



# ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ ·НЕОФИТ РИЛСКИ· БЛАГОЕВГРАД

Благоевград 2700, ул. "Иван Михайлов" № 66, Tel. + 359 /73/588 553, Fax + 359 /73/ 885516

E-mail: [art@swu.bg](mailto:art@swu.bg), <http://www.swu.bg>

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА

Катедра „ТЕЛЕВИЗИОННО, ТЕАТРАЛНО И КИНОИЗКУСТВО“

**ЯНИ БОЯДЖИ**

**АВТОРЕФЕРАТ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

**СРЕДСТВА И ИНСТРУМЕНТИ НА РЕЖИСЬОРА ПРИ РАБОТАТА МУ С  
АКТЬОРИТЕ В ПОДГОТВИТЕЛЕН, СНИМАЧЕН И ПОСТПРОДУКЦИОНЕН  
ПЕРИОД**

за присъждане на образователната и научна степен “Доктор”

**8.4. Театрално и филмово изкуство**

/Кинознание, Киноизкуство и Телевизия/

Научен ръководител

доц. д-р Клавдия Камбурова

2022 год.

Благоевград

## **СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА**

### I. Съдржание на дисертационния труд

1. Съдржание (3)
2. Мотиви за написване (4)
3. Цели на изследването (6)
4. Предмет на изследването (7)
5. Актуалност на темата (9)
6. Методология на изследването (10)
7. Въведение (11)

### II. Приноси в дисертационния труд

1. Заключение (53)
2. Приноси (56)

### III. Списък с публикациите (57)

### IV. Източници

1. Библиография (57)
2. Интернет дата база (58)

### V. Декларация за авторство (60)

## **1. Съдържание на дисертационния труд**

Дисертационният труд се състои от шест глави, поставени под формата на тезиси, които чрез различни методологии водят до крайната цел – разкриване на инструментите и средствата за работа на режисьора в процеса на филмопроизводство. Всяка отделна глава е разделена на отделни теми, които всяка поотделно и всички заедно водят до крайната цел – доказване на тезата. В този смисъл първата глава, озаглавена „Въведение“, е съставена от теми, които се развиват в подтеми с цел задълбочаване на изследването и цялостен анализ на всички аспекти на проблема за режисурата и режисьора в процеса на създаването на филма като изкуство и продукт за пазара.

Втората глава отвежда до сърцевината на проблема, като изследва средствата за работа на режисьора, които са основният инструмент за практическото приложение на режисурата, които са допълнително изложени в дванадесет отделни теми и подзаглавия, които отново са разделени на допълнителни зададени теми под формата на допълнителни анализи.

Третата глава е Кастингът и работата на режисьора с актьорите като най-важен инструмент за работата на режисьора във филмовото изкуство. Тази глава се състои от деветнадесет теми, които със своите допълнителни подтеми изчерпват всички аспекти на един от най-сложните процеси в синкретичните изкуства, който е работата с живи хора, чрез която режисьорът реализира своята лична идея, което в крайна сметка е продукт на егоизъм, тълкуван като постижение на човек, който смята себе си за автор.

Четвъртата глава е анализ и изследване на аспекти на процеса на монтаж на филма и връзката му с монтажиста преди всичко като човек със свои индивидуални човешки характеристики, но и като художник, като автор на един от ключовите сегменти във филмовата продукция.

Петата глава е изследване, посветено на феномена на публиката като средство за режисьорската работа. Тази част от дисертацията е съставена от седемнадесет отделни теми с подтеми, които анализират феномена на публиката и нейната идентификация със специален акцент върху отношението на режисьора към публиката като потребител на неговото изкуство или неговия продукт за пазара под формата на филм.

Шеста глава е посветена на техниките за лична реклама на режисьора и комуникацията му с публиката. Тази глава се състои от подраздел, който се състои от анализ на феномена на идентификацията като обект на манипулация от режисьора, който изследва формите на манипулация, които са специфични за всеки артист и техния принос по отношение на идентификацията на публиката с режисьора, не какъв е той истински, но по какъв начин публиката го идентифицира.

### **Мотиви за написване**

В Македония има изключително малко режисьори или преподаватели във висшето образование, които са написали или пишат и публикуват образователни и научни изследвания по проблема за режисьора и режисурата във филмовото изкуство и филмовата индустрия, която е в своя втори етап на развитие и главно се основава на държавни субсидии за филмова и телевизионна продукция. С изключение на Любиша Георгиевски, който пише за проблема с режисурата, но с фокус върху режисьора и режисурата в драматичния театър и други сценични дейности, публикувани в книгата му „Онтология на театъра“, почти никой не е правил изследователска или научно-образователна дейност за изследване на проблема за режисьора и режисурата чрез дефиниране, дефиниране и валоризиране на основния стълб на филмовото изкуство и филмовата индустрия – филмовия режисьор и филмовата и телевизионна режисура. Днес е съвсем ясно, че генераторът на тази дуална, артистична и стопанска дейност едновременно е личната инициатива, потребността от изява, от творчество, а в следващата фаза за предприемачество на режисьора като творец, но и на режисьора като продуцент.

Моят опит говори за много конфликти и нереализирани проекти и пропуснати възможности във филмовото изкуство, но и в индустрията в частност, поради неясната позиция на режисьора и неопределените инструменти и средства на работа на режисьорът - артист и със специално отношение към режисьора – продуцент. Тези неопределени, основно лични, психологически конфликти на самия режисьор, създават всички останали конфликти с най-близките му сътрудници, а след това и с целия екип, което само по себе си води до неуспех на филмова и телевизионна продукция. В лекциите си по режисура в университета Еуропа Прима разбрах, че не само студентите по режисура и продуцентство нямат ясна дефиниция за това какво работи режисьора в изкуството на филмовата режисура и в продуцентската индустрия, но и всички други студенти по аудиовизуални изкуствата не могат да определят точните инструменти и средства за работа на режисьора и режисурата. Така те често влизат в конфликт по време на обучението си и по-късно в професионалното си развитие, търсейки възможности за решаване на конкретни проблеми по време на подготовката и снимки в студио или на локация. Техните изявления водят до липса на точна информация за това кой какво прави, как го прави, къде го прави, кога го прави и защо прави това, което трябва да се направи на всички етапи и процеси на работа. Свидетел съм и на неопределени взаимоотношения, особено между най-близките сътрудници на режисьора, продуцента, сценариста, оператора, актьори и монтажисти, които водят до невъзможност за разрешаване или в най-добрия случай до лошо или неадекватно решение на конкретен проблем или конфликт. В началото на моите занятия със студенти от всички катедри подготвих Въпросник, в който поисках отговори как те възприемат и дефинират позицията и задълженията на режисьора, първо с актьорите, тоест поисках отговор какво очакват от режисьорът в процеса на работа с актьори от филмовото изкуство в отделните етапи на подготовка и производство. Отговорите им доведоха до тотално несъгласие и неопределеност на отношенията режисьор-актьор. И тази връзка беше двупосочна. Много студенти по режисура не знаеха точно какво прави режисьорът във всички етапи на филмовата продукция и каква е неговата позиция спрямо другите. Бързо стана ясно, че генераторът на тези неясноти е режисьорът, т.е. човекът, който по принцип създава

всички взаимоотношения в изкуството и индустрията на филма. Неразбирането на самия него и неговата позиция и инструментите и средствата за работа в професията му допълнително разкрива, че те водят до конфликти с всички други професии и позиции във една филмова продукция или компания. Мотивацията за тази дисертация е двойна. Първото е научното и образователно определяне на мястото и инструментите за работа на режисьора и създаването на методология, а второто е създаването на практически знания, които могат да се използват не само от режисьори, продуценти или актьори, но в всички отдели и професионалисти в киното и телевизията, но също и като цяло всички онзи които участват във филмовата и телевизионната индустрия чрез система на сътрудници, кооперанти, специалисти от различни дейности и много други изпълнители от изкуства и професии обитаещи около филмовата и телевизионната индустрия. Тъй като работя и съм в постоянен контакт с професионалисти от филмовата индустрия на Балканите, но и с моите колеги преподаватели в университети и училища по кино и телевизия, разбрах, че това изследване представлява образователен, професионален и бизнес интерес извън Македония. И накрая, съвсем ясно е, че страните, които се намират в така наречения процес на преход от социализъм към капитализъм, все още имат много неопределени отношения във всеки сегмент от процеса на творческо създаване и организация на производството във филмовата и телевизионната индустрия. Магически кръг, който търси изход.

### **Цели на изследването**

Разпознаването, откриването, дефинирането и елиминирането на аномалии които създават проблеми в практиката на професията режисьор във филмовото изкуство и във филмовата индустрия, е основната цел на това изследване. Филмът е дихотомичен феномен. Той има две основни функции, първата да забавлява, а втората да образова. Но същността му е в другите две категории на кинематография, а това е фактът, че филмът в едната е изкуство а в другата продукт за пазара, т.е. бизнес начинание. Разделянето на артистичното от бизнес начинанията в света на филма е невъзможно. Те са взаимосвързани и всеки опит за разделяне води до още по-ожесточени конфликти и още по-големи проблеми,

особено в Македония, където филмът все още до голяма степен се смята за изкуство а по-малко за индустрия. Целта на това изследване не е да раздели, а да определи различните същности на филма и чрез инструментите и средствата на работа на режисьора да елиминира конфликтите които създават проблеми в процеса на художествено творчество, но и в производствения процес, който в филмовата индустрия е технологичен процес. Целта не е да определи филма като приложно изкуство, а като технология, която, ако се практикува чрез система от правилно определени процедури, води до създаването на организирано и масово производство на филмови и телевизионни продукти и развитието на индустрия на филм и телевизия. Целта на това изследване е да изследва и дефинира изкуството като част от цялостните икономически отношения в едно малко общество и страна като Македония. Крайната цел е да насърчи и насочи развитието на македонската филмова и телевизионна индустрия във времето на експанзия на филмовото изкуство, особено през последното десетилетие на двадесет и първи век, когато филмовата и телевизионната индустрия вече не са привилегия само на големи и богати страни или държавни общности.

### **Предмет на изследването.**

Предмет на това изследване са процесите на писане на сценарии, работа с актьори, монтаж на филми и работа на режисьора с публиката като почитатели на филмовото изкуство, но и публиката като консуматор на филма като продукт за пазара. По-конкретно, предмет на това изследване е начинът на творческо инициране и прилагането на специфични техники и технологии в процеса на създаване на филма като произведение на изкуството, но и като индустриален продукт, предназначен за масова консумация. Тъй като филмът е специфична дейност, която от една страна е интелектуална работа, а от друга страна професия която изисква специфични технически и технологични познания за да се практикува, предмет на това изследване са начините, по които интелектуалната част – пренасяне на определена идея за филма като продукт на емоционалната еманация и за режисьора като артист, трябва да постави във взаимно функционална връзка с рационалната, строго технологична част, която е

във взаимна връзка с индустрията и бизнеса. Предметът на това изследване е разделен на две части без специално разграничение, но е насочен в една част като анализ на вътрешните, строго интелектуални механизми, които режисьорът управлява, за да създаде сценарий като продукт на емоционални и духовни процеси, които ще се материализират в края на процеса като определена физическа стойност под формата на писмен текст като общ архитектурен план за действие и създаване на материална структура. В допълнение към тази част, предмет на това изследване са необходимият образователен, професионален и емпиричен опит, който режисьора трябва да притежава и да намери начин да ги приложи и пренесе от света на нематериалните и духовни ценности в света на реалните материални неща. И като цялостно изследване на тази част са техниките за управление върху себе си и собствения си живот и изкуството като продукт на този живот, и техниките за общуване, действие и работа с други хора, въввлечени в процесите на интелектуални и технологични начинания, с крайна цел без конфликти, в състояние на сътрудничество да се създаде филм като художествена и духовна ценност, но и качествен и адекватен за пазара филмов продукт като материална, икономическа стойност. Другата част се отнася до квалификациите, компетенциите, знанията и уменията, които режисьора трябва да притежава и начина на прилагането им в процеса на технико-технологична настройка и управление на процеса на подготовка, производство и постпродукционно довършване и разпространение до публиката и потребителите на филма като продукт на индустрията, предназначен за търговия. И като отделна част предмет на това изследване е публиката и нейната структура и нейните нужди и форми на потребление на филма като произведение на изкуството с цел задоволяване на духовните потребности, но и като потребление на филма като материален, пазарен продукт с цел задоволяване на други социални индивидуални и колективни потребности.

### **Актуалност на темата**

Ние сме в разгара на революция във филмовата и телевизионната продукция. Експанзията е тук пред нас и вероятно е скоро и в Македония да се случи това което в съседните страни се създаде преди почти десетилетие - масовото

производство на аудио-визуални стоки и създаването на организирана индустрия, която по същество е генератор на много други икономически дейности. Филмовата и телевизионната индустрия изминаха дълъг път през последните десетилетия и вече няма ясна граница между двете индустрии. Напротив, структурата, нарацията и визуалното оформление на игрален телевизионен филм или сериал са същите като при киното, а производството на игрални телевизионни филми и сериали изисква много знания и умения, още повече, че телевизията, за разлика от филма, все още има малки бюджети и много кратки срокове за производство. За да постигне ефективност, генераторът на тази продукция, филмовият режисьор, трябва да притежава знанията за решаване на проблемите, които са многобройни и сложни в тази специфична дейност. Никога не е било по-уместно в тази област да се търсят начини, форми и концепции за създаване на функционална и ефективна продукция, която може да отговори на нарастващото пазарно търсене на аудиовизуални продукти, във всички индустрии, особено в маркетинга и рекламата, където доминират кратките игрални форми. И накрая, с пандемията, която настъпи през последните две години, ние сме свидетели на драстична промяна във взаимоотношенията и нуждите в много индустрии, в този смисъл развлекателната индустрия, особено филмовата и телевизионната индустрия се разширява поради факта, че потребителите прекарват деня си вкъщи и има общ глад за филмови продукти, като развлечения които се разпространяват в платформи или онлайн. Общият растеж на тази индустрия се прогнозира през следващите пет години до невероятните десет хиляди игрални филма годишно, колкото ще изисква пазарът. Следователно вярвам, че това изследване има своето практическо приложение в образованието, но също и в индустрията при ежедневната организация на производството и установяването на правила, взаимоотношения и ефективност в операциите.

### **Методология на изследването**

Инициацията за тази дисертация са моите лекции, практически занимания в университета Еуропа Прима и работата със студенти. В този смисъл започнах да проучвам предмета с метода на устните интервюта, а по-късно приложих метода на писмените Въпросници, който дадох първите конкретни познания за проблема с

инструментите и средствата за работа на режисьора. В началото двата основни предмета на изследването не бяха ясно дефинирани, единият за инструментите, а другият за средствата за работа. Взех това определение за общите инструменти на режисьорската работа в режисьорското изкуство от моите лекции със студенти по актьорско майсторство по темата „Актьорство пред филмова камера”, където вече бяхме дефинирали „инструментите и средствата за работа на актьора в изкуството на филма”. Методът на изследване с въпросници определи проблемите и съответно предмета на изследването. Отделните групи студенти в моите класове работиха заедно с мен при определянето на инструментите и средствата за работа на другите - най-близки дейности и сътрудници на режисьора освен актьорите, и така на тази листа с подредиха продуцентът, сценаристът, операторът и монтажистът които трябва да се в сътрудничество режисьора и без които той не може на практика да реализира своите творчески и бизнес идеи за една филмова продукция. Тази част от изследването беше както теоретична, така и практическа по време на нашите упражнения със студенти по сценарий, камера, продукция и монтаж. Във втората фаза проведох метод на лабораторно изследване на сценария и определих конфликтните точки по време на писането на сценария за кратък игрален филм между сценариста и режисьора, като открих и определих причините за конфликтите и ги дефинирах като източник на конфликт. В същото време провеждах лабораторни изследвания със студенти по актьорско майсторство, с които до голяма степен установихме практически всички взаимоотношения в отношенията актьор-режисьор. На финала беше практическата работа във фазата на писане на сценария, предпродукцията в процеса на работа с актьори, във фазата на продукцията в студиото и на локации и в целия процес на постпродукция на игралния филм “Кино Любов”, за който написах сценарий, продуцирах и монтирах като съществена част от това изследване с цел чрез метода на анализ и оценка на всички теоретични въпроси и проблеми чрез метода на практическа проверка в реално производство. В процеса на написване на теоретичната част на дисертацията използвах сравнителния метод по отношение на това как други автори, преподаватели и артисти определят този проблем чрез своите теоретични изследвания и особено чрез практическата работа в изкуството на филма и

филмовата индустрия, чрез трудове на над тридесет режисьори, сценаристи, продуценти, актьори, психолози, психоаналитици, кинематографисти, филмови изследователи, филмови критици. В една част използвах метода за търсене на бази данни, достъпни онлайн. До голяма степен съм използвал метода за анализ на над сто игрални, документални и експериментални филма, за да докажа или опровергая много тези и теории чрез практическите познания на други изследователи и автори.

## УВОД

Режисурата като професия и режисьорът като човек на изкуството са едни от онези професии, които са неясни и подложени на неразбиране и мистификация, дори и днес, въпреки изобилието от информации за шоубизнеса, филмовата и телевизионната индустрия, където режисурата е представена като ключова позиция а режисьорът като ключова фигура. Когато и да попитате, в която и да е точка на света, ще ви отговори точно какво правят актьорите във филма или телевизията и поне ще ви даде описателен отговор за това каква е професията на продуцент, сценарист, оператор, дизайнер на костюми, аниматор или звуков дизайнер. И съвсем ясно и разбираемо всеки един може да определи какво точно правят тези хора, за да си вършат работата. Но те не знаят какво точно работи в процеса на производство на филми човекът на кого името му стои най-дълго пред всички останали на екрана и е изписано с главни букви. И дори някои от професионалистите, които работят по филма, не знаят какво точно прави човекът, когото наричат режисьор – директор (според американската практика) човекът който дава дирекциите т. е. насоките какво трябва да работят. Една голяма част от самите режисьори не знаят какво точно трябва да правят и какви са задълженията им, а особено тези, които тепърва навлизат в професията. Това явление и неговото специфично и особено положение е предмет на настоящото изследване.

Кой е лицето, наречено режисьор, какво точно обхваща професията режисура и длъжността режисьор и какви са неговите инструменти и средства за работа?

Режисурата и режисьора имат своя основен проблем в самото описание на професията. Почти всички професии, които възникват и се определят от края на Втората световна война (през шейсетте години с развитието на електронната

индустрия се появяват много нови и неразбираеми професии с още по-неразбираеми имена) режисурата и режисьора нямат точно описание на дейност, т.е. професията няма ясно етимологично определение като другите професии. Например, етимологичният смисъл при дефинирането на професията сценограф е ясен - този който рисува сцените - местата на действие, художникът на костюмите - този който прави костюмите, осветителят - този, който насочва светлината и т.н., но ситуацията с етимологичното значение на термина режисьор е сложно. В европейските езици се използва терминът *режисьор* (Realisateur, Regista), който за първи път е използван във Франция и във френския език и неговите варианти в езиците на източните, западните и южните индоевропейски езици означава - мениджър, от гледна точка на отговорен/управител на някаква компания. Но дали режисьорът е човекът в смисъла на мениджър, който отговаря за организирането и администрирането на дейността на една филмова продуцентска компания? В самото начало, когато от технологична атракция филмът прерасна в изкуство и индустриален продукт който се продава на пазара чрез разпространението си в кината, режисьорът е човекът който пише сценарии, избира локации за снимане, изгражда студия, прави подбор на актьори и работи с тях на тяхното актьорско изпълнение. Обикновено той е бил оператор, монтажист, композитор, разпространител, отговарял е за администрацията на дружеството и наистина правил всичко изисквано от длъжността мениджър-управител на компания, която по своята структура по това време е била близка до театралната труппа като вид дейност. „Какво всъщност е правил филмовият режисьор по това време?“ Той разполагаше със сценария, точно като драматичния текст за пиесата, написан от театрален драматург, само че думите на актьорите бяха пропуснати и заменени с неми движения или понякога много дълги надписи. Режисьорът поставя театрално сцената, отбелязвайки преходите, срещите, входовете и изходите на актьорите. / С една дума, работата на кинорежисьор не се различаваше от работата на театралния режисьор. Това беше пиеса с актьори, които не говорят, а са снимани и прожектирани на екран - това бяха първите филми! Пудовкин (1973, 92)

Сидни Фийлд разказва за дилемите на Жак Реноар за това как е изглеждала професията и какво е правил режисьорът през първите десетилетия от раждането на

филма. „Истинското „изкуство“ може да се нарече само визията на човек, което изобщо не е така в схемата на филмовия процес. Един човек не може да направи всичко необходимо, за да направи филм. Човек може да напише сценария, да режисира филма, да играе в него, да го сними, да го монтира и да получи резултата, както прави Чарли Чаплин, но режисьорът не може да изиграе всички части или да запише целия звук, или да се справи с осветлението и да изпълни безброй други технически подробности, необходими за да се направи филм. Той може да направи филма, но не може да обработи негатива; „Той трябва да го изпрати в специална филмова лаборатория и за това и понякога всичко не изглежда така както той иска, или как го вижда в своята артистична визия.“ (Фийлд, 2005:275)

### **I. Инструменти и средства за работа на режисьора.**

„Кинематографията послужи като средство за лесно и съблазнително фиксиране на театрални сцени. Именно в този момент филмът тръгва по пътя на лъжата и трябва да сме наясно с плодовете на тази лъжа, които жънем и днес. Дори не говоря за проблема с илюстративността. Най-голямото нещастие е в отказа от използването в художествен смисъл на единствената му стойност (на филма) да забележи и увековечи реалността на времето върху целулозната лента.“ (Тарковски, 2018:71)

В тази глава, в най-голяма част се прави изследване и анализ на това, кой всъщност е режисьора? Какво прави той на практика за да създаде своето изкуство? Отговора на този въпрос е основата на всичко друго в света на изкуството на филма, но и в света на киноиндустрията.

След Първата световна война режисурата определено ще се превърне в професия, която ще постави човека-режисьор на пиедестала на артист, на творец с мистична сила. Кой е този мистичен човек и какво точно прави за да произведе тази мистика, с която всички останали обикновени хора на планетата се идентифицират?

До голяма степен днес синонимът на режисьор е човекът, който живее и работи в Америка, в Холивуд, и е известен с това, че името му е на началото на титрите на филма и се нарича *директор*, според английската номинация. По същество каква е разликата по отношение на това кой е този човек и какво прави в тази професия,

погледнато през етимологичното значение на тази професия в Европа и Америка? В Европа той е човекът, който осъзнава, управлява, а в Америка дава указания, насоки как се управлява производствения процес. Има ли разлика? Да, разликата е съществена и затова ще разгледаме режисирането отделно, особено в онази част от американската филмова индустрия, разположена или оперирана в Холивуд, където има основна „система за обучение“, която днес е свързана с продукции, управлявани или контролирани от режисьори - мениджъри на компании, в бранша, наречени продукции. Следователно, когато имаме предвид режисьори, които са едновременно собственици и управители на фирми или филмови продукции, се използва терминът продуценти, тоест режисьори-продуценти. Много от режисьорите-продуценти заедно с развитието на филма участват в съставянето на бюджета, набирането на необходимите средства и организирането на цялата продукция. Те договарят кастинга на известни филмови звезди, които са основната стръв за зрителите, участват в планирането и реализацията на продукцията, контролират разходите, промоцията, разпространението и заедно събират и споделят реализираната печалба. Въздействието върху изследването зависи от успеха на последните филми на режисьора - продуцент. Дори за имената на режисьори-продуценти като Стивън Спилбърг, Ридли Скот и Джеймс Камерън правото да избират сценариите, да определят бюджета, да вземат решение за кастинга и всички останали отдели зависят от продажбата на най-новите им продукции. Клинт Истууд с компанията си “Малпасо” е типичен представител на холивудската версия на режисьор-продуцент, който освен във филма има своя дял и в производството на телевизионна програма. Почти всички големи американски режисьори са продуценти на собствени компании, независимо дали продуцират предимно в Южна Калифорния или Ню Йорк по примера на Мартин Скорсезе, Уди Алън, Робърт де Ниро, Мел Гибсън и други, които са продуценти, сценаристи, актьори, дизайнери на продукцията, редактори, композитори, разпространители и административни мениджъри на техните бизнес начинания и филми, произведени главно в източната част на страната, която се счита за център на така наречената американска независима филмова сцена.

Режисьорът Любиша Георгиевски в книгата си „Онтология на театъра“ казва, че ако човек иска да се занимава с режисьорската професия и да стане режисьор, той трябва да се съгласи всеки ден, по всяко време и на всяко място да знае всичко за политическата ситуация в света, състоянието на замърсяването, правата на децата, аномалиите в здравеопазването, стандарта на пенсионерите, пазара на недвижими имоти и разбира се движенията на борсите в Лондон, Ню Йорк и Хонконг. Данни и информации за които не е ясно защо човек трябва да ги знае за да може да извършва някаква дейност, да работи и да печели от това? „Филмът е едновременно изкуство и наука. Понякога визията на сценариста проправя пътя към нови научни постижения, както направи Джеймс Камерън в „Терминатор 2“, филм, който според мен е толкова революционна иновация, колкото и въвеждането на звук през 1927 година. В близко бъдеще смятам, че занаята на филмовото изкуство ще бъде революционизиран. Буквално правенето на филми ще влезе в домашния компютър и в не много далечно бъдеще мога да видя млади режисьори да учат своето изкуство и занаята да правят късометражни филми у дома. В процеса на еволюция на филма винаги има динамичен обмен на знания между науката, изкуството и технологиите.“ (Фийлд, 2005:276.)

На въпрос кой е режисьорът, известният Федерико Фелини в книгата „Аз, Фелини“ пише, че режисьорът е лъжец. Това може да се види в неговия антологически филм „8 1/2“, който е отражение на професията на режисьора и професионалния режисьор. Режисьорът Владо Цветановски имаше определение, че: режисьорът е слуга на събитието! Бранко Ставрев пише, че: режисьорът е човек, който учи други хора на неща, които всички знаят. „Тортата се утвърждава с изяждането. Няма инструкции за употреба на нито един куп. Не на ябълково дърво, риба, море, слънце, любов, смърт, красота...“ (Ставрев, 2019:124)

Избрах тези теории за това какво е режисура и кой е режисьорът, за да разбера, че фразата колко учители и толкова учебници в тази професия се потвърждава с цялата си сложност, но и с цялата си простота в същото време. Във всеки случай тези примери показват, че наистина е много сложно да се обясни какво всъщност е режисьор, но по-важното е как и по какъв начин се практикува професията на кинорежисьор.

Как да се направи всичко това е описано до тук? Както и при другите професии, с инструменти и средства за работа. Това означава че режисьора има своите инструменти и средства. Кои са те?

1. Какви са инструментите за работа на режисьора?
2. Какви са средствата за работа на режисьора?

#### *Инструментите за работата на режисьора*

- Умът
- Интелигенцията
- Емоциите
- Личния и специфичен дух
- Творческата завист
- Физическо здраве и физическа годност

Тук са разследвани и анализирани всеки един инструмент поотделно, по отделни теми чрез синтеза на много лични опити в всеко едно отношение на психолози, философи, социолози и съвсем на опитите и изводите на найизвестните имена на изкуството на екрана по Европа и света, от няколко генерации и от различни филмови среди, општества, политически отношения и социални среди, които в крайна сметка създават цялото в света на киното.

#### **Средствата за работа на режисьора**

Това е втората глава. Тук изследваме средствата за работа како нещо отделно от инструментите за работа в изкуството на режисурата. След като всичко се добавя и изважда, на всички етапи от филмовата продукция, от раждането на идеята, през написването на сценария и разработката, заснемането и цялата постпродукция, заедно с промоцията и разпространението, има отделна индивидуална работа за всяка отделна позиция на професионалист който върши всички необходими действия в този отдел или допълнителна услуга. Какво остава на режисьора като средство за работа за той да изпълни своята част от работата? Кои са средствата за работа на режисьора?

1. Сценарий, писане, адаптация и сътрудничество.
2. Подбор и работа с актьори.
3. Филмов монтаж и постпродукция картина, звук, специални ефекти и дизайн.

В допълнение към този вид „света троица“, като отделна задача, но и като обща идея от началото до края на създаването на един филм, винаги има сегмент, който е във всичко и с всичко.

#### 4. Комуникация с публиката и личната промоция.

Какво трябва да се обясни допълнително, преди да се пристъпи към анализа на средствата за работа на режисьора в изкуството и филмовата индустрия? Тези изследвания по същество се отнасят до режисьора, който е едновременно продуцент и сценарист, тоест до голяма степен са посветени на режисьора като цялостен автор. В този смисъл считам за автор режисьорът който не е продуцент на собствените си филми, а е само режисьор и сценарист. Някои режисьори, освен че пишат, много успешно се представят като актьори в свои и във филмите на други режисьори. Това се отнася и за тях. „Всичко това още веднъж потвърждава, че филмът е и винаги ще бъде авторско произведение като всяко друго изкуство. Независимо от факта, че режисьорът може да получи огромна подкрепа от своите сътрудници, само неговата идея оформя филма като цяло. Само това, което е пречупено през призмата на субективната му авторска визия, е художествен материал и формира онзи особен, сложен свят, който е отражение на реалната действителност. Намаляването на всичко това до един човек обикновено не го намалява художествения принос на останалите участници в процеса на създаване на филм. Но и тук има една условност: истинска почитеност се получава само когато режисьора прави избор от останалите участници, предложени в процеса. В противен случай се нарушава целостта на работата”. (Тарковски, 2018: 36)

Моят опит и това изследване водят до едно и също море, но през многото реки и притоци, които трябва да се пресекат и да плуват и понякога дори след достигане на морето може да се случи, че това е просто още е само една дестинация, която води до необятната шир от филмовите океани . Ето защо предлагам тази аксиома като релевантна.

“Необходимите са три неща, за да се направи филм.”

1. Добра идея;
2. Добра история;
3. Добър сценарий;

Защо мисля, че тези три неща, които по същество се състоят от всички сценарии на този свят, трябва да бъдат разделени и разгледани поотделно? Тъй като идеята не е достатъчна за да се направи история, историята не е сценарий по който ще се снима следващия филм. И разбира се идеята за филм може да дойде от едно място, от друго да развие историята и някое напълно трето лице или напълно трети хора – сценаристи, които да напишат сценария. Следователно на това, в тази глава разглеждаме и трите тези елемента поотделно.

Има безброй теории, твърдения, мнения и вярвания, че системата за писане и масово производство на сценарии е измислена за да контролира режисьорите и техния стремеж да направят филм като произведение на изкуството, което ще представи режисьора като автор, творец, артист, влиятелна личност в един малък ограничен кръг от образовани хора, а не като квалифициран производител на общ продукт за масова продажба на световния пазар на филми. За целта се финансират хиляди уъркшопи, лекции, семинари и мастер класове за писане на сценарий в различни фази – от идеята за филм до реализацията му. В тази система сценаристът се представя като отделен автор, от когото зависи бъдещият филм, или се стига дотам, че сценарият се счита за отделно произведение и изкуство сам по себе си. Участвал съм в подобни събития и там можете да научите много полезни неща за това как трябва да изглежда сценарият като форма или структура и как да развиете идея от анотация, синопсис до игрален сценарий, според който ще бъде следващият филм заснет. Засега намирам това за полезно и приемливо. „Ако не сте наясно, че сценарият е за създаване на филми (а в този контекст това е полуготов продукт, нищо по-малко и нищо повече от това), невъзможно е да се направи добър филм. Може да се направи нещо различно, ново, може би дори добро, но сценаристът няма да остане доволен от режисьора. Обвиненията срещу режисьора, че „разваля една добра идея“ не винаги са оправдани, защото идеите често са литературни и само в този смисъл са интересни. Режисьорът е принуден да ги трансформира и демонтира, за да направи филм.” (Тарковски, 2018: 85)

Тази свобода на режисьора да прави промени, интервенции, инверсии, да дописва или съкращава репликите и диалозите в сценария, написан от друг, е присъща на

авторската кинематография в Европа и някои части на Азия. Със сигурност и в тесен кръг режисьори-продуценти в Америка, Великобритания и Европа. Като цяло правото да се работи неограничено от никого и с всичко, което прави режисьора един вид бог или демиург, беше предимство на европейското кино и особено на източноевропейското по времето на социализма, когато авторите в тези страни имаха свободата да снимат филми с наратив и структура която дори и те не са я разбрали напълно, но с единствената цел да се представят като творци които се създали произведение на изкуството, различно от другите. В ерата на социализма режисьорите в Източна Европа и Русия са били изправени пред друг вид ограничение – държавна цензура. Тази държавна цензура съществува на Изток след Втората световна война и все още съществува на Запад в Европа и Америка, където в допълнение към официалната цензура от отделни правителства има цензура наложена от финансисти, синдикати, политически и икономически центрове на сила. В този смисъл режисьори, които са решителни или самоопределящи се като част от така наречения авторски филм, като Андрей Тарковски, например, виждат сценария като ограничение което стои на пътя на режисьора като единствен и неограничен автор-творец който за тази свобода трябва да води много битки, които не винаги обещават да бъдат спечелени. „След като режисьорът получи сценария и започне да работи по него, той винаги е изправен пред факта, че текстът, колкото и да е задълбочен и добре планиран, непременно започва да се променя. Той никога не получава своето истинско и буквално изображение на филмовия екран. Винаги има известна деформация. Ето защо съвместната работа на сценариста и режисьора винаги се превръща в борба и конфликт. Добър филм може да се получи, когато по време на сътрудничеството между сценариста и режисьора първоначалните им идеи се разпаднат и рухнат, така че от тези руини се ражда нова концепция и започва да се създава нов организъм.“ (Тарковски, 2018: 87)

Защо режисьори като Тарковски гледат на филмовото творчество като на вид война, битка, антагонизъм, най-малкото като експедиция, като мисия, която не обещава че в края на това несигурно пътуване ще бъде открито това което се търси и очаква да бъде завладяно? Това е така, защото по своята същност режисьорът, освен обществено необходимите си утилитарни мотиви за работа, има първоначалния

порив дълбоко в духовния си свят, изразен като необяснима, непоносима и в много неразумна, дълбока емоционална потребност от творчество и самодоказване, което с времето прераства в така наречения творчески глад, тоест зависимост от творчеството. Не бива да забравяме, че по този път много режисьори, вместо да следват пътя на самодоказването, се губят в пространството на самодемонстрацията, което е път, който води към разруха, защото този, който нарича себе си художник, трябва да гледа за изкуството в себе си, а не себе си в изкуството, както съветва Константин Сергеевич Станиславски. Поради всичко това режисьорът трябва да намери начини да провокира, намира, насърчава и формира творческа завист не само у себе си, но и във всички други хора, които гравитират, живеят и съществуват в неговия творчески свят. И разбира се, в този смисъл да се излъчва творческият глад на сценаристите, които се изразяват в определено произведение, което те знаят че не е консервирано изкуство, а съдържание които се трансформира от една форма в друга и че крайната цел на филмовото изкуство не е реализирането, писането и продуцирането на определен сценарий - а снимане на определен филм и сценарият в края на този дълъг, синкретичен и сложен процес да - престане да съществува. Тези сценаристи, които разбират този вид процес на самостоятелно публикуване, стават успешни в професията и техните сценарии са търсени от много режисьори и продуценти, а техните филми имат художествен и финансов успех. „Много пъти писателите избират да обединят усилията си, само за да избегнат негативните чувства и несигурността. Понякога необходимостта диктува сътрудничество. За „Властелинът на пръстените“ Питър Джаксън, Фран Уолш и Филипа Бойенс си сътрудничиха, защото частта за писане беше свързана с това колко време са имали на разположение. „В началото, преди да започнем снимките, писахме заедно сценария – щяхме да седим в една стая и да пишем сцени. Аз (Питър Джаксън) седах пред компютъра и писах, защото в крайна сметка аз бях човекът, който трябваше да отиде и да режисира филма, което означаваше, че ако напиша описателните параграфи, това ще бъде първата възможност да си представя филма в главата си. Фран пише диалога на сцената. Филипа прави същото, но на лаптопа си. След това сядам, вземам диалога и пиша описателните параграфи около диалога. Мисля като

режисьор, а не като сценарист. И след като преминавах към работа където ние преработваме сценария по време на снимките.” (Фийлд, 2005: 278)

В тази глава отделно изследваме и правиме анализ на структурата на сценария и неговите части не само като драматургия, а почти като етапи, като редослед на неща които режисьора прави за да развие сценария за филм за в крайна сметка да стигне до производство. Тука отделно са анализирани и подходите на продуцентите в Америка и Европа в соодношение на сценария како първична точка от която собственика на студията и финансиста ще приема или ще отхвърли определен сценарий на определен режисьор.

### **Кастинга и работата на режисьора с актьорите.**

Това е трета глава. Основно изследванията и анализа започвът от актьорството и актьора като средище на изкуството на екрана. Ето само една малка част от изводите на тази глава и темите които изследва. Какво е актьорско майсторство? Имитация на природата, животните и хората и техните характери в дадени ситуации? Способността на човек да ни убеди че това което прави или казва е истина в която вярваме безусловно и безрезервно, като знаем предварително, че този човек не е този човек и че това, което той казва и оцелява, не е истина, а история и игра? Или просто умение, което има за цел да забавлява, а понякога и да образова? Актьорството е единствената примордиална професия в сценичните и визуалните изкуства, която е останала по същество непроменена. За разлика от медиите, които се преливат една от друга поради своя синкретизъм, актьорството е останало това, което е от деня, в който е възникнал: необходимостта един човек да разказва за вътрешния си свят пред друг или да имитира и показва външния свят само с помощта на собственото си тяло, ум и дух

Изборът на актьори, работата с актьорите и взаимоотношенията между тях и режисьора са най-сложната част от филма и обикновено тази част от филмовия процес, разбираана само като средство за работа на режисьора, влияе върху всичко, което е направено преди в предпродукцията, но също и върху всичко, което ще бъде направено след това, във фазата на постпродукция. Ще идентифицирам онези действия, които са ключови в процеса на подбор и работа с филмови актьори.

- Избор на адекватен актьор за определен персонаж.
- Видове актьорско изпълнение на различни персонажи.
- Техники за работа на режисьора с актьора.
- Проблеми и конфликти в този процес.

Как и кога се избира актьор за определена роля? Най-често изборът се прави в предпроизводствен процес, наречен кастинг. Продуцентът е затворил бюджета, сценарият е под формата на “файнъл драфт”, изборът на локации е направен, ако е филмова епоха, научна фантастика или филм със специални ефекти, студията, реквизит, специални средства и дори някои от костюмите са вече готови или в процес на изработка. В същото време започва кастингът, което обикновено е задача на агенции или продукции, които имат свои кастинг директори които трябва да направят избора на актьори за всеки отделен характер, определен според сценария. Провеждат се интервюта с актьори, които изпълняват текст пред камерата, обикновено неутрален спрямо сценария, снимат лицата им от три страни, целия им ръст, за да видят как изглеждат физически и си тръгват с надеждата, че ще бъдат избрани. На тези кастинги обикновено присъстват помощници на продуцента и режисьора. Така са прави по-тесен избор на актьори в първия кръг. Режисьорът понякога се включва в така наречения втори кръг. Накрая избраните актьори се появяват в продукцията, подписват договорите, правят необходимите мерки за своите костюми, обувки и други дрехи или реквизит и започват актьорските упражнения с изследване, анализ и развитие на характера което изпълняват, заедно с режисьора, неговите помощници или в най-разпространения случай с т. нар. „актинг коучи“. Това е обичайната кастинг процедура, когато се прави филм, който е част от годишен продуцентски план, който едно студио или продукция трябва да реализира и режисьорът е професионалист от листата на режисьори-изпълнители. „Придържам се към мнението, че сценарият трябва да бъде ориентиран към конкретен актьор от самото начало. Когато пишем сценарий и в повествованието се появява един или друг герой, често се питаме: кой (актьор) е той?“ (Михалков, 2015: 140)

Някои режисьори започват кастинга от първия ден на приключване на сценария като окончателна версия или дори от момента на написване на синопсиса или трийтмана

на филма. По принцип разликите са фундаментални в това дали режисьорът е и продуцент, или просто режисьор – творец който трябва да изчака продуцентски план, за да започне кастинга, или той сам взема тези решения. „В началото тя умираше да получи ролята: беше готова на всичко. Имаше и други актриси, но аз първо се запознах с нея. Всичко започна с шестседмично недоразумение с нея и моя агент, така че се случи нещо глупаво и изкривено. След това си уговорихме среща. / Още при първия контакт наблюдавах поведението ѝ: показва сила и страхотно самообладание, изглеждаше като жена, вдъхновена от характера на Гери. Когато стигнахме до прочета на текста, веднага видях, че отговаря точно на характера. / Говорих много с нея и скоро разбрах, че тя ще играе в стила, който бих избрал – с други думи, ако са били необходими четиридесет дубъла, за да се случи нещо точно, тя няма да се поколебае, и то не само заради изпълнението. Но и заради правилното движение на камерата.” (Скорсезе, 2003: 120 / 121)

Всеки филм е своя собствена история за това как се прави кастингът и до края този процес е несигурен и изпълнен с много сътресения, неочаквани препятствия по пътя към определен избор и дори недоразумения или дори конфликти между режисьора и актьорите. Но също и много грешни избори и разбира се, нови кастинги и нови избори дори на етапите, когато снимките са започнали. За филма „Незавършена механична игра на пиано“ главният герой трябваше да бъде изигран от Лена Солуей, но както често се случва с актьорите, тя забременява, така че режисьорът Никита Михалков отишъл да търси заместник. Той я намерил, но след това започнали проблемите с избора. „Тогава реших, че тя не е най-важният човек на света и си взех друга актриса. И както ми се стори, тя много приличаше на Лена. Тя дойде на една репетиция, втората, третата - скъпа, скъпа, образована. Струва ти се, че тя разбира всичко, за което говориш, май го прави. Но винаги се чувствам някак неудобно и не мога да разбера какво се случва. Започвам да си мисля, че ми е трудно на всяка репетиция, дори очакването за репетиция ме притиска. И накрая осъзнавам, че не искам да я гледам. Въпреки че не разбирам защо. Говоря с нея, работя с нея и ѝ гледам раменете, брадичката, ръцете. Но не искам да я гледам в лицето, в очите, дълго и спокойно, както когато гледаш в очите на човек от когото нямаш комплекси.

По-късно разбрах, че това е много важно за мен. Ако не искам да общувам с човек, да го гледам право в очите, което не означава, че човекът е лош, а просто означава, че сме хора, свързани в различни енергийни полета.” (Михалков, 2015: 160)

По същество изборът на актьор за определен характер е необяснимо и неразбираемо положение на нещата дори за режисьора, който ги избира. Дори и за режисьор с много опит. Защо е избран актьор за този характер в този филм е личен въпрос и обикновено е свързан с личната връзка между този режисьор и този актьор. И най-важното, тяхното сътрудничество в други филми и опитът от предишната съвместна работа. Но също така и предишни актьорски изпълнения в други филми в характери, близки или подобни на характера който режисьорът търси в своя филм. Но тук има съвсем различен поглед върху нещата за това как да избираме и работим с актьори.

В тази глава са изследвани почти всички аспекти на актьорското майсторство, същността на отделните училища за актьорство, формите, жанровете, типове на актьорско майсторство, множеството на маниеризми, посветеността към актьорството, трудностите чрез които минават актьорите за да създадът и принесат на екрана полнокръвен характер с свои вътрешни психологически но и с множество на външни характеристики и трудностите от този процес. Изследваме и анализираме и актьорството като натура слет ангажмани на натрушници и тяхната специфика. Посебно внимание и изследвания се направени върху отношенията на режисьора с актьорите но и отношенията на актьорите помежду си в процеса на създаване на един филм.

Ако актьорът иска да бъде напълно преобразен в определен характер тогава процесът на вътрешна, психологическа и емоционална трансформация трябва да върви заедно с физическата и да съдържа техники за актьорска трансформация, които са разделени според имената на основателите на тези школи за актьорско майсторство които се разбират почти като вид догма за актьорското изкуство: според Станиславски, (Сергеевич Константин), Брехт (Бертолд), Чехов (Михаил), Гротовски (Йежи), Страсберг (Лий) и Адлер, (Степа) и няколко други създатели на определена техника на актьорско майсторство. По един или друг начин, с един или друг метод, всички актьорски школи предлагат решения за това как актьорът достига своята

природа, до себе си или поне до най-убедително, най-вярно изобразената природа на някой друг реален или измислен характер в театър на сцената и във филм пред камера. И всички те имат своята основа в учението на Станиславски и неговия прагматизъм за натурализъм в актьорското изкуство, което се постига чрез техниките на актьорските умения, структурирани в няколко негови книги, известни като „Системата” на Станиславски. В крайна сметка всички тези техники водят до актьорска игра на трансформация в характер който е различен от близките или подобни на него. Но формалното образование по актьорско изкуство не е решаващата, най-важната съставка на професията, а талантът и личността на човека. И всички онези допълнителни знания и умения, които се научават и се придобиват в живота на човека и в професията на актьора. Ето кои са съставките, без които не могат да се постигнат високи постижения в актьорското изкуство.

- Творческа глад;
- Отдаденост на професията;
- Постоянство в постигането на резултати;
- Способност за адаптиране към дадените обстоятелства;
- Сътрудничество на снимачната площадка;
- Изпълнителност;
- Чувство за партньорство и колегиалност в изпълнението.

Без да притежавате тези знания и умения, актьорското изпълнение се свежда до актьорство на представянето, до изпълнение на характери а не до трансформиране в характера и изпълнение на вътрешния психологически и емоционален живот на характера който се играе.

Като цяло остава фактът, че правилото е: режисьорът прави кастинга или избора на актьори. Само той и никой друг. Всичко останало е въпрос на късмет. А във филма терминът щастие няма смисъл и не може да се използва като стойност.

„Марчело и Анук са прекрасни актьори, които могат да бъдат преобразени. Но нямах нищо против те да имат силно взаимно привличане. Разбира се, Марчело Матрояни и Анита Екберг не бяха в светлината на прожекторите и със сигурност

нямаше нищо между тях, но въпреки това „Сладък живот“ се оказа добър филм.” (Фелини, 1997: 157).

Има нещо много специално в кастинга, особено във филмите от жанра драма, мелодрама или трагедия, където специалните ефекти и динамичното темпо и ритъм на всяка сцена не движат действието напред, а актьорите, сложните взаимоотношения, конфликтите, обратите и емоционалния живот на характерите които играят. Тези специфики стават още по-конкретни, ако филмът е пълен със сцени на любов, страсти, прегръдки, еротика и секс. Спецификата не е по-малка, ако става дума за характери от другия пол, на една и съща възраст, но с еднакви или приблизително еднакво успешни кариери. Тогава най-добрите пожелания и творческите страсти на отделните актьори за участие във филм се превръщат в сложен, дори невъзможен кастинг. При кастинга, в един момент, вече избран актьор винаги ще задава въпроса: “А кой е моят партньор във филма?” И всички добри намерения заедно с този въпрос може да се превърнат в позлатен път към ада. Трябва да се има предвид актьорската натура, която е гъсто засадена със страхове, комплекси, предразсъдъци и разочарования, но и борбата за успех, която често зависи не само от един актьор, а поне от двама. Във филма винаги има антагонист. Кой е протагонистът а кой антагонистът? Достатъчни ли са елементарното бизнес споразумение, професионализъмът, подписаните договори за изпълнение дори в продукции, които определят всички специфични записи на отделни, предимно интимни части на тялото, техния размер, продължителност и повторемост, за да се движат нещата в правилната посока? Понякога дори най-добрите намерения на протагониста и антагониста не са достатъчни, за да произведат химията, наречена биологично привличане у хората. Нищо не може да го преодолее и никой не може напълно да скрие това смътно, необяснимо, неразбираемо чувство на отблъскване към някого, или обратното, ако това е чувство на привличане към някого. Следователно изборът на актьори винаги се забива в точка, наречена сдвояване на актьори. „Де Ниро искаше актриса, която да може да се качи на главата му, да се ядоса... имаше нужда от истина в гнева. Виждаме го в сцената в градината (това е сцена от филма Мартин Скорсезе

„Казино“, а актрисата е Мишел Файфър, *моя бележка*), когато тя крещи, а Де Ниро стои и я гледа, облечена в домашна рокля.” (Скорсезе, 2003: 121)

Разбира се, има филми, в които главните актьори са били в истински човешки антагонизъм по време на заснемането на филма, без да бъдат забелязани от камерата, а оттам и от публиката. Но това са изключения. Правилото е, че камерата вижда и фокусира по-добре състоянието на антагонизъм между актьорите, отколкото състоянието на привличане. Както в живота.

„Не можахме да започнем да си сътрудничим с Упи. (Упи Голдберг, *моя бележка*.) Очевидно някои американски актьори просто не ме харесват. Свикнали са да работят с режисьори които не им се месят в работата и не им казват какво да правят. “ Хайде още веднъж! По-високо! Малко по-бързо! Браво! Обърни се малко надясно!“ Това са режисьорските задачи с които холивудските актьори са свикнали, а не разговорите за същността на сценария, целите и задачите и емоционалното присъствие.” (Кончаловски, 2017: 263)

Работата с актьори е може би единствената част от процеса, която режисьорът не трябва да оставя на някой друг, на асистент или на актьорски треньор. Има много режисьори, особено от по-новите поколения, които не работят с актьори, а са изцяло посветени на визията и технологичното изпълнение на филма. Актьорите са оставени на себе си и собствените си познания как технически да изпълняват необходимите каскади или други изпълнения, които изискват физическа или друга подготовка. В екшън филмите актьорството е до известна степен маловажно. Основните състояния на характера са външни или във връзка с ефектите, които актьорите носят като костюми, реквизит и дори като маски за лице. Тогава важни са мизансцена, мизанкадара и точното изпълнение, посветено изцяло на технологията като изразно средство. „Никога не съм участвал в проект, в който изпълненията (на актьорите, репликата ми) засенчват визията. Имам страхотни актьорски изпълнения във всичките си филми, но мащабните филми са по-големи от актьорите в тях. И често в определени сцени хората са инструктирани да свирят на втората цигулка, отстъпвайки място на “кораба майка”, който прилича на катедрала.” (Спилбърг, 2005: 127)

Но когато става дума за игрални филми, филми от неекшън жанрове, тогава актьорът е най-важното нещо в кадъра. Нищо освен актьорът не може да постигне това емоционално състояние, което естествено се преживява в голям мащаб. „Научих, че една експлозивно драматична сцена между двама души, които идеално се вписват на екрана, е много по-възвуща от хиляда души на стъпалата на „Броненосеца Потьомкин“. Бях засенчен от осъзнаването, че доброто представяне на актьор като Ричард Драйфус струва колкото две големи екшън сцени – било то последната битка на Къстър, преследвания с коли, Кинг Конг или нещо друго.“ (Спилбърг, 2005: 89 )

Има безброй различни подходи, начини, методи, ако искате и споразумения за това как режисьорът и актьорът ще работят заедно с крайната цел да се направи филм. Въпреки многобройните актьорски техники, различните школи и университети за актьорско майсторство, и в тази част от процеса няма формула, всеки режисьор е майстор за себе си. „Във филма личните спекулативни конструкции, разпределението на акцентите, силата, интонацията на актьора са строго противопоставени, защото той не може да бъде запознат с всички части на филма. Единствената му задача е да съществува и да се доверява на режисьора. Режисьорът ще избере моментите от своето съществуване, които най-точно изразяват самата идея. Актьорът не трябва да се притеснява, не трябва да пренебрегва свободата си, която е божествена и несравнима.“ (Тарковски, 2017: 165/166)

Една поголема част от темите и подразделенията се посветени на изследвания и анализ на начина по който режисьора работи с актьорите в всички фази на производството, от кастинга, през предпродукцията, анализите и работа на маса, правенето на характеристики и строенето на отделните характери. Подхода на режисьора към всеки един актьор, но и към всеки един статист в филма и последиците от този процес които водят до успех или до разруха. В тази глава се изследва и прави анализ на Атмосферата за работа кое дефинираме като найважната част от процеса която създава режисьора с своето поведение и отношение към всички отделни участници преди и зад камерата.

Работната и творческа атмосфера, създадена от режисьора, обикновено решава дали един филм ще прескочи линията от филм във филмово изкуство. Тази атмосфера обикновено влияе пряко на всичко което се вижда в кадъра и създава перфектна идентификация със зрителя. Режисьорът трябва да създаде атмосфера извън кадъра, като основна връзка с всичко, което ще бъде визуализирано и запазено в кадъра. „И не бива да се забравя, че атмосферата в кадъра не може да се създава и съществува отделно от атмосферата извън кадъра. Това е неговото продължение. На мястото, където снима, не можете да очаквате нищо от актьор, който сутринта се е скарал с продуцента, защото не са му изпратили кола или защото хотелската му стая е студена. Дори и той да успее да заблуди зрителя, вие няма да можете да заблудите своя зрител, защото всички тези малки неща във филмовата продукция са безусловно взаимосвързани състояния на процес, който се разлива от кадър в кадър.“ (Михалков, 2016:170)

Атмосферата, създадена от режисьора е това, което се нарича “духът” или “душата” на филма. „Атмосферата не е състояние, а действие, процес. Опитайте се да усетите атмосферата на радост като действие. Вероятно ще забележите, че има жест на откриване, разширяване, отваряне. Отново ще изживеете тъмната атмосфера като притискане, затваряне, дискомфорт. Волята на атмосферата е тази, която мотивира волята ви за действие, за игра.” (Чехов, 2010: 40)

Създаването на атмосфера често се свързва със забавлението, в играта на това което правиш. Като най-разпространената детска игра. Като правене на пясъчни кули край плажа. И ако „играем“, докато правим филм, наистина има възможност филмът да има своя собствена душа или атмосфера, която да го направи различен от останалите. „Вярвам, че всеки кадър във филма отговаря на отношението на режисьора към нещата, които снима. В крайна сметка във всеки кадър можете да видите какво е пред камерата, но и какво е зад нея. За мен камерата е устройство, което работи и в двете посоки. Показва обектите, но и субектите. Ето защо всеки кадър показва гледната точка на човека, който го е заснел.” (Вендерс, 2003: 212 / 213)

Създаването на свой собствен, личен, оригинален начин на мислене и изразяване чрез създаване на филми, прави режисьора това което по същество го движи напред - успешен като различен от близките или подобни на него режисьори в миналото, настоящето и в бъдещето. Създаването на тази лична история, личното състояние на режисьора, запазено във филмите му като оригинално, е възможно само чрез запазване на особен дух чрез създаване на специална атмосфера.

На края от тази глава изследваме и доказваме че сопствената проекция на режисьора в това което прави е съществената част од финалния възглед на един филм. Начинът, по който режисьорът предава на другите своята вяра и убеденост в това, което прави, до голяма степен създава този така наречен „последен шрих“ на творбата. Това е докосване на духа, на душата на режисьора. Това е така в света на филма по същество и поради едно много важно нещо, което е вкоренено в индустрията от времето, когато филмът е бил изкуство, умение и подвиг на един човек и евентуално няколко негови помощници, и че работата се свежда до човешката потребност от доказване, показване, представяне на собствените си постижения пред други хора.

### ***Монтажа и монтажиста на филма като средство за работа за режисьора.***

Във филмовата индустрия, особено в САЩ, които все още са център на световното кино, има противоречия, дебати и конфликти относно правото на режисьора да има контрол върху монтажа на филма. По принцип много режисьори възприемат това като удар, ограничение и дори цензура към единствения автор на филма – неговия режисьор. В организационния и административния етап на филмовата продукция присъствието и участието на режисьора е необходимо във всички сегменти. От написването на сценария, разработването му, избора и работата с актьори и други художници и изпълнители, дизайна на продукцията и цялостната визуална и техническа подготовка и изпълнение на продукцията, към всички други художествени и технологични начинания и съдържание на бъдещия филм, режисьорът е включен и неговото мнение за начина, по който се извършват всички

тези дейности е решаващ и взет като определен вид мерна единица която определя всичко. В продукцията - заснемане на филма в студио или на снимачна площадка, е невъзможно да се направи нещо без присъствието на режисьора. На този етап единствено той е човекът който има властта да каже „акция“ и „стоп“. Режисьорът е този, който превръща своето образование, придобити житейски знания, умения и квалификация в много художествени и технически сфери и особено собствените си човешки и духовни състояния в конкретно съдържание което присъства във всеки кадър и във всяка част от филма чрез приказна, харкатери, визия и обща атмосфера, запазени като консервирано време в форма игрален филм. Тук завършва една много важна част, която по същество може да бъде допълнена, коригирана, подобрена и дори променена не само в сюжета си, но в определени случаи и в първоначално дадения концептуален контекст чрез прилагане на творчески наративни, структурни и технологични решения в последната фаза на филмово производство - монтажата на филма. „Критикуват ме, че правя филми само за собствено удоволствие. Това е основателна критика, защото е вярна. Това е единственият начин, по който мога да работя. Ако правите филми, за да угодите на всички, значи не го правите за никого. — Мисля, че преди всичко трябва да се удовлетвориш.” (Фелини, 1997: 94/95)

Това е обичайно мислене и начин на работа на много режисьори, утвърдили статут на признати автори, филмови артисти, майстори на филма. И всички те имат право да участват в процеса на монтаж или самите те са монтажисти на своите филми. Но това е най-големият страх на продуцентите, тоест студиата, които финансират производството на филми. Опитните продуценти и режисьори знаят че ако няма себелюбие, егоизъм, нужда от себеизразяване, няма да има порив, глад за работа, без която не се създава изкуство а обикновено производство на предмети. Въпреки че филмът е продукт за пазара, той все пак основно се продава за да задоволи емоционалните нужди на зрителя – потребител, чрез личния дух който режисьорът и неговите сътрудници пренасят в този продукт.

Как да овладеем този първичен артистичен порив на режисьора, който като човек на изкуството винаги, ама винаги ще се стреми да бъде различен от другите или подобните на него?

Студията и разпространителите търсят едни и същи или приблизително едни и същи филми които са предназначени за конкретни целеви групи с определено образование, интелигентност, емоционална структура и накрая с определен вкус и в много случаи със строго повърхностна потребност от изкуство, което задоволява ниско ниво на човешки страсти. Може и да не мислим по начина на който Федерико Фелини расъждава, но остава фактът, че крайната цел на Холивуд и филмовата индустрия е да угоди на всички. Това е идеала на всеки инвеститор: да угоди на всички, навсякъде, по всяко време, на всички континенти, за всички раси, религии, нации и групи, на богатите, на средните богати, на средните бедни и на бедните. Това е логиката на бизнеса, наречен филм. „Изглежда, че има широко разпространено схващане сред хората, които управляват студията, че ако един филм не обещава да бъде хит (но е най-добре, ако може да стане тотален хит), тогава е по-добре изобщо да не започвате да снимате. И това е опасността. Тя не идва от хората които правят филмите – от продуцентите, режисьорите или авторите, а от тези, които контролират парите. Казват, че искат да си върнат парите десет пъти. Казват: нямам желание да гледам филм за личния ти живот, за баба и дядо ти, за това какво е било да израснеш в американско училище, което означава да мастурбираш за първи път на 13 годишна възраст или нещо подобно, разбираш ли ме? Искам филм, който всички ще харесат! С други думи: Холивуд иска да получи идеалния филм – в който има по нещо за всеки. И това, разбира се, не е възможно.” (Вендерс, Спилбърг, 2003: 78)

Поради тези причини бизнесмените, продуцентите създават система за индустриално производство, чрез която ще контролират обема, степента, нивото, присъствието, грубо казано, „процента на изкуството“ в бъдещия филм, което ще определи точните „потребности от изкуство“ на повечето хора на планетата консуматори на филма. „Стивън Спилбърг е щастлив човек, защото толкова много хора по света харесват това, което той иска. Той е успешен, честен е. Художникът трябва да реши да прави това, което иска, със собствен стил, без компромиси. Тези, които искат да угодят само на някого, не могат да бъдат наречени артисти.” (Фелини, 1997: 95)

В глава четвърта не става въпрос за това дали режисьора има право на финал кат или не? Изследванията са насочени към утвърждаване на понятието Монтаж и на Монтажиста од техническо лице до отделен автор или съавтор на отделно дело на един човек? Как е това нещо възможно? Съществува ли такова нещо в изкуството на филма и особено в филмовата индустрия където титулярен сопственик на продукта е продуцента или компания, дури и компании?

Най-краткият начин да се обясни какво всъщност е филмът е той че филма е нещо което е в постоянна трансформация. Филмът е непрекъснато прехвърляне на нещата от една реалност в друга. От една възможност към друга. По принцип от едно състояние в друго. Освен рационално, емоционално и трансцендентално изкуство, филмът може да се нарече и транзитно изкуство. Изкуството на постоянното преминаване от едно към друго. Наистина е огромно усилие, прилагане на много знания, умения и способности на стотици и стотици хора, за да се премести нечия история от главата на този човек до истински филм който се показва на кино. Този преход започва със сценария и завършва с монтажа. И когато окончателната версия на филма най-накрая бъде приета, не само че сценарият престава да съществува, но и монтажът престава да съществува. И тук стигаме до основното разбиране на нашето изследване, което по същество е сблъсък на две напълно различни възгледи за това какво е филмът и какви са средствата за работа на режисьора във изкуството на филма.

- Първия възглед е че монтажът е пълно и неотменно право на режисьора и негово е решението къде ще бъде изрязан предишният кадър и къде ще бъде залепен за следващия.
- Второто разбиране е че монтажът е отделна професия, която принадлежи към отделен процес на филмопроизводството върху който режисьорът не трябва да оказва влияние и няма право да решава начина, формата и стила на монтажа на филма.

В Америка, особено в Холивуд, собствениците на студии и продуценти много бързо откриват възможността на монтажата като средство за контролиране на авторството и артистичните афинитети на режисьорите, и използват монтажа за да

оформят модел който ще обедини филмите като едни и същи или приблизително същи. Така монтажът на филма се превръща в право на студиото да монтира, подрежда и редактира вече записания материал по желание на продуцента или от него овластено лице. В този момент монтажът се превръща в отделна професия и монтажистът получава свой офис и монтажно студио веднага след кабинета на продуцента. Така режисьорите в Америка губят т. нар. „final cut“, тоест нямат право да присъстват на процеса на монтаж на филма, за който са написали сценария, подготвили го, заснели и в крайна сметка ще го подпишат като автори. „Другата функция, която поемам почти изцяло, е монтажа. Смятам себе си за монтажист на моите филми и работя с човека който е назначен на тази позиция. Ако има какво да предложи и идеята му е симпатична, приемам я без колебание, но в повечето случаи считам монтажа за моя отговорност, точно като операторската работа.“ (Спилбърг, 2005:84)

Какво е това, което прави монтажа допълнение или отделно нещо от това което вече е направено в другите две фази, на подготовката и производството на филма? Монтажът може да промени много и това са основно две радикални промени.

- Променя, основно съкращава дължината, т.е. продължителността на филма.
- Променя се структурата на нарацията, т.е. начина, по който филмът ще бъде разказан в окончателната си версия.

В първия случай обикновено става дума за интервенции направени от продуцентите като собственици на филма като комерсиален продукт или от самия автор, обикновено по поръчка на собственика-продуцент. В последния случай промените се правят от режисьора доброволно или в сътрудничество с продуцента, с цел подобряване или промяна на структурата на филма с цел постигане на повисоки авторски права – художествени идеи и/или по-голям комерсиален успех. И в двата случая има радикални начинания, които имат последствия за творбата, автора и собственика.

Орсън Уелс направил „Гражданинът Кейн“ през 1941 година който по-късно ще бъде един от десетте най-добри филма на всички времена и в много подобни списъци все още е на върха на света на филмовото изкуство. На следващата 1942

година режисьорът прави втория си филм, „Вълшебните Амберсонови“, сага за едно от най-известните и противоречиви семейства в Америка. Разказът и визията на филма, според много теоретици на филма, надминават дебюта на автора и се очаквало да бъде произведение което ще издигне Орсън Уелс до висоти, които никой не е достигал за двадесет и пет години, каквито в този момент има вундеркиндът на американския филм. Тук започва стръмното му спускане към дъното, от което той никога няма да се издигне. Първата версия на „Вълшебните Амбърсън“ от монтажа на филма, предложена от автора, била 144 минути, което по тогавашните индустриални стандарти било състояние „извън ума“! Такава дължина на филма била противоположна на системата за разпространение в киносалоните в Америка където има програмиране, според което показваният филм се сменя на всеки два часа със задължително половин час свободно място за технически промени и подготовка за следващата прожекция, след това време за почистване в салона на храната, консумирана при предишната прожекция, за продажба на билети за новата прожекция и време за следващите потребители да закупят храна и напитки, преди да влязат на прожекцията на друг филм. Система която и днес е принципът на работа на всички „киноплекси“ по света. Форматът, т.е. продължителността от 90 минути била предпоставка за успешно разпространение на филма и по този начин реализиране на продажби и печалба, което е единственото нещо, от което обикновено се интересуват продуцентите и разпространителите. Студиото реагирало остро и продуцентите поискали Орсън Уелс да направи допълнителна и адекватна версия на филма. Режисьорът Уелс в сътрудничество с монтажиста Робърт Вайс направил нова, по-кратка версия на 131 минутни дължина, което студиото преценило като некоеперативен и дори провокативен акт, така че те решили да предприемат радикални стъпки, т.е. студиото да назначи монтажист, който да направи версия на филмът с дължина, приемлива за индустриалните стандарти. В крайна сметка филмът „Вълшебните Амбърсънс“ се появява по кината като финална версия с продължителност 88 минути. Режисьорът Орсън Уелс вижда решението на студиото като цензура и удар върху него като автор и влиза в големи конфликти и недоразумения с „холивудската система“, която ще го следва до края на живота му, за съжаление

фатално за него като автор. Въпреки това Орсън Уелс остава едно от най-големите имена в света в така наречения авторски филм. (<https://www.vanityfair.com/hollywood/2010/04/magnificent-obsession-200201>)

Ето и пример за един премонтаж на филм със съгласието на режисьора. Става дума за филма “Измамник” на Федерико Фелини. Важно е да се има предвид, че в случая с филма на Фелини той имал право сам да монтира филма и да вземе решение за окончателната версия в договор с продуцента Гофредо Ломбардо и компанията „Титанус”. Въпреки това режисьорът се съгласил да направи по-кратка версия на оригинала, която била 150 минути, надявайки се, че по предложение на продуцента филмът ще бъде показан на най-важния за всеки режисьор - филмовия фестивал във Венеция. При всичко това трябва да знаем също, че към този момент Федерико Фелини вече е утвърден режисьор не само в италианската и европейската кинематография, но и световно име във филмовото изкуство. “Измамник” е шестият му игрален филм и идва веднага след колосалния успех на предишния му филм “Пътят”. „Нещо по-лошо се случи, след като филмът беше игнориран във Венеция – бях принуден да го съкратя до 112 минути, след това до 104 и накрая дори повече заради късната прожекция в Америка. Те го показаха там едва след успеха на “Нощите на Кабирия”, “Сладък живот” и “8 ½”. Изрязването на “Измамник” за мен беше трагично оцеляване и определено вредно за филма. В оригиналната версия „Измамник“ беше моят филм, филмът, който щях да направя. След като бях принуден да го съкратя, не знаех какво да отхвърля. В друг момент може да съм изрязал някои други кадри. Но каквото и да отрязвах, съжалявах. Бях си осигурил правото на окончателна версия, но това беше без значение. По-късно Орсън Уелс ми каза как се чувствал по този въпрос и какво направили с „Вълшебните Амберсънс”. Беше тъжно. Мислех, че е прекрасен филм, не знаех какво са направили с него. Трудно е да си представим как би изглеждал филмът му, ако можехме да го видим такъв, какъвто искаше да бъде.” (Фелини, 1997: 120)

Би било погрешно, ако приемаме монтажа като своеобразна Гилотина в ръцете на продуцентите – бизнесмени, с които отрязват главите на режисьорите – артисти.

Въпреки че в известен смисъл тази метафора може да се разбере като вярна в света на филмовата индустрия. В случая с Орсън Уелс, но и с много други режисьори, продуцентите наистина използвали са монтажа и все още го използват като средство за борба с артистичното в света на филма. Монтирането не е и не трябва да се разбира единствено като процес на съкращаване на дължината или премахване на определени сцени или епизоди от филма, за да се направи по-кратък или по-подходящ за продажба на пазара. „За него филмът се прави на този етап. Снимките са нещо като градивен елемент на филма, неговата основа. Но монтажът му позволява да вдъхне живот и форма на филма, да моделира актьорската игра, да открие някои движения на камерата: да експериментира с чисто нови стилове и напрежението е по-ниско, отколкото на снимачна площадка, когато часовникът тиктака и хиляди долари се харчат, снима се всеки ден, напрежението е ужасно, светлината на деня намалява, някой актьор се разболява, фарът отскача... голям стрес е за режисьора. По време на монтажа той може да бъде спокоен и да се концентрира върху филма.” (Скорсезе, Шунмейкер, 2003: 131/132)

Монтажът е най-креативната част от създаването на филм и за много режисьори единственото нещо, което може да се нарече артистично е процесът на монтаж на филма. Според мнозина изкуството на филма е изкуството на монтажа. Ето още един пример, различен от горните два, за това какво е филмов монтаж. Става дума за процеса на монтаж на филма “Огледало” на режисьора Андрей Тарковски. След снимките Тарковски дълго не можел да “състави” филма. Различните места и времена на действие, които преминават от една сцена към друга в сценария във времева последователност без препятствия и без смущения в идентификацията на читателя с героите и тяхното поведение са противоречиви в записания материал и не представляват единство което е едно от условията според Аристотел едно произведение да се нарече за цяло и завършено. „Режисьорът от своя страна се занимава задълбочено и изчерпателно с онези аспекти на реалността, които го интересуват. Появиха се понятия: лоялни зрители и любими режисьори, така че в днешно време режисьорът не трябва да разчита на тотален успех при всички зрители подред и да се ориентира срещу него, освен ако разбира се не се

интересува от превръщането на филма в забавление за милиони, а в произведение на изкуството”. (Тарковски, 2017:100)

Тарковски смятал филма за изкуство на човек който във всичко което прави, трябва да включва духовното си състояние на художник, така че наистина бил подложен на голям натиск да направи „Огледало“ успешен филм. И точно в такъв момент, когато е бил почти в творческа криза и не е знаел как да монтира филма, той среща своя съученик, сътрудник, колега и приятел Андрей Кончаловски, който разказва какво се е случило с монтажа на филма „Огледало“. „Запознахме се в монтажа – след „Вуйчо Ваня” (филм на Андрей Кончаловски, *моя бележка*) много му хареса и не можа да ми прости. (Той също много харесваше „Ася Калчина“.) „Знаеш ли – каза ми, направих филма, но той не иска да го сглобява. - Преди три години ти казах, че няма да се сглоби. - Как не!? Знаеш ли какво ще направя? Ще го взема и ще смеся всичко, така че нищо да не се разбере! ” - И той се смееше като дете (много добре си спомням усмивката му). “Ще сложа края в началото и средата в края.” И започна да подрежда епизодите на „Огледало” върху лист хартия, да го прегрупира в абсолютен колаж. Той успя. Той разби историята и никой нищо не разбра. Но имаше чувството, че има нещо много важно – тухлите бяха златни.” (Кончаловски, 2004: 147)

Всеки, който е гледал или ще види филма на Андрей Тарковски “Огледало”, който се смята за един от шедеврите на световното кино във всички аспекти на филма, включително и монтажа, след това което го говори Андрей Кончаловски може да има съвсем различно разбиране за това какво представлява монтажът и каква е същността му. Но този пример не е уникален, напротив, преместването, преразпределянето, смесването или изхвърлянето на определени вече записани епизоди е най-често срещаният инструмент за монтаж, почти основният инструмент. Първото нещо, което се прави, когато филмът „не иска да бъде сглобен“, както е дефинирал проблема си на филма Андрей Тарковски, е точно нов монтаж на сюжетът. Как и защо се случва да се наруши логичен и естествен поток свързан според сценарий несъвместим по-късно, кога трябва да бъде направен филмът? Това е един от феномените на филмовото изкуство. Търсенето на отговори защо и как в крайна сметка превръща филма не само в пазарна стока, но и

в произведение на изкуството. Поради тази и много други подобни причини монтажът се счита за един от трите основни инструмента за работа на режисьора в изкуството на филма.

В индустрията, но и в образователната номенклатура, в бившия Съветски съюз и оттам и в страните от бившия Източен блок монтажистът се нарича режисьор по монтаж а монтажата режисура по монтаж. Съвсем логично двете на пръв поглед различни и противоположни позиции са слети в едно. В света на филма тази симбиоза между тези две позиции дава окончателния характер на филма.

Главата посветена на монтажата прави изследване и анализ на много различни видове, стилове, модели па дури и наративни структури създадени по време на монтажа на филма. Доказваме че монтажа е продължение на всичко направено преди и че в голяма мера монтажа може да промени филма и да го направи различен от това като как си го е претставил дури и самия режисьор от началото на целия процес. Но на края стигаме до извода че това не прави филма подобър или по лош, туку само го прави различен.

Има филми, за които може да се каже че са монтирани както сме свикнали авторите да ни монтират и предишните си филми. Има много режисьори които са изградили свой личен и оригинален филмов език, който се изразява чрез монтаж. Всички можем да определим как и с какъв монтаж са монтирани филмите на Андрей Тарковски, Ларс фон Триер или Алехандро Инариту. Монтажа според стила на автора обикновено се определя от темите и начина по който режисьорът разказва историите. А самата монтажа до голяма степен е подчинена на стила на автора. В началото този стил бил създаден освен по съдържанието на филмите което прави автора специален, туку и със специалния начин на монитране на това съдържание, така че е изключително трудно да се отдели монтажата от автора на филмите. Ето защо го определям като специален вид монтаж, който не може да се приложи по същия начин към всеки друг филм, който не е заснет от същия автор. Има много опити да се имитира някакъв монтаж, но винаги ще е имитация. Това още веднъж потвърждава, че монтажът на филма започва в момента, в който се ражда идеята за

този филм. Започването на монтажа на филма на всички по-късни етапи само прави трудно или невъзможно истинското, само нему свойственото монтиране като продължение на режисурата на филма и пълното му преливане в посоката на това което наистина е монтажата - нещо което не съществува. Крайната цел на всеки режисьор, който възприема филма повече като изкуство срещу индустрия, е да създаде свой собствен, оригинален и уникален монтаж който ще овозможи да бъде разпознат като различен от другите.

Давам и определени монтажни аксиоми които могат да дообясят понятието и проблема на монтажата в производството на филма.

- По-бързо или по-бавно темпо и ритъм вътре в кадъра в процеса на монтаж не може да се произведе с кратене или с продължаване. Темпото и ритъмът на филма се определят в сценария и се диктуват по време на снимките. В процеса на монтаж темпото и ритъмът може само да се утвърдят.
- Монтажа на времето преди и след ката съкращава реалното време, което е част от изпълнението на актьора.
- Чрез съкращаване на пасивното действие преди и след активното действие може да се ускори темпото и да се промени ритъмът, но не може да се промени разказът или структурата на филма.
- Разказът и структурата на филма могат да бъдат променени чрез обръщане или отхвърляне на определени сцени или епизоди от филма.
- Ако филмът е фабулен и наративът се състои от една история, в този филм промяната на структурата няма да промени наратива му.
- Монтажът е най-вече продължение или завършване на актьорската игра.
- Актьорското изпълнение до голяма степен диктува, определя мястото на прекъсването.
- Актьорското изпълнение до голяма степен определя темпото и ритма на филма в процеса на монтаж.
- По време на гледането на филма последната и найдобрата монтажа прави публиката.

### **Публиката като средство за работа на режисьора.**

Как можем да разбираме публиката като средство за какво и да е, ако това не е манипулация с нея, или в краен случай с себе си, ако вече съществуват уверенията че може да използваме публиката като нещо върху което трябва да се влияе преднамерено? Дали изобщо е възможно действието врз публиката без крайна цел да и се допаднеш или да и се подлизаш говорейки го това което тя иска да го чуе? Не. Да. Не знам. Публиката като средство за работа в изкуството на режисьора е легитимно средство само ако не е манипулативно. Тези изледвания се отнасят на онзи действия които режисьора прави върху себе си имайки на ум публиката. Работата с публиката като средство е възможно само ако режисьора има на ум идеата че не трябва да го прави на публиката това което не иска тя да го прави на него, или поне на неговите филми. В краен случай и едното и другото.

„Тези, които помогнаха за рисуването на Рембранд и музиката на Моцарт, бяха принцове и крале. Публиката е тази, която помогна за създаването на филма и кинематографията.“ (Годар, Вендерс, 2003: 70)

Когато първите режисьори откриха възможността на филма като средство за художествено изразяване и видяха себе си като създатели във филмовото изкуство, а първите продуценти препознаха филма като продукт за продажба на пазара и себе си като търговци печелещи капитал, започна битка която с ненамаляващ интензитет продължава и до днес. Това е антагонизъм между режисьорите като артисти и продуцентите като бизнесмени. „Филмът има два аспекта – индустрия и изкуство. Двете не могат да се отделят един от друг. За да се достигне до широките маси, трябва да се разбере кои са те и какво искат. Индустрията също трябва да се съсредоточи върху това, но имайте предвид, че изискванията и очакванията непрекъснато се променят. Задачата на филмовото изкуство е да следи социално-политическото развитие и непрекъснато променящото се съзнание на публиката.“ (Вендерс, Гюнай, 2003:80)

Много е вероятно тази конфронтация между филма като изкуство и пазарен продукт никога да не приключи и винаги да има две групи, които няма да се споразумеят помежду си какво всъщност представлява филмът. Много пъти сме

откривали, че като синкретичност която интегрира и субективизира всичко което стои пред обектива му, той ги прави и двете работи, но и нещо съвсем различно. Има режисьори, които в работата си са постигнали баланс между филма като изкуство и филма като търговия. И това вероятно е стремежът ако не на всички режисьори-автори във филма, то твърдя, на най-голямата част от тях. Както във всеки друг противопоставен диалог от две страни в търсене на една истина, в крайна сметка се стига до факта че истината е някъде по средата. Като цяло в живота и в обществото се смята че този който успява да се движи по средата на нещата е в най-добра позиция. Същото е и в света на филма, защото ние сме определили, че той е отражение на живота, имитация на реалността. Най-успешните режисьори са тези, които са успели да се реализират като артисти, но и като търговци на собствено изкуство, предназначено за публика. Най-добрите са тези които се продават най-добре, тоест те са изградили най-добрата и най-голяма идентификация на публиката със своите произведения. „Първото нещо, което научих, беше, че публиката е ключовият елемент. Правя филми чрез себе си, които са предназначени за публика, не за мен самия, не за моите приятели, които ме разбират. Мисля, че мога да се нарека развлекателен филмов режисьор или, меко казано, комерсиален режисьор. Не се преструвам, че знам кога се променя вкусът на публиката (а това се случва на всеки две-три години), но знам какво харесвам и се надявам да има достатъчно хора, които споделят моя вкус. Така че да, използвам себе си. Аз самият съм публика.” (Спилбърг, 2005: 84)

Ето как мисли и говори Стивън Спилбърг от името на публиката, режисьорът, за когото може да се говори като за един от онези велики филмови артисти, но и като велик бизнесмен който е в средата на състоянието на нещата. Стивън Спилбърг заедно с Мартин Скорсезе, Франсис Форд Копола, Клинт Истууд, Ридли Скот, Джеймс Камерън и други са открили и научили тайната как да бъдеш художник и търговец едновременно. Те са филмови магьосници, които са разбрали и са работили здраво за своята публика, за която ще направят всичко което знаят и могат, без грам лъжи, с много усилия и себеотрицание, за да създадат най-добрия филм, по-добър от предишния с крайната цел да създадът идентификация с нийната аудитория. И разбира се, публиката осъзнава това и създава идентификация която

понякога се превръща в мания на поклонение на някои режисьори, почти като някакви богове на изкуството на киното. Това са господарите на мултиплексите и боксофисите. Но те не са единствените, които са достигнали до публиката си. Пътят до нея не е уникален и със сигурност не е едноставен и лесен. Няма формула как да достигнете до публиката. Но има начин да се стигне до себе си, до това, което Стивън Спилбърг нарича, по-малко тиранично, почти като някакъв Луи или Бонапарт – „Публиката, това съм аз“!

Този път на идентификация води през вътрешния свят, през собственото разбиране на режисьора за това какво наистина прави, с каква вяра го прави, а след това как да намери пътя за споделяне на този вътрешен свят, на тази лична история до това което се нарича публика. Процесът е обратен. Както всичко останало във филма, онова което може да се изживее като истинско изкуство което се разпознава и има уникална траектория на движение отвътре - навън, а не обратното. Истинското изкуство на филма е като да споделяш собствените си вътрешни емоционални преживявания с хора които са ти близки или подобни, а не своята интерпретация на вътрешните емоционални преживявания на тези хора - с крайната цел да се идентифициреш с тях. Те трябва да се идентифицират с тебе, ако искаш тази идентификация да е вярна и в крайна сметка да доведе до катарзис, до самопречистване. „Художникът няма право на идея, в която не участва лично и емоционално в социален смисъл и чиято реализация може да доведе до отделяне на професионалната му решимост от всички други сфери на живота му.“ (Тарковски, 2017: 218)

Петата глава на изследването води към изводите че на края од всичко публиката е тя която определява кой филм и кой автор ще обича и ще го определи за майстор на киното. Тук няма как да се намеси никой. Тука има един и единствен суверен – зрителя. Правиме анализ на много аспекти които карат публиката да консумира или да не консумира някой филм. Но правиме и изследвания на различните видове на публика които води до производство на различни филми, предопределени за различна публика.

Кой филм беше миналогодишният носител на Оскар за режисура?

Кой филм взе статуетката за най-добър?

Кой филм беше награден за най-добър сценарий?

Едва ли ще си спомните в този момент. Защо? Публиката по същество е това, което се нарича мемория. Само онези филми, които ще бъдат запомнени от публиката, под формата на спомен от времето могат да се нарекат филмово изкуство. В края на краищата времето е единственият фактор за потвърждаване на успешното произведение на изкуството и тази проверка не се създава когато сценарият е написан, когато филмът е подготвен и заснет, или когато е монтиран. Нито в деня на премиерата или в момента в който зрителят го гледа на кино или по телевизията. Идентификацията с конкретен филм, дори според единствената неточна, но най-използвана категория в света на изкуството – „дали ви харесва нещо или не“ се създава и определя дълго след гледане на някой филм. Много фактори влияят на тази комуникация чрез феномена на идентификация на зрителя, на самопрепознването на публиката с това което вижда. „Филмът беше много добре приет на премиерата. Но премиерите не са индикатори. Има значение само това дали широката публика се интересува от филма.“ (Чаплин, 1968: 409)

Накрая откриваме, че последният ряз на монтажата прави точно тази публика, с идеите си че нещо в този филм би могло да бъде направено по различен начин, тоест тя участва в създаването на филма като открива възможностите си какво би направила тя, ако можеше да направи филма. Всичко заедно води до катарзис и физическо и емоционално пречистване, което е първата и крайна цел на филма като произведение на изкуството и на режисьора като художник. Филмът който причинява болка и облекчение след прожекцията е филм който ще остане в паметта на публиката, и така ще се пренесе в света на онези ценности на филма които могат да се нарекат изкуство и мемория. „Публиката играе важна роля в интерпретацията на това, което вижда и слуша. Тя вижда с очите си и слуша с ушите си. Не трябва да ѝ казвам какво да мисли или педантично да я ограничавам. Това, което хората твърдят, че виждат във филмите ми, обикновено ме изненадва. Ролята на създателя е да отвори света за публиката си, а не да го затваря.“ (Фелини, 1997:205)

Една част от темите и подразделенията изследват и анализират различните видове на идентификация на публиката. Целните групи, тяхните потреби от филма като изкуство но и като продукт за на пазара. Но и за општата и найчеста идентификация на филмите с авторите им – кино режисьорите.

В света на игралното кино режисьорът не може да бъде отделен от своите произведения. Те са в неразривна връзка. Следователно комуникацията на режисьора с публиката и идентификацията с публиката е дихотомична, тоест едновременно с личността на режисьора и неговото социално поведение, но и с неговите произведения, които са следствие от неговата личност и поведението му. Има много примери за режисьори, които по една или друга причина са искали да подчертаят работата си, но в повечето случаи това е било без успех. Режисьорът споделя съдбата на своите творби, а творбите споделят съдбата му, живеят във взаимна любов и взаимна омраза – едновременно. Режисьорите живеят и с факта, че публиката, която ще установи идентификация с него, не познава, не преживява, преосмисля и обективира филмите му, както е очаквал от момента на раждането на идеята за филма до неговата прожекция. „Както вече писах, изкуството засяга преди всичко емоциите на човека, а не неговия разум. То се стреми да го смекчи, да разтърси човешката душа и да я подготви за приемането на Доброто. В крайна сметка, когато гледаш добър филм, картина, слушаш музика, идеята, смисълът не е това, което обезоръжава и омагьосва от самото начало, освен ако не е твое изкуство. Освен това идеята за великото произведение е лицемерна, двусмислена (както би казал Томас Ман) многоизмерна и неопределена като самия живот. Ето защо авторът не може да разчита, че всеки ще изживее работата си по един и същи начин и по начина, по който самият той го преживява”. (Тарковски, 2017:192)

Режисьорът е в непрекъснато циклично движение през оживения си живот и през измисления живот на своите филми. Режисьорите - автори създават идентификация с обществото чрез събития, които определят общия живот като такъв, и много често това е посвещение в темите и съдържанието на техните филми. Режисьорите споделят други или създават свои собствени каузи, които са свързани с мнозинството на каузи, нагласи и състояния на обществото в което живеят. Режисьорите в своите филми характеризират определени обществени личности,

които имат социално присъствие или събития и явления, които тези хора като индивиди или групи създават в обществото. Твърде често хората на изкуството заемат обратната страна, за да бъдат интерпретатори на тази реалност. „Струва ми се, че всеки творец подсъзнателно мечтае да създаде зрител според представянето и очакванията си. Безсмислено и напразно желание, защото сътворението на човека не е човешко, а дело на Бога. Но въпреки всичко, за да не загуби искреността и гордостта си, творецът трябва да затвори очи и да пренебрегне факта на тази безпомощност.” (Кончаловски, 2004:381)

### ***Техники за лична промоция и установяване на комуникация с аудиторията***

В шестата глава анализираме техники за комуникация с публиката и идентифицирането ѝ с режисьора и неговите произведения чрез форми на съвместна комуникация чрез група, организация или асоциация. Но как може режисьорът сам да установи комуникация с публиката? Това е трудният начин. И този път първо води през установяване на комуникация с обществеността, с обществото като цяло, т.е. чрез създаване на лично присъствие на режисьора и неговите произведения във фокуса на интереса на тази част от обществото, което следва или консумира информация свързана с развлекателната индустрия, света на изкуството или с онзи социален феномен който в Европа се нарича култура. Как да стигнем до точката, в която публиката идентифицира някого или някое произведение? Тук трябва да дефинираме две принципно свързани, но в същото време напълно различни неща. Как да разделим режисьора от неговия филм? Възможно ли е подобно начинание? „Въпреки че „Великият диктатор“ имаше голям успех и беше много популярен сред американската публика, той несъмнено създаде коварна враждебност към мен. Почувствах го за първи път, след като се върнах в Бевърли Хилс и намерих пресата - зловеща група от около двадесет души, седнали на стъклената веранда и мълчаливи.” (Чаплин, 1968: 501)

В света на игралното кино режисьорът не може да бъде отделен от своите произведения. Те са в неразривна връзка. Следователно комуникацията на режисьора с публиката и идентификацията с публиката е дихотомична, тоест едновременно с личността на режисьора и неговото социално поведение, но и с

неговите произведения, които са следствие от неговата личност и поведението му. Има много примери за режисьори, които по една или друга причина са искали да подчертаят работата си, но в повечето случаи това е било без успех. Режисьорът споделя съдбата на своите творби, а творбите споделят съдбата му, живеят във взаимна любов и взаимна омраза – едновременно. Режисьорите живеят и с факта, че публиката, която ще установи идентификация с него, не познава, не преживява, преосмисля и обективира филмите му, както е очаквал от момента на раждането на идеята за филма до неговата прожекция. „Както вече писах, изкуството засяга преди всичко емоциите на човека, а не неговия разум. То се стреми да го смекчи, да разтърси човешката душа и да я подготви за приемането на Доброто. В крайна сметка, когато гледаш добър филм, картина, слушаш музика, идеята, смисълът не е това, което обезоръжава и омагьосва от самото начало, освен ако не е твое изкуство. Освен това идеята за великото произведение е лицемерна, двусмислена (както би казал Томас Ман) многоизмерна и неопределена като самия живот. Ето защо авторът не може да разчита, че всеки ще изживее работата си по един и същи начин и по начина, по който самият той го преживява”. (Тарковски, 2017:192)

Режисьорът е в непрекъснато циклично движение през оживения си живот и през измисления живот на своите филми. Режисьорите - автори създават идентификация с обществото чрез събития, които определят общия живот като такъв, и много често това е посвещение в темите и съдържанието на техните филми. Режисьорите споделят други или създават свои собствени каузи, които са свързани с мнозинството на каузи, нагласи и състояния на обществото в което живеят. Режисьорите в своите филми характеризират определени обществени личности, които имат социално присъствие или събития и явления, които тези хора като индивиди или групи създават в обществото. Твърде често хората на изкуството заемат обратната страна, за да бъдат интерпретатори на тази реалност. „Струва ми се, че всеки творец подсъзнателно мечтае да създаде зрител според представянето и очакванията си. Безсмислено и напразно желание, защото сътворението на човека не е човешко, а дело на Бога. Но въпреки всичко, за да не загуби искреността и гордостта си, творецът трябва да затвори очи и да пренебрегне факта на тази безпомощност.” (Кончаловски, 2004:381)

Режисьорите установяват комуникация с публиката по начина, по който комуникират не само по въпроси свързани с филма, изкуството или културата, но и за събития и хора, които са настоящи или част от паметта на миналото, като по този начин влияят на настоящето. По принцип няма случай на режисьор - автор, който да е останал незаинтересован от живия живот и възможността да се включи в тази жива реалност чрез директен или метафоричен разказ за нея. Смелостта да бъдат част от изкуството на живия живот по същество ги прави това, което са - различни от онези режисьори - конформисти, които нямат намерение или творческа нужда от артистичен коментар на времето в миналото, настоящето и бъдещето. Този творчески порив да бъдеш тълкувател на реалността с инструмента на лъжата, наречен филм, и да вземеш страна, да споделиш идея с една или друга социална група, може да превърне режисьора в художник и неговите произведения в изкуство. Необходимостта да се запази духът на времето във филмовото изкуство е това което отличава обикновения от режисьора - автор. Изкуството винаги е духовно състояние.

Тука правиме изследване и анализ на идентификацията с режисьора която може да бъде и определен вид на манипулация с публиката и опщността.

Няма възможност да си режисьор и да живееш извън реалностите на живота, макар и за определен период от време, който може да се нарече дълго. Всъщност в момента в който режисьорът стане творец публиката започва да се свързва с него и се установява комуникация. В този момент започва функционалното, практическо използване на публиката като инструмент за работа в режисьорското изкуство. „Така че в известен смисъл не се интересувам от бъдещия успех на филма, защото работата вече е свършена и не мога да променя нищо. Не вярвам и на режисьорите, които казват, че не им пука за публиката. Всеки художник, смея да го кажа, мисли дълбоко за срещата на зрителя с творчеството си, мисли, надява се и вярва, че работата му ще бъде част от времето и като такава необходима на зрителя, че ще се докосне до най-скритите тайни на душата му. Няма абсурд в това, че аз, от една страна, не правя нищо специално, за да угодя на зрителя, а от друга страна с трепетно сърце се надявам, че зрителят ще приеме и заобича филма ми. Неяснотата на това твърдение показва според мен същността на проблема в отношенията

между художника и публиката. Връзка, която е дълбоко драматична.” (Тарковски, 2017: 196)

Стигаме до същественото по отношение на комуникацията на режисьора с публиката и това е отговорът на въпроса дали тази връзка е манипулативна? По принцип правенето на филм е манипулация, няма нищо вярно в целия този изтощителен процес. Това е голяма и трудна битка с центрофугалните сили на реалността такава каквато е, за разлика от лъжата за реалността която режисьорът прави, за да направи всичко истина или в крайна сметка нова реалност. Това общуване с публиката ли е нещо което може да се нарече постоянна лъжа в опитите да бъдете част от живота на някого, или да инициирате нечий живот или начина на живот на друг човек, чрез живота на режисьора или чрез съдържанието или характерите от неговите филми? Да. Крайната цел на тази комуникация е режисьорът да увеличи броя на отделните зрители под формата на публика, която ще идентифицира като едни и същи или приблизително еднакви възгледи за събития от реалността или измислицата, с възгледите на режисьора като демийург, създател на истината или разказвач на измислени или реални истории под формата на филмова реалност.

Няма как да не се изправим пред факта, че комуникацията и идентификацията като инструмент за режисьорската работа в режисьорското изкуство са възможни само ако режисьорът е наясно със сложността на същността състояща се от стотици, хиляди, милиони различни хора с различен произход, възпитание, образование и в крайна сметка различни нужди и очаквания от филмовото изкуство. Но най-важното нещо, което трябва да се знае, е, че тази комуникация, тази идентификация на публиката с режисьора не се създава леко и безболно. „Тълпата е импулсивна, променлива и дразнеща. Тя се управлява почти изключително от несъзнаваното. Импулсите, на които се подчинява тълпата, могат да бъдат благородни или жестоки, героични или страхливи, но във всеки случай те притежават командваща сила, която не може да изрази никакъв личен интерес, дори самосъхранение. Тълпата не прави нищо с мисленето. Дори когато иска нещо страстно, то никога не трае дълго, защото не е способна да бъде упорита. Тя не търпи забавяне в

постигането на това, което иска. Тя има чувство за всемогъщество: представата за невъзможното изчезва за индивида в тълпата.” ( Фройд, 2019:154)

В този смисъл публиката като инструмент за режисьорската работа може да се нарече работа с невъзможното, с нещо, което в началото и в края на всичко е единственото нещо, което режисьорът не може да контролира, защото не го създава. Публиката в света на филма е даденост, която може да бъде допълвана, подхранвана, режисирана и дори в известен смисъл моделирана и особено манипулирана. Но не може да се управлява. Публиката е тази, която по свой специален и възможен начин установява своята власт над режисьора и неговите произведения. Това е крайт на пътешествието, наречено филм – отдаване на себе си и своите произведения във притежанието на публиката, в нейната абсолютна собственост върху всичко което режисьорът ще създаде в живота си, напълно се стопявайки в меморията на публиката като състояние, което съществува само като история, която постоянно и постоянно се поставя под въпрос - истина ли е? Или може би не? Зависи от гледната точка. Филмът и светът на изкуството са само гледната точка на индивида в момента, докато той вижда това, което се нарича произведение на изкуството. Всичко е само гледна точка. И нищо по-малко от това. Филмът започва и свършва в момента, в който режисьора го определя, улавя го и остава на своята гледна точка. Това е моята гледна точка.

## II. Приноси в дисертационния труд

### **Заклучение**

Проблемите на режисьора и режисурата в изкуството и филмовата индустрия, с отделна разработка на причините, които водят до създаването на тези проблеми в процеса на филмопроизводство, в тази дисертация се откриват и дефинират като съществуващи понятия и се разделени на две отделни групи. Първата група са инструментите за работата на режисьора и тяхното приложение като генератор на конфликти и проблеми, а втората група са инструментите за работата на режисьора, които при неправилно използване водят до лоши резултати, често до препятствия, забавяния, а понякога дори пълен срив на филмовата продукция.

Филмът е не само изкуство, но и продукт за пазара. Филмът е индустрия, която включва много други икономически, занаятчийски, но също и много специални индивидуални практики и изкуствени дейности. Но това, което прави тази индустрия специфична, е нейната почти стопроцентова зависимост от човешкия фактор, тоест невъзможността да се произведе филм само с технология, във всеки отделен и най-малък сегмент, дори в най-периферния сектор на индустрията, без лице което участва като технически или творчески изпълнител. И това, което прави тази индустрия още по-сложна е, че от първото до последното начинание крайният резултат от този продукт се решава от един човек, който участва във всичко, а това е режисьорът като автор, уникален и неразделен създател и производител. Моите изследвания и анализи на причините за конфликти и проблеми, а в много случаи и огромни организационни и финансови загуби, доведоха до режисьора, който с поведението си и начина по който организира, управлява и практикува централната си позиция, създава конфликти във вътрешните структура на филмовата продукция, но и конфликт с външната, главно финансова номенклатура, която плаща за крайния продукт - филма, който режисьорът трябва да продуцира за определено време, за определени средства и в крайна сметка с определено качество. Това, което открих по време на моето изследване, в периода на създаване на тази дисертация чрез изучаване, анализиране и синтезиране на други открития или практически открития за определени сегменти от целия процес, чрез личния опит на други режисьори, продуценти, актьори и изпълнители в областта на изкуствата и филмовата индустрия, доведоха до необходимостта от създаване на принцип на сравнителен анализ на близки или свързани професии или длъжности. Факт е, че в изкуството и индустрията на филма най-големите изследвания са в изкуството на актьорството, както анализ и изследване на генераторите които създават конфликти в практическото приложение на актьорството като професия, която е част от изкуството и филмова индустрия. Моите изследвания показаха, че други професии и длъжности не са научно изследвани до такава степен, че да служат на принципа на сравнителния анализ. Така бях принуден, за да дефинирам проблемите на режисьора и режисурата във връзка с приложението на инструментите и средствата за работа, да проучвам и анализирам други сродни и

близки професии и позиции във филмовото изкуство и филмовата продукция, които са в тясна творческа и практическа зависимост от режисьора и режисурата. В тази дисертация те са фрагментирани и поставени с крайна цел да се идентифицират проблемите на режисурата и режисьора във връзка с неговата професия и длъжност. Това, което може да се определи като краен резултат от тази дисертация, е доказателството на тезата, че режисьорът и неговите компетенции, квалификация, знания и умения за използване на инструментите и средствата за работа са причините, които генерират всички останали проблеми в процеса на производство на филм. Тази дисертация доказва тезата, че само режисьорът, който участва и взема решения за крайния продукт, във всички етапи на филмовото производство, от идеята до разпространението, като творец, но и като продуцент, т.е. собственик на част от стойността или на целия продукт, може да създаде трайно произведение на изкуството и продукт за пазара с определена финансова стойност. Тази дисертация доказва тезата, че адекватното и функционално приложение на инструментите и средствата за работа на режисьора в изкуството и филмовата индустрия е единственият път, който води до човешки, духовен и професионален успех на режисьора. В областта на изкуството за проблемите на филма с тази дисертация по време на нейното създаване открих и дефинирах няколко напълно нови и неизследвани досега проблема в изкуството и филмовата индустрия. Разпознах, определих и отделих като отделен сегмент от вътрешното структурно създаване на филма, феномена на мизанкадара като отделен от мизансцената. Дефинирах и определих мизанкадара като различен процес от мизансцената и идентифицирах всички форми на мизанкадар и начините за неговото приложение като драматургия на филма, тоест като отделно средство за работа в режисьорското изкуство. Също така с тази дисертация феноменът киногоения беше отделен от феномена на фотогенията като основен фактор на идентификацията на зрителя с филма чрез идентификация със субекта, т. е. с актьора-човек, като основна клетка на филмовото изкуство. С тази дисертация киногоенията е определена не само като феномен на особеното присъствие на човешкото лице в кадъра, но и на особеното присъствие на човек по отношение на пълното му физическо присъствие, но и по отношение на духовното му присъствие.

Тази дисертация направи ясна сегментация и дефиниране на режисьорите като изпълнители на определено филмово произведение, на режисьорите като артисти и автори които инициират и създават определено произведение на изкуството, но също така установихме специалното място на режисьора като цялостен автор, но също и като мениджър, който управлява бизнес начинанието, т.е. стопанската дейност или бизнес, наречен филмова индустрия. Като отделна част и отделна теза, тази дисертация доказва, че крайният етап, в който участва режисьорът, не е производственият процес, нито борбата за участие в постпродукционния процес чрез постигане на правото на режисьора да участва в процеса на монтаж на филм, но като крайна цел, тоест като средство за работа, определих и доказах процеса на популяризиране и разпространение, като определих режисьора и неговата личност като неразделна част от духовното и материално съдържание на продукта, наречен филм. Вярвам, че тази дисертация ще доведе до допълнителни изследвания в областите, които изброих, защото в Македония и на Балканите това са области в изкуството и филмовата индустрия, които са най-малко или изобщо не изследвани. Тази дисертация е синтезиран труд, който обхваща всички феномени, които определят режисурата и режисьора като демиург, който води до създаването на филмова творба с ясно дефинирана художествена и пазарна стойност.

### **Приноси**

1. Настоящата дисертация ще принесе за разширяване и допълване на изследванията, свързани с проблема на режисурата в организираното производство във филмовата и телевизионната индустрия, и за създаването на отделен клон в изследванията във филмовото изкуство, който се отнася до режисьора като автор и продуцент.
2. Тази дисертация ще принесе за развитието и усъвършенстването на организираната филмова и телевизионна продукция чрез подобрения и адаптации във вътрешната организация и структура на филмовите и телевизионни продукции.
3. Настоящата дисертация ще принесе за насърчаване на личностното развитие на режисьорите чрез откриване и коригиране на аномалии в действията им в

процеса на управление и менаджмънт на всички етапи на продукцията в изкуството и филмовата индустрия.

4. Дисертацията ще принесе за насърчаване на нови изследвания и дисертации, свързани с други професии и позиции в екранното изкуство и организираната филмова и телевизионна продукция, особено професионалната практика на длъжността продуцент, който в Македония и на Балканите заедно с режисьора са две лица на същата монета.
5. Тази дисертация ще принесе за процеса на демистификация на професията режисьор и трайно и необратимо определяне на режисурата като неразривна симбиоза между художественото творчество и системата на организираното производство като категорична прагма, с крайна цел създаване на оригинален, уникален и функционален продукт за пазара на изкуство и за пазара на индустриални продукти.

### III. Списък с публикациите

*Jani Bojadzi* The film script and the film director's struggle against its existence.

<https://www.movieoutline.com/articles/the-struggles-of-the-screenwriter-nobody-said-it-would-be-easy.html>

*Бояджо Яни* „Монтажът и монтажистът като средства за работа на режисьора и режисурата“ сп. Българска Наука 2022 [брой 157](#)

„Кино Лубов“ игрален филм 2021

### IV. Библиография

1. Айзенщайн, С., 2012. Монтажът . Издател: Изток - Запад.
2. Айзенщайн, С., 1976. Неравнодушната природа. С, Наука и изкуство.
3. Алън, У., 2021. Само да вметна. издател: Кръг.
4. Алън, У., 2009. Аз пиша чрез филми. Издател: Колибри.
5. Антониони, М., 2012. Снимам, следователно живея. Издател: Колибри.
6. Аристотел, 2015. За Поетиката. Ад Вербум, Скопје.
7. Арнхайм, Р., 1989. Киното като изкуство. С Наука и изкуство.
8. Барт, Р., 1991. Въображението на знака . С., "Народна култура".

9. Бахтин, М., 1983. Въпроси на литературата и естетиката. изд. „Наука и изкуство”.
10. Барт, Р., 1991 Въображението на знака . София. „Народна култура”.
11. Бенямин, В., 2006. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. С., „Наука и изкуство”.
12. Бенямин, В., 1989. Художествената мисъл и културното самосъзнание. С., „Наука и изкуство”.
13. Бергман, И., 2018. Латерна магика. , Колибри, София.
14. Беров, Т., 200. Семиотика на изкуството, Издателство Зограф.
15. Бергсон, А., 2002. Материя и памет . Нов Български Университет.
16. Бертолучи, Б., 2016. Прелестно обсебен. Колибри, София
17. Бердяев, Н., 1996. За човешкото робство и свободата. Култура, Скопје.
18. Бодрияр, Ж., 1995. Илюзията за края. С. „Критика и хуманизъм”.
19. Брук, П., 1978. Празното пространство- в „Избрани произведения”, „Театър XX век”, София,
20. Бунюел, Л., 2010. Последен дъх - Луис Бунюел , Издател: Колибри.
21. Василевски, Г., 1990. Време на филма. Македонска книга, Скопје.
22. Вендерс, В., 2010. Логика на образите. София Колибри.
23. Вендерс, В., 2007. Усещане за място. Издател: Колибри ,2007
24. Вертов, Д. 1974 .Статии, дневници, записки – С, Наука и изкуство .
25. Виготски, Л., 1980. Психология на изкуството. Македонска книга, Скопје.
26. Георгиевски, Л.,1985. Онтология на театърът. Култура, Скопје.
27. Големан, Д., 2006. Емоционална интелигенция, Клуб матица, Скопје .
28. Гробъл, Л., 2003. В търсене на Ал Пачино. ,Колибри, София.
29. Еко, У.,1991. Семиотика и философия на езика. София.
30. Елиот, М., 2018.Американски бунтовник. Конгресен сервисен центар, Скопје.
31. Игнатовски, В., 2009. Времепространство или хронотопът в ранната филмова теория. ИК Фабер .
32. Кариер, Ж.,-К., 2003. Невидимия филм. Колибри, София .
33. Кончаловски, А.,2004. Долни истини. , Колибри София
34. Кракауер, З.,1974.Природата на филма. Искусство, М.

35. Кубрик, С., Бакстер, Д., 2017. Арс ламина. Скопје.
36. Лотман, Ю., 1998. Култура и взрив. изд. „Кралица Маб”.
37. Љобон, Г., 2017. Психология на тълпите , Издател: Веси.
38. Менцел, И., 2016. Капризни години - Иржи Менцел, Издател: Колибри.
39. Михалков, Н., 2015. Територията на моята любов. Колибри, София.
40. Пудовкин, В., 1973. Теория и критика. Наука и изкуство, София .
41. Сборник 1986-1988. Из историята на филмовата мисъл I, II том изд. Наука и изкуство
42. Скорсезе, М., 2018. Моите удоволствия на киноман. Колибри, София.
43. Спилбърг, С., 2005. Киното е моят порок. Колибри София.
44. Ставрев, Б., 2019. Делос или остров който плува. Арт § Арт Студио, Скопје
45. Станиславски, К., С., 2003. Самоостройване на актьора. Аз-Буки, Скопје.
46. Стайнер К., 2014. Емоционална писменост. Магор , Скопје.
47. Стоун , О., 2012. В преследване на светлината. Издател: Колибри.
48. Тарковски, А., 2018. Консервирано време. Академска книга, Нови Сад
49. Фройд, З., 2019, Психология на тълпата и анализ на егото, Матица македонска, Скопје.
50. Фасбиндер, Р., В., 2003. Анархия на фантазията, Колибри, София
51. Фелини, Ф., 1997. Аз, Фелини. Хемус, София.
52. Фийлд, С., 2005. Основите на сценария, Делта бук, Нью Йорк.
53. Шльондорф, Ф., 2011. Светлина, сянка и движение. Издател: Колибри.
54. Чаплин, Ч., 1968. Моята автобиография. . Наука и изкуство, София.
55. Чехов, М., 2010. Актьорско изкуство, , ЦКИ Щип.
56. Шикъл, Р., 2016. Разговори със Скорсезе. Издател: Колибри.
57. Юнг, К., Г., 1999. Архетиповете и колективното несъзнавано. . ЕА София.
58. Ямполски, М., 2014. Език - тяло - случай. Киното в търсенето на смисъла. ”Пергамент”.
59. Andrew, D., 1984. Concepts in Film Theory. Oxford University Press, USA.
60. Belli, M., L., 2016. Directors Tell the Story: Master the Craft of Television and Film Directing. Oxford University Press, USA.

61. Bordwell, D., 1986. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures New York.
62. Britt, J., 2020. Directing the Movies in Your Subconscious mind. Cambridge.
63. Buckland, W., 2000. The Cognitive Semiotics of Film. Liverpool.
64. Colman, F., 2009. Film, Theory, and Philosophy: The Key Thinkers. McGill-Queen's University Press.
65. Dmytryk, E., 1984. On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction. New York
66. Kracauer, S., 1960. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Oxford
67. Lawson, J., H., 1964. Film: the Creative Process: The Search for an Audio-visual Language and Structure. Hill and Wang.
68. Lakoff, G., Johnson, M., 1980. Metaphors We Live By. Chicago.
69. Monaco, J., 1977. How to Read a Film. New York: Oxford University Press.
70. Mulvey L., 2005. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. L.: Reaktion Books.
71. Persson, P., 2003. Understanding Cinema. Cambridge.
72. Robert S., Tobby, M., 2000. Film and theory. Blackwell Publishing.
73. Scholes, R. E., R. Kellogg, 1966. The Nature of Narrative. New York: Oxford Univ. Press.
74. Stam, R., 2000. Film Theory: An Introduction, by John Wiley & Sons.
75. Rozario, R., 2019. The study of Film. Film studies.
76. Steve D. Katz , 2019. Film Directing: Shot by Shot - 25th Anniversary Edition: Visualizing from Concept to Screen. Tapa blanda.

#### **Интернет дата база**

*Myswitzerland.com*, 2021, On the former country estate of the Chaplin family, “Manoir de Ban” in Corsier-sur-Vevey, a whole new world around the man with the bowler hat has been opened. And it’s here in the manor house with huge park that visitors learn of his private life while in the new building focus is on Chaplin’s artistic works.  
<https://www.myswitzerland.com/en/experiences/chaplins-world/>

*Thevintagenews*, E. L. Hamilton, April 9, 2018, The actor who portrayed Luca Brasi in 'The Godfather' was hired as a bodyguard for a real mafioso on the set, until Francis Ford Coppola "fell in love". <https://www.thevintagenews.com/2018/04/09/luca-brasi/>

*Harvard Business Review*, Rebecca Keegan, March 05, 2010, Firing Is Too Merciful: How James Cameron Leads by Rebecca Keegan <https://hbr.org/2010/03/how-james-cameron-leads>

*Vanityfair.org*, April 08, 2012, David Kamp, One of the great tragedies in cinematic history was the fate of Orson Welles's 1942 epic, *The Magnificent Ambersons*, which was cut, reshot, and mutilated by studio functionaries while its visionary director was working on another project in Brazil. Sixty years on, the 132 minutes of the original version—if indeed they exist—are still the holy grail of certain film buffs. The author follows the making, and unmaking, of a movie that Welles believed was the death of his Hollywood career. APRIL 8, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2010/04/magnificent-obsession-200201>

*Independentcinemaoffice.org.uk*, Understanding audiences. The key to making a cinema successful is having a strong feel for the range of audience that it might attract: who are they, what do they want to see and how do you communicate with them?

<https://www.independentcinemaoffice.org.uk/advice-support/how-to-start-a-cinema/understanding-audiences/>

*Index.hr*, October 10, 2021, Zeljko Porobija, Neozbiljno ostvarenje koje nema puno veze sa stvarnošću. Pogledali smo Tomu <https://www.index.hr/magazin/clanak/neozbiljno-ostvarenje-koje-nema-puno-veze-sa-stvarnoscu-pogledali-smo-tomu/2311627.aspx>

*Theguardian.com*, December 8, 1999, Boyd Farorow, What is the point of film festivals? <https://www.theguardian.com/film/1999/dec/08/comment>

Mara Lesemann, screenwriter and script consultant <https://www.quora.com/What-is-the-purpose-of-a-film-festival>

*ACMI.net.au*, Nick Bugeja, July 12 2017, Weaving the art of film criticism into cinematic gold <https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/film-critics-filmmakers-natural-transformation/>

*Faroutmagazine.co.uk*, 2021, Swapnil Dhruv Bose, United Artists: The studio that challenged and revolutionized Hollywood, <https://faroutmagazine.co.uk/united-artists-studio-revolutionised-hollywood/>

*Theculturetrip.com*, November 15, 2016, Lindsay Parnell The French New Wave: Revolutionising Cinema <https://theculturetrip.com/europe/france/paris/articles/the-french-new-wave-revolutionising-cinema/>

*Kosmorama.org*, December 13, 2013, Peter Schepelern, After the Celebration: The Effect of Dogme on Danish Cinema. PEER REVIEWED. Lars von Trier's invention Dogme 95 has been celebrated by some as one of the most important events in European film history and dismissed by others as a publicity stunt. This article recounts the history of Dogme 95 and examines its effects on Danish cinema. <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/after-celebration-effect-dogme-danish-cinema>



**Southwest University "Neofit Rilski"**  
**Blagoevgrad**

Blagoevgrad 2700, ul. "Ivan Mihailov" No. 66, Tel. + 359 /73/588 553, Fax + 359 /73/ 885516

E-mail: art@swu.bg, <http://www.swu.bg>

**FACULTY OF ARTS**  
**Department of "TV, THEATER AND FILM ARTS"**  
**YANNY BOYADJI**

**DISSERTATION ABSTRACT**  
**DIRECTOR'S TOOLS AND TOOLS WHEN WORKING WITH ACTORS IN**  
**PREPARATION, FILMING AND POST-PRODUCTION PERIOD**

for awarding the educational and scientific degree "Doctor"

8.4. Theater and film art

/Film Studies, Film Art and Television/

Supervisor

Assoc. Dr.Klavdia Kamburova, PhD

2022

Blagoevgrad

## CONTENTS

### I. Content of the dissertation

1. Contents (3)
2. Motives for writing (4)
3. Objectives of the study (6)
4. Subject of the study (7)
5. Relevance of the topic (9)
6. Research methodology (10)
7. Introduction (11)

### II. Contributions to the dissertation

1. Conclusion (53)
2. Contributions (56)

### III. List of publications (57)

### IV. Sources

1. Bibliography (57)
2. Internet database (58)

### V. Declaration of authorship (60)

## 1. Content of the dissertation

The dissertation work consists of six chapters, presented in the form of theses, which through various methodologies lead to the ultimate goal - revealing the tools and means of the director's work in the filmmaking process. Each individual chapter is divided into separate topics, each of which individually and all together lead to the ultimate goal - proving the thesis. In this sense, the first chapter entitled "Introduction" is composed of topics that develop into sub-topics with the aim of deepening the research and comprehensive analysis of all aspects of the problem of directing and the director in the process of creating the film as an art and a product for the market

The second chapter takes to the heart of the matter by exploring the means of the director's work, which are the main tool for the practical application of directing, which are further set out in twelve separate topics and sub-headings, which are again divided into additional set topics in the form of further analyses. .

The third chapter is Casting and the director's work with the actors as the most important tool for the director's work in film art. This chapter consists of nineteen themes, which with their additional sub-themes exhaust all aspects of one of the most complex processes in the syncretic arts, which is the work with living people, through which the director realizes his personal idea, which is ultimately a product of selfishness , interpreted as the achievement of a person who considers himself an author.

The fourth chapter is an analysis and study of aspects of the film editing process and its relationship with the editor, first of all as a person with his individual human characteristics, but also as an artist, as the author of one of the key segments in film production.

The fifth chapter is a study devoted to the phenomenon of the audience as a means of directorial work. This part of the dissertation is composed of seventeen separate themes with sub-themes that analyze the phenomenon of the audience and its identification with special emphasis on the director's relationship to the audience as a consumer of his art or his product for the market in the form of a film.

The sixth chapter is devoted to the director's personal advertising techniques and his communication with the audience. This chapter consists of a subsection that consists of an analysis of the phenomenon of identification as an object of manipulation by the director, which explores the forms of manipulation that are specific to each artist and their contribution in terms of the audience's identification with the director, not what it is he real, but how does the audience identify him.

### **Motives for writing**

In Macedonia, there are extremely few directors or professors in higher education who have written or write and publish educational and scientific studies on the problem of the director and direction in film art and the film industry, which is in its second stage of development and is mainly based on state subsidies for film and television production. With the exception of Ljubisa Georgievski, who wrote about the problem of directing, but with a focus on the director and directing in the dramatic theater and other stage activities, published in his book "Theatre Ontology", almost no one has done research or scientific-educational work on exploring the problem of the director and direction by defining, defining and valorizing the main pillar of film art and the film industry - the film director and film and television direction. Today it is quite clear that the generator of this dual, artistic and economic activity is simultaneously the personal initiative, the need for expression, for creativity, and in the next phase for entrepreneurship of the director as a creator, but also of the director as a producer.

My experience speaks of many conflicts and unrealized projects and missed opportunities in film art, but also in the industry in particular, due to the unclear position of the director and the undefined tools and means of work of the director-artist and with special regard to the director-producer. These undefined, mainly personal, psychological conflicts of the director himself, create all the other conflicts with his closest collaborators, and then with the entire team, which in itself leads to the failure of film and television production. In my directing lectures at Europa Prima University, I realized that not only the students of directing and production do not have a clear definition of what a

director does in the art of film directing and in the production industry, but also all other students of audiovisual arts cannot define the exact tools and means of work for the director and direction. Thus, they often come into conflict during their training and later in their professional development, looking for opportunities to solve specific problems during preparation and shooting in the studio or on location. Their statements lead to a lack of accurate information about who does what, how they do it, where they do it, when they do it, and why they do what needs to be done at all stages and work processes. I have also witnessed uncertain relationships, especially among the closest collaborators of the director, producer, screenwriter, cinematographer, actors and editors, which lead to an inability to resolve or at best a poor or inadequate resolution of a particular problem or conflict. At the beginning of my classes with students from all departments, I prepared a Questionnaire in which I asked for answers on how they perceive and define the position and duties of the director, first with the actors, that is, I asked for an answer to what they expect from the director in the process of working with actors from the film industry in the individual stages of preparation and production. Their answers led to total disagreement and indeterminacy of the director-actor relationship. And this relationship was two-way.

Many directing students did not know exactly what a director does in all stages of film production and what his position is in relation to others. It quickly became clear that the generator of these ambiguities was the director, i.e. the person who basically creates all the relationships in the art and industry of film. A lack of understanding of himself and his position and the tools and means of working in his profession further reveals that these lead to conflicts with all other professions and positions in a film production or company. The motivation for this dissertation is twofold. The first is the scientific and educational determination of the place and tools for the director's work and the creation of a methodology, and the second is the creation of practical knowledge that can be used not only by directors, producers or actors, but in all departments and professionals in the cinema and television, but also in general all those who participate in the film and television industry through a system of collaborators, cooperators, specialists from various activities and many other performers from arts and professions living around the film and television industry. As I work and am in constant contact with professionals

from the film industry in the Balkans, but also with my fellow professors in universities and schools of cinema and television, I realized that this research is of educational, professional and business interest outside of Macedonia. Finally, it is quite clear that countries that are in the so-called process of transition from socialism to capitalism still have very uncertain relations in every segment of the process of creative creation and organization of production in the film and television industry. A magic circle looking for a way out.

### **Objectives of the study**

Recognizing, discovering, defining and eliminating anomalies that create problems in the practice of the director's profession in film art and in the film industry is the main goal of this research. Film is a dichotomous phenomenon. It has two main functions, the first to entertain and the second to educate. But its essence is in the other two categories of cinematography, which is the fact that the film in one is art and in the other a product for the market, i.e. business venture. Separating artistic from business endeavors in the world of film is impossible. They are interconnected, and any attempt to separate them leads to even more bitter conflicts and even bigger problems, especially in Macedonia, where film is still largely considered an art and less an industry. The purpose of this study is not to separate, but to define the different essences of the film and through the tools and means of the director's work to eliminate the conflicts that create problems in the process of artistic creation, but also in the production process, which in the film industry is a technological process. The aim is not to define film as an applied art, but as a technology which, if practiced through a system of properly defined procedures, leads to the creation of organized and mass production of film and television products and the development of a film and television industry. The purpose of this research is to explore and define art as part of the overall economic relations in a small society and country like Macedonia. The ultimate goal is to encourage and guide the development of the Macedonian film and television industry in the time of expansion of the film art, especially in the last decade of the twenty-first century, when the film and television industry is no longer the privilege of only large and rich countries or state communities.

**Subject of the study.**

The subject of this study are the processes of writing scripts, working with actors, editing films and the director's work with the audience as fans of film art, but also the audience as a consumer of the film as a product for the market. More specifically, the subject of this research is the way of creative initiation and the application of specific techniques and technologies in the process of creating the film as a work of art, but also as an industrial product intended for mass consumption. Since film is a specific activity, which on the one hand is an intellectual work, and on the other hand a profession that requires specific technical and technological knowledge to practice, the subject of this research is the ways in which the intellectual part - the transfer of a certain idea to the film as a product of emotional emanation and for the director as an artist, must put in a mutually functional relationship with the rational, strictly technological part that is in a mutual relationship with industry and business. The subject of this research is divided into two parts without special distinction, but it is aimed in one part as an analysis of the internal, strictly intellectual mechanisms that the director manages to create a scenario as a product of emotional and spiritual processes that will materialize at the end of the process as a certain physical value in the form of a written text as a general architectural plan for action and creation of a material structure. In addition to this part, the subject of this study is the necessary educational, professional and empirical experience that the director must have and find a way to apply and transfer them from the world of intangible and spiritual values to the world of real material things. And as a complete study of this part are the techniques of management over oneself and one's own life and art as a product of this life, and the techniques of communicating, acting and working with other people, involved in the processes of intellectual and technological endeavors, with an end goal without conflicts, in a state of cooperation to create a film as an artistic and spiritual value, but also a qualitative and market-adequate film product as a material, economic value. The other part refers to the qualifications, competences, knowledge and skills that the director must have and how to apply them in the process of technical and technological setup and management of the process of preparation, production and post-production finishing and distribution to the audience and consumers of the film as a

product of industry intended for trade. And as a separate part the subject of this study is the audience and its structure and its needs and forms of consumption of the film as a work of art for the purpose of satisfying spiritual needs, but also as the consumption of the film as a material, market product for the purpose of satisfying other social individual and collective needs.

### **Topic relevance**

We are in the midst of a revolution in film and television production. The expansion is here before us and it is likely that what happened in neighboring countries almost a decade ago - the mass production of audio-visual goods and the creation of an organized industry, which is essentially a generator of many other economic activities - will happen soon in Macedonia. The film and television industries have come a long way in recent decades and there is no longer a clear line between the two industries. On the contrary, the structure, narration and visual layout of a TV feature film or series are the same as in cinema, and the production of feature TV movies and series requires a lot of knowledge and skills, especially since TV, unlike film, still has small budgets and very short production times. To be effective, the generator of this production, the film director, must possess the knowledge to solve the problems which are numerous and complex in this particular activity. It has never been more relevant in this field to look for ways, forms and concepts to create functional and effective production that can meet the growing market demand for audiovisual products, in all industries, especially in marketing and advertising, where they dominate the short game forms. Finally, with the pandemic that has occurred in the last two years, we are witnessing a drastic change in relationships and needs in many industries, in this sense the entertainment industry, especially the film and television industry is expanding due to the fact that consumers spend their days at home and there is a general appetite for film products such as entertainment that are distributed across platforms or online. The overall growth of this industry is projected over the next five years to a whopping ten thousand feature films per year, as the market will demand. Therefore, I believe that this research has its practical application in education, but also in industry in the day-to-day organization of production and the establishment of rules, relationships and efficiency in operations.

## **Research methodology**

The initiation for this dissertation is my lectures, practical activities at Europa Prima University and work with students. In this sense, I began to study the subject with the method of oral interviews, and later applied the method of written Questionnaires, which gave the first concrete knowledge of the problem of the tools and means of the director's work. At the beginning, the two main subjects of the study were not clearly defined, one for the tools and the other for the means of work. I took this definition of the general tools of directing work in the art of directing from my lectures with acting students on the topic "Acting in front of a film camera", where we had already defined "the tools and means of work of the actor in the art of film". The questionnaire research method determined the problems and, accordingly, the subject of the research. The separate groups of students in my classes worked with me in determining the tools and means of work of the others - the closest activities and collaborators of the director besides the actors, and so on this list with arranged the producer, screenwriter, cameraman and editor who should be in collaboration with the director and without which he cannot practically realize his creative and business ideas for a film production. This part of the research was both theoretical and practical during our exercises with script, camera, production and editing students. In the second phase, I conducted a method of laboratory study of the script and determined the conflict points during the writing of the script for a short feature film between the screenwriter and the director, finding and determining the causes of conflicts and defining them as the source of conflict. At the same time, I was conducting laboratory research with acting students, with whom we pretty much established virtually every relationship in the actor-director relationship. At the end was the practical work in the stage of writing the script, pre-production in the process of working with actors, in the stage of production in the studio and on locations and in the whole process of post-production of the feature film "Cinema Love", for which I wrote the script, produced and I mounted as an essential part of this study with the aim of through the method of analysis and evaluation of all theoretical questions and problems through the method of practical verification in real production. In the process of writing the theoretical part of the dissertation, I used the comparative

method regarding how other authors, teachers and artists define this problem through their theoretical studies and especially through the practical work in the art of film and the film industry, through the works of over thirty directors, screenwriters, producers, actors, psychologists, psychoanalysts, cinematographers, film researchers, film critics. In one part, I used the method of searching databases available online. I have largely used the method of analyzing over a hundred feature, documentary and experimental films to prove or disprove many theses and theories through the practical knowledge of other researchers and authors.

## **INTRODUCTION**

Directing as a profession and directing as an artist are some of those professions that are obscure and subject to misunderstanding and mystification, even today, despite the abundance of information about the show business, film and television industries, where directing is presented as a key position and the director as a key figure. Anyone you ask, anywhere in the world, will tell you exactly what actors do in film or television, and at least give you a descriptive answer about what their occupation is as a producer, screenwriter, cinematographer, costume designer, animator, or sound designer. And quite clearly and understandably, anyone can determine exactly what these people do to do their jobs. But they don't know exactly what goes into the filmmaking process of the person whose name stands the longest in front of everyone else's on the screen and is spelled out in capital letters. And even some of the professionals who work on the film do not know exactly what the person they call the director does - the director (according to the American practice) the person who gives the directions, i.e. the guidelines, what they should work on. A large part of the directors themselves do not know exactly what they should do and what their duties are, especially those who are just entering the profession. This phenomenon and its specific and special situation is the subject of the present study. Who is the person called a director, what exactly does the profession of directing and the job of a director encompass, and what are his tools and means of work?

Directing and directing have their main problem in the very description of the profession. Almost all professions that arise and are defined since the end of the Second World War (in the sixties, with the development of the electronic industry, many new and

incomprehensible professions with even more incomprehensible names appeared) directing and directing do not have an exact description of activity, i.e. . the profession does not have a clear etymological definition like other professions.

For example, the etymological meaning when defining the profession scenographer is clear - the one who draws the scenes - the places of action, the costume designer - the one who makes the costumes, the illuminator - the one who directs the light, etc., but the situation with the etymological meaning of the term directing is complicated. In European languages, the term director (Realisateur, Regista) is used, which was first used in France and in the French language and its variants in the languages of the Eastern, Western and Southern Indo-European languages, it means - manager, from the point of view of a person in charge / manager of some company. But is the director the person in the sense of a manager who is responsible for organizing and administering the activities of a film production company? In the very beginning, when the film grew from a technological attraction into an art and an industrial product that is marketed through its distribution in cinemas, the director is the person who writes scripts, chooses locations for filming, builds studios, selects actors and works with them on their acting performance. Usually he was a cameraman, editor, composer, distributor, was responsible for the administration of the company and really did everything required by the position of manager-manager of a company, which in its structure at that time was close to the theater troupe as a type of activity. "What was the film director really doing at the time?" He had the script, just like the dramatic text for the play written by a theater playwright, only the actors' words were omitted and replaced with silent movements or sometimes very long captions. The director sets the stage theatrically, noting the transitions, encounters, entrances and exits of the actors. / In a word, the work of a film director was no different from the work of a theater director. It was a play with actors who did not speak, but were photographed and projected on a screen - these were the first films! Pudovkin (1973, 92)

Sidney Field recounts Jacques Renoir's dilemmas about what the profession looked like and what the director did in the first decades of the birth of film. "True 'art' can only be called one's vision, which is not the case at all in the scheme of the film process. One person can't do everything it takes to make a movie. One can write the script, direct the

film, act in it, shoot it, edit it and get the result like Charlie Chaplin does, but the director cannot play all the parts or record all the sound or manage with the lighting and perform countless other technical details necessary to make a film. He can make the film, but he cannot process the negative; “He has to send it to a special film lab for that too, and sometimes it doesn't look the way he wants it, or how he sees it in his artistic vision.” (Field, 2005:275)

### **I. Tools and means of work of the director.**

“Cinematography served as a means of easily and seductively fixing theatrical scenes. It is at this point that the film goes down the path of a lie, and we must be aware of the fruits of this lie that we are still reaping today. I'm not even talking about the illustrative problem. The greatest misfortune lies in the refusal to use in an artistic sense its only value (of film) to notice and perpetuate the reality of time on cellulose tape.” (Tarkovsky, 2018:71)

In this chapter, for the most part, research and analysis is done on who is actually the director? What does he actually do to create his art? The answer to this question is the basis of everything else in the world of film art, but also in the world of the film industry. After the First World War, directing would definitely become a profession that would place the man-director on the pedestal of an artist, of a creator with mystical power. Who is this mystical person and what exactly does he do to produce this mystique that all other ordinary people on the planet identify with?

To a large extent today, the synonym of director is the person who lives and works in America, in Hollywood, and is known for having his name at the beginning of the credits of the film and being called the director, according to the English nomination. Essentially, what is the difference in terms of who this person is and what they do in this profession, viewed through the etymological meaning of this profession in Europe and America? In Europe, he is the person who realizes, manages, and in America he gives instructions, guidelines, how to manage the production process. Is there a difference? Yes, the difference is significant, and so we will consider directing separately, especially in that part of the American film industry located or operated in Hollywood, where there is a basic "training system" that today is associated with productions managed or

controlled by director-managers of companies, in the industry, called productions. Therefore, when we mean directors who are both owners and managers of companies or film productions, the term producers is used, that is, director-producers. Many of the directors-producers along with the development of the film are involved in drawing up the budget, raising the necessary funds and organizing the entire production.

They negotiate the casting of famous movie stars who are the main bait for the viewers, participate in the planning and realization of the production, control the costs, promotion, distribution and together they collect and share the realized profit. The impact on the research depends on the success of the director-producer's recent films. Even for the names of director-producers like Steven Spielberg, Ridley Scott and James Cameron, the right to select the scripts, set the budget, decide on the casting and all other departments depend on the sale of their latest productions. Clint Eastwood with his company "Malpaso" is a typical representative of the Hollywood version of a director-producer who, in addition to the film, also has his share in the production of a television program. Almost all major American directors are producers of their own companies, whether they produce primarily in Southern California or New York, such as Martin Scorsese, Woody Allen, Robert De Niro, Mel Gibson and others who are producers, writers, actors, production designers, editors, composers, distributors and administrative managers of their business ventures and films produced mainly in the eastern part of the country, which is considered the center of the so-called American independent film scene.

The director Ljubisa Georgievski in his book "Ontology of the Theater" says that if a person wants to engage in the directing profession and become a director, he must agree to know everything about the political situation in every day, at any time and in any place the world, the state of pollution, children's rights, health anomalies, the standard of pensioners, the real estate market and of course the movements of the stock markets in London, New York and Hong Kong. Data and information about which it is not clear why a person needs to know them in order to be able to perform some activity, work and profit from it? "Film is both art and science. Sometimes a screenwriter's vision paves the way for new scientific advances, as James Cameron did in Terminator 2, a film that I believe is as revolutionary an innovation as the introduction of sound in 1927. In the near future, I believe that the craft of filmmaking will be revolutionized. Literally, film

making will go into the home computer and in the not too distant future I can see young filmmakers learning the art and craft of making short films at home. In the process of film evolution, there is always a dynamic exchange of knowledge between science, art and technology.” (Field, 2005:276.)

When asked who the director is, the famous Federico Fellini in the book "I, Fellini" writes that the director is a liar. This can be seen in his anthology film "8 ½", which is a reflection of the profession of the director and the professional director. The director Vlado Tsvetanovski had a definition that: the director is a servant of the event! Branko Stavrev writes that: a director is a person who teaches other people things that everyone knows. "The cake is confirmed by eating it. There are no instructions for use on either bunch. Not on an apple tree, fish, sea, sun, love, death, beauty..." (Stavrev, 2019:124)

I chose these theories about what directing is and who the director is, to understand that the phrase how many teachers and so many textbooks in this profession is confirmed in all its complexity, but also in all its simplicity at the same time. In any case, these examples show that it is indeed very complicated to explain what a director actually is, but more importantly, how and in what way the profession of a film director is practiced. How to do all this described up to here? As with other professions, with tools and means of work. This means that the director has his tools and means. Who are they?

- 1. What are the tools of the director's work?
- 2. What are the means of the director's work?
- The tools for the director's work
  - • The mind
  - • Intelligence
  - • Emotions
  - • The personal and specific spirit
  - • Creative envy
  - • Physical health and fitness

Here, each instrument is investigated and analyzed separately, on specific topics, through the synthesis of many personal experiences in each respect of psychologists, philosophers,

sociologists, and altogether the experiences and conclusions of the most famous names of screen art in Europe and the world, from several generations and from different film environments, societies, political relations and social environments that ultimately create the whole in the world of cinema.

### **The tools of the director's work**

This is the second chapter. Here we examine the means of work as something separate from the instruments of work in the art of directing. After all is added and subtracted, at all stages of film production, from the birth of the idea, through the writing of the script and development, filming and all post-production, along with promotion and distribution, there is a separate individual job for each individual position of a professional who does any necessary actions in this department or additional service. What is left to the director as a means of working for him to do his part of the job? What are the means of the director's work?

1. Script, writing, adaptation and collaboration.
2. Selection and work with actors.
3. Film editing and post-production picture, sound, special effects and design.

In addition to this kind of "holy trinity", as a separate task, but also as a general idea from the beginning to the end of the creation of a film, there is always a segment that is in everything and anything.

4. Communication with the public and personal promotion.

What needs to be further explained before proceeding to the analysis of the director's means of work in the art and film industry? These studies essentially concern the director who is both producer and screenwriter, that is, they are largely devoted to the director as a complete author. In this sense, I consider a director who is not a producer of his own films, but only a director and screenwriter, to be an author. Some directors, in addition to writing, are very successful as actors in their own and other directors' films. This also applies to them. "All this once again confirms that the film is and will always be an author's work like any other art. Regardless of the fact that a director can get huge support from his collaborators, only his idea shapes the film as a whole. Only what is refracted

through the prism of his subjective authorial vision is artistic material and forms that particular, complex world that is a reflection of real reality. Reducing it all to one person usually doesn't diminish the artistic contributions of the rest of the filmmaking process. But here too there is a conditionality: true integrity is obtained only when the director makes a choice from the other participants proposed in the process. Otherwise, the integrity of the work is violated." (Tarkovsky, 2018: 36)

My experience and this research lead to the same sea, but through the many rivers and tributaries that have to be crossed and swum and sometimes even after reaching the sea it can happen that it is simply still only one destination that leads to the vast expanse of movie oceans. That is why I offer this axiom as relevant.

"It takes three things to make a movie."

1. Good idea;
2. A good story;
3. A good script;

Why do I think that these three things, which essentially comprise all the scenarios in this world, need to be separated and considered separately? Since the idea is not enough to make a story, the story is not a script on which to shoot the next movie. And of course the idea for a film can come from one place, from another to develop the story and some completely third person or completely third people - screenwriters to write the script. Therefore, in this chapter we consider all three of these elements separately.

There are countless theories, claims, opinions and beliefs that the screenwriting and mass production system was invented to control filmmakers and their quest to make a film as a work of art that would present the director as an author, creator, artist, influencer in a small limited circle of educated people, and not as a skilled producer of a general product for mass sale in the world market of films. For this purpose, thousands of workshops, lectures, seminars and master classes are financed for script writing in various phases - from the idea of a film to its realization. In this system, the screenwriter is presented as a separate

author on whom the future film depends, or it goes so far that the screenplay is considered a separate work and art in itself. I have participated in such events and there you can learn a lot of useful things about what the script should look like as a form or structure and how to develop an idea from an annotation, a synopsis to a feature script, according to which the next film will be shot. So far I find this useful and acceptable. "If you're not aware that the script is about making movies (and in that context it's a semi-finished product, nothing less and nothing more), it's impossible to make a good movie." Something different, new, maybe even good can be done, but the screenwriter will not be satisfied with the director. Accusations against the director that he "spoils a good idea" are not always justified, because ideas are often literary and only interesting in that sense. The director is forced to transform and dismantle them to make a film." (Tarkovsky, 2018: 85)

This freedom of the director to make changes, interventions, inversions, to add or shorten the lines and dialogues in the script written by another, is inherent in auteur cinematography in Europe and some parts of Asia. Certainly and in a narrow circle of directors-producers in America, Great Britain and Europe. In general, the right to work unfettered by anyone and anything, making the director a kind of god or demiurge, was an advantage of European cinema, and especially of Eastern European cinema during the time of socialism, when auteurs in these countries had the freedom to make films with narrative and structure which even they did not fully understand, but with the sole purpose of presenting themselves as creators who created a work of art different from others. In the era of socialism, filmmakers in Eastern Europe and Russia faced another kind of restriction – state censorship. This state censorship existed in the East after World War II and still exists in the West in Europe and America, where in addition to official censorship by individual governments there is censorship imposed by financiers, labor unions, and political and economic centers of power. In this sense, directors who are determined or self-defined as part of the so-called author's film, such as Andrei Tarkovsky, for example, see the script as a limitation that stands in the way of the director as the only and unlimited author-creator who, for this freedom, must lead a lot battles that do not always promise to be won. "Once the director receives the script and starts working on it, he is always faced with the fact that the text, no matter how thorough and well-planned, inevitably begins to change. He never gets his true and literal portrayal on the movie screen. There is always

some deformation. That is why the joint work of the screenwriter and the director always turns into a struggle and conflict. A good film can be obtained when, during the collaboration between the screenwriter and the director, their original ideas crumble and collapse, so that from these ruins a new concept is born and a new organism begins to be created." (Tarkovsky, 2018: 87)

Why do directors like Tarkovsky see filmmaking as a kind of war, battle, antagonism, at least as an expedition, as a mission that does not promise that at the end of this uncertain journey what is sought and waiting to be conquered will be discovered? This is because, by his very nature, the director, in addition to his socially necessary utilitarian motives for work, has an initial urge deep in his spiritual world, expressed as an inexplicable, unbearable, and very unreasonable, deep emotional need for creativity and self-assertion, which grows over time in the so-called creative hunger, i.e. addiction to creativity. We must not forget that on this path many directors, instead of following the path of self-proof, get lost in the space of self-demonstration, which is a path that leads to ruin, because he who calls himself an artist must look for art in yourself, not yourself in art, as Konstantin Sergeevich Stanislavski advises. Because of all this, the director must find ways to provoke, find, encourage and form creative envy not only in himself, but also in all other people who gravitate, live and exist in his creative world. And of course, in this sense, to radiate the creative hunger of the screenwriters, who express themselves in a certain work, which they know is not a canned art, but a content that transforms from one form to another and that the ultimate goal of film art is not the realization, writing and production of a certain script - and the shooting of a certain film and the script at the end of this long, syncretic and complex process to - cease to exist. Those screenwriters who understand this kind of self-publishing process become successful in the profession, and their scripts are sought after by many directors and producers, and their films are artistically and financially successful. "Many times writers choose to join forces just to avoid negative feelings and uncertainty.

Sometimes necessity dictates collaboration. For *The Lord of the Rings*, Peter Jackson, Fran Walsh and Philippa Boyens collaborated because the writing part was about how much time they had available. "In the beginning, before we started shooting, we wrote the script together - we would sit in a room and write scenes. I (Peter Jackson) sat at the computer

and wrote because I was ultimately the person who had to go and direct the film, which meant that if I wrote the narrative paragraphs, that would be the first opportunity to imagine the film in my head. Fran writes the dialogue on stage. Philippa does the same, but on her laptop. Then I sit down, take the dialogue and write the descriptive paragraphs around the dialogue. I think like a director, not a screenwriter. And then I moved on to a job where we rework the script while we're shooting.” (Field, 2005: 278)

In this chapter, we thoroughly research and analyze the structure of the screenplay and its parts, not only as dramaturgy, but almost as stages, as a sequence of things that the director does to develop the script for a film to eventually reach production. The approaches of producers in America and Europe are also thoroughly analyzed here in relation to the script as a primary point from which the studio owner and the financier will accept or reject a certain script of a certain director.

### **Casting and the director's work with the actors.**

This is chapter three. Mainly the research and analysis starts from acting and the actor as the center of art on the screen. Here is just a small part of the conclusions of this chapter and the themes that emerge. What is acting? Imitation of nature, animals and people and their characters in given situations? The ability of a person to convince us that what he does or says is the truth that we believe unconditionally and unreservedly, knowing in advance that this person is not that person and that what he says and survives is not the truth, but a story and a game ? Or just a skill that's meant to entertain and sometimes educate? Acting is the only primordial profession in the performing and visual arts that has remained essentially unchanged. Unlike media that flow from one another due to their syncretism, acting has remained what it was from the day it arose: the need for one person to tell about his inner world to another or to imitate and show the outer world with only the help of your own body, mind and spirit.

- Casting, working with the actors and the relationship between them and the director are the most complex part of the film, and usually this part of the film process, understood only as a means of the director's work, influences everything that has been done before in pre-production, but also and on everything that will be done after that, in the post-

production phase. I will identify those actions that are key in the process of selecting and working with film actors.

- • Choosing an adequate actor for a particular character.
- • Types of acting of different characters.
- • Techniques for the director to work with the actor.
- Problems and conflicts in this process.

How and when is an actor chosen for a particular role? Most often, casting is done in a pre-production process called casting. The producer has closed the budget, the script is in the form of a "final draft", the choice of locations has been made, if it is a film era, science fiction or a special effects film, the studios, props, special equipment and even some of the costumes are already ready or in manufacturing process. At the same time, casting begins, which is usually the task of agencies or productions that have their own casting directors who must make the choice of actors for each individual character defined by the script. Actors are interviewed, perform a script in front of the camera, usually neutral to the script, have their faces photographed from three sides, their full height, to see what they look like physically, and walk away with the hope of being cast. Assistant producers and directors are usually present at these castings. So they make a narrower choice of actors in the first round. The director is sometimes included in the so-called second round. Finally, the selected actors appear in the production, sign the contracts, make the necessary arrangements for their costumes, shoes and other clothes or props and begin the acting exercises with research, analysis and character development which they perform, together with the director, his assistants or in the most common case with the so-called "acting coaches". This is the usual casting procedure when making a film that is part of an annual production plan that a studio or production has to implement and the director is a professional from the list of executive directors. "I'm of the opinion that a script should be actor-oriented from the beginning. When we write a script and one or another character appears in the narrative, we often ask ourselves: who (actor) is he?" (Mihalkov, 2015: 140)

Some directors start casting from the first day of finishing the script as a final version or even from the moment the synopsis or treatment of the film is written. Basically, the differences are fundamental in whether the director is also a producer, or just a director—a

creator who has to wait for a production plan to begin casting, or whether he makes those decisions himself. “In the beginning she was dying to get the part: she was ready for anything. There were other actresses, but I met her first. It all started with a six-week misunderstanding with her and my agent, so something stupid and twisted happened. After that we made an appointment. / From the very first contact I observed her behavior: she showed strength and great self-control, she looked like a woman inspired by Geri's character. When we got around to reading the text, I immediately saw that it fit the character perfectly. / I talked to her a lot and soon realized that she would play the style I would choose - in other words, if it took forty takes to get something right, she wouldn't hesitate, and not just because of the performance . But also because of the proper movement of the camera.” (Scorsese, 2003: 120 / 121)

Each film is its own story of how casting is done and until the end this process is uncertain and filled with many upheavals, unexpected obstacles on the way to a certain choice and even misunderstandings or even conflicts between the director and the actors. But also a lot of wrong choices and of course, new castings and new choices even at the stages when shooting has started. For the film "Unfinished Mechanical Piano Game", the main character was supposed to be played by Lena Solway, but as often happens with actors, she became pregnant, so the director Nikita Mikhalkov went to look for a replacement. He found her, but then the problems with the choice began. "Then I decided she wasn't the most important person in the world and got another actress. And as it seemed to me, she looked a lot like Lena. She came to one rehearsal, the second, the third - dear, dear, educated. You think she understands everything you're talking about, she probably does. But I always feel kind of uncomfortable and can't figure out what's going on. I'm starting to think I'm having a hard time at every rehearsal, even the anticipation of rehearsal is stressing me out. And finally I realize that I don't want to look at her. Although I don't understand why. I talk to her, I work with her and I look at her shoulders, her chin, her hands. But I don't want to look into her face, into her eyes, long and calmly, like when you look into the eyes of a person with whom you have no complexes. I later realized that this was very important to me. If I don't want to communicate with a person, to look them straight in the eyes, that does not mean that the person is bad, it just means that we are people connected in different energy fields.” (Mihalkov, 2015: 160)

Essentially, casting an actor for a particular character is an inexplicable and incomprehensible state of affairs even for the director who casts them. Even for a director with a lot of experience. Why an actor was cast for that character in that film is a personal matter and usually has to do with the personal relationship between that director and that actor. And most importantly, their collaboration in other films and the experience of previous work together. But also previous acting performances in other films in characters close or similar to the character the director is looking for in his film. But here there is a completely different take on things about how to choose and work with actors.

In this chapter, almost all aspects of acting, the essence of the different schools of acting, the forms, genres, types of acting, the multitude of mannerisms, the dedication to acting, the difficulties that actors go through in order to create and bring to the screen a full-blooded character are explored. with its own internal psychological but also with many external characteristics and the difficulties of this process. We also research and analyze the acting as a kind of engagement of intruders and their specifics. Special attention and researches are made on the relations of the director with the actors, but also the relations of the actors with each other in the process of creating a film.

If the actor wants to be completely transformed into a certain character then the process of internal, psychological and emotional transformation must go along with the physical and contain techniques of acting transformation which are divided according to the names of the founders of these schools of acting which are understood almost as a kind of dogma for the art of acting: according to Stanislavski, (Sergeevich Konstantin), Brecht (Berthold), Chekhov (Mikhail), Grotowski (Jerzy), Strasberg (Lee) and Adler, (Stella) and several other creators of a certain technique of acting . In one way or another, by one method or another, all schools of acting offer solutions to how the actor reaches his nature, to himself, or at least to the most convincingly, most faithfully depicted nature of some other real or fictional character in a theater of the stage and in film in front of the camera. And they all have their foundation in Stanislavski's teachings and his pragmatism for naturalism in acting, which is achieved through acting techniques structured in several of his books known as Stanislavski's "System". In the end, all these techniques lead to the acting of transformation into a character that is different from those close to him or similar to him. But formal education in acting is not the decisive, most important ingredient of the

profession, but the talent and personality of the person. And all those additional knowledge and skills that are learned and acquired in the life of a person and in the profession of an actor. Here are the ingredients without which excellence in acting cannot be achieved.

- Creative hunger;
- Dedication to the profession;
- Persistence in achieving results;
- Ability to adapt to given circumstances;
- Collaboration on the set;
- Workability;
- A sense of partnership and collegiality in performance.

Without these knowledge and skills, acting is reduced to performance acting, character performance rather than character transformation and performance of the inner psychological and emotional life of the character being played.

In general, the fact remains that the rule is: the director does the casting or the choice of actors. Only him and no one else. Everything else is a matter of luck. And in the movie, the term happiness has no meaning and cannot be used as a value.

“Marcello and Anouk are wonderful actors who can be transformed. But I didn't mind them having a strong mutual attraction. Of course, Marcello Mastroianni and Anita Ekberg weren't in the limelight, and there certainly wasn't anything between them, but *Sweet Life* was a good movie nonetheless.” (Fellini, 1997: 157).

There is something very special about casting, especially in films of the drama, melodrama or tragedy genre, where the special effects and the dynamic pace and rhythm of each scene do not move the action forward, but the actors, the complex relationships, conflicts, twists and emotional lives of the characters they play. These specifics become even more concrete if the film is full of scenes of love, passion, hugs, eroticism and sex. The specificity is no less when it comes to characters of the opposite sex, of the same age, but with the same or approximately equally successful careers. Then the best wishes and creative passions of individual actors to participate in a film turn into a complex, even impossible casting. During casting, at some point, an already chosen actor will always ask the question: "And who is my partner in the film?" And all good intentions

along with this question can turn into a gilded road to hell. One must bear in mind the acting nature, which is densely planted with fears, complexes, prejudices and disappointments, but also the struggle for success, which often depends not only on one actor, but at least two. There is always an antagonist in a movie. Who is the protagonist and who is the antagonist? Is the basic business agreement, professionalism, signed performance contracts even in productions that specify all the specific recordings of individual, mostly intimate body parts, their size, duration and repeatability enough to move things in the right direction? Sometimes even the best intentions of the protagonist and antagonist are not enough to produce the chemistry called biological attraction in humans. Nothing can overcome it and no one can completely hide this vague, inexplicable, incomprehensible feeling of repulsion towards someone, or vice versa if it is a feeling of attraction towards someone. Therefore, actor selection always gets stuck at a point called actor pairing. "De Niro wanted an actress who could get on his head, get angry... he needed truth in the anger. We see it in the scene in the garden (it's a scene from Martin Scorsese's movie 'Casino' and the actress is Michelle Pfeiffer, my note) when she's screaming and De Niro is standing looking at her in a house dress." (Scorsese, 2003: 121)

Of course, there are films in which the main actors were in real human antagonism during the filming of the film, without being noticed by the camera, and therefore by the audience. But these are exceptions. The rule is that the camera sees and focuses better on the state of antagonism between the actors than on the state of attraction. As in life.

"We couldn't begin to cooperate with Whoopi. (Oops Goldberg, my note.) Apparently some American actors just don't like me. They are used to working with directors who do not interfere in their work and do not tell them what to do. "Come on one more time! Higher! A little bit faster! Well done! Turn a little to the right!" These are the directorial tasks that Hollywood actors are used to, not the conversations about the substance of the script and the goals and objectives and the emotional presence." (Konchalovski, 2017: 263)

Working with actors is perhaps the one part of the process that a director should not leave to someone else, an assistant or an acting coach. There are many directors, especially of the newer generations, who do not work with actors, but are entirely dedicated to the

vision and technological execution of the film. Actors are left to themselves and their own knowledge of how to technically perform the necessary stunts or other performances that require physical or other training. In action films, acting is somewhat unimportant. The main character states are external or in relation to the effects that the actors wear such as costumes, props and even face masks. Then the *mise-en-scène*, the *mise-en-scène* and the exact performance, devoted entirely to technology as a means of expression, are important. "I've never been on a project where the performances (of the actors, my line) overshadowed the vision. I have great acting in all my movies, but big movies are bigger than the actors in them. And often in certain scenes, people are instructed to play second fiddle, giving way to the 'mother ship', which looks like a cathedral." (Spielberg, 2005: 127)

But when it comes to feature films, non-action genre films, then the actor is the most important thing in the frame. Nothing but the actor can achieve this emotional state, which is naturally experienced on a large scale. "I learned that an explosively dramatic scene between two people who fit perfectly on screen is far more exciting than a thousand people on the steps of Battleship Potemkin." I was overshadowed by the realization that a good performance by an actor like Richard Dreyfuss is worth two big action scenes - be it Custer's last stand, car chases, King Kong or anything else." (Spielberg, 2005: 89)

There are countless different approaches, ways, methods if you will and agreements on how the director and actor will work together with the ultimate goal of making a film. Despite the many acting techniques, the different acting schools and universities, and there is no formula in this part of the process, each director is a master in himself. "In the film, the personal speculative constructions, the distribution of accents, the force, the intonation of the actor are strictly contraindicated, because he cannot be familiar with all parts of the film. His only task is to exist and trust the director. The director will choose the moments of his existence that most accurately express the idea itself. The actor must not worry, he must not neglect his freedom, which is divine and incomparable." (Tarkovsky, 2017: 165/166)

A large part of the topics and subdivisions are dedicated to research and analysis of the way the director works with the actors in all phases of the production, from casting, through pre-production, analysis and table work, making characterizations and building individual characters. The director's approach to each actor, but also to each extra in the film and the consequences of this process that lead to success or ruin. This chapter investigates and analyzes the work atmosphere, which we define as the most important part of the process that the director creates with his behavior and attitude towards all the participants in front of and behind the camera.

The working and creative atmosphere created by the director usually decides whether a film will cross the line from film to film art. This atmosphere usually directly affects everything seen in the frame and creates a perfect identification with the viewer. The director must create an atmosphere outside the frame as the main link to everything that will be visualized and preserved in the frame. "And it should not be forgotten that the atmosphere in the frame cannot be created and exists separately from the atmosphere outside the frame. This is its sequel. At the shooting location, you can't expect anything from an actor who had a fight with the producer in the morning because they didn't send him a car or because his hotel room was cold. Even if he succeeds in deceiving the viewer, you will not be able to deceive your viewer, because all these small things in film production are unconditionally interconnected states of a process that spills over from frame to frame." (Mihalkov, 2016:170)

The atmosphere created by the director is what is called the "spirit" or "soul" of the film. "Atmosphere is not a state, but an action, a process. Try to feel the atmosphere of joy as action. You will probably notice that there is a gesture of discovery, expansion, opening. Again you will experience the dark atmosphere as squeezing, closing, discomfort. It is the will of the atmosphere that motivates your will to act, to play." (Chekhov, 2010: 40)

Creating an atmosphere is often associated with having fun in the game of what you do. As the most common children's game. Like making sand towers by the beach. And if we "play" while making a film, there is indeed a possibility that the film will have its own soul or atmosphere that makes it different from the rest. "I believe that every shot in the film corresponds to the director's attitude towards the things he is shooting. After all, in

each frame you can see what is in front of the camera, but also what is behind it. For me, the camera is a device that works both ways. It shows the objects but also the subjects. That's why every shot shows the point of view of the person who shot it." (Wenders, 2003: 212 / 213)

Creating your own, personal, original way of thinking and expressing yourself through filmmaking is what makes a director what essentially drives him forward - successful as different from his close or similar directors in the past, present and future. The creation of this personal history, the personal state of the director, preserved in his films as original, is possible only by preserving a special spirit by creating a special atmosphere.

At the end of this chapter we explore and prove that the director's own projection in what he is doing is the essential part of the final view of a film. The way in which the director conveys to others his belief and conviction in what he is doing, largely creates this so-called "finishing touch" of the work. It is touching the spirit, the soul of the director. This is so in the world of film essentially and because of one very important thing that is ingrained in the industry from the time when film was an art, a skill and a feat of one man and possibly a few of his assistants, and that work comes down to human need from proving, showing, presenting one's own achievements to other people.

### ***The editing and editing of the film as a means of work for the director.***

In the film industry, especially in the US, which is still the center of world cinema, there are controversies, debates and conflicts about the right of the director to have control over the editing of the film. In general, many directors perceive this as a blow, limitation and even censorship to the sole author of the film - its director. In the organizational and administrative stage of film production, the presence and participation of the director is necessary in all segments. From writing the script, developing it, selecting and working with actors and other artists and performers, production design and the overall visual and technical preparation and execution of the production, to all other artistic and technological endeavors and content of the future film, the director is involved and his opinion about the way in which all these activities are carried out is decisive and taken as a certain kind of unit of measurement that determines everything. In production - shooting the film in a studio or on a set, it is impossible to do anything without the

presence of the director. At this stage, he is the only person who has the power to say "action" and "stop". The director is the one who transforms his education, acquired life knowledge, skills and qualifications in many artistic and technical spheres and especially his own human and spiritual states into concrete content that is present in every frame and in every part of the film through a story, characters, vision and general atmosphere preserved as canned time in feature film form. Here ends a very important part, which essentially can be supplemented, corrected, improved and even changed not only in its plot, but in certain cases also in the initially given conceptual context by applying creative narrative, structural and technological solutions in the last phase of film production - the editing of the film. "They criticize me for making films only for my own pleasure. This is a valid criticism because it is true. It's the only way I can work. If you're making movies to please everyone, then you're not making them for anyone. "I think you should satisfy yourself first." (Fellini, 1997: 94/95)

This is a common way of thinking and working of many directors who have established the status of recognized authors, film artists, film masters. And they all have the right to participate in the editing process or they themselves are the editors of their films. But this is the greatest fear of the producers, that is, the studios that finance the production of films. Experienced producers and directors know that if there is no self-love, selfishness, need for self-expression, there will be no urge, hunger for work, without which art is not created, but simply the production of objects. Although the film is a product for the market, it is still primarily sold to satisfy the emotional needs of the viewer-consumer through the personal spirit that the director and his collaborators bring to this product.

How do we master this primal artistic impulse of the director who, as an artist, will always, always strive to be different from others or his ilk?

The studio and distributors are looking for the same or roughly the same films that are intended for specific target groups with a certain education, intelligence, emotional structure and finally with a certain taste and in many cases with a strictly superficial need for art that satisfies a low level of human passions. We may not think the way Federico Fellini thinks, but the fact remains that the ultimate goal of Hollywood and the film industry is to please everyone. This is the ideal of every investor: to please everyone, everywhere, at all times, on all continents, for all races, religions, nations and groups, the

rich, the middle rich, the middle poor and the poor. This is the logic of the business called film. "There seems to be a widespread belief among the people who run the studios that if a film doesn't promise to be a hit (but it's best if it can be a total hit) then it's better not to start shooting at all . And that is the danger. It does not come from the people who make the films - from the producers, directors or authors, but from those who control the money. They say they want their money back tenfold. They say: I have no desire to watch a movie about your personal life, about your grandparents, about what it was like to grow up in an American school, which means masturbating for the first time at the age of 13 or something, you know what I mean? I want a movie that everyone will love! In other words: Hollywood wants to get the perfect movie—one that has something for everyone. And that, of course, is not possible." (Wenders, Spielberg, 2003: 78)

For these reasons, businessmen, producers create a system of industrial production by which they will control the volume, the degree, the level, the presence, roughly speaking, the "percentage of art" in the future film, which will determine the exact "art needs" of most people on the planet consumers of the film. "Steven Spielberg is a lucky man because so many people around the world like what he wants. He is successful, he is honest. An artist must decide to do what he wants, with his own style, without compromise. Those who want to please only one cannot be called artists." (Fellini, 1997: 95)

In chapter four, isn't it a question of whether the director has the right to the final cut or not? The studies are aimed at confirming the concept of Montage and the Montage from a technical person to an individual author or co-author of a separate work of one person? How is this possible? Does such a thing exist in the film experience and especially in the film industry where the titular owner of the product is the producer or company, even companies?

The shortest way to explain what film actually is is that film is something that is in constant transformation. The film is a continuous transfer of things from one reality to another. From one opportunity to another. Basically from one state to another. Apart from rational, emotional and transcendental art, film can also be called transit art. The art of constantly moving from one to another. It's really a huge effort, applying a lot of knowledge, skills and abilities of hundreds and hundreds of people, to move someone's

story from that person's head to a real movie that's shown in theaters. This transition starts with the script and ends with the editing. And when the final version of the film is finally accepted, not only does the script cease to exist, but the editing also ceases to exist. And here we come to the main understanding of our study, which is essentially a clash of two completely different views of what a film is and what the director's means of work in the art of film are.

- The first view is that the editing is a full and inalienable right of the director and it is his decision where the previous frame will be cut and where it will be pasted for the next one.
- The second understanding is that editing is a separate profession that belongs to a separate process of filmmaking, on which the director should not influence and has no right to decide the way, form and style of editing the film.

In America, especially in Hollywood, studio owners and producers very quickly discovered the possibility of editing as a means of controlling the authorship and artistic affinities of directors, and used editing to form a pattern that would unify films as the same or roughly the same. Thus, the editing of the film becomes the right of the studio to edit, arrange and edit the already recorded material at the request of the producer or a person authorized by him. At this point, editing becomes a separate profession and the editor gets his own office and editing studio immediately after the producer's office. Thus, the directors in America lose the so-called "final cut", that is, they do not have the right to attend the editing process of the film for which they wrote the script, prepared it, shot it and will eventually sign it as authors. "The other function I take on almost entirely is editing. I consider myself the editor of my films and I work with the person assigned to that position. If he has something to offer and his idea is likable, I accept it without hesitation, but in most cases I consider editing my responsibility, just like cinematography." (Spielberg, 2005:84)

What is it that makes editing a supplement or something separate from what has already been done in the other two phases, the preparation and production of the film?

Mounting can change a lot and these are basically two radical changes.

- Changes, basically shortens the length ie. the length of the movie.

- The structure of the narration changes, i.e. the way the film will be told in its final version.

In the first case, it is usually about interventions made by the producers as owners of the film as a commercial product or by the author himself, usually at the behest of the owner-producer. In the latter case, the changes are made by the director voluntarily or in cooperation with the producer, in order to improve or change the structure of the film in order to achieve higher copyrights - artistic ideas and/or greater commercial success. In both cases there are radical undertakings that have consequences for the work, the author and the owner.

Orson Welles made "Citizen Kane" in 1941, which would later be one of the ten greatest films of all time, and in many such lists it still tops the world of filmmaking. The following year, 1942, the director made his second film, *The Magic Ambersons*, a saga about one of the most famous and controversial families in America. The narrative and vision of the film, according to many film theorists, surpassed the author's debut and was expected to be a work that would raise Orson Welles to heights that no one had reached in twenty-five years, such as the prodigy of the American film has at this moment. Here begins his steep descent to the bottom from which he will never rise. The first version of "The Magic Ambersons" from the editing of the film, proposed by the author, was 144 minutes, which by then industry standards was a state "out of mind"! Such a film length was contrary to the system of distribution in cinemas in America where there is programming according to which the film shown changes every two hours with a mandatory half hour free space for technical changes and preparation for the next screening, then time to clean up the theater of the food consumed at the previous screening, to sell tickets for the new screening, and time for subsequent users to purchase food and beverages before entering the screening of another movie. A system that is still the principle of operation of all "cineplexes" around the world.

The format, i.e. the 90-minute duration was a prerequisite for successful distribution of the film and thus making sales and profit, which is the only thing producers and distributors usually care about. The studio reacted sharply and the producers asked Orson Welles to make an additional and adequate version of the film. The director Welles in collaboration with the editor Robert Weiss made a new, shorter version of 131 minutes in

length, which the studio judged to be an uncooperative and even provocative act, so they decided to take radical steps, i.e. the studio to hire an editor to make a version of the film of a length acceptable to industry standards. In the end, *The Magic Ambersons* appeared in theaters as a final version with a duration of 88 minutes. Director Orson Welles saw the studio's decision as censorship and a blow to him as an author, and entered into major conflicts and misunderstandings with the "Hollywood system" that would follow him for the rest of his life, unfortunately fatal to him as an author. However, Orson Welles remains one of the greatest имена в света в така наречения авторски филм. (<https://www.vanityfair.com/hollywood/2010/04/magnificent-obsession-200201>)

Here is an example of a re-editing of a film with the consent of the director. It is about the movie "Imposter" by Federico Fellini. It is important to keep in mind that in the case of Fellini's film, he had the right to edit the film himself and decide on the final version in a contract with producer Goffredo Lombardo and the Titanus company. However, the director agreed to make a shorter version of the original, which was 150 minutes, hoping that, at the suggestion of the producer, the film would be shown at the most important for any director - the Venice Film Festival. With all this, we must also know that at this moment Federico Fellini is already an established director not only in Italian and European cinematography, but also a world name in film art. "Imposter" is his sixth feature film and comes right after the colossal success of his previous film "The Road". "Something worse happened after the film was ignored in Venice - I was forced to cut it to 112 minutes, then to 104, and finally even more because of the late screening in America. They showed it there only after the success of *Nights of Cabiria*, *Sweet Life* and *8 ½*. Cutting "Imposter" was a tragic survival for me and definitely detrimental to the film. In the original version, *Imposter* was my movie, the movie I was going to make. After being forced to cut it short, I didn't know what to reject. At another time I may have cut some other footage. But whatever I cut, I regretted. I had secured the right to a final version, but that was irrelevant. Orson Welles later told me how he felt about it and what they did with *The Magic Ambersons*. It was sad. I thought it was a wonderful movie, I didn't know what they did with it. It's hard to imagine what his film would look like if we could see it as he wanted it to be." (Fellini, 1997: 120)

It would be wrong if we accept editing as a kind of Guillotine in the hands of the producers - businessmen, with which they cut off the heads of the directors - artists. Although in a sense this metaphor can be understood as true in the world of the film industry. In the case of Orson Welles, but also with many other directors, producers did use editing and still use it as a means of combating the artistic in the world of film. Editing is not and should not be understood solely as the process of reducing the length or removing certain scenes or episodes from a film to make it shorter or more marketable. "For him, the film is being made at this stage. Photographs are a kind of building block of the film, its foundation. But editing allows him to give life and shape to the film, to model the acting, to discover some camera movements: to experiment with brand new styles, and the tension is lower than on a set, when the clock is ticking and thousands of dollars are being spent , shooting every day, the tension is terrible, the light of day is diminishing, an actor gets sick, the headlight bounces... it's a lot of stress for the director. During editing, he can be calm and concentrate on the film." (Scorsese, Schoonmaker, 2003: 131/132)

Editing is the most creative part of filmmaking, and for many filmmakers, the only thing that can be called artistic is the process of editing the film. According to many, the art of film is the art of editing. Here is another example, different from the above two, of what a film montage is. It is about the editing process of the film "Mirror" directed by Andrei Tarkovsky. After the shooting, Tarkovsky could not "compose" the film for a long time. The different places and times of action, which pass from one scene to another in the script in a temporal sequence without obstacles and without disruption of the reader's identification with the characters and their behavior are contradictory in the recorded material and do not represent a unity which is one of the conditions according to Aristotle one work to be called whole and complete. "The director, for his part, deals thoroughly and comprehensively with those aspects of reality that interest him. Concepts appeared: loyal viewers and favorite directors, so nowadays a director should not rely on total success with all viewers in a row and orient himself against it, unless of course he is interested in making the film an entertainment for millions, but in a work of art". (Tarkovsky, 2017:100)

Tarkovsky considered the film to be the art of a man who, in everything he does, must include his spiritual state as an artist, so he was really under a lot of pressure to make "Mirror" a successful film. And just at such a moment, when he was almost in a creative crisis and did not know how to edit the film, he met his classmate, collaborator, colleague and friend Andrei Konchalovsky, who told what happened with the editing of the film "Mirror". "We met in the editing room - after "Uncle Vanya" (film by Andrey Konchalovsky, my note) he liked it very much and could not forgive me. (He also really liked Asya Kalchina.) "You know, he told me, I made the film, but he doesn't want to put it together. - I told you three years ago that it wouldn't come together. - How not!? You know what I'm going to do? I will take it and mix everything so that nothing is understood! " - And he laughed like a child (I remember his smile very well). "I will put the end in the beginning and the middle in the end." And he began to arrange the episodes of "Mirror" on a piece of paper, to regroup it into an absolute collage. He succeeded. He broke the story and nobody understood anything. But there was a feeling that there was something very important – the bricks were gold." (Konchalovski, 2004: 147)

Anyone who has seen or will see Andrei Tarkovsky's film "Mirror", which is considered one of the masterpieces of world cinema in all aspects of the film, including the editing, after what Andrei Konchalovsky says may have a completely different understanding of what is montage and what is its essence. But this example is not unique, on the contrary, moving, redistributing, mixing or discarding certain already recorded episodes is the most common editing tool, almost the main tool. The first thing that is done when the film "doesn't want to be put together", as Andrei Tarkovsky defined his problem of the film, is exactly a new editing of the plot. How and why does it happen to break a logical and natural flow connected according to a script incompatible later, when the film should be made? This is one of the phenomena of film art. The search for answers to why and how ultimately turns the film not only into a marketable commodity, but also into a work of art. For this and many other similar reasons, editing is considered one of the three primary tools at work for the director in the film experience.

In the industry, but also in the educational nomenclature, in the former Soviet Union and from there in the countries of the former Eastern Bloc, the editor is called an editing director, and editing is called editing directing. Quite logically, the two seemingly

different and opposite positions are merged into one. In the world of film, this symbiosis between these two positions gives the film its final character.

The editing chapter explores and analyzes the many different types, styles, patterns, and narrative structures created during film editing. We prove that editing is a continuation of everything done before and that editing can largely change the film and make it different from how even the director himself imagined it from the beginning of the whole process. But in the end we come to the conclusion that this does not make the film better or worse, but only makes it different.

There are films that can be said to be edited as we are used to the authors editing their previous films. There are many directors who have built their own personal and original film language, which is expressed through editing. We can all determine how and with what editing the films of Andrei Tarkovsky, Lars von Trier or Alejandro Inarritu were edited. Editing according to the author's style is usually determined by the themes and the way the director tells the stories. And the editing itself is largely subordinated to the author's style. In the beginning, this style was created not only by the content of the films, which makes the author special, but also by the special way of monitoring this content, so it is extremely difficult to separate the editing from the author of the films. That is why I define it as a special kind of montage that cannot be applied in the same way to any other film not shot by the same author. There are many attempts to imitate some montage, but it will always be an imitation. This once again confirms that the editing of the film begins at the moment when the idea for this film is born. Starting the editing of the film at all the later stages only makes difficult or impossible the real, unique editing as a continuation of the direction of the film and its complete overflow in the direction of what editing really is - something that does not exist. The ultimate goal of any director who perceives film more as art versus industry is to create his own, original and unique montage that will allow him to be recognized as different from others.

- I also give certain editing axioms that can further explain the concept and problem of editing in film production.
- • Faster or slower tempo and rhythm within the frame in the editing process cannot be produced by shortening or by extending. The pace and rhythm of the film is set in the

script and dictated during shooting. In the editing process, the tempo and rhythm can only be fixed.

- • Montage of the time before and after the kata shortens the actual time that is part of the actor's performance.
- • By cutting the passive action before and after the active action, the pace can be quickened and the rhythm changed, but the narrative or structure of the film cannot be changed.
- • The narrative and structure of the film can be altered by reversing or discarding certain scenes or episodes from the film.
- • If the film is a fable and the narrative consists of one story, in that film changing the structure will not change its narrative.
- • Editing is mostly a continuation or completion of acting.
- • Acting largely dictates, determines the place of the break.
- • Acting largely determines the pace and rhythm of the film in the editing process.
- • While watching the film, the last and best editing is done by the audience.

### **The audience as a tool for the director's work.**

How can we understand the audience as a means to anything, if it is not a manipulation of it, or in the last case of ourselves, if the assurances already exist that we can use the audience as something to be deliberately influenced? Is it entirely possible to act on the audience without an end goal to please them or flatter them by telling them what they want to hear? No. Yes. I do not know. The audience as a means of working in the director's art is a legitimate means only if it is not manipulative. These studies refer to those actions that the director makes on himself with the audience in mind. Working with the audience as a tool is only possible if the director has in mind the idea that he should not do to the audience what he does not want them to do to him, or at least to his films. In the last case, both.

“Those who helped paint Rembrandt and music Mozart were princes and kings. It is the audience that helped create the film and the cinematography.” (Godard, Wenders, 2003: 70)

When the first directors discovered the possibility of film as a means of artistic expression and saw themselves as creators in the art of film, and the first producers recognized film as a product to be sold on the market and themselves as merchants earning capital, a battle began that continues with undiminished intensity until today. It is an antagonism between directors as artists and producers as businessmen. "Film has two aspects - industry and art. The two cannot be separated from each other. To reach the masses, one must understand who they are and what they want. The industry needs to focus on this as well, but keep in mind that requirements and expectations are constantly changing. The task of film art is to follow socio-political developments and the ever-changing consciousness of the public." (Wenders, Gunai, 2003:80)

It is very likely that this confrontation between film as art and market product will never end, and that there will always be two groups that will not agree with each other about what film really is. We have found many times that as a syncretism that integrates and subjectivizes everything that stands before his lens, he makes them both works, but also something completely different. There are directors who in their work have achieved a balance between film as art and film as commerce. And that's probably the aspiration of, if not all of the film's auteur-directors, I'd argue the majority of them. As in any other conflicting dialogue between two sides in search of one truth, in the end it comes to the fact that the truth is somewhere in the middle. In general, in life and in society, it is believed that the one who manages to move in the middle of things is in the best position. It is the same in the world of film, because we have determined that it is a reflection of life, an imitation of reality. The most successful directors are those who have managed to realize themselves as artists, but also as marketers of their own art intended for the public. The best are the ones that sell the best, that is, they have built the best and biggest audience identification with their works. "The first thing I learned was that the audience is the key element. I make films through myself that are meant for an audience, not for myself, not for my friends who understand me. I think I can call myself an entertainment film director or, to put it mildly, a commercial director. I don't pretend to know when the public's taste changes (and that happens every two or three years), but I know what I like, and I hope there are enough people who share my taste. So yes, I use myself. I myself am an audience." (Spielberg, 2005: 84)

This is how Steven Spielberg thinks and speaks on behalf of the audience, the director who can be talked about as one of those great movie artists, but also as a great businessman who is in the middle of the state of affairs. Steven Spielberg along with Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Clint Eastwood, Ridley Scott, James Cameron and others have discovered and learned the secret of being an artist and a salesman at the same time. They are movie wizards who have understood and worked hard for their audience, for whom they will do everything they know and can, without an ounce of lies, with a lot of effort and self-denial, to create the best movie, better than the last one with the ultimate goal is to create an identification with her audience. And of course, the audience realizes this and creates an identification that sometimes turns into an obsessive worship of some directors, almost like some gods of the art of cinema. These are the masters of multiplexes and box offices. But they are not the only ones who have reached their audience. The path to it is not unique and certainly not simple and easy. There is no formula for how to reach an audience. But there is a way to get to yourself, to what Steven Spielberg calls, less tyrannical, almost like some Louis or Bonaparte - "The audience, that's me"!

This path of identification leads through the inner world, through the director's own understanding of what he really does, with what he believes he does it, and then how to find a way to share this inner world, this personal story, to what is called an audience . The process is reversed. Like everything else in the film, what can be experienced as real art that is recognizable and has a unique trajectory of movement from the inside - out, not the other way around. The real art of film is like sharing your own inner emotional experiences with people who are close or similar to you, not your interpretation of the inner emotional experiences of those people - with the ultimate goal of identifying with them. They must identify with you if you want that identification to be true and ultimately lead to catharsis, to self-purification. "The artist has no right to an idea in which he does not participate personally and emotionally in a social sense and the realization of which may lead to the separation of his professional determination from all other spheres of his life." (Tarkovsky, 2017: 218)

The fifth chapter of the research leads to the conclusions that in the end it is the audience that determines which film and which author they will love and will define him as a master of cinema. No one can interfere here. There is one and only sovereign here - the viewer. We analyze many aspects that make the audience consume or not consume a film. But we also do research on different types of audiences which leads to the production of different films destined for different audiences.

Which film was last year's Oscar winner for directing?

Which film took the statuette for the best?

Which film won best screenplay?

You'll hardly remember at this point. Why? The audience is essentially what is called memory. Only those films that will be remembered by the audience in the form of a memory of time can be called film art. After all, time is the only factor in validating a successful work of art, and that validation is not created when the script is written, when the film is prepared and shot, or when it is edited. Not on the day of the premiere or the moment the viewer watches it in the cinema or on television. Identification with a particular film, even according to the only imprecise but most used category in the art world - "whether you like something or not" is created and determined long after seeing a film. Many factors influence this communication through the phenomenon of viewer identification, the self-recognition of the audience with what they see. "The film was very well received at the premiere. But prime ministers are not indicators. It only matters if the general public is interested in the film." (Chaplin, 1968: 409)

Finally, we find that the final cut of the editing makes this very audience, with its ideas that something in this film could be done differently, that is, it participates in the making of the film by discovering its possibilities, what would she do if she could do the movie. All together lead to catharsis and physical and emotional purification, which is the first and ultimate goal of the film as a work of art and of the director as an artist. The film that causes pain and relief after the projection is a film that will remain in the memory of the audience, and thus will be transferred to the world of those values of the film that can be called art and memory. "The audience plays an important role in interpreting what they see and hear. She sees with her eyes and listens with her ears. I don't have to tell her what

to think or meticulously restrict her. What people claim to see in my films usually surprises me. The creator's role is to open the world to his audience, not to close it.” (Fellini, 1997:205)

A number of themes and sub-sections explore and analyze different types of audience identification. The target groups, their needs from the film as art but also as a product for the market. But also for the general and most common identification of films with their authors - the film directors.

In the world of feature cinema, the director cannot be separated from his works. They are inextricably linked. Therefore, the director's communication with the audience and identification with the audience is dichotomous, that is, both with the director's personality and his social behavior, but also with his works, which are a consequence of his personality and his behavior. There are many examples of directors who for one reason or another wanted to highlight their work, but in most cases it was without success. The director shares the fate of his works, and the works share his fate, living in mutual love and mutual hatred - at the same time. The directors also live with the fact that the audience that will identify with him does not know, experience, reinterpret and objectify his films as he expected from the moment of the birth of the idea for the film until its screening. "As I have already written, art primarily affects the emotions of a person, not his reason. It seeks to soften it, to shake the human soul and prepare it for the reception of the Good. After all, when you watch a good movie, picture, listen to music, the idea, the meaning is not what disarms and enchants from the beginning, unless it is your art. Moreover, the idea of the great work is hypocritical, ambiguous (as Thomas Mann would say) multidimensional and indeterminate like life itself. That is why the author cannot count on everyone to experience his work in the same way and in the way that he himself experiences it". (Tarkovsky, 2017:192)

The director is in constant cyclical motion through his animated life and through the fictional life of his films. Directors-authors create an identification with society through events that define common life as such, and very often this is an initiation into the themes and content of their films. Directors share others or create their own causes that are related to the majority of causes, attitudes and conditions of the society in which they live. Directors in their films characterize certain public figures who have a social

presence or events and phenomena that these people as individuals or groups create in society. Too often, artists take the opposite side to be interpreters of this reality. "It seems to me that every creator subconsciously dreams of creating a viewer according to his performance and expectations. A meaningless and vain desire, because the creation of man is not human, but the work of God. But in spite of everything, in order not to lose his sincerity and pride, the creator must close his eyes and ignore the fact of this helplessness." (Konchalovski, 2004:381)

***Techniques for personal promotion and establishing communication with the audience.***

In the sixth chapter, we analyze techniques of communication with the audience and their identification with the director and his works through forms of joint communication through a group, organization or association. But how can the director himself establish communication with the audience? This is the hard way. And this path first leads through establishing communication with the public, with society as a whole, i.e. by creating a personal presence of the director and his works in the focus of interest of that part of society that follows or consumes information related to the entertainment industry, the world of art or that social phenomenon that in Europe is called culture. How do we get to the point where the audience identifies someone or a work? Here we need to define two fundamentally related, but at the same time completely different things. How do we separate the director from his film? Is such an undertaking possible? "Although *The Great Dictator* was a great success and very popular with the American public, it undoubtedly created an insidious animosity towards me. I felt it for the first time after I returned to Beverly Hills and found the press—an eerie group of about twenty people sitting on the glass porch and silent." (Chaplin, 1968: 501)

In the world of feature cinema, the director cannot be separated from his works. They are inextricably linked. Therefore, the director's communication with the audience and identification with the audience is dichotomous, that is, both with the director's personality and his social behavior, but also with his works, which are a consequence of his personality and his behavior. There are many examples of directors who for one

reason or another wanted to highlight their work, but in most cases it was without success. The director shares the fate of his works, and the works share his fate, living in mutual love and mutual hatred - at the same time. The directors also live with the fact that the audience that will identify with him does not know, experience, reinterpret and objectify his films as he expected from the moment of the birth of the idea for the film until its screening. "As I have already written, art primarily affects the emotions of a person, not his reason. It seeks to soften it, to shake the human soul and prepare it for the reception of the Good. After all, when you watch a good movie, picture, listen to music, the idea, the meaning is not what disarms and enchants from the beginning, unless it is your art. Moreover, the idea of the great work is hypocritical, ambiguous (as Thomas Mann would say) multidimensional and indeterminate like life itself. That is why the author cannot count on everyone to experience his work in the same way and in the way that he himself experiences it". (Tarkovsky, 2017:192)

The director is in constant cyclical motion through his animated life and through the fictional life of his films. Directors-authors create an identification with society through events that define common life as such, and very often this is an initiation into the themes and content of their films. Directors share others or create their own causes that are related to the majority of causes, attitudes and conditions of the society in which they live. Directors in their films characterize certain public figures who have a social presence or events and phenomena that these people as individuals or groups create in society. Too often, artists take the opposite side to be interpreters of this reality. "It seems to me that every creator subconsciously dreams of creating a viewer according to his performance and expectations. A meaningless and vain desire, because the creation of man is not human, but the work of God. But in spite of everything, in order not to lose his sincerity and pride, the creator must close his eyes and ignore the fact of this helplessness." (Konchalovski, 2004:381)

Filmmakers establish communication with the audience in the way they communicate not only about issues related to film, art or culture, but also about events and people that are present or part of the memory of the past, thus influencing the present. In principle, there

is no case of a director-author who has remained uninterested in living life and the possibility of engaging in this living reality through a direct or metaphorical account of it. The courage to be part of the art of living life essentially makes them what they are - unlike those filmmakers - conformists who have no intention or creative need for an artistic commentary on time past, present and future. This creative urge to be an interpreter of reality with the instrument of lies called film and to take sides, to share an idea with one social group or another, can turn the director into an artist and his works into art. The need to preserve the spirit of the times in film art is what distinguishes the ordinary from the director-author. Art is always a spiritual state.

Here we do research and analysis of the identification with the director, which can also be a certain type of manipulation with the audience and the general public.

There is no possibility of being a director and living outside the realities of life, even for a period of time that can be called long. In fact, the moment the director becomes a creator, the audience begins to connect with him and communication is established. At this point, the functional, practical use of the audience as a tool for work in the art of directing begins. "So in a way I don't care about the future success of the film because the work is already done and I can't change anything. I also don't believe directors who say they don't care about the audience. Every artist, dare I say it, thinks deeply about the viewer's encounter with his work, thinks, hopes and believes that his work will be a part of time and as such necessary for the viewer, that he will touch the most hidden secrets of his soul. There is no absurdity in the fact that I, on the one hand, do nothing special to please the viewer, and on the other hand, I hope with a trembling heart that the viewer will accept and love my film. The ambiguity of this statement shows, in my opinion, the essence of the problem in the relationship between the artist and the audience. A relationship that is deeply dramatic." (Tarkovsky, 2017: 196)

We get down to the nitty-gritty of the director's communication with the audience, and this is the answer to the question, is this relationship manipulative? Basically making a movie is a manipulation, there is nothing true in this whole grueling process. It is a great and difficult battle with the centrifugal forces of reality as it is, as opposed to the lie about reality that the filmmaker makes to make it all true or ultimately a new reality. Is this

communication with the audience something that can be called a constant lie in trying to be a part of someone's life, or to initiate someone's life or the lifestyle of another person, through the director's life or through the content or characters of his films? Yes. The ultimate goal of this communication is for the director to increase the number of individual viewers in the form of an audience that will identify as having the same or approximately the same views on events of reality or fiction with the director's views as a demiurge, creator of truth, or teller of fiction. or real stories in the form of movie reality.

We cannot help but face the fact that communication and identification as a tool for the director's work in the art of directing is only possible if the director is aware of the complexity of the entity consisting of hundreds, thousands, millions of different people of different origins, upbringing, education and after all, different needs and expectations from filmmaking. But the most important thing to know is that this communication, this identification of the audience with the director, is not created easily and painlessly. "The crowd is impulsive, fickle and irritating. It is governed almost exclusively by the unconscious. The impulses to which the crowd obeys may be noble or cruel, heroic or cowardly, but in each case they possess a commanding power which cannot express any self-interest, not even self-preservation. The crowd does nothing with thinking. Even when she wants something passionately, it never lasts long because she is incapable of being persistent. She tolerates no delay in getting what she wants. It has a sense of omnipotence: the idea of the impossible disappears for the individual in the crowd." (Freud, 2019:154)

In this sense, the audience as an instrument for the director's work can be called working with the impossible, with something that, at the beginning and at the end of everything, is the only thing that the director cannot control, because he does not create it. Audiences in the world of film are a given that can be augmented, nurtured, directed and even in some ways modeled and especially manipulated. But it cannot be managed. It is the audience that, in its own special and possible way, establishes its authority over the director and his works. This is the end of the journey called film - giving oneself and one's works into the possession of the audience, into its absolute ownership of everything that the director will create in his life, completely melting into the memory of the audience as a state that exists only as history , which is constantly and constantly questioned - is it true? Or

maybe not? Depends on the viewpoint. The film and the world of art are only the point of view of the individual at the moment as he sees what is called a work of art. It's all just perspective. And nothing less than that. The film begins and ends at the moment the director defines it, captures it, and remains at his point of view. That's my point of view.

## **Conclusion**

The problems of the director and directing in the art and film industry, with a separate development of the reasons that lead to the creation of these problems in the process of film production, in this dissertation are discovered and defined as existing notions and are divided into two separate groups. The first group are the tools for the director's work and their application as a generator of conflicts and problems, and the second group are the tools for the director's work, which, when used incorrectly, lead to bad results, often to obstacles, delays, and sometimes even a complete collapse of the film. production. Film is not only art, but also a product for the market. Film is an industry that includes many other economic, craft, but also very special individual practices and artificial activities. But what makes this industry special is its almost one hundred percent dependence on the human factor, that is, the impossibility of producing a film with technology alone, in every single and smallest segment, even in the most peripheral sector of the industry, without a person involved as a technical or creative performer. And what makes this industry even more complex is that from the first venture to the last, the end result of this product is decided by one person who is involved in everything, and that is the director as author, unique and integral creator and producer. My research and analysis of the causes of conflicts and problems, and in many cases huge organizational and financial losses, led to the director, who, with his behavior and the way he organizes, manages and practices his central position, creates conflicts in the internal structure of the film industry. production, but also a conflict with the external, mainly financial nomenclature that pays for the final product - the film that the director must produce for a certain time, for certain means and ultimately with a certain quality. What I found during my research, in the period of creating this thesis by studying, analyzing and synthesizing other findings or practical findings about certain segments of the whole process, through the personal

experience of other directors, producers, actors and performers in the field of the arts and the film industry, led to the need to establish a principle of comparative analysis of close or related professions or positions.

It is a fact that in the art and industry of the film, the greatest researches are in the art of acting, as well as analysis and study of the generators that create conflicts in the practical application of acting as a profession that is part of the art and film industry. My research has shown that other professions and jobs have not been scientifically researched to the point of serving the principle of comparative analysis. Thus I was forced, in order to define the problems of the director and directing in relation to the application of tools and means of work, to study and analyze other related and close professions and positions in film art and film production, which are in close creative and practical dependence on the director and the direction. In this dissertation, they are fragmented and set with the ultimate goal of identifying the problems of directing and the director in relation to his profession and position. What can be defined as the final result of this dissertation is the proof of the thesis that the director and his competences, qualifications, knowledge and skills in using the tools and means of work are the causes that generate all the other problems in the production process on film. This dissertation proves the thesis that only the director who participates and makes decisions about the final product, in all stages of the film production, from the idea to the distribution, as a creator but also as a producer, i.e. owner of part of the value or of the entire product, can create a lasting work of art and a product for the market with a certain financial value. This dissertation proves the thesis that the adequate and functional application of the tools and means of the director's work in the art and film industry is the only path that leads to the human, spiritual and professional success of the director.

In the art of film problems with this thesis, during its creation, I discovered and defined several completely new and previously unexplored problems in art and the film industry. I recognized, defined and separated as a separate segment of the internal structural creation of the film, the phenomenon of *mise-en-scène* as separate from *mise-en-scène*. I defined and defined the *mise-en-scène* as a different process from the *mise-en-scène* and identified all the forms of *mise-en-scène* and the ways of its application as the dramaturgy of the film, that is, as a separate means of work in the directing art. Also with

this thesis, the phenomenon of kinogeny was separated from the phenomenon of photogeny as the main factor of the viewer's identification with the film through identification with the subject, i.e. with the human actor, as the basic cell of film art. With this dissertation, cinematography is defined not only as a phenomenon of the special presence of the human face in the frame, but also of the special presence of a person in terms of his complete physical presence, but also in terms of his spiritual presence. This dissertation has made a clear segmentation and definition of directors as performers of a certain film work, of directors as artists and authors who initiate and create a certain work of art, but we have also established the special place of the director as a complete author, but also as a manager who manages the business venture, i.e. the economic activity or business called the film industry. As a separate part and a separate thesis, this dissertation proved that the final stage in which the director participates is not the production process, nor the struggle to participate in the post-production process by achieving the director's right to participate in the film editing process, but as the final goal, that is, as a means of work, I defined and proved the process of popularization and distribution, defining the director and his personality as an integral part of the spiritual and material content of the product called film. I believe that this dissertation will lead to further research in the areas I have listed because in Macedonia and the Balkans these are areas in the art and film industry that are least or not at all researched. This dissertation is a synthesized work that covers all the phenomena that define directing and the director as a demiurge that leads to the creation of a film work with a clearly defined artistic and market value.

### Contributions

1. The present dissertation will contribute to the expansion and complement of research related to the problem of directing in organized production in the film and television industry, and to the creation of a separate branch of research in film art that deals with the director as author and producer.
2. This dissertation will contribute to the development and improvement of organized film and television production through improvements and adaptations in the internal organization and structure of film and television productions.

3. This dissertation will contribute to promoting the personal development of directors by detecting and correcting anomalies in their actions in the process of management and management at all stages of production in the art and film industry.
4. The dissertation will contribute to the promotion of new research and dissertations related to other professions and positions in screen art and organized film and television production, especially the professional practice of the position of producer, which in Macedonia and the Balkans together with the director are two persons of the same coin.
5. This dissertation will contribute to the process of demystifying the profession of director and permanent and irreversible definition of directing as an inseparable symbiosis between artistic creativity and the system of organized production as a categorical pragma, with the ultimate goal of creating an original, unique and functional product for the art market and for the market of industrial products.

### III. List of publications

*Jani Bojadzi* The film script and the film director's struggle against its existence.

<https://www.movieoutline.com/articles/the-struggles-of-the-screenwriter-nobody-said-it-would-be-easy.html>

*Bojadzhi Yani "Editing and editing as tools for the work of the director and direction"*

Bulgarian Science magazine 2022 issue 157

*"Kino Lubov" feature film 2021*

### IV. Bibliography

1. Eisenstein, S., 2012. The Montage. Publisher: East - West.
2. Eisenstein, S., 1976. The indifferent nature. C, Science and Art.
3. Allen, W., 2021. Just to insert. Publisher: Circle.
4. Allen, W., 2009. I write through movies. Publisher: Kolibri.
5. Antonioni, M., 2012. I photograph, therefore I live. Publisher: Kolibri.
6. Aristotle, 2015. About Poetics. Ad Verbum, Skopje.
7. Arnheim, R., 1989. Cinema as Art. With Science and Art.
8. Barth, R., 1991. The Imagination of the Sign. S., "People's Culture".
9. Bakhtin, M., 1983. Questions of literature and aesthetics. ed. "Science and art".
10. Barth, R., 1991 The Imagination of the Sign. Sofia. "People's culture".

11. Benjamin, V., 2006. The work of art in the age of its technical reproducibility. S., "Science and Art".
12. Benjamin, V., 1989. Artistic thought and cultural self-consciousness. S., "Science and Art.
13. Bergman, I., 2018. Lantern Magic. , Kolibri, Sofia.
14. Berov, T., 200. Semiotics of art, Zograf Publishing House.
15. Bergson, A., 2002. Matter and Memory. New Bulgarian University.
16. Bertolucci, B., 2016. Beautifully Obsessed. Hummingbirds, Sofia
17. Berdyaev, N., 1996. About human slavery and freedom. Culture, Skopje.
18. Baudrillard, J., 1995. The Illusion of the End. S. "Criticism and Humanism".
19. Brook, P., 1978. The Empty Space - in "Selected Works", "Theatre XX Vek", Sofia,
20. Buñuel, L., 2010. Last Breath - Luis Buñuel, Publisher: Hummingbird.
21. Vasilevski, G., 1990. Film Time. Macedonian Book, Skopje.
22. Wenders, V., 2010. Logic of Images. Sofia Kolibri.
23. Wenders, W., 2007. Sense of Place. Publisher: Kolibri, 2007
24. Vertov, D. 1974. Articles, diaries, notes - S, Science and art.
25. Vygotsky, L., 1980. Psychology of Art. Macedonian Book, Skopje.
26. Georgievski, L., 1985. Ontology of the theatre. Culture, Skopje.
27. Goleman, D., 2006. Emotional Intelligence, Club Matica, Skopje.
28. Groble, L., 2003. In Search of Al Pacino. , Hummingbirds, Sofia.
29. Eco, U., 1991. Semiotics and philosophy of language. Sofia.
30. Elliott, M., 2018. American Rebel. Congress Service Center, Skopje.
31. Ignatovski, V., 2009. Time-space or the chronotope in early film theory. IK Faber.
32. Carrier, J.,-K., 2003. The Invisible Film. Hummingbirds, Sofia.
33. Konchalovski, A., 2004. Bottom truths. , Colibri Sofia
34. Krakauer, Z., 1974. The nature of film. Art, M.
35. Kubrick, S., Baxter, D., 2017. Ars lamina. Skopje.
36. Lotman, Y., 1998. Culture and Explosion. ed. "Queen Mab".
37. Lebon, G., 2017. Psychology of crowds, Publisher: Vesi.
38. Menzel, I., 2016. Whimsical years - Jiri Menzel, Publisher: Kolibri.
39. Mikhalkov, N., 2015. The territory of my love. Hummingbirds, Sofia.

40. Pudovkin, V., 1973. Theory and criticism. Science and art, Sofia.
41. Collection 1986-1988. Through the history of film thought I, II volume ed. Science and art
42. Scorsese, M., 2018. My Cinematic Pleasures. Hummingbirds, Sofia.
43. Spielberg, S., 2005. Cinema is my vice. Hummingbird Sofia.
44. Stavrev, B., 2019. Delos or an island that floats. Art § Art Studio, Skopje
45. Stanislavski, K., S., 2003. Self-improvement of the actor. I-Buki, Skopje.
46. Steiner K., 2014. Emotional writing. Magor, Skopje.
47. Stone, O., 2012. In pursuit of the light. Publisher: Kolibri.
48. Tarkovsky, A., 2018. Canned time. Academic book, Novi Sad
49. Freud, Z., 2019, Crowd Psychology and Ego Analysis, Matica Macedonian, Skopje.
50. Fassbinder, R., V., 2003. Anarchy of Fantasy, Kolibri, Sofia
51. Fellini, F., 1997. I, Fellini. Hemus, Sofia.
52. Field, S., 2005. The Basics of Screenwriting, Delta Book, New York.
53. Schlöndorff, F., 2011. Light, shadow and movement. Publisher: Kolibri.
54. Chaplin, C., 1968. My Autobiography. . Science and Art, Sofia.
55. Chekhov, M., 2010. Actor's art, TsKI Shtip.
56. Shickle, R., 2016. Conversations with Scorsese. Publisher: Kolibri.
57. Jung, K., G., 1999. Archetypes and the Collective Unconscious. . EA Sofia.
58. Yampolski, M., 2014. Language - body - case. Cinema in search of meaning.  
"Parchment".Andrew, D., 1984.Concepts in Film Theory. Oxford University Press, USA.
59. Belli, M., L., 2016. Directors Tell the Story: Master the Craft of Television and Film Directing. Oxford University Press, USA.
60. Bordwell, D., 1986.Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures New York.
61. Britt, J., 2020.Directing the Movies in Your Subconscious mind. Cambridge.
62. Buckland, W., 2000.The Cognitive Semiotics of Film. Liverpool.
63. Colman, F., 2009.Film, Theory, and Philosophy: The Key Thinkers. McGill-Queen's University Press.

64. Dmytryk, E., 1984. On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction. New York
65. Kracauer, S., 1960. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Oxford
66. Lawson, J., H., 1964. Film: the Creative Process: The Search for an Audio-visual Language and Structure. Hill and Wang.
67. Lakoff, G., Johnson, M., 1980. Metaphors We Live By. Chicago.
68. Monaco, J., 1977. How to Read a Film. New York: Oxford University Press.
69. Mulvey L., 2005. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. L.: Reaktion Books.
70. Persson, P., 2003. Understanding Cinema. Cambridge.
71. Robert S., Tobby, M., 2000. Film and theory. Blackwell Publishing.
72. Scholes, R. E., R. Kellogg, 1966. The Nature of Narrative. New York: Oxford Univ. Press.
73. Stam, R., 2000. Film Theory: An Introduction, by John Wiley & Sons.
74. Rozario, R., 2019. The study of Film. Film studies.
75. Steve D. Katz , 2019. Film Directing: Shot by Shot - 25th Anniversary Edition: Visualizing from Concept to Screen. Tapa blanda.

### **Internet database**

*Myswitzerland.com*, 2021, On the former country estate of the Chaplin family, “Manoir de Ban” in Corsier-sur-Vevey, a whole new world around the man with the bowler hat has been opened. And it’s here in the manor house with huge park that visitors learn of his private life while in the new building focus is on Chaplin’s artistic works. <https://www.myswitzerland.com/en/experiences/chaplins-world/>

*Thevintagenews*, E. L. Hamilton, April 9, 2018, The actor who portrayed Luca Brasi in ‘The Godfather’ was hired as a bodyguard for a real mafioso on the set, until Francis Ford Coppola “fell in love”. <https://www.thevintagenews.com/2018/04/09/luca-brasi/>

*Harvard Business Review*, Rebecca Keegan, March 05, 2010, Firing Is Too Merciful: How James Cameron Leads by Rebecca Keegan <https://hbr.org/2010/03/how-james-cameron-leads>

*Vanityfair.org*, April 08, 2012, David Kamp, One of the great tragedies in cinematic history was the fate of Orson Welles's 1942 epic, *The Magnificent Ambersons*, which was cut, reshot, and mutilated by studio functionaries while its visionary director was working on another project in Brazil. Sixty years on, the 132 minutes of the original version—if indeed they exist—are still the holy grail of certain film buffs. The author follows the making, and unmaking, of a movie that Welles believed was the death of his Hollywood career. APRIL 8, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2010/04/magnificent-obsession-200201>

*Independentcinemaoffice.org.uk*, Understanding audiences. The key to making a cinema successful is having a strong feel for the range of audience that it might attract: who are they, what do they want to see and how do you communicate with them?

<https://www.independentcinemaoffice.org.uk/advice-support/how-to-start-a-cinema/understanding-audiences/>

*Index.hr*, October 10, 2021, Zeljko Porobija, Neozbiljno ostvarenje koje nema puno veze sa stvarnošću. Pogledali smo Tomu <https://www.index.hr/magazin/clanak/neozbiljno-ostvarenje-koje-nema-puno-veze-sa-stvarnoscu-pogledali-smo-tomu/2311627.aspx>

*Theguardian.com*, December 8, 1999, Boyd Farorow, What is the point of film festivals? <https://www.theguardian.com/film/1999/dec/08/comment>

Mara Lesemann, screenwriter and script consultant <https://www.quora.com/What-is-the-purpose-of-a-film-festival>

*ACMI.net.au*, Nick Bugeja, July 12 2017, Weaving the art of film criticism into cinematic gold <https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/film-critics-filmmakers-natural-transformation/>

*Faroutmagazine.co.uk*, 2021, Swapnil Dhruv Bose, United Artists: The studio that challenged and revolutionized Hollywood, <https://faroutmagazine.co.uk/united-artists-studio-revolutionised-hollywood/>

*Theculturetrip.com*, November 15, 2016, Lindsay Parnell The French New Wave: Revolutionising Cinema <https://theculturetrip.com/europe/france/paris/articles/the-french-new-wave-revolutionising-cinema/>

*Kosmorama.org*, December 13, 2013, Peter Schepelern, After the Celebration: The Effect of Dogme on Danish Cinema. PEER REVIEWED. Lars von Trier's invention

Dogme 95 has been celebrated by some as one of the most important events in European film history and dismissed by others as a publicity stunt. This article recounts the history of Dogme 95 and examines its effects on Danish cinema.  
<https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/after-celebration-effect-dogme-danish-cinema>