

УДК 882.035  
DOI 10.17223/18137083/66/8

**Е. А. Адам**

*Томский государственный университет*

**«Три сестры» А. П. Чехова  
в постановке П. Шароффа – ученика К. С. Станиславского**

Анализируется драма А. П. Чехова «Три сестры» в постановках двух русских режиссеров – К. С. Станиславского (1906 и 1921–1922) и П. Ф. Шарова (1956). Обе инсценировки шли на подмостках европейской сцены, в частности в Вене, с интервалами в 30 и 50 лет, и критики увидели в них много общего. Это сходство не было случайным совпадением, так как для Шарова – бывшего ученика Станиславского и артиста МХТ – постановка учителя послужила своеобразным эталоном. Научной новизной статьи является сравнительный анализ двух режиссерских подходов к инсценировке «Трех сестер». Делается вывод, что обе постановки объединяет стремление к адекватной передаче оригинала и близость стилистических решений. Указывается основное отличие инсценировки Шарова – ее оптимистическая концепция, в которой акцент переносится на комедийность положений. Это послужило началом нового трактования русского классика на Западе.

*Ключевые слова:* драматургия, А. П. Чехов, П. Шарофф, К. С. Станиславский.

В 2018 г. театральная общественность отмечает три юбилея: 120-летие Московского Художественного театра (МХТ), 155 лет со дня рождения К. С. Станиславского и 160 лет со дня рождения В. И. Немировича-Данченко. На рубеже XX в. два начинающих режиссера практически одновременно пришли к мысли о необходимости коренной реформы театрального искусства и объединили свои усилия, что привело к созданию нового театра. Художественные принципы Станиславского получили развитие не только на родине, но и за рубежом. Режиссер разработал и теоретически обосновал метод сценического перевоплощения, опираясь, по его словам, на опыт мирового театра. «Характеристика персонажа давалась в единстве с реально обрисованной сценической обстановкой. Конкретность социальной и психологической характеристики поддерживалась правдивыми деталями быта, переданного в декорациях, костюмах, жизненных мизансценах, исполнительском ансамбле. Перевоплощался не только актер – сама сцена перевоплощалась в жизнь» [Театральная энциклопедия, 1967, с. 92]. Именно пьесы

*Адам Евгения Альбертовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Томского государственного университета (просп. Ленина, 36, Томск, 634050, Россия; Janeadva@rambler.ru)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2019. № 1  
© Е. А. Адам, 2019

А. П. Чехова способствовали рождению нового направления в мировом сценическом искусстве. Станиславскому и Немировичу-Данченко удалось найти особую манеру исполнения драматургии русского писателя, которая раскрыла ее поэтичность и показала глубину духовного мира человека.

Премьера драмы «Три сестры» (1901) на подмостках МХТ стала уникальным событием, сочетавшим в себе новаторство как новую драматургическую форму и как необычное сценическое видение, впоследствии получившее название системы Станиславского. В этой пьесе, написанной по просьбе режиссера специально для нового театра, реализовался зрелый опыт Чехова-драматурга. Писатель активно участвовал в постановках своих пьес – присутствовал на репетициях, общался с актерами и постановщиками. В «Трех сестрах» сконцентрированы все радикальные драматургические приемы Чехова, в частности так называемый подтекст. Спустя годы Станиславский так передаст свои впечатления о сценическом воздействии драм русского писателя: «Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля» [Станиславский, 1954, с. 250].

В Европе начала XX в. интерес к творчеству Чехова был достаточно высок – большими тиражами публиковались его прозаические произведения, в театрах ставились его одноактные комедии и водевили. Поэтому неудивительно, что зарубежная премьера «Трех сестер» состоялась в том же году, что и на родине (Берлин, 1901) [Клуге, 1993, с. 153]. Однако новизна драматургии русского писателя вызвала противоречивые мнения и пьеса не была понята зрителем. В противовес первоначально сформированному образу Чехова как автора развлекательного жанра, в печати начали появляться критические отзывы, называющие его писателем-пессимистом. По мнению современного немецкого лингвиста-переводчика Р.-Д. Клуге (R.-D. Kluge), этот «образ» был импортирован в Европу из России [Клуге, 1997, с. 219]. Славист и издатель полного собрания сочинений А. П. Чехова в Германии Петер Урбан (Peter Urban) тоже считает, что «влияние русских эмигрантов на литературную критику, литературоведение и общие представления о России было очень значительным» [Урбан, 1997, с. 143]. В качестве образца он приводит цитату из эссе Д. С. Мережковского «Грядущий хам», опубликованного в Берлине в 1907 г.: «Простота Чехова такова, что от нее порою становится жутко: кажется, еще шаг по этому пути – и конец искусству, конец самой жизни; простота будет пустота – небытие; так просто, что как будто и нет ничего, и надо пристально вглядываться, чтобы увидеть в этом почти ничего – всё» [Там же, с. 149]. В то же время были попытки представить другой образ русского писателя. Так, Вильгельм Левенталь (W. Loewenthal) оспаривал «мнимый пессимизм Чехова», указывая на веру писателя в светлое будущее: «О Чехове часто кричали как о самом страшном пессимисте, потому что он во многих своих произведениях изображает слабости и ошибки русских в мрачных тонах, не противопоставляя им светлые образы. Но Чехов, безусловно, не является таким законченным пессимистом. В самых разных его произведениях наиболее симпатичные и высоко моральные персонажи произносят слова надежды, которые мы можем воспринимать как его собственное вероисповедание» (цит. по: [Дик, 1997, с. 124]). Однако драматургический талант писателя в целом критик оценил скептически: «Со многими русскими драматургами Чехов разделяет недостаток, заключающийся в том, что в пьесах он не дает развития действия и ограничивается состояниями. Действие тянется медленно, и его кульминационные моменты очень немногочисленны» [Там же]. Это мнение стало доминирующим практически на следующие 50 лет. Только отдельным самобытным режиссерам, первыми среди которых были Ста-

ниславский и Петер Шарофф, удавалось представить новый – жизнеутверждающий взгляд на творчество русского писателя.

Зарубежные гастроли МХТ имели огромный успех, пьеса «Три сестры» была показана дважды в Берлине (в марте 1906 г. и декабре 1921 – январе 1922 г.), а в апреле 1921 г. она была сыграна в Вене. Как пишет Урбан, «для немецких театралов это были самые достоверные интерпретации Чехова, правдоподобнее которых ничего быть не может» [Урбан, 1997, с. 146]. Станиславский был первым режиссером, который попытался передать новаторскую сущность драматургии Чехова, ее жизненную правду и поэтичность. Он нашел особую манеру исполнения, которую назвал «линией интуиции и чувства» [Станиславский, 1954, с. 250]. Успех постановок определялся ансамблем всех участников спектакля, объединенных единым творческим методом и общностью понимания идеи пьесы: игра актеров, декорации, свет, звуковое оформление создавали неразрывное целое, единый художественный образ. Спустя четверть века подобные критические отзывы вновь появятся в европейской прессе, а новые постановки «Трех сестер» будут признаны вершиной ансамблевой игры. Таких высоких похвал удостоится Петр Федорович Шаров (1886–1969) – ученик и последователь Станиславского.

Петр Шаров (Peter Scharoff, Pietro Sharoff) – режиссер, который за рубежом поставил «всего Чехова» и «начиная с 1947 г. ... считается самым верным интерпретатором искусства Чехова» [Sharoff Pietro, 1975]. Это имя в России малоизвестно, так как в начале 20-х гг. XX в. во время гастролей МХТ режиссер остался в Европе. Географическая и творческая биография Шарова обширна: свободно общаясь на многих иностранных языках, он работал в качестве режиссера, актера и педагога в Чехословакии, Германии, Италии, Нидерландах, Австрии, Израиле и Японии. В России он был помощником режиссера и секретарем Станиславского, «реализовывал его идеи на театральной сцене» [Баутдинов, 2016, с. 1]. Все постановки Шарова за рубежом получали самые высокие отзывы, оценивались как «вдохновенная гениальность», самого маэстро называли «великим», «знаменитым», «несомненным мастером режиссуры и декламации» [Sharoff Pietro, 1975]. Из его учеников выросли известные актеры и режиссеры, многие из которых стали последователями системы Станиславского. Итальянский театровед Клаудия Скандура пишет: «...Шаров, соединивший строгость системы Станиславского с фантазией Мейерхольда и Вахтангова, поставил ряд спектаклей, которые остались в истории итальянского театра благодаря вкусу к деталям, колоритной и живой речи, четкому ритму» [Скандура, 2003, с. 255]. Сам Шаров, оценивая собственный творческий подход, говорил: «...это система Станиславского (и моя тоже)» [Una scuola..., 1993, p. 13]. Итальянский исследователь М. Джаммуссо (M. Giammusso) назвал Шарова «знатоком чеховской атмосферы тоски... вобравшим в себя лучшие плоды режиссуры того времени» [Eliseo, un teatro..., 1989, p. 87]. Большая часть его репертуара состояла из русской классики, а самым любимым драматургом был Чехов, пьесы которого он ставил в течение всей долгой творческой деятельности. Символично, что даже бронзовое надгробие на его могиле в Риме представляет финальную сцену «Трех сестер». Это был подарок королевы Нидерландов Юлианы, бравшей у Шарова уроки декламации и в 1961 г. наградившей его самой престижно премией в области культуры – «За вклад в национальное театральное искусство»<sup>1</sup>.

В 1940-е гг. Шаров работает сразу в нескольких зарубежных театрах, большая часть постановок приходится на Италию и Нидерланды. Так, в 1947 г. в Риме «с большим успехом» прошла премьера «Трех сестер» с участием Свободной академии театра (Libera Accademia del Teatro). Критики отметили высокий профес-

---

<sup>1</sup> Петр Федорович Шаров // Проект «Русские в Италии». URL: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=410>

сионализм, подчеркнув, что эта «игра не имеет ничего общего с академической условностью». Итальянская газета «Ора» отдала дань благодарности режиссеру и педагогу по декламации: «Постановкой “Трех сестер” Свободная академия показала, что ее школа без помощи со стороны и без влиятельных покровителей, с интеллигентностью и страстью, родилась для того, чтобы служить театру, а не пользоваться им для себя. И в этом заслуга возглавляющего ее Шарова, показывающего беспримерный образец служения театру»<sup>2</sup>. В 1949 г. «Три сестры» были поставлены в Нидерландах и повторены там же в 1954 и 1965 гг. Российский театральный критик В. Вульф назвал Шарова «нидерландским Станиславским», уточняя, что в 40–60-е гг. режиссера приглашали в разные театры этой страны, где «почти ежегодно игрались пьесы Чехова...» [Вульф, 1998, с. 116].

Имя Шарова вошло в историю национального искусства Австрии – 3 марта 1956 г. в Вене в «Volkstheater» состоялась премьера его постановки пьесы «Три сестры», оцененной критиками одной из лучших за мастерство ансамблевой игры. Оценивая свой творческий путь, режиссер с гордостью сообщал друзьям, что «выдвинул Volkstheater на первое место Вены!»<sup>3</sup>.

В Австрии, как и в других странах, где работал Шаров, его постановку соотносили с традицией Станиславского. Мнения многих критиков основывались на их личных воспоминаниях о гастрольной русской постановке начала 20-х гг. Шаров сам отмечал в переписке с московскими коллегами, что основной опыт режиссерской и актерской работы он получил в стенах МХТ: «Здесь... я понял, как я все же много взял от театра, от моих хождений по коридорам, от сидений на репетициях, от общения с Вами, от уборной Константина Сергеевича, где я провел столько вечеров, наблюдая за ним, как он гримируется, одевается... И эти, сравнительно небольшие знания, оказались здесь богатством, откровением»<sup>4</sup>.

Шаров, как и Станиславский, относился к той немногочисленной группе режиссеров, которые стремились сохранить верность оригиналу. Это подтверждается отзывами венских зрителей: «Нерусский режиссер и заведующий репертуаром извлек бы самое существенное, удалил бы все несущественное. Для Шарова же важно каждое слово Чехова, как самое святое...» (цит. по: [Нечепорук, 1997, с. 338]). «“Три сестры” в Народном театре – реалистический Чехов, почти скалькированный в гриме и декорациях по образцу мастера. То, что стало возможным столь доподлинно и живо воссоздать тот спектакль 1901 г. ... это для Вены событие и урок»; «Проникновением в национальный характер чеховской драматургии спектакль обязан П. Шарову, режиссеру школы Станиславского» [Там же, с. 337].

Гастрольную постановку МХТ 20-х гг. и венскую премьеру «Трех сестер» 1956 г. объединяет схожее стилистическое решение: неторопливый темп развертывания действия на сцене и создание так называемой атмосферы, которую оба режиссера выносят на первый план, используя всевозможные дополнительные поэтические и музыкальные средства. Так, известный немецкий театальный и литературный критик А. Кемпнер, выступавший под псевдонимом Альфред Керр (А. Керр), отметил особое сценическое воплощение постановки Станиславского: «Эти москвичи велики в своих ферматах. Велики в той манере, в которой они позволяют звучать тишине бытия, велики далью в своей игре... они – художники развешенной, безмолвно протекающей жизни» [Kerr, 1917, S. 231] (перевод наш. – Е. А.). Близкая характеристика дается стилю Шарова: «П. Шаров ставит

---

<sup>2</sup> Giorgio P. Commento // Una scuola per il Teatro. L'attività del' Accademia dal 1946 al 1993. Spoleto: Angelus Editor, 1993. P. 8–63 (цит. по: [Баутдинов, 2016]).

<sup>3</sup> Открытка П. Ф. Шарова С. В. Мелик-Захарову, 1965 // Музей МХАТ. Ф. С. В. Мелик-Захарова (цит. по: [Вагапова, 2008, с. 333]).

<sup>4</sup> Письмо П. Ф. Шарова О. Л. Книппер-Чеховой, 1928, 22 авг. // Музей МХАТ. Ф. 5722 (цит. по: [Вагапова, 2008, с. 333]).

спектакль в темпе замедленной съемки. Он дает не собранность и сконцентрированность, а расширение, даже протяженность (вспомним о вневременной широте русского ландшафта)» («Volkstheater», цит. по. [Нечепорук, 1997, с. 338]).

В школе Станиславского и затем у Шарова получили дальнейшее развитие традиции русского актерского искусства, в первую очередь «душевность, трепетное и тонкое ощущение разнообразных психологических состояний» [Театральная энциклопедия, 1967, с. 57]. По мнению российского театроведа И. Н. Соловьёвой, «“театр настроения” исходил из ощущения включенности человека в мир, токами которого человек пронизывается незаметно и постоянно. Это ощущение по сути философское и социальное, становилось актерски-профессиональным; возникали начатки метода, в котором будут разработаны такие положения, как “физическое самочувствие”» [Режиссерские экземпляры..., 1983, с. 7]. Эти качества характерны и для метода Шарова: «...он все разыгрывает широко и “повествовательно”, доминируют душевная среда и панорама, атмосфера, в особенности в чудесно сыгранной (с музыкой) волшебной-магической сцене, когда в сумерках появляются маски животных и, хихикая, исчезают». Критик журнала «Volkstheater» убежден, что «Шаров – выдающийся деятель театра старой русской школы, и было интересно и поучительно после многих лет снова познакомиться с Чеховым, верным партитуре, подлинным, сыгранным в манере Станиславского» (цит. по. [Нечепорук, 1997, с. 338]). Уже в начале XX в. как на Западе, так и в России становится популярной идея воссоздания «синтетического театра», когда режиссеры, «сливая в одно целое драму, музыку, поэзию», добивались «единого ритмо-пластического и пространственного решения» [Театральная энциклопедия, 1967, с. 91]. Для этой цели Станиславский в содружестве с В. Мейерхольдом создали экспериментальную Студию МХТ на Поварской (1905), в которой в течение десяти лет работал Шаров и где во время спектаклей на фоне черного бархата появлялись гримы-маски. В поиске новых театральных форм Шаров экспериментировал и в «Трех сестрах».

Отличительной чертой постановок Станиславского считается их поэтичность и «особая музыкальность» [Режиссерские экземпляры..., 1983, с. 23]. Как отмечает Соловьёва, «в “Трех сестрах” она еще ощутимей... До мелочей разрабатывая текучую пластику спектакля, создавая те “миры света, звука и вещей”, которыми определен лад внутренней жизни персонажей, режиссер сообщал отысканной им жизненности безупречную и незаметную стройность. Горький, восторгаясь “Трех сестрами”, нашел верное слово: “Музыка, не игра”... Создавая свою партитуру, Станиславский вводит фрагменты прямой, “житейской музыки” – веселый вальсок, который играет на рояле Тузенбах, разухабистая гармоника, арфа и хрипловатый голос уличной певицы, прощальная медь полкового марша и торжествующая “Молитва девы”...» [Там же].

Шаров, подобно Станиславскому, отводил музыкальному фону важную, фабулой не обусловленную смысловую роль. В его спектакле музыка становится своеобразным подтекстом, помогающим зрителям понять внутренний мир персонажей. Критики увидели в постановке Шарова логическую взаимосвязь сюжета пьесы с «внутренней музыкой, построенной на контрапункте трех сестер»; одновременно с действием звучала и «живая музыка», которая действовала на зрительный зал как «музыкальный симптом», являясь неотъемлемой частью актерского перевоплощения. Это были «три женские жизни, которые не осуществились; существования, которые не подтвердились, их отказ от жизни имеет музыкальный симптом; музыка Шопена, Чайковского, народная песня и хор с пляской, даже тривиальный военный марш... Чехов дает русскую душу в мате-

риализации внутренней музыки, построенной на контрапункте трех сестер – любви»<sup>5</sup>.

Профессиональный ансамбль, занятый в спектакле Шарова, был высоко оценен критиками. В. Венцель (W. Wenzel) назвал исполнительниц ролей трех сестер «выдающимся триединством» [Wenzel, 1957, S. 13]. По словам критика Кауэра (Kauer), он был «поражен», что актрисы «смогли уже в первые десять минут (которые соответствуют одной странице текста) представить наглядно, стоя друг против друга, рядом друг с другом, что они сестры, из одной семьи. Сердечны и нежны друг к другу. Несказанно далеки друг от друга. Совершенно одиноки» [Режиссерские экземпляры..., 1983, с. 99].

Целостность ансамбля – отличительная черта постановок Шарова, навыки которой он приобрел в Студии МХТ. Вероятно, режиссер следовал комментариям Станиславского и «группу трех нежных сестер» [Там же] вывел на первый план. Во время гастрольной венской постановки 1921 г. впечатления зрителей от исполнительниц ролей сестер было столь значительным, что театральный критик, писатель и драматург Макс Мелл (M. Mell), руководящий в те годы редакцией культуры в газете «Wiener Mittags-Zeitung», сравнил «чудесный смысл» финала пьесы Станиславского с образом родины: «Развертывается пьеса русской жизни, полная невыразимой душевности, которая является, собственно, народной приметой, близостью к земле и самобытностью... Неопишемое, захватывающее единение в этих разговорах, в этом излиянии чувств за чаем, в этом наслаждении дружбой и братством, в этих объятиях и братских поцелуях, в этом совместном пении и этих прощаниях. Исполнена чудесного смысла группа трех сестер в конце пьесы. Над ней гигантские небеса... на ней свет перспективы, уходящей в бесконечность, у нее облик соразмерной естественной нетронутости, мелодия ее родины»<sup>6</sup>.

Режиссерская концепция драмы «Три сестры» обычно отчетливо проявляется в инсценировке финальной сцены. Согласно традициям МХТ, эта пьеса «передает веру писателя в духовные силы человека, в торжество человечности» [Театральная энциклопедия, 1967, с. 57]. По словам Станиславского, только после трудных поисков он «вдруг почувствовал репетируемую сцену. Стало уютно на сцене. Чеховские люди зажили. Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать» [Станиславский, 1954, с. 235–236]. Австрийский писатель и критик Роберт Музил (R. Musil) отзывался о гастрольном спектакле МХТ как о сильнейшем потрясении и «глубочайших мгновениях счастья, какие могут дать искусство, жизнь» [Musil, 1978, S. 1476].

Постановка Шарова также имеет жизнеутверждающую основу, однако его концепция – прямо и непосредственно «оптимистическая». Это было новое трактование пьесы Чехова. Утверждая на сцене «идею оптимизма», режиссер вступил в «открытый спор» с традиционным западным толкованием русского писателя [Нечепорук, 1997, с. 337]. Его образ Чехова основывался на личных юношеских воспоминаниях о писателе как о человеке, который любил посмеяться: «Существо и вся природа Чехова излучают постоянно радость и оптимизм, и это отражается ясно в его рассказах и театральных пьесах. Когда мы, русские, говорим или думаем о нем, мы улыбаемся. <...> Сам я Чехова лично не знал. Лишь однажды, еще учеником Московского Художественного театра, я мог тайно наблюдать за ним во время репетиции “Вишневого сада” и слышал, как он смеялся, глядя на импро-

<sup>5</sup> R. H. Der russische Humor ist grau. Im Volkstheater: «Drei Schwestern» von Tschschow // Wiener Zeitung. 1956. 6. März (цит. по: [Нечепорук, 1997, с. 339]).

<sup>6</sup> Mell M. Russisches Theater (Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters im Stadttheater) // Wiener Mittags-Zeitung, 1921, 12. Apr. (цит. по: [Нечепорук, 1997, с. 301]).

визацию актера. Для русских непонятно, почему Чехова в Европе всегда неверно понимали и считали пессимистом. Из-за этого особенно его театральные пьесы интерпретировали неверно. <...> Чехов стал понятием мировой литературы, а его слава еще значительнее, благодаря тому, что мы все еще мечтаем о прекрасном и ищем лучшей жизни. И я переживаю радость и счастье, ибо я слышал его смех!»<sup>7</sup>. В отличие от других европейских режиссеров, которые «вытесняли» комедийные элементы из пьес русского писателя, Шаров старался подчеркнуть в своей постановке гротеск и комичность положений. Так, критик Венцель увидел в сценическом образе Кулыгина «слабовольного неврастеника, довольствующегося философией “ничего”, который своим убогим, смешным существованием, демонстрировал “психопатологический трагикомизм” рогатого супруга» (цит. по: [Нечепорук, 1997, с. 340]). По его мнению, с чрезвычайной тонкостью и двойственностью был «нарисован» образ «по-смешному неловкого, нежизнеспособного барона Тузенбаха как, может быть, самый близкий писателю образ». «Смертельно-печальный, сварливо сердечный, трогательный полковой врач Чебутыкин» был представлен «в двойном свете трагического и гротескного» [Там же].

Концепция «оптимистического» Чехова была воспринята критиками по-разному. «Оптимистическая пьеса на мрачном фоне», – писал о спектакле Кауэр [Кауэр, 1956]. Венцель заметил, что «очень многое должно еще измениться, пока жизнь на этом свете обретет смысл для всех» [Wenzel, 1957, S. 13]. Шарова называли «выдающимся деятелем театра старой русской школы», и в то же время высказывалась точка зрения, что «краткие, сжатые редакции западноевропейских режиссеров... конечно, милее» [Volkstheater, 1956]. В рецензиях не только указывалось на различие между западным и русским режиссерским подходом, но и отмечалась специфика инсценировки Шарова. Так, критики оценили взаимосвязь между светлой тональностью пьесы и активностью нефабульных средств: именно они уравнивают трагические судьбы действующих лиц, переносят акцент на то, что кажется лишь фоном для основных событий, но на деле образует суть сюжета в чеховской пьесе: «Чехов ставится на сцене Народного театра таким, – утверждал К. М. Гримме (K. M. Grimme), – каким развивает дальше натурализм Московского Художественного театра тот, кто раньше к нему принадлежал. Получается принципиальное отличие от нашей манеры игры – Шаров разрыхляет пьесу, он вносит много светлого, радостного в происходящее на сцене, все мрачное, тягостное оттеснено на второй план. В целом же все происходящее, вплоть до мельчайших подробностей, мастерски инструментовано, при этом, казалось бы, случайное, несущественное больше всего содействует общему впечатлению»<sup>8</sup>.

Значительная роль в создании общего настроения в постановке Шарова была отведена декорациям, выполненными художником Отто Нидермозером. Это были декорации с занавесями, рюшами и плюшевой мебелью, которые помогали передать атмосферу умирающего века. Они были исполнены настроения и исторически так же верны, как и костюмы Макси Чунко. Все оформление пьесы демонстрировало стремление режиссера к подлинности стиля, подчеркивало обстоятельность в работе с текстом и преемственность по отношению к своему учителю. Станиславский был убежден, что невозможно «отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология... Трудно бы было создавать на сцене

---

<sup>7</sup> Scharoff P. Anton Tschechow // Volkstheater, Spielzeit 1955–1956. 1956. H. 10. S. 2 (цит. по: [Нечепорук, 1997, с. 337]).

<sup>8</sup> Grimme K. M. Ersticktes Leben, ohnmächtige Träume. Russischer Regisseur inszeniert im VolkstheaterTschechow // Österreichische Neue Tageszeitung. 1956. 6. März (цит. по: [Нечепорук, 1997, с. 365]).

внутреннюю правду, правду чувств и переживания, среди внешней навязчивой и грубой театральной лжи» [Станиславский, 1954, с. 223].

В 1957 г. спектакль был показан на гастролях в Гамбурге и на Рурском фестивале в Реклингхаузене, став его высшим достижением и «чистой и большой победой реалистического, исполненного настроения, слегка меланхолического, однако все же указывающего в будущее театрального искусства» [Wenzel, 1957, S. 13]. Спустя десятилетия критики высоко оценивали эту трактовку «Трех сестер». Так, редактор известного немецкого журнала «Theater heute» Х. Ришbieter (H. Rischbieter) назвал ее как «возможно, самую прекрасную традиционную постановку Чехова» [Rischbieter, 1965, S. 29]. В 1976 г. критик П. Блаха (P. Blaha) вспоминал о ней как об образце театрального искусства: «Непоколебимый, как большая, редкая удача, просветленный благодаря дистанции времени, встает в памяти передо мной образцовый спектакль “Трех сестер”»: Петр Шаров поставил его двадцать лет назад в Народном театре. Ни одна из последующих интерпретаций не сравнится с ней» [Нечепорук, 1997, с. 341].

Таким образом, инсценировки Шарова на европейской сцене не только знакомили зрителей с русской драматургией и режиссерской школой, но и вносили существенный вклад в развитие западного театрального искусства, сохраняя и обогащая реалистическую традицию.

#### Список литературы

*Баутдинов Г.* Режиссер Петр Шаров в Италии (К 130-летию П. Ф. Шарова) // Эмигрантская лира. 2016. № 2. URL: [http://www.promegalit.ru/public/16169\\_gamer\\_bautdinov\\_rezhissjor\\_pjotr\\_sharov\\_v\\_italii.html](http://www.promegalit.ru/public/16169_gamer_bautdinov_rezhissjor_pjotr_sharov_v_italii.html)

*Ваганова Н.* Режиссер Петр Федорович Шаров (Неизвестные страницы русского театрального зарубежья) // Вопросы театра. 2008. № 3-4. С. 318–335. URL: [http://www.2008\\_3-4\\_318-335\\_vagarova.pdf](http://www.2008_3-4_318-335_vagarova.pdf)

*Вульф В.* Нидерландский Станиславский // Театральный дождь: Заметки и эссе. М., 1998. С. 114–117. (Сер. «Мир искусств»; № 4).

*Дик Г.* Чехов в немецкой литературе и критике / Пер. А. Л. Безыменской // Чехов и мировая литература. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 121–139. (Литературное наследство; Т. 100).

*Клуге Р.-Д.* Судьба творчества Чехова в Германии (1890–1914 гг.) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1993. С. 153–159.

*Клуге Р.-Д.* Чехов в Баденвейлере // Чехов и мировая литература. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 218–226. (Литературное наследство; Т. 100).

*Нечепорук Е. И.* Чехов на австрийской сцене // Чехов и мировая литература. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 299–368. (Литературное наследство; Т. 100).

Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. Т. 3 / Вступ. ст. И. Н. Соловьёвой. М.: Искусство, 1983. 495 с.

*Скандура К.* Петр Шаров, посланник К. С. Станиславского в Италии // Россия и Италия. Вып. 5: Русская эмиграция в Италии в XX веке. М.: Наука, 2003. С. 251–258.

*Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 516 с.

Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. М.: Сов. энцикл., 1967. Т. 5.

*Урбан П.* Драматургия Чехова на немецкой сцене / Пер. А. Л. Безыменской // Чехов и мировая литература. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 140–200. (Литературное наследство; Т. 100).

Eliseo, un teatro e suoi protagonisti. Roma, 1900–1990 / Ed. by M. Giammusso. Roma, 1989. P. 87.

*Kauer.* Tschschow im Geiste Stanislawskis. «Drei Schwestern» im Volkstheater // Volksstimme. 1956. 6. März.



- Kerr A. Die Welt im Drama. Bd V. Berlin: S. Fischer Verl., 1917. 240 S.
- Max Mell als Theaterkritiker / Eingel. und hrsg. von M. Dietrich. Wien, 1983. S. 306.
- Musil R. Gesammelte Werke in neun Bänden: In 9 Bde. Hrsg. von Frisé A. Bd 9: Kritik. Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1476–1561.
- Rischbieter H. Die Wahrheit, leise und unerträglich // Theater heute. 1965. No. 3. S. 24–30.
- Sharoff Pietro // Enciclopedia dello spettacolo / Fon data da Silvio D'Amico. Roma: Unedi-Unione editoriale, 1975. Vol. VIII. P. 1918.
- Una scuola per il Teatro. L'attività del' Accademia dal 1946 al 1993. Spoleto: Angelus Editor, 1993.
- Volkstheater. O. B.: «Drei Schwestern» // Neues Österreich. 1956. 6. März.
- Wenzel W. Tschechow – Höhepunkt der Ruhrfestspiele. Das Gastspiel des Wiener Volkstheaters // Deutsche Woche (München). 1957. No. 30, 24. Juli. S. 13.

**E. A. Adam**

*Tomsk State University  
Tomsk, Russian Federation, Janeadva@rambler.ru*

**“Three sisters” by A. P. Chekhov  
in the production by P. Sharoff, a student of K. S. Stanislavsky**

The subject of research is the drama by A. P. Chekhov “Three sisters” in the productions of two Russian directors – K. S. Stanislavsky (1906, 1921–1922) and P. Sharoff (Peter Sharoff, 1956). Both interpretations were shown on European stages in particular in Vienna at intervals of 30 and 50 years, and the critics believe them to have much in common. This similarity was not a coincidence because Sharoff, a former student of Stanislavsky and an artist of the Moscow Art Theater, considered the production of his teacher to be a kind of standard. This paper gives a short background of the reception of Chekhov's drama in German-speaking countries at the beginning of the 20th century in literary and theatrical criticism. It is shown that at first Chekhov was perceived as a writer-pessimist. In sharp contrast to this opinion were life-affirming touring performances of Stanislavsky and the version of Sharoff. These directors were the first to get into an argument with the traditional interpretation of Chekhov in the West. After some decades, experts recalled their productions as examples of theatrical art and true understanding of the Russian writer. The scientific novelty of this paper is a comparative analysis of two directors' approaches in the interpretation of “Three sisters.” A conclusion is made that both productions combine the desire for an adequate transfer of the original and the closeness in the stylistic decision.

*Keywords:* drama, A. P. Chekhov, P. Sharoff, K. S. Stanislavsky.

DOI 10.17223/18137083/66/8

**References**

- Bautdinov G. Rezhisser Petr Sharov v Italii (K 130-letiyu P. F. Sparova) [Director Peter Sharov in Italy (On the 130th anniversary of P. F. Sharov)]. *Emigrantskaya lira*. 2016, no. 2. URL: <https://sites.google.com/site/emliramagazine/avtory/bautdinov-gamer/bautdinov-gamer-2016-2-1>
- Dik G. Chekhov v nemetskoy literature i kritike. Per. A. L. Bezymenskoy [Chekhov in German literature and criticism. Transl. by A. L. Bezymenskaya]. In: *Chekhov i mirovaya literatura. Kn. 1* [Chekhov and world literature. Bk 1]. Moscow, Nauka, 1997, pp. 121–139. (Literaturnoye nasledstvo [Literary inheritance], Vol. 100).
- Eliseo, un teatro e suoi protagonisti. Roma, 1900–1990.* M. Giammusso (Ed.). Roma, 1989, p. 87.

- Kauer. Tschechow im Geiste Stanislawskis. "Drei Schwestern" im Volkstheater. *Volksstimme*. 1956, 6 März.
- Kerr A. *Die Welt im Drama*. Bd V. Berlin, S. Fischer Verl., 1917, 240 p.
- Kluge R.-D. Sud'ba tvorchestva Chekhova v Germanii (1890–1914gg.) [The fate of Chekhov in Germany (1890–1914)]. In: *Chekhoviana. Chekhov v kul'ture XX veka: Stat'i, publikatsii, esse* [Chekhoviana. Chekhov in the culture of the 20th century: Articles, publications, essays]. Moscow, Nauka, 1993, pp. 153–159.
- Kluge R.-D. Chekhov v Badenveylere [Chekhov in Badenweiler]. In: *Chekhov i mirovaya literatura. Kn. 1* [Chekhov and world literature. Bk 1]. Moscow, Nauka, 1997, pp. 218–226. (Literaturnoye nasledstvo [Literary inheritance], Vol. 100).
- Max Mell als Theaterkritiker. Eingel. und hrsg. von M. Dietrich. Wien, 1983, p. 306.
- Musil R. *Gesammelte Werke in neun Bänden (9 Bde)*. Hrsg. von Frisé A. Bd 9: Kritik. Reinbek bei Hamburg, 1978, pp. 1476–1561.
- Necheporuck E. I. Chekhov na avstriyskoy stsene [Chekhov on the Austrian scene]. In: *Chekhov i mirovaya literatura. Kn. 1* [Chekhov and world literature. Bk 1]. Moscow, Nauka, 1997, pp. 299–368. (Literaturnoye nasledstvo [Literary inheritance], Vol. 100).
- Rezhisserskiye ekzemplary K. S. Stanislavskogo: V 6 t. T. 3 [Directorial copies of K. S. Stanislavsky: in 6 vols. Vol. 3]. Intr. art. by I. N. Solovyova. Moscow, Iskusstvo, 1983, 495 p.
- Sharoff Pietro. In: *Enciclopedia dello spettacolo*. Fon data da Silvio D'Amico. Roma, Unione editoriale, 1975, vol. 8, p. 1918.
- Rischbieter H. Die Wahrheit, leise und unerträglich. In: *Theater heute*. 1965, no. 3, pp. 24–30.
- Skandura K. Petr Sharov, poslannik K. S. Stanislavskogo v Italii [Peter Sharoff, an delegate of K. S. Stanislavsky in Italy]. In: *Rossiya i Italiya. Vyp. 5: Russkaya emigratsiya v Italii v XX veke* [Russia and Italy. Iss. 5: Russian emigration to Italy in the 20th century]. Moscow, Nauka, 2003, pp. 251–258.
- Stanislavsky K. S. *Sobraniye sochineniy: V 8 t.* [Complete works: in 8 vols]. Moscow, Iskusstvo, 1954, vol. 1, 516 p.
- Teatral'naya entsiklopediya* [Theatrical encyclopedia]. P. A. Markov (Ed.). Moscow, Sov. entsikl., 1967, vol. 5.
- Una scuola per il Teatro. L'attività del' Accademia dal 1946 al 1993*. Angelus Editor, Spoleto, 1993, pp. 8–63.
- Urban P. Dramaturgiya Chekhova na nemetskoy stsene. Per. A. L. Bezymenskoy [The Chekhov's drama on the German scene. Transl. by A. L. Besymenskaya]. In: *Chekhov i mirovaya literatura. Kn. 1* [Chekhov and world literature. Bk 1]. Moscow, Nauka, 1997, pp. 140–200. (Literaturnoye nasledstvo [Literary inheritance], Vol. 100).
- Vagapova N. Rezhisser Petr Fedorovich Sparov (Neizvestnyye stranitsy russkogo teatral'nogo zarubezh'ya) [Director Peter Fedorovich Sharov (Unknown pages of the Russian theater abroad)]. *Problems of Theatre. Proscaenium*. 2008, no. 3-4, pp. 318–335. URL: [http://theatre.sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/2008\\_3-4\\_318-335\\_vagapova.pdf](http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2008_3-4_318-335_vagapova.pdf)
- Vul'f V. Niderlandskiy Stanislavskiy [The Netherlands Stanislavsky]. In: *Teatral'nyy dozhd': Zametki i esse* [Theatre rain: Notes and essays]. Moscow, 1998, pp. 114–117. (Ser. "Mir iskusstv", no. 4).
- Volkstheater. O. B.: "Drei Schwestern." *Neues Österreich*. 1956, 6 März.
- Wenzel W. Tschechow – Höhepunkt der Ruhrfestspiele. Das Gastspiel des Wiener Volkstheaters. *Deutsche Woche (München)*. 1957, no. 30, 24 Juli, p. 13.