

И. Д. Копцев, В. Х. Гильманов

СИМПТОМАТИКА КАТАСТРОФЫ В ФИНАЛЬНОМ РЕПЕРТУАРЕ НОВОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА КЁНИГСБЕРГА

Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Россия

Поступила в редакцию 28.12.2023 г.

Принята к публикации 01.12.2025 г.

doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-6

70

Для цитирования: *Копцев И. Д., Гильманов В. Х.* Симптоматика катастрофы в финальном репертуаре Нового драматического театра Кёнигсберга // *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология.* 2026. №1. С. 70 – 82. doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-6.

Анализируются последние пьесы из сохранившегося репертуара Нового драматического театра (Neues Schauspielhaus) Кёнигсберга, поставленные на его сцене в апреле 1944 г., за 4 месяца до гибели исторического центра города в результате бомбардировки англо-американской авиацией. Цель исследования – выявить специфику выбора драматургического репертуара театром эпохи нацизма в прифронтовом городе в контексте его исторической судьбы. Рассматриваются пьесы Германа Зудермана «Тейя», «Фрицхен» и «Последний визит», а также комедия Йохана Брауна «Моими глазами». Проводится сравнительный анализ произведений, дается герменевтическая интерпретация их образной и смысловой специфики. Выявлена неоднозначность выбранного репертуара, сочетающего пропагандистские пьесы Зудермана с развлекательной комедией Брауна, отражающей мифологические мотивы. Показан симптоматический характер подбора пьес, передающих эсхатологические настроения общества в нацистской Германии на фоне приближающейся катастрофы города.

Ключевые слова: театр Третьего рейха, Кёнигсберг, Новый драматический театр, пропагандистская машина, Зудерман, катастрофа

В зарубежной науке театральная политика времен Третьего рейха исследована достаточно широко. В своей диссертации «Репертуарная стратегия берлинских драматических театров (1933–1944)» [2] З. В. Бороздинова отмечает появление в Германии в конце XX – начале XXI в. двух обширных исследований о театре нацистского периода: «Театр в Третьем рейхе. Предвоенные годы» (под ред. Г. Гадберри) и «Фашизм и театр: сравнительные исследования эстетики и политики перформанса в Европе, 1925–1945» (под ред. Г. Бергхауса). Однако важнейшим исследованием нацистского театра, по мнению З. В. Бороздиновой, стала коллективная монография «Театр в Третьем рейхе» под редакцией одного из виднейших немецких историков театра Х. Ришбитера. Среди немногочисленных отечественных исследований помимо работ З. В. Бо-



роздиновой [2; 3] можно выделить книгу германиста Е. А. Зачевского «История немецкой литературы времен Третьего рейха (1933 – 1945)» [5], а также статью В. Г. Ключева «Драма и театр времен Гитлера» [6], которая была опубликована в журнале «Современная драматургия» в 1992 г. и стала побуждающим поводом для более серьезного отношения к проблеме театра и манипуляции сознания во времена германского фашизма, что нашло отражение и в книге Е. А. Зачевского, вышедшей спустя два десятилетия.

Вместе с тем ни одна из этих работ не описывает театр Кёнигсберга в эпоху национал-социализма как уникальное культурное явление. Настоящая статья восполняет этот пробел, анализируя пьесы, поставленные на сцене Нового драматического театра Кёнигсберга в апреле 1944 г., и их связь с эпохой Третьего рейха. Следует оговорить тот факт, что речь идет о последних пьесах из сохранившегося репертуара [8], так как известно, что театр давал представления вплоть до закрытия сезона 16 июля 1944 г., но каких-либо документов о репертуарной программе этого последнего периода найти не удалось. Кроме того, следует учесть, что 1 сентября 1944 г. министром пропаганды Йозефом Геббельсом было издано распоряжение о закрытии всех театров Германии. Следовательно, 16 июля стало последним днем в истории именно этого театра, так как воздушные налеты англо-американской авиации в конце августа 1944 г., уничтожившие исторический центр Кёнигсберга, и близость Красной армии, которая в рамках одной из крупнейших операций в истории войн «Багратион» подошла к границам Восточной Пруссии, не позволили открыть новый сезон.

Тридцатого апреля 1944 г. на большой и малой сценах Нового драматического театра были показаны пьесы Германа Зудермана «Фрицхен» («Fritzchen»), «Тейя» («Teja») и «Последний визит» («Der letzte Besuch»), а также пьеса Йохана Брауна «Моими глазами» («Mit meinen Augen»). Эти постановки можно рассматривать как символическое завершение истории театра в Кёнигсберге, отражающее характерный для немецкой драмы конфликт между идеологической тенденциозностью и художественно-философским осмыслением онтологических вопросов.

Режиссером пьес Зудермана выступил Герберт Вален. Его выбор именно этих произведений объясняется их способностью поддерживать моральный дух зрителей в сложной обстановке. В условиях тотальной пропаганды Геббельса и политики гауляйтера Восточной Пруссии Эриха Коха, известного своим запретом на своевременную эвакуацию жителей из прифронтовых районов, такие пьесы, как «Тейя», оказались особенно значимыми. Они были направлены на укрепление немецкого духа и сохранение чувства национального единства в преддверии неизбежной трагедии.

Герберт Вален с самого начала своей театральной карьеры проявлял интерес к режиссуре, которая впоследствии стала ее основой. Он начинал свою профессиональную деятельность в Городском театре (Stadttheater) Хагена, а затем продолжил работу в Новом театре Франкфурта-на-Майне [14]. Последним местом профессиональной деятельности Герберта Валена стала Восточная Пруссия, где он дослужился до должности художественного руководителя. С начала сезона 1940/41 г. он занимал пост



директора Нового драматического театра, будучи нанятым обербург-гомистром Кёнигсберга Хельмутом Виллем. В 1944 г., перед закрытием театров по всему рейху с 1 сентября 1944 г., Вален возглавлял все театры, входившие в состав так называемой Городской сцены Кёнигсберга, объединявшей под общим руководством все театры города. Эти театры, одни из крупнейших в Германии, оказывали кроме всего прочего значительное влияние на культурную жизнь Восточных земель (Ostgebiete des Deutschen Reichs), включавших территории Польши и Белоруссии, оккупированные немецким вермахтом.

Герберт Вален оставался влиятельной фигурой на немецкой театральной сцене до самой своей смерти. Помимо руководящей работы он активно занимался подготовкой студентов-драматургов в Высшей театральной школе во Франкфурте-на-Майне. Его связывали близкие профессиональные отношения с известным в то время актером и театральным режиссером Генрихом Георге. Вален нередко сам появлялся на сцене, преимущественно в небольших ролях, отдавая предпочтение комедийным постановкам. Он также прославился постановкой нескольких пьес испанского драматурга Лопе де Веги во Франкфурте-на-Майне и Кёнигсберге. Его новая постановка первой части «Фауста» для открытия сезона 1942/43 г. в Кёнигсберге была высоко оценена и получила положительные отклики в прессе по всей Германии.

Обращение Валена к драматургии Германа Зудермана не было обусловлено его личным пристрастием. После 1933 г. именно пьесы Зудермана оказались среди лидеров в репертуарном плане театров Третьего рейха, опережая произведения таких популярных тогда драматургов, как Людвиг Тома, Карл Гауптман, Отто Эрнст. Сложная неоднозначность драматургии Зудермана в синкретизме натурализма и ницшеански коннотированного неоязычества отражала двойственную природу немецкой драмы, находящейся в конфликте между идеологической направленностью и философским осмыслением, что особенно ярко проявилось в преддверии катастрофы Кёнигсберга.

Герман Зудерман родился в 1857 г. в Матцикене, провинция Восточная Пруссия. Его отец, арендатор помещичьей пивоварни, происходил из западногерманских меннонитов. Будущий писатель получил начальное и среднее образование в частных школах, а затем недолгое время работал аптекарем. Позже он поступил в гимназию в Тильзите, а с 1875 г. начал изучать филологию, философию и историю в Кёнигсбергском университете. В 1877 г. Зудерман переехал в Берлин, чтобы продолжить обучение и начать литературную деятельность. Через два года он вернулся в родительский дом, но вскоре вновь отправился в столицу, где работал репетитором и писал диссертацию. Лишь в начале 1880-х гг., проведя значительное время в разъездах, он нашел себя в журналистике.

Под влиянием общих настроений конца XIX в., когда идея перемен витала в воздухе, Зудерман в 1896 г. выпустил серию одноактных пьес под символическим названием «Morituri» (лат. «Идущие на смерть») [12, р. 32; 33]. Как следует из названия, каждая одноактная пьеса цикла «Morituri» рассказывает о фигуре, стоящей перед неминуемой смертью. Цикл состоит из трех частей: «Фрицхен», «Тейя» и «Вечно мужское». Объединяющее название цикла — «Идущие на смерть» — создает тра-



гикомический настрой, который развивается от трагедии героического рока в драме «Тейя» к трагедии чести во «Фрицхене» и далее до почти комического разрешения любовного конфликта в пьесе «Вечно мужское». Последовательность пьес подчеркивает постепенное снижение устремлений к идеалу, ради которого жертвуют собой герои, преданные своему долгу.

В драме «Тейя» этот идеал воплощают готы, символизирующие эпический героизм. Они обречены на смерть в битве против византийского войска, которое захватило земли королевства, созданного готами в Северной Италии в VI в. После разгрома готов в сражении и гибели их вождя Тотилы полководец Тейя становится королем и возглавляет отчаянную борьбу против византийцев, которыми командует знаменитый полководец Нарсес [16, S. 295–324].

Пьеса «Тейя» представляет собой яркий пример неоромантического стиля, который возник как вызов господствовавшему в немецкой литературе натурализму. Как отмечают Йост Херманд и Рихард Хаманн, многие произведения того времени стали ориентироваться на так называемую «высокую культуру человечества». Ученые пишут: «Образцом для этого является обций культ античности — индивидуальный человек как символ благородного и героического» [13, S. 12].

В пьесе главный герой Тейя, именем которого она названа, готовится к своей последней битве против византийских захватчиков, зная, что поражение и смерть неизбежны. Кульминацией драмы становится призыв Тейи к своим воинам принять смерть, сохранив честь остготского народа. Сам Тейя первым идет на верную гибель.

Перед началом решающей битвы, в которой шансов на победу у готов нет, Тейя созывает своих полководцев Теодемира и Туриха:

Тейя: Что посоветуете, мужи?

Теодемир: Господин, мы не знаем, что посоветовать.

Тейя: А ты, Турих, со своей мудростью?

Турих: Господин, я был слугой великого Теодориха. Даже он не знал бы, что в такой ситуации посоветовать [16, S. 304]¹.

Кульминационная сцена пьесы иллюстрирует решимость Тейи, его преданность идеалу чести и готовность пожертвовать жизнью ради достоинства своего народа. Его слова, обращенные к полководцам и воинам, раскрывают трагическую неизбежность их судьбы, подчиненной высшим принципам.

Тейя: Ну тогда я знаю... Мой совет краток и прост: умереть! Что смотрите с таким недоверием на меня?.. Не понимаете? Вы что, думали, что я потребую, чтобы вы, как трусливые греки, закутались в ваши плащи и стали предательски кланчить о пощаде у вашего соседа-врага, отринув гордость? Будьте покойны: по меньшей мере от позора я вас избавлю, ибо не могу более привести вас к достойной чести. Наша позиция неприступна, пока хотя бы тридцать из нас будут способны держать в руках копье. Но наступит

¹ Пер. с нем. здесь и далее наш.



час — и уже скоро, — когда последняя рука, ослабленная голодом, не сможет удержаться от того, чтобы обратиться с мольбой о пощаде к наступающему убийце.

Т е о д о м и р : Никто из готов никогда не сделает этого, король!

Т е й я : За то, что ты есть, ты можешь поручиться. Но за то, кем ты станешь, — нет. Поэтому я советую и приказываю вам посвятить сегодняшнюю ночь подготовке к последней битве. При первых лучах рассвета мы выйдем из-под защиты скал и выступим против византийцев в открытом поле.

В с е : Господин, это невозможно!

Т е о д о м и р : Король, подумай, мы стоим один против сотни.

Т е й я : А что ты, Турих?

Т у р и х : Господин, ты ведешь нас к гибели.

Т е й я : Так и есть. Разве я сказал вам что-нибудь другое? Вы что, думаете, что я настолько неопытен в воинском деле, что не знаю этого? Отчего же вы колеблетесь? Когда нас вел Тотила, нас было больше ста тысяч. Сейчас нас осталось около пяти тысяч. Все те, кого сейчас нет, понимали, что значит умирать, а мы, жалкие остатки, разучились делать это?

В с е : Нет, король, нет [16, S. 304 — 305].

В последнюю ночь перед битвой Тейя встречается не только с женой и близкими, но и с христианским священником, что добавляет глубины его образу, подчеркивая трагическую двойственность сочетания героизма и смирения перед судьбой.

С в я щ е н н и к : Король, мой король!

Т е й я : Да, тебе, видимо, понадобится теперь искать себе другое стадо, священник. Если хочешь сказать мне твое «Нет!» моему решению, говори быстрее...

С в я щ е н н и к : И ты мнишь себя свободным, мой сын, от содрогания всех гибнущих творений Божьих?

Т е й я : Священник, я был добрым слугой твоей Церкви. Освящать ваш храм, как это делал Тотила, я не мог, но я убивал во благо его то, что надо было убить... Мне надо что-либо передать от тебя святому Арию?

Е п и с к о п : Мой сын, я тебя не понимаю.

Т е й я : Я сожалею об этом, отец мой [16, S. 322 — 323].

Примечательно, что в разговоре со священником Тейя проявляет ту верность христианскому идеалу готов, которую он сознательно ориентирует на твердость духа Ария, пресвитера Александрии после 310 г., открывающего череду великих ересей IV — VIII вв. Учение Ария было, в сущности, отрицанием догмата о Пресвятой Троице и подверглось решительному осуждению на Никейском соборе 325 г. Арий, однако, упорствовал в своей ереси, доведя христианскую Церковь до грани раскола. Во времена Великого переселения народов готы, находясь уже в пределах Византийской империи, первыми из германских народов приняли христианство, однако именно в форме арианства. В разговоре со священником Тейя, зная, что идет со своим народом на смерть, намекает на будущую встречу с Арием. Его намек священник не понимает, что подчеркивает большую верность Тейи арианской ереси, чем у священника. Противостояние византийцам обретает в пьесе религиозную



коннотацию, коррелируя одновременно с философским императивом Фридриха Ницше — *amor fati*, то есть *любви к року*. Поэтому гимн смерти Тейи в историческом контексте гибели остготского королевства имеет также отношение к метаисторическому спору между каноническим христианством, принятым в Византии, и христианской ересью.

Во второй пьесе Зудермана из цикла «Morituri», «Фрицхен», рассказывается о трагедии прусского лейтенанта Фрица фон Дроссе, сына владельца рыцарского поместья, отставного майора Рихарда фон Дроссе, и его жены Хелены. Действие пьесы разворачивается в воскресный день, когда семья фон Дроссе, как обычно, ожидает письма от Фрица, которое он неизменно отправлял с момента своего поступления на военную службу. Однако на этот раз письма нет — впервые за шесть лет. Чтобы не волновать тяжелобольную мать, родные решают передать ей поддельную депешу якобы от сына. Тем временем Рихард фон Дроссе собирается лично отправиться в распоряжение части в городке Бартенштайн, где служит его сын, чтобы выяснить причину молчания.

Ситуация осложняется приездом полкового товарища Фрица, который договаривается о встрече с племянницей родителей Фрица Агнес. Она тайно влюблена во Фрица и с нетерпением ждет известий от него. От его друга она узнаёт, что скоро он вернется домой, и ее надежды оправдываются: Фриц действительно прибывает в родной дом. Однако его приезд омрачается шокирующей правдой — он возвращается, чтобы проститься с близкими перед своей неизбежной смертью, на которую обречен по собственной воле. Под давлением отца Фриц раскрывает причину своего трагического решения. Он собирается погибнуть в дуэли с человеком по имени Лансти, который однажды застал его в постели со своей женой — женщиной значительно старше молодого офицера. Лансти выгнал Фрица кнутом, не позволив ему даже одеться или взять свою саблю, что стало символом глубочайшего унижения.

Этот случай особенно ранит Рихарда фон Дроссе, который, как бывший военный, ценит честь превыше всего. Ситуацию усугубляет то, что именно он некогда предложил сыну «испытать себя» с любой доступной женщиной перед назначенной свадьбой с Агнес. Фриц вызвал Лансти на дуэль, но с единственной целью — добровольно погибнуть, искупив свою утрату чести. Трагедия достигает кульминации, когда Рихард осознаёт, что другой альтернативы не существует: смерть Фрица неизбежна. Отец решает, что матери и невесте не следует ничего знать о случившемся.

В завершение пьесы ничего не подозревающая Хелена фон Дроссе прощается с сыном, делясь с ним своим недавним сном, в котором она видела его рядом с кайзером и группой генералов. Этот финальный момент добавляет глубины и трагизма, создавая эффект тонкого и горького контраста между реальностью и материнскими мечтами. Решение Фрица добровольно принять смерть, подставив себя под выстрел Лансти, подчеркивается в диалоге с отцом. В этом разговоре проявляется трагическая амбивалентность: с одной стороны, майор Рихард фон Дроссе начинает осознавать неизбежность выбора сына, видя в нем единственный способ сохранить честь семьи. С другой стороны, он все еще пытается наставить Фрица на победу в дуэли, предлагая советы, которые, как он надеется, помогут сыну выжить.



М а й о р : И еще я расскажу тебе о нескольких средствах, применив которые ты не промахнешься...

Ф р и ц : Оставь, оставь, отец, сейчас это уже не имеет никакого смысла.

М а й о р : Что это значит? Не хочешь ли ты дать этому Лансти...?

Ф р и ц : Лансти не промахнется — можешь быть уверен в этом...

М а й о р : Сын, что ты...? Ты что...?

Ф р и ц : Лансти не промахнется — можешь быть уверен в этом...

М а й о р : Сын, имей же... Подумай о...

Ф р и ц : Я не хочу, отец! И если бы ты видел то представление, которое видели вчера жители Бартенштайна, ты бы тоже не стал требовать для меня от судьбы ничего, кроме хотя бы наполовину достойной смерти на дуэли... [16, S. 348 — 349].

Пьеса «Фрицхен» привлекла внимание публики благодаря уникальному сочетанию тематики смены веков и декаданса. Центральным элементом сюжета стал скандал, который служит фоном для критического изображения офицерского сословия с его культом мужественности и феодальными обычаями, такими как дуэли. В конечном итоге главный герой, Фриц, оказывается пленником своего социального класса, который лишает его права на выбор и предопределяет трагический финал.

Сравнение пьес «Тейя» и «Фрицхен» демонстрирует постепенную минимализацию идеала мужской чести. Это отражается даже в названии второй пьесы: Фрицхен — уменьшительно-ласкательный вариант имени Фриц, в свою очередь, производного от имени Фридрих, состоящего из двух корневых морфем: «могучий, богатый» и «мир». Символизм становится особенно многозначительным, если учитывать, что в годы Великой Отечественной войны слово «фриц» приобрело уничижительное значение, став прозвищем немецких солдат. Включение этой пьесы в репертуар Кёнигсбергского театра в преддверии штурма города — столицы «пруссских фрицев» — можно считать проявлением почти мистической синхронности между историей и драмой. Это подчеркивает символическую значимость пьесы в контексте надвигающейся катастрофы.

Выбор национал-социалистами пьес «Тейя» и «Фрицхен» для театра в Кёнигсберге в период приближения Красной армии к границам Пруссии, вероятно, отражал не только пропагандистские цели, но и осознание неизбежности поражения. Он указывает на покорность судьбе, что усиливает трагизм этих постановок.

Третья пьеса цикла «Morituri», «Вечно мужское», была заменена на более безопасную с точки зрения идеологии пьесу Зудермана «Последний визит». Эта замена также симптоматична: трагикомичность «Вечно мужского», вероятно, не соответствовала жестким идеологическим рамкам театральной политики Третьего рейха.

Действие пьесы «Последний визит» разворачивается в доме погибшего на дуэли капитана. Сюжет сосредоточен на раскрытии загадочной истории его смерти, а также на сложных взаимоотношениях среди его близких и подчиненных. Основные действующие лица — лейтенант фон Вольтерс, конюх Мэлбридж и его жена, их дочь Дейзи, сослуживец



Келлерман, санитар Темпски, жених и неизвестная дама. Основной темой пьесы становится тайна гибели капитана во время дуэли с неким Ренуаром.

Подготовка к похоронам сопровождается обострением конфликтов и вскрытием множества тайн. Несмотря на все усилия сохранить события в секрете, участники пьесы больше озабочены личной выгодой, чем обстоятельствами смерти капитана. Конюх и его жена, полагая, что капитан оставил наследство им, надеются найти подтверждение своей преданности в завещании. Особый интерес вызывает Дейзи, дочь конюха. Ее сдержанность и молчаливое поведение выделяют ее среди остальных. К финалу выясняется, что именно она в ночь перед смертью стала женой капитана. Этот факт разрушает планы неизвестной дамы, чье первоначальное поведение казалось искренним проявлением утраты. На деле же ее мотивы сводились к сохранению репутации и борьбе за наследство.

Тема семьи и супружества занимает центральное место во многих пьесах Зудермана. В «Последнем визите», показывая кризис семейных ценностей, драматург исследует разрушение моральных устоев.

Фрау Мэлбридж представляет архетип хозяйки, чья жизнь посвящена домашнему очагу. Ее заботливость часто перерастает в гиперопеку: «И он был таким добрым хозяином! Иногда он был совсем как ребенок, такой беззаботный и счастливый, как маленький мальчик!» [17, S. 100]; «Я не знаю, что нашло на ребенка. Да ведь она была такой помощницей все эти дни — думала обо всем, хотела все делать сама» [17, S. 105].

Дейзи олицетворяет архетип принцессы. Ее изящность и молчаливое достоинство помогают ей занять ключевое место в судьбе капитана: «Почему, как вы думаете, они должны у меня оказаться? Он отдал их мне» [17, S. 134]; «В ночь перед его смертью я стала... его женой» [17, S. 137].

Неизвестная дама воплощает архетип хищницы, чьи действия направлены исключительно на достижение личной выгоды под маской скорби. Эта дама, графиня, представляет собой тот тип женщин, которые ради достижения материального благополучия готовы на все вплоть до разрушения своей семейной жизни. Хотя пьеса не раскрывает обстоятельств, предшествовавших гибели капитана, поведение графини указывает на отсутствие подлинных чувств. Вероятно, она стремилась обрести независимость от мужа, используя при этом нечестные средства. Ее корыстные намерения подчеркиваются репликами: «Что вы на это скажете, герр фон Вольтерс? Эта девочка ведет себя так, как будто она хозяйка дома!» [17, S. 136]; «Для тебя? Кто ты? Почему тебе?» [17, S. 134]; «Кто попросил его сделать это? Была ли это моя вина, если ревность к Ренуару свела его с ума? И возможно, это действительно его месть! <...> Это моя награда!» [17, S. 133].

Таким образом, в небольшой пьесе «Последний визит» Зудерман не только исследует сложные взаимоотношения между людьми, но и демонстрирует, как раскрываются их истинные мотивы после смерти значимого для всех человека. Автор акцентирует внимание на женских архетипах, подчеркивая влияние женского обаяния на судьбоносные решения мужчин.



Не меньший интерес вызывает пьеса Йохана Брауна «Моими глазами». Браун начал литературную карьеру в 18 лет, опубликовав свои первые криминальные романы. Впоследствии он активно писал романы и пьесы, многие из которых были экранизированы. Его творчество охватывало широкий спектр жанров: от кинокомедий до криминальных драм. Браун также выступил соавтором двух спектаклей — «Правитель» («Der Herrscher», 1936) и «Отставка» («Die Entlassung», 1942), которые отражали национал-социалистические идеи [18, S. 9].

Пьеса Брауна «Моими глазами», посвященная перипетиям любовных отношений, была написана в 1943 г. и сразу обрела популярность, попав в репертуар многих театров. Симптоматично, что последней постановкой она стала не только в Новом драматическом театре Кёнигсберга, закрытом уже 16 июля 1944 г., но и в Берлинском государственном театре, будучи поставлена осенью 1944 г., перед всеобщим закрытием театров по всему рейху. Постановкой руководил один из самых влиятельных театральных и кинорежиссеров Германии того времени Хельмут Каутнер. Это была одна из последних театральных постановок Брауна. После войны пьеса обрела новую жизнь: в 1947 г. ее адаптировали в радиоспектакль [10], а в 1948 г. на ее основе вышел немецкий фильм «В храме Венеры» («Im Tempel der Venus») [15].

В пьесе на протяжении трех актов постепенно раскрываются взаимоотношения героев и их внутренние конфликты. В первом акте зритель знакомится с главной героиней, танцовщицей Каролой Вебер. Ее друг, господин без имени, делает ей предложение, но Карола отказывает, объясняя свой отказ тем, что ждет мужчину по имени Корнелиус Риль, с которым она познакомилась ранее. Карола рассказывает другу о том, как проводила время с Корнелиусом, пока капитан Кай Бродерсен, друг Корнелиуса, не убедил ее уехать и оставить его. После этого рассказа Карола уходит в свою комнату. В отель приезжает Корнелиус, но на распросы друга о Кароле отвечает, что не знает, о ком идет речь.

Во втором акте Корнелиус излагает свою версию событий годичной давности. В отеле он встречается с капитаном Каем Бродерсеном. Они делятся историями о своих возлюбленных, но выясняется, что речь идет об одной и той же девушке — Бригитте Фосс. Позже Корнелиус вновь встречает Каролу и собирается уехать с ней. Кай, не понимая поведения друга, решает, что виновата Карола, и поэтому убеждает ее уехать.

В заключительном акте Карола встречается с Корнелиусом в отеле, и они обсуждают прошлые события. В финале Карола и Корнелиус сталкиваются с Каем, который раскрывает правду о Бригитте. Обиженная Карола уходит, но затем Бригитта извиняется перед ней, и герои примиряются.

Пьеса насыщена символами, отсылающими к античной мифологии. Каждый персонаж имеет свой архетип, который помогает глубже понять их мотивацию.

Фамилия Каролы Вебер (Weber) переводится как «ткач» и ассоциируется с греческим мифологическим образом Арахны, мудрой ткачихи. Карола, как паучиха, затягивает мужчин в свои сети. Ее архетипом является Афродита — богиня любви и красоты.



Имя Корнелиуса Рилия происходит от латинского корня *cornu*, связанного с символикой силы и могущества. Образ Корнелиуса близок к архетипу Аполлона, бога света и предсказаний, что подчеркивается даже его репликами: «...Я совершенно точно знаю, что у вас очень много времени» [9, S. 19]; «Возможно, я смогу угадать некоторые из ваших желаний» [9, S. 22].

Фамилия Фосс (Voß) в нижненемецком языке означает «лиса». Ее хитрость сближает ее с богиней обмана Апатой. Она умеет манипулировать мужчинами, что проявляется в ее поведении: «Ей чуть за двадцать лет, она милая, словно “ангел”, но ее наивность слишком очаровательна, чтобы быть искренней. Эта девушка прекрасно знает, чего она хочет, но делает это так, будто не знает» [9, S. 50].

Фамилия Кая Бродерсена происходит от скандинавского имени Brodersen («сын брата»). Его архетип — Посейдон, бог морей. Будучи капитаном корабля, Кай проявляет преданность другу, стремясь «спасти» его от Каролы: «Я не могу смотреть, как мой друг теряет голову из-за женщины. Я должен вмешаться!» [9, S. 64].

Театровед З. В. Бороздинова отмечает, что комедии того времени часто выполняли функцию защиты от страха: «Смех, во все времена работавший как выявление парадокса и средство избавления от скуки, в Третьем рейхе обрел новую, очень важную функцию — защиты от страха» [3, с. 344].

Пьеса «Моими глазами» использует мифологические образы, чтобы отвлечь зрителя от реальности. Древнегреческая мифология, словно сказка, выступает мостом между реальностью и вымыслом. Таким образом, мелодраматичная история любви становится отражением общественного мышления и социального климата того времени.

Подытоживая сказанное выше, мы можем утверждать, что репертуар Нового драматического театра Кёнигсберга в последние месяцы его работы отражал не только идеологическую направленность нацистской политики, но и глубинные коллективные настроения немецкого общества, стоявшего на пороге исторической катастрофы.

Согласно Аристотелю, театральное представление должно вызывать катарсис — очищение и изменение сознания зрителей через сопереживание. Этот процесс, затрагивая их личные микрокосмы, связывал их судьбы с судьбой общего макрокосма. Поль Рикёр рассматривает подобный эффект как возможность терапевтического исцеления души на основе «очистки эмоций» [7, с. 57], что дает повод для сравнения театра с эстетическим медцентром, предназначенным для лечения болезней мира.

Однако история кёнигсбергской драмы наглядно демонстрирует, что даже максимальная герменевтика опыта в театральном искусстве не способна предложить радикальную терапию для преодоления глобальных человеческих конфликтов. Эту мысль подтверждает высказывание немецкого профессора Клауса Гарбера, назвавшего Кёнигсберг «эмблемой апокалипсиса» [11, S. 16]. Он отмечает, что город стал символом катастрофизма мировой истории, где проявляется «саморазрушительная неспособность человечества», герменевтическая и праксиологическая, перевести в практическое бытие самые сокровенные мечты, связанные с «кодом добра» трансцендентальной субъектности [Ibid., см. также: 4,



с. 81]. Основоположник «театра абсурда» Эжен Ионеско писал: «У меня всегда было апокалиптическое понимание, переживание истории. Может быть, это из-за моего христианского воспитания, но, кажется, дело больше в современных событиях. Мы всегда переживаем апокалиптическую эпоху, в любой момент истории совершается апокалипсис, но временами все становится особенно явственным, особенно очевидным. У меня такое впечатление, что мир идет к катастрофе... Весь мир играет с апокалиптической опасностью. Людей и мучит, и вместе соблазняет этот близящийся конец, который они, похоже, хотят ускорить» (цит по: [1, с. 485]). Хочется надеяться, что опыт немецкой драматургии, включая судьбу Нового драматического театра в казенном историей Кёнигсберге, внесет свой вклад в необходимую «педагогику жизни» с тем, чтобы в «мире — театре» люди, играя с апокалиптической опасностью, все же хотели не ускорить, а остановить окончательное падение занавеса на сцене жизни.

Список литературы

1. Бибихин В. Искусство и обновление мира по Эжену Ионеско // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М. ; СПб., 2000. С. 484 – 513.
2. Бороздинова З. В. Репертуарная стратегия берлинских драматических театров (1933 – 1944) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2022.
3. Бороздинова З. Смех сквозь страх. Современная комедия в театральном репертуаре Третьего рейха (1933-1944 гг.) // Вопросы театра. 2021. №1-2. С. 324 – 347. EDN: THQWBE.
4. Гильманов В. Х. Кант в дискурсе «технологий надежды» // Кантовский сборник. 2010. №2 (32). С. 80 – 87. EDN: MSRIQX.
5. Зачевский Е. А. История немецкой литературы времен Третьего рейха (1933 – 1945). СПб., 2014.
6. Клюев В. Г. Драма и театр времен Гитлера // Современная драматургия. 1992. №5/6. С. 120 – 140.
7. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1 : Интрига и исторический рассказ. М. ; СПб., 1998.
8. *Die Aufführungen*, neues Schauspielhaus Königsberg, Spielzeit 1943/44 // Kultur in Ostpreußen. URL: <https://kultur-in-ostpreussen.de/images/spielzeiten/K%20NSchH/K%20NSchh%201943-44.pdf> (дата обращения: 12.11.2025).
9. Braun C. J. *Mit meinen Augen*. Leipzig, 1944.
10. Braun C. J. *Mit meinen Augen*, Hörspiel // ARDHörspieldatabank. URL: <https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1542954&vi=5&SID> (дата обращения: 04.12.2023).
11. Garber K. *Apokalypse durch menschliche Hand* // Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit. Tübingen, 2001.
12. Garten H. P. *Modern German Drama*. L., 1959.
13. Hamann R. und Hermand J. *Stilkunst um 1900*. Berlin, 1967.
14. Herbert Wahlen // Wikipedia.org. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Herbert_Wahlen (дата обращения: 25.11.2023).
15. *Im Tempel der Venus* // Wikipedia.org. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Im_Tempel_der_Venus (дата обращения: 04.12.2023).
16. Sudermann H. *Dramatische Werke* : in 6 Bdn. Bd. 3. Stuttgart ; Berlin, 1923.



17. Sudermann H. Rosen, vier Einakter. Stuttgart, 1907.

18. Wellems H. Am Nationalstaat führt kein Weg vorbei // Das Ostpreußenblatt : Unabhängige Wochenzeitung für Deutschland. 1988. F. 36 (3 Sept.).

Об авторах

Иван Демьянович Копцев — д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: IKoptsev@kantiana.ru

Владимир Хамитович Гильманов — д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

ORCID: 0009-0008-6703-7816

E-mail: gilmanov.wladimir@rambler.ru

I. D. Koptsev, V. K. Gilmanov

THE SYMPTOMS OF THE IMPENDING CATASTROPHE IN THE FINAL REPERTOIRE OF THE NEW KOENIGSBERG DRAMA THEATRE

Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia

Received 28 December 2023

Accepted 01 December 2025

doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-6

To cite this article: Koptsev I. D., Gilmanov V. K., 2026, The symptoms of the impending catastrophe in the final repertoire of the New Koenigsberg Drama Theatre, *Vestnik of Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, №1. P. 70–82. doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-6.

The article analyzes the final plays from the surviving repertoire of the Neues Schauspielhaus (New Dramatic Theater) in Königsberg, staged in April 1944, four months before the destruction of the city's historic center due to Anglo-American bombing. The aim of the study is to identify the specifics of the theater's dramaturgical repertoire selection during the Nazi era in a frontline city, in the context of its historical fate. The plays of Hermann Sudermann – “Teya,” “Fritzchen,” and “The Last Visit” – as well as Johan Braun's comedy “Through My Eyes” are examined. A comparative analysis of the works is conducted, and a hermeneutic interpretation of their imagery and semantic features is provided. The study reveals the ambiguity of the chosen repertoire, which combines Sudermann's propagandistic plays with Braun's entertaining comedy that reflects mythological motifs. The selection of plays is shown to be symptomatic, conveying the eschatological moods of society in Nazi Germany against the backdrop of the city's impending catastrophe.

Keywords: the Theater of the Third Reich, Koenigsberg, the New Koenigsberg Drama Theater, propaganda machine, Sudermann, catastrophe



The authors

Prof. Ivan D. Koptsev, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: IKoptsev@kantiana.ru

Prof. Vladimir Kh. Gilmanov, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

ORCID: 0009-0008-6703-7816

E-mail: gilmanov.wladimir@rambler.ru