

## **ELEMENTS OF ACTOR PSYCHOLOGY IN THE VIEW OF STANISLAVSKI**

**Loredana Bănar**

**PhD, "I.L. Caragiale" National University of Theatrical and Cinematographic Art,  
Bucharest**

*Abstract: For the first time in the twentieth century, Stanislavsky defined the terms of the actor's creative process on psychological basis. The stage truth depends directly on the actor's communicative power, on his faith in the role he plays. In order to enhance it, Stanislavsky invented the concept of 'the magic if'. By developing hypothetical situations, the actor passes on from the state of being conscious of the real surrounding space to the imaginary one, created by himself. Thus, he gains the natural artistic state. Stanislavsky introduces the method of activating affective memory in preparing the creative process. However, because of too much practice of the affective memory, his actors became too much aware of themselves during their interpretation, and therefore, they could not assume the character. Thus, Stanislavsky contradicted his method and rejected the psychologization of the creative process, replacing it by physicalization. This is how the method of physical actions appeared. It helps the actor to give birth to 'a third self', and besides, it protects him from pathological deviations, which could occur because of practicing permanent reactivation of the affective memory method.*

*Keywords: affective memory, will, search, experiencing, physicalization.*

### **Ce a contrazis Stanislavski**

*„...Stanislavski a fost revoluționar prin faptul că nu a acceptat lucrurile așa cum erau...”<sup>1</sup>*

Începând de la a fi actor amator, având paisprezece ani când a interpretat primul rol în cadrul „Cercului Alexeiev”, format din frații și rudele lui, Stanislavski a trecut prin toate fazele de evoluție a descoperirii procesului de creație al actorului. La douăzeci și doi de ani începe să urmeze cursurile unei școli de artă dramatică, însă acestea nu-i ofereau ceea ce căuta el: o metodă de lucru cu sine a actorului, de cunoaștere și educare a propriilor calități naturale, vizibile și ascunse, ale omului. Drept rezultat, după trei săptămâni a abandonat școala, care nu numai că nu putea oferi acest ideal, dar se afla la polul opus: nu recunoștea ca validă și utilă pentru actor o astfel de explorare a comportamentului uman. Oferea dinainte un rezultat la care ar trebui să ajungă studentul la actorie, dar nu concepea să-l ajute în descoperirea căilor pe care ar putea pași către acest rezultat. Punctul forte al școlii era să-l învețe rețete sigure pe care și alții, dinaintea lui, le-au folosit și au dat roade satisfăcătoare *pentru public*.

Teatrul rus al ultimelor decenii din secolul al XIX-lea era dominat de trupele ambulante ce au luat naștere după anul 1812, anul abolirii monopolului teatrului imperial. Atenția lor era îndreptată spre un scop comercial și mediocru, fiind condusă de mici birocrati. Teatrul era un exemplu categoric despre cum NU trebuie acționat pe scenă: după o lectură sumară, se distribuiau actorii în roluri; se discuta mult prea succint despre textul piesei pentru a se putea vorbi despre caracterizarea unui personaj – despre traseul psihologic al creației nici nu putea fi vorba; actorii erau lăsați să propună orice considerau că s-ar potrivi ideii textului, fiecare etalând ce știa mai bine să facă. Ca bătând din palme, ajungeau la prima repetiție, care se desfășura chiar pe scenă, printre

---

<sup>1</sup> Norris Houghton, *Repetiții la Teatrul de Artă în 1930*, Conferință – Documentele Colocviului Internațional „Secolul Stanislavski”, Lecture sur Seine

câteva mese și scaune vechi: „...Regizorul explica: acolo este intrarea, acolo este ieșirea etc... ...La prima repetiție actorii spuneau textul cu cărțile în mână și sufleurul tăcea. Regizorul stătea în avanscenă și dădea indicații: *Ce trebuie să fac aici?* întreba un actor... *Stai pe canapea* răspundea regizorul... *Și eu ce fac?* întreba un alt actor... *Ești nervos, îți frânge degetele și dai din mâini... Nu pot să stau și eu pe canapea?... Cum poți să stai pe canapea dacă ești nervos? Te plimbi!*”<sup>2</sup> În două zile se montau toate cele patru acte, a treia zi se repeta tot materialul lucrat, spunând replicile cu voce tare, din amintire, încercând să stoarcă o urmă firavă de emoție. A patra repetiție avea obligoul textului știut pe dinafară, însă era rostit cu voce joasă, cel cu voce plină fiind sufleurul. Următoarea zi rolurile dintre sufleur și actori se schimbau. În repetițiile generale apăreau rând pe rând machiajul, costumele, decorul. Și se considera terminat lucrul la spectacol. Disciplina luase locul creativității, actorii făcând ”ce știau ei mai bine.”

Însă teatrul pe care îl visa Stanislavski era cel din secolul trecut, când la Malți Teatr juca Mihail Șcepkin și se montau piesele lui Nicolai Gogol. Stanislavski a admirat actorii vremii respective nu neapărat pentru talentul lor. Ei au fost geniali nu doar grație talentului, ci pentru că au fost *antrenați* pentru un nou stil teatral de redare a emoțiilor: realismul. Ei au fost cei care au făcut primii pași spre acest stil teatral și lor le datorăm înflorirea teatrului de mai târziu. Dar la acest stil s-a ajuns după o lungă perioadă în care declamațiile și superficialitatea jocului teatral ajunseseră la cote maxime.

Nici lui Mihail Șcepkin (1788-1863) nu i-a fost ușor să ajungă la naturalețea jocului actoricesc. Chiar și el fusese inițial un actor care interpreta pe scenă „sfâșiind pasiunea în bucăți, făcând-o zdrențe, spărgând urechile galeriei...”<sup>3</sup>, și pe care Shakespeare l-ar fi biciuit pentru înjosirea artei prin jocul lui artificial: „aș pune să-l biciuiască pe un asemenea ins care-l întrece pe Termagant, asta se cheamă să fii mai Irod decât Irod; rogu-te, ferește-te de așa ceva.”<sup>4</sup> Pentru a ne edifica despre originea artificialității jocului actorilor, avem nevoie de o scurtă incursiune în a doua parte a secolului al XVIII-lea. Trupele de actori șerbi – supuși – aparțineau nobililor proprietari, care aveau propriile companii teatrale. Cu fărâma de educație pe care o primeau, ajungeau să declame și să joace în stil foarte convențional. Cu cât puneau mai mult patos și forță vocală în ceea ce declamau, cu atât mai mult era apreciat jocul lor. „Fiecare cuvânt era însoțit de un gest *grăitor*. Cuvintele *dragoste, pasiune, trădare*, trebuiau accentuate cu multă *simțire*. Când actorul ieșea de pe scenă, trebuia neapărat să ridice mâna dreaptă. Mai mult decât atât, dacă un actor întorcea spatele către public, fie numai și pentru o secundă, gestul se califica drept impolitețe. Astfel, toți actorii trebuia să iasă din scenă cu fața la public...”<sup>5</sup> Ceea ce se numea convenție avea principii foarte clar stabilite. Spațiul de interpretare al actorilor era împărțit în două părți: scena propriu-zisă, care era mobilă și avant-scena, care era imobilă. Prima aparținea actorilor care veneau ”dinafară”, care se comportau mai puțin demn, erau mai agitați; cealaltă era populată cu actorii care ”pozau” impersonal, reprezentând personajele aristocrate.

Mihail Șcepkin a ajuns la o întrebare al cărei răspuns va deveni obiectivul principal al lui Stanislavski: *actorul simte cu adevărat sau imită prin mijloace exterioare? Publicul simte diferența sau nu?* A ajuns să se întrebe acest lucru în anul 1810, atunci când l-a văzut pentru prima oară jucând pe scenă pe prințul Meșcerski, într-o comedie. Stilul prințului era foarte natural, fără excese de vorbire sau gesticulație, absolut deosebit de al celorlalți actori de pe scenă. Ne fiind impresionat inițial, Șcepkin și-a spus superficial, așa cum au spus, după decenii, toți cei cărora Stanislavski le

---

<sup>2</sup> Tania Filip, *Perenitatea lui Stanislavski*, Ed. Transilvania Expres, Brașov, 2004, p. 28

<sup>3</sup> Shakespeare, *Opere Complete*, Vol. V, *Hamlet*, Editura Univers, București, 1986 p. 375

<sup>4</sup> Ibidem, p. 375

<sup>5</sup> Tania Filip, *op. cit.*, din Mihail Șcepkin, *Jizni i tvorcestvo*, p. 104

comunica descoperirea metodei acțiunilor fizice, la care ajunsese în ultima etapă de cercetare: „...asta nu e artă, asta este viață pur și simplu...”<sup>6</sup> Însă jocul prințului l-a emoționat! Sunt sigură că nu coincidența i-a adus, mai târziu, oportunitatea să joace același rol pe care-l jucase prințul, a cărui imagine atât de naturală pe scenă îl bântuia. Dar Șcepkin nu a avut succes în interpretarea rolului, nu a reușit să exprime nimic natural în jocul lui, întrucât stăpâna mult prea bine arta declamării și a interpretării artificiale. Acest moment a declanșat o confuzie în abordarea lui asupra rolurilor, un conflict între tendințele lui declamatorii care îi aduseseră atâta apreciere și credința vie în naturalețea interpretării prințului, în acest firesc scenic ce îl marcaseră. Așa a început vestitul actor Șcepkin să caute un alt mod de interpretare, care să emoționeze. Și-a dat seama, însă, că nu are rost să copieze imaginea prințului din mintea sa, din moment ce nu controla mecanismul interior prin care prințul ajunsese la rezultatul emoționant. Întâmplarea este cea care îl ajută pe Șcepkin să-și schimbe radical stilul de interpretare, în timpul unei repetiții la o altă piesă. Era o zi în care se simțea foarte obosit, fără energie, nimic din ceea ce făcea nu se susținea, moment în care decide să rostească replicile pur și simplu, fără nici un efort. Revelația s-a produs. „...Am realizat atunci că am rostit câteva cuvinte foarte simplu, *atât de simplu*, încât parcă le-aș fi rostit în viață, nu pe scenă...”<sup>7</sup> După ce rațiunea lui a capitulat, Șcepkin a interpretat firesc acele replici, dar în mod inconștient, spunându-le într-o doară. Aceasta a fost scânteia care i-a dezvăluit secretul interpretării juste. Din acel moment Șcepkin a devenit nu doar un actor bun, ci unul genial.

#### **Concepte ale metodei stanislavskiene de lucru cu actorul**

Putem spune că principiile de interpretare ale prințului Meșcerski au stat la baza gândirii lui Stanislavski, fără ca regizorul să-l fi văzut vreodată jucând pe scenă. Stanislavski îl admira enorm pe marele actor Șcepkin, a cărui inspirație a fost prințul. Ca o dovadă pentru descoperirea inconștientă și întâmplătoare pe care a trăit-o Șcepkin pe scenă și pe care mai târziu a dezvoltat-o în mod conștient, Stanislavski definește unul dintre principiile de bază ale artei de trăire a rolului: „*Creația subconștientă a naturii prin psihotehnica conștientă a artistului.* (Subconștient prin conștient, involuntar prin voluntar.)”<sup>8</sup>

Carl Gustav Jung spune, ca și Stanislavski, că primul pas spre a înfăptui ceva este ca omul să aducă acea informație din subconștient în conștient. „Pendula spirituală oscilează între sens și nonsens, și nu între corect și incorect. [...] Nu ne-am lămurit deocamdată nici pe departe ce înseamnă faptul că *nu există absolut nimic, atâta timp cât o conștiință mică* - și, vai, atât de efemeră - *n-a observat ceva în acest sens!*”<sup>9</sup> În viziunea lui Jung, ceea ce este corect și incorect se stabilește conform sensului și non-sensului. Un exemplu revelator de sens este Shakespeare. „Intimitatea noastră față de el provine din faptul că el este cel care ne cunoaște pe noi [...] De ce nu putem moderniza personajele lui Shakespeare? Pentru că au devenit simboluri. Ele nu mai aparțin unei epoci, unui spațiu sau unei culturi anume, deși ele își au originea într-un timp și cultură specifică. Ele vorbesc despre noi toți.”<sup>10</sup> Atunci actorul trebuie să reveleze acel sens pe scenă, acel sens care ne privește pe noi toți. Doar astfel, arta sa este și ea purtătoare de sens pentru public. Stanislavski oferă niște indicii care să-l conducă pe actor către acel sens.

Stanislavski și-a pus problema de ce pe scenă devii artificial pe scenă față de viața reală. Așa a ajuns să descopere „magicul dacă”. Acest concept presupune ca actorul să se imagineze într-o

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 106

<sup>7</sup> Ibidem, p. 106

<sup>8</sup> K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Ed. ESPLA, București, 1951, p. 30

<sup>9</sup> C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 165

<sup>10</sup> Anca Popescu, *The Way of Human Knowledge in Shakespeare's and T. S. Eliot's Plays*, Science and Art (SGEM 2018), volume 5 (conference proceedings), Issue 6.1, p. 306

situație ipotetică până în cele mai mici detalii. Să reacționeze concret ca și cum ar fi în acea situație. Dar el nu trebuie să uite că este totuși pe scenă și că situația este una ipotetică, iar nu una reală. Tocmai aceasta este sursa tendinței sale spre a deveni artificial. Atunci ipoteticul „dacă” trebuie să devină „realul dacă” pe scenă, dar doar în termeni scenici, pentru a-l ajuta pe actor să devină firesc. Adică neuitând că „realul dacă” este totuși ipotetic la origine, *ca și cum ar fi* real. Cum se produce această transformare a ipoteticului „dacă” în „realul dacă”? Cum poate să fie ajutat sau să se ajute actorul să creadă în acel „dacă”, ca și cum ar fi real? Proiectându-se pe sine într-un „dacă real” cu ajutorul imaginației, al minții sale. Și, desigur, cu ajutorul celorlalți colegi de scenă care trăiesc același „dacă” ipotetic, *ca și cum ar fi* real. Deci avem deja prezente elemente de psihologie colectivă. Actorul nu este singur pe scenă, cu psihologia lui individuală. Există o relaționare a imaginației fiecăruia, angrenându-se într-un tot, în realizarea acelui dacă ipotetic. Imaginația tuturor actorilor se manifestă în concret și se armonizează colectiv. Imaginația fiecăruia este în același timp creativă și limitată în raport cu actul creației, întrucât imaginațiile tuturor actorilor trebuie să aibă o corespondență unică, așa cum spunea Titu Maiorescu: o operă bună trebuie să aibă o unitate de concepție. Tocmai această unitate de concepție este cea care ghidează și limitează imaginația actorului și creativitatea lui. Desigur, unitatea de concepție o are regizorul. Așadar există o libertate psihologică a actorului raportată permanent la libertatea creatoare a celorlalți actori, într-un raport continuu și unic. Unitatea de concepție a operei conferă unicitatea actului creator al actorilor, în mod simultan.

De aceea Stanislavski considera că actorul trebuie să repete mental și rolurile celorlalți pentru a se integra în unitatea textului. Dacă ar repeta doar rolul lui, actorul nu s-ar putea corela cu întregul spectacol. Astfel, fiecare actor va avea o raportare plină de sens, așadar corectă, la sensul celorlalți și la sensul întregului. Însă tot ceea ce repetă mental, actorul trebuie să repete în condițiile scenice date. Actorul trebuie să refacă mental traseul rolului său în conformitate cu realul scenic pe care îl are în repetiții, zilnic, cu partenerii săi, exact așa cum sunt ei, cu decorul, cu spațiul de repetiție de la teatru, cu mașiniștii din culise și cu costumul pe care-l poartă. Altfel, a lăsa fantezia să facă un traseu mental neconform cu realitatea repetițiilor sau a-l schimba de la o zi la alta, va deruta traseul mental și spațial al celorlalți actori, iar imaginația actorului în cauză nu se va putea manifesta în cadrul real al repetițiilor. Astfel, fantezia este de ajutor doar atunci când actorul o conduce și o cizează în funcție de realitatea activității scenice, de la teatrul X, cu colegii Y, în ziua Z, cu decorul T etc.

Pentru a-și putea crea rolul, actorul trebuie să observe comportamentul oamenilor din jurul lui, gesturile prin care ei transmit situații, stări, gânduri, idei, sentimente. Deci, la rândul lui, trebuie să fie un bun psiholog. Tot mediul înconjurător îi oferă unui actor inspirație, firesc și naturală. Întregul mediu ambiant este o întreagă bibliotecă de studiu și metodă de lucru pentru el. Cheia este să înmagazineze toate aceste informații în el însuși astfel încât să le poată rearticula, atunci când un rol îi va cere acest lucru. Pentru a fi un bun observator al realității din jurul său, actorul trebuie să fie detașat față de situațiile cotidiene și în același timp să fie atât de prezent în ele încât să le poată identifica și metaboliza. Acest proces de captarea informațiilor din jur și asimilarea lor trebuie făcut detașat și conștient tocmai pentru ca actorul să poată selecta mental detaliile semnificative. Este important ca actorul să fie relaxat pe scenă pentru a putea selecta mental, conștient, în timpul interpretării, din tot ce a înmagazinat în perioada observației, detaliile semnificative, de data aceasta potrivite rolului pe care îl joacă. Când actorul este relaxat, sintetizează mai bine aspectele pe care le-a acumulat de-a lungul timpului.

Relaxarea este legată direct de puterea de concentrare. Cu cât un actor va fi mai relaxat în timpul repetițiilor, cu atât mai mult timp își va putea păstra atenția asupra temei pe care o are de

dezvoltat. O atenție concentrată produce bucuria creativității, care, la rândul ei, crește concentrarea în progresie geometrică. Bucuria întreține continuu pasiunea actorului pentru profesia sa, oferindu-i entuziasmul și puterea necesară trecerii de la un rol la altul.

Pe lângă text, actorul trebuie să sugereze subtextul a ceea ce vrea să transmită. Subtextul este, de fapt, mesajul textului dramatic. Dacă observăm situațiile din jurul nostru, modul în care oamenii vorbesc, ne vom da seama că mesajele pe care ei le transmit nu sunt deloc cele exprimate prin cuvinte. Literal, cuvintele lor nu exprimă ceea ce ei transmit. Ci atitudinea lor și subtextul cuvintelor sunt purtătoare de mesaj într-o măsură mult mai mare. Revenind la subconștient, oamenii comunică mesaje cu subtext în mod inconștient în viața cotidiană, de cele mai multe ori. Ori, actorul trebuie să alcătuiască în mod conștient traseul subtextelor pentru întreaga partitură a personajului. Pentru ca subtextele să devină "reale" scenic, să fie vii, dinamice, prin intermediul „magicului dacă” actorul trebuie să se creadă pe sine însuși în timp ce interpretează, să fie el însuși autentic. Ceea ce înseamnă că nu doar rațiunea este cea care îl ajută să creeze. Din contră, la această etapă a repetițiilor începe a se pune accentul pe partea afectivă a actorului, pe emoția și trăirea lui autentică. Acestea exclud siguranța și includ vulnerabilitatea. Exclud confortul și includ inconfortul: mental, fizic, emoțional, de orice tip. Stanislavski definește mai exact: „Trăirea îl ajută pe artist să îndeplinească scopul de bază al artei scenice: *crearea vieții spirituale omenești a rolului și transpunerea acestei vieți pe scenă în formă artistică.* [...] Orice actor mare trebuie să simtă și simte într-adevăr ceea ce reprezintă.”<sup>11</sup>

Trăirea implică și se bazează pe memoria emoțională a actorului. Ea este cea care stochează viața interioară a trăirilor actorului din cotidian și de pe scenă. Ea este cea care, o dată apelată de actor, își face apariția în mod complex în comportamentul său. Ea aduce cu sine nu doar manifestarea artistică de care actorul are nevoie pentru a fi expresiv și a „trece rampa”, ci și bagajul emoțional intim al actorului, reactivându-i amintiri care îl pot influența, atât în sens pozitiv, cât și în sens negativ, nu doar pe scenă, ci și în viața privată. Din acest motiv, este imperios necesar ca actorul să se cunoască foarte bine pe sine, în toate ungherele ființei sale, pentru a nu apărea dezechilibre de comportament în timp. Cum autocunoașterea la un nivel atât de înalt este un proces îndelungat și minuțios ce se desfășoară pe parcursul întregii vieți, uneori fără a fi finalizat, suprapunerea dintre omul-actor și actorul-om este inevitabilă, chiar dorită. Totul depinde însă de proporția în care actorul are stăpânirea de sine pentru a conduce conștient această suprapunere, care, de fapt, „naște un al treilea eu”, un alter-ego al ființei lui.

Stanislavski a observat aceste aspecte la actorii săi. Poate pentru a se apăra de dezechilibre, instinctiv, actorii săi au devenit mult prea conștienți de ei înșiși în timpul interpretării. Astfel jocul lor a devenit unul rece, rațional, care nu mai transmitea sensurile adânc umane, pe care arta actorului este menită a le împărtăși publicului. Așa s-a născut metoda acțiunilor fizice, care este opusă sistemului său pedagogic de mai înainte și despre care declară: „procesul de care vă vorbesc este executat concomitent de toate potențele intelectuale, emoționale, spirituale și fizice ale ființei noastre... Preocupați de acțiunea noastră fizică imediată, noi nu ne gândim și nici nu bănuim măcar existența procesului lăuntric complex de *analiză* care se desfășoară firesc și neobservat în noi.”<sup>12</sup>

Actorii vor deveni ei înșiși personajele fără să-și dea seama, în mod inconștient, pe nesimțite. Astfel, nu vor mai fi atât de conștienți, de raționali, și nu vor mai avea nevoie să se apere instinctiv de ceea ce naște subconștientul lor. Dincontră, vor trăi bucuria interpretării, adânciți în acțiunile scenice pe care le au de îndeplinit, fără a mai raționaliza întregul proces. Jocul lor se va manifesta

---

<sup>11</sup> K.S. Stanislavski, *op. cit.*, p. 31

<sup>12</sup> George Banu și Michaela Tonitza-Iordache, *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004, p. 240, din K. S. Stanislavski, *Opere complete*, Vol. II, III, IV, VI și din *Articole, Extrase, Scrisori*.



organic, viu și dinamic. Metoda acțiunilor fizice este total opusă sistemului inițial creat de Stanislavski, „prin faptul că are drept punct de pornire ideea că un rol este locuit cât mai plenar atunci când este abordat nu cu ajutorul minții (prin cercetare și analiză), ci prin intermediul corpului. În aceste condiții un actor folosește primele stadii ale repetițiilor, nu pentru a decide cum a fost copilăria personajului, ci cum arată personajul, sau cum merge sau ce fel de păr are... Avantajul acestei metode de lucru este că evită auto-conștientizarea. Acțiunile generează starea emoțională mai înainte ca actorii să aibă posibilitatea să-și dea seama de acest proces. Actorii *devin* personajele, în ciuda lor înșile.”<sup>13</sup>

Astfel Stanislavski și-a contrazis metoda „sistemului” inițial și a combătut psihologizarea procesului de creație, înlocuind-o cu fizicalizarea lui. „La repetițiile cu ultima sa producție, *Tartuffe* (1938), Stanislavski repeta mereu că *atunci când actorul începe să raționeze... voința se slăbește. Nu discutați, acționați!*”<sup>14</sup> Așa a ajuns să descopere metoda acțiunilor fizice. Ea ajută actorul să „nască un al treilea eu” și, totodată, îl protejează de devieri patologice, ce pot surveni în urma practicării permanente a metodei de reactivare a memoriei emoționale.

## BIBLIOGRAPHY

- Banu, George și Tonitza-Iordache, Michaela, *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004
- Jung, C. G., *Amintiri, vise, reflecții*, Ed. Humanitas, București, 1996
- Mitter, Shomit și Shevtsova, Maria, *Cinzeci de regizori-cheie ai secolului 20*, Ed. Unitext, București, 2010
- Houghton, Norris, *Repetiții la Teatrul de Artă în 1930 – Conferință inclusă în Documentele Colocviului Internațional „Secolul Stanislavski”*, Lectoure sur Seine
- Filip, Tania, *Perenitatea lui Stanislavski*, Ed. Transilvania Expres, Brașov, 2004
- Popescu, Anca, *The Way of Human Knowledge in Shakespeare's and T.S.Eliot's Plays*, Science and Art (SGEM 2018), volume 5 (conference proceedings), Issue 6.1
- Shakespeare, William, *Opere Complete*, Vol. V, *Hamlet*, Editura Univers, București, 1986
- Stanislavski, K. S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed. ESPLA, București, 1951
- Stanislavski, K. S. – *Viața mea în artă*, Ed. Cartea Rusă, ediția a II-a, A. R. L. U. S., 1951
- Toporkov, Vasili O. – *Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*, Trad. Christine Edwards, Ed. Theatre Arts Books, New York, 1979

---

<sup>13</sup> Shomit Mitter și Maria Shevtsova, *Cinzeci de regizori-cheie ai secolului 20*, Ed. Unitext, București, 2010, p. 25

<sup>14</sup> V. O. Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*, Ed. Theatre Arts Books, New York, 1979, p. 171