

Галина Коваленко

«КРОШКА АЛИСА» ЭДВАРДА ОЛБИ В ПОСТАНОВКЕ АЛАНА ШНАЙДЕРА

В предисловии к мемуарам Алана Шнайдера «Труды и дни американского режиссера» (1986) Эдвард Олби писал: «Я узнал о режиссуре и не в меньшей мере о том, как писать пьесы, на репетициях моих пьес, которые ставил Алан»¹. До преждевременной гибели в автокатастрофе в Лондоне в 1984 г. Шнайдер поставил одиннадцать пьес Олби.

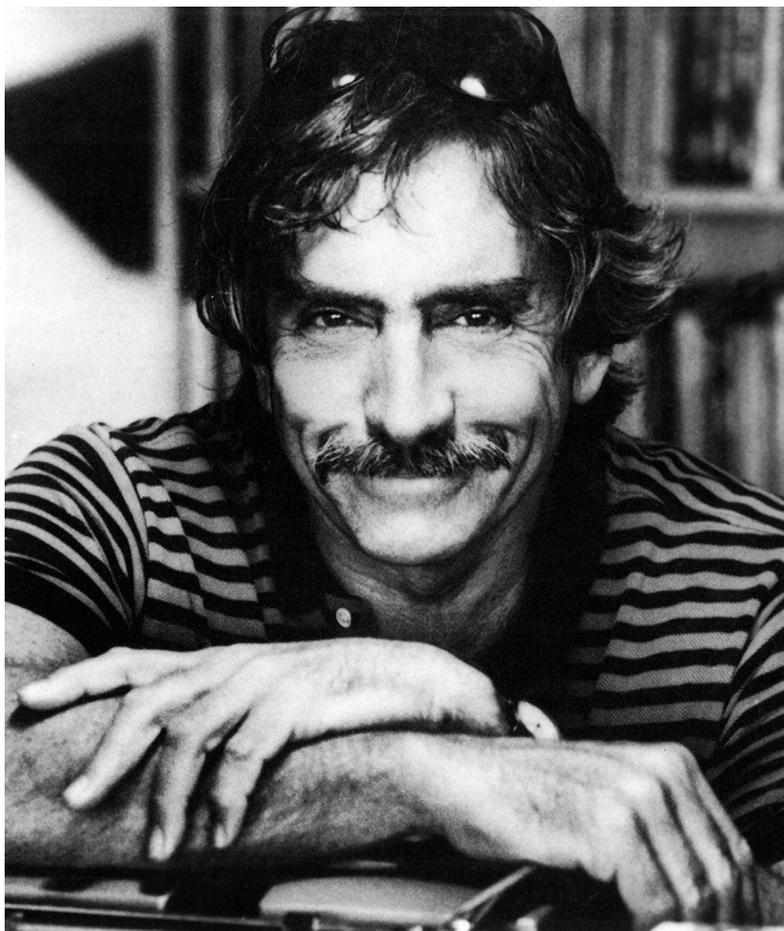
В 1959-м в Шиллеровском театре Западного Берлина Эрвин Пискатор соединил «Последнюю ленту Крэппа» Беккета с одноактной пьесой «Случай в зоопарке» никому неизвестного американца Эдварда Олби. Спектакль имел грандиозный успех и прошел в 12 городах Западной Германии. Через год, уже знаменитый в США и в Англии, Шнайдер повторил опыт Пискатора: Беккета ставил он сам, Олби – Милтон Катселас. Спектакль шел под названием «Крэпп и Зоопарк».

Премьера состоялась 14 января 1960 г. в офф-бродвейском *Provincetown Playhouse*. Шнайдер получил огромное удовлетворение от этой работы. Она «дала мне новый подъем и новый образ. Я стал офф-бродвейским режиссером, неожиданно реализовав свои намерения, найдя масштаб этой пьесы Беккета»².

Олби приглашает Шнайдера на постановку «Американской мечты» (премьера состоялась в 1961 г.). В 1962-м Шнайдер выпустил четыре пьесы Беккета. При этом он постоянно возвращался к рукописи одной сцены неоконченной пьесы Олби, тогда еще не имевшей названия. Это была «Кто боится Вирджинии Вулф?», премьера которой состоялась 13 октября 1962 г.

в театре Билли Роуза и принесла славу (в том числе скандальную) Олби и Шнайдеру. *The Daily Mirror* писала: «Настоящий американец не поведет свою жену на этот ужасный спектакль!»³. Будущий создатель *Performance Group* (1967) и теоретик этого театрального явления Ричард Шехнер в статье «Кто боится Эдварда Олби?» обрушился на пьесу. Он увидел в ней «лживые идеи», за которые он испытывает стыд и унижение как гражданин и художник⁴. Большинство критиков, отмечая великолепную режиссуру и актерский ансамбль, акцентировали внимание на политическом аспекте пьесы. Наиболее впечатляет рецензия Роберта Брустина «Олби и Медуза Горгона». В 60-е годы образ Медузы Горгоны воспринимался как олицетворение современного общества США, и к нему прибегали пишущие на многие темы, включая политические. Брустин заканчивает рецензию на лирической ноте: «Если Олби может без содрогания и без зеркал смотреть в лицо Медузе Горгоне, он может нас всех обратить в камень»⁵.

В известной еще в СССР книге Сидни Финкельштейна «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе», вышедшей в США в 1965 г., он писал:



Э. Олби

«Одно из достоинств пьесы – показ органической связи психологических открытий с живой исторической общественной ситуацией. <...> Достаточно даже поверхностного знакомства с проблемами современности, чтобы дополнить недосказанное пьесой – глубокое замораживание интеллектуальной деятельности, обусловленное холодной войной»⁶.

После премьеры дебаты о пьесе и спектакле продолжались тридцать лет. Частично полемика была собрана в книгу, которая вышла в 1975 г.⁷

Затем Шнайдер принялся за следующий опус Олби – адаптацию повести Карсон МакКаллерс «Баллада о невеселом кабачке», несмотря на то что она не понравилась

ни ему самому, ни МакКаллерсу. Шнайдер отмечал, что пьеса написана «без учета структурных и стилистических особенностей материала. В ней несколько великодушных сцен и диалогов, но нет стройности <...> Эдвард не захотел убрать мрачного безликого Рассказчика. Мне было понятно, что из-за упрямства Эдварда возникли трудности воплощения размытых пастельных образов Карсон, и нам никогда не добиться того, к чему стремился Эдвард»⁸. Успеха они, действительно, не снискали, однако ради постановки новой пьесы «Крошка Алиса» Шнайдер покинул Лондон, «ощущая себя предателем Беккета и Пинтера»⁹, пьесы которых он должен был ставить.

■ *Pro memoria*

Олби заключил сюжет «Крошки Алисы» в рамки средневекового моралите. Из пяти персонажей трое называются «Кардинал», «Адвокат», «Дворецкий» и олицетворяют определенный статус подобно аллегорическим фигурам старинного театра. Психически неустойчивый послушник Джулиан находится в поисках Бога, считая, что люди, создав Вседержителя по своему образу и подобию, исказили его облик и суть. Он стремится обрести истинного Бога любой ценой. Сказочно богатая мисс Алиса желает пожертвовать церкви огромные деньги (в течение двадцати лет святая церковь будет получать по сто миллионов в год). Через своего поверенного Адвоката она просит прислать человека, которому передаст свой дар. Выбор Кардинала падает на брата Джулиана, собирающегося при-

нять монашеский чин. Мисс Алиса ставит условие: деньги будут переданы церкви, если Джулиан откажется от монашества и вступит с ней в брак. Это условие приближает его к осуществлению желания – самопожертвованию во имя Бога. Джулиан дает согласие и отправляется в замок мисс Алисы.

Мисс Алиса – персонаж таинственный, постоянно меняющийся – предстает перед Джулианом глубокой старухой, но затем преобразуется в молодую красавицу. Джулиан рассказывает ей о своих детских фобиях, о добровольном шестилетнем пребывании в психиатрической клинике, о терзающих его сомнениях в существовании Бога.

Его пребывание в замке мучительно. Джулиан оказался шахматной фигурой, которую по своему усмотрению передвигают вершители его судьбы. Глумясь над ним,



А. Шнайдер

Адвокат и Дворецкий разыгрывают представление, в котором роль Джулиана берет на себя Дворецкий. Адвокат вопрошает его: «Так что же такое добрый Боженька? Имбирный пряник с глазками-изюминками? Бог – это абстракция, которой нельзя поклоняться»¹⁰.

Джулиан взывает к Богу словами 13 псалма («Доколе, Господи, будешь забывать меня вконец, Доколе будешь скрывать лицо Твое от меня!») и погибает, не обретя ни искомого знания, ни душевного облегчения. Застреливший его Адвокат подводит итог: «Все мы служим. <...> Каждый служителю самого себя... Предопределение, судьба, стремление к Богу <...> это только случай. Неважно, как это понимать. Мы ничего не знаем»¹¹.

Иррационализм, непознаваемость и пустота. Пьеса озадачила режиссера. Шнайдер считал, что «Крошка Алиса» была для Олби его «Женщиной с моря», «Игрой снов», «Бурей»: «Если бы он переписал ее пару раз до начала репетиций, она стала бы яснее. Но Эдвард этого не сделал. Остались мои записи: метафизическая тайна, парабола или аллегория, современное моралите, в котором реальность смыкается с иллюзией, сущность – с символом. Реальность и абстракция. Я писал и писал, но идеи, как ставить пьесу, не находил»¹².

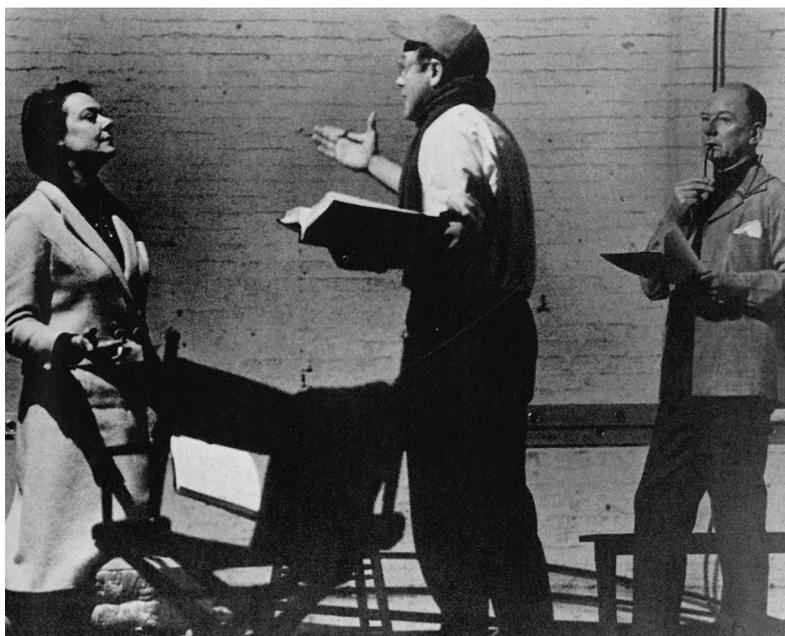
К тому же, до Шнайдера доходили слухи о том, что Олби пригласил в спектакль Джона Гилгуда. Он усомнился: стоит ли предлагать великому актеру не слишком значительную роль Кардинала? Однако оказалось, что для Гилгуда написан брат Джулиан. «Я внутренне вздрогнул. Джулиан – молодой человек, наивный, как некоторые герои Достоевского, а Гилгуду подходило к шестидесяти... Но роль написана для него»¹³. При всем пиетете Шнайдер считал «нелепостью ставить спектакль с Гилгудом в роли молодого сексуально озабоченного священника, учитывая традиционный манеру его игры... Эдвард говорил с ним о пьесе, не написав ее, прочтя несколько

сцен и убедив его играть в ней. Гилгуд был озадачен пьесой, загадочным характером, который он должен был воплотить. Считая, что это «сюрреалистический театр», под которым он понимал пьесы Беккета, Пинтера и Олби, наверное, он решил попробовать существовать в новых формах драматургии, но, прочтя пьесу, он уже этого не хотел. Но он дал слово Эдварду и не мог его нарушить. От меня он добивался ясности и подстраховки. <...> Как будто я мог его подстраховать!»¹⁴. Во многом положение спасала блистательная Ирен Уорт, приглашенная по рекомендации Гилгуда на роль Мисс Алисы. Она играла в пьесах Т.С. Элиота и была подготовлена к участию в экспериментальном спектакле.

Выразительная сценография Билла Ритмана была выдержана в готическом стиле. Явившись в замок мисс Алисы, Джулиан попадает в библиотеку и видит макет замка, в котором помещается его уменьшенная копия, в ней – еще более маленькая, и так до бесконечности (по принципу китайской шкатулки). На сцене выстроили внушительных размеров макет с многочисленными уменьшающимися копиями замка внутри. Несмотря на массивную обстановку и огромные деревянные двери, актерам отводилось большое игровое пространство¹⁵.

Шнайдер долго готовился, но, по собственному признанию, не мог сказать актерам ничего, кроме общих слов. В отличие от предыдущих спектаклей, в репетициях которых Олби принимал участие, теперь он устранился.

Шнайдер применил опыт работы над пьесами Беккета, в ходе которой у него родился термин «локальная ситуация», позволявшая актерам найти обертоны, и тогда «поэма Олби, написанная во сне, полная образов и их отзвуков, лишенная логики и связей, потекла»¹⁶. Сцены Гилгуда с Ирен Уорт захватывали, особенно сцена обольщения: «Это была чистая музыка, и я сожалею, что она не была впоследствии записана»¹⁷. Однако остальные сцены



И. Уорт, А. Шнайдер,
Д. Гилгуд на репетиции

«выбивали у Джона почву из-под ног. <...> Предсмертный монолог обратился в хаос. <...> Уверенность и воля Джона ослабевали, он перестал реагировать на что бы то ни было и все чаще жаловался, что роль от него ускользает. Он экспериментировал с пластикой, работал над словом и просил Эдварда сократить [финальный. – Г.К.] монолог»¹⁸. Шнайдер пишет с мрачной иронией: «Я понимал, что Джон хотел, чтобы Джулиан был убит сразу, и пьеса бы закончилась... Он продолжал надеяться, что Эдвард его пощадит и избавит от тяжкого испытания, свято веря, что в последнюю минуту автор ему сообщит о сокращениях, сделанных им ночью. Он агонизировал в этой сцене, но публика этого не замечала. Американский актер послал бы Эдварда ко всем чертям или подальше, но Джон каждый вечер нес свой крест буквально и метафорически»¹⁹.

В конце концов, замысел выкристаллизовался: современный человек в поисках ответа на вопросы, которые ставит перед ним жизнь, кажущаяся ему непостижимой. Интеллектуальные метания порождают абстракции, искажающие реальность. Джулиан

бросает им вызов и, как считает Шнайдер, «вследствие этого искажение должно разрушиться. Или же философская система выйдет из строя»²⁰.

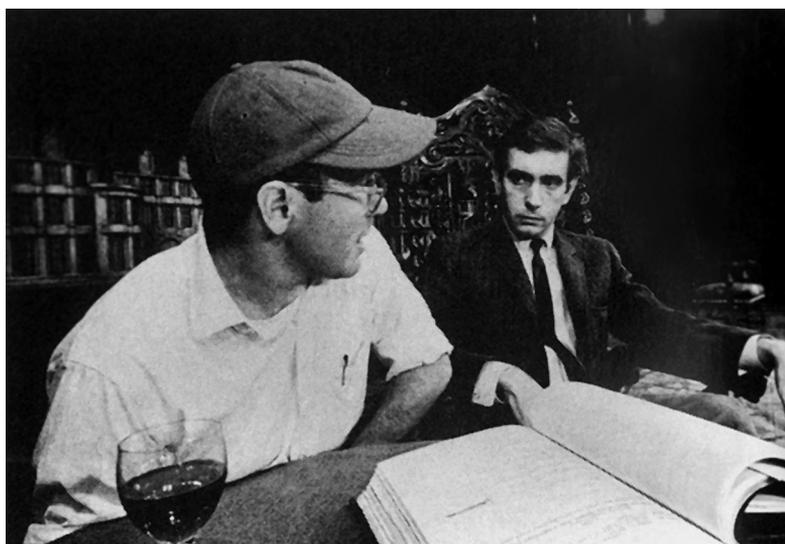
Английский исследователь Кристофер Бигсби пишет: «Чтобы убедить публику в необходимости смотреть в лицо реальности, Олби использует аргумент, близкий Платону, – макет замка, как эквивалент восхождения по шкале Платона. Символический макет замка Джулиан принимает за реальность, а сам замок – за проекцию макета. Уменьшенный макет реальности сравним с идеей Платона о “человеке в пещере”, восходящем из тьмы к свету. Когда он возвращается вновь во тьму, над ним смеются: он вернулся к тому, отчего уходил. Такова цена за восхождение»²¹. Бигсби лаконично пересказывает 518 параграф 7-ой книги Платона «Государство», заканчивая парадоксом: «Но Олби переворачивает столы и выторговывает у Платона размер»²². Исследователь подтверждает идею Олби о соотношении реальности и иллюзии, прибегая к изящной словесной игре: «Олби переворачивает столы Платона». Из этого следует,

что в отличие от Платона Олби милосердно не осуждает человека за иллюзии, которые ведут к гибели. Платон дает коллективный образ людей, всю жизнь пребывающих в пещере, в которой есть единственный вход для света от огня, горящего наверху. Узники, похожие на нас, как характеризует их Платон, видят лишь тени от огня. Если бы кто-то стал смотреть на свет, то глаза его от блеска почувствовали бы боль. «Понадобилась бы привычка, кто захотел бы созерцать горнее: сперва легко смотрел бы он только на тени, потом на отражающиеся в воде фигуры людей, <...> а наконец, и на самые предметы»²³. Джулиан оказался не в состоянии выйти из пещеры-узилища и не смог созерцать «горнее», к чему стремился всеми помыслами души.

В поисках Бога он отказывается принять спасительную идею, подсказанную ему Адвокатом, – видеть в Боге «старшего брата, командира бойскаутов»²⁴. Шнайдер считает, что Олби переводит абстракцию в «конкретный образ», то есть в Бога, который не является вещью, если воспользоваться философской терминологией, трактующей вещь как часть материального мира, в то время как у Платона идея совпадает с реальностью. Шнайдер использует образную лексику Сократа – «реальный стол», имея в виду диалог Сократа и Диогена Синопского. В ответ на притчу Сократа о чашности (идее чашки) и столтности (идее стола) он говорит, что «не видит ни чашности и ни столтности и получает на это ответ: чтобы видеть стол и чашу, у тебя есть глаза, а чтобы видеть столтность и чашность, у тебя нет разума» (VI, 53)²⁵. Если продолжить мысль Шнайдера, то в положении Диогена, не видевшего чашности и столтности, оказывается Джулиан, стремящийся обрести реальность, наделяя абстракцию божественным смыслом. Он видит огромное количество уменьшающихся копий замка, внутри которых находится Крошка Алиса – неведомое грозное божество, жрицей которого является мисс Алиса. Джулиану не удается идентифицировать и примирить эти образы: он умирает.

Шнайдер тщательно разработал эту сцену. Умиравший Джулиан и склонившаяся над ним в прощальном ритуале мисс Алиса в голубом, кощунственно напоминающем цвета Богоматери, повторяют композицию Пьеты. Гилгуд страстно шептал: «Это была шутка? Твои теплые руки, твоя плоть, которой я касался, <...> дававшая мне отдохновение. <...> Это была пустота? Ничто? Ничего не было? Ее не было? Ее глаза...

Шнайдер тщательно разработал эту сцену. Умиравший Джулиан и склонившаяся над ним в прощальном ритуале мисс Алиса в голубом, кощунственно напоминающем цвета Богоматери, повторяют композицию Пьеты. Гилгуд страстно шептал: «Это была шутка? Твои теплые руки, твоя плоть, которой я касался, <...> дававшая мне отдохновение. <...> Это была пустота? Ничто? Ничего не было? Ее не было? Ее глаза...



Э. Олби и А. Шнайдер
на репетиции



Э. Олби и А. Шнайдер.
1963

их тоже не было? Приди, Невеста моя... Боже! Комедия? Абстракция? Она реальна! А все остальное... ложь? К этому я стремился? За это страдал? В этом мое служение? В этом мире?»²⁶. В спектакле уход мисс Алисы совпадал с приближением Крошки Алисы. «Ее приближение сопровождалось постепенным угасанием света в макете. Затем гас свет в библиотеке, где умирал Джулиан. Открывались двери, глухой стук усиливался, становясь нестерпимым. Это были последние удары сердца Джулиана. Я смотрел эту сцену бесчисленное количество раз, и всякий раз во мне стыла кровь»²⁷.

Премьера состоялась 29 декабря 1964 г. в бродвейском театре Билли Роуза, как и премьера «Вирджинии Вулф». Предпремьерные показы, собравшие театральную публику и критиков, прошли лучше, чем ожидали создатели спектакля, хотя пьеса почти всех озадачивала. Господствовали мнения, что понять ее невозможно (должно было пройти время, чтобы пьесе, но не спектаклю, был дан серьезный анализ).

В рецензии на премьеру Роберт Брустин пишет: «Спектакль шатается под тяжеловесностью пьесы. Возможно, Джон Гилгуд – один из немно-

гих актеров в мире, который способен замаскировать нелепость своей роли; он вынужден постоянно находиться в состоянии экзальтации, граничащей с истерией, но даже он не в состоянии преодолеть монотонность своих реплик. Очаровательная Ирен Уорт полна тепла и женственности. Джон Хеффернан (Дворецкий) ироничен и лаконичен. В целом спектакль не интересен, ибо режиссер Алан Шнайдер не смог найти убедительную форму театральности, эквивалентной напыщенному стилю пьесы»²⁸. Спустя два года Брустин выпускает книгу о театральной жизни первой половины 60-х, в которой рецензия получила новую редакцию: «Джон Гилгуд – один из немногих актеров в мире, который смог преодолеть нелепость своей роли. Чтобы не снизить напряжения, ему приходилось быть на грани истерии. Ирен Уорт создана для роли мисс Алисы: она – сама страсть. Великолепен Джон Хеффернан в роли не многословного Дворецкого, но в целом спектакль не удовлетворяет, несмотря на то, что его ставил такой режиссер, как Шнайдер. Он не нашел убедительного эквивалента напыщенности пьесы»²⁹.

Критические стрелы, летевшие в Шнайдера и Гилгуда, были несправедливы уже потому, что была не понята пьеса. По поводу Гилгуда писали, что «выдающийся британский классический актер не понимает ни слова из того, что произносит»³⁰. К такого рода высказываниям Шнайдер относился более болезненно, чем Гилгуд. Эти выкладки Шнайдер назвал ложью, подробно описав игру Гилгуда, «прочувствовавшего характер Джулиана, осознавшего структуру и развитие каждой сцены, донеся живой звонкий язык Олби со всеми его смыслами. Вероятно, он не смог бы написать книгу о пьесе или проанализировать ее, употребляя философские термины. Но он смог раскрыть на сцене ее красоту и правду, дав ей сценическую жизнь... Сомневающийся, испуганный “сюрреалистической” пьесой, старый для этой роли, без малейшей помощи со стороны Эдварда, он пробился сквозь тьму пьесы»³¹. Гилгуд передал музыкальную структуру письма Олби, превратив длинные монологи Джулиана в арии, не упустив ни грама смысла.

Спектакль, несмотря на отрицательную по преимуществу прессу, был сыгран 167 раз. «Актеры углубляли и обогащали образы, и спектакль с каждым разом становился более правдивым и музыкальным. Я гордился своим участием в этой работе, и было грустно, что все закончилось»³².

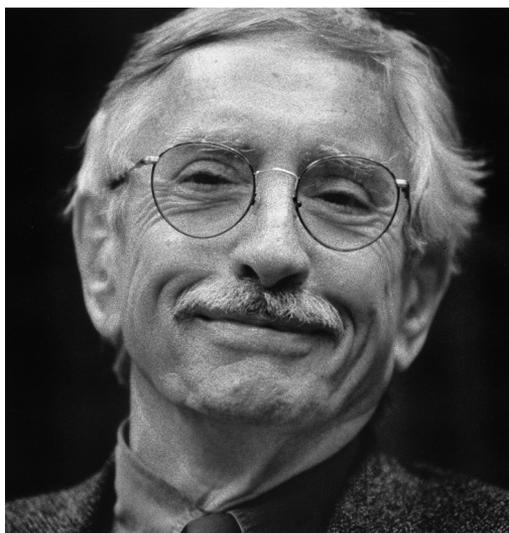
Олби устроил конференцию, посвященную пьесе, на которую обиженный Гилгуд не пришел, хотя позже не отказал Олби в беседе. Актер отметил «удивительное многообразие личности Джулиана. Он в состоянии удивляться миру. Достоинств в нем больше, чем недостатков. Его трагедия в том, что он раздирается на части между правдой и иллюзией, между желанием постигнуть реальность и неукротимым воображением»³³. Их творческий контакт продолжился. В 1971 г. Гилгуд поставил новую пьесу Олби «Все кончено».

На конференции Олби говорил, что его пьеса «исследование об иллюзиях, в ко-

торых человек нуждается, чтобы иметь силы жить... Пьеса – не психологический трактат, а нечто вроде метафизической пьесы-видения... Джулиан остается с чистой абстракцией, как бы она ни называлась – Бог или Алиса. Тогда согласно вашим убеждениям произойдет одно из двух: или абстракция получит реальное воплощение, или же умирающий Джулиан не в силах отказать от иллюзий, поверит в то, что не существует... ответ в пределах реальности и иллюзий, символа и действительности»³⁴. В диалоге с Гилгудом Олби сказал, что «пьеса не должна быть понятой с первого раза. <...> В ней много такого, над чем зрителю стоит поразмыслить при выходе из театра... Намеренно ли я старался запутать мою “Крошку Алису”? Не думаю; вероятно, я добивался, чтобы она не столько приводила в замешательство, сколько заставляла бы задуматься»³⁵.

Распространенным упреком в адрес Олби было обвинение в том, что он присоединился к скучной снобистской литературе. Предлагалось толкование пьесы как современного моралите. Кардинал олицетворял церковь, Дворецкий – мирское общество, Адвокат – Сатану, мисс Алиса – искушение плотью³⁶. Джулиан оставался один на один с этими абстрактными силами и терпел поражение. Все сводилось к аллегории грехопадения. В персонажах видели олицетворение исторических эпох: Кардинал символизировал средневековье. Адвокат – эру капитализма, Дворецкий – хамство пролетариата. Мисс Алиса символизировала веру, исчезнувшую в век прогресса. Муки Джулиана – следствие агностицизма, порожденного научными достижениями³⁷.

Между тем, пьеса получила Пулитцеровскую премию, а тщательный анализ позволяет видеть в ней один из первых опытов постмодернистской драмы. На лицо основные ее черты: игровая стихия, узнаваемость классических персонажей – Алиса рифмуется с героиней Кэрролла, название макета замка «*Wonder of World*» –



Э. Олби

с названием книги Кэрролла *«Alice in Wonderland»* с ее детективной фабулой и иронией, мрачной у Олби. Олби обвиняли в подражании или даже в прямом заимствовании у Элиота («Вечеринка с коктейлями»), у Стриндберга («Отец»), Жене («Балкон» и «Богоматерь цветов»), Сартра («Дьявол и Господь Бог»), но если бы статьи писались двадцатью годами позже, то речь бы шла об интертекстуальности.

Пьеса родилась в определенную историческую эпоху, насыщенную множеством политических и общественно значимых событий. 28 августа 1963 г. состоялся массовый «марш на Вашингтон» в поддержку афроамериканцев, боровшихся за гражданские права. 22 ноября был убит Джон Кеннеди. В августе 1964 г. началась война во Вьетнаме.

В тот же год состоялись премьеры пьес Артура Миллера «После грехопадения» и «Случай в Виши»; «Плакат в окне мистера Сидни Брустайна» Лоррейн Хэнсберри, «Блюз для мистера Чарли» Джеймса Болдуина, «Голландец» и «Раб» Лероя Джонса. Поэтика различна, но их объединяет общий настрой. Его выразила в предисловии к «Плакату в окне мистера Сидни Брустайна» Лоррейн Хэнсберри: «Я принадлежу к

поколению, выросшему в водоворотах и порывах послевоенного спора между Сартром и Камю. Фигура западного интеллигента, застывшего перед пламенем причастности, – образ, символизирующий некоторых моих близких друзей, хватавшихся, как за соломинку, то за одни доктрины, то за другие. <...> Некоторые лихорадочно пытались найти оправдание своей жизни в абстракциях, мотаясь между Лондоном и Парижем...»³⁸.

Брустин в обзорной рецензии «Протест трех» на спектакли «Крошка Алиса», «Медленный танец на бойне» Уильяма Хэнли и двух пьес Лероя Джонса «Голландец» и «Туалет» писал: «Их протест – позиция меньшинства»³⁹. Он был не прав, как и Джон Лар, обвинивший Олби в том, что он «злоупотребляет значительностью, превращаясь в печального общественного обвинителя, который, лишь поднявшись на цыпочки, может считаться высоким»⁴⁰.

Олби выразил позицию мыслящего интеллигента, который имел смелость «не застыть перед пламенем причастности» и высказал свою точку зрения на современность. Это понял и принял первый интерпретатор пьесы Алан Шнайдер. Олби дал ему точную творческую характеристику: «Алан был выдающимся режиссером. Он уважал текст. И ставил только те пьесы, которые уважал. Ему был интересен замысел автора, независимо от того, принимал он его или нет. Он стремился помочь автору, не навязывая свой взгляд, но воплощая авторский замысел настолько точно и ясно, насколько это было возможно. Он принадлежал к тем режиссерам, которые стремились за полгода до начала репетиций начать разговор с автором. Он приходил с листком, на котором было двадцать, тридцать, сорок вопросов о пьесе. Этим он отличался от режиссеров, каких иногда встречаешь. Приходишь на первую репетицию и узнаешь, что он собирается ставить пьесу совсем не так, как она задумана и написана. Алан был интеллигентен и увлечен работой»⁴¹.

Режиссерские экспликации Шнайдера подтверждают характеристику Олби. В основе его работы лежал Метод⁴², обогащенный открытиями выдающихся режиссеров XX в. – от Крэга и Мейерхольда до Брехта, Копо и Шехнера. Его творческая жизнь продолжалась с 1938 по 1984 г., он работал в разные театральные эпохи. Он ставил классику от Софокла и Шекспира до Чехова и Горького. Его ценили драматурги-современники: Сароян, Теннесси Уильямс, Уайлдер, Миллер и дебютанты, включая Олби. Любимым драматургом Шнайдера был Беккет. Он поставил 24 пьесы Беккета и был его первым интерпретатором в Америке. Важны были его спектакли по произведениям Ионеско и Пинтера. Последний приглашал его на постановки своих пьес в Лондоне. Шнайдер ставил спектакли на Бродвее, в *Arena Stage*, в Национальном театре в Лондоне и гордился тем, что он признан в офф-бродвейских театрах. Его вклад в режиссуру Америки и Англии бесспорен.

- 1 Albee Ed. Preface // *Schneider A. Entrances. An American Director's Journey*. N.Y., Viking, 1986. P. IX.
- 2 Ibidem. P. 278.
- 3 Ibidem. P. 328.
- 4 *Schechner R. Who's Afraid of Edward Albee? // Albee. A Collection of Critical Essays*. N.J., Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975. P. 64.
- 5 *Brustein R. Albee and Medusa Gorgona // Seasons of Discontent. Dramatic Opinions 1959–1965*. N.Y., Simon and Schuster, 1967. P. 148.
- 6 *Финкельштейн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе*. М.: Прогресс, 1967. С. 255, 256.
- 7 Albee. *A Collection of Critical Essays*. P. 417.
- 8 *Schneider A. Entrances...* P. 338.
- 9 Ibidem. P. 343.
- 10 *Albee Ed. Tiny Alice*. N.Y., Atheneum, 1965. P. 9.
- 11 Ibidem. P. 15–19.
- 12 *Schneider A. Entrances*. P. 346, 347.
- 13 Ibidem. P. 345.
- 14 Ibidem. P. 346.
- 15 Любопытно отметить, что «Крошка Алиса» вдохновила Луизу Невельсон, выдающегося американского скульптора, чьи работы украшают Нью-Йорк, создать скульптурную композицию «Mrs. N's Palace».

- 16 *Schneider A. Entrances...* P. 347.
- 17 Ibidem. P. 348.
- 18 Ibidem. P. 345.
- 19 Ibidem. P. 348.
- 20 Ibidem. P. 345.
- 21 *Bigsby C.W.E. Curiouser and Curiouser. A Study of Edward Albee's Tiny Alice* (essay, date 1967) // *Drama Criticism. Criticism of the Most and Widely Studied Dramatic Works from All the World's Literature*. Vol. 11. Detroit – London, GALE, 2000. P. 246.
- 22 Ibidem. P. 246.
- 23 *Платон. Государство*. СПб.: Азбука, 2015. С. 227.
- 24 *Albee Ed. Tiny Alice*. P. 106.
- 25 *Дюжен Лазертский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. М., Мысль, 1986. С. 251.
- 26 *Albee Ed. Tiny Alice*. P. 188, 189.
- 27 *Schneider A. Entrances. An American Director's Journey*. P. 351.
- 28 *Brustein R. Three Plays and Protest. Drama Criticism*. Vol. 11. P. 242.
- 29 *Brustein R. Tiny Alice. // Seasons of Discontent. Dramatic Opinions 1959–1965*. P. 310.
- 30 *Schneider A. Entrances. An American Director's Journey*. P. 350.
- 31 Ibidem. P. 350–351.
- 32 Ibidem. P. 350.
- 33 *Разговор драматурга с актером // «Америка», № 112*. С. 25, 26.
- 34 *Цит.: Cohn R. Edward Albee. Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1969*. P. 29.
- 35 *Albee Ed. Introduction by the Playwright // The Best Plays of 1964/65*. N.Y. – Toronto, Dodd, Mead, 1965. P. 252.
- 36 *Campbell M.E. The Tempters in Albee's Tiny Alice* (essay date 1970). *Drama Criticism*. Vol. 11. P. 253.
- 37 *Mandanis A. Symbol and Substance in Tiny Alice. // Modern Drama, 1971, February, No. 4*. P. 92–97.
- 38 *Hansberry L. A Raisin in the Sun and The Sign in Sidney Brustein's Window*. N.Y., A Signet Book, 1965. P. XV.
- 39 *Brustein R. Three Plays and A Protest. Drama Criticism*. Vol. 11. P. 242.
- 40 *Lahr J. Acting out America. Essays on Modern Theatre*. N.Y., Harmondsworth, mid.: Penguin Books, 1972. P. 4.
- 41 *Edward Albee in Conversation with Terrence McNally* (1985) University Press of Mississippi, Jackson and London, 1988. P. 198.
- 42 В Америке систему Станиславского называют Метод.