

## Динаміка розвитку театральної естетики Німеччини XVIII століття

*У статті розглянуто розвиток теорії драми Німеччини від Х. Ф. Геллерта до Ф. Шіллера, а також проаналізовано ключові теоретичні позиції Лессінга, Гердера, Гете і Шіллера, які сприяли становленню німецького національного театру.*

*Ключові слова: театральна естетика, національний театр, Шекспір, теорія драми, драматургія, сценічне мистецтво.*

Метою і завданням даної розвідки є узагальнення пошуків німецьких просвітників в галузі театральної естетики та аналіз їх теоретичних міркувань, які посприяли становленню національного театру Німеччини. В першу чергу у цій площині варто відзначити імена Г. Е. Лессінга, Й. В. Гете і Ф. Шіллера, зусиллями котрих театральне мистецтво остаточно набуває статусу професійного. Серед них першим, хто впритул підійшов до вирішення цієї проблеми, як відомо, був Г. Е. Лессінг. Сучасний український учений І. М. Юдкін-Ріпун називає постать просвітника визначальною для європейської культурної ідентичності, пов'язуючи його ім'я із ствердженням ідеї толерантності як визначального здобутку європейського гуманізму, а також із початком новоевропейського театру.

Проте, аби зрозуміти масштаб відповідних досліджень цих учених є сенс звернутися до теоретичного досвіду їх старших сучасників, міркування яких стимулюють певний інтерес з точки зору долессінгової теорії драми. Йдеться про Х. Ф. Геллерта і Й. Е. Шлегеля, вистави за п'єсами яких ставали предметом аналізу Г. Е. Лессінга у «Гамбурзькій драматургії». І хоча Х. Ф. Геллерт багато чому вчився у Й. Х. Готшеда, зокрема під його керівництвом займався перекладами з французької, проте у своїх теоретичних розмислах і творчості не поділяв його крайнього раціоналізму і не погоджувався із беззаперечним поклонінням французькому класицизму. Х. Ф. Геллерт відмовляється від сліпого підкорення правилам класицистської драматургії і, всупереч Й. Х. Готшеду, вважає головним вроджене дарування митця, а не благопридбане за рахунок дотримання правил, на чому, як вже відзначалося, наполягав останній [6, с. 247].

В історію філософсько-естетичної думки Х. Ф. Геллерт увійшов як філософ-мораліст, що не могло не позначитися на його творчості і теоретичних міркуваннях з питань теорії драми. Його філософським поглядам притаманне оспівування родинних цінностей і добропорядності, високої моральності і благочестя. Й. В. Гете, згадуючи надзвичайну популярність лекцій професора етики Геллерта, які він відвідував як студент Лейпцігського університету, у «Поезії і правді» відзначав, що «Геллерт, благочестивий за природою, створив свою систему моралі», а його «твори» стали «основою німецької моральної культури» [5, Т. 3, с. 249]. У власних п'єсах і латинському трактаті «Про зворушливу комедію» (1751) філософ-мораліст проголошує ідеал «доброчесної чутливості», що втілюється у мистецтві і прикладній моралі. Невипадково джерело тих сил, котрі можуть зрівняти бюргера і аристократа, просту людину з ученим Геллерт бачив у шляхетності і красі почуттів.

Попередником Г. Е. Лессінга в галузі теорії драми був і Й. Е. Шлегель (1718-1748), котрий також починає займатися драматургічною і критичною діяльністю під безпосереднім впливом Й. Х. Готшеда. Ще у студентські роки він написав статтю «Порівняння Шекспіра з Андреасом Гріфіусом» (1741), де послідовно виклав готшедіанські погляди на драматургію, репрезентуючи в такий спосіб себе як прихильника класицизму. Так само як і Й. Готшед, Е. Шлегель піддавав критиці хаотичність композиції п'єси Шекспіра, але на відміну від Готшеда виявив інтерес до його трагедій; він «був серед тих, хто знайшов у Шекспіра переваги» і звернув увагу на «яскраву і глибоку характеристику персонажів» його п'єс [1, с. 341].

Щодо теоретичних проблем театрального мистецтва, Е. Шлегель пише низку статей, зокрема «Про наслідування» (1744), «Думки при сприйнятті данського театру» (1747), «Замилування», в яких досліджував засоби і можливості «наслідування природи» на сцені. Він більш глибоко, порівняно з його сучасниками, «розумів різницю між реальністю і художнім образом», вважаючи більш важливими «силу емоційного впливу» образу, ніж його схожість із дійсністю. До того ж, Е. Шлегель відкидав «наївно-реалістичне розуміння ілюзії в

театрі, що було розповсюджено серед класицистів»[1, с. 341]. Вважаючи за необхідне рахуватися не лише з логічними, розумовим, а й емоційним сприйняттям глядача, Е. Шлегель йде далі Й. Х. Готшеда, але разом з тим, визнає непорушність основних положень класицистської естетики. Досліджуючи різницю між французькими і англійськими п'єсами, Е. Шлегель, одним з перших, висловив думку щодо національних особливостей драматургії. У його статтях також піднімається питання про «методи виховання народу за допомогою театру» [6, с. 246]. З цього приводу Л. Фейхтвангер у статті «Акторське мистецтво і релігійність» зауважив, що Е. Шлегель, як і всі «найвпливовіші естетики просвітництва», будував свою теорію драми «виключно на основі моралі» [13, с. 586].

Ці спостереження Е. Шлегеля більш сміливо і послідовно будуть розроблені Г. Е. Лессінгом. Оскільки Лессінг, так само, як і Е. Шлегель, був драматургом, спостерігається тісний зв'язок його естетики із практикою сучасного театрального мистецтва. Болісно переживаючи відсутність національного театру у Німеччині, він докладав значних зусиль до розробки теорії драми і сценічного мистецтва. Вже в одній з перших теоретичних розвідок, у «Листах про новітню літературу», він рішучо виступає проти апології естетичних принципів французького класицизму. Критичний запал Лессінга, яким позначені і його наступні дослідження, спрямований не тільки на драматургію і теоретичні позиції П. Корнеля, Ж. Расіна, Н. Буало, але і на погляди його сучасників – графа А.-К. Кейлюса і Дж. Спенса, які відстоювали ідею підкорення завдань поезії образотворчим завданням живопису. Однак основним об'єктом критики Г. Е. Лессінга був Й. Х. Готшед, котрий взявся «конструювати» німецький театр за лекалом французької драматургії, а відтак гранично обмежив театральне мистецтво у відтворенні життєвих конфліктів і протистояння протиріч і живих пристрастей.

Виступаючи проти драматургічних схем, відсутності логіки розробки характеру і дотримання правила трьох єдностей, що було запозичене з нормативних канонів естетики класицизму, Г. Е. Лессінг звертається до творчості

В. Шекспіра. Англійський драматург стає для нього зразковим майстром у розробці характерів і композиційної побудови драми як такої, що здатна охоплювати повноту буття. Вивчаючи вимоги Шекспіра до акторського мистецтва, Лессінг використовує їх у розробці ритмо-пластичних і мовно-інтонаційних засад сценічної творчості у «Гамбурзькій драматургії» [10].

Шекспір не лише для Г. Е. Лессінга, але і для Й. В. Гете та Ф. Шіллера, згідно висловлюванню К. О. Конрадів, став для просвітників «майже міфічною фігурою» [8, с. 172]. Ф. Шіллер, зокрема, вивчав шекспірівський спосіб побудови характерів, вважаючи його зразковим; вміння зображувати народний контекст трагедії та значення характерних персонажів для відтворення руху життя. Й. В. Гете, водночас, захоплювався здатністю Шекспіра ламати стереотипи, майстерністю створення цілісної композиції, прометеївською силою у «створенні людей у колосальних масштабах» [5, Т. 10, с. 264] та багато ін.

Г. Е. Лессінга, Ф. Шіллера і Й. В. Гете зближує і погляд на театр як інституцію впровадження нової моралі у свідомість людини. Силу морального впливу театру вони пов'язували з тим, що театральне мистецтво звертається не лише до розуму, але і до почуттів людини. Морально-виховна функція мистецтва стала домінантою естетичних міркувань майже всіх просвітників і багато в чому визначила вимоги, котрі висувалися до мистецтва. Г. Е. Лессінг розглядав театр як школу моральності, Гете, вболіваючи з приводу відсутності національного театру, вважає за потрібне «ефективно втрутитися у справи німецького сцени» [5, Т. 3, с. 478], а Шіллер взагалі переконаний, що «якби ми дожили до національного театру, то <...> стали б нацією» [14, Т. 6, с. 23]. Згодом саме завдяки творчим зусиллям трьох титанів німецького Просвітництва німецький національний театр посяде гідне місце у загальноєвропейському театральному просторі.

Проте саме критична діяльність Г. Е. Лессінга заклала естетико-теоретичний фундамент для формування теорії драми, а його «естетика» стала «дієвою теорією мистецтв» [2, с. 86]. Заслугою вченого стало те, що він вивільнив основні естетичні поняття XVIII ст. від «небезпеки омертвіння» [7, с. 388] і впровадив у практику системний підхід до розробки актуальних проблем

мистецтва, театрального зокрема. Для подальшого розвитку естетичної думки XVIII ст. важливим є і те, що у поглядах Лессінга останнього періоду життя вже можна побачити спробу осмислення сутності історичної дійсності, хоча і в межах теології. Але фундаментальна розробка концепції впливу історичного чинника на формування культури і мистецтва стала саме надбанням Й. Гердера.

Й. Г. Гердер, виступаючи опонентом І. Канта, вважав обов'язковим для мистецтва його пізнавальне і моральне значення, позбувшись якого воно перетворюється на чисту форму. Задля підтвердження дидактичної і виховної функції мистецтва, він звертається до жанрової специфіки комедії, яка, на його думку, надає можливість не лише «посміюватися», а й вивчати людські звичаї. Виведені у комедії «дурні повсякденної життя, нудні дурні» на сцені показують «нудну гру», однак потрібно, щоб вони «не просто грали перед нами», а давали можливість «вивчати на їх прикладі те, що ми ніде в іншому місті не зможемо вивчити» [4, с. 222].

Виступаючи з обґрунтуванням єдності форми і змісту Й. Г. Гердер посилається на твердження Г. Е. Лессінга стосовно відповідності структури трагедії її змістовній суті, а саме: трагедія «відмінно пристосована» для «збудження співстраждання і страху», і навряд чи «в іншій формі ці пристрасті можуть бути збудженні так сильно» [4, с. 222]. У такий спосіб в естетичних дослідженнях Й. Г. Гердера спостерігається притаманний всім просвітникам інтерес до театральності мистецтва як такого, що максимально повно здатне реалізувати моральний імператив. Відзначаючи вплив театру на формування особистості, дослідник підкреслює, що «драматична форма більш за все показує внутрішню правду поезії, оскільки вона <...> і є її найвищим, всебічним і найбільш концентрованим вираженням. Вона дає видовища, у яких <...> ніщо не є грою для вуха і душі, все є дією, все повинне бути мотивовано» [4, с. 219]. Як засновник, за визначенням В. М. Жирмунського, першої історичної теорії мови [4, XXV], Гердер, співставляючи особливості французької і німецької мов, вважає їх вельми «різними за своїм змістом і духом» і в цьому, згідно його висновків, полягає причина «невисокої оцінки» французької трагедії у Німеччині. А

неадекватність перекладу «найвишуканіших зворотів» мови французьких комедій без спеціальної мовної адаптації, підкреслює Гердер у чорновій редакції «Листів для заохочення гуманності» робить їх «жахливо онімецьчаними на нашій сцені» [4, 307].

Наслідуючи Лессінга, Гердер вважає правила класицистської естетики не придатними для драматургії і театру Нового часу. Виступаючи проти регламентації у художній творчості, він, так само, як Лессінг і Гете, у своєму ствердженні реалізму і свободи митця звертається до драматургічних опусів Шекспіра. У п'єсах англійського драматурга Гердера, перш за все, приваблює те, що «індивідуальність кожної п'єси, як особливої світобудови, втілена в умовах часу, місця і творчості» [4, с. 16]. Порівнюючи Шекспіра із Софоклом, теоретик підкреслює їх тотожність у головному – у «вірності природі», яка виявляється у п'єсах Софокла у слідуванні єдності дії, місця і часу, а Шекспір «міг зберегти її вірність, лише промчав свою світову подію і людську долю крізь всі епохи і місця, <...> де вони здійснилися» [4, с. 17]. Проте, при порівнянні шекспірівської і класицистської трагедій, остання опиняється в очевидному програші: на думку Гердера, при постановці Шекспіра неможливо подивитися заключний акт, щоб зрозуміти суть конфлікту, в той час, коли для вистав за трагедією французьких авторів цього цілком достатньо, оскільки «світову подію» вони «пропускають» і демонструють лише «заклучні, найгірші наслідки – люди мруть як мухи» [4, с. 18]. В такий спосіб Гердер піддає критиці спеціальну «заримованість» класицистської п'єси «для сцени» [4, с. 17], що робить її відверто штучною і позбавляє театральне мистецтво можливості відображення природного драматизму життя. Ідеї Й. Г. Гердера здійснили помітний вплив на формування естетичних поглядів і драматургічну творчість Й. В. Гете періоду «Бурі і натиску». Згодом Гете відійде від штюрмерських ідеалів, його погляди на мистецтво набудуть іншого виміру.

У так званий період Веймарського класицизму естетичні позиції Гете вже будуть зорієнтовані на античну класику і будуватимуться на ідеї «наслідуванні природи» у класицистському значенні цього поняття. Хосе Ортега-і-Гассет (1883-

1955) намагається зрозуміти відмову великого веймарця від «тевтонської люті» і перехід від «Бурі і натиску» до «Бурі і міри». У своїй статті «У пошуках Гете», іспанський філософ пише, що Веймар, де Гете у пошуках міри проходить «курс справжнього «іфігенізму» [12, с. 454], «вирвав» його «з корінням з рідного ґрунту і пересадив у безплідний сухий горщик смішного двору ліліпутів» [12, с. 453]. Разом з тим, Томас Манн (1875-1955), оцінюючи відхід Гете від попередніх естетичних позицій, дотримувався іншої точки зору, вважаючи, що «те, що називають розкладницьким, буває нерідко спрямоване не проти життя, а на його оновлення. Прагнення Гете до порядку, до міри і форми виражало його волю до приборкання <...> демонізму, могутньої природи, і ця воля чудово усвідомлювала своє велике народно-виховне значення...» [11, с. 49]. Позитивну роль «класицизму Гете» у справі професіоналізації німецького театру відзначав ще Г. Гейне (1797-1856), вважаючи, що «іфландізм, котрий лютував у Німеччині», був переможений Веймаром головним чином завдяки впливу Шіллера і Гете» [3, с. 207]. Йдеться про міщанські драми актора А. В. Іффланда (1754-1814), п'єси котрого, претендуючи на правдоподібність у відображенні життя пересічної людини, панували на німецькій сцені кінця XVIII ст., проголошуючи філістерську мораль добродесних і працелюбних бюргерів. Проти такого вульгарного відтворення життя на сцені і виступив Г. Гейне, поділяючи, таким чином, погляд Й. В. Гете на театральне мистецтво як «особливий світ», де дійсність повинна з'являтися на сцені «у перетвореному поезією вигляді» [3, с. 208].

Очолити Веймарський театр, у коло своїх естетичних інтересів Гете включає питання теорії драми. Його захоплення античністю проявилось як у поглядах на драматургію («Про епічну і драматичну поезію», «Трагічні тетралогії греків», «Примітки драматурга» Людвіга Тіка», «Примітки до «Поетики» Арістотеля»), так і акторське мистецтво («Веймарський придворний театр», «Правила для акторів» «Жіночі ролі на римському театрі, що виконуються чоловіками»). Гете трактує виставу як картину, що рухається і таку, що має бути підкорена нормам античної пластики, оскільки на сцені повинне панувати піднесене і витончене. Від акторів він вимагав регламентованої скульптурності

поз, жестів, фронтальних мізансцен, строго обумовленої міміки та наспівного проголошення віршів. Проте, поряд із прагненням втілення ідеалу врівноваженості і гармонійності, Гете також вимагав від акторів внутрішньої концентрації і необхідності вживатися у роль, оскільки театр повинен не лише відображати життя, але й морально виховувати. Так Гете-реаліст вступав у протиріччя із Гете-класицистом.

Водночас, внесок Гете у професіоналізацію німецького театру є доволі суттєвим; величезною заслугою для театральної практики є введення ним у підготовчий процес вистави застольних репетицій, занять з дикції, вимога загально культурного й етичного розвитку актора-особистості, що позначилося на художній якості вистави.

Підкреслюючи, що «мистецтво актора полягає у мові і русі тіла» [5, Т. 10, с. 285], Гете враховує просторово-часові виміри сценічної майстерності. Невипадково у праці «Правила для акторів» Гете виділяє в окремі підрозділи вимоги до сценічної поведінки і сценічного мовлення виконавців, розробляючи цілу низку правил щодо інтонаційного проголошення тексту, жестикуляції, поз і рухів на сцені.

У розділі, що присвячений питанню акторської дикції, Гете, в першу чергу, вимагає від актора «чистого і досконалого проголошення кожного окремого слова» [5, Т. 10, с. 286] і «чистої німецької мови», яка вже на той період сформувалася, за твердженням Гете, завдяки «науці і мистецтву» [5, Т. 10, с. 285]. При цьому він надає конкретні поради стосовно кожного звуку і його сполучення з іншими; наголосу і пауз між словами, тобто наводить ретельно розроблену схему послідовного відпрацювання дикції, інтонаційних модуляцій, які і надають смисл змісту репліки.

Багато питань естетичного характеру вирішувалися Й. В. Гете у спілкуванні з Ф. Шіллером, з котрим його об'єднувала не лише дружба та робота у Веймарському театрі, але і спільні погляди на мистецтво.

Так само, як Лессінг, Гете і Гердер, Шіллер, особливо у період «Бурі і натиску», захоплювався творчістю Шекспіра, драматургічний геній котрого став



орієнтиром у написанні його перших драм від «Розбійників» до «Дон Карлосу». Якщо згодом, під впливом ідей І. Канта він прийде до ідеалістичної концепції мистецтва, то у штюрмерський період можна говорити про матеріалістичні погляди Ф. Шіллера. Зокрема, у драмі «Розбійники» в основу побудови образної системи Шіллером покладено теорію Й. К. Лафатера (1741-1801) щодо безпосереднього зв'язку зовнішнього вигляду людини з її психічною конституцією, якою захоплювався і Й. В. Гете. Виходячи з цієї ідеї, Ф. Шіллер вирішує проблему потворного у мистецтві. Результати його міркувань щодо меж тваринного у людині знайшли практичне застосування у розробці образу негативного персонажу драми, тоді як позитивний образ вибудовується, виходячи з концепції про природну людину Ж. Ж. Руссо. Через протиставлення потворного й ідеального та їх відкритий конфлікт відчувається прагнення Шіллера щодо втілення всебічного охоплення життя англійським драматургом. Не можна не відзначити і те, що у створенні цієї драми спостерігається і вплив теоретичних міркувань Лессінга [9, с. 263-264] щодо образу Ричарда III. Тотожність негативного персонажу «Розбійників» і шекспірівського образу у Лессінговому аналізі є очевидною.

Подібно до Лессінгової теорії драми, Ф. Шіллер у статті «Про трагічне мистецтво» здійснює класифікацію умов, що є обов'язковими для жанру трагедії, визначаючи такими правдивість зображення, наявність героїв, що викликають співчуття і завершену цілісність. Висловлена у зазначеній розвідці думка Шіллера щодо здатності мистецтва сприяти перемозі «морального почуття» над «інстинктом благополуччя і егоїстичній відданості людини своєму індивідуальному» [14, Т. 6, с. 44], «вчити нас у зв'язку з великим цілим відмовлятися від нашого маленького я» [14, Т. 6, с. 44], пов'язана із його впевненістю у суспільному значенні мистецтва.

З одного боку, поділяючи погляд на театр як моральну установу, здатну, крім того, вирішувати питання і державного значення, що вже остаточно було обґрунтовано Лессінгом, спостерігається розходження Шіллера з думкою останнього у питанні втілення у драмі «виняткового злочинства». З точки зору

естетичної позиції Шіллера втілення у драмі «виняткового злочинства» є потужною репрезентацією однієї зі сторін конфлікту, але, згідно переконанню Лессінга, така фігура має бути вилучена з кола персонажів трагедії.

*Висновки.* Таким чином, німецьке Просвітництво заклало науковий фундамент для системних досліджень і наукового осмислення теоретичних проблем естетико-мистецтвознавчого спрямування. Разом з тим, слід врахувати, що в силу аморфності політичного життя Німеччини більшість питань суспільно-соціального характеру, які відкрито звучали в естетичних вимогах англійських і французьких філософів, німецькими просвітниками переводилися у моральну й естетичну площину. У зв'язку з цим, театр як моральна установа, виявився тим «провокаційним» об'єктом, навколо якого розгорталися запеклі дискусії, а дослідження його теоретичних аспектів ставало пріоритетним вектором естетичних досліджень більшості німецьких просвітників. У німецькій естетичній думці практично неможливо відшукати жодної проблеми (хіба що постановницька режисура), яка б у тій чи іншій мірі не ставала предметом їхніх теоретичних міркувань, що дає підстави виділення саме «театральної естетики» в окремий напрям досліджень вже у XVIII ст. У свою чергу, театральна естетика Просвітництва, головним чином, будується на естетичних поглядах та проблемі теорії драми і сценічного мистецтва Лессінга, Гете, Шіллера і є такою, що стала основоположною для подальших пошуків у розвитку західноєвропейського театру і драматургії наступних століть. Актуальність закладених ними теоретичних основ і до цього часу залишається не лише підставою сучасного естетико-теоретичного аналізу (Т. Адорно, Е. Кассіпер, Х. Ортега-і-Гассет, Р. Інгарден, Т. Манн, Е. Панофські, Г. Лукач, В. Беньямін, Б. Балаш, У. Еко), але й естетично-художньою платформою театральної практики (М. Рейнхарт, К. Зейдельман, К. Іммерман, Б. Брехт, Е. Піскатер та ін.). Театральне мистецтво сьогодення у пошуках нових форм, навіть не усвідомлюючи їх здобутки, все частіше доходить думки, що адекватність сприйняття театру це і є естетична реальність Ф. Шіллера, яка неможлива без духовного піднесення Й. В. Гете, врахування художньої правди і виразності Г. Е. Лессінга.

У зв'язку з цим, незважаючи на чисельні дослідження теоретичної спадщини німецьких просвітників, питання театральної естетики Г. Е. Лессінга, Й. В. Гете і Ф. Шіллера, використання їх досвіду у театральній практиці наступних століть, а, головним чином, виявлення теоретичних проєкцій їх висновків в естетико-мистецтвознавчому просторі ХІХ-ХХІ ст., містить великий потенціал для подальших досліджень.

### Література

1. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М. : Наука, 1967. – 455 с.
2. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В. Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1963 – 312 с.
3. Гейне і театр / [вст. ст., составл., ред. и коммент. Дейча А.]. – М. : Искусство, 1956. – 424 с.
4. Гердер И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер // [вст. статья Жирмунского В. М.]. – М.-Л. : Художественная литература, 1959. – VII-LIX. – 392 с..
5. Гете Й. В. Собр. соч. в 10 тт. / Й. В. Гете // [пер. с нем., под. общ. ред. А. Аникста и П. Вильмонта, коммент. Аникста А.]. – М. : Художественная литература, 1975 – 1980.
6. История европейского искусствознания. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 436 с.
7. Кассирер Э. Философия Просвещения / Э. Кассирер // [пер. с нем.]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 400 с. – (Серия «Книги света»).
8. Конради К. О. Гете. Жизнь и творчество : в 2 т. / К.О. Конради // [пер. с нем., предисл. и общая ред. Гугнина А.]. – Т. I. – М. : Радуга, 1987. – 592 с.
9. Лессинг Г. Э. Лаокоон / Г. Э. Лессинг // [редакция, вст. статья Фридлендера Г. М.]. – М. : Художественная литература, 1957. – 519 с.

10. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг / [вст. ст. В. Р. Гриба, ком. Б. И. Пуришева, под. общ. ред. М. Лифшица]. – М.-Л. : Academia, 1936. – 455 с.
11. Манн Томас. Письма / Томас Манн // [пер. с нем.]. – М. : Наука, 1975, – 463 с. – (Литературные памятники, Академия наук СССР).
12. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет // [вступ. ст. Фридендера Г.М.; сост. Багно В. Е.]. – М. : Искусство, 1991. – 558 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
13. Фейхтвангер Л. Собр. соч. : в 12 т. / Л. Фейхтвангер. – М. : Художественная литература, 1968. – Т. 12. – 767 с.
14. Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. / Ф. Шиллер // [пер. с нем., под. общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина]. – М. : Художественная литература, 1955. – 1957.

*В статье рассмотрены вопросы теории драмы в Германии от Х.Ф.Геллерта до Ф. Шиллера, проанализированы ключевые теоретические позиции Лессинга, Гердера, Гёте и Шиллера, которые содействовали становлению немецкого национального театра.*

*Ключевые слова: театральная эстетика, национальный театр, Шекспир, теория драмы, драматургия, сценическое искусство.*

*The article deals with the dynamics of development of German theatrical aesthetics in XVIII century. In order to identify the main achievements in this area which are mainly associated with the names of G. E. Lessing, J. W. Goethe and Schiller, author analyzes the theoretical experience of their older contemporaries – C. F. Gellert and J. E. Schlegel.*

*Keywords: theatrical esthetics, national theater, Shakespeare, drama theory, dramatic art, theatrics.*