

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-95-105

EDN NGAFUB

УДК 792.075:[792.09+821'01]

Д. В. Трубочкин  
Государственный институт искусствознания,  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-8855-3184

## Мейерхольд и античность

### АННОТАЦИЯ

Всеволод Мейерхольд обращался к античным драмам и их современным драматургическим адаптациям всего несколько раз, хотя античная линия проходит через все его творчество — от роли Тиресия в «Антигоне» в первый сезон МХТ до незавершенного строительства Театра имени Мейерхольда на Триумфальной площади в Москве. Идеи и образы античности входят в основу мейерхольдовского традиционализма. Античный театр, по его убеждению, вместе с комедией дель арте составлял основу школы современного актера, поэтому в его классах всегда были упражнения, основанные на интерпретации античного сценического опыта. Мейерхольдовская античность не сводилась к академическому классицизму, характерному для XIX века, но была близка к новой линии интерпретации античности в русском и европейском искусстве начала XX века, открывшей архаическое и ритуальное измерение античной гармонии. Среди множества открывающихся направлений исследования темы «Мейерхольд и античность» центральным представляется соотношение понятий «идея» и «форма» — их мейерхольдовская интерпретация в художественной практике близка к их пониманию в афинской классической философии. Внимательное рассмотрение этих категорий искусства ведет к несогласию как с привычной интерпретацией Мейерхольда как сосредоточенного исключительно на формальной стороне спектакля, так и с расхожим пониманием дуализма режиссерских методов — Станиславского и Мейерхольда.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мейерхольд, ГосТИМ, античный театр, русский театр, форма и идея в театре.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-95-105

EDN NGAFUB

УДК 792.075:[792.09+821'01]

Dmitry V. Trubochkin  
State Institute for Art Studies,  
Russian Institute of Theatre Arts — GITIS,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-8855-3184

# Meyerhold and Antiquity

## ABSTRACT

Vsevolod Meyerhold addressed to the ancient Greek dramas and their modern adaptations just for a few times in his career; but the “ancient line” can be traced through all of his creative biography starting from the role of Tiresias in *Antigone* in the first season of Moscow Art Theatre and up to the period of planning and unfinished project construction of Meyerhold Theatre on Triumfalnaya square in Moscow. Both ideas and images of classic antiquity are the basis of Meyerhold’s artistic traditionalism. Ancient theatre, according to his belief, together with commedia dell’arte formed the basement of the professional school of any actor; that is why his classes always included exercises in ancient Greek stage practice. Meyerhold’s antiquity was not identical to the academic classicism which was the part of 19th century culture. It was very close to the new line of interpretation of antiquity which started to develop in the Russian and European art in the beginning of 20th century — the archaic and ritualistic dimension of ancient harmony. Among many directions of research of “Meyerhold and antiquity” theme, the author of the article concentrates on the concepts of “idea” and “form”: Meyerhold’s interpretation of these concepts is close to their meaning in the ancient Greek classical philosophy. Studying these concepts thoroughly, leads to disagreement of the usual interpretation of Meyerhold’s directing method as the concentration on the formal aspect of a performance, along with the usual concept of dualism of Stanislavsky’s and Meyerhold’s directing methods.

## KEYWORDS

Meyerhold, GosTIM (State Meyerhold Theatre), ancient theatre, Russian theatre, form and idea in theatre.

Первый том серии «Мейерхольд. Наследие» (1998) открывается вступительной статьей Б. И. Зингермана «Судьба Артиста в России»; статья начинается с фразы: «Наше восприятие Мейерхольда носит поверхностный характер» [1, с. 5]. Далее названы три причины, почему так сложилось: во-первых, несопоставимость уровней театральной культуры Мейерхольда и современности; во-вторых, восприятие его искусства как «формы»; в-третьих, отношение к Мейерхольду как революционному художнику (то есть художнику, разделявшему идеологию Октябрьской революции 1917 года) [1, с. 5–6]. Рассуждение Б. И. Зингермана сохраняет силу и для наших дней.

Из трех причин, названных Зингерманом, обратим внимание на одну: на устоявшийся стереотип, в соответствии с которым Мейерхольд будто бы занимался в первую очередь формальными экспериментами, тогда как Станиславский в первую очередь работал с идеей, содержанием.

В самом деле, это весьма глубокий стереотип, и возник он не в наши дни, а во времена Мейерхольда. Вспоминается небольшая статья Михаила Чехова, напечатанная во французской газете в 1931 году, под названием «О природе русского театра», там прямо сказано: «Станиславский страстно любит человеческую сущность, идею произведения, которое он ставит или играет. Таиров, Мейерхольд, Вахтангов, наоборот, страстно любят оболочку, форму произведения, которое они воплотили на сцене» [2, с. 125]. В следующем предложении Михаил Чехов еще раз, как заклинание, повторяет: «Станиславский стремится высветлить содержание... Мейерхольд стремится выискать форму» [2, с. 125]. Далее он бегло сопоставляет режиссерские методы Станиславского и Мейерхольда — и всюду в его рассуждениях проглядывает все та же доминанта. При работе с актером у Мейерхольда отправной пункт — это общая рамка, диктуемая режиссером, внешний рисунок, жест и интонация, которые актеру надо воспринять и заполнить переживаниями; у Станиславского отправной пункт — это создаваемая вместе с актером и для актера атмосфера и состояние духа, которые помогут актеру найти правильный жест и интонацию.

Для чего была написана эта статья? Чтобы сказать, что русский актер «с такой силой убежденности увлекается либо идеей, либо формой, что забывает подчас, что они взаимосвязаны» [2, с. 125]. Вывод статьи знаменателен: «...слияние этих двух характернейших тенденций русского театра — воображения Мейерхольда и психологизма Станиславского — откроет прямой путь, на который русский театр готов вступить, чтобы в будущем добиться триумфа» [2, с. 127].

Вывод, сложившийся у Михаила Чехова, конечно, по сей день внушает и сомнения, и вопросы. Например: почему М. Чехов мыслит реалистическую мизансцену и психологизм Станиславского как противоположные природе воображения? Почему триумф русского театра в 1931 году, по его мысли, отнесен на будущее? И какое место в этом будущем триумфе М. Чехов, идущий по стопам Станиславского и Мейерхольда, отвел себе самому?

Примеров суждений, подобных чеховским, достаточно и в наши дни. Когда начинают доискиваться, каковы глубинные причины двух противоположных

режиссерских методов — условно «Станиславского» и условно «Мейерхольда», — как правило, ни у кого не получается убедительно выстроить линию, которая привела бы вначале к безусловному принятию тезиса о дуализме идеи и формы в театре, а затем — тезиса о противоположности режиссерского мышления Станиславского и Мейерхольда.

Обратим внимание на то, что вопрос идеи и формы — это исконно античный вопрос, относящийся к областям и философии, и искусства. Именно в этом широком, теоретическом контексте для нас важна сегодня тема о связи Мейерхольда и античности.

Античные драмы, в которых он участвовал как актер и к которым обращался как режиссер, можно пересчитать на пальцах одной руки — притом если учитывать и спектакли выпущенные, и предполагавшиеся к постановке, оперы и драмы, работы по античным текстам и их драматургическим адаптациям. Список действительно получается короткий:

«Антигона», трагедия Софокла, поставленная в МХТ режиссером А. Саниным (1899), в которой Мейерхольд играл роль Тиресия;

«Электра», опера Рихарда Вагнера по либретто на основе драмы Гуго фон Гофманстала, поставленная Мейерхольдом в Мариинском театре (1913);

«Антигона», фрагменты из трагедии Софокла, и «Электра», фрагменты из трагедии Гуго фон Гофманстала, поставленные Мейерхольдом с учениками его Студии на Жуковской (1908–1909) и Студии на Бородинской (1913–1916) в Санкт-Петербурге и показанные несколько раз публично;

предполагавшиеся Мейерхольдом к постановке в Александринском театре «Эдип» Софокла [3, с. 175] и «Финикиянки» Еврипида [4, с. 611] (постановки не состоялись).

Итак, спектаклей по античным текстам у Мейерхольда на удивление мало. Однако античная линия в его творчестве не сводится к списку постановок: она проходит через всю его творческую биографию — от первого сезона Московского Художественного театра (1898–1899) до проектирования и первого этапа строительства здания Театра имени Мейерхольда на Садовой-Триумфальной (1930–1934).

Обратим внимание на точку начала. Вначале была роль Тиресия в «Антигоне» Софокла, поставленной А. Саниным в первом сезоне Московского Художественного театра: премьера состоялась 12 января 1899 года.

Из всех персонажей, сыгранных Мейерхольдом в тот короткий первый сезон Московского Художественного, наиболее контрастны два: Константин Треплев в «Чайке» А. Чехова (режиссеры К. Станиславский и В. Немирович-Данченко; премьера 17 декабря 1898 года) и Тиресий. Треплеву 25 лет (Мейерхольду тогда — почти 25); возраст же старого прорицателя Тиресия точно не знал и не знает никто. Возможно, Тиресий — это самый старый персонаж во всем театральном репертуаре. Треплев и Тиресий появились на сцене с промежутком менее чем в месяц: юношески болезненный, нервный, неустойчивый мечтатель о новом театре — и древний, сухой и твердый, как священное дерево, провидец вечности.

Здесь, в случае с Тиресием, Мейерхольд прекрасно проявил себя во внешнем решении роли. Станиславский и Немирович-Данченко отмечали в нем, молодом человеке, особенную способность, физически преображаясь, играть стариков: это было заметно уже в студенческой работе Мейерхольда — роли Иоанна Грозного, в которой были совершенно натуралистичными и дряхлость, и немощь. Для роли Тиресия Мейерхольд поработал над гримом: в краску телесного цвета добавил серого и коричневого; посчитал количество морщин, которые точно должны были быть на лбу (3 или 4); наложил краску и на лицо, и на виски, и на открытые до плеч руки [1, с. 204]; поработал над голосом, нашел старческую характерность на основе своей природной сиплости [5, с. 243].

Был вполне ясен созданный им рисунок роли. Я процитирую запись слов самого Мейерхольда из репетиций «Бориса Годунова» середины 1930-х, во время которых он неоднократно вспоминал своего Тиресия: «Когда я играл Тирезия, я выходил сгорбленным стариком, но, когда я начинал грохать, я вырастал» [5, с. 271]. «Грохать» — в смысле «произносить зловещее пророчество». Рисунок явно помогал раскрытию психологических аспектов роли, и все это в совокупности нравилось основателям Художественного театра.

Вроде бы все сразу получилось так, как написал Чехов в 1931 году. Но как Мейерхольд сам оценивал свою работу, оглядываясь назад, в исторической перспективе? Я цитирую дальше, из репетиций «Бориса Годунова» 1930-х, о Тиресии: «Это была ошибка моя. Надо было выйти таким же большим стариком и потом дать это внутреннее нагнетание с помощью голоса, возбуждения, возмущения. Вот это надо было дать, а то получается примитивно: выйти стариком слабеньким, а потом вырасти» [5, с. 271]. Казалось бы, красивое и осмысленное решение, убедительно проведенное через рисунок. Но именно это решение Мейерхольд потом признал примитивным; вместо этого он отдал предпочтение внутренней динамике роли, сказывающейся через голос, — именно такое предпочтение можно ожидать от актера в античном театре, где голос признавался важнейшим средством выразительности.

В записной книжке Мейерхольда 1898–1899 годов можно найти и прямой ответ будущим искателям того, что главнее для Станиславского или Мейерхольда — идея или форма. Вот его запись об «Антигоне», относящаяся к январю 1899 года: «Постановка “Антигоны” вызвана не теми задачами, какими хотела руководствоваться Дузе, когда хотела возродить греческий театр, а чисто внешними причинами. Отсюда положение: идея заслонена формой» [1, с. 209].

Есть еще два подобных по смыслу высказывания Мейерхольда, но по поводу «Венецианского купца» Шекспира, также поставленного К. Станиславским в первый сезон МХТ (премьера 21 октября 1898 года). Одно из них содержится в его письме к О. М. Мейерхольд от 22 июня 1898 года из Пушкина, написанном через неделю после начала репетиций к первому сезону МХТ: «“Шейлок” будет идти совсем по-мейнингенски. Будет соблюдена историческая и этнографическая точность. . . Одна обстановка сразу вычеркивает идею пьесы» [1, с. 146]. Второе — в записной книжке среди записей, относящихся к октябрю-ноябрю 1898 года: «Постановка Шекспира как комедии, а не драмы — где идея?» [1, с. 202].

Известно критическое отношение Мейерхольда к историко-бытовой линии в театре и вообще к археологическому, реконструирующему подходу к историческим спектаклям — в том числе античным. Иногда из этого делают неверный вывод: будто Мейерхольд в принципе не очень-то был расположен к античной старине. Спросим: в чем именно заключались «задачи Элеоноры Дузе» или ее идея, ради которой она хотела возродить греческий театр? Ведь именно в ней Мейерхольд видел альтернативу «археологической» античности.

В марте 1897 года Габриэле д'Аннунцио после очередного временного примирения со своей музой и возлюбленной Элеонорой Дузе прочитал ей на берегу Альбанского озера близ Рима фрагменты из своей трагедии «Мертвый город». Именно в те дни и месяцы обрела очертания их совместная мечта построить открытый театр прямо на берегу Альбанского озера [6, с. 87–88]. Они называли его между собой «Праздничный театр» (“Teatro di festa”): это должен был быть театр поэтический, воспроизводящий античные архитектурные формы, с видом на природную панораму воды, холмов и леса, окружающую оркестру. В этом театре, по словам д'Аннунцио, ставились бы и древнегреческие трагедии (в его романе «Огонь», посвященном этой теме, он определенно называет «Агамемнона» и «Антигону», в которых будет играть его актриса [7, с. 480]), и современные трагедии, которые были бы достойны античной древности.

«Праздничный театр» должен был открыться вечерним представлением «Персефоны» в 1899 году, в день весеннего солнцеворота (ассоциировавшегося с началом Великих Дионисий) — то есть 21 марта; но открытие не состоялось. Каким мог быть этот спектакль? Полагаю, его прекрасно описывает ремарка Чехова в «Чайке», передающая вид дачного театра, в котором показали свой спектакль Константин Треплев и Нина Заречная: «Поднимается занавес; открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом» [8, с. 13].

Такими словами мечтали не только Элеонора Дузе и Константин Треплев; вместе с ними так же мечтали люди во Франции, Италии, Германии — романтики и авангардисты. Недаром Альфред Жарри, автор первого авангардного манифеста «О бесполезности театра для театра», завершает этот свой манифест тезисом о преодолении рампы, рассуждением о пользе театра на открытом воздухе: он считает уместным сыграть, например, «Короля Лира» в природном театре на краю леса в местечке Прель [9, с. 20]. Для Элеоноры Дузе эта мечта — после разрыва с Габриэле д'Аннунцио все более несбыточная и оттого все более сильная — превратилась во всеобъемлющую идею будущего театра: театр должен вывести зрителей из театров-коробок на воздух; он должен заново научить их гармонии природы и искусства, стать одновременно и школой поэзии, и храмом искусства.

Если вспоминать ближайшие истоки подобных мечтаний, надо назвать 1888 год: Жан Муне-Сюлли, знаменитый трагик «Комеди Франсез», впервые сыграл «Эдипа» на площадке древнеримского Театра в Оранже на юге Франции. В этом выходе из парижского зала на 900 мест на открытую античную площадку на 7000 зрителей, в этом далеком путешествии (от Парижа



до Оранжа — 660 километров) современники усмотрели смысл паломничества к живым истокам театра. Жан Муне-Сюлли совершил, вероятно, первое театральное паломничество Новейшего времени, имевшее широчайший культурный резонанс. Это паломничество и дебют на оркестре античного театра закрепили за Муне-Сюлли образ античного трагика *par excellence*.

Чтобы понять уникальность этого события, надо припомнить и первые попытки Людвиг Тика переделать привычное пространство театра-коробки, вдохновившись археологией. В 1841 году он переоборудовал сцену-коробку в Потсдаме, чтобы устроить оркестру и сцену для постановки «Антигоны». В итоге оркестра «выломилась» за линию порталной арки не для того, чтобы заменить собой авансцену, а для того, чтобы призвать зрителей игнорировать порталную арку, не принимать ее за структурную единицу спектакля.

В своих экскурсах в прошлое Людвиг Тик в итоге отвернулся от Античности, чтобы присмотреться к Средневековью и Шекспиру. Жан Муне-Сюлли своим паломничеством в Оранж не только вернул Античность в систему романтического историзма (или, как говорил Мейерхольд, «благородного романтизма»), но и впервые показал ее преимущественное положение в этой системе. Античный театр, в отличие от шекспировского, был в изобилии представлен археологическими памятниками: их не надо было реконструировать, в них можно было просто приезжать, им можно было архитектурно подражать или развивать заложенные в них идеи. Мейерхольд выбрал: развивать.

Именно об этом пишет Н. Тарабукин в своей статье «Зрительное оформление в ГосТИМе», написанной в 1931 году, в год десятилетия Театра. В ней он ярко формулирует тезисы о борьбе Мейерхольда с оковами сцены-коробки, о постепенном разрушении портала, рампы, кулис с целью выйти на «вольный воздух» сценического пространства. Уместно привести объемную цитату:

«Plain air — вот устремленность Мейерхольда. Тот самый plain air, который был средой для актеров, выступавших на оркестрах театров Афин, Сиракуз, Помпеи, Рима, plain air, элементы которого сохранились в японском театре Кабуки, в итальянской commedia dell'arte, в английском театре времен Шекспира и в Испании XVII века. Это все “предки” Мейерхольда. Но он не восстанавливает прошлое, а продолжает его наиболее театральные традиции» [10, с. 64].

Итак, античность у Мейерхольда никуда не исчезла после той «Антигоны»; она набрала творческую силу идеи, носителем которой когда-то была Элеонора Дузе. В неосуществленном образе «Праздничного театра» на Альбанском озере современные историки архитектуры видят истоки нового театрального проектирования XX и XXI веков на основе принципа open-air, черпающего свое вдохновение в формах античных театров [11]. Эта идея захватила и не отпускала Мейерхольда до последних лет, когда он создавал проект будущего театра с двумя круглыми оркестрами, без порталов, без кулис, с просвечивающими стенами и потолком; строительство которого началось в 1934 году на Садовой-Триумфальной в Москве, но завершилось не по планам Мейерхольда.

Тема «Мейерхольд и античность» имеет много различных аспектов, заслуживающих специального исследования. Античность входила в идейное основание мейерхольдовского традиционализма, который выражался, например, в особенном преклонении Мейерхольда перед лучшими артистами старой школы — такими как Томмазо Сальвини или Александр Ленский. Античность внушала Мейерхольду решимость идти к формированию современного репертуара самым сложным путем — через школу; именно эта решимость вела его от студии к студии, и всюду в его занятиях — явно или неявно — присутствовали идеи и образы Древней Греции. Заслуживает внимания и сам по себе его образ античности, не совпадавшей с академическим классицизмом, — античности, чей новый дух открылся, например, Леону Баксту в его картине «Древний ужас» 1908 года.

Но есть и еще одна глубинная связь, к которой я хотел бы привлечь внимание в финале этого небольшого исследования. Я полагаю, мейерхольдовская система мысли потрясающе близка к греческой философии классического периода — а именно в том, как он интерпретировал понятия «форма» и «идея».

В афинской философской школе не было нашего упрощенного представления о дуализме идеи как содержания и формы как оболочки для содержания; такой упрощенный дуализм можно назвать дуализмом вина и стакана: содержание вливается в форму, как вино вливается в стакан. Понятие «форма» не противоположно понятию «идея», но находится с ним в едином смысловом ряду — как и с понятиями «логос» и «энтелехия» («осуществленность»). Аристотелю принадлежит знаменитое определение души, над которым хочется думать по сей день.

Мы привыкли думать, следуя принципу дуализма вина и стакана, что душа — это внутреннее, а тело — внешнее: душа — вино, тело — стакан. Аристотель говорит иначе: «... душа есть логос физического тела, имеющего в себе самом начало движения и покоя»<sup>1</sup>; «... душа есть первая энтелехия физического тела, обладающего возможностью жизни» [12, с. 395]. Иными словами, душа есть проявленность и осуществленность физического тела как живого и движущегося; или еще иначе: живое тело осуществляет себя как душа, так что мы видим душу только тогда, когда тело проявляет себя (и вместе с собой душу) — как живое, движущееся, имеющее чувства, мысли и поступки.

Аристотель формулирует и другой удивительный тезис: «Не следует спрашивать, единое ли душа и тело — так же как <не следует спрашивать, единое ли> воск и отпечаток на нем, или <единое ли> любая материя и то, чего она материя» [12, с. 395]. Вопрос этот — «единое ли душа и тело» — не следует задавать, потому что, по Аристотелю, он бесполезен: «энтелехия» уже подразумевает единство. Тело и душа составляют единство в осуществленности, как единство материи и формы, так что глупо и спрашивать, кто из них на самом деле чувствует и переживает: «общие душе и телу... ощущение, память, гнев, вождление и вообще влечение, как и связанные со всем этим удовольствие и страдание»<sup>2</sup> [13, с. 530].

1 Здесь и далее используется перевод трактата «О душе» П. С. Попова с изменениями, сделанными с единственной интенцией: приблизить смысл к буквальности греческого текста.

2 Перевод С. В. Месяц с небольшими изменениями.



При всякой попытке распределения души и тела на «внутреннее» и «внешнее» полезно припомнить аристотелевский пример с воском и отпечатком на нем: где в таком воске внутреннее, а где внешнее? Кажется, воск — это внешнее, а отпечаток — еще более внешнее. Похоже получается с телом и душой: тело само по себе как будто внешнее, а когда оно проявляет себя как душа живая, душа оказывается еще более внешняя, чем тело, — как отпечаток на воске.

От античной философской трактовки тела и души прямой путь к пониманию методики Мейерхольда: мы не найдем в ней чистого «формализма». В качестве примера приведу воспоминание Ираиды Зихман (Бахта) о мейерхольдовских репетициях «Антигоны» в Студии на Бородинской в 1914–1915 годах: «Я не помню, чтобы приходилось услышать от Всеволода Эмильевича указание, применяющее технический принцип, он или говорил о чувстве действующего лица, например: “Он же не может так идти!”, “Ведь он знал!” и т. д., или чаще просто показывал» [14, с. 437].

Мейерхольдовские показы на репетициях — это совершенно особая тема для возможного исследования. Показывал он, по воспоминаниям современников, изумительно точно по мысли и великолепно по исполнению [15, с. 331–332], но в его показах явно не было призыва: «читай мой рисунок, чтобы скопировать меня». Скопировать его было в принципе невозможно. Показы Мейерхольда имели другой императив: «усвой идею и суть персонажа через форму, в которой он осуществился в моем воображении».

Классическое понятие «идея» тоже заслуживает здесь внимания: идея не усваивается из воздуха, как чужое подслушанное слово или подсмотренный внешний образ; идею можно только родить, произвести на свет самому (философ Сократ полагал, что его роль в философских беседах похожа на роль повивальной бабки, помогающей при родах, — только у него роды духовные) [16, с. 253–258]. Точно так же законы театра: они всем как будто давно известны, но все же они для тебя не существуют, пока ты их не откроешь сам, заново, в каждом конкретном спектакле; театральные законы существуют через каждое новое его открытие.

Идея античного театра не выкапывается из курганов и не вычитывается из книг; она рождается в настоящем, иначе ее как бы нет, и отсутствие идеи в режиссуре невозможно прикрыть никакими формальными приемами. В таком высоком понимании идея — это не просто концепция: идея захватывает человека и разворачивается в судьбу — например, судьбу строителя нового театра. О таких идеях говорит Платон, и такими идеями занимали себя Элеонора Дузе и Мейерхольд.

В заключение приведу фрагмент из письма Мейерхольда О. М. Мунт от 23 июня 1910 года, написанного во время поездки в Грецию с группой студентов, руководимой Фаддеем Францевичем Зелинским: «Я не попаду в Олимпию, не увижу Гермеса Праксителя. Пусть. В душе моей Дельфы и звезды Дельф. Таких звезд, как в Дельфах, нигде не может быть, конечно... Диль читает по-гречески “Орестею” Эсхила. Горы, море, облака, повисшие на горах,

все так смешалось, как бывает только во сне. Слышатся звуки Вагнера. Я рассказываю Казанскому о моих замыслах в “Дон Жуане”» [17, с. 113].

Для Мейерхольда от дельфийских звезд и византийских мозаик был прямой путь к «Дон Жуану». В этом сказывается гениальная универсальность режиссера, усвоенная в том числе от античности.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мейерхольд. Наследие: в 2 т. Т. 1. М.: ОГИ, 1998. — 744 с.
2. Чехов М. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1986. — 587 с.
3. Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. М.: Искусство, 1976. — 464 с.
4. Теляковский В. А. Дневники директора императорских театров. 1909–1913. СПб.: Артист. Режиссер. Театр, 2016. — 925 с.
5. Мейерхольд репетирует: в 2 т. Т. 2. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. — 430 с.
6. Синьорелли О. Элеонора Дузе. М.: Искусство, 1975. — 168 с.
7. Д’Аннунцио Г. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М.: Книжный клуб «Книговек», 2010. — 528 с.
8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1986. — 519 с.
9. Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПО «Союзтеатр», 1992. — 288 с.
10. Тарабукин Н. М. Зрительное оформление в ГостИме (к десятилетнему юбилею ГостИМа) // Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. М.: ОГИ, 1998. С. 63–75.
11. Pagani M. P. Eleonora Duse and the Open Air Theatres // Proceedings of the X International Symposium “Education, Research, Creation Symposium”. Vol. 5. № 1. Constanta: Editura Musicala, 2019. P. 223–228.
12. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. — 550 с.
13. Аристотель. Об ощущении и ощущаемом // Мера вещей. Человек в истории европейской мысли. М.: Аквилон, 2015. С. 530–581.
14. Мейерхольд и другие: Документы и материалы // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. М.: ОГИ, 2000. — 768 с.
15. Захава Б. Е. Современники. М.: Искусство, 1969. — 392 с.
16. Бибахин В. В. Язык философии. СПб.: Наука, 2007. — 389 с.
17. Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1929. — 493 с.

#### REFERENCES

1. Meyerhold. *Nasledie*: v 2 t. T. 1 [Heritage. Vol. 1]. Moscow: OGI, 1998. 744 p.
2. Chekhov M. *Literaturnoe nasledie*: v 2 t. T. 2 [Literary Heritage: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 587 p.
3. Meyerhold V. E. *Perepiska. 1896–1939* [Correspondence. 1896–1939]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 464 p.
4. Telyakovskiy V. A. *Dnevniky direktora imperatorskikh teatrov. 1909–1913* [Diaries of the Director of Imperial Theatres. 1909–1913]. Saint Petersburg: Artist. Rezhissior. Teatr, 2016. 925 p.
5. *Meyerhold repetiruet*: v 2 t. T. 2 [Meyerhold Rehearses: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Artist. Rezhissior. Teatr, 1993. 430 p.
6. Signorelli O. *Eleonora Duse*. Moscow: Iskusstvo, 1975. 168 p.
7. D’Annunzio G. *Sobranie sochineniy*: v 6 t. T. 5 [Collection of Works: in 6 vols. Vol. 5]. Moscow: Knizhnyi Klub Knigovek, 2010. 528 p.
8. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*: v 30 t. T. 13 [Complete Collection of Works and Letters: in 30 vols. Vol. 13]. Moscow: Nauka, 1986. 519 p.
9. *Kak vseгда ob avangarde: Antologija frantsuzskogo avangarda* [On the Avant-garde, As Usual. The Anthology of the French Avant-garde]. Moscow: TPO Soyuzteatr, 1992. 288 p.

10. Tarabukin N. M. *Zritelnoe oformlenie v GosTIme (k desyatiletnemu jubileju GosTIma)* [Visual Design in GosTIm (To the Tenth Jubilee of GosTIm)]. In: N. M. Tarabukin on V. E. Meyerhold. Moscow: OGI, 1998, pp. 63–75.
11. Pagani M. P. *Eleonora Duse and the Open Air Theatres*. In: Proceedings of the X International Symposium “Education, Research, Creation Symposium”, vol. 5, no. 1. Constanta: Editura Musicala, 2019, pp. 223–228.
12. Aristotle. *Sochinenija: v 4 t. T. 1* [Works: in 4 vols. Vol. 1]. Moscow: Mysl, 1976. 550 p.
13. Aristotle. *Ob oschuschenii i oschischaemom* [Sense and Sensibilia]. In: *Mera veschej. Chelovek v istorii evropeiskoj mysli* [Measure of Things. The Human in the History of European Thought]. Moscow: Aquilon, 2015, pp. 530–581.
14. *Meyerhold i drugie. Dokumenty i materialy* [Meyerhold and Others. Documents and Materials]. In: *Meyerholdovskiy sbornik. Vypusk 2* [Meyerhold Collection. Issue 2]. Moscow: OGI, 2000. 768 p.
15. Zakhava B. E. *Sovremenniki* [Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 1969. 392 p.
16. Bibikhin V. V. *Yazyk filosofii* [The Language of Philosophy]. Saint Petersburg: Nauka, 2007. 389 p.
17. Volkov N. D. *Meyerhold: v 2 t. T. 2* [Meyerhold: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow; Leningrad: Academia, 1929. 493 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Трубочкин Дмитрий Владимирович — доктор искусствоведения, заведующий сектором классического искусства Запада Государственного института искусствознания, профессор кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

e-mail: trubotchkin@sias.ru

ORCID: 0000-0001-8855-3184

#### ABOUT THE AUTHOR

Dmitry V. Trubochkin — D. Sc. in Art Studies, Head of Department of Western Classical Art of the State Institute for Art Studies, Professor of the Department of History of the World Theatre at Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

e-mail: trubotchkin@sias.ru

ORCID: 0000-0001-8855-3184

Статья поступила в редакцию: 01.07.2024

Отредактирована: 26.07.2024

Принята к публикации: 29.07.2024

Received: 01.07.2024

Revised: 26.07.2024

Accepted: 29.07.2024

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Трубочкин Д. В. Мейерхольд и античность // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. №3. С. 95–105.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-95-105

EDN NGAFUB

#### FOR CITATION

Trubochkin D. V. Meyerhold and Antiquity. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 3, pp. 95–105.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-95-105

EDN NGAFUB