

УДК 792

*Никоненко Руслан Миколайович,  
викладач Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва,  
здобувач Київського національного університету культури і мистецтва*

**ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА  
НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ  
РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті розглядаються поняття та аспекти розвитку театрального мистецтва кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Розкрито вплив естетичної думки театральної філософії Ф. Ніцше, яка була звернена до античності і прагнула до відродження її театральної традиції. Охарактеризовано творчість основних режисерів-реформаторів і різноманітність їхніх пошуків щодо втілення нових форм за допомогою поєднання різних видів мистецтва у театрі.*

*Ключові слова: синтез, режисер-реформатор, музично-синтетична концепція, театральна філософія.*

*В статье рассматриваются понятие и аспекты развития театрального искусства кон. ХІХ – нач. ХХ ст. Раскрыто влияние эстетической мысли театральной философии Ф. Ницше, которая была обращена к античности и стремилась к возрождению ее театральных традиций. Охарактеризовано творчество основных режиссеров-реформаторов и разнообразие их поисков воплощения новых форм при помощи объединения разных видов искусств в театре.*

*Ключевые слова: синтез, режиссер-реформатор, музыкально-синтетическая концепция, театральная философия.*

*The article discusses the concept and aspects of theatrical art of the late ХІХ - early ХХ centuries. Disclose the effect of aesthetic thought theatrical philosophy of Friedrich Nietzsche, which was addressed to the antiquity and tried to revive her theatrical traditions . Characterized by creative directors of the main reformers and diversity of their search for new forms of embodiment by combining different forms of art in the theater.*

*Key words: synthesis, director-reformer, musical-synthetic concept, theatrical philosophy.*

Сучасне мистецтвознавство знаходиться у стані пошуку відповідей на питання, які не втрачають своєї актуальності та займають чільне місце у дослідженнях багатьох науковців. Філософська думка завжди мала безпосередній вплив на розвиток мистецтва та його течій. Це особливо спостерігається на історичних етапах формування «нової драми» у театрі кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Досліджуючи та аналізуючи філософські праці, слід зазначити необхідність вивчення такого важливого і багатоскладного явища, яким є театральна філософія. Водночас існує значна кількість джерел у галузі театрознавства,

що дозволяють не тільки доповнити вже відомі і вивчені факти, присвячені мові акторської тілесної виразності, а й певною мірою переглянути їх. Вивченню психологічних механізмів художнього вираження і сприйняття у мистецтві умовності присвячені роботи – М. Кагана [8], І. Карпа [9], А. Арто [2], І. Вершиніної [4], Г. Крега [12].

Ідеї філософів того часу, таких як Фрідріх Ніцше, активно втілювалися у мистецьких реформах. Його театральна концепція не лише залишила свій слід у світовій філософській думці, а й вплинула на виникнення принципово нового театрального мистецтва (нової драми). Нині у театрі відбувається подібний процес формування «нової драми», що потребує детального аналізу і дослідження досвіду та шляхів пошуку театральних форм попередників-експериментаторів.

Метою статті є аналіз театральної концепції універсального художнього твору – «нової драми», в якій синтезуються різні види мистецтва – пластичне, художнє, поетичне та музичне. Досягнення цієї мети передбачає вирішення таких завдань:

– простежити вплив театральної концепції Ф. Ніцше та філософсько-естетичної ідеї синтезу мистецтв кін. ХІХ – поч. ХХ ст. на розвиток режисерських концепцій;

– виявити роль пластичної мови актора у теоретичних поглядах і практиці таких реформаторів театру як Г. Фукс, Г. Крег, А. Аппія, М. Рейнгардт, Ж. Далькроз, Вс. Мейєрхольд;

– охарактеризувати організацію Г. Фуксом нового сценічного простору, подібного до того, який був у давньогрецькому театрі, т. зв. «рельєфну сцену»;

– визначити роль античного театру з його підпорядкуванням акторської гри ритму в інтонаціях і ритму пластичних рухів, з його співом, танцями і участю глядачів, з його внутрішньою «динамічністю» і «музичністю» у пошуках В. Мейєрхольда;

– дослідити теорію та практику Г. Крега, який відштовхувався від взаємодії мистецтв – пластики, руху, живописної та архітектурної організації простору, які мають підпорядковуватися ідеї вистави;

– вивчити ідею музично-театрального синтезу М. Рейнгардт, яка базується на проникненні гри, пластики, танцю, ритму і барв;

– дослідити створення «ритмічних просторів», А. Аппія відкрила абсолютно нові можливості для розвитку сценічної дії.

Перехід з ХІХ на ХХ ст. зумовив історичні, суспільно-політичні та естетичні переміни у мистецтві. Цей процес знайшов відображення у сприйнятті драматургії, театру, філософсько-естетичної думки та сприяв виникненню принципово іншого типу театру та іншої драматургії, появи естетичних систем, які кардинально переосмислювали призначення мистецтва, його природу. Тому період кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у розвитку європейської художньої культури увійшов в історію як нова театральна епоха, ознаменована становленням режисерського театру і виникненням драматургії, названої « новою драмою ». Режисерський тип театру потребував нових підходів до співвідношення складових театральної вистави, нова драма, в свою чергу, у літературному тексті передбачала режисерське рішення.

Мистецтвом «майбутнього», про яке створювалися роботи покоління кін. ХІХ – поч. ХХ стет., виявилось мистецтво театру. У цьому сенсі багато чого у розвитку естетичної думки і власне художньої культури визначила театральна філософія Ф. Ніцше,

ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

яка була звернена до античності і прагнула до відродження її театральних традицій. Давньогрецький театр привертав увагу не тільки теоретиків, а й практиків, а також драматургів. Давньогрецька трагедія стала прикладом відношення до мистецтва, сприйняття його не тільки як видовища, а як дійства для осягнення самого життя.

Ідеї, які висловлював композитор Р. Вагнер щодо реформи мистецтва, його ролі у перетворенні людей, знаходять відгук у поглядах Ф. Ніцше. Композитор захоплювався культурою і театром Стародавньої Греції, вважав, що драматичне мистецтво греків було могутнім засобом впливу на моральне виховання еллінів.

Цінні та мудрі ідеї Р. Вагнер знаходив у міфах і легендах, саме тому сюжети стародавніх німецьких легенд ставали основою для лібрето його опер, які він називав «музичними драмами». Р. Вагнер вважав необхідним створення універсального художнього твору, яким мала стати музична драма, де синтезувалися б різні види мистецтва – пластичне, художнє, поетичне та музичне. На його думку, саме давньогрецька трагедія являла собою той унікальний твір, у якому єдиним цілим ставали музика, «гомін» (був чимось на зразок дифірамбу хору, який поєднував рухи тіла і звучання голосу), танець і поезія.

Знаком відданості ідеям Р. Вагнера було видання роботи Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики». Філософська проблематика, порушена Ф. Ніцше у книзі полягала у вираженні сутності буття стародавніх греків через два художні начала – аполонівське та діонісійське. У образі Діоніса філософ вбачає уособлення всього стихійного, несвідомого, інстинктивного. Аполонівське начало надає всьому гармонії і краси, відкидає все вульгарне. Однак, аполонівське начало не може існувати без діонісійського, об'єднання цих двох начал сформувало давньогрецьку трагедію.

Саме музично-синтетична теорія (ідея поєднання діонісійської і аполонівської стихій), яка є основою театральної філософії Ф. Ніцше, стає однією з найпопулярніших у європейській естетиці ХІХ – поч. ХХ ст.

Ніцшеанська концепція музично-театрального синтезу впливає не лише на розвиток естетики, а й режисерського театру і нової драми. Вона дала поштовх цілому художньому напрямку, який можна визначити як музично-синтетичний.

Погляди Ф. Ніцше були однаково цікавими і для поетів-символістів, і для режисерів перелому ХІХ–ХХ стст. Естетичні принципи режисерів-реформаторів різному співвідносилися з їх практикою.

Німецький режисер Георг Фукс свої позиції виклав у роботах «Сцена майбутнього» і «Революція театру». Звертаючись до досвіду античного театру Г. Фукс пропонує організувати новий сценічний простір, подібний до того, який був у давньогрецькому театрі, т. зв. «рельєфну сцену» – видовище виступало до зали і його можна було дивитися з усіх трьох сторін. За умов такої організації, пише П. Громов, дія «...має бути підпорядкована музичному ритму, з одного боку, і колористичному ритму, тобто живописності – з іншого» [7, с. 61]. Обидва ритми мають об'єднати у собі танець, який в античній драмі був першочерговим елементом форми. «У Елладі танець був тим мистецтвом, тією ланкою яка об'єднувала гімнастику з царством муз», – зауважує Г. Фукс у своїй книзі [14, с. 101].

Г. Фукс вважає, що істинна драма виникає лише тоді, коли її автор відштовхується від ритмів тілесних рухів, коли вона є пластичним дійством людського тіла у просторі,

ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

яке органічно народжується з танцю святкового натопту. Театральний твір, який не відповідає цим критеріям, Г. Фукс називає літературою, а не драмою. Режисер запевняє, що творчість актора буде тим досконалішою, чим ближчою вона буде до ритмів танцювальних жестів. Але при цьому актор не повинен бути танцівником у буквальному сенсі цього слова, адже сам по собі танець Г. Фукс не визнає драматичним мистецтвом. Танцювальна пластика має нести у собі функцію «чуттєвого імпульсу», який переходить у драматичну дію за допомогою «творчих ідей фантазії», «пластичних проявів» та «інтелектуальних моментів».

Поєднання Г. Фуксом чуттєвого імпульсу і пластично-інтелектуальних проявів є синтезом музичного начала і зримих образів. Синтетизм, заснований на злитті усіх видів творчості, Г. Фукс не приймає: театр не може досягти досконалості за допомогою рівноправного поєднання мистецтв, адже він сам і є самостійним повноцінним мистецтвом. Г. Фукс вважає, що театр може являти собою лише ритмічні рухи людського тіла, йому не потрібні ані сцена, ані костюми, ані слова і звуки. Інші мистецтва театр може використовувати збагачуючи власні ритми і форми, використовуючи музику, поезію, живопис та архітектуру.

У цілому театральну концепцію Г. Фукса можна назвати музично-синтетичною, адже синтез, на думку режисера, передбачає, перш за все, пластично-танцювальне втілення сценічних творів, а у основі своєї має глибинний музичний «чуттєвий імпульс». А отже, виникає поєднання музики та пластично-просторових мистецтв.

Свою теоретичну програму Г. Фукс прагне втілити практично. Він зменшує сцену мюнхенського Кюнстлертеатру, перетворюючи її на просценіум і створює світлий фон для того, щоб фігура актора рельєфно «виступала з повітря». Таким чином, практичне втілення музично-синтетичної концепції у театрі Г. Фукса заключається у поєднанні музичного імпульсу і рельєфного пластичного малюнка, тобто воно прямо співвідноситься з теорією режисера.

Позиція німецького режисера була близькою ідеям російського реформатора сцени В. Мейерхольда. Вплив театральних ідей Ф. Ніцше відобразився на уявленнях В. Мейерхольда про виставу як певний загальний комплекс, у якому музика займає особливе місце.

У п'єсах А. Чехова М. Метерлінка і у давньогрецькій трагедії В. Мейерхольд знаходить спільні музичні ознаки. Порівнюючи драматургію М. Метерлінка з античною трагедією, режисер робить висновок про необхідність «нерухомого театру» з нерухою технікою, використовуючи «рухи як пластичну музику, як зовнішній малюнок внутрішнього переживання» [13, с. 95].

В. Мейерхольд прагне до відродження античного театру з його підпорядкуванням акторської гри ритму в інтонаціях і ритму пластичних рухів, з його співом, танцями і участю глядачів, з його внутрішньою «динамічністю» і «музичністю». Однак В. Мейерхольд не приймає вагнерівську ідею «синтезу мистецтв»: «Театр завжди виявляє дисгармонію творців, які колективно виступають перед публікою. Автор, режисер, актор, декоратор, музикант, бутафор ніколи ідеально не зливаються у своїй колективній творчості. І тому мені здається неможливим вагнерівський синтез мистецтв» [13, с. 128].

Відкидаючи механічне поєднання різних видів творчості, В. Мейерхольд вбачає втілення ідеї синтезу через музичне існування актора на сцені. Розроблена В. Мейерхольдом

ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

у 1920-ті рр. т. зв. «біомеханічна система» вимагала від актора і музичності рухів тіла, і музичності мови, тобто абсолютного музичного існування у системі ритмічно організованого сценічного дійства. Розглядаючи позиції В. Мейєрхольда-теоретика, можна говорити про принципи синтезу музичного начала як потенційної «внутрішньої динамічності» і зримих образів, названих режисером «статуарною пластичністю». Відповідно, статуарна пластичність є зовнішнім проявом внутрішньої динамічності, відеорядом музичного змісту.

Англійський режисер Г. Крег, в свою чергу, відштовхувався від взаємодії мистецтв – пластики, руху, живописної та архітектурної організації простору, які мають підпорядковуватися ідеї вистави. Знаменита крегівська концепція «надмаріонетки» відкриває шляхи для досягнення мети – передати «ідею і думку» через таку акторську гру, яка б наповнювала театральну дію над змістом, філософським узагальненням. А власне сценічне існування «надмаріонетки» має співвідноситися з музично-танцювальною акторською технікою.

Говорячи про складові частини вистави, Г. Крег називав не самі види мистецтва, а лише окремі компоненти цих видів: «Мистецтво театру не є грою і не є п'есою; це і не постановка і не танці; але воно складається з усіх елементів, які складають ці сфери. Із дії, яка є істинним духом гри; із слів, які складають скелет п'еси; із ліній і барв, які є серцем постановки; із ритмів, які є квінтесенцією танців!» [12, с. 97].

Естетичні погляди Г. Крега про танцювальне мистецтво А. Дункан, викладені у листі 1905 р. до органіста та диригента М. Шоу: «Найбільш вражаючий її танець – це танець без музики. Її ритм такий дивовижний, що ви все одно чуєте музику» [12, с. 112]. Тобто для режисера музика не обмежується тільки конкретними темами, які звучать, а несе глибинне значення, має глобальне охоплення. Відповідно, сценічне видовище передбачає пластичну реалізацію цієї внутрішньо закладеної музики. Її витоки, на думку Г. Крега, походять саме з танцю.

Свою театральну концепцію на практиці Г. Крег уперше продемонстрував у постановці «Гамлета» у 1911 р., яка була здійснена у МХТі разом зі К. Станіславським та Л. Сулержицьким. Г. Крег переніс ідею підпорядкування всіх сценічних засобів музичній пластичності. Він був певен, за свідченням М. Чушкіна, «... що актори, які грають трагедію, мають в першу чергу оволодіти геніально розробленим рухом і музичністю» [15, с. 151].

Відкриття режисера сформували новий етап у історії європейського театру. Постановки Г. Крега спричинили великий резонанс у пошуку режисерських рішень, їх зверненні до музики і пластичної виразності тіла актора, як основи всього театрального дійства.

Ідеї художнього синтезу були близькі німецькому режисеру Максу Рейнгардту. Режисер-практик мало говорив і писав про сценічне мистецтво, вважаючи театр чудом, яке неможливо аналізувати теоретично і розкласти на складові. Його естетичні принципи, перш за все, виражала практика, але положення «рейнгардтівської системи», які мають відношення до музично-пластичного синтезу, він виклав у статті «Про той театр, який мені вбачається у майбутньому» (1901).

Вважаючи театр єдиним цілим, у якому актор і все, що його оточує на сцені, нерозривно пов'язані, М. Рейнгардт називав центром «театрального всесвіту» актора.

Однією з головних вимог М. Рейнгардта до актора були ритмічність і «музичне розчинення у просторі». Акторський ідеал М. Рейнгардта найбільш повно втілював Сандро Моїссі, оскільки його голос на сцені звучав з наспівною мелодійністю вокальної арії, а пластика наближалася до відточеної виразності хореографічної партії. Сам режисер тонко відчував музику і «натхненно перекладав звукові образи у пластичні... Герої виписували у сценічному просторі свої драматичні партії; мізансцени, як музичні фрази, перетікали одна в одну», – зауважує дослідниця творчості М. Рейнгардта Л. Бояджиєва [3, с. 124].

Ідею музично-театрального синтезу, яка базується на проникненні гри, пластики, танцю, ритму і барв, М. Рейнгардт прагнув втілити на практиці. У постановці «Сон літньої ночі» В. Шекспіра у 1905 р., музика пронизувала увесь «кольоровий простір» вистави. «Музика лісу» звучала не тільки у власне музичних фрагментах, органічно вплетених у тканину дії, але й у пластиці акторів і у всьому вирішенні сценічного середовища. Ця «музика лісу», «прихована і справжня, породжена і природою і музичними інструментами, стає тут об'єднуючою ланкою, міцним цементом, найінтимнішим посередником. Вона є тим, що у картині є основним тоном, і разом з тим, створює тендітне спілкування між окремими частинами, між окремими образами», – пише біограф М. Рейнгардта Г. Геральд [6, с. 260].

У концепціях режисерів-реформаторів, які займалися проблемами синтезу, існували принципові розбіжності, що були обумовлені різницею витоків їх пошуків. Мрія швейцарського режисера і теоретика А. Аппія, на відміну від мети В. Мейерхольда, Г. Фукса, Г. Крега, М. Рейнгардта, полягала у прагненні ідеального сценічного втілення музичної драми Р. Вагнера. Уперше побачивши у Байреїті оперу Р. Вагнера «Парсіфаль» у 1882 р., А. Аппія вразила невідповідність прийомів втілення музичної драми самій музиці. Музикант-професіонал, майбутній режисер, А. Аппія зробив висновок, що як поет, Р. Вагнер був автором лібрето своїх опер, і як композитор випередив час, але як поставник залишився у рамках застарілої естетики.

Рішення реформувати режисуру вагнерівської драми базується на принциповій різниці режисерських підходів Р. Вагнера, який прагнув ставити драму, і А. Аппія, який прагнув ставити саме музику.

А. Аппія не задовольняє вагнерівський принцип «гезамткунстверка», у якому всі види мистецтва рівні між собою у єдиному комплексі вистави. Замість вагнерівської концепції А. Аппія пропонує свою «ієрархічну систему» театральних компонентів: перше місце він відводить актору, друге – «розташуванню» або «плануванню» (способу розташування декоративного матеріалу у просторі сцени), третє – освітленню, четверте – живопису.

На його думку, у вагнерівському творі актор не володіє жодною свободою дій, адже вся його роль вкладається у обмежені музикою рамки; міміка і рухи персонажів визначаються, «нав'язуються» музикою.

Ієрархічна система А. Аппія і полягає у тому, що музика через міміку і рухи актора переноситься на «неживу сценічну картину» (декоративний матеріал, який складається з трьох основних частин: розташування, освітлення і живопису). Являючись єдиним посередником між музичною партитурою і постановочними формами, актор має підпорядковуватися мові співу.

Еволюція естетичних поглядів А. Аппія обумовлена знайомством зі швейцарським театральним діячем Е. Жак-Далькрозом і відкриттям у 1911 р. його Інституту музики і ритму у Хеллерау. Вона полягає у відмові від описового оформлення простору сцени і створенні т. зв. «живого мистецтва», яке є певним пластичним дійством, де рівноправними учасниками є актори і глядачі. Точкою відліку стає людське тіло, яке керує і словом, і світлом; і саме воно створює твір мистецтва. Використання розписаної плоскісної картини стає неможливою, оскільки двохмірність його протидіє з трьохмірною фігурою людського тіла. «Замість виставлення на показ мертвих живописних знаків на вертикальних полотнах, постановка має наблизитися до пластичності людського тіла для того, щоб розповсюдити цю пластичність у просторі» [1, с. 67].

У інституті Е. Жака Далькроза А. Аппія намагається практично втілити свою теорію (наприкінці 1910-х рр.). Аппія і Далькроз у своїх творчих пошуках сходяться у розумінні провідної ролі музики у театрі, уявляючи синтез мистецтв ієрархічно. Обидва художники прагнуть до просторового втілення музики, до «оживлення» музичних колізій на сцені. У театрі, яким його бачили А. Аппія і Е. Далькроз, режисер уподібнюється диригенту оркестру, де актор має бути одночасно і «музичним інструментом» і творцем. Е. Ж. Далькроз хоче підпорядкувати танець не тільки музичному розміру, але й усім ритмічним і мелодичним нюансам: «Необхідно встановити найтісніші зв'язки між музикою і рухом тіла, між розвитком теми і ланцюгом, трансформаціями позицій, між інтенсивністю звуку і м'язовою наругою, між паузою і зупинкою, між контрапунктом і контражестом, між мелодичною фразою і диханням» [16, с. 359]. Таким чином, головною вимогою Е. Далькроза стає вимога єдності музичної і пластичної партитур. А. Аппія доповнює цю єдність ще одним компонентом – просторово-світловою партитурою.

Вистави А. Аппія і Е. Далькроза є масовими театралізованими видовищами, однією з найбільш відомих вистав була «Орфей та Еврідіка» (1913), за оперою К. В. Глюка. У них А. Аппія прагнув здійснити єднання сцени і зали, глядачі повинні були відчувати себе частиною великої общини хору. Цілісність театрального твору, який складається з музики, поезії і танцю, у виставах А. Аппія і Е. Далькроза досягався завдяки ритму. У нерозривній єдності співіснували ритм рухів акторів, ритм просторових побудов і ритм променя світла, який переміщується. Створення «ритмічних просторів» А. Аппія відкрила абсолютно нові можливості для розвитку сценічної дії.

Французький поет і драматург П. Клодель виявляв свої симпатії ідеям Е. Ж. Далькроза, вважаючи, що простір підпорядковується часу через танець, який своїм ритмом передбачає всі переміщення людського тіла. «Колись у Хеллерау я бачив «Орфея» Глюка, поставленого під його керівництвом, і визнав його прекрасним. Коли буде створена справжня школа для підготовки акторів, якої поки що не існує, вчення Е. Жака Далькроза буде відігравати у ній провідну роль. Актор не повинен робити жодного шага, жодного кроку без участі свого внутрішнього слуху, який керується ритмом» [11, с. 176–177].

Мріючи про єднання простору і часу, А. Аппія передбачив те першочергове значення, якого набуде у європейській режисурі ХХ ст. поняття ритму («ритмічної партитури вистави») – музичної категорії, яка визначає всю немюзичну частину

ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

постановки. Проблемами ритму і пластики у сфері створення нових форм музичних, драматичних і музично-драматичних постановок займаються К. Станіславський, О. Таїров, Ж. Копо, Е. Піскатор, Ж. Вілар, Й. Свобода, Т. Кантор, Л. Ронконі.

З викладеного вище можна зробити такі висновки: у період кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у розвиток європейської художньої культури увійшла нова театральна епоха, ознаменована становленням режисерського театру і виникненням «нової драми». У цьому сенсі багато чого у формуванні естетичної думки і власне художньої культури визначила театральна філософія Ф. Ніцше, яка була звернена до античності і прагнула до відродження її театральних традицій. Його театральна концепція суттєво вплинула на творчість режисерів-реформаторів Г. Фукса, Г. Крєга, М. Рейнгардта, Вс. Меєрхольда, А. Аппія, що зумовило виникнення нових естетичних поглядів на мистецтво театру, де на перший план виходить синтез різних видів мистецтв, таких як: танок, живопис, скульптура, музика та вокал. Новий етап театрального мистецтва набув нових форм і втілень, став прикладом ставлення до мистецтва, сприйняття його не тільки як видовища, а як дійства для досягнення самого життя.

**Література:**

1. Аппиа А. Ритмическая гимнастика и театр // А. Аппиа Живое искусство. – Москва., 1993. – 256 с.
2. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова, В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. – 443 с.
3. Бояджиева Л. В. Рейнхардт / Л. В. Бояджиева. – Ленинград : Искусство, 1987. – 222 с.
4. Вершинина И. Я. Музыка в балетном театре / И. Я. Вершинина. – Москва : Наука, 1977. – 512 с.
5. Волынский А. Л. В Большом театре / А. Л. Волынский. – Москва : Эксмо, 2011. – 477 с.
6. Геральд Г. Хрестоматия по истории зарубежного театра на рубеже ХІХ – ХХ веков / Г. Геральд. – Москва : Искусство. 1939. – 260 с.
7. Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. – Москва : Артист. Режиссер. Театр. 1994. – 338 с.
8. Каган М. Морфология искусства / М. Каган. – Ленинград : Искусство. 1972. – 440 с.
9. Карп П. Балет и драма / П. Карл. – Ленинград : Искусство, 1980. – 246 с.
10. Карп П. О балете / П. Карл. – Москва : Искусство, 1967. – 230 с.
11. Клодель П. Глаз слушает. Харьков : Фолио, 1995. – 246 с.
12. Крэг Г. Искусство театра / Г. Крэг. – Москва : Искусство 1988. – 399 с.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2-х ч. – Ч.1. – Москва : Искусство, 1968. – 350 с.
14. Фукс Г. Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра / Г. Фукс. – Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. – 285 с.
15. Чушкин Н. Н. Гамлет-Качалов. Из сцен. истории «Гамлета» Шекспира. На путях к героич. Театру / Н. Н. Чушкин. – Москва : Искусство, 1966. – 362 с.
16. Emile Jaque Dalcroze: L'homme, le compositeur, le createur, de la rythmique. Paris, 1965. P. 359