

СТРАТЕГІЇ І МЕТОДИ ТЕАТРОЗНАВСТВА: НІМЕЧЧИНА. ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ

Вважається, що театрознавство як наукова дисципліна зародилося на початку ХХ століття у Німеччині завдяки Максіві Геррманну — «фундаторові театрознавства» [34, с. 49; 37, с. 323; 49, с. 312]. Проте, з моменту впровадження Геррманном терміна «Theaterwissenschaft» (нім. *наука про театр*), на роль «батьків театрознавства» претендують принаймні ще двоє істориків театру: Артур Кутчер і Карл Ніссен. Між завданнями, принципами, методами, а зрештою і школами цих дослідників існували істотні розбіжності, що і визначило головні напрями розвитку «університетського» [9, с. 434], як його зазвичай називають, тобто *академічного театрознавства*. Однак суперечка стосовно батьківства — не випадкова, адже віддзеркалює відмінності не лише у методах, а й у соціальних стратегіях, котрі характеризують різні наукові школи. Адже школа — це єдність не лише методологічних, а й етичних принципів.

Однією з передумов народження театрознавства було впровадження у першій половині ХІХ ст. університетських лекційних курсів з історії театру. Вперше це сталося у Німеччині (1845 року Роберт Прутц читав «Лекції з історії німецького театру» [30, с. 35] в Берліні та Штеттені, заклавши «початок історичному вивченню німецького театру» [2, с. 90]; у 1890-х роках історія театру вивчається також у Ляйпцигу і Бонні [10, с. 185]). Про посилений інтерес до історії театру в цей період свідчить також видання у 1839–1842 рр. у Ляйпцигу багатотомного «Загального Театрального Лексикона, або Театральної енциклопедії», в якому багато уваги приділяється саме історичним явищам [27].

Певне підґрунтя для виокремлення театрознавства в академічну дисципліну створили праці німецьких археологів (Ф. В. Дерпфельд та ін.), чий дослідження античного театру спиралися передусім на вивчення його архітектури, тобто простору виконання вистави.

Не менш очевидні передумови для створення науки про театр заклали і літературно-наукові і мистецькі товариства, котрі у ХІХ столітті дістали поширення у багатьох країнах Європи. «На першу третину ХІХ століття, — пише Наталя Яковенко, — припадає також поява численних наукових товариств, що видавали різноманітні “записки” з науковими розвідками своїх членів та готували публікації джерела, якот: Імператорське товариство історії та російських старожитностей, Товариство вивчення стародавньої німецької історії, Товариство історії Франції, <...> така форма об’єднання зусиль науковців у другій половині ХІХ століття охопить всю Європу, а кількість наукових товариств сягне за кілька сотень» [26, с. 145].

Найістотнішу роль в актуалізації театру відіграла відміна 1869 року театральної монополії [9, с. 427], після чого кількість театрів у Німеччині невпинно зростала (так, тільки у столиці було відкрито Bayreuth Opera, Deutsch Theater, Lessing Theater, Berliner Theater, Waliner Theater, Residenz Theater, Zentral Theater та ін. [32, с. 6]).

Спільною ознакою для «університетського театрознавства» і театральних товариств було нове розуміння природи театрального мистецтва: усвідомлення його незалежної ролі від літератури, пошук власної мови, а у царині історії сценічного мистецтва — відокремлення як від історії літератури, так і від естетики і театральної критики.

Велика реформа театру, розпочата наприкінці ХІХ століття практиками сцени й істориками театру, була спрямована на зміну функції театру, що й зумовило визнання нового статусу театру як самостійного виду мистецтва.

Остаточна *інституалізація дисципліни* відбулася 10.11.1923, коли у Берліні було створено перший — не лише у Європі, а й у світі — Інститут театрознавства під орудою двох директорів — Юліуса Петерсона і Макс Геррманна.

Макс Геррманн (1865–1942) — німецький літературознавець та театрознавець; 1884 року вступив до Фрайбурзького університету, після чого навчався у Берліні, студіюючи германістику та історію. Учень філологічної школи Еріка Шмідта. У період

навчання в університеті він захопився театром і, певно, під впливом батька — Луїса Геррманна — журналіста берлінської газети «Щоденний огляд» (Täglichen Rundschau), букініста і драматурга, автора понад тридцяти фарсів, оперет (Volksstücken), написаних для Берлінського пересувного театру та міського театру Фрідріха Вільгельма [33, с. 268]. У 1891 році Макс Геррманн став приват-доцентом Берлінського університету, а за два роки по тому видрукував першу текстологічну працю, присвячену Альбрехту фон Ейбу [39]. Того ж року почав викладати в Берлінському університеті історію середньовічної і новітньої німецької літератури.

Геррманн брав активну участь у роботі різноманітних товариств Берліна: був секретарем Товариства шкільної історії (1909–1928); членом Ваймарського товариства Гете, Товариства бібліофілів, Берлінського товариства старожитностей, Співки істориків Берліна, Товариства німецької літератури, Товариства королівської (згодом Пруської) бібліотеки в Берліні [54, с. 113–114]. Причинами участі Геррманна у діяльності товариств були і недостатнє економічне забезпечення університету заробітною платнею, і відсутність у товариствах тих перепон, які в університеті та інших державних структурах чинилися євреям. Цей надзвичайно продуктивний позауніверситетський шлях обрало чимало діячів театру: «Щодо театру, — писав Скот Леш, — то саме євреї створили інституції, які допомогли Берліну стати центром культури світового масштабу. І знову такі ці модерністські структури створювалися окремо від держави, а часто навіть в опозиції до неї» [11, с. 265].

На лекціях із історії театру Геррманн першим почав використовувати термін «Theaterwissenschaft», заклавши тим самим основу для майбутньої наукової дисципліни. Як пояснює Фріц Рінгер, етимологія слова «Theaterwissenschaft» (точніше його друга половина) має певні особливості: «Німецьке Wissenschaft [на початку ХХ століття] не еквівалентне science [наука], оскільки останнє передбачає методологічні принципи. У німецькій мові будь-який організований корпус інформації називається eine Wissenschaft. <...> die Wissenschaft відповідає англійському scholarship або learning (вченість, знання, ерудиція; гуманітарні науки) <...> eine Wissenschaft — англійському discipline (наукова дисципліна) <...>. Назвати те чи інше історичне дослідження wissenschaftlich — означає похвалити його за логічність, і, можливо, за віддзеркалення “духу часу”» [17, с. 128]. Виходячи з цього коментаря, доцільно розглядати впровадження Геррманном цього терміна не як створення нової науки, а як першу спробу систематизувати знання про театр, що згодом змусило його сформулювати об’єкт дослідження нової дисципліни (театр, а не драматургію) і відповідні методи.

Сформулювавши на лекціях і у власних працях концепцію історії театру, Макс Геррманн перейшов до практичної реалізації своїх ідей. 1919 року він очолив Товариство німецької літератури, до якого вступив на запрошення Еріка Шмідта ще 1890 року, і впродовж сорока років представив на його базі 18 лекцій і досліджень, більшість із яких було видруковано окремими виданнями. Очевидно саме через активну реформаційну діяльність, Георг Еллінгер прокоментував вступ Геррманна на посаду голови Товариства так: «Чверть століття ми були членами “Товариства Еріка Шмідта”, далі ми будемо “Товариством Макса Геррманна”, і в цьому наша незрівнянна принадність» [54, с. 118]. У Товаристві Геррманн одразу ж розпочав літературознавчу дискусію, в якій наголошував на необхідності розширення методологічного інструментарію і хронологічних меж вивчення літератури (від Середньовіччя до новітньої літератури), підкреслюючи, що для сучасного дослідження вирішальним фактором є *історико-літературний аналіз* [54, с. 120, 180].

Розширюючи сферу власної діяльності, у червні 1920 року Геррманн засновує Товариство друзів театру при Берлінському університеті. Діяльність Товариства, серед членів якого були Макс Райнгардт, Леопольд Есснер, Гергардт Гауптман та інші авторитетні діячі театру, спрямовувалася на фінансову підтримку ідей Геррманна: створення інституту театрознавства в Берлінському університеті.

Того ж року Геррманн очолив Товариство історії театру, котре було засновано 1902 року журналістами Георгом Ельснером і Генріхом Штюмке і мало на меті популяризацію театру, зокрема на сторінках «Записок Німецького Театрального товариства» (Schriften der deutschen Theatergesellschaft), де друкувалися мемуари, щоденники, світлина й інші документи з історії німецького театру. У 1910 році Товариством

було організовано першу театральну виставку в Берліні, однак розголошу вона не дістала. З появою Макса Геррманна увагу було зосереджено на дослідженні історії театру. 1923 року Товариство історії театру, Товариство німецької літератури та їхні бібліотеки було об'єднано зі щойно створеним новим навчальним закладом, орієнтованим на вивчення історії театру — Інститутом театрознавства [54, с. 71, 75]. Невдовзі поряд із цим Інститутом народилися й інші навчальні заклади, керівники яких з не меншим правом, ніж Геррманн, претендували згодом на звання фундаторів і «батьків».

Артур Кутчер (1878–1960), який, так само, як і Геррманн, вважається «фундатором театрознавства» [31, с. 29; 49, с. 312], вивчав філологію в університетах Мюнхена, Кіля та Берліна; так само, як і Геррманн, був учнем філологічної школи Еріка Шмідта. 1901 року, в період навчання, разом із друзями Франком Ведекіндом та Отто Фалькенбергом створив літературно-політичне кабаре «Одинадцять катів» («Elf Scharfrichter»). Від 1907–1908 навчального року розпочав викладацьку діяльність, читаючи курс із історії літератури, а наступного року заснував у Мюнхенському університеті семінар «Стилістика і театральна критика» [29, с. 104], серед слухачів якого в різні роки були Франк Ведекінд, Томас Манн, Ервін Піскатор, Бертольт Брехт та ін. Семінар користувався надзвичайною популярністю і став платформою для диспутів, в які втягувалися не лише студенти, а й викладачі університету. Найпомітнішим результатом діяльності Семінару стало виокремлення театральної критики (курс носив назву «Практична театральна критика») в самостійну академічну дисципліну.

1909 року Кутчер почав читати курс лекцій під назвою «Театрознавство», що згодом призвело до термінологічної плутанини. За півстоліття по тому Кутчер заохочував оскаржувати авторство самого терміна: «[я почав] застосовувати термін “Театрознавство” принаймні в тому ж семестрі, що й Джуліус Петерсен у Франкфурті (1909/10). Цієї науки в німецьких вищих навчальних закладах до тих пір ще не існувало; незважаючи на численні, гідні уваги праці Макса Геррманна, які він створив на історико-філологічній основі, нової учбової дисципліни з такою назвою тоді ще не існувало» [42, с. 282]. Важко говорити про достеменність чи хибність аргументів Кутчера, але доля розпорядилася так, що автором терміна у нашій свідомості безперечно залишається Макс Геррманн. Схоже непорозуміння виникає і при спробі визначити час офіційного визнання дисципліни «Театрознавство». Так, Фішер-Ліхте зазначає: «...театрознавство нарешті було визнано самостійною навчальною дисципліною — 1938 року в Кельні і 1943 року в Берліні...» [35, с. 17]; інші дослідники вказують 1920-ті роки [53, с. 115], 1936 рік (для Кельнського театрознавства) [58, с. 392]. Таке саме непорозуміння пов'язано і з датою заснування Кельнського університету, якому в деяких працях навіть віддають першість у Німеччині. (Приміром, Герд Таубе вказує датою заснування Інституту театрознавства при Кельнському університеті 1920 рік, на три роки раніше за Геррманна [57, с. 41]).

У процесі викладання історії театру, починаючи з 1910 року, Кутчер організував для студентів понад 150 екскурсій у театри Німеччини та Європи, під час практичних занять здійснював спільно з учнями постановки містерій, сільські вистави тощо.

На відміну від Макса Геррманна, чий науковий інтерес здебільшого було пов'язано з академічним театрознавством, Кутчер, співпрацюючи в різні роки із «Культурним товариством народного мистецтва та освіти», будучи членом правління «Мюнхенської народної сцени», «Баварської асоціації театральних клубів народного мистецтва» і створивши 1926 року «Товариство південно-німецького театру», співпрацював із цими товариствами радше задовольняючи свої практичні, аніж дослідницькі інтереси. Про що свідчить, зокрема, діяльність очолюваного ним Товариства, орієнтованого на проектування театру, який би «віддукувався на потреби народу». Географія діяльності майбутнього театру мала охоплювати південну Німеччину, Австрію, Швейцарію та німецькомовні райони Франції, Італії, Чехословаччини, Угорщини, Польщі, Югославії та Румунії. Очевидно, саме орієнтованість на практичну діяльність змусила Кутчера відмовитися від посади директора створеного 1926 року в Мюнхені Інституту театральної історії, який став другим учбовим закладом Німеччини, орієнтованим на вивчення історії театру. Коли Кутчер відмовився очолити Інститут [31, с. 27], директором було призначено Ганса Борхердта.

За три роки по тому у Кельні було створено третій Інститут театрознавства [53,

с. 115]. Його засновником став Карл Ніссен (1890–1969) — німецький літературознавець і «фундатор театрознавства» [31, с. 29; 49, с. 312]. Народився у Кельні. Після закінчення реальної гімназії, 1910 року вступив до Боннського університету, де вивчав німецьку літературу, філософію та історію мистецтв. Протягом чотирьох семестрів відвідував лекції з історії театру, серед лекторів були, зокрема, майбутні «фундатори театрознавства» — Макс Геррманн та Артур Кутчер. 1913 року отримав учбовий ступінь за працю «Театральні постановки в Кельні (1526–1700)». Під час навчання в університеті Ніссен пробував себе як актор (1913–1914) і режисер (1915) в літніх театрах. Акторська кар'єра перервалася через від'їзд Ніссена на фронт (Leutnant d. Reserve a. D. [36, с. 3]). Тим не менш, наукову діяльність Ніссен не переривав і 1919 року захистив докторську дисертацію з «німецької літератури і театру» [31, с. 29], де, як вважають сучасні дослідники, чи не вперше в Німеччині визначив предметом дослідження — театр. Того ж року Ніссен став приват-доцентом Кельнського університету.

Ще до заснування самого інституту театрознавства, 1920 року Ніссен створив перший в Німеччині навчальний театр [36, с. 5] при Кельнському університеті і започаткував *театральну колекцію*, котра згодом заклала основу театрального музею.

Здавалося б, заснування за такий короткий проміжок, майже одночасно, трьох театрознавчих інститутів (1923 — Берлін, Макс Геррманн; 1926 — Мюнхен, Артур Кутчер; 1929 — Карл Ніссен) мусило призвести до створення загальнодержавної програми навчання, але кожен із університетів обрав власний напрям розвитку.

У цей час програмне різноманіття було характерною рисою німецької системи освіти в цілому. Хоча централізація освітніх закладів розпочалася ще в 1770-х роках, структурне об'єднання відбулося лише на початку ХІХ століття: 1809 року було створено відділ культури й освіти при міністерстві внутрішніх справ (1817 року реорганізовано у незалежне міністерство освіти) [17, с. 32], 1821 року університети перейшли під керівництво міністерства, однак «кожна із німецьких держав [йдеться про землі Німеччини] зберігала власну систему освіти; в цій сфері до приходу націонал-соціалістів не було юридичної чи формальної централізації. З іншого боку, протягом ХІХ століття в жодній із німецьких держав не було скільки-небудь суворих і систематичних законів про освіту. В результаті уряди здійснювали свої широкі права надзору через величезну кількість спеціальних постанов та адміністративних прецедентів. І хоча ця процедура зміцнювала в освіті роль бюрократії, вона залишила місце і для неформального впливу інституційних та інтелектуальних зразків» [17, с. 33–34]. Разом із тим, між учбовими програмами театрознавства існували і спільні риси, що було зумовлено обставинами, в яких створювалася нова дисципліна: «Від самого початку театрознавства з'явилися дві особливо важливі грані нового фаху: з одного боку, нова дисципліна створювалася особисто та методично германістами <...>, що пояснює і сьогоденний фізичний контакт театрознавства з філологією. З іншого боку, театрознавство коливалося між академічною професією й освітою, орієнтованою на практику...» [34, с. 50].

Ще за три роки до офіційного заснування інституту, 1920 року, філософський факультет Берлінського університету доручив Макс Геррманну скласти навчальну програму для майбутнього Інституту. Основні положення програми вчений виклав у лекції «Завдання театрознавчого інституту». Розглядаючи театрознавство як теоретико-практичну дисципліну, Геррманн наголошував: «Ми хочемо підготувати того, в кого на руках буде вся театральна справа — театрального працівника, театрального керівника, “театрального службовця” у найшляхетнішому і найвищому сенсі» [6, с. 61]. Серед дисциплін, які, на думку Геррманна, мусив вивчати театрознавець, були: театральне право, економіка, соціологія театру, музика, театральна критика, історія зарубіжного театру, «наука про образотворче мистецтво в театрі» тощо [6, с. 63]. Наполягаючи на самоврядуванні інституту, Геррманн вважав, що «той, хто приходить до університету, повинен мати можливість обмежувати свої заняття тими дисциплінами, які йому необхідні» [6, с. 63].

Схоже коло завдань висував у новоствореному інституті і Карл Ніссен, який розглядав театр як освітній інструмент: «Театр, — а особливо театр його часу, — був для нього, поряд зі школою та церквою, третьою — і власне, найважливішою — колоною освітньої системи» [38, с. 139]. Він запропонував концепцію навчання майбутніх ре-

жисерів, завідувачів літературною частиною і критиків, що мала як спільні риси, — наочність та орієнтованість на практику, — так і суттєві відмінності від навчальної програми Геррманна. Ніссен намагався готувати універсалів, тоді як Геррманн — вузькопрофільних спеціалістів; крім того театральна робота не відіграла у навчальних планах кельнського театрознавства такої ролі, як у берлінському Інституті.

Програма Ніссена спиралася на такі принципи:

«1. “Комплексне” дослідження. Він [Ніссен] вимагав від власних студентів не тільки загальноісторичної освіти, але й знань із історії культури та історії стилів, а також із філософії і, звісно, глибокі знання з історії театру і драматургії, не лише німецької <...>».

2. Головування практики. Як і більшість вчених його часу, Карл Ніссен також вважав обов'язковими у навчанні практичні вправи з режисури і драматургії. Тому він заснував навчальну сцену для режисерських вправ. Зазвичай, це були постановки забутих драматичних творів <...>. Історія театру ставала для студентів наочною <...>».

3. [Він] вимагав для своїх студентів наочного навчання, щоб сприяти досвіду чуттєвих театральних вражень за допомогою картин і театральних реліктів» [38, с. 140].

Останній пункт програми — «наочне навчання» — Ніссен реалізував, заснувавши театральну колекцію в Кельнському університеті. У листі від 1923 року Ніссен описував, як учні мусять сприймати театральну колекцію: «Музейна експозиція дає студентам важливий стимул, щоб не мучитися з сухою хронологією; в Кельнському інституті знаходяться яванські маски поруч із німецькою порцеляновою колекцією коміків <...>. Таке одночасне існування всіх епох дає можливість для порівняння» [38, с. 141].

Свою колекцію Ніссен почав збирати ще під час Першої Світової війни. Згодом колекція переросла у театральний музей при Кельнському університеті, а 1931 року отримала власну будівлю. Колекція цілком відповідала уявленням Ніссена про театр без кордонів: «Він [Ніссен] скуповував всі бібліотеки, комплекти ляльок, повну, понад сто фігур, колекцію китайського театру тіней, зібрання лібрето та автографів, фотографії, два зібрання критики, <...>. Ніссен умів скористатися шансом, якщо такий випадав» [38, с. 152]. Колекція мала декілька основних джерел для поповнення. Як організатор музею, Ніссен часто балансував між наукою і мародерством. Частину експонатів вчений придбав за власні кошти, ведучи доволі слизьку гру з іншими покупцями. Він вдавався навіть до погроз: в період панування нацистського режиму залякував конкурентів обіцянками звинуватити їх у єврейському походженні, після Другої Світової війни обіцянки змінилися і охочі до театральних реліквій запросто могли бути звинувачені у підтримці фашизму [38, с. 144]. Можливо, саме через це Юліус Петерсон казав, що Ніссен «йде по трупах» [38, с. 143]. Цю ж думку підтверджує така характеристика Ніссена: «Від початку він <...> стверджував своє хитке положення на факультеті, значення свого відділу або вимагав кошти на нові закупівлі. Протягом сорока років його кар'єри в університеті Кельна теки наповнювалися звинуваченнями в образі, звільненні з роботи, які забиралися так само швидко, як і з'являлися, сміливими грошовими вимогами, нескінченними заявами про конфліктні ситуації <...>. Недипломатичний, нарцисичний, імпульсивний і вразливий, а з іншого боку натхненний місіонер, він знову і знову закликав власне керівництво до терпіння» [38, с. 143].

Значну частину експонатів Ніссена було привезено з окупованих територій: «“Приєднання” Австрії стало приводом для масштабної подорожі з метою “товаро-закупівлі” до Відня, де він [Ніссен] придбав значну кількість автографів, театральної графіки та акторських портретів. Закупівля задокументована на проведеній того ж року виставці під назвою “Врожай одного року”» [38, с. 152]. Деякі експонати поповнили колекцію взаємні на гарну рецензію, видрукувану Ніссеном. З усіх професорів Кельнського університету Ніссен вів найактивніше листування із колекціонерами [38, с. 142]. Пропонуючи, а точніше підкупуваючи схвальними рецензіями театральних діячів, він отримував натомість автографи, рідкісні фотографії тощо. Колекція значно збільшилася з приходом до влади нацистів: спочатку Ніссен таємно зберігав роботи художників, змушених виїхати з країни, а після повалення нацизму, як подяку за цей вчинок, митці залишили більшість власних творів у його музеї. Вважа-

ється, що театральна колекція, котра принесла сумнівну славу Карлові Ніссену, є особливою ознакою Кельнського театрознавства.

Незважаючи на притаманне всім реформаторам сцени початку ХХ століття протиставлення театру і літератури, театрознавства і літературознавства, перші театрознавці Німеччини (так само, як у Росії, й Україні), здебільшого отримали філологічну освіту; більше того, вони отримали її на лекціях одного професора — Еріка Шмідта (1853–1913) — німецького історика літератури, професора Страсбурзького (1877), Віденського (1880) та Берлінського (1886) університетів. Він народився в Відні. 1874 року, коли йому виповнився 21 рік, Шмідт захистив докторську дисертацію. Вільгельм Шерер, учитель і попередник Шмідта на посаді викладача Берлінського університету, охарактеризував Шмідта як «щасливу, нормальну людину, до якої все приходить у свій час» [50, с. 9]. 1880 року Шмідт отримав запрошення до Віденського університету, де «плодом його праці було рецензування, газетні та словникові статті, ... власні дослідження й розлога біографія Лессінга» [50, с. 7]. 1886 року, Після смерті свого вчителя Вільгельма Шерера, Шмідт почав викладати у Берлінському університеті. Працюючи в Берлінському університеті, «зосереджував свою наукову діяльність на окремих біографіях, “характеристиках”, в яких намагався дати поштовх позитивістському методу, окрім структурного аналізу» [50, с. 9]. 1887 року став професором із історії новітньої німецької літератури. У 1909–1910 роках був ректором Берлінського університету. Брав участь у діяльності різноманітних товариств: Товариства Гете у Відні (окрім того, був директором архіву Гете у Ваймарі); входив до комітету з організації вечорів Гете; входив до складу Товариства німецької літератури в Берліні, Товариства літературної історії та ін. Головну увагу приділяв німецькій літературі XVI–XIX століття, у тому числі Гейне, Шиллеру, Гете, а також питанням теорії літератури [47, с. 1619]. Представляючи «біографічно-позитивістський метод у джерелознавчих дослідженнях» [23, с. 534], Шмідт казав: «Історія літератури <...> має бути частиною історії розвою духовного життя народу з порівнюваними виглядами на інші літератури національні. Вона пізнає те, що є, з того, що постає, і так само, як новіша наука природнича, розсмотрює унаслідування і пристосування і знов унаслідування і так далі у неперервному ланцюзі» [24, с. 174]. Цю думку, але в театрознавчому контексті, підтримував і учень Шмідта — Артур Кутчер.

Філологічна освіта перших німецьких театрознавців, з одного боку, створила спільноту, котра говорила однією мовою і мала доволі чітко окреслені методологічні принципи дослідження, а з іншого, — поклала початок війни між театрознавством і літературознавством, яке не бажало виокремлювати в окрему дисципліну історію театру. Можливо, саме тому, окрім наукових планів та освітніх програм, ледь не головним напрямом діяльності театрознавці обрали подолання літературознавчого підходу у ставленні до театру. Маючи філологічну освіту і викладаючи літературознавчі дисципліни в університетах Геррманн, Кутчер, Ніссен виступали за відмежування літератури від театру: «Ми не можемо обмежувати завдання театру постановкою драматичних творів, — казав Макс Геррманн, — <...>. Існували і до сьогодні існують театри поза драматургією. Крім театру, пов'язаного з драматургією, існує доволі значний сегмент в якому театр спирається на власні елементи. Цей першоджерельний сенс театру <...> — у соціальній грі — грі всіх для всіх» [6, с. 61].

Пропагуючи цей підхід, Макс Геррманн у статті «Драма і сцена, відповідь пр. А. Клаару» писав 1918 року: «Театр і драма, на моє переконання, <...> первісно антагоністичні, що є суттєвим; не треба постійно шукати схожі риси, драма є твором словесності, театр — це ефект, що виникає між глядачем та його слугою [актором]» [52, с. 35]. Саме до вивчення театру як видовища Геррманн закликав у праці «Театральний простір». Починаючи з тези «для сприйняття найважливішим є око» [43, с. 509], він визначав театр як просторово-часове мистецтво, наголошуючи, що простір вистави створюють разом: драматург, глядач, актор і режисер. Але роль кожного з цих факторів різна. Закладене автором у ремарках місце дії, режисерський задум та остаточне бачення глядачем сценічного простору цілком залежать, на думку Геррманна, від актора — від його пластики, міміки, голосу, адже глядач ототожнює себе емоційно і навіть фізично з героями вистави, а не з драматургією.

Найповніше методологію Геррманна представлено у «Дослідженні з історії ні-

мецького театру Середньовіччя та Ренесансу» [41], в якому він уперше запропонував новий об'єкт дослідження — *конкретну театральну виставу*, що й визначило поворот у вивченні театру і народження театрознавства як самостійної дисципліни.

Дослідження Геррманна складається з двох, по суті незалежних, частин. Перша — присвячена реконструкції вистави за трагедією Ганса Сакса «Роговий Зіґфрід». Вистава була виконана нюрнберзькими аматорами — мейстерзінґерами 14 вересня 1557 року в Нюрнбергу, в церкві св. Марти.

Реконструкція охоплювала матеріальне середовище вистави: «...не обмежувати себе вивченням простору виконання вистави сценічного приміщення і його використання учасниками дії, а на основі цього дослідження, спираючись на отримані в ремарках вказівки, <...> дослідити все необхідне про декорації, технічне обладнання сцени та реквізит, а також про їхнє використання режисерами і помічниками...» [41, с. 6].

Ідея реконструкції вистави, театру в цей час уже носилася у повітрі. Ще Едвард Вільям Годвін, архітектор за освітою, критикував вистави Чарльза Кіна за недостатній рівень історичної точності, а у 1870-х роках досліджував вигляд задника шекспірівського театру і дійшов висновку, що «декорації мають бути “точним відтворенням” місця дії» [45, с. 24]; так само ідеєю реконструкції вистави захоплювався Микола Євреїнов, один із ініціаторів створення «Старовинного театру», де також здійснювалися реконструкції вистав «середньовічного й іспанського циклу» [7, с. 81].

Однак, на відміну від Євреїнова та Годвіна, які висували практичні завдання, Макс Геррманн зосередив увагу на історико-теоретичному пошуку.

Розглядаючи у другій частині «Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя та Ренесансу» іконографічний матеріал XV–XVI століття, Геррманн зробив спробу виокремити об'єктивні (конкретні, реальні) театральні елементи — мізансценування й акторські жести.

Власний підхід Геррманн охарактеризував як *«формально-історичну теорію»* [41, с. 210], хоча конкретні методологічні принципи дослідження ним не було чітко сформульовано; праця базувалася радше на емпіриці, інтуїції й ерудиції дослідника, ніж на сформульованому методологічному принципі. Тим не менш, прийоми, використані Геррманном, можна систематизувати:

прийом топографічної проєкції — вивчення можливостей сцени: «На сцену, форма і розмір якої береться спочатку гіпотетично, виходячи зі скупих документальних даних, послідовно проєктується зміст кожної сценічної ремарки п'єси, інакше кажучи, робиться спроба розмістити в певному просторі основні форми акторського руху, бутафорії та декорацій» [2, с. 131];

іконографічний метод — оцінка здатності глядача «добудовувати» відсутні частини оформлення за рахунок розуміння візуальної лексики доби, а також вивчення елементів театрального костюму й акторської пластики: «У гравюрі завжди є чистохудожній елемент <...> для того, щоб, вловити моменти, що відтворюють театральну дійсність, потрібно відняти з гравюри чисто художній елемент, і тоді, у залишку, ми отримуємо щось доступне для використання істориком театру» [4, с. 230];

аналіз ремарок і діалогів, спрямований на реконструкцію декорацій, мізансценування, елементів виконання тощо: «Виявляється, що під цими виразами [«geht ein» та «kommt»], що на перший погляд видаються синонімами, приховується різний сценічний рух та виявляються два входи на сцену — один із зав'язи на фоні, другий — спереду із глядацької зали <...> аналіз ремарок змушує Макса Геррманна реконструювати другі двері...» [2, с. 132];

історичний метод — перевірка можливості використання тих або інших театральних прийомів у досліджуваній період: «Дослідження приводить до вивчення килимів XVI сторіччя на півдні Німеччини, а потім до питання про розповсюдження перспективного театрального живопису з Італії до Німеччини. <...>. В цей час килими, дійсно, виготовляються неподалік від Нюрнберга, але мотиви їхніх малюнків — фігурні, а не пейзажні, отже, вони непридатні для декорації ландшафту на фоні сцени. Що стосується перспективних італійських декорацій, то проникнення їх до Нюрнберга до 1547 року теоретично можливе, але в цілому мало ймовірно і не підтверджується фактичними даними. Але якщо навіть допустити, що вони могли бути відомими, то все ж залишається питання: чи застосовували їх в театрі Ганса Сакса?»

Із невизначеності подібних здогадок дослідник виводить аналіз фантазії глядача епохи Ганса Сакса. Ставиться нове питання: чи привчена фантазія глядачів уявляти собі дійових осіб у зв'язку з декоративним фоном? Відповідь дає аналіз популярних книжкових ілюстрацій, а також дослідження образності народних пісень. Вивчення їх говорить скоріше за те, що глядачі далеко не привчені бачити фігури та декоративний фон в одній єдиній виставі, а радше схильні доповнювати у своїй уяві ландшафт, знаходячи опорний пункт у сприйнятті в фігуральному зображенні. Звідси висновок: дослідження повинно спиратися в подальшому на вказану особливість фантазії глядачі, тобто, інакше кажучи, аналіз глядача вказує напрямок наукової думки. Критичний огляд підтверджує правильність обраного шляху: Ганс Сакс ретельно змальовує в тексті драми пейзаж, але обходить мовчанням топографію внутрішніх приміщень, наче припускає її відомою глядачу. Звідси робиться висновок, що пейзажні декорації створюються уявою глядача, якій автор допомагає своїм описом ландшафту, а декорація внутрішніх приміщень просто дана трьома стінами поза олтарем» [2, с. 133–134];

порівняльний метод — характеристика акторської гри: «Дослідження драматичних творів Ганса Закса веде до розмежування акторського стилю гри в комедіях і трагедіях та акторських прийомів у народно-обрядових іграх на М'ясниці (Fastnachtspiele), <...> у драмі високого стилю, де панують визначена система рухів тіла, стилізований, умовно-окреслений жест, без індивідуальних ознак і супроводу міміки. Як і в лірично-музичних творах нюрнберзьких майстрів співу, в їх театрі панує «правило», якому і підкорюється актор-аматор <...> Виявлення й конкретне визначення цієї системи досягається завдяки дуже складному, багатоплановому вивченню жесту в різних галузях художньої творчості цієї і попередньої епох. Насамперед, для порівняння використовується літургійний жест, за ним — жест німецького духовного епосу і, нарешті, іконописний жест в образотворчому мистецтві німецького середньовіччя, причому послідовно вивчається еволюція жесту від ранньохристиянського мистецтва <...> аж до епохи Відродження <...> з'являється можливість окреслити хронологію жесту і прослідкувати історичну спадкоємність традиції як у прозовій літературі, так і в скульптурі й живописі» [5, с. 25–27]. В результаті Геррманн викремлює шість типових жестів виконавця: «складання рук, обертання руками, піднімання кистей рук, піднімання витягнутих рук, сплеск руками, сплеск руками над головою» [8, с. 195].

Метод реконструкції вистави Геррманна було доповнено Альбертом Кестером (1862–1924) — також учнем Еріка Шмідта [47, с. 1619], засновником Мюнхенського театрального музею, з 1899 року — ординарним професором новітньої німецької мови та літератури в університеті Ляйпцига; куратор Національного музею у Ваймарі; у 1914–1915 ректором університету в Ляйпцигу [47, с. 976]. Щиро захопившись ідеями Геррманна, Кестер зробив макет реконструйованої вистави. Для Кестера це була одна зі звичних форм занять: «Я зробив із моїми студентами, я б сказав, історичні вистави, тобто вистави старих драм в макеті або на папері» [31, с. 22]. Кестер зазначав: «найбільша проблема всіх театрознавчих досліджень полягає у питанні як саме драма і сцена пов'язані між собою і котра з них є визначальною». Кестер сподівався знайти відповідь на це питання за допомогою побудови «типових» чи «гіпотетичних» макетів, які повинні «довести правильність того, чи можна інсценізувати чи зіграти відповідні до них твори без невідповідності до них, і якщо можливо тільки до них» [42, с. 249]. Як і Геррманн, Кестер приділяв особливу увагу матеріальній культурі як основі театру, про що свідчить заснований ним у Ляйпцигу театральний музей. Втім, на думку Гвоздева, «Кестер далі колекціонування не пішов, усі практичні і теоретичні завдання обґрунтування нових методів цілком є справою проф. М. Геррманна» [4, с. 232].

Однак, відтворивши в макеті реконструйовану Геррманном виставу, Кестер зіткнувся з очевидними помилками у розрахунках. Спираючись на документи і висновки Нюрнберзької комісії і, на відміну від Геррманна, не ігноруючи жодної з ремарок, Кестер довів, що місце дії і форма сцени було визначено Геррманном неточно. Цей спростувало й інші висновки дослідження, адже характерною рисою роботи Геррманна була перевірка нових даних попередньо отриманими результатами [55, с. 118–119]. Остаточні висновки Кестер виклав у праці «Сцена мейстерзінгерів XVI сто-

ліття» [48], котра фактично стала коментарем до праці Геррманна: Кестер наводить цитату з книги Геррманна і спростовує її або ставить під сумнів своїми аргументами. Так, розглядаючи відтінки значень дієслів «geht ein» та «kommt» дійшов такого висновку: Геррманн писав, що використання цих дієслів вказує як саме актор мав з'являтися на сцені: «geht ein» — означає виходити з глибини сцени, «kommt» — з авансцени. Кестер, вказуючи на малорозвинену сценічну культуру і техніку мейстерзінгерів, ставить питання: чи міг в той час існувати чіткий набір затверджених правил сценічної дії, та ще й у таких дрібницях як вихід актора на сцену? Чому, якщо правила існували, їхнє існування «переховувалося» до початку століття і не збереглося в жодному документі? На думку Кестера, концепція Геррманна не враховувала також, що актор може з'являтися справа чи зліва, спускатися сходами тощо. За Геррманном, існує лише два варіанти. Однак у Сакса, вважає Кестер, існують випадки, коли взагалі не вказано як саме актор мусить з'являтися на сцені. Кестер долучає до аналізу (як це робив і Геррманн) інші твори Сакса. Розглядаючи рукопис і друковані варіанти п'єс, Кестер дійшов висновку, що варіанти написання ремарок не співпадають, тож «geht ein» та «kommt» були синонімами, а не вказівкою для актора. До того ж, дійство, в якому є тільки два варіанти появи актора, було б надто одноманітним для глядача.

Власних гіпотез Кестер не висував; характеризуючи дослідження Геррманна як суперечливе [48, с. 25–31], він наголошує на тому, що «сумнів [у концепції Геррманна] не є спростуванням». Унаочненням мети цієї праці, а можливо й загальної ситуації розподілу місць на «науковому п'єдесталі», видається вступна промова Кестера, в якій він, зокрема, зазначав: «І навіть якщо б Геррманн — на що я, зрозуміло, кінець кінцем сподіваюся і до чого прагну, і що, однак, звісно, в ученому світі було б рідкісним явищем — навіть якщо він був би змушений визнати, що не він, а я маю рацію, він все одно міг би вихвалитися, що моє спростування виникло тільки завдяки його імпульсу» [48, с. 2]. Іронією долі видається помилковість реконструкції і самого Альберта Кестера [1, с. 40].

Незважаючи на помилковість самої реконструкції, цією працею Геррманн заклав теоретичну базу театрознавчого дослідження. Визначивши об'єкт дослідження, він запропонував власний принцип поділу — *метод «морфології» театру (типи, види, форми театрів)*. Принциповим для методології Геррманна є шлях від конкретного факту, а не від загального уявлення про мистецькі напрями, що загалом було характерно для наукових принципів ХХ століття. Підхід Геррманна, як і спосіб його реалізації (додання якомога ширшої інформації з різних сфер середньовічного життя) був винаходом свого часу. Панівна концепція позитивізму (пошук та сприйняття через факти) саме наприкінці ХІХ століття збагатилася досягненнями природничих наук, які спиралися на факти, здобуті емпіричним шляхом [26, с. 157]. Цей шлях (емпірика та факт) і обрав за основу Геррманн у своїй праці.

З інших позицій підходив до визначення специфіки театру Карл Ніссен, який вважав, що етнографія набагато ближча до театрознавства, ніж література; вважаючи літературу ворожою театрознавству, він навіть виступав проти занять театрознавством колишніх чи дійсних літературознавців, адже «театрознавство не може бути провінцією літературознавства, де дослідження здійснюється радше для власного задоволення, ніж на користь майбутніх драматургів і режисерів <...> Повага театру до самого себе заслуговує на те, щоб його минуле і теперішнє було зібрано в одному місці, але ні в жодному разі не за допомогою сміхотливої експансії істориків літератури, методи яких мають власну галузь застосування і придатні радше для молодих викладачів. <...> Це дійсно лихо, що охочі до експансії літературні дослідники ставлять інше завдання, ніж справжнє театрознавче дослідження...» [31, с. 33].

Відмінність концепцій Геррманна та Ніссена полягала у тому, що Ніссен вбачав проблему «літературознавчих» досліджень із історії театру у недостатній орієнтованості на потреби практиків (в першу чергу, акторів та режисерів), а Геррманн — у недостатній ґрунтовності, надмірному спиранні на літературну складову та ігноруванні виконавства у просторі й часі.

Спроба виокремлення театрознавства із літературознавства поставила перед новою дисципліною одне з найголовніших питань: що, власне, є *об'єктом дослідження театрознавства?*

Праця Макса Геррманна — «Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя та Ренесансу» [41] не завершила, як це часто видається з театрознавчих текстів, а тільки розвинула величезний стос питань нової дисципліни. Концепція Геррманна — вистава як єдиний об'єкт дослідження — не задовольнила колег, тож кожен вирішував ці питання на власний розсуд.

Ширше за Геррманна на питання про зміст театрознавства намагався відповісти Карл Ніссен: «...Ніссен вимагав, щоб об'єктом дослідження, окрім театральних вистав, театральне навчання визнавало всі театральні жанри — фестивалі, процесії, церемонії, ігри, танці, ритуали, співання балад, розповіді казок та інші форми виступів всіх часів та народів» [46, с. 51]; «від театралізації свят — тріумфальні в'їзди військ, турніри й наповнені мімезисом вогняні спектаклі — і аж до циркової пантоміми, не кажучи вже про малі види театру, такі як театр ляльок і театр тіней» [1, с. 240]. Тобто, всі види дійств — і театр, і паратеатр. Опосередковано з цього випливає, що, окрім чисто наукових завдань, Ніссен наділяв театрознавство і культурно-соціальною функцією: «Театрознавство здатне, краще ніж більшість дисциплін, дати розуміння інших народів. Воно здатне прояснити, що всі народи мають спільну основу, живуть, керуючись схожими прагненнями, тими самими художніми інстинктами; потрібно шукати красу та людяність, замість того, щоб мучити, проливати кров та знищувати одне одного...» [31, с. 32]. Таке розуміння пов'язано з уявленням Ніссена про одну з функцій театру: «Так само як музика і мистецтво, які розвивають у людини притаманні їй від природи динамічні, початкові естетичні імпульси, розмаїття театральних форм лежить в основі такого неминучого прагнення і схильності: необхідності, котра змушує природну людину переходити на інший рівень існування, розширювати вузьке особисте існування та Я» [31, с. 31–32].

Поєднання етнографії та театру було характерним і для вчителя Ніссена — Артура Кутчера: «Ніхто не винайшов мистецтва сцени і драми, в цьому взагалі не було потреби, бо обидва з'єднані з людиною та її культурою з незапам'ятних часів» [12, с. 35]. На відміну від Геррманна, який будував театрознавче дослідження як «історію театральної гри» [14, с. 48], Кутчер відійшов від хронології театру і зосередив увагу на пошуку його основного, первинного елемента. Таким елементом, на його думку, був танець: «Танець є праклітиною театру, він є найпростішою і найдавнішою формою, театр є праклітиною міміки і драми (танцівник є батьком міміки) та актора» [12, с. 35], тим самим Кутчер «зкладає основи танцювально-етнографічної типології, надаючи відтак театрознавству основоположного інтеркультурного спрямування» [1, с. 22].

Ідеї Кутчера і Ніссена поділяли й інші діячі театру, схильні до пошуку коренів у дохристиянській і християнській обрядовості: «Коріння німецького театру — у церкві. Із літургії виникає сценічне зображення», — вважав Ганс Кнудсен, асистент і учень Геррманна, який 1948 року очолив інститут театрознавства у берлінському Вільному університеті, а у 1960-х був звинувачений у злочинах фашизму і частково обмежений у викладацькій діяльності [8, с. 6]. Юліус Баб, підтримуючи теорію Кутчера, також уважав, що «танок — це прамистецтво, яке створює, через міміку у поєднанні зі словом, пратеатральне мистецтво — “драматургію”» [28, с. 111]. З точки зору формальних засобів, Кутчер, Ніссен, Баб, як і їхні однодумці, розвивали теорію німецького філолога Германа Райха, який писав: «Для визначення елементів театру, ми не можемо починати ні з режисера чи актора, ні з драматурга, ні з художника чи техніка сцени, ні з традицій чи глядачів, менш за все треба звертати увагу на театральні форми класичні або народні <...>. Ми повинні починати з передумови театру і драми <...> з міміки. Міміка є найпримітивнішою силою серед усіх, вона найпростіша і найстарша форма театру і драми» [31, с. 29].

Пошуку витоків театру опосередковано приділяв увагу і Макс Геррманн, який у своїй останній праці «Формування професійного театального мистецтва в античності і у новітній час» писав: «театральне мистецтво це передусім акторське мистецтво» [40, с. 14]. Закликаючи до вивчення акторської гри як першооснови вистави, Геррманн шукав відповідь на питання про те, коли, де і як виникла акторська професія, Геррманн закликав до створення методології її дослідження. Зародження акторства як професії у Греції він пояснював трьома головними чинниками: існуванням мімів; наявністю «драматичної поезії, здатної поєднуватися з театральним мис-

тецтвом» [40, с. 119] і меценатством. Особливу увагу Геррманн приділяв економічним аспектам, вирізняючи заробітну платню як ключову ознаку професійного театру. Саме ж акторське виконання Геррманн аналізував, спираючись, у першу чергу, на тексти п'єс, а також на відомості про час і місце показу вистав.

Різноманітність принципів, методів і гіпотез, які подеколи виголошувалися як аксіоми, варто розглядати не тільки як наукові більш або менш обґрунтовані припущення, а ще й як ознаку часу, коли залежність історичних дисциплін від панівної міфології стає наочною.

У міжвоєнний період гуманітарна наука зазнала істотних змін: неоромантичні ідеї з ухилом у бік «національних героїв, наділених особливою вітальністю («інстинктом влади») і готових присвятити життя великій ідеї» [26, с. 193] заклали фундамент для «національної мегаломанії» [26, с. 195]. Ідеологія нацизму мала значний вплив на наукове життя Німеччини, не оминувши і театрознавство: «Коли театрознавство нарешті було сприйняте самостійною навчальною дисципліною, <...> то не стільки через визнання заслуг молоді дисципліни; радше це відбулося завдяки чітким націонал-соціалістичним переконанням завідувачів кафедрями» [1, с. 22]. Таким чином, прихід до влади нацистів став перевіркою цінності багатьох наукових, зокрема й театрознавчих шкіл, адже політичні переконання театрознавців часто переносилися і на методологію, і на загальні принципи дослідження: «методично приєдналося до ідеології націонал-соціалістів і театрознавство, яке висунуло на перший план “міма” як антропологічну константу <...> Здійснювалися спроби побудувати німецьке театрознавство від “міма”, і вивести з них “німецькі обрядові ігри”» [34, с. 49]. Що цілком органічно збіглося із завданнями нової влади, унаочненими у репліці стосовно історичної драми: «...знайти доказ генеалогії нашої раси, в якій минуле стає вічною дійсністю» [22, с. 63]. Такий підхід призвів до справдження «пророцтва» оглядача пронацистської газети «Völkischer Beobachter» Браумюллера: «Історія стане міфом, якщо її розглядати націонал-соціалістично» [22, с. 63].

Геббельс, характеризуючи роль німецького театру, виголошував: «Німеччина була і є батьківщиною світового театру, і наше культурно-політичне завдання полягає в тому, щоб зберегти цю велику театральну-історичну місію...» [22, с. 70]. Правила було встановлено і кожен із театрознавців, як і будь-який громадянин Німеччини, мусив обирати между причетності до цієї «гри». Наукові преференції вчених лаконічно охарактеризував Крістофер Бальме: «Геррманн основну увагу в театрознавчих дослідженнях звертав на історію європейського театру, а Кучер і Ніссен ішли цілком інакшим шляхом, наголошуючи на народознавчій “основі” театру» [1, с. 18]. Так само розійшлися вони і у моральному виборі.

Карл Ніссен, який мав найтісніший контакт із «практичним» життям, відзначився вже у перших лекціях, які було сприйнято як антисемітські, суголосні ідеології нацизму [38, с. 146]; згодом він став членом націонал-соціалістичної партії [1, с. 22], а 1933 року очолив групу штурмових загонів (як потім казав, із метою самозахисту). З нацистами його зближувало, однакове розуміння пропагандистської функції, котру вони вважали найголовнішою у театрі. Ніссен наголошував: «Театр це наочне дійове об'єднання всіх культурних елементів, з яким ніщо не може бути порівняно за силою безпосередністю впливу, тому що він включає у себе незалежні музику та образотворче мистецтво» [31, с. 34]. Збуджений національними ідеями, він намагався «відродити» старовинний германський тип видовища, для якого 1933 року створив поняття «Thingspiel»: «В концепції Ніссена Thing означає “місце осуду”. Вигадавши цей термін Thing, Карл Ніссен думав про *Германію* Тацита, в якій давньоримський автор згадує віче німецьких членів клану, під час яких ухвалювалися політичні рішення стосовно миру та війни, обиралися лідери, обговорювалися різноманітні угоди та ухвалювалися закони. Тацит навіть написав про обряди мужності, що здавалося б найбільш підходить до сутності тінг п'єс, ніж будь-що інше <...>. Ніссен дав своє обґрунтування для застосування терміна Thing: “Нова Німеччина знову намагається покинути кам'яні пустелі міст. <...> Справжнє зібрання людей [парламентарів], які відрізняються від егоїстичних політиків, знаходить своє прекрасне символічне вираження на лоні природи (життєвому просторі)” [51, с. 58]. Упроваджений Нісеном термін активно використовувався у так званому тінгтеатрі. По суті це був «маршо-

вий театр», в якому вирішальна роль належала гаслам, підсиленним ритмом і видовищними ефектами: прапорами, смолоскипами, звуками органа, калатанням дзвонів, фанфарами на тлі напівзруйнованих замків і церков (типовий фон тінгвіста), що й сприяло створенню атмосфери містичного переживання. В такому театрі, за висловом фон Шрамма, одного з теоретиків нацизму, людина виступала як «Тип, Суспільна душа, Народ, Раса, Культура» [22, с. 66]. Демонструючи можливості новоствореного жанру, на сцені навчального театру Ніссен здійснивав «вистави для солдатів Вермахту, що перебувають у фронтовій відпустці» [36, с. 18]. Тож, певно, не випадково 1939 року став дійсним професором Кельнського університету. Під час Другої Світової війни, спираючись на прихильність нацистського керівництва, Ніссен, за допомогою польових карток, відстежував місця перебування своїх найкращих студентів та опікувався їхніми дисертаціями. Разом із Артуром Кутчером він випустив серію «Die Schaubühne» («Сцена»), де, власне, і було видрукувано дисертації студентів. Загалом, до 1965 року було видрукувано 64 номери. Однак після заборони нацистським керівництвом вистави Ніссена за п'єсою «Кожний» його стосунки з владою помітно охолодилися.

Артур Кутчер, учитель Ніссена, 1933 року вступив до націонал-соціалістичного союзу вчителів (NSLB), 1938 — до об'єднання «націонал-соціалістичної народної благодійності» (NSV) і німецького союзу ветеранів (NS-Reichskriegerbund), а 1942 року став членом націонал-соціалістичної партії Німеччини [47, с. 1043–1044]. Ще до приходу нацистів до влади Кутчер впродовж кількох десятиліть влаштував у Мюнхенському університеті авторські вечори, на яких виступали як видатні тогочасні діячі культури (Томас Манн), так і безпосередні ідеологи фашизму. Спогади Курта Хюбера (Huber), професора Мюнхенського університету, висвітлюють «прийоми викладання» Кутчера: «...було кілька професорів, які мали мужність залишатися вірними власним переконанням та етичним принципам, і навіть виказувати їх. Серед тих, кого я особисто знаю, я б хотів згадати професора театрознавства Артура Кутчера. Він розпочав свою лекцію, присвячену Генрихові Гайне, з того, що <...> Гайне був одним із найбільш огидних, зіпсованих, шкідливих євреїв. В кінці його лекції кожному стало зрозуміло, що Гайне був одним із найважливіших поетів Німеччини» [56, с. 94]; «У Кутчера були неоднозначне ставлення до нацизму. Маючи схильність до «націоналістичної традиції» він часто наближався до німецько-фашистських звичаїв. З іншого боку, у нього були проблеми з націонал-соціалістичним студентським союзом через заняття Генрихом Гайне та зневагу до нацистських авторів» [31, с. 26].

Інша доля спіткала Макса Геррманна. 1933 року він став ординарним професором Берлінського університету (другий випадок за всю історію університету, коли єврей за походженням отримав цю посаду). І того ж року в університеті було створено студентський націонал-соціалістичний Союз, проти діяльності якого Геррманн виступив у листі до міністра культури Берхарда Руста: «Моєму почуттю власної гідності, в якому глибоко укорінено <...> національний німецький дух, <...> відкрито кажуть: «Єврей може думати лише як єврей, а якщо він пише німецькою — він бреше», — і це <...> яскраво виявилось, коли я прямо пояснив сутність німецького духу студентам. Я пишу німецькою, я думаю німецькою, я відчуваю німецькою і я не брешу» [31, с. 16]. Невдовзі він сказав й інше: «Ці люди не можуть мене образити. Я — німець, а вони, власне, ні» [40, с. 291]. Звісно, з такими наївними уявленнями Геррманн не міг далі працювати в університеті: після сорока двох років викладацької діяльності він змушений був вийти на пенсію. Невдовзі навіть його прізвище було вилучено зі списку викладачів. Така ж примусова «пенсія» виключила його з більшості товариств, членом-засновником яких він був. Як і всім німцям єврейського походження Геррманну було заборонено вільно пересуватися вулицями Берліна; дорога до бібліотеки, яку він долав пішки, займала кілька годин; тож, своєрідним полегшенням можна розглядати заборону цю бібліотеку відвідувати, а може і як «подяку» за архівний фонд, який державна бібліотека отримала саме від Геррманна.

Ганс Кнудсен, учень і асистент Геррманна, 1933 року був у числі 88 письменників, які висловили підтримку Гітлеру. Згодом він закликав Макса Геррманна вийти зі складу Товариства історії театру [31, с. 13]. Заклик полишити власне дітище Геррманн успішно зрозумів.

Юліус Петерсен, інший учень Геррманна, який разом із своїм вчителем очолював перший Інститут театрознавства при Берлінському університеті, зустрівши події 1933 року «з симпатією» [44, с. 87], писав: «Фюрер прийшов, і його слова говорять, що Третій Райх ще тільки народжується <...> завдання зараз полягає у відновленні суспільства» [44, с. 88]. Після написання Геррманном листа міністру культури, 1938 року Петерсен у звіті університету писав: «Геррманн відрізнявся [педагогічною майстерністю] від обох своїх єврейських колег, Людвіга Гайгера та Ріхарда М. Меєра, які відштовхують нас своєю поверховістю, в його суворій діловитості та філологічній ґрунтовності мало проявляє себе єврейський дух» [44, с. 90].

Останні роки життя Геррманн присвятив роботі над працею «Формування професіонального театрального мистецтва в античності і у новітній час» [40], для чого, вже тяжко хворий і обмежений у пересуванні, самотужки вивчив старогрецьку мову. Незважаючи на дискримінацію, він категорично відкидав можливість еміграції. Влітку 1941 року у листі до Віри Лахман він писав: «Рішення [емігрувати] та його практичний наслідок — дійсно абсолютний розрив із потаємними сторінками мого існування, відмова від усіх можливостей у моєму житті» [37, с. 312]. На цей крок Геррманн піти не зміг.

1942 року Геррманна було депортовано до концтабору Терезієнштадт, з якого вчений вже не повернувся.

Артур Кутчер по закінченні війни працював позаштатним професором з історії новітньої німецької літератури, а 1951 року — вийшов на пенсію. 1958 року отримав Орден за заслуги ФРН. 1960 року на честь Кутчера було названо площу в Мюнхені.

Карла Ніссена у 1947–1948 роках було тимчасово відсторонено від роботи. В результаті денацифікації його було звинувачено, однак без істотних наслідків, і 1951 року він знову очолив Інститут театрознавства, щоправда, до постановки вистав на сцені університетського театру вже не повертався, займаючись переважно репертуарною програмою і власною театральною колекцією. 1959 року вийшов на пенсію.

Із приходом нацистів та створенням «правильної» науки, в німецькому театрознавстві зникло багатоголосся, поступившись місцем амбіціям держави. В дослідженнях із історії театру посилювався інтерес до античності, в якій вчені наполегливо намагалися провести неперервну лінію німецького театру від давньогерманської, навіть давньогрецької культури. Мотивом таких розвідок, безперечно, була ідеологія нацизму.

Саме в 1930-ті шляхи «патріархів театрознавства», отже, й створеної кожним із них театрознавчої школи, остаточно розійшлися. Це істотно похитнуло всю театральну спільноту, однак, чи міг бути іншим наслідок фанатичного, безглузлого, а разом із тим системного втручання держави в академічну науку? І чи й справді методології гуманітарних наук не залежать від життєвих стратегій їхніх творців?

Характеризуючи традицію саме німецького наукового мислення початку століття, Фріц Рінгер писав: «Німецька історична традиція розвивалася, принаймні частково, як свідомий протест проти певних культурних тенденцій в західноєвропейському Просвітництві. Німецькі вчені вважали, що найбільший гріх для історика — трактувати минуле як сукупність прикладів, які можна використовувати для прославлення людини, прогресу та сучасності, для побудови загальних максимумів мистецтва управління державою і для зведення разом досягнень науки <...> Коли Ранке зробив своє знамените зауваження про те, що слід просто з'ясувати “як це було насправді”, він не мав на увазі, що слід повністю припинити усяку інтерпретацію доти, доки не буде зібрано всі свідчення, що дозволяють правильно відтворювати історію від початку до кінця. Жоден із німецьких істориків не займав подібної позиції. Ранке просто хотів уникнути занадто “осучасненого”, прямолінійного сприйняття минулого. Він хотів “історичності”, хотів описувати минулі епохи, інститути та людей наскільки можливо “в їхніх власних термінах”, а не судити про папство епохи Відродження з точки зору Лютера, а про Середньовіччя — за нашими власними стандартами. Ідеал минулого з позиції минулого — основна тема німецької історичної традиції» [17, с. 122–123].

В основі концепції Геррманна лежав принцип *системної реконструкції*: будь-які спроби театрознавчих узагальнень, мають вартість лише тоді, коли спираються

на систематизовані реконструкції, а не на бурхливу фантазію (щоправда, цієї вигоди він не дотримувався послідовно, адже у другій частині праці, присвяченій театрові середньовіччя, він досліджував іконографію, виходячи з упередженого уявлення до гри середньовічного актора).

Саме системність, вважав Крістофер Бальме, була ледь не головною ознакою досліджень Геррманна: «системні принципи, розроблені Геррманном, незаперечні. <...> розроблена в цих рамках методика дослідження джерельної бази є основою будь-якої форми театральні-історичних досліджень, а відтак і “ремеслом”, яке мусить опанувати кожний історик театру» [1, с. 40–41]. Олексій Гвоздев також наголошував на цій особливості: «[Макс Геррманн] заклав початок систематичного вивчення сценічного значення гравюр» [4, с. 233].

«Систематичне впровадження їх [уявлень щодо фантазії глядача] у процес реконструкційної побудови та їх використання на конкретно-практичних деталях, — із захопленням писав Олексій Гвоздев, — уперше здійснено Максом Геррманном» [2, с. 133]. Проте, окрім популяризації ідей Геррманна, сам Гвоздев не зробив практичних кроків, спрямованих на використання методології Геррманна. Причини цієї «практичної відчуженості» спробував пояснити Микола Песочинський: «У працях М. Геррманна, <...> реконструюється конкретне просторове рішення старовинних вистав, тоді як школа Гвоздева прагне визначити атрибути театральності, що зберігаються від епохи до епохи. <...> школа Гвоздева знаходила обґрунтування і витоки реально існуючої в театральному процесі невербальної театральності, тоді як німецьке театрознавство моделювало втрачені сценічні форми» [15, с. 81]; «...ракурс досліджень Геррманна (принаймні тих, що були у полі зору Гвоздева) інший, ніж у перших російських театрознавців <...> Для лєнінградців вистава — система живих дійових образів, а не матеріальна складова простору та мізансцени» [16, с. 137–138]. Розглядаючи театр як систему, тобто «співвідношення між формою сценічного майданчика, складом глядачів і характером драматургії, що обслуговує актора» [3, с. 9], Гвоздев, так само як і Вс. Всеволодський-Гернграсс та інші дослідники, був схильний до об'єднання соціологічних методів із методами формального аналізу, акцентував увагу на зв'язку певного типу вистави з соціальними процесами, класовими суперечностями тощо.

Така сама відмінність, незважаючи на зовнішню подібність, існує між методологією Макса Геррманна і принципами, закладеними українськими театрознавцями. Так, Володимир Перетц від перших своїх праць тяжів не до реконструкції конкретної вистави, а до *типологізації* (Г. Хайченко, коментуючи засади, на яких було створено видрукований за редакцією Перетца збірник «Старовинний театр в Росії» [21], писав, що автори збірника «не мали на меті реставрацію окремої конкретної вистави, їхні дослідження мали *типологічний характер*, вони прагнули виявити сам тип старовинної вистави» [25, с. 70]). Так само і Петро Рудін, досліджуючи генезу сценічного жанру [19, с. XXXVIII], стилю виконання [18] і методів роботи актора над роллю [20, с. 88, 93], тяжів до типології вистав.

Технологізм, який на початку століття характеризував методологію багатьох тогочасних мистецтвознавців, був спільною рисою досліджень Макса Геррманна і Володимира Перетца, на що, у контексті дослідження доробку Іполита Моргілевського, звернула увагу Олена Ненашева [13, с. 100].

Найголовнішу відмінність зумовлено хронологією впровадження нових принципів дослідження: за два десятиліття до виходу друком славнозвісної праці Геррманна, ці технологічні принципи використовував у своїх дослідженнях, а згодом впроваджував, викладаючи у Києві, в Імператорському університеті св. Володимира і у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, Володимир Перетц. Однак, як і Олексія Гвоздева, його було звинувачено у формалізмі і, так само, як і Макса Геррманна, було репресовано. Відтак спільні для них принципи («формально-історичного теорія», як називав свою концепцію Геррманн) не дістали подальшого розвитку, що загальмувало розвиток театрознавства на багато десятиліть.

Література:

1. *Бальме К.* Вступ до театрознавства [Текст] / К. Бальме. — Львів : ВНТЛ—Класика, 2008. — 269 с.
2. *Гвоздев А.* Итоги и задачи научной истории театра // Из истории советской науки о театре. 20-е годы : сб. [Текст] / А. Гвоздев. — М. : ГИТИС, 1988. — С. 120–160.
3. *Гвоздев А.* О смене театральных систем // О театре : временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств : сб. [Текст] / А. Гвоздев. — Л. : Academia, 1926. — С. 7–37.
4. *Гвоздев А.* Театральная гравюра и реконструкция старинного театра // Зеленая птичка : сб. [Текст] / А. Гвоздев. — Пг. : Петрополис, 1922. — С. 226–233.
5. *Гвоздев О.* Німецька наука про театр (до методології історії театру) // *Гвоздев О.* З історії театру і драми : зб. [Текст] / О. Гвоздев. — Львів : Вид. центр Львів. нац. ун-ту імені Івана Франка, 2008. — С. 9–40.
6. *Герман М.* О задачах театроведческого института // Наука о театре : межвуз. сб. науч. тр. [Текст] / М. Герман. — Л. : ЛГИТМиК, 1975. — С. 58–64.
7. *Евреинов Н.* Метод художественной реконструкции театральных постановок // Театральные новации [Текст] / Н. Евреинов. — Пг. : Третья стража, 1922. — С. 79–84.
8. *Колязин В.* От мистерии к карнавалу [Текст] / В. Колязин. — М. : Наука, 2002. — 204 с.
9. *Копелев Л.* Германия // История европейского искусствознания : вторая половина XIX века начало XX века : в 2 кн. [Текст] / Л. Копелев. — М. : Наука, 1969. — Кн. 1. — С. 425–451.
10. *Лев К.* [Лев Копелев?]. Театроведение. Германия // Театральная Энциклопедия [Текст] / Лев К. — М. : Сов. энциклопедия, 1967. — Доп. Указатель. — С. 183–186.
11. *Леш С.* Соціологія постмодернізму [Текст] / С. Леш. — Львів : Кальварія, 2003. — 344 с.
12. *Лужницький Г.* Український театр : Наукові праці. Статті. Рецензії : зб. [Текст] / Г. Лужницький. — Львів : [Б/в], 2004. — Т. 1. — 344 с.
13. *Ненашева О. Ю.* Технологізм у мистецтвознавчих дослідженнях Іполита Моргілевського в історико-культурному контексті : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 [Текст] / Олена Юрїївна Ненашева ; ІПСМ НАМ України. — К., 2015. — 215 с.
14. *Пауль А.* Театроведение как теория театрального действия // Театроведение Германии : система координат : сб. [Текст] / А. Пауль. — СПб. : Балтийские сезоны, 2004. — С. 43–63.
15. *Песочинский Н.* Начало театроведения. Гвоздевская школа // Имена. События. Школы : Страницы художественной жизни 1920-х : сб. [Текст] / Н. Песочинский. — СПб. : РИИИ, 2007. — Вып. 1. — С. 71–108.
16. *Песочинский Н.* О театроведческой школе А. А. Гвоздева // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : сб. [Текст] / Н. Песочинский. — СПб. : [Б/и], 2002. — С. 131–151.
17. *Рингер Ф.* Закат немецких мандаринов [Текст] / Ф. Рингер. — М. : Новое литературное обозрение, 2008. — 645 с.
18. *Рулін П.* Акторський стиль Заньковецької [Текст] / П. Рулін // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 183–203.
19. *Рулін П. І.* Котлярєвський і театр його часу [Текст] / П. Рулін // Рання українська драма. — [X. :] Книгоспілка, 1927. — С. VII–LXXII.
20. *Рулін П.* Марія Заньковецька : життя і творчість [Текст] / П. Рулін. — Х. : Рух, 1929. — 109 с.
21. Старинный театр в России XVII–XVIII вв. : сб. [Текст]. — Пг. : Academia, 1923. — 178 с.
22. *Филатов М.* Нацистские мифы вчера и сегодня [Текст] / М. Филатов. — Алма-Ата Казахстан, 1979. — 215 с.
23. *Франко І.* Коментарі. Задачі і метод історії літератури [Текст] / І. Франко // *Франко І.* Зібр. тв.: у 50 т. — К. : Наук. думка, 1984. — Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890–1910). — 680 с.
24. *Франко І.* Тополя Т. Шевченка [Текст] / І. Франко // *Франко І.* Зібр. тв.: у 50 т. — К. : Наук. думка, 1984. — Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890–1892). — С. 73–89.
25. *Хайченко Г.* Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения : очерки : 1917–1941 [Текст] / Г. Хайченко. — М. : Наука, 1981. — С. 38–119.
26. *Яковенко Н.* Вступ до історії [Текст] / Н. Яковенко. — К. : Часопис «Критика», 2007. — 374 с.
27. Allgemeines Theater-Lexikon oder Enzyklopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler <...>, Altenburg — Lpz., 1839–1842. — 730 с.
28. *Bab J.* Kritik der Bühne [Текст] / J. Bab. — В. : Oesterheld & Co, 1908. — 166 с.
29. *Birkner N.* Vom Genius zum Medienästheten : Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert [Текст] / N. Birkner. — В. : Walter de Gruyter, 2009. — 313 с.

30. *Brandt G. W.* German and Dutch Theatre : 1600–1848 [Текст] / G. W. Brandt. — Cambridge Univ. Press, 1993. — 550 c.
31. *Corssen S.* Max Herrmann und Die Anfänge der Theaterwissenschaft [Текст] / S. Corssen. — B. : Max Niemeyer Verlag, 1998. — 300 c.
32. *Davies C. W.* Theatre for the People : The Story of the Volksbühne [Текст] / C. W. Davies. — Manchester Univ. Press, 1977. — 181 c.
33. Deutsches Literatur-Lexikon: das 20. Jahrhundert: biographisches-bibliographisches Handbuch [Текст]. — B. : Walter de Gruyter, 2011. — Bd 17. — 612 c.
34. *Englhart A.* «Keine eindeutige Persönlichkeit» — Der «Theaterprofessor» Artur Kutscher und die Theaterwissenschaft an der Universität München // Die Universität München im Dritten Reich Aufsätze [Текст] / A. Englhart. — München : Herbert Utz, 2008. — Teil II. — С. 49–63.
35. *Fischer-Lichte E.* Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft [Текст] / E. Fischer-Lichte. — Gunter Narr Verlag, 1994. — 258 c.
36. *Gerd S.* Wer und was ist warum und auf wessen Kosten deutsch? — Chronologie Niessen, Carl [Текст] / S. Gerd. — [Б/М : Б/В] 2005. — 46 c.
37. *Harders L.* Spurensuche. Helene (1877–1944) und Max Herrmann (1865–1942) // Zeitschrift für Germanistik [Текст] / L. Hardes, N. Seltsam. — B. : Peter Lang AG, 2010. — Bd 20. — С. 307–323.
38. *Herder S.* Carl Niessen und das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln // Zehn Jahre Universitätspartnerschaft [Текст] / S. Herder. — Köln, 2011. — С. 135–156.
39. *Herrmann M.* Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus [Текст] / M. Herrmann. — B. : Weidmann, 1893. — 437 c.
40. *Herrmann M.* Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit. — B. : Henschel, 1962. — 313 c.
41. *Herrmann M.* Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance [Текст] / M. Herrmann. — B. : Weidmannsche Buchhandlung, 1914. — 542 c.
42. *Herrmann H.-C.* Das Archiv der Bühne [Текст] / H.-C. Herrmann. — Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2005. — 323 c.
43. *Herrmann M.* Das theatralische Raumerlebnis // Raumtheorie [Текст] / M. Herrmann. — Frankfurt a/M : Suhrkamp, 2006. — С. 501–513.
44. *Höppner W.* Das Berliner Germanische Seminar in den Jahren 1933 bis 1945 // Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus [Текст] / W. Höppner. — B. : Walter de Gruyter, 2003. — С. 87–107.
45. *Innes C.* Edward Gordon Craig. Directors in Perspective [Текст] / C. Innes. — CUP Archive, 1983. — 254 c.
46. *Knowles R. P.* Modern Drama: Defining the Field [Текст] / R. P. Knowles. — Univ. of Toronto Press, 2003. — 212 c.
47. *König C.* Internationales Germanistenlexikon 1800–1950 [Текст] / C. König. — B. : Walter de Gruyter, 2003. — V. 2. — 2200 c.
48. *Köster A.* Die Meistersingerbühne des sechzehnten Jahrhunderts [Текст] / A. Köster. — Haale : Verlag von Max Niemeyer, 1920. — 111 c.
49. *Kotte A.* Theaterwissenschaft: Eine Einführung [Текст] / A. Kotte. — UTB, 2012. — 323 c.
50. *Laage K.* Theodor Storm – Erich Schmidt I. 1877–1880 : Briefwechsel. Kritische Ausgabe [Текст] / K. Laage. — Erich Schmidt Verlag, 1972. — 211 c.
51. *London J.* Theatre Under the Nazis [Текст] / J. London. — Manchester Univ. Press, 2000. — 356 c.
52. *Martschukat J.* Geschichtswissenschaft und «performative turn»: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit [Текст] / J. Martschukat. — Köln : Böhlau Verlag, 2003. — 285 c.
53. Meyers neues Lexikon [Текст]. — Lpz. : VEB Bibliographisches Institut, 1974. — Bd 13. — С. 704.
54. *Müller H.-H.* Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938) [Текст] / H.-H. Müller. — B. : Walter de Gruyter, 2011. — 570 c.
55. *Öhlschläger G.* Leipziger Germanistik: Beiträge zur Fachgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert [Текст] / G. Öhlschläger. — B. : Walter de Gruyter, 2013. — 214 c.
56. *Sachs R. H.* Evolution of Memory: Historical Revisionism as Seen in the Words of George J. Wittenstein. [Текст] / R. H. Sachs. — Exclamation Publishers, 2011. — Vol. I. — 300 c.
57. *Taube G.* Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen: Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels [Текст] / G. Taube. — B. : Walter de Gruyter, 1995. — 243 c.
58. *Trilse C.* Theater Lexikon [Текст] / C. Trilse. — B. : Henschel Verlag, 1978. — 625 c.

Анотація. Анастасія Коржова. Стратегії і методи театрознавства: Німеччина. Початок ХХ століття. У статті здійснено спробу дослідити організаційні і теоретичні передумови становлення театрознавства, формування його головних шкіл (школи Макса Геррманна, Карла Ніссена й Артура Кутчера), й інституалізації у Німеччині у першій третині ХХ ст. Виявлено основні відмінності між принципами театрознавчих шкіл, кожен із засновників яких претендував на роль «фундатора театрознавства». Досліджено особливості визначення об'єкта, предмета і методів театрознавчої науки у кожній з цих шкіл, а також організаційні, громадсько-політичні й етичні принципи, на які вони спиралися. Окреслено ознаки подібності і розбіжності між театрознавчими школами Німеччини, Росії (О. Гвоздев, Вс. Всеволодський-Гернгросс), й України (В. Перетц, П. Рулін та ін.) початку ХХ століття, намічено можливості порівняльного аналізу названих шкіл.

Ключові слова: історія театру, школа театрознавства, метод, об'єкт і предмет дослідження театрознавства.

Аннотация. Анастасия Коржова. Стратегии и методы театроведения. Германия. Начало ХХ века. В статье предпринята попытка исследовать организационные и теоретические предпосылки становления театроведения, формирования его главных школ (школы Макса Геррманна, Карла Ниссена и Артура Кутчера), и их институализации в Германии в первой трети ХХ в. Выявлены основные различия между принципами театроведческих школ, каждый из учредителей которых претендовал на роль «основателя театроведения». Исследованы особенности определения объекта, предмета и методов театроведческой науки в каждой из этих школ, а также организационные, общественно-политические и этические принципы, на которые они опирались. Определено признаки сходства и разногласия между театроведческими школами Германии, России (А. Гвоздев, Вс. Всеволодский-Гернгросс), и Украины (В. Перетц, П. Рулин и др.) начала ХХ в., намечено возможности сравнительного анализа названных школ.

Ключевые слова: история театра, школа театроведения, метод, объект и предмет исследования театроведения.

Summary. Anastasia Corjova. Strategies and Methods of Theater Science. Germany. Beginning of the XXth. The article attempts to analyze the organizational and theoretical background of the theater studies establishment, the formation of their major schools (the schools of Max Herrmann, Carl Niessen and Arthur Kutcher), and their institutionalization in Germany in the first third of the 20th century. The basic differences between the principles of theater studies schools, the establishers of which were claimed to be the «founders of theater studies», were pointed out. The peculiarities of the definition of an object, a subject and methods of theatre studies in each of these schools, as well as the organizational, political and ethical principles on which they relied, were investigated. The similarities and differences between theater studies schools of Germany, Russia (O. Gvozdev, Vs. Vsevolodsky-Gerngross), and Ukraine (V. Peretz, P. Rulin, etc.) of the early 20th century were identified, the possibilities of a comparative analysis of the mentioned schools were scheduled.

Keywords: The theater, theater studies school, method, object and subject of theater studies.