

RELECTURA TEXTULUI CLASIC — CRITERII, METODE, CLIȘEE

REREADING OF A CLASSIC TEXT — CRITERIA, METHODS, CLICHÉS

ANATOL DURBALĂ,

conferențiar universitar interimar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Punerea în scenă a unui text clasic nu doar necesită, dar și obligă autorii de spectacole la o revizuire, relectură a acestuia, care ar corela sub toate aspectele creația lor cu cea a autorilor de texte. Modernitatea textului clasic, însă, deseori nu străbate într-un spectacol modern, deoarece metodele și criteriile de relectură sunt raportate la propriile lor clișee, iar uneori chiar la clișeele clișeelor, denaturând în acest fel actul teatral în sine. Astăzi autorii de spectacole de multe ori apelează la tot felul de efecte speciale pe care le înghesuie în canoanele unei anumite școli sau tehnici teatrale, pretinzând la modernitatea mesajului în timp ce nu fac decât să scoată în evidență doar modernitatea mijloacelor de expresie. În această lucrare se încearcă cercetarea și revizuirea a însuși metodelor și criteriilor de relectură a textului clasic.

Cuvinte-cheie: criteriu, metodă, principiu, procedeu, clișeu, relectură, modern, sistem.

Staging a classic text not only requires but also obliges the production authors to a text revision and rereading that would consequently link, under all aspects, their creation with the one of the authors' texts. The modernism of a classic text, however, is often unperceivable in a modern production because the rereading methods and criteria are related to the authors' own clichés, and sometimes even to the clichés of the clichés, thus distorting the theatrical act itself. Nowadays the production authors frequently use various special effects that they squeeze into the frames of a certain school or theatrical techniques, claiming the modernism of the message while in fact emphasizing just the modernism of the means of expression. The purpose of this work is the study and revision of the methods and criteria of rereading the classic text.

Keywords: criterion, method, principle, behavior, cliché, rereading, modern, system.

Școala-studio pe lângă MHAT din Moscova propovăduiește renumitul *sistem* al celui care a și inițiat acest teatru în 1898, K.S. Stanislavski, alături de V.I. Nemirovici-Dancenko și, nu în ultimul rând, A.P. Cehov. Stanislavski a fost părintele *metodei acțiunilor psiho-fizice* și adeptul stilului realist. Pedagogii mei și-au făcut cu strălucire meseria și au implantat adânc în conștiința mea *principiile* acestei școli, pe care le apreciez și le consider de neînlocuit în cazul percepției profesiei de actor și a altor profesii afiliate teatrului.

Cu toate acestea, *sistemul* Stanislavski, după cum specifică însuși autorul lui, nu trebuie perceput drept un canon bisericesc, un cod de legi care urmează să fie respectat cu strictete veșnic. Dimpotrivă, trebuie înțeles ca un instrument care necesită mereu ajustat scopului, timpului, specificului autorului și interpretului, etc. Discuțiile despre *criteriile* de ajustare ale *sistemului* Stanislavski au fost mereu acide și contradictorii. De cele mai multe ori s-a ajuns, însă, la concluzia că *sistemul* este învechit și

tot mai mulți regizori *moderni* susțin cu înverșunare că „Stanislavski a murit demult“, cum spunea regizorul Ion Sapdaru, de exemplu, în timpul punerii în scenă a piesei *Suflete moarte* de N.V.Gogol la Teatrul Național, lucru greu de contestat. Creatorii contemporani de teatru apelează mai des la Vahtangov și Meyerhold, lăsând în umbră faptul că particularitățile *metodelor* și mijloacelor de exprimare ale acestora sunt aproape la fel de *vechi* ca și număr de ani trecuți de la originea lor, cum și a celor ale *sistemului* Stanislavski, nemaipunând la socoteală faptul că Vahtangov și Meyerhold au fost și au rămas elevii lui Stanislavski.

Nu e cazul și nici scopul să mă adâncesc în detalii la această temă, dar îmi permit să susțin că, în ce mă privește, mai greu găsesc astăzi deosebiri foarte mari între *metoda acțiunilor psiho-fizice* a lui Stanislavski, *realismul fantastic* al lui Vahtangov sau *biomecanica* lui Meyerhold. Și asta pentru că din practică se știe: „Adevărul este unul, iar drumurile spre acest adevăr pot fi diferite“, — așa susținea actorul și regizorul de școală vahtangoviană Ilie Todorov. Mai exact, nu contest valoarea fiecăreia din aceste *metode*, le recunosc originalitatea, doar că nu văd rostul contrării despre care ar fi mai *bună*, mai *corectă* sau mai *modernă*. Și asta mă face să constat veșnica lor luptă în mințile teoreticienilor de teatru drept o veșnică perindare a stilurilor ce ține mai degrabă de modă, decât de adevăr.

Înclin să presupun că divergențele care apar la capitolul *metode* de lucru în teatru nu-și găsesc originea atât în drumul spre acel singur adevăr, cât în adevărul propriu zis. Or, cum se știe, fiecare își are adevărul său. Și asta e cu atât mai adevărat când este vorba de un text clasic, un text care a rezistat în timp. De cele mai dese ori întrebarea stă chiar mai simplu, dacă autorii spectacolului au un adevăr al lor, în sensul că: „E ușor a scrie versuri, când nimic nu ai a spune“, — vorba lui Eminescu. Astăzi actul artistic sau artisticul actului este cu regularitate ascuns după efecte speciale de scenografie, costum, trucuri și *clîșee* de interpretare, precum și trucuri și *clîșee* de montare. Or, iarăși lucru știut, posesia tehnicii actoricești sau a abecedarului regulilor scenei în vederea montării unui text scris în replici, nici pe departe nu înseamnă creație. Același Ilie Todorov spunea că teatrul este o tribună de la care noi, artiștii, avem deosebita ocazie să spunem ceva lumii, ocazie pe care nu o are oricine. Și un artist nu poate să urce la această tribună fără a avea ceva de spus. Acest ceva definește, de fapt, rostul, valoarea, calibrul și *modernitatea* operei de artă, dacă privește întru ceva consumatorul, adică spectatorul, opera respectivă sau nu. „Fiecare generație de spectatori percepe autorul clasic în felul său. Iată de ce am spus mereu că regizorul trebuie să caute suprasarcina spectacolului în sală (în parter). E necesar să cunoaștem complexitatea problemelor actuale pentru contemporanii noștri, să găsim clasicul, care le poate soluționa și să fim capabili a citi piesa, făcând abstracție de interpretările ei scenice anterioare. Această din urmă condiție este foarte importantă“ [1, p.71].

Poate *sistemul* Stanislavski este învechit, dar acest *ceva* care se cere spus de artist în scenă, indiferent de ce mijloace de expresie folosește sau de care *metodă* se lasă ajutat, se numește *suprasarcină*, unul din termenii de bază ai *sistemului* Stanislavski. Chiar dacă rostim un text shakespearian, scris acum 400 de ani, tot trebuie să ne întrebăm de ce îl spunem azi și aici? „Orice spectacol este în primul rând despre tine însuși. Nu contează în ce timp sau loc trăiesc personajele. Despre orice ai vorbi, întotdeauna tinzi să vorbești despre îndoielile și speranțele tale; despre ce ți se întâmplă și ce s-ar mai putea întâmpla; despre cum și pe unde te-ar duce viața“ [2, p.33].

Este ultimul lucru să lăsăm totul pe seama *modernității* textului, or, un text ca „Hamlet“, de exemplu, își are, bineînțeles, *modernitatea* sa indubitabilă. Pentru că Shakespeare și-a spus cu pana pe hârtie *ceva*-ul care l-a durut pe el atunci, iar noi urmează să ne spunem durerea noastră de acum, stârnită și hrănită prin textul lui Shakespeare, cu corpul nostru în spațiul scenic în care ne aflăm azi. Nu e suficient să ne mulțumim prin a-l ilustra pur și simplu. Altcumva, punerea în scenă a textului dramatic și-ar pierde rostul, ar fi suficient să dăm câte o carte spectatorilor, să-l poată citi. E ca și cum ai pretinde cunoștințe matematice prin simpla copiere a rezultatelor de la sfârșitul manualului.

În teatrul contemporan s-a înrădăcinat convingerea că necesitatea tratării *moderne* a textului este străină *sistemului* Stanislavski. Din simplul motiv că Stanislavski a montat piesa *Pescărușul* de

A.P.Cehov la MHAT în 1898 în stil realist, de exemplu, *sistemul* Stanislavski este etichetat drept unul *istoric* și, în consecință, arhaic. Oare faptul că Tovstonogov a montat demult *Căsătoria* de N.V.Gogol într-un fel, iar Andriy Zholdak adineaori cu totul altfel se datorează doar *metodelor* de lucru? Și trebuie oare Tovstonogov considerat vechi acum, iar Zholdak aberant atunci?

„A fi actor nu înseamnă a fi oricine, oricând, oriunde, ci a fi eu aici și acum“, — scria Stanislavski în „Работа актёра над собой“. Mulți înțeleg acest postulat drept o regulă pentru jocul *eu în condițiile propuse*. Găsesc că nu numai. Stanislavski se referea, probabil, și la *suprasarcină*, la faptul că actorul trebuie să înțeleagă foarte bine cine este el, dincolo de cine este personajul interpretat, că actorul trebuie să găsească acea sacră legătură între textul autorului și convingerile sale proprii, între timpul piesei și timpul spectacolului, între locul acțiunii din piesă și locul, țara, orașul unde se joacă spectacolul azi și acum. Și dacă astăzi întru atingerea acestui scop se cer utilizate alte mijloace de expresie decât pe timpul lui Stanislavski, asta nu înseamnă că *sistemul* este învechit. Pentru că sistemul cere cu înverșunare o utilizare organică, specifică sarcinii, condițiilor și timpului. Acest lucru devine cu atât mai important, dar și mai dificil, însă, în cazul montării unui text scris mult înainte de anul când este montat. Și întrebarea *metodei* de lucru *stanislavskiană*, *vahtangoviană* sau alta, rămâne servantă întrebării *ce* montăm, *ce* vrem să spunem și *de ce* nu tăcem.

De-a lungul practicii mele scenice am lucrat la mai multe texte clasice, scrise de autori importanți mult înaintea montării noastre. Cum ar fi *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, *Visul unei noți de vară* de W.Shakespeare, *Ana Karenina* de L.Tolstoi, *Jucătorii și Căsătoria* de N.V.Gogol, *Prăpăștiile orașului* de M.Millo, *Apus de soare* de B.Delavrancea, *Tartuffe* de J.B.Moliere și altele. De fiecare dată mă întrebam, bineînțeles, cum se și cuvine conform școlii din care provin, ce poartă oamenii aceștia, ce mănâncă, ce beau, ce citesc, ce-i supără, ce-i bucură, etc. În perioada lecturilor la masă cea mai răspândită întrebare între colegi era „ce a vrut să spună autorul“? Astăzi, însă, tot mai mult în asemenea cazuri tind să mă întreb *ce* vrem să spunem noi? Și chiar dacă așa ar trebui să mă întreb în toate cazurile, nu numai când se montează Gogol sau Shakespeare, e mai dificil cu textele clasice, pentru că în piesele *moderne* aceste două întrebări diferite, ce vrea să spună autorul și ce vrea să spună interpretul, coincid și ascund în acest fel importanța diferențierii lor.

De fiecare dată când se monta un text clasic am auzit de zeci de ori regizorii spectacolelor respective menționând *modernitatea* textelor, întotdeauna regizorii își propuneau să facă un spectacol *modern* și, de fiecare dată, mă minunam de cât de *modern* sună astăzi „A fi sau a nu fi?“ a lui Hamlet, cât de proprie nouă este drama prin care trece Karenina sau cuplul Romeo și Julieta și de fiecare dată mă uimeam cât de diferită era măsura *modernității* spectacolului, cât de *istorice* rămăneau pe alocuri și cât de adânc își păstrau ascunse tainele textului autorii recunoscuți mari și *moderni*, lăsându-ne rezultate extrem de modeste râvnei noastre de a fi *moderni*.

Tentativele de a transporta brut textele clasice în timpurile noastre, *metodă* foarte des utilizată de regizori și în teatru, și în film, îmbrăcând personajele din secolele XVII-XVIII în blugi, înarmându-le cu laptopuri, iPad-uri și telefoane mobile, de cele mai multe ori obțineau efectul invers, aruncându-le cu câteva secole înapoi. Pofta nestăvilită a actorilor de a improviza nițel textul, a mai adăuga o interjecție, un accent sau o vorbuliță din slang pentru a spori *modernitatea* spectacolului aproape întotdeauna nu face decât să-l ieftinească. „Spectacolul de teatru, montat după o piesă clasică, nu poate deveni un eveniment cultural de rezonanță majoră, dacă în textul dramatic nu sunt relevante semnificații actuale — această axiomă nu mai trezește dubii. Determinând chintesența unei piese clasice, adică *suprasarcina*, după cum îi zicem în limbajul nostru profesional, căutăm să evităm interpretarea simplistă, vulgarizarea. Dar, în practică, se întâlnesc frecvent texte clasice într-o variantă *modernizată* formal, devenind astfel banale. Deși, din punct de vedere teoretic, toți au acceptat ideea că actualitatea unei opere scrise cu mulți ani în urmă este determinată de asocierile ideilor care se produc la cele mai profunde niveluri ale semnificării și nu de procedeele aluziilor directe, adepții unui curent primitiv tendențios, care s-a compromis cu un deceniu în urmă, dar care, cu regret, se mai întâlnește și astăzi,

iar în ultimul timp ia amploare, supun tot mai des textele clasice unor modificări care le conferă, la prima vedere, o formă actualizată, dar distrug integritatea universului imaginar al operei și contravin viziunii artistice a autorului“ [1, p.63].

Numai în momentele când ne reușea să pătrundem adânc sub *pielea* cuvintelor, să redescoperim, practic, textul clasic, raportându-l la ziua de azi ca și conținut, mesaj, idee în primul rând, lăsând pentru faza secundă discuțiile despre formă și mijloace de expresie, textele clasice s-au lăsat supuse *modernizării*. Așa s-a întâmplat cu piesa *Jucătorii* de N.V.Gogol în montarea lui Todorov la Teatrul Național, când rutina iatacului liniștit din timpul lui Gogol, ca prin minune, s-a contopit cu plictisul celor două noptiere și o măsuță al hotelului provincial contemporan, dincolo de stilistica scenografiei, când durerea lui Iharev din secolul XIX a devenit atât de *a noastră* în secolul XXI, iar strigătele lui disperate din 1832: „Dracu să le ia pe toate! Nu face nici să muncești, nici să te străduiești ca un om cinstit!... Așa-i pe lumea asta; n-ai parte decât de păcăleli. Ducă-se la dracu de lume! Norocul se îndeasă numai în cel care e prost ca o ciubotă, care nu se gândește la nimic, nu înțelege nimic, nu face nimic și joacă doar panșarole cu cărți soioase, mizând o para chioară“ [3, p.190], lasă amprenta unui articol de ziar tipărit azi dimineață la Tipografia nr.1 din Chișinău. „Regizorul (Ilie Todorov — n.a.) a respectat larghețea textului (*Jucătorii* de N.V.Gogol — n.a.) și a subordonat comicul unui spațiu de referințe abundent, cu licențe și ironie de rigoare, obținând o autentică apropiere estetică a realismului teatral magic (nu socialist!) de esența metaforică ce plutește asupra lumii gogoliene. Directorul de scenă nu uită nici pentru un moment că cel mai puternic argument, capabil să declanșeze noi proiecte scenice, e prezentul“ [4, p.28].

În urma acestor observații am înțeles că procedura de *modernizare* a textului în vederea montării unui spectacol de teatru este pe cât de necesară, pe atât de complicată, îndărătnică și diversă. Sunt extrem de interesat și motivat să analizez, să aduc la un numitor comun și să conturez anumite *principii* de *relectură* a textului clasic, în special a textului gogolian, întemeiate în același timp pe legi verificate de-a lungul timpului, demonstrate și utilizate cu succes, cum și pe ipoteze noi, care se cer verificate întru a le fi demonstrat dreptul la existență sau, dimpotrivă, omise din lipsă de argumente. Nicolai Vasilevici Gogol este unul din autorii bine cunoscuți, mult și divers montați nu doar în Republica Moldova, dar și în tot spațiul ex-sovietic, precum și în întreaga lume. Gogol este un exemplu *clasic de clasicism*, dacă se poate spune așa, în sensul că textele sale au rezistat în timp nu doar prin lectura obligatorie în școlile de cultură generală, dar și prin faptul că tulbură în continuare cele mai nonconformiste minți ale regizorilor moderni, fiind prezente atât în repertoriul teatrelor cu tradiții clasice, cât și în cele ale teatrelor underground, teatre cu tendințe noi de abordare a materialului dramatic.

Gogol este autorul care a fost răstălmăcit în fel și chip de-a lungul timpului, trecând pe etajera clasificărilor de pe o poliță pe alta cu o ușurință, care presupune multă nesiguranță în toate cazurile de etichetare a creației sale, lăsând multe semne de întrebare atât asupra textelor propriu-zise, cât și asupra nenumăratelor forme de montare a acestora. „N-am izbutit să gădesc, încă, în literatura (uriasă) consacrată operei acestui mare scriitor (sigur, în paginile care mi-au căzut sub ochi) și copleșită plictisitor de interpretări mult prea apăsător sociologizante... nici o tâlcuire convingătoare. Cred că nici nu este prea lesne să se ajungă la așa ceva. Și asta și pentru că textul lui Gogol... se supune cu dificultate unor analize întreprinse cu instrumentele obișnuite. Și va continua să fie, socot, multă vreme o computere „rebelă“, greu de clasificat și deloc ușor de interpretat și de așezat într-un raft al literaturii ruse ori al celei universale“ [5, p.VI]. S-a alcătuit cu timpul o oarecare formulă după care se montează Cehov sau Caragiale, de exemplu, și nu s-a încetățenit deloc o opinie certă despre cum se montează Gogol. În acest sens, relectura textelor gogoliene permite mult curaj și lasă loc de speranță întru a descoperi lucruri noi, deoarece nu a prea rezistat și o clasificare a acestora la fel de mult ca textele în sine.

Chiar și traducerea textelor în cazul cercetării unei asemenea teme este extrem de importantă. Să nu mergem departe după exemple și să menționăm aici doar cazul traducerii de către Alexandru Kiriteșcu și Ada Steinberg în română a titlului piesei *Игроку* drept *Jucătorii de cărți*. O greșeală uriasă, în

opinia mea, deoarece cuvântul *узрок* din limba rusă nu specifică despre ce fel de jucători este vorba și lasă o trenă lungă în vederea definirii sensului acestuia. Și atât înțelegerea cuvântului, cât și a piesei în sine, odată ce acest cuvânt este pus în titlu, suferă schimbări radicale. Nu este vorba despre cartofori, este vorba despre jucători în sensul riscului, jocului de-a viața, de-a rostul și sensul existenței. „Ce e jocul de cărți pentru echipa de coțcari din piesa lui Gogol (*Jucătorii* — n.a.)? Un fleac, o distracție plictisitoare. Ce e vodca, ce e o masă bine gătită, o haină scumpă, ce e o fată frumoasă? Fleac. Plictiseală de moarte... Jocul genial *de-a alții*, de-a boierii, de-a bancherii, de-a ofițerii puși (chiar de dorința lor pătimașă de a juca) în situația de a juca situații aproape imposibile, situații care și în visurile cele mai oneroase se întâmplă rar — iată pasiunea supremă a eroilor jucători ai lui Gogol“ [6, p.50].

În același timp, limita sau muchia între clasic și *modern*, realist sau absurd, trece prin fantasticul și misterul care străbate toată opera lui Gogol, fără excepții. Concret și plin de detalii, Gogol a fost și rămâne în același timp obscur și plin de taine. Învierea lui Bașmacikin după moarte în *Mantaua*, nasul care se plimbă independent de stăpân pe prospectul Nevski în nuvela *Nasul*, vidma din *Vii*, diavolul-Cicikov în *Suflete moarte*, până și șobolanii din visul primarului în *Revizorul* sunt situații și simboluri care încarcă opera gogoliană cu o energie ce trece dincolo de înțelesul cuvintelor, dincolo de spațiu și, principalul, mult dincolo de timp. Este greu de imaginat misterul lui Gogol doar privitor la trecut. „Enigma *Revizorului* rezidă în îmbinarea între realitate și fantasmagorie. Totul are o explicație, dar, în același timp, totul se desfășoară în registrul fantastic, fantomatic; mai există o forță nedefinită, care dirijează acțiunile din piesă, eroii precum și viața lor. Această forță are un suport real — aparatul polițienesc de la conducerea Rusiei. Dar sub aspect artistic — această forță, este un produs sintetizat și generalizat. Colorând și pătrunzând adânc în țesătura operei de artă, aceasta produce în registrul vieții realismul fantastic. Demoniacul, obsesiile încercăm să le identificăm prin intermediul unui om deșept, înzestrat cu judecată, sigur de verticalitatea sa, care, în opinia mea, este întruchipat de primar“ [7, p.56].

Practic în fiecare lucrare a lui Gogol rămâne loc pentru cel puțin o dublă interpretare a textului. Tot așa și tentativele de clasificare balansează cel puțin între două opinii. Pe de o parte dramaturgia lui Gogol în cel mai organic mod este una clasică și ca menire, și ca stil, și ca mijloace de expresie, de vreme ce în mod organic și firesc nu încetează să stârnească imaginația autorilor de spectacole, să înece cu valuri de compătimire personaje și destine de fiecare dată mai ale noastre, decât mai ale lor, de fiecare dată mai noi, decât mai vechi, de fiecare dată mai sus decât mai jos.

„Stilul lui Nicolai Gogol cuprinde taine și nuanțe care ar trebui pătrunse și apropiate spiritului și sufletului nostru. Încă din tinerețe am simțit acest lucru în cărțile lui Gogol și am visat desfătarea dumnezeiască a originalului. Mă aflu, față de ce întrevăd în acest excepțional artist, într-o neconținută neliniște și căutare în mine însumi a misterului creației lui“ [8, p.121].

Opera gogoliană prin însuși rezistența sa în timp, dincolo de televiziune, internet și telefonie mobilă, ascunde mistere de netăgăduit, pe lângă fantasticul conținutului propriu-zis. În mod evident, textele lui Gogol, ca și, de altfel, cele ale lui Shakespeare sau Cehov, sau Moliere, necesită o nouă înțelegere, acordată la ritmul momentului, dar această înțelegere presupune, totuși, anumite *principii* și modalități. O *modernizare tradițională* a textului clasic, haotică și intuitivă, riscă să depărteze actorul sau regizorul de esența textului, astfel încât spectacolul să nu exprime nici rigorile timpului în care a scris autorul textului, nici ale celui în care activează autorii spectacolului.

„Sunt de acord, că asupra multor texte clasice planează povara semnificațiilor istorice sedimentate, parcursul lor scenic a produs o mulțime de stereotipuri, de care e dificil să te debarasezi, totodată, sarcina primordială a teatrului este de a oferi o perspectivă inedită, văzută de ochiul semenilor de astăzi. Dar viziunea inedită nu se obține prin atribuirea unor semnificații străine operei. Consider că această tendință este periculoasă. Sunt convins că regizorul riscă să ajungă într-o „zonă periculoasă“, dacă cele mai interesante deducții nu sunt sugerate de autor, întrucât logica autorului clasic oricum va fi mai puternică decât imaginația regizorului“ [1, p.63].

Criteriile de relectură a unui text clasic, așadar, rămân parcă neschimbate, pe când *metodele* necesită mereu a fi revizuite și schimbate, or, invazia *clișeeilor* de montare și percepere a textului clasic, precum și *clișeele clișeeilor* duce la distrugerea elementului viu în scenă, lucru care nu poate fi scuzat nici cu clasicismul textului, nici cu clasicismul tratărilor acestuia, nici cu clasicismul sau, în fond, cu orice stilizare a autorilor de spectacole.

Referințe bibliografice

1. ТОВСТОНОГОВ, Г. *Зеркало сцены*. В: „Искусство“, т.2, Ленинградское отделение, 1984.
2. DODIN, L. *Călătorie fără sfârșit*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista Teatrul azi (supliment), 2008.
3. GOGOL, N. *Opere*, vol.IV. București: Editura Cartea Rusă, 1957.
4. PROCA, P. *Imaginea durerii din Portrete cu jobenu-n jos*. Chișinău: Editura Proxima, 2004.
5. MAZILU, D.H. *Prefață la Suflute moarte de N.V.Gogol*, București: Editura Mondero, 1997.
6. VARTIC, A. *Misterele todoroviene sau firescul la limitele imposibilului*. Chișinău: Masca, Editura Epigraf S.R.L., decembrie, 2002.
7. ТОВСТОНОГОВ, Г. *Актёр на репетиции Лордкипанидзе Н.* Москва: Искусство, 1978.
8. SADOVEANU, M. *Opere*. vol.XX, București: EPL, 1966.