

УДК 176.7

АМЕРИКАНСКИЕ ГАСТРОЛИ МХТ 1923–1924 ГОДОВ И ИХ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА АМЕРИКАНСКУЮ АКТЕРСКУЮ ШКОЛУ

Ковалев Е.С.

Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, Россия, 300026, г. Тула, пр. Ленина, 125, e-mail: kowalev.e@gmail.com

В статье описаны американские гастроли МХТ, в течение которых за 12 месяцев своего присутствия в США Художественный театр дал 380 представлений, превратив это событие поистине в настоящую театральную революцию, что подчеркивается множеством критических отзывов, статей, высказываний, заметок, оставленных лучшими представителями американского театрального и кинематографического сообщества. Поездка МХТ очень быстро превратилась в «русскую театральную революцию», которая потрясла театральную Америку. Однако в безоговорочном успехе гастролей МХТ не все было однозначно. Американский театр, который находился на подъеме, имел возможность взглянуть на полюбившееся ему искусство москвичей с разных сторон. И при более пристальном рассмотрении откликов американской критики, среди потока восторженных рецензий и отзывов можно увидеть ряд критических замечаний в адрес спектаклей Художественного театра.

Ключевые слова: гастроли, режиссерская школа, актерская игра, лаборатория, система.

MOSCOW ART THEATRE AMERICAN TOUR 1923–1924, AND ITS INFLUENCE ON AMERICAN ACTING SCHOOL

Kovalev E.S.

Tula State Pedagogical University by Leo Tolstoy, Russia, 300026, Tula, Lenin Avenue 125, e-mail: kowalev.e@gmail.com

This article describes the Moscow Art Theatre American tour, during which for 12 months of its presence in the U.S.A. Art Theatre gave 380 performances turned this event truly into the real theatrical revolution. It is emphasized by many critical reviews, articles, opinions, notes left by the best representatives of American theatrical and filmmaking community. Moscow Art Theatre trip quickly turned into a "Russian theatrical revolution" that amazed theatrical America. However, not everything was unequivocal of Moscow Art Theatre tour success. American theatre, which was on the rise, had a chance to look at the different sides of loved art of Moscow people. And with great attention to the responses of American criticism among the flow of enthusiastic reviews and comments, we can see a number of criticism about the performances of the Moscow Art Theatre.

Keywords: tour, school stage director, acting, laboratory, system .

Гастроли Художественного театра, всю осень 1922 года путешествовавшего по Европе, открылись в Нью-Йорке в понедельник 8 января 1923 года в театре AlJolson на 59-ой Стрит. В первый сезон, продлившийся до 2 июня 1923 года, театр показал американскому зрителю Нью-Йорка, Чикаго, Филадельфии, Бостона спектакли «Царь Фёдор», «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне» и концерт, составленный из «Провинциалки» и трех сцен из «Братьев Карамазовых». Вернувшись на второй сезон (ноябрь 1923 – май 1924) мхатовцы расширили не только территорию гастролей, но и репертуар. Спектакли «Вишневый сад», «Иванов», «На дне», «На всякого мудреца довольно простоты», «Братья Карамазовы», «Царь Фёдор», «Хозяйка гостиницы», «У жизни в лапах», «Доктор Штокман», «Смерть Пазухина» были показаны зрителям десятка городов – Нью-Йорка, Филадельфии, Бостона, Нью Хейвена, Хартфорда, Нью-Арка, Бруклина,

Вашингтона, Питсбурга, Кливленда, Чикаго, Детройта. В течение двух сезонов за 12 месяцев своего присутствия в США Художественный театр дал 380 представлений – больше, чем количество дней, проведенных за океаном (играли по восемь раз в неделю и, как видно из простой арифметики, почти без выходных).

Поездка МХТ очень быстро превратилась в «русскую театральную революцию», которая потрясла театральную Америку. Критики говорили о «завоевании Америки русским театром», о том, что в Нью-Йорке «художественники» обрели «третий дом» (после Москвы и Петрограда). Станиславский подтверждает: «Теперь в Америке МХТ считается американским театром» [5, с. 90].

«Труппа Станиславского словно громом поразила театральный мир Нью-Йорка, никогда не видавшего ничего подобного его постановкам», – пишет американский историк театра [15, с. 13]. Внимание к театру, его актерам, к самому Станиславскому было невероятным.

Дэвид Беласко, который после премьерного спектакля «долго держал за руку К.С., тряс её, кланялся ему в пояс, как чудотворной иконе, и всё говорил, говорил, тщетно пытаясь передать всю полноту чувств, его взволновавших» [1, с. 256], выступил с открытым письмом на страницах NewYorkTimes. Патриарх американского театра утверждал: «Спектакли Художественного театра – это исключительное явление современного театра. Они заставляют ими восхищаться и одновременно учат наших актеров, показывают им, в каком направлении они должны совершенствоваться и каким должен быть их метод» [1, с. 258]. И в своем отзыве он был не одинок.

Не приводя здесь всех восторженных рецензий американских театральных критиков, отзывов актеров и режиссеров – это заняло бы многие и многие страницы [1, с. 334], скажем главное. Гастроли русского театра навсегда остались в истории американского театра как событие, ход этой истории изменившее. Ни один другой зарубежный театральный коллектив не приезжал на столь длительные гастроли с таким количеством спектаклей в репертуаре и не оказал такого воздействия на искусство театра в Америке. Уже в шестидесятые годы журнал Time, вспоминая визит театра Станиславского, подчеркивал: «Для американских актеров он [Художественный театр] был своего рода MagnaCarta, Великой хартией вольности, освобождающей их от ходульных и неестественных сценических условностей» [17].

Не склонный преувеличивать свои достижения, Станиславский, который по свидетельству В.В. Шверубовича, перед самой поездкой чрезвычайно боялся «шлёпнуться» [12, с. 418], в ходе гастролей справедливо пишет про «невиданный успех» и «обожание Московского Художественного театра в Америке» [5, с. 89].

Однако в безоговорочном успехе гастролей МХТ не все было однозначно. Американский театр, который находился на подъеме, имел возможность взглянуть на полюбившееся ему искусство москвичей с разных сторон. И при более пристальном рассмотрении откликов американской критики, среди потока восторженных рецензий и отзывов можно увидеть ряд критических замечаний в адрес спектаклей Художественного театра.

В первую очередь они касаются оформления спектаклей. «В то время, как игра актеров была воспринята как нечто исключительное, декорации МХТ разочаровали, – пишет Ш. Карнике. – В 1923 году, когда Художественный театр достиг Нью-Йорка, его сценография демонстрировала технологию двадцатилетней давности. В то время, как персонажи появлялись, чтобы "жить" на сцене, окружающая их обстановка неприятно поражала своей искусственностью. Хаммонд пишет, что сценография в "Вишневом саде" была исполнена "в манере ранних больших опер". Корбин ставил декорации МХТ "значительно ниже бродвейского стандарта"»[3].

Схожие мнения находим и в воспоминаниях Страсберга: «Оформление спектаклей МХТ никак не могло идти в сравнение с тем, что мы в это время видели на нашей сцене в работах выдающихся художников Роберта Эдмонда Джонса, Норманна Бел Геддеса, Ли Симонсона и многих других. Декорации и костюмы МХТ были в буквальном смысле изношены. Вдобавок, оформление было плохо освещено, а преувеличенный грим был слишком заметен под нашим современным светом»[16, с. 37]. А в «Царе Фёдоре», по Страсбергу, «детали костюмов и оформление казались скорее археологически точными, чем театрально содержательными».

Вторым объектом критики стал репертуар. В рецензии на «Трех сестер» критик NewYorkTimes Джон Корбин писал: «Пьесы Чехова – тот краеугольный камень, на котором построен этот восхитительный, этот образцовый в своем роде Московский Художественный театр, – оставляют англоязычного зрителя холодным...». А в рецензии на «Вишневый сад» обозреватель идет даже дальше, утверждая, что «критика здесь едва ли возможна, настолько эти люди и их среда крайне чужды и далеки и для нас несуразны» [3]. Думается, что на мнение критика повлияло не только непонимание о чеховской драматургии, но и проблемы соотнесения её со временем. После премьеры чеховских пьес не просто прошло двадцать-двадцать пять лет – за эти годы перевернулся мир. Послевоенное «потерянное поколение» американцев смотрело спектакли русского театра, прибывшего из страны победившей социалистической революции. И американский театр, уже познав успех первых о'ниловских пьес, требовал современной драматургии, отражающей время. Даже Станиславский замечал о берлинских гастрольных спектаклях 1922 года: «Когда играем прощание с Машей в "Трех

сестрах", мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть...» [5, с. 29].

Особого труда, к тому же, стоило отмежеваться от вульгарно-социологической трактовки мхатовского репертуара. Станиславский вспоминал, что в начале гастролей еще в Европе говорили и писали, «будто мы привезли "Царя Федора", чтоб показать слабого царя, "Дно" мы везем для того, чтоб показать силу пролетариата, а Чехова, чтоб иллюстрировать ничтожество интеллигенции и буржуазии» [6, с. 182].

Третьим направлением критических замечаний – после сценографии и репертуара – оказалось, как это не странно, актерское искусство МХТ. В американской прессе тех лет мы находим ряд попыток поставить под сомнение качество актерского исполнения в спектаклях Художественного театра, вернее, его исключительность. Так, продюсер У. Бради, упрекнув американскую публику в чрезмерном увлечении заокеанским искусством, выступил с «патриотическим» заявлением, что он сам, да и шесть-семь других практиков театра «могут создать труппу столь же во всех смыслах полноценную, что и труппа Московского Художественного театра» [14, с. 229].

Впрочем, этому мнению обиженного продюсера был тут же дан отпор критиком Донахью. Даже если хвастливое заявление продюсера правда, – писал он, – никто, однако, не сделал этого до сего дня, и, похоже, не сделает и в дальнейшем, потому что американская публика и театральные деятели «больше думают об актерах, а не об искусстве актера [13, с. 1].

Кроме этих сиюминутных разочарований части американских зрителей и театральных деятелей, не обошлось и без парадоксов, которые, может быть, и не были видны сразу, но стали явны в исторической перспективе.

Во-первых, МХТом были действительно привезены старые спектакли, «русская театральная революция» на поверку была произведена спектаклями двадцатипятилетней давности. И дело не только в физической и моральной «изношенности декораций». Эти спектакли МХТ не только не представляли состояния театра в России 1923–1924 годов, когда, благодаря театральным открытиям и спектаклям Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Москва превратилась в театральную Мекку, но и не отражали четвертьвековой путь исканий самого МХТ и его руководителей.

Благодаря такому выбору репертуара именно во время американских и европейских гастролей МХТ 1922–1924 года был заложен фундамент неправомерного отождествления системы Станиславского и натуралистических и реалистических поисков МХТ рубежа XIX – XX веков, шире – системы Станиславского и эстетики реалистического театра. И хотя в

том же 1922 году был дан практический ответ критикам, обвиняющим Систему в пригодности лишь для пьес натуралистической направленности, когда в знаменитой «Принцессе Турандот» Вахтангов «осуществил блистательный опыт "разъятия" учения Станиславского и эстетики Художественного театра» [9, с. 555], зарубежному зрителю это оказалось неведомо. Клише «система Станиславского = реализм» пошло гулять по миру именно с зарубежных гастролей МХТ двадцатых годов и оказалось с тех пор почти неискоренимо.

Отметим здесь же, что другой причиной пагубного отождествления Системы и реализма в сознании мировой театральной общественности стала практика МХАТ середины 1930-х – середины 1950-х годов. Сценическое многообразие поисков 1920-х как советского театра в целом, так и МХАТ в частности, к концу 1930-х годов усилиями сталинской культурной политики оказалось сведено к единому и обязательному для всех театров страны искусству жизнеподобия. Все другие подходы вне зависимости от авторской поэтики были объявлены формализмом. Несомненно, это была, по словам Г.А. Товстоногова, «величайшая историческая ошибка, которая явилась причиной унификации нашего театрального искусства на достаточно долгий период его жизни. Суть этой ошибки проистекала от отождествления учения Станиславского с эстетикой Художественного театра... Отсюда и возникла мысль обограниченности самой методологии рамками жизнеподобного искусства [9, с. 557].

Во-вторых, американцы приписывали успех актеров МХТ исключительно системе Станиславского, не подозревая о внутренней оппозиции Системе (со стороны той же О. Книппер, И. Москвина и других ведущих актеров), не зная, что взамен М. Германовой многие роли играет В. Пашенная, типичный представитель актерского искусства Малого театра, не догадываясь о неудовлетворенности Станиславского молодёжью театра, в том числе и теми, которые станут ключевыми учителями системы в США. Не знали американцы и о бесконечных творческих спорах внутри Системы, о том, с какой скоростью менялись взгляды и репетиционные приемы самого Станиславского-исследователя в нелегком деле освоения объективных законов актерской природы. Незнание и недооценка всей этой совокупности обстоятельств закладывала основу для абсолютизации Системы, попытки представить её не как вечно развивающийся процесс познания, а как истину в последней инстанции. Отсюда идёт линия споров о том, кто лучше понимает и толкует Систему, подменяющая исследовательский пафос учения Станиславского.

В-третьих, открытием было то, что спектакли Художественного театра ставились и жили четверть века в совершенно иных творческо-организационных условиях по сравнению с бродвейскими (длительные репетиции, система эксплуатации в репертуарном театре и

пр.). «Долгожительство» спектаклей МХТ вызывал повышенный интерес, уважение и даже восторг. Так в рецензии на «Три сестры» П. Хаммонд признавался: «Мы полюбили Станиславского в жизнеутверждающем монологе, который он произносил как грезу, откинувшись на стуле и закрыв глаза, – казалось, он импровизировал его целиком, до последнего звука. И полюбили госпожу Чехову, когда она слушала и слушала, словно она не слышала эти самые слова уже 25 лет подряд» [3]. Условия творчества московских актеров отмечались как важнейший фактор развития актерской школы. Ли Страсберг, испытавший, в отличие от многих, счастье работы в труппе единомышленников, писал впоследствии: «Пьесы Чехова в постановке МХТ были наиболее полным воплощением театральной выразительности... я сомневаюсь, что ежесекундная, детально разработанная, сиюминутная жизнь на сцене, представленная и разделяемая каждым актёром труппы, будет когда-либо вновь достигнута - не потому что у нас нет талантов, но потому, что у нас нет средств и условий. Эти постановки игрались многие годы и казались свежими как на премьере»[16, с. 38].

В целом же понимание принципиального отличия организации театрального дела в Москве и на Бродвее парадоксальным образом привело к двум взаимоисключающим позициям – либо к борьбе за создание репертуарного театра в Америке, либо к отрицанию пригодности системы Станиславского для работы актера в американском коммерческом театре.

Суммируя критические впечатления о гастролях Московского художественного театра, один из ведущих театральных критиков С. Янг, которому ещё предстоит долгое сотрудничество с Болеславским и его Лабораторным театром, писал: «Эти исполнители не привезли с собой новую драму <...>, также нельзя сказать, что и у нас нет таких же хороших актеров <...>, сценография МХТ ничему не может нас научить <...> – их сценография принадлежит школе, которая изрядно надоела нам в спектаклях Г. Ирвинга и Д. Беласко. Точный реализм или иллюзию, которую создают подобные декорации, намного превзошел созданный Р.Э. Джонсом кабак в первой сцене "Анны Кристи". Значение МХТ для нашей сцены <...> более морального и этического свойства, чем эстетического»[18, с. 18].

Любопытно, что с этими замечаниями частично соглашается Станиславский, когда дает американским актерам и постановочной культуре театра высокие оценки: «...Роскошнейшая постановка, какой мы не знаем. Плюс изумительное освещение, о котором мы не имеем представления. Плюс сценическая техника, которая нам и не грезилась...»[6, с. 182]. Константин Сергеевич словно предупреждает Немировича-Данченко, которому ещё предстоит отправиться в Америку с Музыкальной студией: «Большая ошибка думать, что в Америке не знают хороших артистов» [6, с. 44] и «далеко не

во всех областях мы можем удивлять Америку» [6, с. 44]. «По правде говоря, нередко я недоумеваю: почему американцы так превозносят нас, – задается вопросом Станиславский и сам отвечает, – Ансамбль» [6, с. 44].

Ансамбль! Это слово становится чуть ли не самым главным в оценке мхатовской «театральной революции». И через годы остается как знаковое определение сути «театрального вторжения» русских.

В конце XX века в беседе с А.М. Смелянским Артур Пенн подчеркнул: «Художественный театр открыл для нас простую вещь: оказывается, можно играть про себя, про свою жизнь, и это тоже может быть предметом театра. <...>И потом, конечно, ансамбль. Полная противоположность системе звёзд»[16, с. 39]. Понятие ансамбля, группы единомышленников стало определяющим в школе МХТ и для тех, кто скоро организует театр «Груп» именно как группу единомышленников.

Развивая свой анализ причин успеха Художественного театра в США, Станиславский продолжает: «Но несравненно больше [чем ансамбль] импонирует им то, что в одной труппе есть три, четыре артистические индивидуальности, которые они сразу угадали. ...Три, четыре таланта в одной пьесе – это их поражает». Замечание Станиславского связано не с оценкой одаренности американских актеров, но отражает принципы организации театрального дела, когда типичный бродвейский спектакль строился вокруг одной звезды («Один актер – талант, а остальное посредственность», как кратко записал Станиславский).

Анализируя влияние искусства МХТ на американский театр, и дословно приводя в своей книге эти размышления Станиславского о «многозвездности» спектаклей Художественного театра, Страсберг уточняет: «Меня поразило не актёрское мастерство кого-либо из выдающихся актёров МХТ – я уже знал игру великих на примере Шаляпина, Бен Амии, Дузе – но тот факт, что сценическое существование было одинаково полно реальности и вызывало веру в независимости от статуса актёра или масштаба его роли. Мария Успенская в "Вишнёвом саде" и Лев Булгаков в "На дне" были правдивыми, неподдельными и эмоционально наполненными даже в маленьких ролях. <...> Это равенство в правдивости и реальности, создаваемой каждой индивидуальностью на сцене, было и остаётся уникальным свойством МХТ. Очевидно, эта истинность и неподдельность, правда и реальность достигалась единым процессом или методикой, о которой мы в американском театре и не знали. Было ясно, что увиденное нами, это не просто великолепная игра, но воплощение подходов к мастерству актёра, которые могли разрешить волнующие меня проблемы»[16, с. 38].

В Художественном театре нью-йоркскому зрителю в первую очередь бросалось в

глаза то, что отсутствовало на национальной сцене: художественное единство исполнения. А профессиональный театральный мир Америки мгновенно разглядел и с американской прагматичностью вцепился в то, что ему недоставало – актерскую школу. Ведь было ясно, что существование русских актеров строится на некоей общей и разработанной основе.

Чтобы понять центральность этого момента в восприятии спектаклей МХТ профессиональным миром театральной Америки, понять причину этой жажды ученичества у Станиславского, необходимо остановиться на главном внутривидеальном противоречии американского театра, которое мы сформулировали на основе анализа театральной ситуации начала 1920-х годов. Совокупность достижений американского театра не была подкреплена развитием актерской школы, в театре США на тот момент практически отсутствовала театральная воспитательная система.

Корни этого явления лежали в бродвейской системе театрального производства. Как точно писала К.А. Гладышева: «Победа коммерческой системы <...> разрушила давно сложившийся и налаженный механизм смены поколений, учебы и экспериментирования. <...> Актер был осужден целыми месяцами и годами играть одну и ту же роль, не имея возможности развивать разные стороны своего таланта. Поскольку театральных школ в США тогда не было, начинающий актер учился, работая в театре. Однако, когда учиться, играя разные роли, оказалось невозможно, сразу же наметилась тенденция к снижению уровня актерского мастерства. Недостатки профессиональной подготовки молодых актеров стали особенно видны, когда в начале XX века на сцену пришло первое поколение артистов воспитанных в условиях господства коммерческой системы»[2, с.163-164].

Говоря о воспитании актеров в недрах бродвейских театров, стоит признать полное его отсутствие. Ориентируясь на коммерческий успех, театр приспособился не готовить смену актеров, а искать талант через отработанную и развитую схему прослушивания (auditions) и отбора на конкретные роли (casting) по принципу амплуа.

Таким образом, для коренных изменений в театральной воспитательной системе американский театр нуждался в толчке извне. Но до приезда МХТ ни один из творческих коллективов или гастролирующих режиссеров не смог предложить не только сценически убедительный, но и методологически разработанный подход к актерской профессии.

Так, например, при всей значительности художественных впечатлений от спектаклей Жака Копо, было одно обстоятельство, ограничивающее возможность воздействия его творчества на американскую сцену и её актеров. По справедливому мнению историков театра, «у Копо трудно выявить цельный и законченный режиссерский метод, и тщательность разработки образов достигалась, скорее, интуитивно-эмпирически»[7, с. 201].

Не смогли удовлетворить потребность молодого американского театра в методике

воспитания актёра ни гастролы Макса Рейнхардта с возглавляемым им Немецким театром, ни его постановки с американскими актёрами. «Рейнхардт вырастил множество исполнителей, которые с гордостью называют себя его учениками, но не оставил почти никаких теоретических рекомендаций»[4, с. 300], – заметил Томас Манн, углядев существенное для творчества М. Рейнхардта противоречие.

Объяснил его один из самых пронизательных свидетелей творчества немецкого режиссера М.А. Чехов: «В течение двух лет я мог наблюдать работу Рейнхардта. Он был последним представителем театра "милостью божией"... Нельзя передать то, чего не имеешь, нельзя передать стихийную силу таланта, можно передать только школу. Но школы Рейнхардт не создал. Он умел блестяще показать актёру, проиграть перед ним его роль, проговорить для него его текст. Но дать актёру технические средства для достижения желаемых результатов он не мог» [11, с.193]. С.Г. Сбоева, приведя эти слова, справедливо заключает: «Во всём мире за Максом Рейнхардтом утвердилась слава профессора, мага и чародея театра, постановщика, но в звании учителя Чехов, великий русский актёр, создатель собственной системы актёрского творчества, ему справедливо отказал» [8, с. 92].

В этом и заключалось основное отличие актёров Станиславского и актёров Копи или Рейнхардта. «При создании своих театров российские режиссёры – независимо от исповедуемого направления в искусстве и методологии работы с актёром – намеренно стремились не приглашать сложившихся знаменитых премьеров. И Станиславский, и Вахтангов, и Таиров, и Мейерхольд вырастили собственных выдающихся актёров и единственные в своём роде труппы. Шло время, по-другому виделся мир, развивалась эстетическая концепция режиссёра, и вместе с руководителем, не уступая основных позиций, приобретая известность у зрителей, *менялись* ученики – таков был закон роста ведущих московских театров. Новые замыслы воплощал Рейнхардт – *сменялись* актёры, заново набиралась труппа из видных мастеров разных школ, и это было правилом немецкой режиссуры, стало привычным для немецкого и австрийского зрителя».

И приезд МХТ стал случайностью, выразившей необходимость. Театр Станиславского предъявил американскому театру актерскую труппу невиданного до того – и нового – уровня: объединенную общностью методологии, единую в театральном языке.

Гастролы МХТ продемонстрировали американской публике и профессионалам актерскую школу. И именно это оказалось самым важным для дальнейшего развития американского театра.

Список литературы

1. Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: В 4 т. М.: 2003. Т. 3.252-334 с.
2. Гладышева К. А. Система Станиславского и формирование национальной актерской школы в США // Русская классика и мировой театральный процесс. М.: Терра., 1983. 163-164 с.
3. Карнике Ш. М. Станиславский в фокусе // Дом Актера [газета Московского отд. СТД РФ]. 1999. Июль.
4. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: 1959. Т. 10. 300 с.
5. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Т. 8. 29-90 с.
6. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Т. 6. 182 с.
7. Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. М.: Кросс 1988. Т. 8. 201 с.
8. Сбоева С. Г. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923-1930. М. 2010. 92 с.
9. Товстоногов Г. А. Открытие Вахтангова// Евгений Вахтангов: Сборник. М.: Дрофа 1984. С. 555-557 с.
10. Хохлов В. А. Заграничные гастроли московских театров и эмигрантский зритель в 20-е гг. [Электронный ресурс] // Новый исторический вестник: [сайт] [2000.] № 2. URL : <http://www.nivestnik.ru/>
11. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М.: 1995. Т. 1. 193 с.
12. Шверубович В. В. О старом Художественном театре. М.: Фокс, 2006. 418 с.
13. Donaghey. Some Words about the Returning Russians // Chicago Sunday Tribune. 1924. 6 April. Sec. 9. P. 1.
14. Edwards C. The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theater. NY, 1965. P. 229.
15. Smith W. Real Life Drama. NY, 1990. P. 13
16. Strasberg L. A Dream of Passion. P. 36-39.
17. Theater: Stanislavsky's Ghosts//Time. 1965. 12 Feb.
18. Young S. Immortal Shadows. A Book of Dramatic Criticism. NY, 1948. P. 18-19.

Рецензенты:

Мелешко Е.Д., д.филол.н., профессор, заведующая кафедрой философии, культурологии, прикладной этики, религиоведения и теологии им. А.С. Хомякова Тульского Государственного Педагогического Университета им. Л.Н. Толстого, г. Тула.

Назаров В.Н., д.филол.н., профессор, Тульский государственный педагогический

университет им. Л.Н. Толстого, г. Тула.