



Анастасія КОРЖОВА

ТРИ ДОЛІ МАКСА ГЕРРМАННА

У Берліні 1914 року було видруковано “Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя та Ренесансу” німецького філолога і теоретика театру, засновника першого театрознавчого інституту Макса Геррманна (1865–1942). За традицією вважають, що цією працею він уперше запропонував нову методологію вивчення театру і висунув новий об’єкт дослідження – театральну виставу. Вважають також, що фундатором наукового театрознавства став саме Макс Геррманн, у біографії якого парадоксальним чином переплелися різні долі: життєва доля супроводжувалася визнанням, славою, запереченнями та цькуванням, а завершилася смертю у концтаборі; наукова – позначена забуттям його наукових принципів [1] легендарна – ледь не кожен театрознавець-першокурсник чув його ім’я.

Макс Геррманн народився 14 травня 1865 р. в Берліні. Отримавши середню освіту в берлінській гімназії, 1884 року він вступив до Фрайбурзького університету, опісля навчався у Берліні, студіюючи германістику та історію; 1891 р. Геррманн став приват-доцентом Берлінського університету, а через два роки по тому видрукував свою першу текстологічну працю, присвячену Альбрехту фон Ейбу [2].

Викладаючи в університеті історію середньовічної та новітньої німецької літератури, Геррманн зацікавився театром – очевидно, під впливом батька, Луїса Геррманна – журналіста і драматурга, автора понад тридцяти фарсів, оперет і народних жартів (Volksstücken), написаних для Берлінського пересувного театру та міського театру Фрідріха Вільгельма [3]. Спираючись на університетську практику Ляйпцига та Бонна, де, починаючи від 1890-х рр., читали курси з історії театру, 1900 р. Геррманн також починає викладати цю дисципліну у Берліні [4]. Саме в лекціях з історії театру він уперше вживає термін “Theaterwissenschaft” [5] (театрознавство, букв. наука про театр); авторство терміна згодом оскаржуватиме Артур Кутчер: “[я почав] застосовувати термін “театрознавство” принаймні в тому ж семестрі, що й Джуліус Петерсон у Франкфурті (1909/10). Цієї науки в німецьких вищих навчальних закладах доти ще не існувало; незважаючи на численні, гідні уваги праці Макса Геррманна, які він створив на історико-філологічній основі, нової навчальної дисципліни з такою назвою тоді ще не існувало” [6]).

Фінансове забезпечення в університеті було недостатнім, тому Геррманн був змушений постійно шукати додаткового заробітку – він обіймав посаду доцента Вищої Берлінської торгівельної школи (1906–1926), був секретарем Товариства

шкільної історії (1909–1928); членом Ваймарського товариства Гете, Товариства бібліофілів, Берлінського товариства старожитностей, Спілки істориків Берліна, Товариства німецької літератури, Товариства королівської (згодом Прусської) бібліотеки в Берліні [7].

Діяльність Геррманна в цих товариствах була зумовлена, вочевидь, не лише економічними мотивами, а й відсутністю тих перепон, які в університеті та інших державних структурах чинили євреям, що було характерно для тогочасного Берліна: “Щодо театру, – писав Скот Леш, – то саме євреї створили інституції, які допомогли Берліну стати центром культури світового масштабу. І знову-таки ці модерністські структури створювалися окремо від держави, а часто навіть в опозиції до неї” [8].

1919 р. Геррманн очолив *Товариство німецької літератури*, до якого вступив на запрошення Еріка Шмідта ще 1890 р., і впродовж чотирьох десятиліть представив у галузі літератури 18 лекцій та досліджень, більшість з яких було видруковано окремими виданнями. Георг Еллінгер охарактеризував 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 приналежність” [9]. Саме у Товаристві Геррманн розпочав літературознавчу дискусію, де наголошував на необхідності розширення методологічного інструментарію та хронологічних меж вивчення літератури (від Середньовіччя до новітньої літератури), підкреслюючи, що для сучасного наукового дослідження вирішальним фактором є *історико-літературний аналіз* [10].

Отримавши 1919 р. посаду доцента Берлінського університету, Геррманн починає пропагувати впровадження нової дисципліни – театрознавства. Звернувшись з офіційним листом до Міністерства науки, мистецтва й освіти і отримавши цілком зрозумілу, враховуючи тогочасний економічний стан Німеччини, відмову, у червні 1920 р. Геррманн засновує *Товариство друзів театру* при Берлінському університеті. Діяльність Товариства, серед членів якого були Макс Райнгардт, Леопольд Єсснер, Герхгарт Гавптман та інші авторитетні діячі театру, спрямовувалася на фінансову підтримку ідеї Геррманна і дала позитивні результати. Філософський факультет університету доручив Геррманну скласти навчальну програму для нової дисципліни, основні положення якої вчений виклав у лекції “Завдання театрознавчого інституту”. Розглядаючи театрознавство як теоретично-практичну дисципліну, Геррманн наголошував: “Ми хочемо підготувати того, у кого на руках буде вся театральна справа – тобто театрального працівника, театрального керівника, “театрального службовця” у найблагогороднішому і найвищому

сенсі” [11]. 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 [12].

Того ж року Геррманн очолив *Товариство історії театру*, творцями якого (1902) були журналісти Георг Ельснер і Генріх Штյомке – метою товариства була популяризація театру. На сторінках “Записок Німецького Театрального товариства” (*Schriften der deutschen Theatergesellschaft*) друкувалися мемуари, щоденники, фотографії та інші документи з історії німецького театру; 1910 року Товариство організувало першу театральну виставку в Берліні, яка, втім, не ненабула розголосу. З появою Макса Геррманна особливу увагу починають звертати на публікацію досліджень з історії та теорії театру, серед яких переважали тексти студентів і викладачів Берлінського університету, де читали доповіді Товариства.

Десятого листопада 1923 р. було засновано Інститут театрознавства і майже відразу, того ж року відбулося об’єднання Товариства історії театру, Товариства друзів театру, бібліотеки Товариства німецької літератури (разом з іншими членами Товариства Геррманн збирав і власноруч каталогізував впродовж 25 років) із новоствореним Інститутом театрознавства [13]. Очолили його одразу двоє директорів – Джуліус Петерсон і Макс Геррманн, якого обрали, незважаючи на невдоволення професорів університету. Спротив Геррманнові викликала, зокрема, навчальна програма, в якій він наполягав на самоврядуванні інституту: “Той, хто приходить до університету, повинен мати можливість обмежувати свої заняття тими дисциплінами, які йому необхідні <...> Історик театру не повинен вивчати все те, що зобов’язаний знати філолог-германіст” [14].

Із відкриттям Інституту театрознавства, окрім філологічних дисциплін, Геррманн читав лекції про Ганса Сакса, викладав історію німецького театру – зокрема, курс “Театральне (акторське) мистецтво Ваймарської сцени”; вів семінар з театральної критики; саме в цей період вийшла друком низка його праць [15], серед яких особливе місце належить статті “Життя театрального простору”.

Полемізуючи з тогочасним уявленнями, згідно з якими основою театру є література (драматургія), Геррманн писав: “Ми не можемо обмежувати завдання театру поставою драматичних творів <...> Існували і до сьогодні існують театри без драматургії. Крім театру, пов’язаного з драматургією, існує доволі значний сегмент, де театр спирається на власні елементи. Цей першоджерельний сенс театру <...> – у *соціальній грі* – грі всіх для всіх. Грі, в якій всі беруть участь: і глядачі, і учасники” [16]. Це був розвиток

однієї з давніших ідей Геррманна про розмежування театрознавства і літературознавства, до чого він закликав, зокрема, у статті “Драма і сцена, відповідь пр. А. Клаару[17]” 1918 р.: “Театр і драма, на мое переконання <...>, первісно антагоністичні, що є суттєвим; не треба постійно шукати схожі риси, драма є твором словесности, театр – це ефект, що виникає між глядачем та його слугою [актором]” [18]. У своїх переконаннях Геррманн не був самотнім, адже схожі думки висловлювали й інші театральні діячі: “... із поняттям “театрального твору” пов’язується не лише його текст, іконографія й інші окремі дані, використання яких створює театральне дійство, а головним чином саме дійство” [19]; “[критики] не звикли дивитися на актора і на театр з кута зору особливостей сценічного мистецтва, з кута зору його спеціальних форм, – вони звикли дивитися на театр винятково з кута зору відомого знаряддя літератури”, внаслідок чого виникають “ці нескінченні розмови про “розуміння”, про “аналіз”, про “психологічне розроблення” ролі, про “мислячих акторів”, а також обурення <...> коли театр намагається бути собою, намагається бути “театральним”” [20].

Виходячи з власної тези – “для сприйняття найважливішим є око” [21], Геррманн робить спробу встановити, що, власне, є простором у театрі і як (хто) його створює: “У новітній час, коли театрознавство відмежовувалося від літературознавства, було висунуто головний принцип: сценічне мистецтво – це мистецтво простору <...> В театральному мистецтві йдеться не про показ самого простору, а про показ людського руху в цьому просторі <...> Театральний простір – це простір, який з’являється внаслідок переживання подій, що розгортаються” [22].

Визначаючи театр як просторово-часове мистецтво, Геррманн наголошував, що сценічне приміщення вистави створюють разом: драматург, глядач, актор і режисер. Але роль кожного з них різна. Закладене автором у ремарках місце дії, режисерський задум та остаточне сприйняття глядачем сценічного простору цілком залежать, на думку Геррманна, від актора, – а саме від його пластики, міміки та голосу, адже глядач ототожнює себе емоційно і навіть фізично з героями вистави. Це ототожнення можливе лише тоді, коли “...актор сам створює собі простір <...> лише через справжнє переживання в душі...” [23]. Відкидаючи сценічне вирішення простору як відтворення місця дії, Геррманн розглядає його як виявлення думки (образу) вистави. Насамперед за допомогою театральних, а не реалістично-побутових засобів, адже “дерев’яна підлога сцени може краще створити зелену траву, ніж реальна земля” [24].

Найпоследовнішу спробу розмежувати літературу і театр, а головне – продемонструвати свій метод,

Геррманн здійснив 1914 р. у своїй фундаментальній праці “Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя та Ренесансу” [25]. Вважаючи об’єктом театрознавчого дослідження конкретну виставу, Геррманн писав: “Перш ніж розглядати об’єкт дослідження, його треба *реконструювати*” [26]. Саме реконструкції вистави, з метою визначення її “мистецької спрямованості” [27], і була присвячена праця. Стефан Мокульський вважав, що Геррманн мав на меті ще масштабніші цілі: “М. Геррманн висунув завдання, яке досі ще не висувалося – проблема *реконструкції театру*” [28].

Ідея реконструкції вистави, театру в цей вже носилася у повітрі. Так, ще 1907 р., за ініціативою Миколи Євреїнова, було створено “Старовинний театр”, в якому здійснювалися *реконструкції* вистав “середньовічного й іспанського циклу” [29]. Про метод створення цих вистав Євреїнов писав: “...кожен режисер-реконструктор створює у своїх виставах певну <...> індивідуальну композицію; але саме тому метод цей я називаю не просто “реконструкційним” (що надало б виставам порівняльно-безживний характер, часто властивий історико-археологічним пошукам), а називається “*мистецько-реконструкційним*”” [30].

На відміну від Євреїнова, який висував практичні завдання, Макс Геррманн зосередив увагу виключно на історично-теоретичному пошуку. Його реконструкція охоплювала сценічний простір, декорації, костюми, технічне оснащення вистави і – головне – акторське виконання, адже “найголовніше для театрального мистецтва – виконання” [31]. Не даючи теоретичного визначення своїх методів, Геррманн використав у цій праці такі підходи:

- *прийом топографічної проєкції* – характеристика можливостей сценічного майданчика;
- *іконографічний метод* – оцінка здатності глядача “добудовувати” відсутні частини оформлення за рахунок розуміння візуальної лексики доби, а також вивчення елементів театрального костюма й акторської пластики;
- *порівняльний аналіз ремарок і діалогів*, спрямований на реконструкцію декорацій, мізансценування, елементів акторського виконання тощо;
- *історичний метод* – перевірка можливості використання тих або інших театральних прийомів у досліджуваній період.

Більшість висновків цієї праці невдовзі спростував засновник Мюнхенського театального музею, Альберт Кестер, учень тієї ж, що й Геррманн, філологічної школи Е. Шмідта [32]. Спираючись на документи і висновки Нюрнберзької комісії і, на відміну від Геррманна, не ігноруючи жодної з ремарок автора, Кестер довів, що місце дії та форма сцени у Геррманна визначені неправильно. Цей висновок

спонував до заперечення достовірності й інших елементів дослідження, адже характерною рисою роботи Геррманна була постійна перевірка нових даних попередньо отриманою інформацією [33]. Незважаючи на це спростування, навряд чи можна стверджувати, що авторитет Геррманна від цього похитнувся, адже, як писав Олексій Гвоздев, який активно пропагував ідеї Геррманна [34], “в особі Макса Геррманна ми зустрічаємо першого дослідника-піонера у сфері історично-театральної науки, який з вражаючою майстерністю та винятковою ерудицією застосував суворий метод в історії театру” [35]. Так само, не без впливу Гвоздева, авторитет Геррманна не похитнувся і в висновках українських істориків театру: “... історія театру ступила вже тим самим на слухний і всякій дисципліні потрібний шлях, заходившись шукати власні, цілком матеріалові відповідні методи. До всього ясно, що реставрація давнього спектакля – дійсне завдання історії театру – вимагає серйозної праці по всіх суміжних театрові галузях мистецтва” [36]; Олександр Кисіль вважав, що Геррманнові, а разом з ним і Кестеру, вдалося знайти “спосіб реставрації вистави як художнього цілого”, тим самим вчені “намітили вже й контури історії театру, як науки” [37]. Щоправда, в СРСР найпошлюбніші пропагандисти принципів Геррманна або суголосних йому ідей – як Володимир Перетц, Олексій Гвоздев та інші – здійснили істотну зміну в напрямку цих ідей, скерувавши їх від одиної вистави у бік типології (так, про видрукуваний за редакцією В. Перетца збірник “Старовинний театр в Росії” [38] Григорій Хайченко справедливо писав: “Збірник цей знаменує *рішучий поворот* істориків <...> театру до вивчення специфічних сторін театрального мистецтва – акторського виконання, прийомів постановки й оформлення спектаклів, обладнання будівлі театру і сцени <...> Автори “Старовинного театру” не ставлять перед собою мети реставрувати окремі конкретні спектаклі, їхні дослідження мають *типологічний характер*” [39].

З цього парадоксу – заперечень і визнання слави – випливає, що метод виявився важливішим за отриманий результат. Утім, в очах “іншого театрознавства” саме метод Геррманна став його найвразливішим місцем: “Значення театрознавчих робіт Геррманна обмежується його ідеалістичним світоглядом. Вважаючи своїм головним завданням відтворення (реконструкцію) вистав минулих епох, Геррманн підійшов до вирішення цього завдання антиісторично – він відривав відтворювані ним вистави від загального історичного й літературного процесу, перебільшував роль поодиноких фактів в історії театру і недооцінював значення загальних закономірностей розвитку культури” [40] (у контексті тодішніх культурницьких доктрин цей висновок слід тлумачити як ігнорування

у концепції Геррманна класової боротьби, боротьби реалізму й антиреалістичних течій і т. ін.).

М. Геррманн, єврей за походженням, 1933 року став ординарним професором Берлінського університету (другий випадок за всю історію цього закладу). 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 вкорінено <...> 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” [41]. Невдовзі він скаже й інше: “Ці люди не можуть мене образити. Я – німець, а вони, власне, ні” [42]. Звісно, з такими наївними уявленнями Геррманн не міг далі працювати в університеті, і після сорока двох років викладання він змушений був вийти на пенсію, а його прізвище невдовзі було вилучено зі списку викладачів. Така ж примусова “пенсія” позбавила його участь в більшості товариств, членом-засновником яких він був.

Незважаючи на фактичне вигнання з усіх наукових установ, яким він віддав своє життя, на заборону вільно ходити вулицями Берліна і відвідувати державну бібліотеку, він у ці роки наполегливо працював над книгою “Формування професіонального театрального мистецтва в античності і в новітній час”. Віддаючи належне досягненням театрознавства, а саме його методологічним здобуткам у сфері реконструкції вистав, Геррманн писав у цій праці: “Театральне мистецтво – це все ж таки акторське мистецтво” [43], закликаючи, таким чином, до вивчення акторської гри як першооснови вистави. Шукаючи відповідей на запитання 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 мистецтвом” [44]; меценатством. Особливу увагу Геррманн приділяв економічним аспектам, вирізняючи заробітну платню як ключову ознаку професіонального театру. Саме ж акторське виконання Геррманн аналізував, спираючись, насамперед на тексти п’єс (діалоги), а також на відомості про час і місце показу вистав.

Серед інших тез, висунутих Геррманном у цій праці, було твердження про безпосередній зв’язок між грою античних і середньовічних акторів, адже основою вистав були одні й ті самі сюжети. Згодом цю ідею, хоч і без посилення на Геррманна, дотепно розкритикував Олексій Дживелегов: “Великої попу-

лярности набула думка, що комедія дель арте <...> продовжувала традиції давньоримського міма. Маски там, маски тут; буфонада там, буфонада тут, імпровізація – також. <...> Нічого не бракує? – запитували захисники ідеї глибокого коріння. <...> Насамперед бракує фактів. Їх немає, і навряд чи вони коли-небудь знайдуться. Паралелі й аналогії вказують лише на одне: що у певний час певне поєднання явищ може породжувати схожі результати” [46].

Період середньовічного театрального мистецтва, який у дослідженні носить радше оглядовий характер, Геррманн розпочинає з питання: “Що виконувалося?” [47] і, так само, як і в роботі, присвяченій реконструкції вистави, обирає локальний об’єкт дослідження – діяльність Помпоніо Лето [48].

Це була остання праця Геррманна: 1942 р., за тиждень до депортації до концтабору Терезієнштадт, він передав її рукопис Рут Мевіус, своїй учениці, завдяки зусиллям якої праця була видрукувана 1962 р., через двадцять літ по смерті Геррманна.

Зіставляючи ідеї Геррманна з театрознавством його часу, неважко виявити суголосні ознаки у творчості багатьох тодішніх дослідників – Олексія Гвоздева і Бориса Алперса, Петра Руліна і Володимира Перетца, Всеволода Всеволодського-Гернгросса і Сергія Радлова, Володимира Резанова і багатьох інших дослідників. Однак саме Геррманн одним із перших узявся розглядати гру як первинний елемент театру і закарбувався у театрознавстві як його фундатор, “...без якого знання про театр не можна було б вважати наукою” [49].

Ще за життя Геррманна у збірнику, присвяченому його 70-річчю, з’явилося словосполучення “театрознавча школа Макса Геррманна” [50], яке з часом перетворилося на сталий вираз, майже позбавлений, однак, конкретного ужиткового значення: з обережною критикою Геррманна виступає Крістофер Бальме [51]; “через педантизм та перенавантаження інформацією метод Геррманна отримав у наступних поколіннях репутацію далекого від практики, запиленого книжною ерудицією <...> і був підданий критиці <...> І все-таки це був метод реконструкції, який підняв “німецьку театрознавчу школу Макса Геррманна” до рівня методологічної моделі театрального дослідження і заклав основи її міжнародної слави” [52].

Життєва доля Макса Геррманна розгорталася між визнанням, славою і цькуванням, а завершилася загибеллю у концтаборі; наукова, – і не лише у радянському і пострадянському просторі, – зумовлена спростуванням, запереченням і забуттям його наукових принципів, легендарне буття Геррманна – триває й досі.

1. Незважаючи на популяризацію ідей Геррманна в СРСР у 1920-х роках, праці його не були перекладені, а в радянському і пострадянському театрознавстві відомі лише поодинокі спроби, що спиралися на його метод реконструкції конкретної вистави.

2. Herrmann, Max. *Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus*. – Berlin, Weidmann, 1893. – 437 s. (Альбрехт фон Ейб, 1420–1475, – автор перших німецьких перекладів античної драматургії).

3. *Deutsches Literatur-Lexikon: das 20. Jahrhundert: biographisches-bibliographisches Hand-buch*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – V. 17. – S. 268.

4. Лев К. [Лев Копелев?]. *Театроведение // Театральная Энциклопедия*. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Дополнения. Указатель. – С. 185.

5. Стефан Мокульський вважав, що термін введено Геррманном уже у 1900–1901 рр. (Мокульський С. С. *Изучение специфики театра // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМуК, 1975. – С. 44).

6. Herrmann, Hans-Christian. *Das Archiv der Bühne: eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. – Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2005. – S. 282.

7. Müller, Hans-Harald. *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938)*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 113–114.

8. Леш, Скот. *Соціологія постмодернізму*. – Львів, Кальварія, 2003. – С. 265.

9. Müller, Hans-Harald. *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938)*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 118.

10. Там само. – S. 120, 180.

11. Герман, Макс. *О задачах театроведческого института // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМуК, 1975. – С. 61.

12. Там само. – С. 63.

13. Müller, Hans-Harald. *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938)*. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 71, 75.

14. Герман Макс. *О задачах театроведческого института // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМуК, 1975. – С. 63.

15. *Deutsches Literatur-Lexikon: das 20. Jahrhundert: biographisches-bibliographisches Hand-buch*. – V. 17. – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 270. У цьому виданні подається найповніша бібліографія праць Макса Геррманна.

16. Герман Макс. *О задачах театроведческого института // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМуК, 1975. – С. 61.

17. Альфред Клаар (1848–1927) – літературознавець, журналіст, театральний критик, який у своєму зверненні до М. Геррманна писав: “Сцена тільки тоді зможе показати свою цінність, коли до неї додасться поезія”. (Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka Performatywności*. – Kraków, Księgarnia Akademicka, 2008. – S. 42).

18. Martschukat, Jürgen. *Geschichtswissenschaft und "performative turn": Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit.* – Köln, Böhlau Verlag, 2003. – S. 35.
19. Евреинов Н. Н. *Метод художественной реконструкции театральных постановок // Театральные новации.* – Пг.: Третья стража, 1922. – С. 82.
20. Фукс, Георг. *Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра.* – СПб.: Грядущий день, 1911. – С. 185.
21. Herrmann, Max. *Das theatralische Raumerlebnis // Raumtheorie.* – Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006. – S. 509.
22. Там само. – S. 501.
23. Там само. – S. 506.
24. Там само. – S. 507.
25. Hermann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance.* – Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914. – 542 s.
26. Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective.* – Chicago, University of Iowa Press, 1997. – S. 339.
27. Hermann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance.* – Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914. – S. 4.
28. Мокульский С. С. *Изучение специфики театра // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр.* – Л.: ЛГИТМУК, 1975. – С. 50.
29. Евреинов Н. Н. *Метод художественной реконструкции театральных постановок // Театральные новации.* – Пг.: Третья стража, 1922. – С. 81.
30. Там само.
31. Hermann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance.* – Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914. – S. 118.
32. Köster, Albert. *Die Bühne des Hans Sachs: ein letztes Wort.* – Niemeyer, 1923.
33. Öhlschläger, Günther. *Leipziger Germanistik: Beiträge zur Fachgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert.* – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2013. – S. 118–119.
34. *Методологію Геррманна Гвоздев розглядає на сторінках декількох праць: Гвоздев А. Театральна граюра и реконструкция старинного театра // Зеленая птичка: Сб. – Пг.: Петрополис, 1922. – С. 226–233; Гвоздев А. Итоги и задачи научной истории театра // Гвоздев А. Задачи и методы изучения искусств: Сб. – Пг.: Academia, 1924. – С. 81–123; Гвоздев О. Німецька наука про театр (до методології історії театру) // Гвоздев О. З історії театру і драми: Зб. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 9–40.*
35. Гвоздев А. *Итоги и задачи научной истории театра // Гвоздев А. Задачи и методы изучения искусств: Сб. – Пг.: Academia, 1924. – С. 111.*
36. Рулін П. *Студії а історії українського театру (1917–1924) // Записки історико-філологічного відділу УАН. – 1925. – Т. 5. – С. 208.*
37. Кисіль О. *Український театр. Популярний нарис історії українського театру.* – К.: Книгоспілка, 1925. – С. 8.
38. *Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. статей под ред. акад. В. Н. Перетца.* – Пг.: Academia, 1923. – 178 с.
39. Хайченко Г. *Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941.* – М.: Наука, 1981. – С. 70.
40. Э. Мок. [Мокульский С.] *Герман Макс // Театральная энциклопедия.* – М.: Советская энциклопедия, 1961. – Т. 1. – С. 1149.
41. Corssen, Stefan. *Max Herrmann und Die Anfänge der Theaterwissenschaft.* – Berlin, Max Niemeyer Verlag, 1998. – S. 16.
42. Hermann, Max. *Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit.* – Berlin, Henschel Verlag, 1962. – S. 291.
43. Там само. – S. 14.
44. Там само. – S. 119.
45. *Интерес до принципів акторського виконання минулого був однією з характерних рис тогочасного театрознавства. У статті "Про техніку грецького актора", написаній ще на початку 1920-х років, Сергій Радлов, взявши за основу збережені свідчення сучасників, досліджував принципи акторської гри виключно через її зовнішні прояви, вважаючи не-можливим цілком довірятися текстам п'єс, адже "...античний театр саме тому і дозволяв собі зображати актора, який відлітає з землі на спині жука, що неможливість виконати це фізично нікого не бентежила" (Радлов С. Э. Десять лет в театре. – Л.: Прибой, 1929. – С. 292).*
46. Дживелегов А. К. *Итальянская народная комедия.* – М.: Изд. АН СССР, 1954. – С. 31.
47. Hermann, Max. *Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit.* – Berlin, Henschel Verlag, 1962. – S. 219.
48. Помпоній Лето. *Pomponius Laetus (1428–1497) – засновник Римської академії, перший постановник п'єс Плавта і Теренція при феррарському дворі.*
49. Рашиєвський З. *Театральна партитура // Театр: історія, теорія, практика: Зб. – Л.: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. – С. 77.*
50. Müller, Hans-Harald. *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938).* – Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2011. – S. 95.
51. Бальме К. *Вступ до театрознавства.* – Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. – 269 с. *Ще раніше суперечливе ставлення до ідеї "реконструкції" висловили й автори іншої праці: Рекон-струкція старинного спектакля: Сб. науч. тр. – М.: ГИТИС, 1991. – 322 с.*
52. Harders, Levke; Seltsam, Nadin. *Spurensuche. Helene (1877–1944) und Max Herrmann (1865–1942) // Zeitschrift für Germanistik.* – Berlin, Peter Lang AG, 2010. – V. 20. – S. 318.