способствуют изменению исторической памяти⁶.

В конце XIX – начале XX в., эпохи известной как «Прогрессивная эра», в Соединенных Штатах устраивали тщательно продуманные театрализованные представления, многие из которых были историческими по своей природе и с сотнями, а иногда и тысячами участников. «Страна сошла с ума от театрализованного представления», – заметил один репортер в 1912 г.⁷ Это была эпоха важных, но болезненных социальных и экономических изменений, быстрой индустриализации, массовой иммиграции и растущей урбанизации. В этот период социальные реформаторы искали стратегии борьбы с пагубными последствиями этих изменений, особенно в городах, где бедняки жили в ужасных условиях. Политические и социальные реформаторы были убеждены, что старый порядок умирает и рождается новый, динамичный, прогрессивный порядок⁸.

⁵ *Dean D. Publics, Public Historian and Participatory Public History // Public in Public History / Ed. by J. Vojdon, D. Wisniewska. N.Y., 2022. P. 2.*

⁶ *Tyson A.M. Reenacting and Reimagining the Past // A Companion to Public History / Ed. by D. Dean. Hoboken (N.J.), 2018. P. 351.*

⁷ Цит. по: *Doss E. Memorial Mania: Public Feeling in America. Chicago, 2010. P. 27.*

⁸ *Ravitch D. Left Back: A Century of Failed School Reforms. N.Y., 2000. P. 26.*

Этим целям должны были соответствовать, по мнению реформаторов-прогрессистов, масштабы популярности массовых исторических зрелищ, которые поражали воображение и действительно были похожи на «зрелищеманию». За некоторыми исключениями в начале эти исторические представления были сосредоточены на местной истории, традициях и самобытности. Священнослужители и школьные учителя часто брали на себя инициативу в написании сценариев, и они особенно гордились тем, что изображали моменты в прошлом, когда свой край играл важную роль в более широкой национальной истории⁹. Глагол *to page, to padge* или *to paj*, произносимый по-разному и означающий «участвовать в представлении», был модным в первой трети XX в. в англоговорящих странах по обе стороны Атлантики¹⁰. Исследователи массовых исторических представлений в Великобритании с гордостью подчеркивают, что в Соединенных Штатах также наблюдалось значительное движение театрализованных изображений в начале XX в. По их мнению, модель театрализованного английского представления пересекла Атлантику и была адаптирована для продвижения гражданской идентичности во многих местах по всей Америке, а ведущий автор и режиссер театрализованных представлений в США У.Ч. Лэнгдон заявлял: «Место – это герой, а развитие сообщества – это сюжет»¹¹.

Однако американский историк Д. Глассберг обратил внимание на то, что традиция гражданских празднований в американских городах также имела большую историю. Коллективные праздники как формы общения, арены для выражения идей и эмоций, публичные коммеморации исторических событий локальной истории конструировали коллективную идентичность для людей, принадлежавшим к разным классам, этническим группам и продолжительности проживания в США¹². Д. Глассберг приводит много примеров публичных праздников, позаимствованных из календарей иммигрантов из Германии, Ирландии, Италии. Афроамериканцы в Филадельфии праздновали разные годовщины отмены рабства после 1808 г.¹³

В «Прогрессивную эру» исторические перформансы стали особенно популярными. По поводу истории, «разыгранной во второй раз», перформансов и их особенностей отмечают следующие характерные черты для начала XX в. Хотя в исторических представлениях участво-

⁹ Freeman M. Do You Padge? // History Today. 2020. Vol. 70. No. 11. P. 70–71.

¹⁰ Restaging the Past: Historical Pageants, Culture and Society in Modern Britain / Ed. by A. Bartie, L. Fleming, M. Freeman, A. Hutton, P. Readman. London, 2020. P. 3.

¹¹ Ibid. P. 4.

¹² Glassberg D. Sense of History: The Place of the Past in American Life. Amherst (Mass.), 2001. P. 61.

¹³ Ibid. P. 63.

вали и мужчины, и женщины, женские истории были на втором плане, поскольку женщин редко изображали в качестве социальных деятелей, принимавших участие в формировании истории (заметным исключением была английская королева). Аналогичным образом, исключались, как правило, этнические меньшинства. В «Историческом зрелище в масках», написанном известным американским поэтом и драматургом Перси Маккеем для представления в Сент-Луисе (штат Миссури) 1914 г. в честь 150-летия основания города, организаторы театрализованного представления отводили белым этническим группам, к их большому огорчению, роли «некоторых крестьян, прибывающих в качестве новых иммигрантов на обочине общества, а не чем их появление в сценах, изображающих создание Сент-Луиса». Точно так же, несмотря на протесты, 44 тыс. чернокожих жителей города вообще не были включены в планы театрализованного представления¹⁴. Хотя масштаб того, что было показано в лесопарке Сент-Луиса, включал непосредственное участие в зрелище 7,5 тыс. человек и аудиторию публики, которую оценивают в 350 тыс. человек¹⁵. Здесь и в других местах на американских исторических представлениях иммигранты, чернокожие и женщины изображались как люди без истории. Прогрессисты стремились запустить действие «плавильного котла», показывая таким образом общеамериканское единство. Однако это вызывало противодействие.

Группы, стремящиеся противостоять такому молчанию на исторических представлениях, сами начали использовать эту форму. В 1913 г. в нью-йоркском Мэдисон-сквер-гарден прошла забастовка в виде театрализованного представления в поддержку 25 тыс. бастующих рабочих шелковой фабрики в Патерсоне (штат Нью-Джерси). К 1913 г. фабрика в этом городе была ведущим производителем дорогого шелка высокого качества. В результате конкуренции со стороны производителей более дешевого шелка низкого качества владельцы фабрики в Патерсоне вынуждены были закупить крупные и эффективные ткацкие станки, которые обслуживали женщины и дети. Обеспокоенные перспективой роста безработицы, снижения заработной платы и упадка шелкоткачества как ремесла, местные ткачи прибегли к забастовке как к орудию протеста¹⁶. При поддержке радикальной профсоюзной организации «Индустриальные рабочие мира» (ИРМ) забастовщики протестовали против замены квалифицированных рабочих механизми-

¹⁴ *Tyson A.M.* Op. cit. P. 352–353.

¹⁵ *Glassberg D.* American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century. Chapel Hill (N.C.), 1990. P. 191.

¹⁶ *Fishbein L.* The Paterson Pageant (1913): The Birth of Docudrama as a Weapon in the Class Struggle // *New York History*. 1991. Vol. 72. No. 2. P. 199.

рованными ткацкими станками по производству шелка. События в Патерсоне привлекли внимание широкой общественности.

Харизматические журналисты и писатели «Прогрессивной эры» Джон Рид¹⁷, Линкольн Стеффенс, Эптон Синклер, Уолтер Липпманн, Макс Истман, Генриетта Родман и др., приезжали в Патерсон и рассказывали о драматических событиях забастовки¹⁸. Этот драматизм подсказывал идею создания представления по мотивам действий забастовщиков. Чтобы завоевать общественное сочувствие и собрать для забастовщиков деньги, журналист Дж. Рид сочинил театрализованное представление и поставил его с «экспрессионистскими декорациями», созданными богемными художниками из Гринвич-Виллидж. Более тысячи реальных забастовщиков, многие из которых были итальянскими иммигрантами, воспроизвели историю до и во время забастовки¹⁹. Примечательно, что эти драматические усилия включали в себя уникальную форму сотрудничества между автором Дж. Ридом и актерами-забастовщиками. На репетициях Рид использовал особый метод исполнения рабочими ролей: он обрисовывал в общих чертах сюжет и попросил забастовщиков импровизировать в диалогах. Они, по замыслу Рида, были актерами и публикой в одном лице²⁰. Музыка имела решающее значение для репетиций театрализованного представления и сыграла важную роль в самом представлении. Рабочие стремились выразить себя в песнях и свою групповую идентичность. ИРМ уже издала свой знаменитый песенник, который предлагала использовать в качестве оружия в классовой борьбе. В Патерсоне существовало итальянское и немецкое хоровые общества, и ансамбли итальянцев, поляков, немцев и евреев стремились внести свой музыкальный вклад в финальное представление²¹, которое стало ярким событием для СМИ, так как более тысячи забастовщиков направились на специальном поезде в Нью-Йорк и прошли маршем по улицам в Мэдисон-сквер-гарден, увлекая за собой зевак и сочувствующих.

Представление забастовщиков Патерсона в Нью-Йорке не осталось незамеченным в афроамериканском сообществе. Известный борец за равноправие афроамериканцев Уильям Дюбуа полагал, что художественное изображение чернокожих становится инструментом политической программы расового равенства, а пропаганда черного искусства была больше, чем просто способом создать культурную

¹⁷ *Джон Рид* (1887–1920) – социалист, автор знаменитой книги о революции в России «Десять дней, которые потрясли мир» (1919). Умер в Москве и похоронен на Красной площади у Кремлевской стены.

¹⁸ *Fishbein L.* Op. cit. P. 205.

¹⁹ *Tyson A.M.* Op. cit. P. 353.

²⁰ *Fishbein L.* Op. cit. P. 210.

²¹ *Ibid.* P. 211.

идентичность афроамериканцев. Это было средство укрепления их общественного образа как граждан американской нации, внесших вклад в историю США. Вера У. Дюбуа в политическое значение искусства и его приверженность межрасовому диалогу ярко представлены в театрализованном представлении «Звезда Эфиопии». Написанная У. Дюбуа между 1911 и 1913 гг. инсценировка «Звезда Эфиопии» показывала исторический вклад Африки в мировую цивилизацию. Зрелище было показано 22 октября 1913 г. на Нью-Йоркской выставке, приуроченной к пятидесятой годовщине объявления об освобождении рабов А. Линкольном в ходе Гражданской войны. В период с 1913 по 1923 г. это представление, собиравшее десятки тысяч участников и зрителей, проводилось четыре раза, и каждый раз получало положительную реакцию прессы. Современный историк подчеркивает, что «Звезда Эфиопии» имплицитно выражала «понимание Дюбуа искусства как пропаганды, т.е. искусства, передающего послание о расовом равенстве»²². Сам Дюбуа так оценивал создание и постановку «Звезды Эфиопии»:

«Театрализованное представление (pageant) было попыткой облечь в драматическую форму на благо широких масс людей историю негритянской расы. Впервые это было предпринято во время празднования Освобождения в Нью-Йорке в 1913 г.; оно было повторено в Вашингтоне с 1200 участниками и великолепным и захватывающим дух успехом; оно было снова дано в Филадельфии в 1916 г. и в Лос-Анджелесе в 1924 г.»²³.

Упомянутое представление являлось вызовом для одного из серьезных противоречий либеральных проектов «Прогрессивной эры»: как изображать афроамериканцев в обществе, в котором был распространен расизм и сегрегация. В 1915 г. был выпущен скандальный фильм У. Гриффита «Рождение нации», изобразивший афроамериканца, по оценке У. Дюбуа, как «дурака, злобного насильника, продажного и беспринципного политика или верующего, но слабоумного идиота»²⁴. У. Дюбуа написал «Звезду Эфиопии» с целью культурной репрезентации черной диаспоры ее истории и общих предков, в противовес распространяемой расистской пропагандой идее о том, что афроамери-

²² *Mallocki M.* «All Art is Propaganda»: W.E.B. Du Bois's the Crisis and the Construction of a Black Public Image // *USAbroad – Journal of American History and Politics*. 2018. Vol. 1. No. 1. P. 5.

²³ W.E.B. Dubois *Speaks: Speeches and Addresses, 1890–1919* / Ed. by Ph. Foner. N.Y., 1970. P. 59; *Дюбуа У.Э.Б.* Воспоминания. М., 1962. С. 336–337.

²⁴ *Krasner D.* «The Pageant Is the Thing»: Black Nationalism and «The Star of Ethiopia» // *Performing America: Cultural Nationalism in American Theater* / Ed. by J.D. Mason, J.E. Gai-nor. Ann Arbor (Mich.), 1999. P. 106.

канцы не имеют истории и культуры. Согласно концепции У. Дюбуа, зрелище было направлено на то, чтобы поддержать афроамериканское моральное возрождение, которое способствовало бы развитию черной культуры²⁵.

Значение «Звезды Эфиопии» У. Дюбуа особенно ярко вырастает на фоне контекста всего движения исторических зрелищ в США «Прогрессивной эпохи». В большинстве этих представлений превозносились достижения американской истории, зарождающийся дух культурного национализма, исключительности и попытка объединить иммигрантов через конструирование американской идентичности на основе идеологии «плавильного котла».

Сценарии театрализованных представлений с использованием истории писали не только журналисты и политики, но и профессиональные драматурги. П. Маккей в руководстве к упомянутому выше представлению в Сент-Луисе заявил: «Пусть маскарад будет состоять из гражданской драмы, символически интерпретирующей большое историческое значение Сент-Луиса»²⁶. Одной из провозглашенных целей организаторов пэйджента было сделать его образцом для других городов. П. Маккей утверждал, что в Сент-Луисе тестируется метод театрализованного представления и маскарада в определенной последовательности, и его принцип состоит в том, чтобы направить внимание широких масс от конкретных и знакомых образов действительности к «менее знакомым и более общим образам путем увеличения драматического напряжения»²⁷. Для того, чтобы участники театрализованного представления почувствовали себя актерами грандиозных общенациональных событий, автор сценария взял из исторического материала Сент-Луиса только те элементы местной истории, которые приобрели национальное и мировое значение. «Я драматически интерпретировал их с помощью очень немногих символических персонажей, которые сами являются представителями крупных массовых группировок»²⁸, — пояснял П. Маккей.

В 1915 г. П. Маккей опубликовал еще более претенциозный сценарий публичных представлений «Новое гражданство: гражданский ритуал, разработанный для мест публичных собраний в Америке». Свою задачу он видел в том, чтобы создать особый ритуал американского национального гражданства для вновь приехавших иммигрантов. По данным П. Маккея, более одной шестой части новых граждан США

²⁵ Ibid. P. 109.

²⁶ *MacKaye P. Saint Louis a Civic Masque. N.Y., 1914. P. VIII.*

²⁷ Ibid. P. X.

²⁸ Ibid. P. XI.

не прошли «настоящую американизацию»²⁹. Он утверждал, что со времен основателей США и до начала XIX в. «американский гражданин, выступая публично перед своими согражданами, развивал искусство, наиболее характерное для нашей демократии»³⁰. Он призывает создавать «уместные и показательные» исторические зрелища на основе этой традиции, используя приемы общественной драмы развивать аутентичный гражданский ритуал, восходящий «от пуританской простоты городского собрания янки»³¹. Персонажи в сценарии П. Маккея делятся на три группы: символические, исторические, современные. Главные символические персонажи – Свобода (мужчина), Америка (женщина), 48 штатов (дети), 13 первоначальных штатов (женщины-танцовщицы)³². Свобода начинает представление обращением к новым гражданам:

«Граждане Америки! В этом месте нашего общения, посвященном моему рождению и росту в новом мире, я – Дух Свободы – возрождаю в вас воспоминания и надежды народа, посвятившего себя свободе через демократию. В четвертый день июля в Филадельфии, сто сорок лет назад, я говорил словами Томаса Джефферсона, моего слуги, услышь теперь, как его все еще живое присутствие говорит с тобой»³³.

После выступления Т. Джефферсона и инсценировки принятия Декларации независимости, Свобода дает слово Дж. Вашингтону, А. Линкольну, далее 13 и 48 штатов исполняют танцы. Все речи написаны не на основе исторических документов, но передают основные идеи истории основания и развития США. Однако от «пуританской простоты» эти пышные и официально парадные тексты очень далеки.

Общей особенностью пэйджентов-перформансов «Прогрессивной эры» был тщательный отбор исторических сюжетов, их героев и исполнителей. Большинство сценаристов избегали историй, которые могли вызвать споры. Проблемы индейцев и афроамериканцев, ощущавших на себе грани сегрегации, не поднимались. Коренные жители присутствовали на американских театрализованных представлениях «Прогрессивной эры» потому, что они включали в себя сцены с «индейцами». Тем не менее, роли коренных жителей обычно играли белые горожане, тем самым замалчивая историю коренных народов. Напри-

²⁹ *MacKaye P. The New Citizenship: A Civic Ritual Devised for Places of Public Meeting in America.* N.Y., 1915. P. 8.

³⁰ *Ibid.* P. 12.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibid.* P. 25.

³³ *Ibid.* P. 37.

мер, в упомянутом выше «Историческом зрелище в масках» в Сент-Луисе местные белые были выбраны для «игры в индейцев» Кахокии³⁴. Несомненно, присутствие реальных коренных американцев противоречило бы доминирующему мессиджу о том, что «завоеванные» народы имели место в истории, но либо отошли в сторону, либо исчезли под натиском неизбежного «прогресса» белой «цивилизации». Таким образом, подобные представления и маскарады позволили участникам переписать историю, подтверждать преобладающие расовые иерархии и лишить коренные народы какого-либо значимого участия в создании истории.

Уильям Лэнгдон, плодовитый автор, режиссер и президент Американской ассоциации представлений (The American Pageant Association), опубликовал в 1912 г. сценарий «Празднование Четвертого июля с помощью театрализованного представления»³⁵. В этой брошюре предлагаются два плана празднования «Четвертого июля», один для простого торжества, а другой для массового театрализованного представления, с «Событием». Под «Событием» Лэнгдон понимал инсценировку истории принятия Декларации независимости. Сценарий Лэнгдона и организация празднования Дня независимости была поддержана Фондом Расселла Сейджа, американской некоммерческой организации, основанной Маргарет О. Сейдж в 1907 г. для «улучшения социальных и жизненных условий в Соединенных Штатах»³⁶.

У. Лэнгдон выделил часть сценария под наименованием «Событие» как кульминацию всего праздника. В список персонажей пэйджента включены все лица, подписавшие Декларацию независимости 4 июля 1776 г.; автор стремился нарисовать картину заседания Второго Континентального конгресса в Филадельфии, когда была принята и подписана Декларация независимости, которая должна была дать «истинное впечатление о том великом событии и представить главных лидеров в справедливом свете»³⁷. У. Лэнгдон, конечно, использовал значительную свободу обращения с историческим материалом при создании этого сценария. Тем не менее, его нарратив более или менее соответствовал историческим публикациям своего времени. Начинает представление президент Второго Континентального конгресса в Филадельфии Дж. Хэнкок. Он предлагает обсудить вопрос о принятии Декларации, написанной Т. Джефферсоном. Однако делегаты от Нью-Джерси заявляют, что поскольку они прибыли с опозданием, то не участвовали в предыдущей дискуссии по этому вопросу и хотели бы

³⁴ *Tyson A.M.* Op. cit. P. 353.

³⁵ *Langdon W.C.* The Celebration of the Fourth of July by Means of Pageantry. N.Y., 1912.

³⁶ Celebrating 100 Years of Social Science Research. Russell Sage Foundation 1907–2007. N.Y., 2007 (<https://www.russellsage.org/sites/all/files/u4/Brief%20History%20of%20RSF.pdf>).

³⁷ *Langdon W.C.* Op. cit. P. 31.

услышать пояснения перед голосованием. Э. Рутледж, один из самых молодых делегатов Конгресса, подходит к Дж. Адамсу со словами: «Никто не может это объяснить как Вы. У Вас все темы настолько готовы, что Вы должны удовлетворить джентльменов из Нью-Джерси»³⁸. Дж. Адамс начинает говорить «сначала со спокойным достоинством, а потом, когда он полностью погрузится в тему, его речь становится все более и более страстной, и экспрессивной»³⁹. Адамс говорит о том, что делегатам придется решать очень важный вопрос, возможно, «величайший вопрос, который когда-либо обсуждался в Америке, и более великий вопрос, возможно, никогда не решался и не будет решаться людьми»⁴⁰. Известно, что никто не записывал никаких выступлений на этом заседании, никто не вел протокол. Следовательно, достоверного текста выступления Адамса нет. Лэнгдон приводит в качестве источников реконструкции речи, которая произвела большое впечатление на участников, письмо Дж. Адамса жене от 3 июля 1776 г. В итоге, согласно Лэнгдону, слова, найденные Адамсом, окончательно убедили делегатов Конгресса поддержать Декларацию независимости.

В этом случае перед нами устойчивый пример гранд-нарратива и повторяемый дискурс, подчеркивающий как исключительность самого события 4 июля, так и незаурядность отцов-основателей, а в итоге в целом и исключительность появления США. Дело в том, что в книге Д. Маккалло «Джон Адамс» (2001) глава, посвященная истории принятия Декларации независимости летом 1776 г., носит наименование «Колосс независимости»⁴¹. «Колоссом» Д. Маккалло назвал Дж. Адамса. Его роль при обсуждении текста Декларации независимости хорошо известна, он входил вместе с пятью другими делегатами Конгресса в Комиссию и внес в текст несколько поправок⁴². В книге Д. Маккалло Дж. Адамс преобразуется в героя-спасителя голосования по вопросу о независимости: «...все молчали, кроме дождя, который начал стучать в окна. Никто не говорил, никто не вставал, чтобы выступить, наконец, Адамс “решил говорить”»⁴³. Маккалло пишет, что Дж. Адамс не обладал даром классического оратора, о чем он с сожалением писал в письмах к жене, однако он говорил логично, и в речи чувствовалась историческая важность момента. В передаче Д. Маккалло, Дж. Адамс «заглядывая в будущее, увидел новую нацию, новое время, все в духе строчек из недавнего письма к другу»⁴⁴. Поскольку, как уже говори-

³⁸ *Langdon W.C. Op. cit. P. 22.*

³⁹ *Ibid. P. 23.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *McCullough D. John Adams. N.Y., 2001. P. 125.*

⁴² История США: в 4 т. / Редкол.: Г.Н. Севостьянов (гл. ред.) и др. М., 1983. Т. 1. С. 133.

⁴³ *McCullough D. Op. cit. P. 126.*

⁴⁴ *Ibid. P. 126–127.*

лось, никто не вел никаких протоколов или записей того заседания, Маккалло реконструирует речь Дж. Адамса по другим источникам, т.е. включает в текст некий придуманный нарратив со ссылками на письма жене и другу. Следовательно, дискурс У. Лэнгдона о роли Дж. Адамса в убеждении делегатов Конгресса поддержать Декларацию независимости повторяет Д. Маккалло через сто лет после У. Лэнгдона с добавлением: «это воля небес»⁴⁵. У. Лэнгдон назвал источник по истории, по его мнению, подходивший для постановки представления – это книга 1904 г. «Декларация независимости. Иллюстрированная история ее принятия с биографиями и портретами подписавших»⁴⁶.

В целом, эти исторические параллели и почти совпадения в передаче речи Дж. Адамса во время принятия Декларации независимости в текстах У. Лэнгдона и современного историка Д. Маккалло – важный эпизод конструирования гранд-нарратива рождения США. Дальнейшее бытование и развитие этого дискурса было разным и зависело от культурного контекста эпохи. «Событие» и весь сценарий Лэнгдона несколько раз повторяли в виде массовых зрелищ. По книге Д. Маккалло был создан мини-сериал «Джон Адамс» (7 серий), продюсером которого стал известный голливудский актер Т. Хэнкс. Мини-сериал посмотрели 2,5 млн зрителей во время первого показа в 2008 г. сетью кабельного и спутникового ТВ «Home Box Office»⁴⁷. Появление новых медиа помогало распространению истории и гранд-нарратива. Однако кино и телевидение резко сократили участие людей в массовых зрелищах на основе исторических сюжетов. Аффекты, эмпатию и сопереживание могли ощущать миллионы людей, сидя дома у телевизора или компьютера.

В «Прогрессивную эру» представители новой элиты, разделявшие идеи прогрессивного толка, считали себя идентифицируемой группой. У большинства прогрессивно настроенных людей имелся общий словарный запас, общие взгляды на историю. Они считали, что их реформаторские усилия защитят «народ» от «корыстных интересов» или «антиобщественных личностей». Они называли свои цели укреплением «демократии» и «справедливости»⁴⁸.

⁴⁵ Ibid. P. 130.

⁴⁶ *Michael W.* The Declaration of Independence. Illustrated Story of Its Adoption with the Biographies and Portraits of the Signers and the Secretary of the Congress. Washington (D.C.), 1904.

⁴⁷ «John Adams» Averages 2.5 Million Viewers // The Hollywood Reporter. 2008. March 19 (https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.97b43bbf-6291f8ab-0def8d9a-74722d776562/https/www.hollywoodreporter.com/business/business-news/john-adams-averages-25-million-107321/).

⁴⁸ *Jaycox F.* The Progressive Era: Eyewitness History. N.Y., 2005. P. VIII.

Можно утверждать, что творцы массовых зрелищ «Прогрессивной эры» сами были прогрессистами. Они видели в прогрессивизме демократическое движение простых американцев, полных решимости вернуть себе власть, захваченную безжалостными корпорациями и коррумпированными политиками. Историки долго спорили о том, какая группа действительно руководила прогрессивными изменениями и каковы были ее мотивы. Они спорили о том, действительно ли достижения «Прогрессивной эпохи» были прогрессивными в обычном смысле этого слова как перспективные, либеральные и инклюзивные, или же эти достижения были на самом деле очень консервативными и, в какой-то степени, в них даже доминировали интересы большого бизнеса, которым они якобы противостояли. Историки активно полемизируют о том, действительно ли прогрессисты имели в виду то, что говорили: действительно ли они стремились к большей справедливости для всех американцев или они просто стремились к большему контролю над теми, кто был менее могущественен или отличался в культурном отношении?

Театрализованные представления в американском контексте «Прогрессивной эпохи» отчасти дают ответ на эти вопросы. Массовые зрелища, связанные с исторической тематикой, развивались как демократические проекты, привлекавшие массы людей из определенных сообществ, делавшие выбор в пользу акторов-любителей, а не профессионалов. Интересно, что американцы в начале XX в. подчеркивали прежде всего дидактические цели зрелища и, как правило, не заботились о его финансовой прибыльности или рентабельности⁴⁹.

Дидактические аспекты театрализованных представлений широко обсуждались и восхвалялись. Следует вспомнить, что философские и дидактические идеи Д. Дьюи, особенно метод обучения при помощи проектов, до сегодняшнего дня привлекают внимание и широко используются. Д. Равич подчеркивала, что в сфере образования прогрессивное движение преследовало много целей: прогрессисты хотели сделать школы более практичными и реалистичными. Оно стремилось ввести гуманные методы обучения, признающие, что учащиеся учатся по-разному, и необходимость учитывать здоровье детей. Прогрессисты стремились сделать школы больше нацеленными на подготовку к социальному обеспечению, чем академическим исследованиям. Прогрессивное образовательное движение намеревалось сделать образование профессиональной сферой. Прогрессисты хотели ограничить влияние религиозных деноминаций, особенно в бедных и иммигрантских районах, на принятие решений в области образования⁵⁰. Несомненно,

⁴⁹ *Fishbein L.* Op. cit. P. 218.

⁵⁰ *Ravitch D.* Op. cit. P. 54–55.

менно, эти идеи прослеживаются во всеобщем увлечении в США историческими массовыми представлениями начала XX в.

Таким образом, независимо от представляемой истории, театрализованные массовые постановки имели большое значение для участников во многих отношениях и по разным причинам. Исторические представления начала XX в. позволили сообществам заявить о себе и создавать сети коммуникаций в эпоху, когда быстрое развитие телекоммуникаций начало разделять людей. Театрализованное представление восстанавливало тонкие связи сообществ: национальные, социальные, субкультурные. Помимо демонстрации общих исторических воспоминаний, недель репетиций, предшествовавших представлению, они способствовали личному общению между участниками сообщества и вне его. Наконец, исторические зрелища позволяли элите движения прогрессистов полагать, что они влияют на продвижение передовых идей и патриотического гражданского дискурса в массы. Однако после Первой мировой войны пэйдженты уступили место другим формам массовой культуры, особенно кино, что, в свою очередь, способствовало возникновению разногласий между поколениями, которые ранее пытались преодолеть при помощи проектов массовых зрелищ.