

Галина Коваленко

ЭДВАРД ОЛБИ. «ВСЕ КОНЧЕНО»:

ДЖОН ГИЛГУД – ЭМИЛИЯ МАНН – КАМА ГИНКАС

*Близость к смерти не приближает к Богу.
Т.С. Элиот*

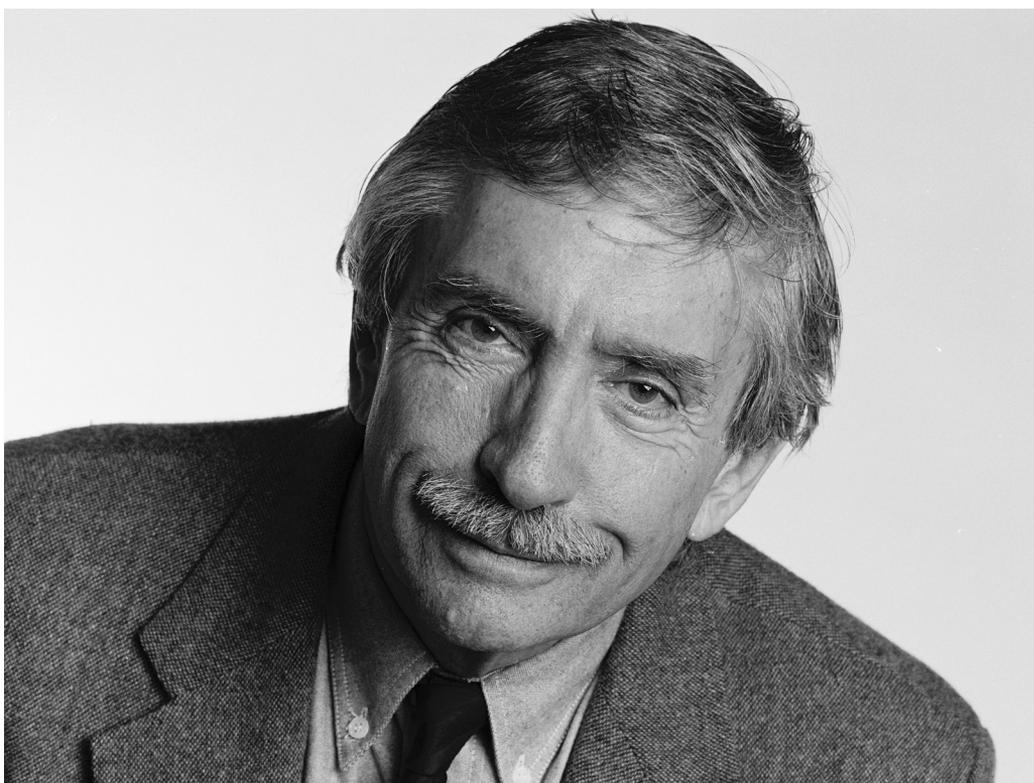
В бесчисленных монографиях американских и английских авторов об Эдварде Олби мнение о драме «Все кончено» едино. Драматурга ругали за эстетство, уход от общественных проблем, лингвистические игры, отсутствие действия, любование патрицианским миром, обвиняли в заимствованиях некоторых сюжетных линий из пьес Томаса Стернза Элиота.

Сценическую судьбу «Все кончено» на родине нельзя назвать счастливой. Премьера состоялась весной 1971 года в театре Мартина Бека на Бродвее в режиссуре Джона Гилгуда. В 2002-м ее показала Эмили Манн в театре МакКартер в Принстоне. Русский театр к пьесе тоже обращался дважды. В 1979 году в Московском Художественном театре ее поставила Лилия Толмачева. Концепция отсутствовала, положение спасали актеры большой культуры и таланта, принадлежавшие ушедшей эпохе: Мария Бабанова, Ангелина Степанова, Анастасия Георгиевская, Марк Прудкин, Михаил Болдуман. Через тридцать с лишним лет к пьесе обратился Кама Гинкас.

Американский спектакль 1971-го года прошел 40 раз. Приверженцы произведения Олби – Клайв Барнс, Гарольд Клермен, Уильям Гловерс и Эдвард С. Хипп отдали свои голоса за включение его в ежегодник «Лучшие пьесы сезона». Их мнение поддержала Ассоциация театральных критиков США. Ее основатель Генри Хьюз полагал: «Безрадостная современная жизнь заставила нашего выдающегося драматурга прибегнуть к абстракции. ...Он предпринял честную попытку реалистически отобразить современность, замечательно оркестровал диалоги, представляющие мозаику опустошенности»¹. Ему вторил Клайв Барнс, называл пьесу «прекрасной, мучительной глубокой.

Человек умирает, медленно угасая, подобно ноте, замирающей в тишине. Мы присутствуем при ритуале. Олби не столько написал пьесу, сколько оркестровал диалоги»².

Отрицательные рецензии критиков-интеллектуалов полны сарказма. Тонко анализируя пьесу, они оборачивали ее достоинства в грубые промахи автора и режиссера. Многолетний редактор выпусков ежегодника О.Л. Дж. Гернси в обзорной статье с раздражением констатировал: «Самое большое разочарование сезона – “Все кончено” Олби, пытавшегося драматизировать смысл и значение жизни ... Пьеса лишена формы, полна бесцельных разговоров, раздающихся в пустоте наподобие эха»³.



Показательна рецензия маститого Стенли Кауффмана: «Если бы наш театр был здоров, Олби считался бы посредственностью. Однако он собрал публику, жаждущую услышать новое слово. С первой же реплики начинается мурлыканье ... Автор желает быть светским – он мол не из тех болванов, чтобы биться в театре на кулаках. Олби навязывает пиджамно-мандаринный стиль, чему способствует сценография Рубена Арутюняна в стиле витрины ювелирного магазина. Олби стремился дать аллегория жизни и смерти, но это не получилось... Выбран метод “под Чехова”: персонажи раскрываются в ариях, некоторые из которых весьма эффектны. Фразы искусно построены, замирают на коде. Спектакль – застывшее утомительное зрелище. Под претенциозностью и якобы искренностью – пустота. Псевдооткрытия Олби привели его к банкротству. Еще не начав пьесу, он знал, что сказать ему нечего. Смерть

Э. Олби

как катализатор жизни – идея достаточно перспективная. Созерцание смерти, как говорится у Шоу, “занятие восхитительное”. В режиссуре Джона Гилгуда Чехов ощущается очень сильно»⁴.

Отмечая, что Гилгуд подчеркивает близость пьесы Чехову, Кауффман воспринимает это негативно. Ему вторит Уолтер Керр в рецензии «Живые тоже мертвы»: «Академический продукт, высоколбое рококо. ... Олби потерял форму, свою злую энергию, занявшись чрезмерным украшательством своей прозы. Интерес поддерживают словесные арабески, но язык самодостаточен. ... Олби не с нами. Он прислал свою унылую визитку»⁵.

Керру принадлежит единственная рецензия, по которой можно судить о спектакле, поскольку он подробно описывает сценографию Рубена Арутюняна:

«Высокий небесный свод, освещенный вместо звезд холодным светом. Кажется, что коричневая кожаная мебель, выдвинутая на авансцену, долго находилась на улице, подвергаясь непогоде. Высоко расположенные, обнаженные софиты освещают лица персонажей, призрачно отдаленных друг от друга ...Актёрский состав можно назвать совершенным. Джон Гилгуд психологически точно разработал характеры. Безупречные манеры Джессики Тэнди (Жена)⁶ контрастируют с ее неубранными седыми волосами, она постоянно ломает ритм своих реплик, будто у нее иссякли слова, словно бутылку закрыли пробкой, и вода перестала литься. Запоминается момент, когда Дочь (Маделин Шервуд) говорит о фильме, в финале которого убиты все солдаты, и неожиданно заканчивает фразой: «И тут замолкла музыка Макса Стайнера. И мы ловим себя на воспоминаниях своих незамысловатых историй и всей нашей юности, находившейся в руках братьев Уорнеров»⁷.

В нестройном хоре порицаний и похвал выделяется трезвый голос Филипа Боноски: «Кажется, Олби умышленно попирает законы театра с позиций авангарда. Возникает мысль, что он изобретает новые пути. Судьба свела марионеток у ложа умирающего для участия в маленькой драме. ... Живые ждут прихода смерти, но прежде, чем это случится, мы понимаем, что это их собственная смерть, которую они собираются засвидетельствовать. Их воспоминания-исповеди напоминают медленный танец. Выходит, у ложа умирающего собрались мертвецы? Сказать так – ничего не сказать. Многие не увидят в этом правды. Это правда только по отношению к представленному Олби классу, хотя и недостаточно точно обрисованному. Обо всем этом нам уже говорили много раз, на протяжении многих лет. Но никто еще не запечатлел той минуты, когда звонит колокол»⁸.

В реалистическом спектакле Гилгуда, как следует из рецензий, хочешь – не хочешь, сочувствуешь людям, собравшимся

у смертного одра, но выясняется, что эта встреча – счастливая и, возможно, единственная возможность выплеснуть все накопившееся в душе. Олби исследует семь характеров-архетипов, связанных кровными или многолетними узами: Жена, Дочь, Сын, Любовница, Лучший друг, Доктор, Сиделка. Из их разговоров о нем вырисовывается яркая, неординарная личность, остро и трагически ощущавшая противоречия общественного и личного бытия. Скрытый за ширмами человек оказывается единственным здесь, кто действительно жил настоящей жизнью. Остальные, добровольно подчинившие ему себя, в чем он совершенно не нуждался, духовно угасали и не замечали этого. Их жизнь обернулась длинной цепью утрат, и теперь они теряют того, кто служил оправданием их существования.

Двадцать лет назад Жену покинул муж, но для нее он по-прежнему остался мужем. Дети, теперь уже взрослые, выросли без родительского внимания. Подруга всегда понимала, что избранник никогда не принадлежал ей до конца. Лучший друг любит Жену, не отвечающую на его чувства, но долгие годы не отпускающую его от себя. Теперь они начинают сознавать, что годы бессмысленно промчались: «все кончено» не только для него, но и для них.

Ни в одной из предыдущих пьес Олби не указывает так скрупулезно на душевное состояние персонажей: мягко увещевая (*a gentle admonishment*), немного неприязненно (*faint distaste*), слегка иронично (*faintly ironic*), с легкой издевкой (*mildly mocking*), почти безнадежно (*rather helpless*), не совсем твердо (*mildly assertive*), вполне серьезно (*quite serious*), с легкой печалью (*slightly triste*)⁹.

Полутона и нюансы ремарок смягчают резкость интонаций, подчеркивают неопределенность душевного состояния собравшихся у смертного ложа, их растерянность перед будущим. Скрывая чувства, они часто прибегают к спасительной иронии. В пьесе постоянно звучат слова: отдалиться (*withdrawal*), исчезать (*winding down*),

предательство (*betrayal*), потеря (*loss*), одиночество (*loneliness*). Они рождены абсолютной поглощенностью персонажей самими собой. Старший из них – Доктор – рассказывает, что после интернатуры работал в тюрьме и имел дело с осужденными убийцами. Он приходил к ним перед казнью облегчить их душевные страдания и видел физиологические проявления животного страха: «Я был с ними, исполнял их последние желания. Они сидели в одиночных камерах смертников; с мужеложством и со всем остальным было покончено. Некоторые зывали к Богу из страха или еще по какой-то причине, но не все ... другие, другие в испуге мастурбировали, истекая кровью, и я лечил их; некоторые мне исповедовались, что, вызывая боль мастурбированием, они видели своего палача ... такие вот фантазии их посещали»¹⁰. Скептическое замечание доктора о том, что после отмены смертной казни жизнь протекает под знаком Нового завета – констатация ненаказуемого законом морального убийства, совершаемого по отношению друг к другу. Доктор говорит, что когда внук с обезоруживающей откровенностью заявил, что в «восемьдесят шесть лет пора и к праотцам, мне захотелось уткнуться в его длинные, белокурые волосы ... я возлюбил своих палачей, ибо мы ищем тепла и даже любви у тех, кто торопит нас на тот свет»¹¹.

Философские выкладки Доктора – проекция взаимоотношений персонажей. Жена и Любовница проявляют друг к другу больше тепла и понимания, чем мать и дети. Жена – палач по отношению к лучшему другу, он – к своей жене. Создав культ Дамы, он посвятил жизнь служению ей. А собственную супругу довел до безумия. Лучший Друг пытается скрыть это, но Жена называет ее сумасшедшей. В диалог вторгается Любовница, смягчая бестактность: «Это все не то, в конце концов. Совсем не то». Это скрытая, незакавыченная цитата из поэмы Элиота «Любовная песнь» – характеризует

Любовницу как мастерицу словесных игр.

Двое несчастливых людей, Жена и Лучший Друг, оказываются убийцами: супруга Лучшего Друга находится в клинике для душевнобольных. Слово «убийство» (*killing*) неоднократно возникает в диалогах людей, так или иначе связанных между собой и всеми способами старающихся урвать малую толику счастья за счет других. Исключение составляет апатичный Сын. Его одиночество безмерно. Он мучительно страдает, ощущая себя неполноценным. Мать и сестра постоянно терзают его, зная его больные места. Мать жестока к детям-неудачникам, которых лишила своей любви, и радуется тому, что они бездетны: «Пусть род угаснет в зените»¹².

Дочь, нервная, уязвимая, с несложившейся женской судьбой, стремится первой нанести удар. Свои несчастья объясняет тем, что отец был знаменит, и потому их семья лишена частной жизни. Связанная мучительными узами с этой семьей Любовница пытается объяснить сорокатрехлетней Дочери, что той движет ненависть, убившая в ней все чувства: «Есть ли для вас святые, вечные слова? Или они вам нужны только затем, чтобы ранить других? Какие слова вы будете призывать, когда придет день, и вы, бедняжка, поймете, что любили и были любимы, но не знали этого и потому не смогли познать истинной близости, даже не представляли, что это такое. Найдете ли вы слова, чтобы выразить любовь? Наверное, вас поразит немота или вы будете чувствовать себя, как в стране, языка которой вы не знаете, владея лишь несколькими фразами из разговорника, ... вместо слов из вас вырвется рычание раненого зверя, который стремится нанести удар. Вам нужно начать все сначала»¹³. Жена и Любовница интуитивно ощущают близость. Они понимают: как только умрет тот, кого они любили, – им останется жить прошлым. Их капитуляция перед жизнью изыщна. Любовница с ее эмоциональным восприятием жизни

высокомерно заявляет, что не хочет стать подобной «выводку бестолковых вдов»¹⁴, бессмысленно мечущихся по местам, наполненным воспоминаниями. В сущности, ее жизнь будет такой же, как жизнь Жены. Это прочитывается в одной из первых ремарок – обе женщины раздражаются «смехом, в котором – всезнание безнадежности». Олби характеризует этот смех, как «концерт»¹⁵.

При всей безжалостности драматурга к своим персонажам, он не лишает их красоты чувств. В финале Жена вспоминает загородный дом во Франции, где была счастлива с мужем. Дом стоял в саду, ставшем для нее олицетворением любви. Уголок нетронутой девственной природы, обустроенный мужчиной и женщиной. Монолог звучит как ария. И сама пьеса сравнима с сюитой для камерного оркестра, где каждому инструменту предоставлена сольная партия на тему утрат, объединяющих при всей их разобщенности персонажей.

Они заняты собой, но отнюдь не изолированы от жизни. Они понимают, что «живут в страшное и подлое время» и «эпоха героических личностей миновала»¹⁶. Сиделка вспоминает Мартина Лютера Кинга, трагическую ночь покушения на Роберта Кеннеди, когда тысячи американцев не отходили от телевизоров, чтобы узнать состояние раненого: «Та ночь вселила в меня желание стать молодой, сильной, чтобы что-то сделать»¹⁷. На миг вторгается общественная жизнь в личные переживания. Каждый из персонажей рассказывает неправдоподобные истории (*ghoststory*). Одна из них, рассказанная Любовницей о глухом дедушке, нарочито нелепа, и все смеются: «Смех вызван крайним напряжением, усталостью, беспредельной печалью и экзистенциальным знанием»¹⁸.

Критикам, обвинявшим его в «пиджамно-мандринном стиле», «отходе от жизни» и отсутствии действия, Олби разъясняет: «В моих пьесах никогда не бывает физического действия. Действие происходит в зрителе. Людям нравится привычное. ...

Серьезный театр меняет людей, их представление о себе. В финале Джессика Тэнди (Жена) говорит: «Мы только и делали, что думали о себе». И она сожалеет об этом, так ведь? Понимаете, я пишу пьесы о том, как люди понапрасну растрачивают свои жизни. В этой пьесе они не жили своей жизнью; поэтому они неудержимо смеются и плачут»¹⁹.

«Все кончено» написано в 1971-м, это первая пьеса Олби в новом десятилетии. Внимательное ее прочтение дает возможность обнаружить проблемы, которые волновали драматурга в 60-е годы, позволяя назвать ее завершающей исторический период, вошедший в историю страны как «критическое десятилетие». Драматург подвел итоги: «Самое ценное качество театра – говорить, кто мы есть. Здоровье театра определяется тем, насколько мы это хотим понять. Искусство – не бегство от жизни, оно – обязательство. Уклонение от него – величайшая опасность для театра 70-х. Диалог между театром и публикой, начатый в 60-е, несмотря на некоторый спад в конце, показал, что искусство – это обязательство»²⁰. Важно, что это подчеркнул и всегда скептически настроенный Роберт Брустин: «В театральном движении было много анархии, приводившей к пуганице. Старое пытались выдать за новое, что может привести к культурному одичанию. Надо бороться за сохранение целостности культуры – в этом демократизм ее развития. Без правды в искусстве наша жизнь будет однообразна, груба и ограничена»²¹. Не освободившиеся от эйфории 60-х критики и зрители увидели во «Все кончено» лишь блестящие диалоги, парадоксальные ситуации; некоторые заметили близость чеховской традиции, но не вникли в суть.

Должно было пройти три десятилетия, чтобы пьеса зазвучала в полную силу. В 2002 году пьесу в *McCarter Theatre* (Принстон) выпустила Эмили Манн. Она же в 1966 году поставила «Шаткое равновесие» и много общалась с Олби в репетиционный период.

В новом спектакле она заняла часть актеров из «Шаткого равновесия». «Все кончено» играли в офф-бродвейском *Gramercy Theatre*. Обозреватель *The Internet Theater Magazine of Reviews* назвал пьесу великой, но более пригодной для чтения, чем для сцены: «Как во всех своих пьесах, Олби ставит множество таких проблем, о которых хотелось бы забыть»²². Рецензенты по-прежнему писали об отсутствии действия и драматического напряжения, изысканности стиля, «сбалансированной элегантности речи, создающей экзистенциальное единство»²³. Почти все отмечали точность воплощения авторской стилистики в спектакле: «Мы как будто присутствовали на заупокойной мессе, прозвучавшей на магическом языке»²⁴.

Не в последнюю очередь интерес к спектаклю был вызван изменением общественно-политического климата в стране в начале президентства Джорджа Буша-младшего. Через несколько месяцев после его вступления на пост произошли трагические события 11 сентября – в башни Всемирного торгового центра в Нью-Йорке и здание Пентагона врезались самолеты террористов-смертников. Погибло 3000 человек. Буш объявил глобальную борьбу с терроризмом, ввел войска в Иран и Афганистан. И, хотя он снизил налоги, провел реформы в области здравоохранения и образования, его популярность стала падать. Он будет избран на второй бесславный срок, но уже тогда было понятно, что «все кончено».

Эмили Манн расширяет границы семейно-психологической драмы, отразив в ней влияние на частную жизнь общественных настроений, подчеркивает социальный статус персонажей, которым не надо заботиться о хлебе насущном. Это образованные, думающие люди. Хорошо, за исключением Дочери, воспитанные. Постепенно они освобождаются от сковывающей их брони хороших манер, под которой прячется боль. Концентрация внутренней жизни персонажей доведена Олби до предела, и это – в отсутствии внешнего

действия – создает драматическое напряжение спектакля.

Через 14 лет после Эмили Манн «Все кончено» поставил на сцене Московского ТЮЗа Кама Гинкас. Критика единодушно приняла спектакль. Поразительная тонкость, с которой Кама Гинкас подошел к пьесе Олби, филигранная психологическая обрисовка каждого персонажа, глубокое проникновение в текст – будто продолжение его работы над прозой Чехова. Впервые он обратился к ней в спектакле по повести «Палата №6», «Театр сторожа Никиты», поставленном в Хельсинки в 1989 г. Затем – «Черный монах» (1999), «Дама с собачкой» (2001), «Скрипка Ротшильда» (2004). Особенность адаптаций Чехова в том, что Гинкас отдает персонажам авторский текст, открывающий их мысли и чувства. Драматическая форма чеховских спектаклей Гинкаса напоминает экспериментальную пьесу Юджина О'Нила «Странная интерлюдия». Но там, где у О'Нила поток сознания, у Гинкаса – вживание персонажей в сценический образ. Об этом проникновенно написала Т.К. Шах-Азизова: «Игра текстом, переброс репликами, которые часто отрываются от носителя и раздаются другим, сплетаясь в сложнейшую партитуру. Игра с публикой, к которой то и дело обращаются напрямую, вырываясь из рамок действия, без препон. Игра, которая делает прозу театром»²⁵.

Опыт работы с прозой Чехова и Лескова («Леди Макбет нашего уезда») позволил Гинкасу раскрыть сценичность пьесы Олби. Ее играют в фойе театра, небольшое пространство которого использовано максимально. Мы попадаем в дом, где обитают интеллигентные люди: высокая полка с книгами, бюстами Вольтера и Пушкина. Если не члены семьи, то хозяин, возможно, читал «Евгения Онегина» в переводе Набокова. Большой прямоугольный стол начинает «действовать», когда вспоминают о Рождестве. Легко представить его празднично накрытым, хотя сейчас он пуст – в доме никто не живет.



*О. Демидова – Жена.
«Все кончено».
Московский ТЮЗ*

Гинкас делает персонажей намного моложе, чем у Олби. Жена (Ольга Демидова) и Любовница (Оксана Лагутина) привлекательные женщины, не перешагнувшие грозную границу в 50 лет. Дочь (София Сливина) и Сын (Арсений Кудряшов) лет на десять младше, чем в пьесе. Соответствуют указанному автором солидному возрасту только Друг, Врач и Сиделка. Никакого акцента на то, что события происходят в Америке, нет, хотя имена братьев Кеннеди, Мартина Лютера Кинга звучат. Противостояние Жены и Любовницы, матери и детей иногда смягчается. Противостояние Жены и Любовницы Друга

по-прежнему жестоко. Сиделка никому не противостоит. В героине Виктории Верберг прочитывается ее биография, профессиональная и человеческая. Грубоватая, прямая, она вносит некоторую стабильность в дом, где искреннее горе перемешано с амбициями всех персонажей, кроме Врача (так назван здесь Доктор). Он пользуется эту семью на протяжении многих лет. Герой Игоря Ясуловича прекрасно образован, склонен к философии. Воспоминание о том, как он работал в молодости в тюрьме и по собственному желанию приходил в камеры смертников, актер насыщает глубоким историческим подтекстом.



*О. Лагутина –
Любовница .
«Все кончено».
Московский ТЮЗ*

■ Pro настоящее

Сравнивая Ветхий и Новый Завет, он проводит мысль о гуманизации общества и человека, что важно в контексте пьесы.

Первой на сцене появляется Любовница – Оксана Лагутина. Изыщная женщина пришла выполнить последнюю волю и старается казаться незаметной. Жена – Ольга Демидова – сразу же обнаруживает огромный темперамент. Как будто, добираясь до своего бывшего дома, она вела машину, преодолевая пробки, и еще не остыла от дорожной борьбы. Эти женщины находятся на разных полюсах: утонченная, слегка не от мира сего, Любовница и земная, откровенная до неприличия Жена.

Казалось бы, Жена ясна и понятна с первого взгляда. Эгоцентрична, постоянно переключает внимание на себя, бесцеремонна. Но – по мере медленного развертывания событий – раскрывается вся глубина страданий покинутой женщины. В ней нет уязвленного самолюбия, есть любовь и спасительные воспоминания о былом. Перепады эмоций безмерны: от валькирии до незащитной девочки. Актриса находит множество оттенков для постоянно повторяемой фразы: «Какой я была девочкой, когда он ко мне пришел!». Другими красками пользуется Оксана Лагутина (Любовница).

Когда она с грустным юмором, слегка передразнивая Жену, повторяет: «Какой вы были девочкой, когда он пришел к вам», понятно, что их связывает любовь к тому, кому недолго осталось пребывать на брэнной земле. Она образованнее, тоньше чувствует, и всегда знала, что делит возлюбленного с его семьей. Силу воли проявляет в решительные моменты. Словесные дуэли с Дочерью всегда заканчиваются ее победой. В спектакле она – София Сливина – просто девчонка и законченный невротик. Жизнь не сложилась с детства – без отца, с равнодушной к ней матерью. Она бравирует своей грубостью, режет, как ей кажется, правду-матку, но беззащитна перед людьми, перед жизнью. Любовница искренне ее жалеет и понимает. Сын (Арсений Кузнецов) – из вечно зеленых, незрелых юнцов. В спектакле тонкая ниточка «сиротства» протягивается между братом и сестрой.

На сцене идет подлинная жизнь, и страдания персонажей настолько искренни, что не сочувствовать невозможно. Актрисы создали столь полнокровные узнаваемые характеры, что пьеса перестала казаться абстрактной.

В пьесе характер Друга достаточно абстрактен: для сюжета его поступки важнее,



О. Демидова – Жена,
С. Сливина – Дочь.
«Все кончено».
Московский ТЮЗ

чем он сам. У Валерия Баринава этот молчаливый человек несет печать своей профессии. Он – юрист, в данном случае душеприказчик, и выполняет свою миссию с великой тщательностью. Контраст между тем, что и как он говорит, велик. Его сдержанность позволяет Жене совершать по отношению к нему безтактности. Она интуитивно чувствует его эмоциональную бедность, которая особенно проявляется, когда он заявляет, что если Сын (его лучшего друга и любимой женщины) покинет его офис, он не почувствует потери. И даже не догадывается, что ранит беззащитного человека, которого знает с самого рождения.

Американские критики писали, что в спектакле Гилгуда отчетливо проявились чеховские традиции. У Гинкаса они чувствуются в трактовке каждого персонажа, в ведении диалога, в глубоком подтексте, в единстве ансамбля, в мысли о духовной жизни, позволяющей жить вопреки обстоятельствам. Кажется, что режиссерская партитура спектакля может быть записана нотами и обозначениями – *allegro, lento, funèbre, lamento...* Спектакли Джона Гилгуда и Эмили Манн, разделенные тридцатью с лишним годами, объединяет идея, вынесенная в заголовок одной из рецензий: живые тоже мертвы. В спектакле Камы Гинкаса страдают живые люди, которым нельзя не сочувствовать.

- 1 *Hews H.* Off Broadway. Theatre: Death Prattle. Saturday Review. April 17, 1971.
- 2 *Barns C.* All Over. Times (London). March 30, 1971.
- 3 *Guernsey O.L.Jr.* The Season in New York. The Best Plays of 1970/71. N.Y. – Toronto, Dodd. Mead, 1971/ 438 h. P. 8.
- 4 *Kauffman S.* All Over (Martin Beck). The New Republic. April 17, 1971.
- 5 *Kerr W.* Albee's "All Over". The Living are Dead, too. The New York Times, April 4, 1971.
- 6 Джессика Тэнди (1909–1994) – первая исполнительница Бланш Дюбуа в пьесе Т. Уильямса «Трамвай «Желание»». В 1980 году она приехала на гастроли в СССР с мужем Хьюмом Кронин со спектаклем «Игра в джин» Д. Коуберна.
- 7 *Kerr W.* Albee's "All Over". The Living are Dead, too.
- 8 *Bonosky Ph.* Albee Hovers Deathbed. Daily World, April 10, 1971.
- 9 *Bigsby C.W.E.* Modern American Drama. 1945–1990. Cambridge University Press, 1994. 362 p. P. 144.
- 10 *Albee Ed.* All Over. The Collected Plays of Edward Albee. 3 Vol. New York. London, Overlook Duckworth, 2007–2008. Vol. 2. 669 p. P. 321.
- 11 *Ibidem.* P. 321.
- 12 *Ibidem.* P. 249.
- 13 *Ibidem.* P. 335.
- 14 *Ibidem.* P. 361.
- 15 *Ibidem.* P. 316.
- 16 *Ibidem.* P. 328.
- 17 *Ibidem.* P. 328.
- 18 *Ibidem.* P. 331.
- 19 *Flatley G.* Edward Albee Fights Back. The New York Times, 18 April 1971 // Conversations With Edward Albee. University Press of Mississippi, Jackson and London, 1988. 223 p. P. 104 ... 105.
- 20 *Albee Ed.* The Decade of Engagement. Saturday Review. January 24, 1970. P. 19.
- 21 *Brustein R.* The Third Theatre. N.Y., Knopf, 1969. 294 p. P. 40.
- 22 *Gutman L.* Death is Such an Old Disease. The Internet Theatre Magazine of Reviews, Features. Annotated Listing, June 27, 2002.
- 23 *Brantley B.* Albee Hides Death Behind Curtains, But Soon It's All Over. The New York Times, February 25, 2002.
- 24 *Isherwood Chr.* All Over. Variety. February 19, 2002.
- 25 *Шах-Азизова Т.* Чехов в Московском ТЮЗе. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. М., Прогресс–Традиция, 2011. 325 с. С. 101.