

# МЕЙНИНГЕНСКИЙ ТЕАТР

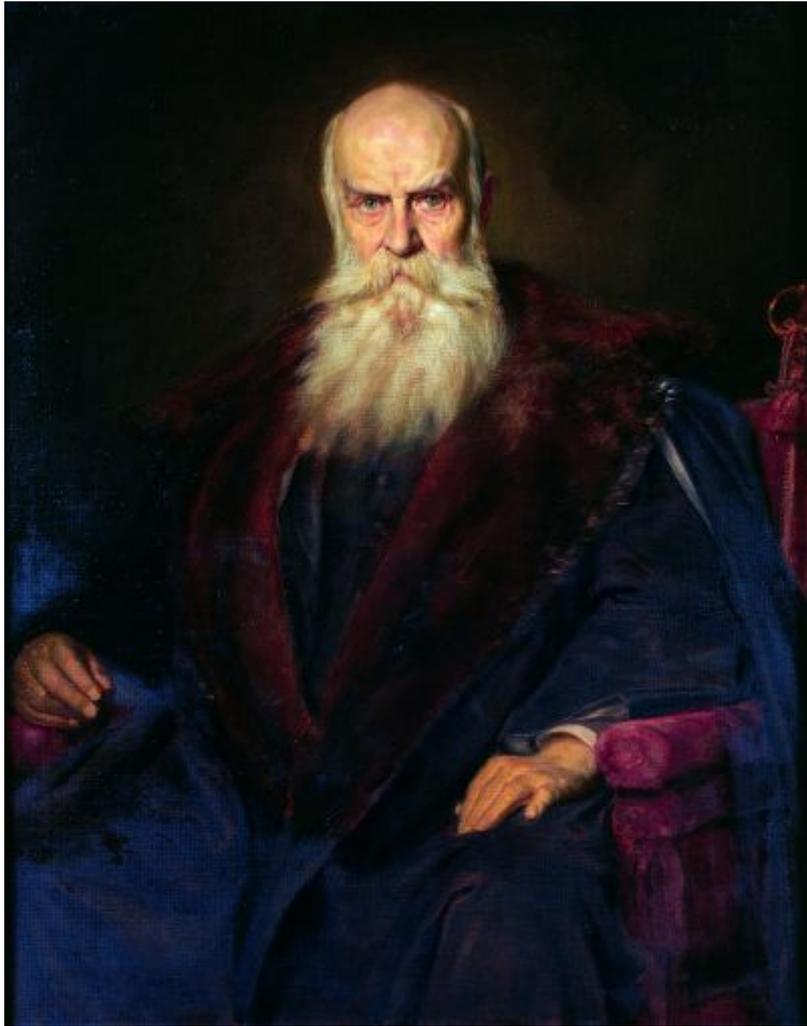


**Мейнингенский театр** - немецкий придворный театр Саксен-Мейнингенского герцогства (одного из карликовых государств разьединенной до 1871 года Германии) приобрел мировую славу в результате гастролей по многим странам Европы. Гастроли начались в **1874** году и продолжались до **1890** года.

Придворный театр в городке Мейнинген существовал еще в XVIII столетии. Но с 1831 года, вновь отстроенный, он существовал на средства местных бюргеров, получая от герцогского двора небольшую субсидию. Первоначально здесь работали оперные и драматические труппы, с 1861 года - только драматическая. В 1860 году театр стал придворным, с 1871 года - после создания Германской империи - городским.

Период наибольшей известности **Мейнингенского театра** связан с деятельностью герцога **Георга II** и режиссера **Людвига Кронек** (1837-1891). Людвиг Кронек поступил в Мейнингенский театр в 1866 году. Герцог назначил его сначала главным режиссером, затем директором и управляющим.





герцог Георг II

С 1866 года герцог Георг II начал активную театральную деятельность. Его ближайшим помощником была актриса Эллен Франц (впоследствии жена герцога). Франц ведала репертуаром театра и работала с актерами.

Георга II привлекала по-преимуществу художественно-оформительская часть: ему принадлежали эскизы многих костюмов и декораций.

Георг II был живописцем и в искусстве сцены видел большие возможности для осуществления своих творческих пристрастий, связанных с батальными и пейзажными композициями. Уже в 1867 году начинается работа над спектаклем "Юлий Цезарь", которым позже, 1 мая 1874 года, мейнингенцы откроют в Берлине свои гастроли по Европе. Но в 1871 году Георг II лишился трона самодержца, так как и его герцогство вошло в объединенную Бисмарком Германию, что не мешало ему по-прежнему заниматься театром.

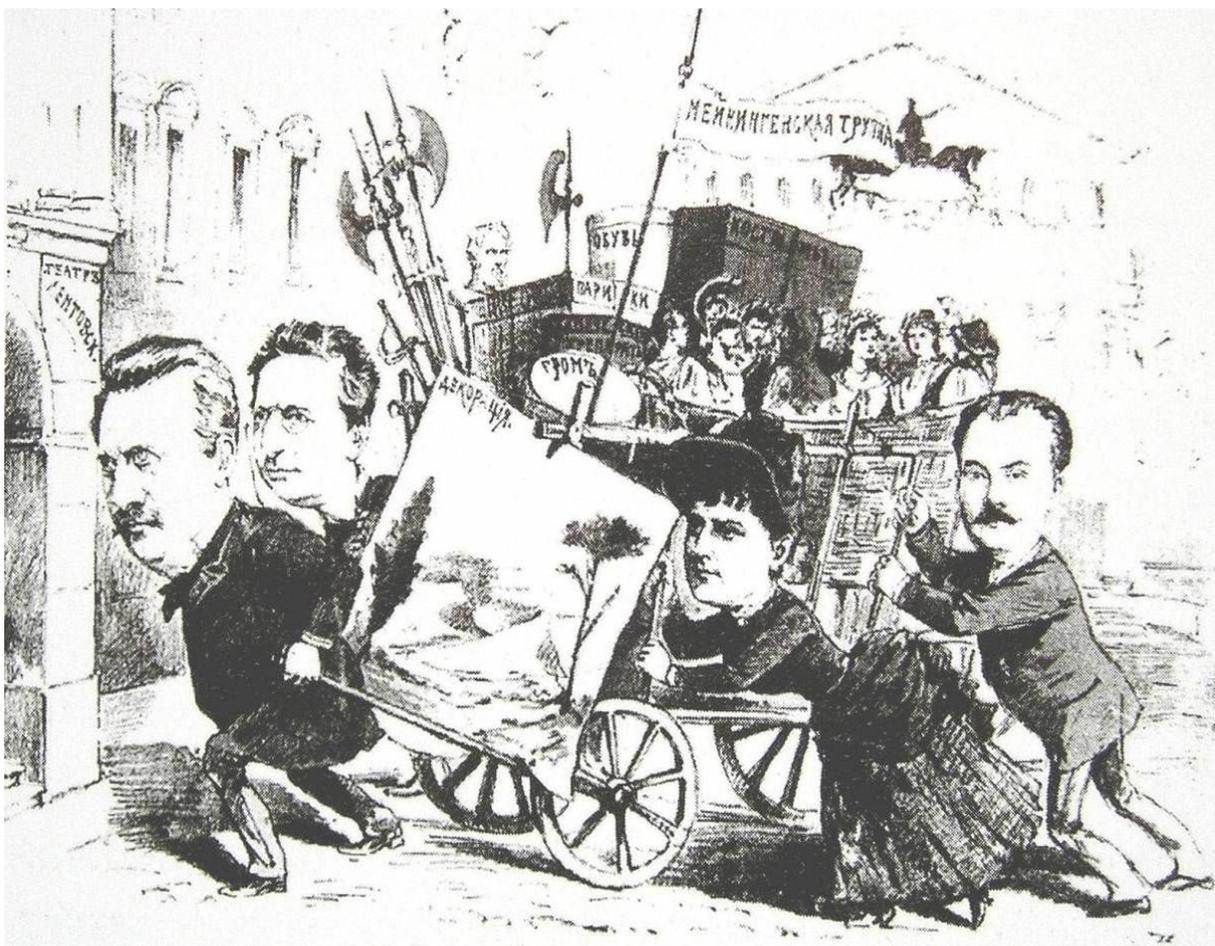
С приходом в театр **Кронек** началась реформа театрального искусства в труппе мейнингенцев. Опираясь на традиции режиссуры Ф. Дингельштедта, Э. Девриента, Ч. Кина, были осуществлены Кронеком ряд сценических реформ. Репертуар театра составляла главным образом классическая драматургия. Во время многолетних гастролей мейнингенцы дали почти три тысячи спектаклей. Из них: Шиллера играли 1250 раз (9 пьес), Шекспира - 820 спектаклей (6 пьес), Клейста - 222 спектакля (3 пьесы), Грильпарцера - 153 спектакля (2 пьесы), Мольера - 112 спектаклей (2 пьесы), Байрона - 70 спектаклей (3 пьесы), Бьернсона - 21 спектакль (1 пьеса), Гете - 14 спектаклей (1 пьеса), Ибсена - 9 спектаклей (2 пьесы), Лессинга - 7 спектаклей (1 пьеса).

**Шиллер и Шекспир были главными авторами этого театра, что само по себе характеризовало устремления мейнингенцев.**



Людвиг Кронек  
(1838—1891)

Исторические сюжеты, интерес к которым был в театре постоянным, позволяли воспроизводить многочисленные национальные, этнографические, исторические и археологические подробности, чем и были славны мейнингенцы. Даже из современных авторов они предпочитали выбирать те пьесы, которые давали возможность создавать на сцене пышный исторический антураж ("Борьба за престол" Ибсена и "Мария Стюарт, королева Шотландии" Бьернсона.) **Историзм искусства мейнингенцев** был очевиден всякому при первом же знакомстве с театром.



«Мейнингенцы» — карикатура, опубликованная в одной из русских газет в 1885 году

Мейнингенцам явным образом был присущ повышенный, настойчивый интерес к историческим сюжетам, позволявшим развернуть все богатство внешнепостановочных средств для воспроизведения многочисленных национальных, этнографических, исторических, а порой и археологических подробностей.

**Кронек** вначале поступил в мейнингенскую труппу в качестве актера-комика, талантливого исполнителя ролей "простаков", но в 1869 году был назначен **режиссером и директором Мейнингенского театра**. Под его руководством мейнингенцы и проводили свои гастроли по Европе. Назначение Кронек на пост режиссера и директора состоялось по предложению артистки **Эллен Франц**, ставшей женой Георга II. Талантливая артистка, Эллен Франц двенадцать лет выступала на мейнингенской сцене, играя многие крупные роли (например, Имогены, Корделии, Джульетты). Вступив в брак с герцогом и получив титул баронессы фон Хельдбург, она вынуждена была отказаться от артистической деятельности, но принимала участие в работе литературной части театра (обработка текста пьес) и вела занятия с актерами по работе над словом.

**Георг II, Эллен Франц и Людвиг Кронек** и составили тот **"триумвират", который практически осуществлял руководство театром.**

Однако главным лицом в нем был, конечно, **Кронек**. Его режиссерско-организаторской деятельности Мейнингенский театр в первую очередь и обязан тем общеевропейским откликом, который он вызвал. В посвященной мейнингенцам главе своей книги "Моя жизнь в искусстве" К. С. Станиславский рассказывает о Кронеке, подчеркивая его выдающийся талант постановщика и руководителя.

## Особенности постановок:

1) Главенствующее положение в театре занимал **режиссер**.

2) **Режиссура у мейнингенцев была живописна**. Но "живописная режиссура" у мейнингенцев имела важное, но не подавляющее значение. Мейнингенский театр подчинял все компоненты спектакля единому целому, то есть утверждал принцип ансамбля, с помощью которого раскрывалось содержание драматического произведения. Именно **ансамбль** выражал концепцию режиссера спектакля. И в этом была их главная историческая заслуга.

3) Сам стиль работы мейнингенцев над постановкой был нов для своего времени. Он состоял в тщательном предварительном изучении текста пьесы, в театре существовал **длительный застольный период репетиций**, внимательное отношение к согласованности между собой словесной и пластической сторон театрального действия.





Сцена из спектакля 'Юлий Цезарь' В. Шекспира. 'Мейнингенский театр'

4) Постановщики подробно изучали исторический колорит эпохи, описанной в пьесе. Спектакли Мейнингенского театра поражали до мелочей продуманной обстановкой сцены, бытовыми подробностями, создавали **иллюзию реальной исторической среды.**



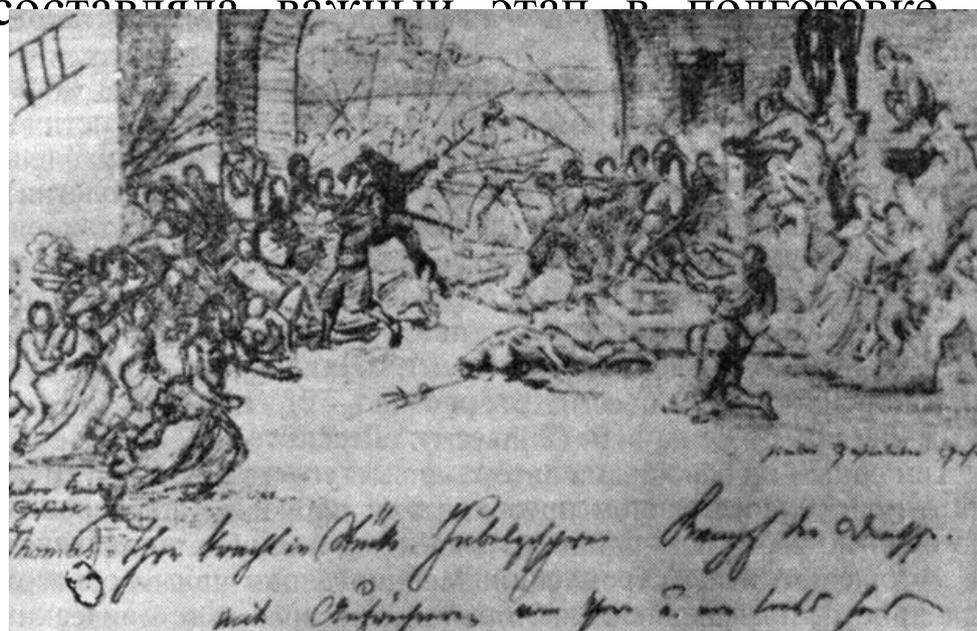
Сцена из спектакля 'Мейнингенского театра' 'Заговор Фиеско' Ф. Шиллера. Рисунок

5) С особой тщательностью ставились **массовые сцены**, которые потрясали слаженностью, живописностью, разнообразием и удивительной техникой. В театре был создан целый штат статистов, создававших не просто сборище обезличенных людей, но яркую и одушевленную театральную толпу в нужных эпизодах спектакля.

Французский режиссер Антуан, ставший реформатором своей национальной сцены, высоко ценил эту безмолвную игру участников массовых сцен: "Их статисты не состоят, как у нас, из людей, набранных случайно... дурно одетых и лишенных умения носить странные и стесняющие костюмы... В наших театрах неподвижность всегда почти предписана статистам, тогда как у мейнингенцев статисты обязаны играть и мимировать отдельные образы... В отдельные мгновения это действует ни с чем не сравнимой силой".

Работа с участниками массовых сцен составляла важный этап в подготовке спектакля у мейнингенцев.

Сцена из спектакля 'Заговор Фиеско'  
Ф. Шиллера.  
Зарисовка Георга Мейнингенского





Режиссерские принципы Мейнингенского театра были зафиксированы **Паулем Линдау**, служившем в этом театре актером.

Любопытны его сообщения о постановках массовых или народных сцен: вся масса статистов разбивалась на группы, каждая из которых обучалась отдельно.

Руководство каждой такой группой поручалось наиболее опытному актеру театра, который и сам участвовал в массовых сценах в качестве первого лица. Он должен был нести полную ответственность за то, что порученные ему статисты выполнят в точности все указания режиссера.

Руководитель каждой группы статистов получал выписанные роли с сигнальными репликами. **Сигнальными репликами** могли быть и указания драматурга: «шум», «тревога», «ропот», «крики» и т. д.

Людвиг Барнай в роли Марка Антония. 'Юлий Цезарь' В. Шекспира

Но чтобы произвести "шум", статисты тоже должны были что-либо говорить, чтобы создать эффектную сцену. Режиссер выписывал в таком случае отдельные слова и "выкрики", которые и выучивались статистами. В Мейнингенском театре все без исключения артисты были обязаны выполнять такого рода работу статистов. И этому обстоятельству следует отдать дань в том немаловажном впечатлении, которое производила труппа мейнингенцев - достигалось особое впечатление жизненности игры масс.

Но важна была и сама композиция массовых сцен. Так, главная прелесть группировок часто заключалась в красивой линии голов. Головы рядом стоящих персонажей не должны были находиться на равной высоте.



Лювиг Кронек на репетиции 'Юлия Цезаря' В. Шекспира.

Но следовало избегать и однообразия в позах. Отдельные лица массовых сцен стояли на разной высоте, другие опускались на колени, третьи - изображали позы согнувшихся людей. Очень часто статисты расставлялись в неправильный полукруг. Но в массовых сценах учитывался и угол зрения зрительного зала, а также удаленность персонажей от линии рамп. **Принцип статуарности, но статуарности живописной - не повторяющихся поз - был открытием мейнингенцев.** Учитывался и такой сценический эффект: для наибольшей иллюзии, что на сцене находятся огромные толпы народа, группы статистов расставлялись таким образом, будто терялись в кулисах, то есть картина создавала у публики впечатление, что и там, за кулисами, теснятся толпы народа.

Каждая немая роль массовой сцены становилась живой, у каждого статиста была своя определенная задача. И эта живая **толпа обладала звуковой характеристикой**, обладала чувствами и сменами настроений. Немало усилий отдавалось разработке говора толпы. **В некоторых случаях толпа выдвигалась на первый план, вытесняя главных героев.** Так было, например, в сцене коронационного шествия в шиллеровской **"Орлеанской деве"**. Внимание зрителей было сосредоточено на теснившейся в узкой улице перед собором толпе, куда прокладывала себе путь процессия. В это время "все колокола звонили, все флаги развевались, из всех глоток неслись клики". Так театр сразу обращался к слуху и зрению зрителей.

Приемы массовых сцен в **Мейнингенском театре** были действительно разнообразны.

**Сцена лагеря Валленштейна** в одноименной трагедии Шиллера принадлежала к числу наиболее потрясающих из числа всех многочисленных народных сцен спектаклей мейнингенцев.

"Трудно представить себе на сцене что-либо более разнообразное, правдивое и типичное, чем этот "Лагерь", полный шума, крика, пьяного хаоса и солдатского грубоватого веселья, мешанины фигур и диалектов, - писал критик, побывавший на спектакле во время гастролей театра в Варшаве. - Издалека долетает приглушенный звук трубы, то слышны бубны, то эхо суматохи, доносящееся из-за кулис, вплетается в сценическое действие, расширяя воображаемые размеры этого лагеря. Маркитантки ловко справляются со своим делом, сбоку группа цыган окружила котел, старуха латает какие-то лохмотья, гадает на картах, молодые забавляются и возятся как прирученные волчата.

В глубине солдатня, стеснившись в группы, чистит оружие, приводит в порядок свое снаряжение или веселится громко, шумно, а на переднем плане старшие разговаривают о ходе войны и достоинствах Валленштейна".

Такие сцены не только рождали ощущение жизненности, но и обладали несомненной театральной притягательностью, яркостью. Они действительно производили сильное эстетическое впечатление.

б) Мейнингенцы ввели немало нового и в подходе к декоративному оформлению спектаклей. Обычно в театре того времени применялся стандартный «павильон», с помощью которого изображались внутренние помещения.

Мейнингенцы считали незыблемым принцип перспективы в оформлении, но отказались от симметрии. **Декорация в их спектаклях всегда была асимметричной.** Это создавало иллюзию жизненной достоверности.

Пример: римский форум в спектакле «Юлий Цезарь» был развернут в три четверти.

Перемещения актеров происходили по диагонали, параллельно декорации, а не линии рампы.

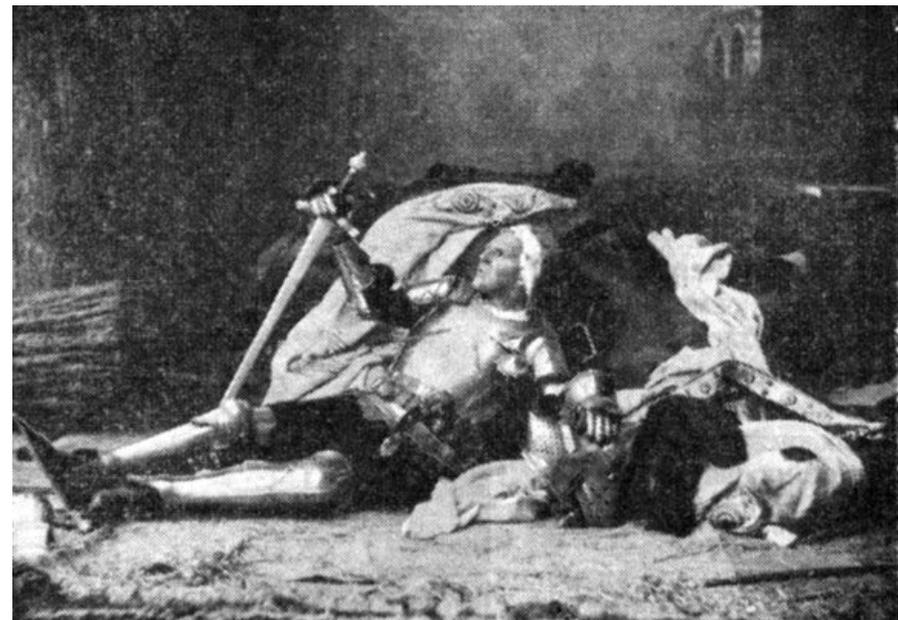
Здания никогда не изображались целиком, лишь их фрагменты, чтобы создать иллюзию действия,



**Кронеку принадлежала идея организации больших гастрольных поездок театра.**

Гастрольный репертуар театра состоял из **41 пьесы**, главное место в нем занимали драмы Шиллера ("Дон Карлос", "Мария Стюарт", "Вильгельм Телль", "Мессинская невеста", "Орлеанская дева", "Разбойники" и др.), а также пьесы Шекспира ("Гамлет", "Укрощение строптивой", "Юлий Цезарь", "Макбет", "Зимняя сказка", "Ромео и Джульетта", "Венецианский купец", "Двенадцатая ночь"). В репертуар театра также входили драматические сочинения Гете, Мольера, Клейста, Ибсена.

Под руководством Кронека в 1874- 1890 годах проводились гастроли театра в Европе (по преимуществу). Это - Англия, Голландия, Бельгия, скандинавские страны, Египет, Венгрия, Польша. **А в 1885 и 1890 годах - в России.**



В 1885 и 1890 годах Мейнингенский театр был на гастролях в Москве и произвел большое впечатление на Станиславского и Немировича-Данченко общей культурой постановок.

Спектакли труппы вызывали много толков, возбужденных новизною приемов: «сочувствие артистической равноправности» в спектаклях, важнейшее значение сценического ансамбля, грандиозные массовые сцены и выведение на сцену «бытовой археологии, истории искусства и этнографии» изумляло всех.

К.С. Станиславский не пропускал ни одной постановки мейнингенского театра: «Их спектакли, – говорит он в своих воспоминаниях, – впервые показали в Москве новый род постановки – с исторической верностью эпохи, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусств».



Людвиг Барнай в спектакле Мейнингенского театра.

По сути, именно Мейнингенский театр открыл для Станиславского невероятные возможности сцены, о которых он если и догадывался, но в реальности никогда не видел. Как написал историк МХАТа Николай Эфрос, «горячая фантазия Станиславского вооружалась методами для своего перевода в театральную действительность». Иными словами, именно Мейнинген научил Станиславского говорить по-режиссёрски.

До гастролей труппы герцога для Станиславского театр — это царство актёра. Мизансцены — фронтальные. Только актёр мощностью своего гения потрясает зал. Конечно, необходимы шумы за сценой, нагнетание атмосферы громом, красивые костюмы и богатые, расписанные, Врубелем, например, как в спектаклях Мамонтова, или Коровиным, как в спектаклях Станиславского, декорации... Но главное — актёры и их «срепетованность».

А в спектаклях герцога играло всё, и самое поразительное для Станиславского было то, что это ВСЁ играло едва ли не сильнее, чем сам актёр. ВСЁ — это световые и звуковые эффекты, построение мизансцен, архитектура сцены в несколько уровней и, конечно, массовки — было так хорошо слажено, что актёр становился как бы и не заметен или не особенно важен. Актёр, по сути, рифмовался со всеми внеактёрскими театральными средствами, становился их частью, и тоже... театральным средством?!



Людвиг Кронек

Станиславский делает зарисовки спектаклей и описывает их в специальном альбоме, посвящённом постановкам мейнингенцев. По сути, Станиславский в обратном порядке восстанавливал первый этап режиссёрской работы герцога: все его спектакли, от мизансцены к мизансцене, изначально были им нарисованы в эскизах — по ним ставился спектакль.



К.С.Станиславский

«По подмостьям, при полной темноте, идут войска безмолвно. Видны где-то освещённые панцири, и слышен шум лат. Благодаря темноте иллюзия полная. В битве больше всего иллюзии производят отдаленные трубы. На сцене сражаются только 2 или 3 [человека]...» В «Заговоре Фиеско в Генуе» звуком создавалась необъятность пространства. Где-то вдали, за сценой, слышались звук поднимающихся ворот, лязганье цепей, приближающиеся по бесконечным коридорам голоса, топот шагов уже около сцены, и — персонаж появлялся. В «Орлеанской девице» из-под балок и обрушившихся камней торчали человеческие руки.

Станиславского поражает сцена, в которой Тальбота вытаскивали из-под упавшей лошади. К слову сказать, этой лошадью герцог занимался особенно долго — неделями чучело лошади передвигали по сцене, укладывая её в разные уголки сцены, и старались избежать невольного комического эффекта, то вытаскивая актёра из-под нее, то лошадь из-под актёра.

Герцог предвосхитил не просто эру радио и кино, но и компьютерные эффекты нашего времени! Ошибались те, кто видел в мейнингенском принципе оформления только мелочную этнографическую точность быта, как писал тот же Николай Эфрос, мейнингенцы хотели выразить «стиль эпохи, даже настроение действия».

Впоследствии всего через 8 лет выражение **настроение действия** станет ключевым в спектаклях Художественного театра.

Заражённый идеями и видением герцога, Станиславский объявил себя режиссёром уже через год, поставив «**Плоды просвещения**», и стал в этом спектакле уже не подражателем, а учеником герцога.

Но истинное мейнингенство у него выразилось при постановке пьесы Карла Гуцкова «**Уриэль Акоста**». Как и в спектаклях герцога, Станиславский блистательно воссоздал толпу амстердамских евреев, придав индивидуальную характеристику каждому персонажу через звуковой и пластический рисунок. Как и у герцога, Станиславский постарался — впервые на русской сцене — через детали оформления, ритм действия, световую и звуковую партитуру создать атмосферу Амстердама XVII века, колорит эпохи.

Сложность согласования всех элементов интерпретации пьесы уже требует записи, и Станиславский начинает писать режиссёрские планы спектаклей. Режиссёрский план «**Отелло**» в 1895 году становится «колоссальной по размерам повестью».



'Уриэль Акоста' (1895 г.), сцена из 4-го акта '



К.С. Станиславский в роли  
Отелло в одноименном спектакле  
Общества любителей искусства



К.С. Станиславский в роли Отелло

Однажды думши спросил Станиславского: "Что  
такое сквозное действие?"  
"Очень просто", - ответил мастер. "Это когда вы  
делаете одно, а думаете другое". "Надо же! -  
удивился думша, - всю жизнь так делаем, но  
не знали, что так называется".

И уже в 1898 году, за 9 месяцев до открытия Художественного театра, Станиславский достигает пика своих режиссёрских исканий, навеянных мейнингенцами. Он реконструирует сцену. «Я подготовил актёрам такой пол, по которому ходить невозможно... Это заставит их... приспособливаться к непривычной для актёра мизансцене, играть так, как по традиции было не принято». В Станиславском, по словам Эфроса, работали рука об руку поэт и техник сцены: именно герцог открыл Станиславскому невиданные технологические возможности сцены в передаче внутренней сути пьесы.

Станиславский пережил влияние герцога с присущей ему страстностью и универсализмом. В конечном итоге его такой режиссёрский театр испугал: испытав силу и магнетизм режиссёрского воздействия, он отказался от него как основного театрального средства в пользу актёра.

А потому, когда он писал главу о мейнингенцах в Америке для книги «Моя жизнь в искусстве», она вышла такой противоречивой. Нет хороших актёров в труппе герцога? Простите, а Барнай? а Теллер? А то, что Станиславский, по своему собственному признанию, плакал на «Орлеанской деве»? Неужели это все только режиссура в отсутствие хороших актёров?

Но главными режиссёрскими достижениями предМХТовского Станиславского стали два спектакля, на которых зрители рыдали, стонали, вскрикивали, а излишне чувствительные дамы падали в обморок. Именно на этих двух спектаклях Станиславский испытывал воистину фантастическую силу режиссёрского воздействия на зрителя визуальными, звуковыми, пластическими средствами. Так, в спектакле «Ганнеле» Гауптмана, поставленном в театре Солодовникова в 1896 году, «...вдруг зритель замечает в этой тьме еще более тёмную тень, медленно, едва заметно приближающуюся к умирающей. «Кто ты?» — еще с большим ужасом спрашивает умирающая, но тень молчит, и от неё медленно начинают подниматься во мраке два чёрных, едва заметных огромных крыла. Крылья эти растут, поднимаются выше и выше, достигают самых падугов и медленно начинают опускаться над умирающей».



Когда Станиславский писал главу, уже гремел режиссёрский театр Мейерхольда и Вахтангова, и Станиславский писал главу-предостережение и поучение. Актёр — сердце театра, и ни один режиссёр актёра не заменит. В добавление к собственной тенденциозности он навсегда спутал роли Мейнингена и Кронек. Кто же ставил спектакли? Кто работал с актёрами? Из главы о мейнингенцах роль герцога совершенно непонятна, кроме того, что он владел труппой. Может, Станиславский и сам не знал, что каждый спектакль — во всех деталях — создание герцога. Кронек, в прошлом сам актёр, работал с актёрами по планам герцога и мастерски достигал блестящих результатов, заранее заданных герцогом. А идеи герцога о театре поразительно совпадают с идеями Станиславского. Герцог писал: «Хотя я, может быть, немного понимаю в искусстве, но я буду служить всем тем высоким целям, которое оно несёт человечеству».



Георг II



Л. Кронек



К. Станиславский

Станиславский говорит, что у мейнингенцев центр тяжести спектакля был перенесен на постановку (режиссуру), - режиссер как бы творил за всех, что и создавало впечатление режиссерского деспотизма. Станиславский изучал опыт этого театра самым пристальным образом, он интересовался и методом работы режиссера Кронек. "Кронек, - писал он, - гроза актеров, вне репетиций и спектакля был в самых простых, товарищеских отношениях даже с третьестепенными персонажами труппы. Он как будто даже кокетничал этой простотой с низшими. Но с началом репетиции, после того как Кронек садился на свое режиссерское место, он перерождался. Молча сидел он, ожидая, чтоб стрелка часов подошла к назначенному для репетиции часу. Тогда он брал большой колокольчик со зловещим низким звуком и объявлял бесстрастным голосом: "Anfangen". Сразу все затихало и актеры тоже перерождались. Репетиция шла без задержек и шла не прерываясь до тех пор, пока вновь не раздавался зловещий звонок, после чего бесстрастный голос режиссера делал свои замечания... но вот неожиданно остановка, замешательство. Актеры шептались, помощники режиссера метались по сцене... Оказывается, один из исполнителей опоздал, и его монолог приходилось пропустить... Все замерли. Кронек истомил всех паузой. Она казалась бесконечно долгой. Кронек думал, решал. Все ждали приговора. И, наконец, режиссер изрек:

- Роль опоздавшего артиста X. в течение всех московских гастролей будет играть артист У., а артиста X. я назначаю в народные сцены управлять самой последней группой статистов, сзади.

И репетиция пошла дальше с заменой провинившегося артиста дублером".

Московская публика сразу поняла, в чем сила мейнингенцев. Конечно, самые сильные впечатления были связаны прежде всего с "внешностью" спектаклей. Все восхищались тем, что в одном спектакле "статуя Помпея настоящая" и чаша, из которой пьют, тоже настоящая. Удивляло, что колонны в сенате действительно круглые, а не нарисованные на холсте. И "Цезарь похож на настоящего как две капли воды".

Во-вторых, публику действительно увлекала и поражала постановка народных сцен - тех, где представляли римские граждане и brave кирасиры. Неужели, недоумевали зрители, театр привез с собой 200 человек статистов?

Нет, статистами в мейнингенских спектаклях во время гастролей в России были наши русские солдатики. Кронек попросту восторгался способностями русских к искусству: "Если у вас такие солдаты, то какие же должны быть актеры!"



Л.Кронек за кулисами во время спектакля

Творческие искания мейнингенцев были разнообразны, но нельзя не выделить и некоторых тенденций в их искусстве. Это стремление к правдивости и натурализму, связанное с точным изображением "куска жизни". С другой стороны, спектакли театра имели романтическую окраску, создавали в каждой сцене особое "настроение", для воссоздания которого применяли исторически точные детали, а также световые эффекты. Все у них было подчинено общему замыслу спектакля, все было послушно режиссерскому деспотизму, но уже тогда, в годы их расцвета, было заметно, что в актерах театра словно стирается индивидуальность. А ведь без актера никакой глубокий режиссерский план не может до конца реализоваться. Именно в области актерского искусства обнаруживались наиболее уязвимые места мейнингенской труппы. Правдивая, роскошная историческая обстановка на сцене, подлинного исторического типа бутафория нередко закрывали собой актера и относили его тоже к "бутафорским вещам", по определению А.Н. Островского, посвятившего гастролям театра в Москве обширную рецензию. При всей новизне искусства Мейнингенского театра уже их современники ясно понимали, что они "не обновили старых, чисто актерских приемов игры" (К.С. Станиславский). Актеры играли все с тем же прежним, традиционным "немецким пафосом". Но все же театр этот имел огромное положительное влияние на сценическое искусство всей Европы. Впервые было утверждено представление о спектакле как о единстве всех входящих в него компонентов, которые, в свою очередь, подчинены воле режиссера и его замыслу о спектакле. Мейнингенский театр оказал непосредственное влияние на формирование таких режиссеров, как О. Брам (немецкий театр "Свободная сцена") и А. Антуан (французский "Свободный театр").

На методы режиссерско-постановочной работы русского режиссера К.С. Станиславского мейнингенская труппа также оказала определенное воздействие.

Как пишет Константин Рудницкий, глухота в отношении мейнингенцев поразила «театроведов только в конце 30-х и начале 40-х годов, когда вся история Московского Художественного театра была насильственно выпрямлена и отредактирована в апологетическом духе... Даже серьёзные исследователи уверяли, что Станиславский, едва познакомившись с мейнингенцами, тотчас же их превзошёл и обогнал».

Обогнал и превзошёл, несомненно. Неизвестно, однако, стал бы Станиславский тем, кем он стал, без уроков герцога. Вечная ему благодарность от русского театра.

