

## **Всеволод Мейерхольд: жизнь в ритме эпох\***

**Владимир Бабенко**

Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия

## **Vsevolod Meyerhold: Life in the Rhythm of Epochs**

**Vladimir Babenko**

Ural Federal University,  
Yekaterinburg, Russia

*К 150-летию со дня рождения В. Э. Мейерхольда*

This article deals with the personality of V. E. Meyerhold as a multifaceted national genius, whose legacy remains an inexhaustible source of knowledge about theatre art. The stages of his more than forty-year creative path still require attention and study. The author's aim is to draw a human and creative-professional portrait of him against the background of the social changes of the period, the development of his directorial ideas, which were his real life (the idea of the studio, stage constructivism, the combination of horizontal and vertical movements, the actor's progression from gesture and movement to image). The author's task is to determine the peculiarities of his public position after October 1917, to highlight the most significant events in Meyerhold's life and creative work in the 1920s and 1930s, and to explain the reasons for the harsh criticism to which he was subjected. The author of the article uses the method of historical reconstruction of the theatrical process in connection with his personal fate.

*Keywords:* V. E. Meyerhold, Russian theatre of the early 20<sup>th</sup> century, avant-garde in art, actor's stage movement, direction

---

\* *Citation:* Babenko, V. (2024). Vsevolod Meyerhold: Life in the Rhythm of Epochs. In *Quaestio Rossica*. Vol. 12, № 2. P. 709–726. DOI 10.15826/qr.2024.2.904.

*Цитирование:* Babenko V. Vsevolod Meyerhold: Life in the Rhythm of Epochs // *Quaestio Rossica*. 2024. Vol. 12, № 2. P. 709–726. DOI 10.15826/qr.2024.2.904 / Бабенко В. Всеволод Мейерхольд: жизнь в ритме эпох // *Quaestio Rossica*. 2024. Т. 12, № 2. С. 709–726. DOI 10.15826/qr.2024.2.904.

Рассмотрена личность В. Э. Мейерхольда как многоликого национального гения, наследие которого остается неисчерпаемым источником познаний о театральном искусстве. Этапы его более чем сорокалетнего творческого пути (1896–1939) сегодня по-прежнему требуют внимания и изучения. Цель статьи – с учетом новейших работ о режиссере, об эволюции российского театрального искусства дать его человеческий и творческо-профессиональный портрет на фоне эпохальных социальных перемен, показать движение его постановочных идей, которые и были его главной, истинной жизнью (идея студии, сценического конструктивизма, сочетание горизонтальных передвижений с вертикальными, устремление актера от жеста и движения к образу). В задачу автора входят определение особенностей его общественной позиции после октября 1917 г., выделение наиболее значимых событий жизни и творчества Мейерхольда 1920–1930-х гг., причин жесткой критики, которой он подвергался, реакции режиссера. Используется метод исторической реконструкции театрального процесса в его тесной связи с личной судьбой.

*Ключевые слова:* В. Э. Мейерхольд, русский театр начала XX в., авангард в искусстве, сценическое движение актера, режиссура

Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть.  
Я часто в разладе со средой, в разладе с самим собой. <...>  
Мое творчество – отпечаток смуты современности.

*В. Мейерхольд. Из дневника*

Мейерхольд – это как горизонт: чем ближе вы к нему приближаетесь,  
тем дальше он оказывается.

*Д. Д. Шостакович*

Всеволод Мейерхольд (09.02.1874–02.02.1940) – гений, навсегда вставший рядом с талантливым тандемом К. С. Станиславский – В. И. Немирович-Данченко. Любое определение его умаляет. Не «темный» гений, по метафорическому высказыванию Ю. Елагина [Елагин], не просто создатель «искусства сознательного театра», как характеризует его М. Гувер [Hoover]. Не «сложный и немилосердный», по отзыву посетительницы его музея-квартиры в Брюсовом переулке Москвы [см.: Музей-квартира Вс. Мейерхольда]. Он вырастает во времени как творческий колосс России, возносящийся к вершинам мирового олимпа. Мейерхольд – это всегда вдруг, всегда взрыв, Мастер, «сын солнца» [Кучкина, с. 212].

В юности, как гласит семейная легенда, он испытал огромное эмоциональное потрясение от прозы Всеволода Гаршина, которое осталось с ним навсегда [Степанова]. В год совершеннолетия он вычеркнул имя немца Карла Казимира Теодора Мейерхольда и решил

выступать под именем Всеволода Мейерхольда, оставив себе имя писателя. В этом решении он, возможно, подражал Гофману. Его любимый немецкий писатель-романтик Эрнст Теодор Гофман, обожествлявший Моцарта, назвал себя именем Амадей.

Особое значение для его формирования как человека театра имела встреча с Александром Павловичем Ленским, актером и режиссером Малого и Александринского театров (1847–1908). Будучи учеником В. И. Немировича-Данченко, Мейерхольд встретился с Ленским на I съезде актеров и запомнил его навсегда: «Ленский говорил большие вещи о культуре. <...> Нас этот съезд перерождал» [Мейерхольд, т. 2, с. 442]<sup>1</sup>. Ленский давал молодым установку на эксперименты – ключевое понятие мышления Мейерхольда. Он не устанет ссылаться на авторитет Ленского в своих речах и лекциях вплоть до предсмертного 1939 г.: «Полезно прочесть записки Ленского, как он готовил роли...» (ч. 2, с. 443).

17 декабря 1898 г. в Художественном театре он впервые исполнил роль чеховского Треплева в сверкающей созвездии артистов – О. Л. Книппер, В. В. Лужского, М. П. Лилиной, К. С. Станиславского – и произнес пророческие слова героя «Чайки», предопределившие всю его дальнейшую творческую жизнь: «Современный театр – это рутина, предрассудок. <...> Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» [цит. по: Чехов А., т. 13, с. 8].

Он сыграл Василия Шуйского в спектакле «Царь Федор Иоаннович» и Тузенбаха в «Трех сестрах», познал вкус актерской славы и... покинул театр! Он отправился на поиски новых форм. Уволиться из Художественного театра после успеха в роли Тузенбаха в «Трех сестрах» Чехова? Уйти от лучших режиссеров планеты? Возможно ли такое? Он сделал это в свои 28 лет, покинул Москву и подался на Юг России с мечтой создавать свое, новое, не похожее ни на что. В конце жизненного пути он говорил: «Когда я ушел от Константина Сергеевича, я был актерик и сказал: “Я хочу ставить пьесы”. Ставил восемьдесят пьес в год. Воображаете, что я понаставил? Черт те что!» (ч. 2, с. 475). Творческий голод гнал его подальше от столиц по городам бескрайней империи: Херсон, Николаев, Севастополь, Пенза, Тифлис, Кутаис, Елизаветполь [Там же, с. 311]. Он ставил много (в 1902 г. – 55 работ), сам был и художником, и продюсером, и главным бухгалтером...

Он ставил М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Г. Ибсена (1902–1908), пережил увлечение символизмом. Одним из маяков его поколения в ту пору стал Максим Горький. Мейерхольд читал со сцены его «Песню о Соколе», но в дальнейшем он не будет ставить драматургию «буревестника революции». Размышления о реализации новых идей пространственно-живописного решения спектаклей привели режиссера к идее «театральной студии». В 1905-м он вернулся в Мо-

---

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте статьи в круглых скобках с указанием части и страницы. – В. Б.

скую и в сотрудничестве со Станиславским организовал Театр-студию на Поварской. Станиславский принял этот термин как синоним «лаборатории» для подготовки, шлифовки начинающих артистов [Стрелева, с. 172–173]. Студия или творческая лаборатория для Мейерхольда – нечто отдельное от репертуарного театра, скованного рамками финплана, графиком премьер, гастрольями. Мейерхольд не представлял себе репертуарный театр без студийности.

Введение нового типа деятельности в театральную практику – дело очень редкое, тем более, если он в корне меняет подход к репетициям. Мейерхольд дал ключ к запуску профессиональной работы нового типа: экспериментов с актерской техникой, светом, звуком, освоением пространства сцены. Значение этого ключа быстро восприняли прогрессивные деятели театра в Европе, где с годами появились понятия *drama workshop*, *laboratory theatre*, *das Studio*, *das Studiotheater*, то есть экспериментальный театр поиска, авангард в противовес коммерческому, буржуазному или театру классических форм.

Концепция складывалась постепенно, многими годами в статьях, собранных в книгу «О театре» (1912), многочисленных речах и беседах с актерами. Он утверждал режиссуру как отдельную важнейшую профессию. Искания, эксперименты в работе над разными спектаклями приведут Мейерхольда к оригинальной разработке следующих принципов работы творческого коллектива с целью точного выполнения установки руководителя:

- режиссер знает идею спектакля, пойдет на любой конфликт с актером или иным работником, ибо абсолютно уверен в себе;
- только он, режиссер, может добиться гармоничного ансамбля;
- все происходящее на сцене должно мгновенно входить в сознание зрителя как знакомый знак, иероглиф, иное излишне;
- важен принцип предыгры, то есть подготовки зрителя к пониманию;
- режиссер строит действие таким образом, чтобы ритм речи актеров полностью не совпадал с ритмом реальной жизни (протест против установки МХТ); законы природы через условность должны быть нарушены до гротеска;
- замысел спектакля подразумевает использование парадокса в композиции и оформлении спектакля.

Он был по натуре прирожденным лидером, поставившим целью ломать классические формы. Острую полемику вызвал его приход в Театр Веры Комиссаржевской, любимицы публики на рубеже XIX–XX вв. Ее жалели, как и ее героинь (Бетси в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого, Ларису в «Бесприданнице» А. Н. Островского, Луизу Миллер Ф. Шиллера): «Несчастливая душа современности – вот что больше всего привлекало в Комиссаржевской» [Кугель, с. 163]. Великая актриса увлеклась Мейерхольдом-режиссером, мечтала о своей студии, жаждала новизны как в репертуаре, так и в актерском искусстве. Летом 1906-го Мейерхольд пришел в ее театр в Петербурге.

За год невероятно интенсивного труда в сотрудничестве с выдающимися художниками сцены, сильно на него влиявшими, выдал полтора десятка работ, среди которых «Балаганчик» А. А. Блока с использованием эстетики итальянского *dell'arte* и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Гедда Габлер» и «Комедия любви» Г. Ибсена (худ. Н. Н. Сапунов), «Сестра Беатриса» М. Метерлинка (худ. С. Ю. Судейкин), «Жизнь человека» и «К звездам» Л. Андреева, «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда (худ. В. И. Денисов).

В последнем спектакле актеры впервые передвигались не только по горизонтали, как обычно, но и по вертикали. Для режиссера этот прием станет принципиально важным. Общий тон критических статей тогда выразил авторитетный А. Р. Кугель: в Театре Комиссаржевской «свила себе гнездо дух непоседливости, жажда перемен, исканий, путешествий, открытий. “Мейерхольдовский период” был естественным этапом ее жизненной сказки. Этот “период” окончился для нее трагедией. Ее увлечение оказалось дурно помещенным; другие это видели, она – нет» [Кугель, с. 169]<sup>2</sup>. Комиссаржевская терпела убытки, публика оказалась не готова к экспериментам Мейерхольда, который только начал бить стекла и крушить фасады... Требовалось время как ему, так и столичной публике.

В попытке защититься от оскорбительного ярлыка «мейерхольдовщины», подразумевавшего формализм, нечто антирусское и антисоветское, он в 1936-м вспомнит работу у Комиссаржевской и вроде бы покается:

Когда я работал в театре Комиссаржевской... совершенно справедливо мне был брошен упрек в том, что я за укреплением норм живописи на сцене совершенно забыл о человеке. Вот был типичный случай, когда я форму оторвал от содержания, когда для меня человек был только хорошим пятном, чтобы помочь художнику выразить в трехмерности то, перед чем двухмерность отступает (ч. 1, с. 350).

Характерный штрих: он кается не совсем в том, в чем его упрекали советские критики 1930-х. Его покаяние отдает лукавством, речь идет о времени неполной режиссерской зрелости.

В период 1908–1917 гг. случился частичный отход от дерзких экспериментов, они видоизменились, стали менее полемичны. Того требовали обстоятельства. Директор Императорских театров В. А. Теляковский по рекомендации выдающегося художника А. Я. Головина, восхищавшегося тем, как Мейерхольд стремится оформлять спектакли (см.: ч. 2, с. 315), «набрался храбрости» и пригласил Мастера, оценивая его новаторство и значение «режиссерства» [Теляковский, с. 167–168]. Спектакль «У царских врат» по К. Гамсуну директор назвал «самой

---

<sup>2</sup> Это было сказано после неожиданной кончины актрисы от оспы на гастролях в Средней Азии, на которые она поехала ради заработка, сказано в состоянии горя, поэтому содержит толику упрека в адрес Мейерхольда.

левой» постановкой, быть может, впервые применив это определение к режиссеру. Критика встретила постановку «в ножи», а Мейерхольда-актера, по свидетельству Теляковского, окрестили «чучелом» [Там же, с. 169]. Между тем, высокий профессионализм режиссера не вызывал сомнения. В сотрудничестве с Головиным он поставил в Мариинском театре оперу В. Глюка «Орфей», а затем и другие оперы. В Александрийском с успехом пошел «Дон Жуан» по пьесе Мольера. Финальным грандиозным аккордом сотрудничества с императорской сценой стала постановка «Маскарада» по М. Ю. Лермонтову (худ. А. Я. Головин), которую и в наши дни изучают как суперклассику.

В предреволюционные годы неотъемлемой составляющей его мышления становится конструктивизм, отчетливо проявившийся в спектакле «Незнакомка» (1914) в зале училища на ул. Моховой (худ. Ю. Бонди). Конструктивизм был ему нужен как «таран против натуралистических деталей на сцене» (ч. 2, с. 496). Мейерхольд шел путем, во многом параллельным пути ведущих российских авангардистов В. В. Кандинского, В. Е. Татлина. Кандинский считал, что открывается «эра целесообразного творчества, когда художник будет гордиться тем, что сможет объяснить свои произведения, анализируя их конструкцию» [Сидорина, с. 88]. Он рассматривал оппозиционные пары «сознательная конструкция – бессознательная конструкция», «открытая конструкция – скрытая конструкция» как «весь диапазон разнообразных степеней участия сознания художника в творчестве» [Там же].

В театральный мир приходят молодые конструктивисты Г. Б. Якулов, В. В. Степанова, Л. С. Попова и др. «Может быть, – писала Е. В. Сидорина, – Мейерхольд был первым, кто откликнулся на характерную конструктивистско-изобретательскую игру» [Там же, с. 95]. Он практически буквально следует пророчеству живописца Ю. П. Анненкова о театре: «Живопись, красочность вообще отходит на второй план, уступая место бегущим линиям, стремительным чертежам, трепетанию диаграмм движения» [Анненков, с. 44]. После 1917 г. такой взгляд станет заветом Мейерхольда самому себе и ученикам.

Ломка всего уклада жизни Российской империи всецело захватила его, новатора-авангардиста по самой сути. После 1917-го он пошел дальше всех и позиционировал себя на крайне левом фланге коммунистического движения. Его облик после освобождения из белогвардейского застенка в Ялте осенью 1919-го почти гротескный: комиссар по театральным делам в сером френче и брюках-галифе, в ботинках с подковами и солдатских обмотках, на голове – фуражка с красной звездой, на шее – красный шарф, в кобуре или в кармане – пистолет! Его не пугало, что в форме красноармейца он «выглядел, как шут гороховый» [Левитин, с. 190]. Таким он вошел в бывший Театр Игнатия Зона на Старой Триумфальной площади и объявил его своим, организовал «мобилизацию» актеров и театральных спецов, потребовал организации в театрах комендатуры, сделал своим рупором газетку «Вестник театра» [см. об этом: Хорт, с. 144–145]. Таким он мог по-

зволить себе закричать на собрании: «Арестую за саботаж!» Он задумал создать «Театр РСФСР – 1» для себя, «Театр РСФСР – 2» для Н. Н. Евреинова (см. его переписку с Евреиновым: [Бабенко, с. 135–136]), и далее – «Театр РСФСР – 3, 4, 5...». Похоже, в те бурные годы он не задумывался о том, что он, вчерашний режиссер Императорских театров, по сути, чужой для «победившего пролетариата», чужой для победивших большевиков-ленинцев... Он поддерживал отношения со Станиславским, с дорогим collega Е. Б. Вахтанговым и его актерами-«солдатами», но важнее оказались творчески-дружеские отношения с В. В. Маяковским, Д. Д. Шостаковичем, С. М. Эйзенштейном, множеством других людей новой формации.

Его первая постановка «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского (в сотрудничестве с К. С. Малевичем) стала первым «датским» спектаклем – создавалась к 7 ноября 1918 г. К третьей годовщине революции Мейерхольд поставит «Зори» по Э. Верхарну. «Датские» спектакли станут устойчивой традицией советского театра. Они должны были содержать определенные клише: идею разрыва со старым миром капитализма (в «Мистерии-буфф» 1918-го на сцене рвали старые афиши, выбрасывали старые реликвии и т. п.), победу народных героев над врагами и светлое будущее СССР в самом романтическом свете. В «Зорях» народный герой Жак возглавляет поход крестьян на Великий Город, совершается революция, происходит братание простых людей, рушится Статуя, символизирующая прогнившую власть, и загорается Заря! Мейерхольд ввел в оборот эти клише, и когда в 1937-м покусился на них, это стало финалом его деятельности и жизни.

Мейерхольд создает «1-й самодеятельный театр Красной армии», а 20-летие режиссерской работы отмечает в Большом театре. Вскоре появятся афиши ТИМа, то есть Театра имени Мейерхольда (с 1926-го – ГостИМа).

Революционно-пропагандистское направление легко совмещается у него с интересом к бытовым сюжетам, непристойному фарсу, балагану и цирку. Восторженные зрители качают его актеров по окончании спектакля «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка, комедии о половой любви и о ревности, лишенной даже намека на революционную пропаганду. Он не собирался ограничивать себя революционными агитками. Вскоре он посвятил памяти Вахтангова фарс «Смерть Тарелкина» по Сухово-Кобылину (24 ноября 1922 г.). Афиша сообщала: «Всеволод Мейерхольд показывает свою новую производственную работу – Смерть Тарелкина. Комедия-шутка в 3-х д. Конструктор В. Ф. Степанова» [см.: Художники русского театра, табл. 125]. Конструктивистка Варвара Степанова работала над оформлением сцены и костюмами. Зрители увидели на сцене то ли клетку, то ли мясорубку на фоне темного мрачного пространства.

Среди новоявленных кремлевских вождей Л. Д. Троцкий казался Мейерхольду ближе других. Троцкий активно вникал в процессы отмирания старого и формирования нового в литературе и искусстве,

формулировал вопросы для обсуждения, волновавшие Мейерхольда: «Социалистический застой или высшая динамика?», «"Реализм" революционного искусства», «Искусство, техника и природа», «Переплавка человека» и т. п. Он издевательски отзывался о новом сословии театральных рецензентов-«левтерецов», слишком радикальных среди самых радикальных (за их левизной «ужасающее скрывается мещанство и ни на грошик революционности», а еще «пошлейшая национальная ограниченность» [Троцкий, с. 98]). Мейерхольд посвятил ему ультралевый спектакль-агитку «Земля дыбом» о восстании солдат во время Мировой войны, в самом названии которого отразилась теория перманентной революции Троцкого, подразумевавшая захват всего земного шара (4 марта 1923 г.). Портрет Троцкого занимал левый верхний угол сцены. Конструкция молодой сотрудницы Любви Поповой включала трибуну на колесах и мостовой кран, с которого могла опускаться и подниматься платформа. С трибуны выступал военный. В конструкцию крана была вписана пятиконечная звезда. Троцкий предоставил в распоряжение Мейерхольда грузовик, пулеметы, артиллерийское орудие, три мотоцикла. Грузовик с солдатами и мотоциклы через зрительный зал въезжали на сцену. Афиша гласила: «Действие В. Мейерхольда. Речи С. М. Третьякова. Вещественное оформление Л. С. Поповой» [см.: Музей-квартира Вс. Мейерхольда]. Спектакль за три года прошел 95 раз [Ряпосов, с. 203]. Режиссер получил звание «почетного красноармейца» Москвы.

И. В. Сталин вскоре приступит к разгрому троцкизма, и спектакль станет опасным свидетельством приверженности ему, что после 1928 г. будет вести к расстрелу. В обвинительном заключении 1939 г. будет сказано, что Мейерхольд в 1923 г. был завербован в антисоветскую троцкистскую группу. В ходе мучительных пыток он будет проклинать Троцкого [см. об этом: Солнцева].

Режиссер не особо разбирался в идейно-политических платформах фракций. Его вдохновляли новые возможности развития театра в СССР, подстегивало стремление не отстать от «левого фронта», и он гордился своей позицией № 1. В эпоху повсеместного засилья коммунистических аббревиатур типа РСФСР или ШКРАБ («школьный работник») он создает ГВРМ – ГВТМ или ГВЫРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские) плюс персональную Вольную мастерскую (продолжение концепции студии), преобразует ГВЫРМ в ГВЫТМ (театральные мастерские), далее – ГЭКТЭМАС (Государственные экспериментальные мастерские), преобразованный в ГИТИС (Государственный институт театрального искусства). Организует уроки ритмики, танца, акробатики, сценического фехтования, чтения стихов. Если партийное начальство «зажимает» и не дает сцены, он до седьмого пота занимается тренингом в гимнастическом зале. «Мастер», – говорят о нем ученики... Мастер... Гений... «Свой» старик... Среди них Э. П. Гарин, З. Н. Райх, Х. А. Локшина, С. М. Эйзенштейн, С. И. Юткевич. Обучение в Вольной мастерской прошли М. И. Бабанова,

М. И. Жаров, И. В. Ильинский, ставшие славой советского театра и кино. М. А. Чехов наблюдал, как Мастер на ходу импровизирует, показывает новые упражнения, ведущие к новым образам. Замышляя ставить «Гамлета», Чехов начал репетиции с упражнений с мячами:

Мы молча перебрасывались мячами... Нам медленно и громко читали текст пьесы... Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения мы шли к чувству и слову [Чехов М., с. 85].

Мейерхольд ищет и находит, воспитывает, лепит актеров-виртуозов, идущих по «раздетой» сцене через физические состояния, через «точки возбудимости» – к психологизму, духовной наполненности (биомеханика), наставляет начинающих режиссеров Н. П. Охлопкова, В. Н. Плучека. Выступает с докладом «Актер будущего и биомеханика» (ч. 2, с. 486–489).

Рождается новый Мейерхольд. Период НЭПа, когда советское правительство, едва не уморившее население голодом и холодом, оказалось вынуждено пойти на «буржуазные» уступки и разрешило торговлю, кустарное производство, открытие ресторанов и варьете и пр., остро поставил вопрос о влиянии революции и войны на простого человека, на партийного «героя», на романтические и семейные отношения, власть денег и вещей. Героика революции и войны в реальной жизни отходила в прошлое. Мейерхольд выбрасывает лозунг «Назад к Островскому! Назад к Грибоедову! Назад к Гоголю!». Сознывая риски такого творческого поворота, он предусмотрительно опирается на призыв наркома Луначарского «Назад к Островскому!» и с примесью угодливости – на В. И. Ленина, уточняет: «Работая над пьесами классиков и, в частности, над “Лесом”, театр руководствовался указаниями Ленина...» (ч. 2, с. 56). Левый авангардист, он ратует за отображение быта и считает его обязательным, ибо «театр не может игнорировать запросов зрителя». Он – за возвращение академизма: «Нам нужно академическую линию держать, пока мы еще не перешли на рельсы нового репертуара...» (ч. 2, с. 117). Вместе с тем он яростно отстаивает академизм только в условных формах:

Мы – отъявленные сторонники условности, мы не хотим создания иллюзии действительности. Нас не пугает, что в «Ревизоре» была поставлена ширма с одиннадцатью дверьми, что в середине открытых ворот видно, как выехала площадка с горсточкой людей (ч. 2, с. 274).

Режиссер на пике творческой формы создает актуальнейшие спектакли-шедевры «Лес» по А. Н. Островскому (премьера – 19 января

1924 г., спектакль за 14 лет проката поставит своего рода рекорд – 1328 представлений!) [см.: Ряпосов, с. 231–253], «Горе уму» по А. С. Грибоедову (9 марта 1928 г.), «Мандат» по Н. Э. Эрджану (20 апреля 1925 г.), «Ревизор» по Н. В. Гоголю (9 декабря 1926 г.) В «идеологических кандалах» он оставался «великим режиссером, реформатором и творцом новых форм» [см.: Костина, с. 64–65, 140–150]. Спустя много лет Мейерхольд отмечал в «Лесе» «черты здорового народного творчества», которые помогли пьесе удержаться в репертуаре. И в «Мандате» применял «приемы народного театра» (ч. 2, с. 358). Эти четыре спектакля сегодня изучают как вечные образцы сочетания авангарда и классики, обновленных национальных традиций народного психологического реализма. К. И. Чуковский считал, что постановки Мейерхольда «глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки» (цит. по: ч. 2, с. 536). Между тем, как впоследствии отмечал театровед П. А. Марков, «психология в годы 1920–1925 гг. была инкриминируемым словом в устах театральных критиков» [Марков, с. 187].

Зрители заполняют зал до отказа. В «Лесе» и особенно в «Ревизоре» сенсационно показана жена Мастера Зинаида Николаевна Райх. Знатки женской красоты ходят «на Анну Андреевну» в исполнении Райх в дуэте с «дочерью» Марьей Антоновной (М. И. Бабанова). Режиссер настоятельно рекомендовал актрисам показывать развращенность матери и дочери, не чураться ярких красок. Необыкновенная сексапильность Зинаиды Райх, ее «жадное желание» в сценах с Хлестаковым сменяются чертами подлинной трагической маски. Многие рецензенты в восторге от трактовки жены городничего и от появления новой героини, от трактовки образа Осипа и т. д. [см. об этом: Ряпосов, с. 263–272].

Между тем, председатель реперткома в Наркомате просвещения Осаф Семенович Литовский (изображен как О. Латунский в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова. Маргарита: «Он погубил Мастера»), мнение которого было во многом решающим для властей, промолчав о «Ревизоре», негативно высказался о «Смерти Тарелкина»: «вульгарная буффонада»; о «Горе уму»: «спектакль для немногих театральных спецов». В итоге вынес приговор: «театр явно отрывается от действительности и важнейших тем современности. Он становится “театром для себя”, а не для масс. <...> Театру нужно очень серьезно задуматься о своих дальнейших путях» [Литовский, с. 213, 252].

Михаил Чехов, вскоре покинувший страну Советов из-за плохих предчувствий, наблюдал, как Мейерхольд на обсуждениях его работ не склонял головы перед бездарностью, рядившейся в пролетарскую блузу:

Блестяще вел себя Мейерхольд на таких заседаниях. Он смело и со свойственным ему умом отстаивал наши права и художественную свободу. Многие в этом направлении сделал и Станиславский [Чехов М., с. 163].

Одним из способов борьбы с псевдопролетарской критикой стали встречи Мейерхольда с рабочей аудиторией. Так, в 1928 г. он запланировал гастролы в Свердловске и привез в столицу Урала восемь спектаклей. 2 мая лично вышел на сцену Свердловского театра оперы и балета поприветствовать зрителей и доложить о своей творческой платформе. 23 мая в том же театре прошел диспут о современном театре. Гастролы завершились 26 июня спектаклем «Лес» на открытом воздухе в саду Уралпрофсовета в атмосфере праздника [см. об этом: Матафонова]. В декабре 1928 г. с гордостью заявил: «Рабочие были удивлены, что в московских журналах часто называют пьесы недоступными рабочему зрителю, когда они им были не только доступны, но и понятны» (ч. 2, с. 173).

Уральские гастролы совпали с жестоким разгромом троцкизма после депортации Троцкого в феврале 1928 г. После Свердловска Мейерхольд и Райх уехали во Францию отдыхать и лечиться, готовить гастролы, прожили там пять месяцев, не колеблясь вернулись на родину. Там ждали любимая работа, любимый коллектив, родные дети. В Брюсовом переулке завершилось строительство кооперативного дома для деятелей искусства, где Мейерхольд купил две квартиры, соединил их в одну.

Режиссер не устает в это время подчеркивать полную преданность власти Советов как при формировании репертуара, так и декларативно. Порой по ходу дела жестко и несправедливо «пинает» своих великих современников. Его мишенью неоднократно становился А. Я. Таиров. Когда критика обрушилась на таировских «Богатырей», он также добавил: «Наконец-то стукнули Таирова, как он того заслуживал» [цит. по: Левитин, с. 295]. В беседе о новом своем спектакле «Последний решительный» по В. В. Вишневскому (конец 1930 – начало 1931 г.), этой, по его словам, «апологии Красной армии и Красного флота», он не преминул поддеть МХАТ:

В сцене «У Кармен» раскрывается порочность стиля МХАТ 1 в той мере, в которой этот стиль связан с Достоевщиной и «психоложеством». В краснофлотских сценах, в особенности в сценах «На корабле» и «Застава № 6», утверждается наш стиль, стиль боевого революционного театра, борющегося за торжество коммунизма (ч. 2, с. 45).

Его творческая близость с Вишневским, в прошлом воевавшим в Первой конной армии, фанатичным большевиком, начинавшим репетиции с демонстрации нагана рядом с рукописью пьесы, должна была охладить пыл критиков-доносчиков. Но творческая и личная дружба с Вишневским продолжалась не слишком долго. Вишневский, – говорил Мейерхольд, – потом отрекся от спектакля, «как отрекся и от меня» (ч. 2, с. 358).

Мастер обрел в новой квартире полное личное счастье. Он трогательно заботился о детях, боготворил жену. Максималист во всем,

он даже решил принять ее фамилию и именоваться Мейерхольд-Райх. Он не скрывал своего поклонения, чем на репетициях провоцировал насмешки и выпады актеров и персонала. Он требовал, чтобы ее называли только по имени-отчеству, чтобы на афишах имя писали полностью, в то время как имена других обозначались инициалами. По Москве ходили колкие шутки насчет физических данных актрисы. Он задумал постановку «Гамлета» и отдал роль датского принца Зинаиде Николаевне Райх. В труппе это вызвало выплеск эмоций. Актер, режиссер и ученик Николай Охлопков едко пошутил. Мастер не сдержал гнева и предложил Охлопкову уволиться [см.: Кучкина, с. 165]. Труппа встретила его идею постановки молчаливым саботажем<sup>3</sup>. Мечта увидеть жену в роли датского принца не казалась Мастеру такой уж абсурдной. Райх примеряла костюм Гамлета и в нем репетировала роль Елены Гончаровой в спектакле «Список благодетелей» по Ю. К. Олеше (1931) (см. ил.: [Кучкина, с. 169]). Но ее Гамлет не состоялся. Не состоится и «Отелло» с ее Дездемоной.

19 марта 1934 г. З. Райх сыграла главную роль в «Даме с камелиями» по мелодраме А. Дюма-сына. В роли Армана Дюваля выступил выдающийся Михаил Царев. Музыкальная партитура В. Я. Шебалина в сотрудничестве с Мейерхольдом. Всеволод Эмильевич придавал музыке едва ли не решающее значение, педантично рассматривал музыкальное сопровождение эпизодов, писал Шебалину подробнейшие инструкции. Ему пригодился богатый опыт постановщика оперных спектаклей. Цветовую гамму он ориентировал на французских импрессионистов: «Couleur locale дан нами так, как любили его показывать на своих полотнах и Э. Мане, и Ренуар» (ч. 2, с. 286). Построение и тональность многих эпизодов он отчасти заимствовал у О. Бальзака и Г. Флобера. «Сцена в “салоне” Олимпии перекликается с пиром в “Шагреновой коже” Бальзака» (там же). Он перечитывал «Лексикон прописных истин», оригинальный юмористический словарь Флобера с расхожими суждениями обывателей и написал реплики мсье Кокардо (такого персонажа нет у Дюма), стилизованные под Флобера.

Всесторонняя образованность, тонкий вкус, безошибочное чутье, кропотливая работа с актерами создали из мелодрамы Дюма-сына спектакль-праздник, вызвавший огромный интерес у самых разных слоев населения и восторг знатоков. Он сотворил вокруг героини «романтический ореол», для чего «пускал в ход традиционные для собственной режиссерской методологии приемы подключения зрительского воображения» [Ряпосов, с. 318]. Мастер обратил особое внимание костюмеров на туалеты Маргерит Готье. Они гармониро-

---

<sup>3</sup> Исполнение роли Гамлета актрисой к тому времени стало некоей устойчивой традицией. Некоторые постановщики трактовали героя Шекспира как нежного и женоподобного. Сара Бернар исполнила эту роль во французском фильме 1910 г. В 1912 г. Алла Назимова играла Гамлета в США. В 1920 г. Аста Нильсен снималась в роли Гамлета в Германии, и не без успеха (об актрисах в роли Гамлета см.: [Юткевич, с. 242–245]).

вали с музыкально-цветовой партитурой и создавали образ хрупкой, болезненной и в то же время душевно сильной героини. В финале она в белоснежном облачении, словно невеста, летит, раскинув руки-крылья, к жениху. Никогда еще Зинаида Райх не выглядела столь беззащитной, привлекательной, ослепительной. Роль Маргерит породила неисчислимое количество ее поклонников, и не только женской прелести, но и артистизма, в котором ей часто отказывали критики. Актриса МХАТ Ангелина Иосифовна Степанова, женщина умная и талантливая, писала ссыльному Н. Э. Эрдману:

Смело можешь хвалить З. Райх и писать ей об успехе не только среди публики, но среди актеров. Три акта она играет очень плохо и необаятельно, несмотря на все ухищрения режиссера, но в конце четвертого акта на нее уже можно смотреть, а последний акт она играет просто хорошо, а значит, для себя гениально. Мне она впервые понравилась, потому что сквозь блестящий мейерхольдовский рисунок роли и мизансцен проглянуло человеческое живое лицо Райх, глаза которой мыслили, плакали и потому впервые трогали [цит. по: Кучкина, с. 180].

Такой отзыв актрисы театра Станиславского дорогого стоит. Осторожная Степанова дала его только в частном письме близкому человеку.

Жизнь страны подчинялась партийным директивам – указаниям И. В. Сталина. 23 апреля 1932 г. Центральный комитет партии принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», которым ликвидировались те творческие объединения, которые признавались тормозящими дело построения нового коммунистического мира. Признанные «вредными» деятели литературы и искусства подлежали наказанию. Постановление радостно приветствовала определенная часть литературно-театральных деятелей, среди которых был и близкий Мейерхольду Вс. Вишневский, назвавший эпоху «сверкающей весной» [цит. по: Анастасьев, с. 109].

Остановив свой выбор на «Даме с камелиями», режиссер давал понять, что он по-прежнему идет своим неповторимым путем без оглядки на директивы, и в присущей ему манере косвенно обосновал свой выбор ссылкой на Ленина. В речи о своем спектакле он подчеркнул его антибуржуазную направленность (героиня – жертва страшного мира собственников) и сослался на рассказ современника, близко знавшего Ленина в эмиграции, о том, что Ленин и Крупская в Женеве смотрели «Даму с камелиями», причем «Ильич стыдливо вытирал слезы» (ч. 2, с. 285). По-видимому, ему обманчиво казалось, что этого достаточно, чтобы чувствовать себя в безопасности.

Мейерхольд с 1918 г. носил в кармане партийный билет. Он считал себя революционером еще с той далекой поры, когда в молодости читал со сцены «Песню о Соколе» М. Горького и писатель подарил ему свою книгу с дарственной надписью. Гостями его квартиры были не только творческие люди, такие как Б. Л. Пастернак, Ю. К. Олеша, Д. Д. Шоста-

кович, О. Л. Книппер-Чехова, с ним дружески общались люди из того, другого мира, о котором нельзя было говорить вслух, люди из «органов», скажем, известный в кругах творческой интеллигенции Яков Агранов (комиссар госбезопасности, один из организаторов Большого террора, входил в художественный совет ГосТИМа). У Мейерхольдов он был просто Янечка Аграныч. Зинаида Николаевна встречала гостей радушно, кокетничала, видела себя одной из законодательниц мод московского бомонда. За Янечкой они с мужем были как за каменной стеной, ведь он – правая рука всемогущего наркома Генриха Ягоды... Мейерхольд был лично представлен И. В. Сталину, вместе с супругой присутствовал в Кремле на праздничных увеселениях. Он пытался завязать личное общение со Сталиным, посылал в 1931 г. ему письмо, на которое, правда, не получил ответа. Почему? Наверное, из-за огромной занятости вождя... Когда в компании велись разговоры на идейно-политические темы, режиссер отмалчивался и давал жене понять, чтобы она следовала его примеру. Она слушалась не всегда, объявляла себя троцкисткой [см.: Кучкина, с. 195].

Режиссера не отпускала русская классика. Вместо того, чтобы задумать спектакль о Ленине или что-то подобное романтико-пропагандистское, он погружается в мир Чехова, отодвигает в сторону его лучшие пьесы – «Чехов “Вишневого сада” и “Трех сестер” совсем не близок нам сегодня» (ч. 2, с. 310) – и обращается к пьескам «Юбилей», «Медведь», «Предложение», трактуя их как «шутки» или «водевили». К 75-летию Чехова рождается спектакль с фарсово-балаганным названием «33 обморока» (25 марта 1935 г.). Теперь Чехов для Мейерхольда – «крепкий соратник наш в борьбе с пережитками омерзительного бытового мещанства во всем его многообразии» (там же). Он находит у Чехова «гиперболизм», гоголевскую веселость, заново изучает «законы сценической игры». Как всегда, много работает над музыкальным оформлением [Рябов, с. 326–327]. Некоторые критики того времени встретили спектакль с недоумением, говорили о полной или частичной неудаче (К. Рудницкий, А. Гладков). Современные театроведы, основываясь на многочисленных отзывах зрителей, пытаются понять смысл сделанного Мейерхольдом. Автор книги об актерах Мейерхольда говорит об усталости режиссера: «Новаторские поиски постепенно превратились в ежедневную рутину» [Хорт, с. 185]. И. В. Ильинский в роли Ломова в «Предложении» в течение 40 минут 12 раз падал в обморок, что далеко от чеховского замысла. Слишком неврастеническое поведение героев лишало пьесу водевильной легкости. И вновь утверждается мнение, что Мейерхольд потерпел неудачу в этой постановке. Театровед Вадим Гаевский увидел в спектакле выражение трагедии Мейерхольда, полного тяжелых мыслей о судьбе страны и остающегося неразумно упрямым в желании оставаться самим собой: «Мейерхольд, страстный визионер, продолжает жить в нереальном мире, изъясняется лозунгами, теряющими всякий смысл. <...> Олицетворение безудержной и безоглядной, а иногда и неразумной бескомпромиссности,

Немирович – олицетворение мудрого компромисса... <...> Диагноз в форме шутки. Анамнез в жанре водевиля. <...> Целая обморочная феерия, обморочный парад, наглядная демонстрация новой техники новых актеров. <...> Кажется, он перегнул через край. Может быть, потому веселый спектакль “33 обморока” и не веселил и не имел успеха. А может быть, насторожила скрытая, впрочем – не очень, независимая и вырвавшаяся из рук автора более широкая метафора: обморочная страна» [Гаевский, с. 234].

Театровед А. Ю. Ряпосов напомнил, что Мейерхольд предостерегал актеров от погони за веселостью и в итоге создал трагический спектакль с фарсовым названием. Ключевым персонажем стал Ломов в исполнении Ильинского: «Одинокий, исподлобья мигающий испуганными глазами на мир, откуда ждут его несчастья» [Ряпосов, с. 333].

Премьера «Обмороков» стала последней в ГосТИМе. Критик Б. В. Алперс произнес ему приговор в статьях «Конец эксцентрической школы» и «Школы и секты»: «Ничего от внутренней жизни человека! Все на поверхности» и т. п. [Алперс, с. 290–294, 295]. Он разнес в пух и прах игру актеров школы Мейерхольда, но метил прежде всего в Мастера.

Осенью 1937 г., когда в стране уже работали расстрельные полигоны, Мейерхольд, одержимый идеей дать новые редакции старым постановкам, занятый сразу множеством творческих проектов, приглашает на прогон готового спектакля «Одна жизнь» по Николаю Островскому, роман которого «Как закалялась сталь» лежит в основе драмы. Это его последний и не дошедший до премьеры «датский» спектакль... к 20-летию Октября. Он по-прежнему пытался приспособиться, желая при этом остаться самим собой. Инсценировка Е. Габриловича. Павел Корчагин – молодой Евгений Самойлов, в будущем гордость советского театра и кино.

Лирическая драма Мейерхольда – Габриловича после дискуссий в Реперткоме была запрещена 14 декабря 1937-го (подробнее см.: [Ряпосов, с. 364–368]). Платон Керженцев, автор книг «Ленинизм», «Чему учит Ленин», «Жизнь Ленина», «Шесть условий тов. Сталина», спровоцировал запрет и полную ликвидацию театра. Он, прежде позитивно оценивавший Мейерхольда, боялся за себя, как и все. Его сняли с постов, правда, дали умереть своей смертью.

В июле 1937-го был арестован «друг семьи» Мейерхольда чекист Яков Агранов, расстрелянный в 1938 г. Сохранялась надежда на поддержку какого-то чиновника из секретариата Сталина (возможно, «особиста» генерала А. Н. Поскребышева, который после войны окажется в лагере). З. Н. Райх в состоянии истерии и депрессии написала Сталину письмо, содержавшее поучительные нотации (апрель 1937-го), несомненно, ускорившее трагическую развязку (текст письма см.: [Кучкина, с. 206–207]).

Смерть К. С. Станиславского, наперекор всему поддержавшего Мейерхольда и приютившего «блудного сына» в своем оперном теа-

тре, выбила из-под ног последнюю опору. Мейерхольд сделал вид, что не боится: «Я привык к гонениям. Гоните меня во все двери. Я пойду. Но я колонн оберегать не намерен (*аплудисменты*)» (ч. 2, с. 475). Арест. Бутырка. Лубянка. Расстрел 2 февраля 1940-го. Прах – вероятно, в каком-то общем захоронении.

Е. Б. Вахтангов: «Мейерхольд гениален... Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и возраст ему» (цит. по: т. 2, с. 525).

### Библиографические ссылки

*Алперс Б. В.* Театральные очерки : в 2 т. М. : Искусство, 1977. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. 519 с.

*Анастасьев А.* Всеволод Вишневский. М. : Сов. писатель, 1962. 160 с.

*Анненков Ю.* «Увидев чистую форму, я стал одиноким». Театр до конца / републ., вступ. текст и прим. Е. И. Струтинской // Мнемозина : Документы и факты из истории отечественного театра XX века : ист. альм. Вып. 2 / ред.-сост. В. В. Иванов. М. : Эдиториал УРСС. 639 с.

*Бабенко В. Г.* Арлекин и Пьеро. Николай Евреинов и Александр Вертинский. Судьбы артистов : (Документы. Размышления, Литературные фантазии). 2-е изд., испр. и доп. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. 368 с.

*Гаевский В.* Укор владеющей судьбе. Немирович, Мейерхольд и два чеховских спектакля // Наше наследие. 2006. № 79–80. С. 222–235.

*Елагин Ю.* Всеволод Мейерхольд. Темный гений. М. : Вагриус, 1998. 361 с.

*Костина Е. М.* Художники сцены русского театра XX века. М. : Рус. слово, 2002. 414 с.

*Кугель А.* Театральные портреты. Л. : Искусство, 1967. 382 с.

*Кучкина О.* Зинаида Райх. М. : Искусство – XXI век, 2011. 232 с.

*Левитин М.* Таиров. М. : Молодая гвардия, 2009. 360 с.

*Литовский О.* Глазами современника. М. : Сов. писатель, 1963. 348 с.

*Марков П.* Театральные портреты : сб. ст. М. ; Л. : Искусство, 1939. 232 с.

*Матафонова Ю.* Как Мейерхольд приезжал к рабочим // Урал : [сайт]. 2016. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/216/5kak-meyerhold-priezzal-k-rabochim.html> (дата обращения: 03.02.2024).

*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы : [в 2 ч.]. М. : Искусство, 1968. Ч. 1. 350 с. Ч. 2. 643 с.

Музей-квартира Вс. Мейерхольда // Бахрушинский музей : [сайт]. URL: <https://www.gctm.ru/branch/mkm/> (дата обращения: 18.04.2024).

*Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. СПб. : Лань : Планета музыки, 2022. 406 с.

*Сидорина Е. В.* «Амазонки авангарда» и «квадратура конструктивизма» // Амазонки авангарда. М. : Наука, 2001. С. 81–98.

*Солнцева А.* «Почему мне, тонувшему, никто не протянул руку?»: жизнь и смерть Мейерхольда в письмах и документах // Arzamas : [сайт]. 2024. 09 февр. URL: <https://arzamas.academy/mag/1238-meierhold?ysclid=lw9kzkj7g1630811851> (дата обращения: 12.04.2024).

*Степанова Г.* Меркурьев, внук Мейерхольда // Совершенно секретно : междунар. ежемесячник расследований : [сайт]. 2011. 24 нояб. URL: <http://sovsecretno.ru/magazines/article/1243> (дата обращения: 12.04.2024).

*Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М. : Наука, 1973. 375 с.

*Теляковский В. А.* Воспоминания. Л. ; М. : Искусство, 1965. 484 с.

*Троцкий Л. Д.* Статьи об искусстве // Театр. 1989. № 8. С. 82–103.

*Хорт А.* Смехачи Мейерхольда. М. : Молодая гвардия, 2018. 382 с.

Художники русского театра. 1880–1930 / текст Дж. Боулта. М. : Искусство, 1990. 420 с.

Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Собр. соч. : в 18 т. М. : Наука, 1978. Т. 13. С. 3–61.

Чехов М. А. Путь актера. М. : АСТ, 2017. 512 с.

Юткевич С. Шекспир и кино. М. : Наука, 1973. 272 с.

Hoover M. Meyerhold. The Art of Conscious Theatre. Amherst : Univ. of Massachusetts Press, 1974. 280 p.

## References

Alpers, B. V. (1977). *Teatral'nye ocherki v 2 t.* [Theatre Essays. 2 Vols.]. Moscow, Iskusstvo. Vol. 2. Teatral'nye prem'ery i diskussii. 519 p.

Anastas'ev, A. (1962). *Vsevolod Vishnevskii* [Vsevolod Vishnevsky]. Moscow, Sovetskii pisatel'. 160 p.

Annenkov, Yu. (2000). "Uvidev chistuyu formu, ya stal odinokim". *Teatr do kontsa* ["Seeing the pure form made me lonely." Theatre to the End] / ed. by E. M. Strutinskaya. In Ivanov, V. V. (Ed.). *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Istoricheskii al'manakh*. Iss. 2. Moscow, Editorial URSS. 639 p.

Babenko, V. G. (2011). *Arlekin i P'ero. Nikolai Evreinov i Aleksandr Vertinskii. Sud'by artistov. (Dokumenty. Razmyshleniya. Literaturnye fantazii)* [Harlequin and Pierrot. Nikolai Evreinov and Alexander Vertinsky. Fates of Artists. (Documents. Reflections. Literary Fantasies)]. 2<sup>nd</sup> Ed. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. 368 p.

Bowlit, J. (1990). *Khudozhniki russkogo teatra. 1880–1930* [Russian Theatre Artists. 1880–1930]. Moscow, Iskusstvo. 420 p.

Chekhov, A. P. (1978). Chaika [Seagull]. In Chekhov, A. P. *Sochineniya v 18 t.* Moscow, Nauka. Vol. 13, pp. 3–61.

Chekhov, M. A. (2017). *Put' aktera* [The Actor's Path]. Moscow, AST. 512 p.

Elagin, Yu. (1998). *Vsevolod Meierkhol'd. Temnyi genii* [Vsevolod Meyerhold. Dark Genius]. Moscow, Vagrius. 361 p.

Gaevskii, V. (2006). Ukor vladeyushchei sud'be. Nemirovich, Meierkhol'd i dva chekhovskikh spektaklya [Reproach for Destiny's Power. Nemirovich, Meyerhold and Two Chekhov's Plays]. In *Nashe nasledie*. No. 79–80, pp. 222–235.

Hoover, M. (1974). *Meyerhold. The Art of Conscious Theatre*. Amherst, Univ. of Massachusetts Press. 280 p.

Khort, A. (2018). *Smekhachi Meierkhol'da* [Meyerhold's Laughter]. Moscow, Molodaya gvardiya. 382 p.

Kostina, E. M. (2002). *Khudozhniki stseny russkogo teatra XX veka* [Stage Artists of the Russian Theatre of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Russkoe slovo, 414 p.

Kuchkina, O. (2011). *Zinaida Raikh* [Zinaida Reich]. Moscow, Iskusstvo – XXI vek. 232 p.

Kugel', A. (1967). *Teatral'nye portrety* [Theatrical Portraits]. Leningrad, Iskusstvo. 382 p.

Levitin, M. (2009). *Tairov* [Tairov]. Moscow, Molodaya gvardiya. 360 p.

Litovskii, O. (1963). *Glazami sovremennika* [Through the Eyes of a Contemporary]. Moscow, Sovetskii pisatel'. 348 p.

Markov, P. (1939). *Teatral'nye portrety. Sbornik statei* [Theatrical Portraits. Collection of Articles]. Moscow, Iskusstvo. 232 p.

Matafonova, Yu. (2016). Kak Meierkhol'd priezhal k rabochim [How Meyerhold Visited the Workers]. In *Ural* [website]. No. 5. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/216/5kak-meyerhold-priezzhal-k-rabochim.html> (accessed: 03.02.2024).

Meyerhold, V. E. (1968). *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy v 2 ch.* [Articles, Letters, Speeches, Conversations. 2 Parts]. Moscow, Iskusstvo, Part 1. 350 p. Part 2. 643 p.

Muzei-kvartira Vs. Meierkhol'da [V. Meyerhold's Apartment Museum]. In *Bakhrushinskii muzei* [website]. URL: <https://www.gctm.ru/branch/mkm/> (accessed: 18.04.2024).

Ryaposov, A. Yu. (2022). *Rezhisserskaya metodologiya Meierkhol'da* [Meyerhold's Directing Methodology]. St Petersburg, Lan', Planeta muzyki. 406 p.

Sidorina, E. V. (2001). “Amazonki avangarda” i “kvadratura konstruktivizma” [“The Amazons of Avant-garde” and “the Quadrature of Constructivism”]. In *Amazonki avangarda*. Moscow, Nauka, pp. 81–98.

Solntseva, A. (2024). “Pochemu mne, tonuvshemu, nikto ne protyanul ruku?”: zhizn' i smert' Meierkhol'da v pis'makh i dokumentakh [“Why didn't anyone reach out to me, who was drowning?”: Meyerhold's Life and Death in Letters and Documents]. In *Arzamas* [website]. URL: <https://arzamas.academy/mag/1238-meierhold?ysclid=lw9kz kj7g1630811851> (accessed: 12.04.2024).

Stepanova, G. (2011). Merkur'ev, vnuk Meierkhol'da [Merkuryev, Grandson of Meyerhold]. In *Sovershenno sekretno. Mezhdunarodnyi ezhemesyachnik rassledovani* [website]. 24 November. URL: <http://sovsekretno.ru/magazines/article/1243> (accessed: 12.04.2024).

Stroeva, M. N. (1973). *Rezhisserskie iskaniya Stanislavskogo. 1898–1917* [Stanislavsky's Directorial Quest. 1898–1917]. Moscow, Nauka. 375 p.

Telyakovskii, V. A. (1965). *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow, Iskusstvo. 484 p.

Trotskii, L. D. (1989). Stat'i ob iskusstve [Articles About Art]. In *Teatr*. No. 8, pp. 82–103.

Yutkevich, S. (1973). *Shekspir i kino* [Shakespeare and the Cinema]. Moscow, Nauka. 272 p.

*The article was submitted on 07.02.2024*