



**классическое наследие**

**Кондратьева Светлана Анатольевна,**  
*министр культуры Калининградской области*  
[minkultura@gov39.ru](mailto:minkultura@gov39.ru)

**Кенигсбергские теоретики театра: историко-культурологический обзор**

С 1701 года Кенигсберг в Восточной Пруссии стал Королевской резиденцией, ибо тогда в его замке состоялась коронация Фридриха I, а затем и все последующие прусские короли короновались здесь. Но, несмотря на давнюю историю города, несмотря на то что коронационные акты происходили в Королевском замке, город оставался довольно провинциальным, и постоянной театральной сцены в столице Восточной Пруссии не было до 1755 года, когда на Кройценплатц был построен первый театр. Такое положение дел в театральном искусстве, казалось бы, не способствовало выдвижению теоретиков театра, сыгравших заметную роль в немецкой культуре в целом. Однако в том же XVIII столетии, когда город стал Королевской резиденцией, в Кенигсберге появились мыслители, чьи теоретические размышления о театре оказали воздействие на развитие театрального искусства не только в Восточной Пруссии, но во всех немецких землях.

Первым из них следует упомянуть Иоганна Кристофа Готшеда (1700–1766), который родился в предместье Кенигсберга Юдиттене, в семье пастора. Ныне бывший Юдиттен – это часть Калининграда. Юдиттенская кирха, где служил отец Готшеда, одна из старейших на этой земле, была разрушена во время Второй мировой войны. В настоящее время она восстановлена как Свято-Никольский храм русской православной церкви.

Иоганн Готшед успешно окончил Кенигсбергский университет, стал магистром, получил должность профессора. Перед ним открывалась хорошая перспектива академической карьеры. Но, на свою беду, Иоганн Готшед был высокого роста, а король Фридрих Вильгельм I, правивший тогда, повелел всех высоких молодых людей забирать в армию. Посланцы короля отыскивали рослых молодцов по всей стране, даже выезжали в другие немецкие земли. Они без всяких разговоров хватили долговязых молодых людей и тащили на королевский плац. Таким образом, Иоганн Кристоф Готшед был вынужден бежать из Кенигсберга из-за угрозы оказаться солдатом.

Он прибыл в Саксонию, и Лейпцигский университет предоставил ему должность профессора. В Лейпциге Готшед читал лекции, писал книги, стал реформатором немецкого театра, восстановив его связь с литературой.

Как уже упоминалось, во времена студенчества Готшеда в Кенигсберге не было настоящего театра, спектакли ставились в основном школьные. Правда, иногда приезжали со спектаклями настоящие актеры, но это бывало редко, и далеко не всегда спектакли являли собой образцы искусства. Именно в Кенигсберге магистр И. Готшед стал развивать мысль о том, что прогресс театрального искусства возможен, прежде всего, при наличии добротного литературного материала.

Для обоснования своей позиции Готшед обратился к истории театрального искусства. Результатом этих размышлений стал его фундаментальный труд «Немецкий театр, согласно правилам Древней Греции и Рима» в 6 томах, написанный в 1741–1745 годах уже в Лейпциге. Но влияние кенигсбергских реалий в этом произведении весьма отчетливо.

Иоганн Готшед, чье детство и юность прошли в Кенигсберге, рос и воспитывался при крайне бережливом, если не сказать скупом, короле, во времена, когда все расходы на то, что король считал излишествами, были исключены из бюджета. Весь быт был упрощен, одежды не отличались нарядностью, касалось ли это знати, купцов, а тем более простых горожан. Эта непритязательность, простота быта отразилась и в эстетических взглядах Готшеда. Король Фридрих Вильгельм I, занятый строительством армии, считал театр бесполезным искусством, и этот факт явился причиной бедности театральных впечатлений И. Готшеда.

Те спектакли, которые ему довелось видеть, отличались скромностью декораций, поскольку бродячие актеры не могли себе позволить сложный театральный реквизит. Скучность постановок заставляла зрителей «включать воображение», сосредотачиваться на идее пьесы, не отвлекаясь на детали. Это повлияло на эстетические установки И. Готшеда. И уже в Лейпциге, посещая театр, в котором были сильны традиции барокко, он проявил глубокое неприятие этих традиций и развернул борьбу с ними.

Пышность, красочность, помпезность театральных постановок в стиле барокко вызывали резкую критику И. Готшеда. Стремясь преодолеть барочный стиль в театральном искусстве, Готшед стал разрабатывать реформу немецкой драмы. При этом эстетическим образцом для него выступила классическая французская драматургия.

Иоганн Готшед требовал простоты, ясности, правдоподобности действия, ратовал за исключение из театрального действия насыщенности зрелищностью, когда на сцену выводили толпы действующих лиц, громко декламирующих слова своей роли. Здесь снова

обнаруживается влияние атмосферы, в которой формировалось мировосприятие и мировоззрение И. Готшеда.

Дело в том, что в Кенигсберге было сильно влияние пиетизма, т. е. того направления протестантизма, которое не признает внешней обрядности, а считает главным для каждого человека внутреннее совершенство, исполнение долга. Представители данного религиозного направления полагали, что нельзя надеяться на чудо, надо много трудиться, совершать добрые поступки, ибо «вера без дел мертва». Сын пастора, принадлежавшего к пиетизму, Иоганн Готшед разделял эти установки, был против введения в пьесы элементов чудес, волшебства, полагая необходимым обращение к моральным мотивам поступков героев, выдвижение на первый план исполнение ими долга перед Всевышним и перед близкими. По данному поводу он в течение длительного времени вел полемику с критиками из Швейцарии.

Помимо пиетизма, оказавшего сильное влияние на духовную жизнь Пруссии, в культурной среде Кёнигсберга, в университете прочные позиции занимала рационалистическая философия Г. Лейбница и его последователя Х. Вольфа. И. Готшед, изучавший в Кенигсбергском университете философию и теологию, стал одним из самых ярых пропагандистов идей Х. Вольфа. Его рационалистическое мышление вместе с пиетистскими убеждениями проявлялось не только в предложении запретить в театре всякого рода иррациональные чудеса, фантазии, удаленные от реальности, но и в требовании подчинять действие пьесы определенной идее, выстраивать его четко, рационально, ясно. Подобно тому, как из главной идеи, из ряда принципов дедуктивно выводятся следствия, и тем самым строится теория, так и основная идея пьесы должна определять все действие, все поступки героев.

Исходя из таких теоретических установок, И. Готшед оценивал драматические произведения. Интересен тот факт, что он первым из немецких авторов обратил внимание на современных ему русских писателей. Именно Готшед опубликовал статью-рецензию на французский перевод трагедии Сумарокова «Синав и Трувор». Анализируя произведение Сумарокова с точки зрения выдвинутых им эстетических критериев, Готшед указал, что трагедия, созданная русским писателем, отвечает требованиям серьезности, ясности, воспитывает понимание истории в духе официальной, государственной точки зрения, а это, как он считал, весьма важно.

Уважение к власти И. Готшед считал обязательным для драматурга; он был убежден, что государи и «высокие особы» не могут быть персонажами комедий. Такой подход был связан с тем значением, которое придавал мыслитель театру как искусству, способствующему формированию нравственного и гражданского облика человека.

Данные установки И. Готшеда имели немало поклонников в Восточной Пруссии в середине XVIII столетия. Образованный житель Кенигсберга в его творчестве «мог легко обнаружить восточнопруссские мотивы, только ему понятные черты духовного мира своих земляков» (3, 239). Поэтому как бы ни менялись эстетические критерии, какие бы новые веяния ни возникали в театральном искусстве Восточной Пруссии, И. К. Готшед как теоретик театра никогда не был забыт в своем родном городе.

Еще одним мыслителем, развивавшим оригинальные идеи развития театрального искусства, был Иоганн Готфрид Гердер. Будучи студентом, он посещал лекции Иммануила Канта и оставил выразительный портрет философа: «В цветущие годы своей жизни он обладал веселой бодростью юноши, которая, несомненно, останется у него и в глубокой старости. Его открытое, как бы созданное для мышления чело носило отпечаток веселости, из его уст текла приятная речь, отличавшаяся богатством мыслей. Шутка, остроумие и юмор были средствами, которыми он всегда охотно пользовался, оставаясь серьезным в момент всеобщего веселья. Его публичные лекции носили характер приятной беседы. Этого человека, моего друга звали Иммануил Кант» [2, 18].

Гердер не просто испытал влияние Канта. Он стал одним из крупнейших в Германии теоретиков искусства, в том числе и театрального.

В эстетической теории эпохи Просвещения достаточно ярко высветилась проблема связи единичного и общего. И. Гердер, пожалуй, первым рассмотрел понятие типического как особенного, которое с максимальной полнотой выражает общее. Он рассматривал типизацию как обобщение и в то же время индивидуализацию. Именно с этих позиций Гердер анализировал знаменитую пьесу Лессинга «Эмилия Галотти». По мнению Гердера, принц, герой данной пьесы, показан автором как представитель своего сословия – высшего дворянства. При этом сословие в свою очередь получает описание через характер принца. Зрители видят героя в разных ситуациях, он совершает разные поступки, вступает в отношения с другими персонажами пьесы. И всё это в совокупности дает представление об **общем**, типичном именно для принца независимо, например, от его национальной принадлежности – для принца датского, французского, английского, итальянского. Однако надо иметь в виду, полагал И. Гердер, что в пьесе представлен не принц вообще, а «этот принц, итальянец, молодой, собирающийся жениться» [1, 68]. Местоимение «этот» указывает на индивидуальное, единичное. Таким образом, И. Гердер считал, что через индивидуальные черты, индивидуальные характеристики путем типизации театральное искусство выходит к всеобщему.

Немало размышлял Гердер и о природе комического, поскольку именно фарсы, веселые зингшпили, водевили были особенно популярны в кенигсбергском театре, да и

театры в других городах, которые посещал мыслитель, стараясь привлечь публику, обращались к комическим произведениям. По мнению И. Гердера, смех – это явление, присутствующее только в жизни человека. Человек смеется именно потому, что разумен.

По убеждению мыслителя, в основе комического лежит «безвредный контраст»: например, слабая сила, малое величие, незначительная значительность. Гердер полагал, что казаться смешным – значит «быть безобразным и считать себя красивым, быть безобразным и выдавать себя окружающим за красивого, быть безобразным и украшениями стремиться создать себя красивым» [4, 89]. Иначе говоря, комическое выражает несоответствие того, чем человек является, и того, что человек о себе думает. Признавая комическое, Гердер полагал, что в пьесах следует не усердствовать, высмеивая глупость, наказывая ее: это раздражает зрителя. Надо обеспечить торжество добра, что дает зрителю подлинную радость.

Гердер также полагал, что правда жизни не должна превалировать на сцене, если речь идет о негативных сторонах бытия. Утверждение благородства, добродетели – вот что должно заботить автора.

Обратим внимание: с первой постановки трагедии Жана Расина «Митридат» в кенигсбергском театре интерес к французским авторам был достаточно высок. Ставили в театре и другие произведения Расина. И. Гердер же будучи еще молодым человеком, стал весьма критично (и в этом чувствуется влияние Канта) относиться к галломании в театре. Мыслитель ратовал за театр национальный, опирающийся на немецкие традиции. Важно, что эти его идеи находили понимание среди любителей театрального искусства Кенигсберга.

Благодарю своему кенигсбергскому знакомому И. Г. Гаману, который стал основоположником философии «чувства и веры», И. Гердер узнал о творчестве У. Шекспира. Впоследствии покинув Кенигсберг, Гердер-ученый написал статью «Шекспир», опубликованную в сборнике «О немецком характере и искусстве» (1773). Этот сборник стал манифестом интеллектуального движения «Буря и натиск».

В указанной статье И. Гердер провел сравнение трагедий Шекспира с греческими трагедиями. Итогом этого сопоставления стало убеждение Гердера в том, что у них нет ничего общего, кроме названия жанра – трагедия. «В Греции драма возникла таким путем, какого не могло быть на Севере. В Греции она была тем, чем не может быть на Севере... Значит, драма Софокла и драма Шекспира в каком-то смысле не имеют ничего общего, кроме названия... Одна родилась от другой, но вместе с тем пережила такие изменения, что перестала быть сама собой» [1, 4].

Условия жизни, характер общества и государственного устройства, сложность человеческой личности и характер отношений между людьми – вот что определяет различия трагедии греческой и творений Шекспира. По мнению Гердера, древние греки вели более простую и гармоничную жизнь, которая воплощалась в ясной и логичной структуре их драм. Единство место было связано с наличием неизменного фона – античного театра, с присутствием хора. А сформулированные Аристотелем правила трех единств отражали особенности греческой драматургии.

По мнению Гердера, французский классицизм слепо следовал греческим образцам, а это противопоставлено настоящему искусству. Греческая трагедия имела своей целью «потрясение сердца, волнение души», античный театр играл важнейшую роль в воспитании граждан греческого полиса. А произведения Расина и Корнеля – это всего лишь подражание, которое не сможет никого взволновать. Напомним, что в Кенигсберге неоднократно ставились пьесы Расина, так что высказывания Гердера имели непосредственное отношение к театральной атмосфере в городе, влияли на состояние общественного сознания, на оценку спектаклей.

Что касается Шекспира, то его окружала совершенно иная реальность. «Перед Шекспиром, вокруг него были отечественные обычаи, деяния, склонности, исторические традиции, которым менее всего была присуща простота, составляющая основу греческой драмы» [1, 11]. Это определяет сложность шекспировских пьес, характеров его героев, самой фабулы. Это определяет и насыщенность сценического времени событиями, задает смену мест.

В центре внимания И. Гердера оказались место и время действия. По-видимому, он первым поднял проблему несоответствия времени художественного и реального, бытового, т. е. проблему, связанную с исследованием перцептуального времени. Эти идеи сохраняют теоретическую значимость и в наши дни. Много интересного раскрывается в их сопоставлении с созданной М.М. Бахтиным концепцией хронотопа; во всяком случае, рассуждения Гердера не теряют своего значения.

Обратим внимание, что в статье о Шекспире Гердер противопоставил античную и шекспировскую драматические системы. Тем самым он вступил в полемику с Лессингом, чей авторитет был исключительно велик. Лессинг утверждал величие Шекспира, ссылаясь на его близость к древнегреческим драматургам, с чем, как видим, И. Гердер был решительно не согласен.

Кроме того, по мнению Гердера, Шекспира следует противопоставить французской классической трагедии, которую Гердер, как сказано выше, рассматривал как

подражательную. Это типологическое противопоставление французской трагедии и Шекспира в дальнейшем получило развитие в немецком романтизме.

Несмотря на то что расцвета своего творчества И. Гердер достиг не в Кенигсберге, на его родине всегда внимательно относились к его публикациям. Поэтому его понимание театрального искусства оказало воздействие как на выбор пьес, на их трактовку, так и на направление зрительских интересов.

Таким образом, Кенигсберг, несмотря на то что по сравнению с рядом других немецких городов запоздал с созданием постоянной театральной сцены, с формированием театральной жизни, дал немецкой культуре эпохи Просвещения выдающихся теоретиков театрального искусства.

### **Литература**

1. Гердер И.Г. Избранные произведения. – М.-Л., 1959.
2. Гулыга А.В. Гердер. Издание второе, доработанное. – М.: «Мысль», 1975.
3. Очерки истории Восточной Пруссии. – Калининград, 2002.
4. Herder J.G. Saemtliche Werke. Berlin. 1994.
5. Стукалова О.В., Алексеева Л.Л. Взаимосвязь научных и экспериментальных исследований в художественном образовании (материалы Круглого стола, проведенного в рамках научно-практической конференции «Школа XXI века» 30 августа 2010 г.)// Электронный журнал «Педагогика искусства, № 4/2010 URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-4-2010/alekseeva-stukalova12-12-2010.pdf>.