



**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ "НЕОФИТ  
РИЛСКИ"**

**ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА**

**Катедра "Телевизионно, театрално и киноизкуство"**

**Цвятко Георгиев Стоилов**

**Взаимовръзките между актьора и режисьора в процеса  
на изграждането на визуалната страна на филмовата  
творба**

дисертационен труд за присъждане  
на образователната и научна степен „Доктор“

Професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство  
/кинознание, киноизкуство и телевизия/

Научен ръководител: проф. Станимир Трифонов

БЛАГОЕВГРАД, 2024 г.

## **СЪДЪРЖАНИЕ:**

УВОД.....	3
Глава първа Теоретични аспекти в изграждане образа на актьора.....	6
1. Подготовка за изграждане на роля.....	6
2. Актьорско изкуство.....	16
3. Техника на актьора/актьорската игра. Разлика между актьора в театъра и актьора в киното.....	22
4. Снимачен период.....	31
Глава втора Теоретични аспекти в изграждане образа на режисьора.....	43
1. Роля и позиция на режисьора в творчески екип.....	44
2. Влияние на репутацията на режисьора.....	52
3. Процесът на подготовка при режисьора.....	62
4. Производствен процес. Влияние на новите технологии върху този процес .....	69
Глава трета Дуалистичната връзка актьор – режисьор.....	83
1. Творческото въображение – ключът към симбиозата между актьор и режисьор.....	84
2. Творчески взаимоотношения.....	91
3. Подготовка за творчество.....	99
4. Процес на визуално творчество.....	104
Заклучение.....	116
Приноси.....	117
Библиография.....	119
Филмография.....	125
Приложения.....	127

## УВОД

Изграждането на филмови творби е процес, който протича в специфична среда. Творческите, техническите и финансовите изисквания са високи, сложни и взаимосвързани. Като аудиовизуално произведение, филмовата творба трябва да се вмести в определени срокове при създаването си, като съчетава таланта и труда на много заинтересовани страни. С цел подобряване се набляга на екипното сдружаване. Подобна организация предвещава краен успех. Именно екипа и взаимоотношенията между творците – актьор и режисьор – са успешен предикат за резултатна филмова творба. В екипа, където се ситуират актьор и режисьор, приносът и отговорностите са разпределени между самите творци.

Изследването на взаимоотношенията между актьор и режисьор е от една страна, много интересна тема, а от друга – сериозно предизвикателство за научен анализ. При търсенето на отговори се преследва основна цел и се решават основни задачи. Основният акцент пада върху процесите, отнасящи се до изграждане образа на актьора, изграждане образа на режисьора, и дуалистичната връзка между двамата опоненти и едновременно съюзници. Специално внимание се отделя на дуалистичната връзка. Обобщават се резултатите от проучването.

Това са само част от тематичните направления, които провокират широк обществен дебат и промяна на нагласите и мисленето. Научните изследвания се насочват към връзката *режисьор – актьор – творчески взаимоотношения – филмова творба*. Актьорското изкуство установява всичко това и се опитва да провокира трансформации, изразявайки се словесно.

*Обектът* на настоящата дисертация е: киното, като фактор за формиране на творческите взаимоотношения актьор – режисьор, в процеса на изграждане на визуалната страна на филмовата творба.

*Предмет* на настоящата дисертация са: *взаимовръзките актьор – режисьор.*

Дисертационният труд изследва конкретния проблем в контекста на актьорската гледна точка, както и последващата режисьорска констатация. Той задълбочено изследва взаимоотношенията в дуалистичната връзка. Акцентира на актьорското изкуство, както и въпросите, които стоят около изграждането на ролите и образите на режисьора и актьора.

*Основната цел* на дисертационния труд е да се изследват взаимовръзките между актьора и режисьора в процеса на създаване на визуалната страна на филмовата творба. Постигането на тази цел се осъществява, чрез решаването на следните основни задачи:

1. *Да се проведе теоретично изследване, чрез изграждане образа на актьора;*
2. *Да се осъществи теоретично изследване, чрез изграждане образа на режисьора;*
3. *Да се извърши операционализация на концепцията актьор - режисьор;*
4. *Да се анализира и обобщи резултатът от направеното вторично изследване.*

*Основната теза* на дисертационния труд е, че творческите взаимовръзки между актьор и режисьор са разнообразни и зависят от външни и вътрешни обстоятелства.

В научното изследване са използвани дедуктивният и индуктивният методи за научно доказателство. Дедуктивният и индуктивният подходи при определянето и дефинирането на обекта, предмета, целта и основната хипотеза на изследването са контролирани, чрез използване на логически метод за доказателство по аналогия и хипотетичен метод за установяване степента на съответствие с качеството и ефикасността на анализирани на проблема. Приложени са основните логически методи за доказателство и

аргументация: дедукция, индукция, традукция (аналогия), анализ, интерпретация.

Дисертацията е структурирана в три основни глави:

**Уводът** представя въведение към дискутираната тема: актуалност, обект, предмет, цел, задачи, теза, методология на изследването.

**Глава първа** – „Теоретични аспекти в изграждане образа на актьора“ – представя теоретичен модел на изследваната тема; поставя основите за дискутиране и анализ в аналитичната част на настоящата дисертация.

**Глава втора** – „Теоретични аспекти в изграждане образа на режисьора“ – също е теоретична отпратка към аналитичната част; тя дава психо-емоционалния конструкт на взаимовръзката.

**Глава трета** – „Дуалистичната връзка актьор - режисьор“ – представя аналитичния поглед на автора върху конкретно разглеждания проблем; трасира пътя на гледните точки и сравнителния анализ на публикациите.

**Заклучението** обобщава изложението и структурирано резюмира приносите на дисертационния труд.

## ГЛАВА ПЪРВА Теоретични аспекти в изграждане образа на актьора

### 1. Подготовка за изграждане на роля.

Предварителната подготовка на актьора е задължителна и се дели на два големи дяла: физическа и психологическа. Физическата подготовка се провежда по презумпция. Тялото трябва да се тренира и да бъде винаги във форма. Много често се налага актьорът да се намира между две или повече различни роли. Също така трябва да спазва сериозна координация между камера, осветление, микрофон, пиротехници, каскадьори, масовки и така нататък. Затова той трябва да цени и своя труд, и този на останалите, с които работи по дадена роля.

Често пъти в актьорската професия се прави паралел с американската индустрия и не без основание. Американските актьори са винаги подготвени и то за всичко. Те тренират непрекъснато и телата им са физически дееспособни и издръжливи. Днес спортът ни предлага голямо разнообразие от физически активности. Така че всеки актьор може да бъде добре физически подготвен без оправдание за липсата на такава <sup>1</sup>.

Театърът и киното се различават много помежду си, но обикновено всеки актьор тръгва първо от театъра. Този факт се потвърждава и от интервюираните от автора актьори Стефан Мавродиев и Светлана Янчева:

*„Различна е подготовката в театъра, различна е подготовката в киното... Както в театъра, за да изградиш някакъв образ, така трябва да си освен прочел пиесата, да познаваш много добре автора и така нататък, така и в киното. Общо взето трябва да имаш време да знаеш*

---

<sup>1</sup> Христов, Ив., Актьорът в киното, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2014, с. 9-12.

*всичко какво се случва в цялата история, да има репетиции, изследване, задължително...“*

*Светлана Янчева*

От своя страна Стефан Мавродиев споделя, че подготовката се изразява предимно в действията. Той поставя на първо място сценарият. А след това разговора с режисьора:

*„Подхода е много важен. Като прочетеш сценария, как ще ти тръгне картинката в главата. Аз например, чета сценария отзад напред. Всичко зависи от драматургията. Прочитам сценария много внимателно и после го обсъждам с режисьора. В работата всяко нещо се оглежда отвсякъде.“*

*Стефан Мавродиев*

Но подготовката в театъра и подготовката в киното имат своята пресечна точка и това касае актьорското майсторство. Това особено много се откроява в психологическата подготовка. Тя включва тренинг на: наблюдение, памет, концентрация, интуиция, импровизация, творческо въображение. Това е така наречената актьорска същност. Наблюдателността е особено ценена сред актьорите, защото тя представлява способността на човека да възприема пълно и точно, като забелязва най-характерните черти на нещата, интересни и трудно доловими подробности <sup>2</sup>. Тази способност се развива от невръстна детска възраст, благодарение на което детето опознава света. Децата имитират великолепно, но за да направят това, те първо наблюдават. Умението за наблюдение помага за възприемане на хора, предмети, явления и на тяхната скрита същност. Наблюдението предоставя прекрасна информация

---

<sup>2</sup> Стаматов, Р., Б. Минчев, Психология на човека, ИЗД. „Хермес“, С., 2006, с. 93.

за обогатяване на досегашните знания. В този смисъл Вим Вендерс споделя:

*„За мен в гледането се съдържа истината. Много повече, отколкото в мисленето, където много повече можеш да се объркаш, да се отдалечиш от света. Гледането е гмуркане в света, а мисленето е оставане на дистанция.“<sup>3</sup>*

Наблюдаването стеснява пространството, защото при него има дълбока концентрация. Изисква полагане на усилия, включване на енергия. Но и наблюдението се нуждае от много добра подготовка, за да работи добре за актьорската професия. То е част от невербалния език на човека, а той съставлява 60% от цялостното общуване между хората. Така актьорите разчитат знаците на тялото – движения, мимика, жестове, дрехи, тембър, сила на гласа, татуировки, поза, изражение на лицето – и разбират какъв човек стои срещу тях – характер, състояние, намерения, чувства... Но е важно да се знае, че наблюдението трябва да се извършва скрито. Защото, когато хората знаят, че биват наблюдавани, те неминуемо променят своето поведение.

*„Наблюдателността е качество на личността и е тясно свързана с натрупването на сензорен опит.“<sup>4</sup>*

Сензорният опит също е част от наблюдението и психологическата подготовка на всеки актьор. Когато паметта се тренира добре, то сензорният спомен много лесно може да се извика в съзнанието. За да могат да пресъздадат имитативно и качествено ролята, която играят, актьорите неминуемо трябва да са добри наблюдатели и с добър сензорен опит. Благодарение на наблюдението и извиканата сензорна памет, един образ може да се направи много по жив и истински.

Паметта от своя страна, е способността на мозъка да приеме, обработи и съхрани определено количество информация, която да може да

---

<sup>3</sup> Вендерс, В., Логиката на образите, ИК „Колибри“, С., 2007, с. 198.

<sup>4</sup> Стаматов, Р., Б. Минчев, Психология на човека, ИЗД. „Хермес“, С., 2006, с. 94.



възпроизведе и използва в един бъдещ момент <sup>5</sup>. Паметта може да бъде различни видове – сетивна, краткотрайна, дълготрайна, вербална, невербална, експлицитна, имплицитна. Тя е особено важна за актьора в театъра, защото там има хронологичност на действията, докато в киното – това не е така. Хронологичността е рядка. Влизането в роля е въпрос на психика – психофизика. Действията винаги трябва да са истински, защото всеки и най-малък фалш се долавя. Тук се включва и нервната система – тя трябва да бъде толкова добре натренирана, че да стане лесно възбудима и с най-малкото усилие на волята да се извика истинското неподправено чувство.

Емоционалната памет изисква редуване на работен режим и режим почивка. Тя е „възпроизвеждане на определено чувствено състояние при повторно въздействие на тази ситуация, в която дадено емоционално състояние е възникнало първоначално“<sup>6</sup>. В самото определение се съдържа информация за трениране, което актьора може да въведе в ежедневието си. Създаването на навик определено е пътят към полезно извикване на емоционалната памет. Но тя трябва да се тренира непрекъснато, тъй като излизането от подсъзнанието може да бъде труден момент за актьора.

В определени моменти определяща се оказва актьорската интуиция. Тя буквално означава вглеждане вътре в себе си. Когато актьорът е в екстремна ситуация, благодарение на натрупания си опит успява да овладее новата за него ситуация и да я отработи правилно. Това е така, защото интуицията му се задейства и му предлага възможности <sup>7</sup>. В моментите, когато се налага да продължи, актьорът включва своята интуиция и като се съобразява със ситуацията, започва да импровизира правилно. Има много случаи, в които точно интуицията подсказва точните решения. Тя винаги показва правилният път. А това е безценно. Добре

---

<sup>5</sup> Речник по психология, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1989, с. 349.

<sup>6</sup> Цит. изт., с. 131.

<sup>7</sup> Клейн, Г., Интуиция в работата, Random House, NY, 2003, с. 23.

развитата интуиция е прекрасна почва за ефективна импровизация, а импровизацията това е нещо неочаквано, внезапно <sup>8</sup>. Импровизацията сама по себе си създава художествен труд точно в процеса на неговото изпълнение <sup>9</sup>.

*„Ако музиката ти е в кръвта и седнеш пред едно пиано, но не умееш да си служиш с ръцете, каква ти е ползата? Трябват ти умения. За да стигнеш до вдъхновението, също са нужни технически умения... Опитвай се да стигнеш до състояние, при което не мислиш за онова, което правиш. Ето това е импровизацията!“<sup>10</sup>*

Важно при импровизацията е да има определена тема. По време на импровизация не трябва да има никакъв страх, защото страхът сковва душата, а без душа не може да се стигне до онова състояние, за което Ал Пачино споменава по-горе в репликата си. Изобщо импровизацията много помага да се пресъздаде една сцена действително, както и да се излезе от трудни обстоятелства. Импровизаторските умения трябва да се развиват във времето. Това е важно за практиката на всеки един актьор.

Продължение на интуицията и импровизацията това е въображението и неговите възможности. То помага да се създаде образ на нещо, което актьорът иска и може да го постигне. Въображението може да бъде възпроизвеждащо и творческо или субективно ново и обективно ново. Въображението винаги създава нещо изначално ново. На всеки човек въображението е на различен етап от развитието си. За жалост, възрастните хора губят въображението си – то е най-силно развито при децата. Творческото въображение е това въображение, което извършва реконструкция на образи, трансформация на асоциации при активното участие на чувствата и мисленето <sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Български енциклопедичен речник, ИЗД. „Е“, 1999-2000, отпечатан в „Абагар“, ВТ, с. 424.

<sup>9</sup> Пак там.

<sup>10</sup> Пачино, Ал., В търсене на Ал Пачино, ИК „Колибри“, С., 2009, с. 185.

<sup>11</sup> Речник по психология, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1989, с. 581.

И в този процес основната работа се извършва именно от въображението. Често пъти се правят препратки от един епизод към друг, за да се направи логическата връзка. Освен това липсата на хронология още повече предпоставя процеса на развитие на въображението, защото без то да е натренирано не се получават ефективни крайни резултати. Подготовката на една роля и образа за нея изискват задължителното присъствие на въображението <sup>12</sup>.

*„Въображението е по-важно от знанието, защото знанието е ограничено, а въображението може да ни заведе навсякъде!“<sup>13</sup>*

*„Все по-млад се чувства онзи, който встъпва в света на въображението. Сега той знае: разсъдъкът го е състарил душевно и го е направил толкова скован.“*

Рудолф Майер

Въображението е толкова дълбоко, че то присъства с актьора вечер, когато той се прибере и си легне в леглото. Тогава образите и ситуациите от деня активно нахлуват в съзнанието му и работят, развиват се, одухотворяват се. Това обаче, се случва и през деня за тези актьори, при които въображението е силно развито – то се включва при всяка експанзивна ситуация. Това допълва знанията, подготовката и настройката на самия актьор на сцената. Разработването и приемането на нови концепции за творческия процес е начинът, по който един актьор расте и разбира таланта си, защото той е човек на изкуството.

Понякога е нужно доста време да се чака, докато въображението узрее за най-активния си образ. Но чакането не се приема за пасивно състояние, напротив – истински събуденото въображение е непрестанно и пламенно активно. Докато най-успешният образ от въображението се

---

<sup>12</sup> Христов, Ив., Актьорът в киното, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2014, с. 13-34.

<sup>13</sup> Айнщайн, А., Безсмъртни мисли и афоризми, ИЗД. „Отечествен фронт“, С., 1969, с. 584.

появи, актьорът подтиква процеса с активно внимание. Това е неговата сила. Така придобива нови чувства, качества, желания, демонстрирани в нови ситуации, нови идеи, нови свежи ритми.

Тези актьори, които имат зряло въображение, приемат образите за живи същества – реални, материални и видими за окото. Вътрешният живот на образите се пресъздава на сцената. Това е живот, богат и показателен за аудиторията. Често пъти произходът на образите няма да бъде известен на актьорите. Защото тези образи ще бъдат по-големи от техните съзнателни възможности. Но винаги ще надхвърлят техните и най-смели представи за съвършени образи.

Въображението носи ново познание за актьора. Прониква в неговия вътрешен пламенен живот, открива нови и непознати досега неща. Истинският актьор не се задоволява с първия възникнал във въображението му образ, а чака следващият още по-експресивен, силно вълнуващ и духовит образ. Всеки следващ образ става все по-гъвкав и свободен. При това за актьора е важно да развие инстинкт, който ще му подсказва точно къде се отклонява от здравите реални образи. Чувството за истина е принципът, който има значение. По този път помага творчеството на истински големите таланти в света на изкуството. Затова актьорът трябва да се упражнява:

#### *Упражнение 1*

Внимателно и задълбочено наблюдаване на картини в художествена галерия – архитектурни форми с различен стил; репродукции.

Опорни въпроси:

- Какви са линиите, формите и измеренията им?
- Какви са връзките между отделните части на цялата фигура/картина?
- Отгатнете функцията им?
- Какъв е основният характер на цялото?

- Накъде е посоката му?
- Как би изглеждала, ако....?

### *Упражнение 2*

Внимателно запознаване с творбите на Шекспир.

Опорни въпроси:

- Какво ще стане, ако...?
- Какво ще стане, ако представлението на Хамлет, не впечатли Клавдий?
- Какво ще стане, ако Оливия е дълбоко депресирана?

### *Упражнение 3*

Концентриране на вниманието върху един определен предмет.

Опорни въпроси?

- Какъв е по форма?
- Какъв е по цвят?
- От какъв материал е направен?
- Подвижен или статичен е?

### *Упражнение 4*

Представа за образи/предмети, които търпят трансформация. Внимателно наблюдение на всеки един детайл и етап от тази трансформация.

### *Упражнение 5*

Избор на епизод от определена вълшебна приказка. Проследяване от край до край. Остава се да отлежи до следващия ден. Образите придобиват ново звучене и ситуации. Постига се по-детайлно развитие. Поставяне на конкретни задачи на образите. Завръщане към образите след няколко поредни дни. Извършване на конкретните поставени задачи <sup>14</sup>.

### *Упражнение 6*

---

<sup>14</sup> Чехов, М., За техниката на актьорската игра, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2019, с. 47-59.

Участниците казват по една случайна дума. Всеки подред разказва своята история с тази дума. Разказът трябва да бъде от 1 л. ед. ч. Разказвачът трябва да бъде отпуснат и да не се стреми към употреба на сложни литературни изрази.

#### *Упражнение 7*

Подаване на предмет между група участници и всеки трябва да разкаже подробно биографията на предмета.

#### *Упражнение 8*

Предаване на въображаем съд с въображаема течност между група участници. По отношението на всеки един трябва да се познае вида на съда и вида на течността <sup>15</sup>.

Актьорът се явява едновременно и художествен творец, и обект. С помощта на себе си и собствената си фантазия/въображение той трябва да успее много добре да опознае образът, който ще пресъздаде, за да може да се превъплъти. Упражненията само помагат на актьора да влезе в самия образ и да заживее с него. Всичко това изтъква у актьора художествения талант, с който той е надарен. Без него той не може да твори изкуство. Талантът не може да бъде заместен от работа. А въображението е инструментът за изява на този талант. То е свързано с действителността, с миналото на художествения творец, с емоционалната връзка, с трансформиращата функция. Въображението предпоставя изявата на таланта под формата на творчество. Именно въображението прави възможно изкуството, а киното и театърът са изкуство. Актьорът винаги трябва да вярва във въображаемата действителност, която сам създава. Колкото по-правдива е, толкова повече вярва в нея. Силата, с която актьорът вярва в нея, се съизмерва с наивността и увлечението на малко дете.

---

<sup>15</sup> Анева, М., Възпитаване на творческото въображение, Унив. Изд. „Неофит Рилски“, Благоевград, 2010, с. 103-104.

За отприщване на въображението обикновено служат елементи от действителността. Комбинирането на приказни и реални елементи създава фантазното. То се характеризира с активен и динамичен акцент. В процеса на трансформация особена роля играе асоциативността – възшебството за създаване на временни връзки, неочаквани промени, като се преодоляват традиционните рамки. Въображението е силно емоционално и сензорно. То е съзнателно и целенасочено. Предизвиква се от идея и се подчинява на дадена тенденция. Никога не е абстрактно и пасивно. Така се създава представа с точни детайли и подробности <sup>16</sup>.

Въображението е една необятна и твърде широкообхватна тема, която може да бъде разглеждана в сферата на:

- чисто човешкото;
- далечното придвижване;
- медицината и психологията;
- сензомоториката;
- организацията;
- метафоричността;
- волевата същност;
- театъра и играта.

В настоящото изследване се съсредоточаваме единствено и само върху творческото въображение на актьора, като загатваме и някои странични щрихи. И така, става ясно, че въображението в подготовката за роля на актьора има своята основополагаща роля. То трябва да бъде до такава степен развито, че да се активира много бързо и случайно. Актьорът в процеса на своята подготовка за роля има постоянна нужда от въображението. Цялата негова работа на сцената се подчинява на богатството и възбудимостта на актьорската творческа фантазия. Важно е актьорът да бъде способен, а не просто изпълнител. Когато той е способен,

---

<sup>16</sup> Анева, М., Художествена цялост на театралния спектакъл, Унив. Изд. „Неофит Рилски“, Благоевград, 2014, с. 7-15, 27-27.

означава, че е обучен в творческо въображение. Така той сам създава лични образи и може да изненада сам себе си, а от там и самата публика. Един актьор не трябва да се примирява само с видяното, а да иска да го развие, да вижда у него нещо друго, да го претворява, да го въплъщава, да го одухотворява и оживява. Той винаги трябва да бъде любопитен. Всичко това е възможно да се тренира, така че да достигне необходимото удовлетворително ниво.

## **2. Актьорско изкуство.**

*„Изкуството принуждава живота да му подражава!“*

Гьоте

Наличието на въображение безспорно загатва за наличие на изкуство. Това е една богата чувствителност, вещина и одухотвореност. Актьорското изкуство грабва със своята непринуденост, естественост и примамливост. То е израз на дълбоко вътрешното преживяване на актьора. Актьорската игра е мощно оръжие срещу всичко празно и неискрено в живота. Тя е жизненоважна. Но изисква много сериозна работа. При това един актьор трябва да пречупва всичко през призмата на хумора.

Великото актьорско изкуство е вид пресъздаване. Много важно е обръщането навътре в себе си, думите на твореца, напрегнатото разчитане на неговите послания. Актьорът трябва да може да построи мост за творбата. Той трябва да носи огън, емоционални урагани и виртуозност за своята публика. Също така да носи отличителната черта на сдържаността.

*„Въпросът е да ги докараш до собствено мислене, да не се съгласяват по презумпция. Актьора трябва да има пълното съзнание за това какво прави, какво върши със своя текст, какво е това действие, което му се налага да направи при наличието на този текст. Трябва*



*комбинация от действия. Самото нещо, което правиш на сцената, като човек, като герой, трябва да бъде механизмът, който задействаш. Освен физическо, има и психологическо действие. Това е основното в киното. А формата на сценария възбужда въображението. И то почне само да работи. И това може да го направи само добрия сценарий.“*

Стефан Мавродиев

Актьорското изкуство е жив ентузиазъм и романтизъм, разпалва нови преживявания и търси; грижовност, педантичност и внимание. Всичко е точно премерено и съгласувано. Не остава нищо неизяснено. То може да се сравни само с чувство на глад. Изкуството е свободно, безсрамно, безотговорно, но интензивно и трескаво. Актьорът като творец е нужно да разговаря със собственото си сърце, за да разбере езика, на който говорят другите сърца около него, а те могат да бъдат самотни, тъжни, копнеещи. Това е негово право, но и негово задължение <sup>17</sup>.

Актьорът е един творец, защото всичко, с което се залавя той прокарва през сърцето и емоциите си. Актьорът се залавя с пресъздаването на един образ, а всъщност влиза в състояние на емпатия; той трябва да снима, а всъщност изпада в съответно емоционално състояние, за да материализира и одухотвори образа. Това не се отдава на всеки. Способността да чувства, да приема и предава, да показва музикално, изразно и художествено повествователно, да импровизира, да изчаква, да помни, да грее, без да прегрява, да разпределя темпото си и още, и още.... – е присъща само на един добър актьор.

Изкуството на актьора е умение той правилно да може да използва изразните средства на своето тяло. Пътят към образа и към чувството трябва да започне с осмислянето на ролята – *отвън* – *навътре*, с движението. Това е игрово изкуство и именно увлечението е един от

---

<sup>17</sup> Бергман, И., Статии, есета, лекции, ИЗД. „Колибри“, С., 2022, с. 9-33.

факторите за разрушаване на резултативната демонстрация и изграждането на процеса. Самият Станиславски противопоставя насилието над фантазията. Той твърди, че „... при нас, артистите от сцената, в основата на всеки процес на търсене е заложено увлечението“<sup>18</sup>. Авторът има предвид периода на анализ на ролята, но го търси още в момента на първия прочит: „Увлечението при запознанството с ролята е първият момент на вътрешно сближаване на актьора с отделни места. Такова сближаване е особено ценно с това, че то се създава непосредствено, интуитивно, органически.“<sup>19</sup> Трябва да се има предвид, че ако увлечението не се роди веднага след запознаване с образа и ролята, то е нужна голяма работа за подготовката и създаването на увлечение на по-късен етап, защото без него не е възможно никакво актьорско творчество.

В актьорското изкуство се прави разбор, анализ, конструкция, контур и чак след това се пристъпва към равносметка или действие. Защото една роля събужда такива активизирани от афекта спомени, които се намират в най-дълбоките тайни кътчета на човешката душа; такива спомени, за които актьорът дори сам на самия себе си може да признае само в най-вглъбената минута на самота. Именно в този момент настъпва чудото на изкуството. Най-интимните, най-дълбоко скритите преживявания, които актьорът не споделя с никой от близките си, се пренасят на сцената/снимачната площадка под една маска посредством художествения темперамент на актьора за естетическа наслада на хилядната тълпа<sup>20</sup>.

Действието е материал на актьорското изкуство<sup>21</sup>. Пренебрегването на процеса действие се свързва с избързване намирането на крайния резултат. Това минимализира интереса към манипулацията/действието. Само едно виртуозно изпълнение може да предизвика жив интерес и

---

<sup>18</sup> Сонди, П., Теория на модерната драма, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1990, с. 74.

<sup>19</sup> Цит. изт., с. 204.

<sup>20</sup> Немирович-Данченко, Вл., Раждането на новия театър, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1989.

<sup>21</sup> Енциклопедия по Психология, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1987, с. 9.

привличане. Драматичност се долавя едва с появата на някакъв конфликт, екстериорен ескиз, емоционална обогрненост, контрадействие – еднакво по сила и противоположно по посока, способно да създаде препятствие, ситуация за преодоляване и да породи процеса на преодоляване.

Един от основните закони на диалектиката говори за това, че развитието на живота се осъществява по силата на заложените в него противоположности, в резултат на борбата на тези противоположности. Ф. Енгелс в своята характеристика на историческия процес на развитието на човечеството подчертава: „... историята се прави по такъв начин, че крайният резултат винаги се получава от стълкновението на множество отделни роли... По този начин съществуват безконечно количество кръстосващи се сили... От това кръстосване изхожда една равнодействаща - историческото събитие... Но това, което иска един, среща противодействието на всеки друг, и в крайния резултат се получава нещо такова, което никой не е искал“<sup>22</sup>.

Това, което в живота се появява неочаквано, трябва да бъде така организирано от актьора, че като краен резултат да се появи точно това, което искат създателите му, при това зрителят трябва да възприеме всичко като реално, действително случващо се – естествено, непринудено. Ако това случващо се, се материализира, режисира и естетизира, то вече се определя като материал на режисьорското изкуство.

Натрупването на обстоятелства уплътнява процеса на борбата, насища с напрежение ситуацията и създава мащаба на образа. „Възможността да се обхване този или онзи образ за актьора се измерва не с времето, а с наситеността на ситуацията.“<sup>23</sup> Без това натрупване на обстоятелства актьорската действителност се разпада на отделни, несвързани помежду си случки и зрителя губи логиката на поведенията, на

---

<sup>22</sup> Поламишев, А., Мастерство режиссера - действителен анализ пиесы", „Просвещение“, Москва, 1982, с. 19.

<sup>23</sup> Михоэлс, С., Статии, беседи, речи, ИЗД. „Искусство, Москва, 1960, с. 59.

борбата, не успява да достигне до концепцията, не открива художественото оправдание на творбата. В този смисъл континуитета надскача елементарната последователност, превръща се в неотменно правило за актьорското изкуство и като технология на творчеството, и като негова естетическа стойност. Това вече (без да изчерпва докрай термина) е художествено-творчески процес.

Никое изкуство не лишава така своя създател от възможността да наблюдава творбата си, както актьорското. Точно такава е предназначението на режисьорската професия – да вижда нещата отвън. Но да бъде само око, не обектив. Защото окото може да отдели хубавото от лошото, красивото от грозното, но няма задачата да фиксира. Режисьорът създава критерий на актьора, чрез селекция на качества, а не извършва подбор с цел фиксаж. В същото време режисьорът е и първия зрител на своето изкуство, нещо като пълномощен представител на всички онези зрители, които ще дойдат да видят. В множеството негови задачи една от най-съществените е на свой гръб да изпробва въздействието, да открие дали заложените задачи ще стигнат до зрителя. Тогава отново изпъква основното изискване към таланта на режисьора - умението със средствата на актьорското изкуство да разкаже една история. Това е една история, в която събитията от живота на персонажите са само повод, чрез естетическото удоволствие и забавата, чрез скритата в тях болка, зрителят да бъде заразен с болките на колективния творец. Латентната болка, която и творците от залата носят в себе си, но едва днес, по време на публичното творчество, откриват благодарение на разгъналата се пред тях история.

Всяко поведение отправя послание, чрез знаците, които носи. Актьорското изкуство се дължи на тази особеност в поведението – да бъде зримо. Думата и действието могат да носят съвсем противоположно намерение по стойност. Въпросът се състои именно в онзи процес, който поражда самия знак и в целта, с която той е отправен.

В „Теория на киното” Зигфрид Кракауер тълкува актьорското изкуство в киното: той одобрява антиатеатралния и антиилюзионния модел на актьорството, но стремежът да се постигне спонтанност и безусловен автентизъм е опасен капан за филмовото творчество. Съвременното кино живее в тясна връзка с действителността, съпоставя изкуството с живота, будейки емоции и размисли <sup>24</sup>.

За актьора е естествено да се доказва, защото той твори със своето същество и получава наслада от мигновения емоционален отклик на онези, за които той се труди. Бергман казва, че не го интересува какво играе актьорът, а какво крие <sup>25</sup>. Защото точно това е неговата същност. Ако опиташ да докоснеш същността на артиста, без да закачиш предпазните звънци и звънчета, цялата мрежа, която той е сложил по пътя към съкровено, може да стане многообразна, дори на пръв поглед да изглежда едноизмерна. Качеството на актьора се определя от това как помага на другите да играят. Само актьор, който е готов да се изразходва, когато не е важен и може да играе каквото пожелае, но вътрешно помага на партньора си – той е професионалист от най-висш порядък и хуманист на първо място.

Актьорът внася в ролята собствените си житейски наблюдения, знанието си, представите си за човека, който трябва да изиграе. Няма значение с каква давност са ролите/героите, които един актьор трябва да изиграе, стига той да разбира техните чувства, преживявания, мисли. Тогава на него самия му е интересно. А за да се почувства добър актьор, той трябва да изиграва различни образи: герои и подлеци, еснафи и чудаци, гении. А се налага да играе онова, което му предлагат и е играл много пъти. Но и да играе роля, която вече е играл, добрият актьор винаги може да навлезе в дълбочина, да намери нови краски, нови характеристики.

---

<sup>24</sup> Арнхайм, Р., Интелигентността на виждането: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/4368> - проверен на 26.11.2023 г.

<sup>25</sup> Бергман, И., Статии, есета, лекции, Изд. „Колибри“, С., 2022.

Актьорът владее до съвършенство един похват: така да използва цялото си майсторство, целия си темперамент, цялото си въображение и наблюдателност, че да обогати съдържанието на ролята. Тогава дори един епизод може да се превърне в изкуство. Актьорът има силно развит животински, интуитивен инстинкт. Той винаги върви по следата, търси...

Така например, Никита Михалков казва:

*„Повече ме интересуват не сълзите в очите на актьора, а как се раждат.“*

*„Не бива, невъзможно е да делиш актьора от неговата личност.“*

*„За мен е важно да намирам чисто човешки точки на съприкосновение с актьорите.“*

*„Постоянно да играеш клишета според мен е най-страшното нещо в изкуството.“*

*„Актьорската школа се оценява не по върховете, а по средното равнище. Точно затова руската гениална актьорска школа е най-добрата в света.“<sup>26</sup>*

### **3. Техника на актьора/актьорската игра. Разлика между актьора в театъра и актьора в киното.**

Без техника актьорът е аматьор. Така че наличието на собствена техника е не по-малко важна от подготовката и цялостния творчески образ на актьора. Тя включва:

- натренирано въображение и внимание;
- обуздаване на Висшия Аз;
- опознаване на индивидуалните чувства и тяхното овладяване и развиване;
- овладяване психиката на актьора;

---

<sup>26</sup> Михалков, Н., Територията на моята любов, ИК „Колибри“, С., 2015, с. 134-150.

- опознаване и контрол на актьорското тяло;
- натрениране на умения за превъплъщаване на образа и характера;
- умения за изразителност и излизане на сцена/снимачната площадка;
- етапност в творческия процес.
- оформяне композицията на изпълнението;

Забележителният актьор Михаил Чехов обобщава техниката на актьорската игра така:

- атмосфера;
- цел;
- фокус;
- ансамбъл;
- импровизация „Филигранност“;
- излъчване/възприемане;
- въображение;
- тяло/психо-физически упражнения;
- композиция;
- психологически жест;
- стил;
- истина;
- чувство на лекота;
- чувство за форма;
- чувство за красота;
- чувство за цялото;
- качества/усещания/чувства <sup>27</sup>.

Всички тези елементи се обединяват от вдъхновението на актьора. Вдъхновението не може да дойде насила. Овладяването на достатъчен на брой техники подсказват колко точно умения ще бъдат задействани.

---

<sup>27</sup> Чехов, М., За техниката на актьорската игра, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2019, с. 37-40.

Отключването на достатъчно умения може да направи верижна реакция, която сама да „извика“ вдъхновението.

Добрият актьор трябва да притежава творческа индивидуалност. А също така и да разграничава без усилие доброто от злото. Той трябва да препредава и да обективира хумора. Да има своя представа за театралното пространство. Психиката придава съдържание на всичко това. Контролът е важен за придаване на истинност, непреходност, усещания. Актьорът създава своя образ като въплъщава характер и тяло в едно. Колкото по-развит е даден образ, толкова повече сетива и движения включва от тялото си актьора, за да привнесе чувството на аудиторията.

*„Не бива никога да се забравя, че не е необходимо да научиш онова, което вече можеш да преценяваш. Следователно, ако човек иска само да преценява нещата, не може да научи нищо повече.“<sup>28</sup>*

Рудолф Щайне

Важно е актьора да открие целта, да я набележи, след което да я фиксира и разработи. Тази цел прелива в неговото тяло и е като картина. Той или приема, или изоставя целта. Активен е, излъчва и е значим, като носи свой собствен стил. Използва композицията като своя художествена рамка. Владее постепенното усилване на тона при изпълнение на музикално произведение или постепенното намаляване на звука с известно забавяне на темпото. Има свое собствено темпо и го следва.

Целият творчески процес се разделя на четири основни етапа. Знанието за тях дава на актьора увереност в работата му и го освобождава от робството на инцидентите, личните настроения, разочарования, нервно напрежение. Първите искри на вдъхновението се появяват във всеки един

---

<sup>28</sup> Чехов, М., За техниката на актьорската игра, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2019, с. 50.



момент, на всеки етап от работата. Ако те дойдат, трябва да се приветстват и никакво съзнателно използване на методи не им пречи.

Първи етап: очакване, обща атмосфера, музикално възприемане на цялото, първи мимолетни образи.

Втори етап: съзнателно разработване на образите. Ансамбловото четене. Насочващи въпроси от режисьора.

Трети етап: възплъщаване.

Четвърти етап: вдъхновение. Раздвоено съзнание <sup>29</sup>.

Актьорът в киното трудно може да спази определена хронология на времето, заради характера на заснемането. Поради това, той винаги е готов със своя персонаж до началото на снимките. Линията на героя се разделя на отделни части. Докато в театъра актьорът постепенно развива своя персонаж – последователно и синхронно, а историята се развива постепенно. Актьорът балансирано усеща характера на героя и органично предава емоциите му.

Актьорът винаги трябва да поддържа усещането като за първи път.

*„Най-трудното нещо за мен в театралната игра е да се връщам на сцената всяка вечер и да възпроизвеждам образа на вашия характер, сякаш го играете за първи път, докато влагате цялата си душа в него. Заснемането във филм е като примигване: камерата се включва - трябва да сте готови да играете, камерата се изключва - отивате да си почивате. Следователно трябва да останете фокусирани върху героя, върху неговия характер и история през всички дни на снимане, а има дни, в които не снимате. Понякога цял ден играете ролята в главата си, просто стоите пред камерата - и сега работата е приключила, но не можете веднага да превключите и се появява чувство на недоволство. Разбира се, ако сцената е неуспешна и се повтаря, тя ви позволява да влезете в нея постепенно, но все пак малко хора ще се съгласят да отделят много време*

---

<sup>29</sup> Чехов, М., За техниката на актьорската игра, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2019, с. 200-210.

за вас. Това повдига въпроса за големите пари и за изгубените часове на снимане<sup>30</sup>.“

Подготовката с репликите е винаги част от подготовката на актьора върху даден персонаж. Промяната на авторовия текст не се коментира. В киното дадена реплика не може да бъде перефразирана. Това е основно правило в работата на актьора – и за киното, и за театъра.

Актьорът в театъра трябва да бъде пластичен и да може да контролира гласовите си възможности. Също така движенията трябва да бъдат в синхрон с образа и да са целесъобразни, защото актьорът изпълва пространството с тялото си. И в киното, и в театъра е важно всичко – дори израза на очите. На сцената актьора може да не се разколебае от други разсейващи фактори, но по време на снимки и най-малката намеса може да доведе до нови вълнения. В киното се вижда всеки дребен детайл, докато в театъра редица дефицити могат да отминат или просто да бъдат превърнати в ефекти.

Способността за правилно говорене е задължителна за всеки актьор. Търсенето и създаването на говорна характерна образност е нещо, което допълнително подчертава характера на образа.

*„Важна е голямата идея, на която да служиш, и на която актьора да служи.“*

Светлана Янчева

Територията, на която играят актьорът в театъра и актьорът в киното, са доста различни – и от физическа, и от психологическа гледна точка. Естественост и интимност има средата, която предоставя киното. Актьорската игра в театъра се приема за условна, експресивна, а играта в киното се развива в камерни условия (т.е. условията на камерния театър),

---

<sup>30</sup> Филип Сиймор Хофман – „Талантливият мистър Рипли“, „Усещане за жена“.

поради което стои най-близо до реалната среда. В театъра актьорът ясно разбира за кого е предназначено неговото представление – публиката в залата – това знание му носи силно вдъхновение<sup>31</sup>.

Актьорската игра в киното е изкуство. Близка е до играта на актьора в театъра, но и се различава също така. Преди кастинг актьорът трябва да бъде подготвен за това явяване – самият процес на кастинга. Той трябва да бъде наясно, че ролята е специфична и тези характеристики са достъпни само за режисьора. Кастингът е едно „съревнование“, в което „победител“ е най-подходящият.

*„Не е важно дали един актьор е добър, важното е да пасва на ролята“<sup>32</sup>.*

Въвежда се проста филмова задача, в която цялата ситуация се разиграва чрез поглед, жест, мисъл – вътрешен монолог. Театралното поведение се изчиства, за да се съпреживеят емоциите, без да се подсказват на зрителите.

Вече стана дума по-рано, че работата на киноактьора се прекъсва много по-често отколкото на театралния актьор. Условията при създаване на филма са такива, че се налага да се снимат стотици отделни кадри и то не в реда, в който се появяват на екрана. Например, кадър 2 може да се снима след кадър 500. Ако действието и на двата кадъра протича на плажната ивица, то ще се снимат един след друг, в един и същи ден, за икономия на време и пари. И още нещо, процесът на снимане на един филм трае няколко месеца. Затова актьор, играещ един герой, създава неговия образ в продължение на тези няколко месеца и през цялото това време той трябва да запази единството на образа, въпреки постоянните прекъсвания, всички обстоятелства, присъщия декор, реквизит. Връзката *киноактьор - зрител* е своеобразна и тук кинорежисьорът се явява основно свързващо звено и основен фактор при изпълнението на ролята пред камера,

---

<sup>31</sup> Гочев, Г., Изкуството на актьора, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1975.

<sup>32</sup> Линч, Д., Да уловиш голямата риба, ИК „Колибри“, С., 2007, с. 34.

формирайки по този начин „играта” на киноактьора в съответствие с общия замисъл на филма.

Монтажът създава окончателния рисунък на актьорския образ, той му дава живот. Затова актьорската игра в киното е неотделима от процеса на монтажа. Киноактьорът не трябва да приема декора като условен, както е в театъра, а да се „срасне” с него и с абсолютна органична вяра да живее в предлаганите обстоятелства. По време на своята подготовка актьора трябва да е преминал през упражненията с въображаеми предмети, имайки предвид условността на „Магическото АКО“ от системата на Станиславски. Тоест АКО персонажът ни се намира в гора, то тогава сцената е гора. Предметите и декора задължително са истински. Ако персонажа пие кафе, то тогава би следвало той да се намира в истинско кафе и да пие от истинска чаша горещо кафе. Така например, действието във филма „13/14“ се развива в хола на една къща в кв. „Редута“. Специално е правен оглед за мястото, защото декорът трябва да носи емоцията и да подсказва характеристиките на персонажите. Огромна стая с една стъклена стена, изчистен декор и не толкова колоритен като цветова гама. След като е заснето и изгледано вече готовото упражнение, се стига до извода, че използването на силата на погледа помага много на киноактьорите за предаването на мисли и постигането на по-голямо въздействие върху зрителите.

Актьорското поведение е съпроводено от редица жестове, които са част от нашето присъствие като хора. Това е така наречения „език на тялото“. В театъра и в киното той обаче, е много различен. Изпълненията на един театрален актьор са външен изблик на неговите чувства, придружени с големи жестове и мимики. Ако актьорът обере тези средства, рискува да бъде разбран само от зрителите на първи и втори ред. Киноактьорската изразителност позволява на актьора да проникне в най-дълбоките чувства, които персонажът му преживява. Външният вид на

жеста се проявява, като съставна част от емоциите. Във филма „Тринадесет – четиринайсти“ са използвани дори и минималните човешки жестове, като е наблегнато на тях в детайли и това помага да се подсили актьорското внушение.

Това, което вижда зрителят пред себе си, е индивидуалността на актьора и на създадения от него образ в тяхното единство. Актьорът трябва дълбоко да проникне в чувствата, усещанията и възприятията на образа така, че те да завладеят въображението му и да го накарат да забрави своите собствени мисли, чувства. По този начин той ще се въплъти в „живия“ образ на друг човек. Образът в театъра се създава от драматурга, актьора и режисьора. Неговото изграждане не завършва с премиерата, а продължава с всяко следващо представление. Така актьорът има възможността винаги да коригира образа си. Театърът е определен вид изкуство, притежаващо свои собствени закони и особености. Затова актьорът трябва съзнателно да видоизмени своята концепция за сценичния образ. Той трябва да облече тази концепция във форма, която да се съгласува с изискванията на театъра. Този процес на координиране на играта на всички актьори, участващи в спектакъла, се нарича *създаване на цялостен игрови ансамбъл*.

Режисьорският сценарий съдържа описание на кадри, свързани спрямо принципите на монтажа, снимачните ъгли, осветление, декор, реквизит и в него киноактьорът трябва да открие онези елементи за образа, които му предстои да пресъздаде. Образът практически съществува само във въображението на кинорежисьора. А изграждането на образа се извършва едновременно с изграждането на филма. След завършването на филма завършва и работата по изграждането на образа.

Съвременното кино се намира в тясна връзка с действителността, съпоставя изкуството с живота, будейки емоции и размисли. По-голямата част от ролята се оформя непосредствено на снимачната площадка,

създавайки нова естетическа стойност под формата на автентичност. Статусът на актьора в киното се променя. От равнодушен изпълнител той се превръща в творчески субект. Екранното битие на героите, начинът им на държане и реакциите им, пречупени през призмата на личното преживяване са израз на човешкото съществуване. Киноактьорът е съавтор на цялото произведение.

Действието в пиесата се развива тук и сега и сцените се репетират и играят хронологично. Както стана ясно по-горе в настоящото изложение репетициите или работата по изграждането на екранния образ започва много по-рано от снимачния процес, в който съвместната работа между актьор и режисьор е изключително важна. Всеки отделен персонаж е само и единствено в главата на режисьора и той трябва да отдели внимание на всеки един актьор поотделно. Трябва да възбуди въображението на актьора и да го поведе към своите виждания и онова, което си е представял за отделния персонаж; да го накара да вярва в онова, което го е накарало да напише точно този сценарий. Този период е изключително важен за симбиозата между актьора и режисьора и за изграждането на образа.

Публиката е много особен елемент в професията на актьора. Когато си на сцената, получаваш мигновена обратна връзка от зрителя и на следващото представление се правят необходимите корекции, ако такива са необходими. Докато при киното, ти си част от публиката, тогава когато разбираш какви са реакциите на публиката. По време на заснемането, актьорът трябва да се абстрахира от екипа на терен, дори и от камерата; да се концентрира и изолира от всички външни фактори. Единствено мотивацията и мисълта на персонажа в дадената сцена е водещият механизъм, до които актьорът трябва да достигне след много подробен действен анализ. И именно за това добрият киноактьор трябва да е добър анализатор - няма възможност за корекции <sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Христов, Ив., Актьорът в киното, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2014, с. 35-55.

#### 4. Снимачен период.

Преди да започне снимачния период е нужна известна подготовка за актьора, която включва няколко различни нива:

- запознаване със сценария;
- разговор с режисьора;
- дискусия с оператора;
- дискусия с художника;
- обръщане към себе си и комуникация.

Едва на следващо място идва същинската работа на снимките:

- подготовка на терен;
- разговор с оператора;
- първи снимачен ден;
- втори снимачен ден;
- трети снимачен ден;
- нощни снимки;
- почивка.

*„За да стане добър един филм, са необходими три условия: първо – добра история, второ – добра история, и трето – добра история!“*

Жан Габен

*„Сценарият е от първостепенно значение за успеха и за неуспеха на един филм. От там тръгва всичко. Сценарият това е текстуалната част от драматичното произведение, било то филмово, телевизионно, радио-или театрално: репликите на героите, описание на техните действия и ремарките на автора<sup>34</sup>.“*

---

<sup>34</sup> Български енциклопедичен речник, ИЗД. „Е“, 1999-2000, „Абагар“, ВТ, с. 1050.

Много важно е първото впечатление – то е най-истинско, най-неподправено, то остава завинаги. Когато актьорът чете за първи път сценарий, го чете като обикновен читател, оставя се историята да го завладее, доверява се на автора, потапя се в обстоятелствата и плува през текста с откровено любопитство на откривател.

*„Добър сценарий е този, от който се ражда добър филм. Когато съществува филмът, сценария вече го няма. Той без съмнение е онова, което в един завършен филм най-малко се вижда – тази първа форма, видимо завършена в себе си и все пак призвана да се превръща, да изчезва, да се претопява в друга форма, този път окончателна.“<sup>35</sup>*

Важно е какъв път извървява героят, какво се случва с него и как се променя. Киното има мощни изразителни средства, които не рядко пъти могат да изместят диалога. Една реплика в близък план или един детайл може да замести цял монолог.

Днес се пише работна книга, в която са описани кадрите, техниката, развитие на епизода, реквизит, брой души масовка и други. И подготовката на актьора започва с първия прочит на сценария.

В наглед непринудени ситуации или докато си почиват актьорите могат да работят. Така например, по време на кафе-пауза може да се работи върху дясното полукълбо, където са закодирани чувствата, емоциите, въображението, символите, картините, усещанията. Докато говорят актьор и режисьор, могат да „отварят“ душите си. Събуждайки спомена, връщат чувствата, емоциите. Впрягат въображението и то рисува нови картини, ражда нови символи. Настроиват нервната система на вълните на новия спектакъл, в който актьорите стават режисьори, автори, хора, влюбени в професията си.

В кино актьора вижда декора едва когато отиде на снимачната площадка и се подготвя по съвсем различен начин. На снимачната

---

<sup>35</sup> Кариер, Жан-Клод, Невидимият филм, ИК „Колибри“, 2003, с. 135.



площадка единственият зрител е режисьора и екипа. Между режисьора и актьора трябва да се случи една необяснима химия, след която обикновено следват думите: „Стоп! Имаме го!“ Затова се правят дубли до момента, в който актьорът със своето изпълнение развълнува режисьора.

*„Истинската емоция отличава добрия дубъл от лошия.“<sup>36</sup>*

По време на репетициите трябва актьора не само да открие истинската емоция, но да е способен да я съхрани за времето, в което камерата започне да работи. Киното е колективно изкуство, прави се от много хора, събрани на едно място, всеки от които има своите предпочитания, своето мнение за един или друг проблем и за това как трябва да изглежда един филм. За да протича работата така, както е планирана от режисьора, то целият екип трябва да се обедини около режисьорската идея, неговото виждане за целия филм, а не по време на снимки всеки да тегли на различна посока. Режисьорът уточнява жанра, езика, естетическите виждания, посланията, които излъчва съответния филм, зад единението и синхронността. Спазва се принципът на екипа, тоест колективността и обединението.

За да въведе актьора в ежедневието на филма, режисьора често пъти го поставя в среда, която е близка до тази на филма по време на подготовка. Така например, Акира Коросава съветва своите актьори да забравят, че са такива и да се превърнат в момичета, които работят във фабрика, в шивачки, в шофьори на такси или шампиони по бокс.

*„Задачата, която си поставих, бе да ги избавя от всякакво театралничене и да ги превърна отново в обикновени момичета. Те трябваше да се освободят от всичко изкуствено – грим, превземки, позиране, както и от онова особено самочувствие, което дава актьорската професия... Снимките вървяха така, сякаш наистина правехме документален филм. Репликите на актрисите, разбира се, бяха*

---

<sup>36</sup> Шльондорф, Ф., Светлина, сянка, движение. Моят живот и моите филми, ИК „Колибри“, С., 2011, с. 194.

*според сценария, но те не следяха камерата – цялото им внимание беше приковано от това, което вършеха, към работата на машините, които трябваше да наблюдават. В техните съсредоточени погледи и отмерени движения почти не се долавяше условността на актьорската игра. Те излъчваха само жизненост и необяснима красота на хора, погълнати от работата си.<sup>37</sup>“*

По време на писане сценарият може да се разиграва, да се вкарват импровизации. И по-важното е, че импровизациите се раждат от 1 л. ед. ч., тъй като героят все още го няма, той не е измислен. По време на четене на сценария актьора се идентифицира с героя. По време на снимки актьора трябва да забрави всичко, което знае за образа и филма, и да се остави интуицията да го води.

*„Що се отнася до страданията на актьора, често ми се е случвало да чета интервюта на американски знаменитости. На тях им се струва, че за да влязат в образа, се измъчват и страдат. Някой се затваря в манастир, друг отива да размишлява в планината. Не разбирам защо. Ако разгледаме този занаят като игра и си припомним как като деца играехме на стражари и апаши... Защо така се измъчват, защо толкова страдат? Разбирам да не те канят за работа, да са забравили за теб – ясно е, страдание, а не изпълнението на ролята.*

*... А след това трябвало да излезеш от образа, ама че работа! Аз си казвам: „Но ти като се връщаш вечер вкъщи, какво правиш? Продължаваш ли? Та жена ти няма ли да ти вдигне скандал? Какво правиш, сядаш на масата, продължавайки да страдаш като образа?“* Въобщие струва ми се прекалено.

*Да си актьор е прекрасен занаят – плащат ти, за да си играеш. И всички ти ръкопляскат. Да бе, ако си поне мъничко добър<sup>38</sup>.“*

---

<sup>37</sup> Коросава, А., Нещо като автобиография или потта на жабата, ИЗД. „Наука и изкуство“, С. 1989, с. 218.

<sup>38</sup> Мастрояни, М., Спомням си, да, аз си спомням, ИК „Колибри“, С., 2010, с. 73-75.

Най-общо казано, има два основни подхода на изграждане на образ в киното. Единият разчита на огромния талант и житейски опит, а другият работи върху образа, като улавя и изгражда условните му рефлексии. И двата подхода са верни и се ползват умерено в практиката. Когато започне снимачният период актьорът трябва да се остави единствено и само на интуицията си.

Дискусиите с художника са малко по-достъпни. Той познава в детайли драматургията, историческата епоха, архитектурата, инженерството, вида материали, които се използват при подготовката на декора, разбира от работата на оператора, защото двамата са в тясно сътрудничество и заедно с художника изграждат визуалната страна на филма. Всичко това е, за да се намери и усвои начина на мислене на героя, неговото поведение и външен образ. От дискусиите с художника става ясно, че костюмът, реквизитите, декорът не са просто предмети, а среда, която има дълбоки драматургични връзки с действието и персонажите на филма. Тя е светът, в който живее героят, тя говори за социалната, икономическата и политическата му принадлежност, говори за навиците, за естетическите му възгледи, за характера му и ако режисьора съумее да я изгради и да я направи автентична, то и героят става убедителен и вълнуващ.

От продуцента става ясно, че най-важно е актьора да покаже своя талант, а след това да излага и коментира мнение. Това е въпрос на морал, но трябва да се защитават и личните права. Като цяло най-важно е да се знае, че разговорите трябва да бъдат основани на компромиси и от двете страни в името на филма, който трябва да бъде заснет.

*„Не знам дали помниш, едно време в Киноцентъра имаше един велик чичо – Костаки Пападопулус! Снимахме „С дъх на бадеми“, той беше директор на продукцията и аз отивам при него, за да говорим за хонорара,*

*все пак играя главна роля и ми се искаше и аз да получа хонорара като за главна роля! Отивам при него и му викам: „Сега, какво ще правим?“ А той: „Слушай бе... (следват нецензурни думи), направи първо името, парите сами ще дойдат! Разбираш ли?“ Това го казвам и на моите студенти: първо покажете кои сте, какво носите и телефонът ще започне да ви звъни по-често!<sup>39</sup>“*

Стефан Данаилов

Най-труден безспорно от всички разговори се явява този със себе си – личното АЗ. Актьорът трябва да остане насаме със себе си, да се вгледа вътре надълбоко, да разсъждава; да намери своята гледна точка на времето, в което живее, и да открие своята липсваща част. Човек трябва да вярва, че именно той е белязаният, който е призван да произнесе велики текстове и да изиграе велики роли.

По време на снимачния период вече всичко протича така, както е запланувано от режисьора и както пише в сценария. Сценарият е разделен на графи, например:

- обект;
- екстериор, ден, полезни мин.;
- монтажна връзка с епизод;
- роли;
- епизодици;
- масовка;
- животни;
- грим и прически;
- гардероб;
- камера и оптика;
- декор и реквизит;

---

<sup>39</sup> Чехов, М., За техниката на актьорската игра, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2019.

- каскадьори;
- реквизитни превозни средства;
- специално оборудване;
- ефекти и пиротехника.

През първите няколко дни от снимачния период режисьора прилага хитрост: започва с епизоди, които са по-леки от постановъчна гледна точка. Това се прави с цел екипа и актьора да се адаптират към работния процес, преди снимките да могат да навлязат в същинската част. Усвояването на терен в киното е вид репетиция. Всичко е приблизително, но си представяме как ще изглежда в действителност. Всичко се оглежда и внимателно преценява, така че да бъде изпитано и до най-малкия детайл. Дава се необходимото време, за да се задвижи творческото въображение на актьора – той трябва да усети как се чувства героя му, докато извършва дадено действие или се намира в дадена ситуация. Това е подходящ момент, в който актьора може да опита да се предизвика и да му дойде музата, да получи творческа енергия, която му помага да намери пътя на превъплъщението. Той трябва да открие вярната емоция, но да умее да я запази пред камерата.

*„За киното бих казал, че то за мен е в някаква степен религия с един-единствен Бог – Светлината! През целия си живот вървя подир светлината, а за мен това е изключително вълнуващо пътуване, в което откривам нейната магия и с нея пиша на екрана. Така тя стига до милионите хора и също ги вълнува в тъмните кинозали.“<sup>40</sup>*

Осветлението е една магия. За всеки нов кадър осветлението е ново. Това е сложна прецизна работа и понякога отнема много време. Това е критичен за актьора момент. Трябва да си изработи механизми, с които да си съхрани енергията по време на наложителни паузи. Това е трудно, но много необходимо условие.

---

<sup>40</sup> Манов, Б., Фестивални срещи, Агенция „Вила“, С., 2007, с. 176.

*„Един от най-трудните уроци, които актьорът трябва да научи, е никога да не прехосва настроенята си. С други думи, трябва да се насочиш да поддържаши чувствата си да врат по цял ден, но никога да не ги оставяши да изкипят. Трябва да се научиш така да разпределяши темпото си, че да не прехсхнеш, когато дойдат снимките в близък план.<sup>41</sup>“*

Трите кръга на внимание са: голям, среден и малък. Големият включва сцената, зрителната зала, средният – сцената и партньорите, малкият – изразните средства. Има и общ план – това е човека в цял ръст и всичко, което обективът вижда около него; далечен план – едва забележим човек сред природата или на фона на друг пейзаж; американски план – показва човешка фигура малко под кръста; среден план – показва човешката фигура до кръста; близък план – показва глава и рамене; крупен план – в кадър се вижда само глава; последен план – ухо, око, уста...

Първият снимачен ден включва:

*„- Тишина на терен! Магнетофон!*

*- Работи!*

*- Камера!*

*- Работи!*

*- Епизод едно, кадър първи, първи дубъл!... Начало!“*

Вторият снимачен ден включва:

*„- Добро утро!*

*- Добро утро!*

*- Снощи не се обади...*

*- Не ми се говореше! Този тъп кон ми скъса нервите!*

*- Я разкажи!?*

---

<sup>41</sup> Брандо, М., Песните на мама, ИК „Колибри“, С., 2006, с. 212.

- Докато снимахме общия и средния план, всичко си беше наред, но когато дойде близкият план, конят полудя! Не искаше да изпълнява никакви команди!...
- Ако питаш мен, иди при коня и му кажи едно голямо „Благодаря“!
- Изобщо не ми е до шеги!
- Изобщо не се шегувам. Конят ти е помогнал да се освободиш от „снимачната треска“ ....
- ...Киното се случва на мига!“

Третият снимачен ден протича така:

„- Как минаха снимките?

- Супер!
- Доволен си?
- Да! Направихме един общ, два средни и един близък план и във всеки момент знаех какво мисля и какво правя!
- Браво! Таблицата за умножение е велик помощник!
- Не, имах ясна и конкретна партитура! Дори така си я бях подредил, че отношението ми към краля, кралицата и гостите постепенно градираше и в близкия план вече бях готов за монолога: „Как чужд, безсмислен, плосък ми се вижда този свят със нравите му!“
- Хубаво си се сетил!
- И режисьорът остана доволен.
- Добре, но днес ще снимаме епизода „В спалнята на Гертруда“, а там има много текст!?
- Знам.
- Да го обсъдим?!
- Давай!“

През почивния ден се прави равносметка на снимките през предходните дни от седмицата. Той включва:

- „- Ставай!
- Днес е почивен ден!
- Да де! Ставай!
- Защо?
- Ще си говорим!
- Още ли?
- Още малко.
- Казвай.
- А не така! Стани, измий се, направи по едно кафе... бъди човек!
- Добре!<sup>42</sup>“

#### *Междинно обобщение*

Актьорската професия е значима, тъй като тя неминуемо носи със себе си: камери, интервюта, фотосесии, участие в телевизията, снимки във филми и сериали, корици на списания. Публичността и популярността, съчетани с възхищението и големите групи почитатели в социалните мрежи, изкушават немалко млади хора. За всеки, който се е докоснал до актьорската професия обаче, е ясно, че преди всичко това има много, много работа, стрес и лишения. Необходим е също талант и шанс. Достатъчно е да се запознаете с биографиите на някоя от знаменитостите в киното. Така например, актрисата Мерил Стрийп споделя: *„Аз съм любознателна, а в това е същността на актьорството.“*<sup>43</sup> А колегата ѝ Кевин Спейси казва: *„Аз съм актьор и това е моята професия. Аз не съм кинозвезда, кинозвездата не е професия.“*<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Христов, Ив., Актьорът в киното, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2014, с. 58-96, 105-133.

<sup>43</sup> Цит. изт., с. 105.

<sup>44</sup> Цит. изт., с. 106.



Изкуството на актьора предлага голяма свобода за откриване на нови светове. На човек му се иска това да е част от живота му, но невинаги е толкова лесно и възможно, докато в изкуството можеш да се хвърлиш в една посока, която е много любопитна за теб, която е много различна от всичко останало, и да предизвикаш сам себе си. Имаш възможността заедно с други хора да създадете нещо уникално, което зависи само от вас. Точно тази свобода и чиста енергия винаги много са ме привличали. Като дете, когато за първи път се докосвах до това изкуство, обичах да гледам как актьорите живеят в свой собствен свят, където времето тече по-различно, думите звучат по-различно, жестовете имат друго значение. Впечатлявах се от енергията, която идва от тях, и исках някой ден да бъда от другата страна.

В актьорската работа от едната страна са аплодисментите при добре свършения труд. Преди тях обаче, има много неща, които трябва да се случат, но не може лесно да се стигне до тях. Да, може би има хора, които подценяват пътя, който трябва да се извърви, и си мислят основно за блясъка, бързата слава. Феноменът на бързата слава много привлича, заразителен е. Обаче истинският смисъл е положеният труд преди това: какво си натрупал, какво си научил, докато стигнеш дотам, и това е най-трудното и вече зависи от всеки човек, от индивидуалното му отношение и подход към професията. В този смисъл актьорът не е застрашен от рутината. Когато аз лично усетя, че влизам в някаква определена посока, стане ми еднообразно, започвам да бягам, искам да се предизвикам и да правя нещо по-различно. Не се осланям само на познатото, а търся различното. Пробвам нови неща, в които може също да се окаже, че съм добър. Уловката в това изкуство е да бъдеш себе си и в същото време да бъдеш някой друг, да дишаш като него, да се смееш или да плачеш, да се движиш като някой друг. Любопитното е, че има моменти, в които хората

губят разликата между човека и актьорското превъплъщение. Мислят, че това, което виждат като резултат от актьорската работа, това си ти самият.

Успехът в тази професия е много относително понятие. Не е необходимо да имаш единствено и само талант например. Или единствено да си много работлив и посветен. Много важно е как съчетаваш тези неща. Много са важни изборите, които правиш. Един проект, една среща може да провокират други. Според мен много, много важно е, когато човек се занимава с изкуство да отстоява предизвикателството преди всичко. Никой актьор не бива да се страхува да се предизвиква и да експериментира с нови неща. Съвременният човек така е устроен, че обича да си изгражда сигурна среда, в която да се чувства добре. За човека на изкуството е точно обратното - трябва непрекъснато да се опитваш да отскачаш и да отиваш на ново и ново място.

## ГЛАВА ВТОРА Теоретични аспекти в изграждане образа на режисьора

*„Убеден съм, че така погледнато режисурата е всичко. Нима да управляваш държавата не е режисура? Нима отношенията в семейството не са режисура? Нима възпитаването на децата не е режисура?“*

*„Ако трябва да определим списъка с отговорностите на режисьора, той е човекът, който отговаря за всичко.“*

*„Създаването на един филм е подробно, педантично потапяне в определена атмосфера, в друго време, състояние, температура, режим, климат, география и така нататък.“*

*„Всеки филм снимам с почти детско очакване за нещо ново и неизследвано.“*

*„Проклятието на тази професия е нейната публичност. Това кара човек да иска по-бързо да постигне резултат.“*

*„За мен сценарият е само повод за филма.“*

*„В киното без чувство за хумор не може да се работи. Така след първия филм се чувстваш гений и вече никой не може да те отклони от този пагубен път.“*

*„Дългият кадър е невероятно важен за усилване на емоциите.“<sup>45</sup>*

---

<sup>45</sup> Михалков, Н., Територията на моята любов, ИК „Колибри“, С., 2015.

Погледнато от съдържателна, кинотворческа и изкуствоведска гледна точка работата на режисьора никога не бива да се пренебрегва. Можем да видим различни трактовки около разкриване на нейната роля и значение при изграждане образа на филма. Всяка от тях привнася ново звучене и придава ново значение, но всяка е допълваща и надграждаща.

## **1. Роля и позиция на режисьора в творческия екип.**

*„Филмът се ражда от чувство и около това чувство има съвкупност от таланти. Тези таланти трябва да се обработват заедно, а не поотделно. Грешките се поправят, но мързелът е неизлечим. Той се поражда от отношението и нагласата, когато някой не се чувства отговорен. Един режисьор никога няма да стане добър, ако не знае колко време е необходимо да се разположи осветлението или да заснеме кадър в движение.“<sup>46</sup>*

Винченцо Черами

Режисурата сама по себе си е вид изкуство, а изкуството е чувствително огледало на обществото и неговата култура. Мисленето на режисьора намира пряко отражение в произведенията, които създава. Изкуството се променя под влияние на гледната точка на твореца. Режисьорът се съсредоточава върху себе си и акцента, който си поставя с филмовата творба.

По този начин той бяга от живота и създава един свой свят, едно здраво отвъдно, където промените и капризите са превъзможнати. Режисьорското изкуство не е просто репродукция на единна, завършена, дадена реалност. То е един от пътищата, които водят режисьора към обективен поглед върху нещата и на реалността. В тази сфера аспектите на

---

<sup>46</sup> Петков, Ст., Творческият триъгълник продуцент, сценарист, режисьор, НБУ, С., 2013, с. 189.

нещата са безбройни и те се променят в различните моменти на времето. Те не биха могли да се обхванат само и единствено в една-единствена формула. Формата и колоритът на произведението зависят от погледа и темперамента на самия режисьор, който се явява творец, тоест изкуството, който той създава, е до голяма степен израз на неговите човешки емоции и страсти. Неговата филмова творба е неговото лично себеизразяване. Режисьорската творба формулира идеите на режисьора за нещата и фактите на външния свят. Това е пряка визия на живота, емоцията, субективната действителност; обективност на сетивността и желанието, самосъзнанието и съзнанието за света, емоциите и настроенията, които като цяло се смятат за ирационални, защото думите не могат да бъдат ясни идеи за тях. Изкуството е емотивният опит на режисьора <sup>47</sup>.

Много е важна интуицията на режисьора по време на работа, защото той работи в екип с актьорите и другите членове, които изграждат една филмова творба. Ако актьор и зрител приемат гледната точка на режисьора, то те са длъжни да наблюдават творбата и света с неговите очи. Това е една нова светлина, от която и на двете страни им се струва, че не са виждали до този момент. Чрез филмовата творба тя придобива устойчивост и постоянство <sup>48</sup>. Именно режисьорът е център на филмовото творчество. Той трябва да покаже добра режисьорска работа <sup>49</sup>.

Новото време налага постепенно идеята, че изкуството може да съществува само като се отрича. В съвременния свят на преден план излиза противоречието, антагонизма. Действителността е ужасна и лишена от смисъл и адекватното отношение на обществото е отрицанието. Има две възможности - да сме съгласни със света или да му се противопоставим. Всички изкуства имат нещо общо помежду си, а именно те са сходни в отрицанието. Изкуствата са в състояние да създадат собствен свят, който е

---

<sup>47</sup> Ортега, Х., Есета, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1993.

<sup>48</sup> Адорно, Т., Философия на новата музика, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1990.

<sup>49</sup> Петков, Ст., Творческият триъгълник продуцент, сценарист, режисьор, НБУ, С., 2013, с. 136.

качествено противоположен на реалния. Ролята на изкуството днес е да бъде антитеза на емпиричната реалност и същевременно да остане изкуство. Изкуството е в състояние да казва истината за света като го отрича. В модерното време изкуството среща противодействието на модерната индустрия. Масовата култура, популярното изкуство са индустрия, тоест продукти, които се продават и купуват. Те изграждат комерсиалната сфера и отразяват и утвърждават действителността<sup>50</sup>.

Режисурата, като вид изкуство, е начин на живот. Конструирането на ситуации, на взаимоотношения в личния живот, в бита, става много изискано, изящно, педантично, когато се прави от самия режисьор. Това е един вид предвиждане, а също така намиране на изход от всяко положение. Режисьорът от първия момент на снимане на филмовата творба навлиза във всички производствени отдели, нанася свои собствени корекции. Това е човекът, който отговаря за всичко в творческия екип. Но той е преди всичко творец и затова трябва да притежава талант. Освен него, важни са и търпението, и хуморът, както и безкрайната любов към актьорите. Той винаги трябва да бъде наясно с какви средства ще постигне желаното въздействие върху зрителя. Защото няма право да показва своите лични и професионални колебания на снимачната площадка. Дори и в моментите на импровизация, тъй трябва да бъде подготвен още от характера на предходната работа.

Режисьорът заема централно място в своя творчески екип. Той винаги трябва да бъде добре подготвен на снимачната площадка. Винаги трябва да почувства творбата, която се опитва да пресъздаде и запише за зрителите. На него трябва да се доверяват за творческите решения, сигурността, планирането и финансовата обезпеченост на проекта<sup>51</sup>. Затова на първо място обхожда мястото, където ще снима, констатира, наблюдава, оценява, сензитира, едва след това обработва текст, облича се и

---

<sup>50</sup> Касирер, Е., Есе за човека, ИЗД. „Христо Ботев“, С., 1996.

<sup>51</sup> Петков, Ст., Творческият триъгълник продуцент, сценарист, режисьор, НБУ, С., 2013, с. 137.

продължава работа с творбата в дълбочина. Това е един неспиращ процес в неговата работа.

Важно е всеки един от екипа да почувства точното място за себе си, защото при снимане дори и на най-красивия кадър, ако актьорския ансамбъл не е на правилното място, то няма да се намери търсения ефект, а може да се получи точно обратното – красотата на този кадър, като самостоятелно звено може да подчертае слабостта на всичко друго. Ето защо е важно колаборацията на всички членове от творческия екип. За тяхната правилна организация ключова е позицията именно на режисьора.

За режисьора е важно да се потопи в този имагинерен свят заедно със своите актьори и целия творчески екип и накрая със зрителя. И за да провери дали добре се е справил на снимачната площадка, той трябва да гледа общия план. Той може да коригира някои неточности с помощта на подхода замаскиране от зрителите. Но общият план показва дали е успял да обхване живия живот, живата атмосфера. И накрая, ако режисьорът е доволен, това е филмът на неговия живот, на неговите приятели, на неговия творчески екип.

Всеки филм режисьорът трябва да снима с възхищение, с трепетно очакване и с детска наивност. Така филмът става многопластов, истински, и непринуден. Особено силно режисьорско качество е способността за изгаряне на мостовете. Това създава изненадваща очакваност и стихийност на филма. Затова режисьорът непрекъснато трябва да култивира в себе си чувството на уважение към другите. В противен случай рискува да изгуби своята аудитория, която му предоставя киното.

*„Аз в киното имам диалог с режисьора. Аз му предлагам моята гледна точка. И започваме да го обсъждаме: „Да, тука е“ или „Не е тука“. Той определя дали съм прав или не съм прав. По някой път ти*

*предлагаш неща, които ги няма изобщо в сценария. Но това става спонтанно по време на самото снимане.“*

Стефан Мавродиев

Режисьорската професия е публична професия, която кара човек да иска по-бързо да постигне резултат. Но се изисква от него да го доживее и преживее и още, и още... Режисьорът не трябва да се увлича и възгордява от публичността, която е неизменна за тази професия. Той трябва да остане земен, защото е в колаборация и в зависимост от редица членове на екипа и от безпристрастната публика. Затова е безпристрастен. Той чувства героите си като част от семейството. Изпитва към тях нежност и любов. Ако няма обич към героите, трудно би могло да се получи нещо качествено в края на работата на режисьора. Вглеждането в героите е с усмивка на съчувствие. Необходима е жива, енергична връзка с аудиторията, на която се говори. Също така важно е и състраданието към тях. Режисьорът винаги трябва да съчувства, да съпреживява, да помага с душата си, да обича хората, за които говори във филмите си.

В този процес особено важен е синхронът с останалите членове на творческия екип. Важна е енергийната колаборация между всички. Дори и наличието на чудесно настроение и работна форма не са гаранция за запазване целостта на екипа.

Животът, огънят, обаянието, привлекателността зависят преди всичко от душата – тоест това е атмосферата. Нищо друго не може да придаде такъв живот и одухотвореност на филма, както самата атмосфера. Навлизането на чужди за атмосферата лица могат да я разрушат, чрез привнасянето на нова, чужда, друга енергия. Тя разрушава онова състояние, което режисьорът създава у другите, докато общува с тях. Атмосферата не може да се имитира. Но тя е всичко. Тя придава изкуството в кинематографията.



Режисьорът стои в центъра на своя творчески екип, защото именно той го създава. На първо място режисьора трябва да познава техническия си екип, а също така и самите актьори. Понякога е нужно режисьора да помогне на актьорите си да се освободят. Именно тогава също създава атмосфера. Актьорите трябва да се освободят от наличие страх и неувереност в себе си (ако имат установени такива). Подробните репетиции също дават ползотворен резултат. Придават увереност и желание за работа – мотивация. Актьорът трябва да се хвърли с цялата си душа в работата. Битови проблеми, разговори с роднини и с приятели могат да разрушат всичко, сътворено от режисьора. Режисьорът събира своя творчески екип – и физически, и психически, и емоционално. Не е възможно актьорът да се завърне в същото актьорско състояние два пъти. Той не пуска членовете на екипа и актьорите си да се отдалечават. Това е оправдан подход от гледна точка на производителността, тъй като съкращава снимачния период.

Монтажистът е най-близкия партньор на режисьора през постпродукцията на филма. По време на подготовката и снимките, режисьорът работи особено интензивно с оператора, продуцента, художниците и разбира се актьорите.

Монтажът това е един изключителен процес; един от най-щастливите моменти в производството на филми. Във всеки монтаж като процес има нещо интимно. Целият труд в края се съединява и изведнъж демонстрира способност невероятно да се променя.

Режисьорът го прави човек съзнанието, което той получава, че с огромен труд и с помощта на екипа си постига нещо по пътя на дълга и мъчителна вътрешна работа. Обикновено режисьорите избягват огледалното отражение на действителността в сферата на политиката <sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Михалков, Н., Територията на моята любов, ИК „Колибри“, С., 2015, с. 133-179, 210-212.

И така, при формиране на своя творчески екип режисьорът първо определя целта, след това дава посока на потенциала на своята група, както и концентрация, за да се развие този потенциал правилно. Той подхожда индивидуално. Това предполага богата гама от знания, умения и опит от страна на режисьора. Режисьора добре познава качествата на екипа и етапите на неговото развитие. Целостта на екипа зависи от режисьора – от неговите лидерски умения, сътруднически умения, приятелски умения, психологически, интелектуални и емоционални умения.

Отношенията на режисьора към членовете на творческия екип винаги трябва да се основават на уважение. Те трябва да чувстват неговата подкрепа. Той винаги трябва да взема предвид факта, че те са човешки същества преди всичко. Акцентира на три насоки в отношенията си с екипа:

- личен принос на всеки един;
- работно отношение и творческа рекреация;
- взаимодействия и взаимоотношения на членовете на екипа.

Всеки един трябва да покаже какво може.

Всеки трябва да изпълни своята цел и на първо място – своите задачи.

Всеки трябва да помисли какви взаимоотношения има с останалите и с какво може да ги подобри.

В екипа режисьора може да спазва следната последователност: (виж приложение 2)

Таблица 1<sup>53</sup>. Работни стъпки.

Посочване на конкретни цели	Режисьорът трябва да се убеди, че всеки член
-----------------------------	--

<sup>53</sup> Източник: <https://thestrip.ru/bg/materialy/formirovanie-tvorcheskogo-kollektiva-tehnologiya-sozdaniya-kollektiva/> - проверен на 22.10.2022 г.

	е наясно с конкретните цели и крайният резултат за постигане.
Събиране на информация	Изграждане на необходимо доверие, че събраната информация ще бъде достатъчна за целите на крайния резултат. Всеки трябва да е наясно какво да прави и в какъв ред.
Изготвяне на план	Планиране на времето. Осигуряване на внимателен контрол върху изпълнението на крайните срокове.
Взимане на решение	Разработване на алтернативни решения. Творчеството е внимателен и целенасочен процес, пропит с любов.
Оценка на действията	Внимателно оценъчно отношение, без намеса на критичност.
Уведомяване членовете на екипа	Всеки член на екипа трябва да е уведомен за взетите решения от режисьора.
Единодействие	Действия в синхроничност. Резултатът зависи от причините.
Обобщения	Отбелязване на напредъка. Откриване и коригиране на грешки. Набелязване на нови цели.

Режисьорът и членовете на творческия екип обменят информация за постигнатите резултати от взаимната работа. Това е екип, който е фокусиран върху личността. Така се постига взаимодействие, по време на което възникват различни чувства. Поведението е част от процеса на съвместно израстване. Режисьорът трябва винаги да е в състояние да разреши всеки възникнал проблем. Понякога нуждите на отделните членове на екипа определят конкретната насока на работа. На преден план

излиза способността, възможността, тактиката, силата на волята. Така всеки член на екипа има поле за творческа изява.

Всеки член от екипа трябва да си задава следните въпроси:

Каква е моята цел?

С какво да допринеса?

Как да постигна?

Какво още мога да направя?

Бях ли напълно отдаден/а на работата си?

Съпреживях ли своя герой?

Бях ли достатъчно мотивиран/а?

Постигнах ли всичко, което се изискваше от мен?

Бях ли целенасочен/а?

Ролята обогати ли опита ми?

Наясно ли съм с концепцията на филмовата си роля?

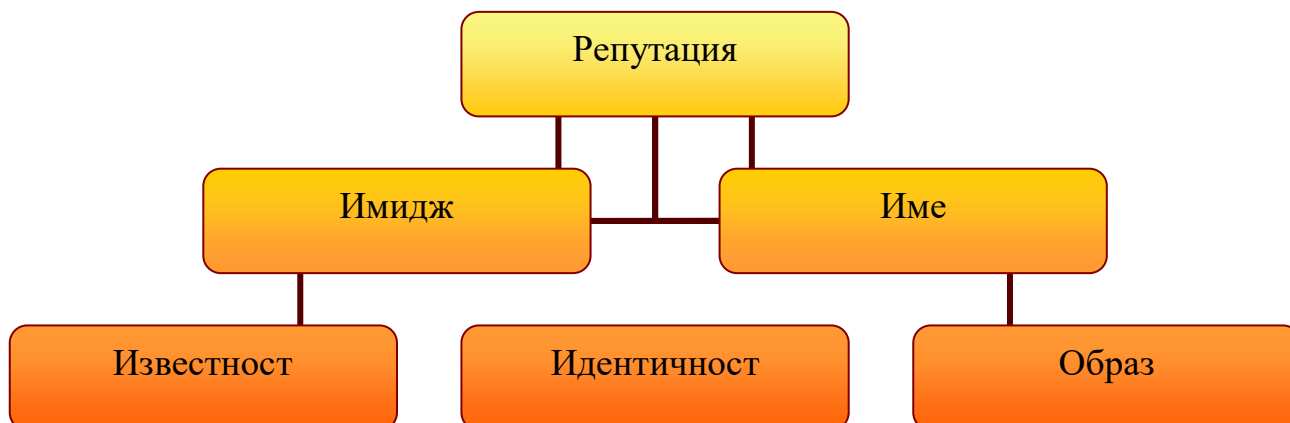
## **2. Влияние на репутацията на режисьора.**

Репутацията е изключителен актив в ръцете на режисьора. Тя съпътства всяка негова дейност през целия му професионален път. Отразява реда, дисциплината, рационалността, последователността, доверието. За да се отрази адекватно този процес на влияние са необходими доста опит и познания, които все още не са така добре обследвани и изучени в областта на режисурата. Но все пак ще се опитаме да ги набележим в настоящия подпараграф.

Динамиката на средата определя взаимодействието между характер и съдържание, между методи и механизми. Репутацията включва най-важното – режисьора да работи за своето позициониране, за утвърждаване на доброто си име, за изграждане на ясна представа за себе си, за развитие на конкурентната си устойчивост и за натрупване на капитали в областта

на доверието у аудитория и екип, с който работи. Провокира към гъвкава и адекватна комуникационна политика – изследване на всички членове от екипа и отчитане на техните интереси и ценности. Репутацията включва и честността на режисьора към околните.

Често пъти репутацията се смесва с имидж, идентификация, марка, известност. Но репутацията е надредово понятие.



Фиг. 1. Терминът „репутация“.

Греъм Доулинг предлага своя квалификация на терминологията във връзка с репутацията и мисля, че може да бъде отнесена към режисурата:

- идентичност – включва символите, с които режисьора се идентифицира пред останалите членове на своя екип и пред аудиторията;
- имидж – включва общата оценка за образа и работата на режисьора;
- име – това е личната идентификация на режисьора в околната среда, която го прави уникален и незаменим, като му придава субективна добавена стойност;

- образ – включва доверието, сигурността и подкрепата, които режисьора гради през време на целия си професионален път чрез заслугите, които трупа <sup>54</sup>.

Репутацията това е възприятие в резултат на човешкото съждение, оценъчно отношение към личността, което се придобива за дълъг период от време в резултат на многостранна комуникация. Днес репутацията се смята за едно доста по-разгърнато понятие, което може да включва и опита, и наблюденията на режисьора; процесите, които той извършва и които достигат до публиката – управление, организация, публичност, просперитет. Включва редица ценностни характеристики, които са възприети от членовете на екипа на режисьора, в резултат на дългогодишната им съвместна дейност. Тези ценности под формата на информация определят съществено отношението и действията към самия режисьор. Създава се само по пътя на комуникацията. Това е своего рода всеобщо мнение за самия режисьор. Показвайки демонстративно своето поведение и ценности, всъщност режисьора дава пример, диктува модел на подражание, всеки по желание може да се сравнява с него и неговите възможности. Така се градят доверие, надеждност, съпричастност.

Репутацията се явява уникален актив в образа на режисьора и той трябва да го пази. Но за да я управлява добре, той владее умело своите маниери, култура, поведение. Репутацията на режисьора днес е задължително необходимо изискване. Факторните зависимости за нейното формиране могат да се обобщят като:

- спорна репутация;
- силна конкуренция;
- преувеличаване на позитивната репутация;
- отсъствие на комуникация и стратегия на ръководството;
- липса на консолидирани отговори по ключови теми;

---

<sup>54</sup> Доулинг, Г., Създаване на корпоративна репутация, ИЗД. „Рой Комюникейшън“, С., 2005.

- липса на достатъчно публичност и/или обществен интерес към естеството на режисьорската работа;
- липса на подбран инструментариум за медийни изяви.

Неизменна част от репутацията това са отговорността и доверието. Отговорността се проявява във взаимодействието с останалите членове на екипа. Предполага баланс на силите. Режисьорът в резултат показва далновидност в работата си. Но той може да бъде повлиян от събития и общоприети ценности. При порядъчност и показана грижа към хората той гради неизменно доверие, защото то изисква добросъвестност, искреност и правилност. Необходимост е доверието. Доверието обаче, се гради трудно и продължително, но може да рухне само за миг. Действията и постъпките работят именно в тази насока. В резултат на това репутацията се превръща в един скъпоструващ актив. Поради това нейното управление изисква съблюдаването на строго внимание. За да се изгради акуратно такова обаче, е наложително разграничаването на понятието „репутация“ от понятието „имидж“. Репутацията е по-широкото понятие, което включва понятието имидж, но имиджа сам по себе си е самостоятелна понятийна категория. И докато репутацията се управлява, то имиджът се създава. Репутацията формира отношения и обратна връзка, докато имиджа демонстрира модел и отправя послания. Репутацията е резултат от знания и оценки, а имиджът е емоционално оценъчен. Репутацията заклеява, имиджа привлича нови последователи и партньори. Репутацията е стратегия, а имиджа е тактика <sup>55</sup>.

Снимането на филми в киното е специфичен процес. Творческите, техническите и финансовите изисквания са високи, сложни и взаимосвързани. Освен всичко произведението има срок на изпълнение, като при това трябва да съчетае таланта и труда на много членове от екипа на режисьора, както и различни специалисти. Киното е индустрия за

---

<sup>55</sup> Кабакчиева, Д., Управление на репутацията, Унив. Изд. „Епископ Константин Преславски“, Шумен, 2013, с. 31-69.

забавление и днес тя започва да прилага проектната форма за организация на човешката дейност. Симбиозата от актьори и режисьор, създадена за реализацията на даден филмов проект, и коректните взаимоотношения между всички страни в него са активна предпоставка за успешен краен филмов продукт.

В този смисъл комерсиалната репутация на режисьора и на актьорите в главните роли има значение за цялостния успех на филмовата творба. Комерсиалността зависи правопрпорционално от нивото на заложения бюджет за производството на филма. Понякога от значение е висотата на актьорите, които вземат участие във филма. Но най-често те трябва да бъдат в колаборация с други известни, за да донесат краен успех на филма.

Репутацията на режисьора е от значение тогава, когато той трябва да събере и координира членовете на екипа. Творческото признание в някои части на света показва, че то не е независимо от успеха. *„Търговският успех е благоприятстван от стабилните вертикални връзки на режисьора с продуцентите и дистрибуторите и неговата икономическа репутация, докато творческите достойнства се влияят от слабите хоризонтални връзки и от творческата репутация.*<sup>56</sup>“

Заедно с това режисьорът с добра репутация се отличава с нестандартност – в мислене, визия, поведение, работа. Това е вид провокация. Това е стил на живот – дързост, издръжливост, стоицизъм, ентузиазъм, упорство и постоянство са водещи качества за реализиране на творческия потенциал. Добрата репутация изключва страха. Режисьорите притежават усет към поезията, привнасят свои идеи, дават своето разрешително, разказват свои истории и задържат вниманието на членовете на творческия екип и аудиторията.

Творецът трябва да има смелостта да следва собствения си път. Креативната изобретателност на терена е най-важната черта на един

---

<sup>56</sup> Петков, Ст., Творческият триъгълник – продуцент, сценарист, режисьор, НБУ, С., 2013.



кинорежисьор. Той винаги трябва да поема инициативата и да е готов на високи рискови нива. Необходимо е да отбягва клишетата и да не позволява проблемите да го погълнат. Отчаянието трябва да допуска само и единствено, когато е сам, и то за кратко.

Режисьорът с правилна репутация отговаря подобаващо и оригинално на неприятни за него хора, които стоят между него и работата му. Известно количество адреналин е нужно да се влее в енергийните клетки на режисьора. Затова винаги трябва да бъде подготвен. Да бъде смел и да действа адекватно в експлицитни ситуации. Трябва да се научи да преодолява препятствия, без да наврежда на никого. Защото при създаване на една филмова творба също има редица препятствия. Той трябва да намери своя начин, за да се бори с трудностите.

Някои умения на режисьора определено изискват сетивност и търпение от негова страна, защото те не са вродени, а придобити. Понякога може да му се наложи да действа извън сценария, извън традиционно приетото и тогава той трябва да включи тези умения в действие. Създаването на филми изисква определено поведение. Има моменти на своеволия, но като цяло се спазват нормативните рамки <sup>57</sup>.

Но славата и репутацията на един режисьор могат да се дължат и на начина, по който той обучава своите обучаеми. Такъв пример е Константин Станиславски. Той разработва собствена система за обучение на актьори, подготовка и техника на репетиции. Неговите влиятелни обиколки из Европа и САЩ и забележителните му постановки „Чайка“ и „Хамлет“ създават положителната му репутация и отварят нови възможности за киноизкуството. Играе особено силна роля в популяризирането на драмата.

Станиславски сам подлага на критика и самоанализ собствения си художествен размисъл. Той се посвещава на това да премахне блоковете, които среща в своите изпълнения, като започва с голяма криза през 1906 г.

---

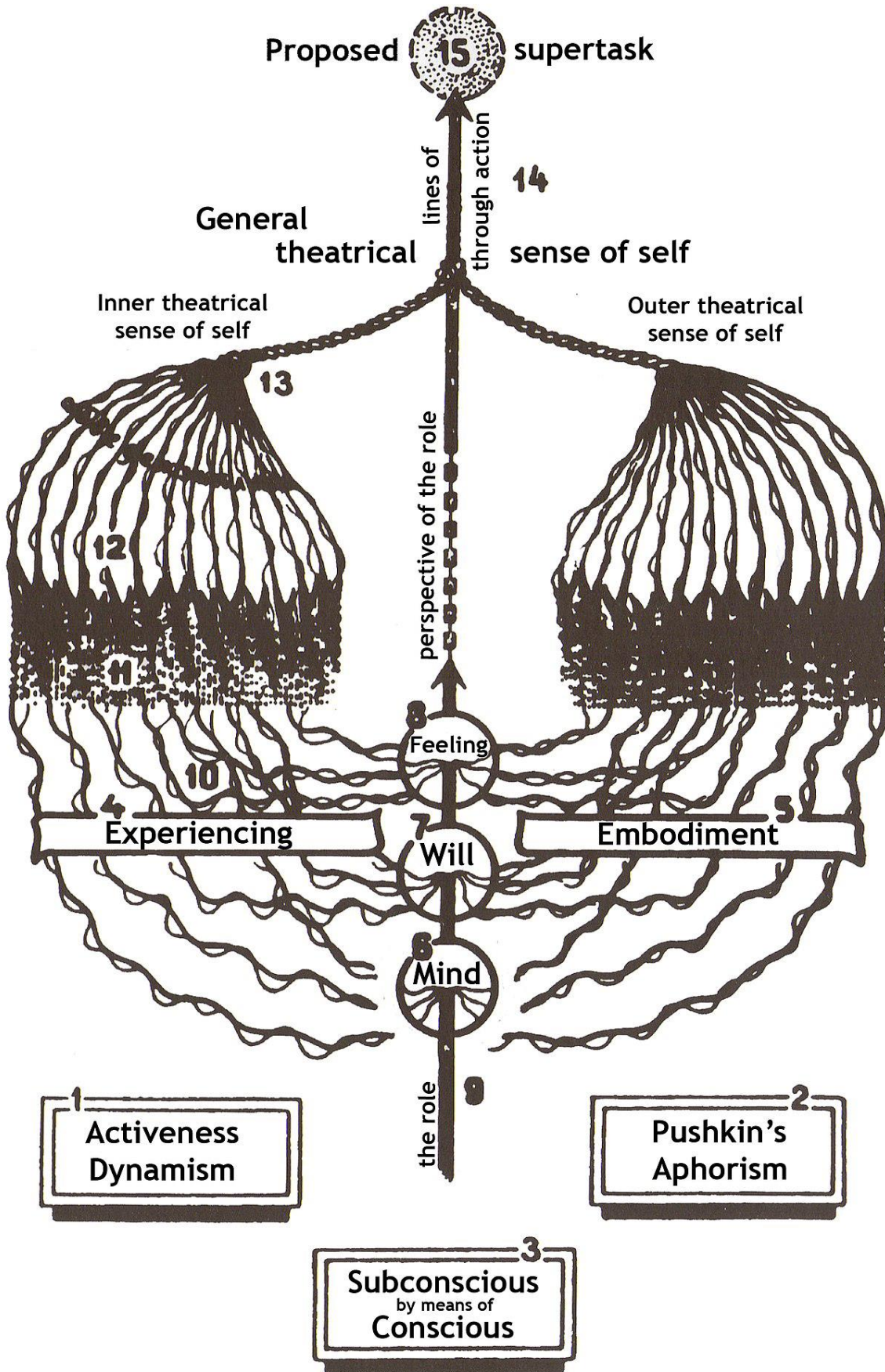
<sup>57</sup> Херцог, В., Пътеводител за озадачените. Разговори с Пол Кронин, ИК „Колибри“, С., 2016.

Той продуцира ранната си работа, като използва външна техника, ориентирана към режисьора, който се стреми към органично единство на всички негови елементи – във всяка творба той планира предварително интерпретация на ролята, блокиране и мизансцена. Въвежда подробен анализ на творбата от самия актьорски състав. Този подход носи доста голям успех на режисьора, но той си остава недоволен и продължава своите търсения. Именно такъв трябва да бъде един режисьор – постоянно търсещ и постоянно надхвърлящ собствените си възможности. Това ще изгради и затвърди положителната му репутация <sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> [https://hmn.wiki/bg/Konstantin\\_Stanislavski](https://hmn.wiki/bg/Konstantin_Stanislavski) - проверен на 23.10.2022 г.





Фиг. 3<sup>59</sup>. Схема на системата на Станиславски, която показва вътрешния и външния аспекти на ролята, обединяваща се в постигането на крайната задача на актьора.

Легенда:

- 1 – динамика на активността;
- 2 – Пушкинови афоризми;
- 3 – подсъзнателно означава съзнателно;
- 4 – преживяване;
- 5 – въплъщение;
- 6 – ум;
- 7 – желание;
- 8 – чувство;
- 14 – линии на действие; общотеатрален; чувство за себе си;
- 15 – предложение за суперзадача.

И така, репутацията на режисьора изисква той да може да гледа право в очите, да чете мисли и да отговаря в съответствие с изражението на очите и лицето на опонента си. Въображение, безкомпромисност, отговорност, категоричност, лидерство, критичност, убеждаване, традиционност, модерност, воля, упоритост, постоянство, целенасоченост, мъдрост, талант, трудолюбие, величие, гордост (но не горделивост), увереност (самоувереност), честност, откритост, идейност, огромна доза креативност, принципност са само една част от качествата, с които трябва да бъде удостоен един режисьор, за да изгради положителна репутация за себе си <sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> [https://hmn.wiki/bg/Konstantin\\_Stanislavski](https://hmn.wiki/bg/Konstantin_Stanislavski) - проверен на 23.10.2022 г.

<sup>60</sup> Дановски, Вл., От двете страни на завесата. Боян Дановски, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1969.

### 3. Процесът на подготовка при режисьора.

Режисьорът трябва много внимателно да подбере актьорите за своите роли. Това е дори по-важна стъпка и от създаването на сценарий. Сценарият се явява повод за заснемането на филмова творба <sup>61</sup>.

Според големите режисьори, репетицията е същинската работа, а самото изпълнение това е процес на релаксация. Докато стигне до самото изпълнение, режисьорът трябва да бъде напълно наясно с това какво точно прави, за да изглежда сякаш го върши без усилия. Това е нещо повече от стриктно спазване на основната подготовка – явяване навреме, поддържане ниво на енергия, проверка на оборудването, познаване на изначалната роля напълно и всецяло. Ако подготовката е щателна, то той държи нещата под контрол. Този контрол помага да свършва добре работата си по време на репетициите, да се освободи, да слуша внимателно и да реагира своевременно и точно. Подготовката позволява на режисьора да бъде спонтанен в реакциите си по време на изпълнението. При солидна подготовка, той укротява страха си, контролира нервите си, канализира енергията си, навлиза в нов стадий на бдителност, която е предикат за спонтанност. Подготовката на режисьора включва щателно проучване на образа, обработка на жестовете, движенията, характерните маниери. Режисьорът трябва да види един напълно завършен образ <sup>62</sup>.

*„Ебенизър Скрудж: Имайте грижата утре да връчите известията за изгонване, господин Крачит.*

*Жабокът Кърмит: Ъъ... утре е Коледа, господине.*

*Ебенизър Скрудж: Добре тогава, опаковайте ги като подаръци.“*

Коледната песен на Мъпетите, 1992

---

<sup>61</sup> Михалков, Н., Територията на моята любов, ИК „Колибри“, С., 2015, с. 152-156.

<sup>62</sup> Кейн, М., Трябваше да взривим проклетите врати и други житейски уроци, ИК „Колибри“, С., 2021, с. 90-93.

*„Трудна работа е и единственият начин да се свърши е всички да работим заедно като екип.*

*А това означава да изпълнявате каквото аз ви кажа.<sup>63</sup>“*

Италианската афера, 1969

Режисьорът много добре трябва да обмисли техническите и естетическите аспекти на филма. Всеки режисьор иска най-доброто за филма като цяло и знае как да го постигне. Режисьорът има здрава и уверена ръка, която умее да води.

*„Предпродукционният процес е най-важната част от създаването на филма. Трябва да планирате всичко добре, за да успеете. Ако се провалите в подготовката, подготвите се за провал.<sup>64</sup>“*

Ярив Лърнър – изпълнителен директор на „Ню Бояна“

На етапа на подготовка на режисьора заедно с него се подготвя и екипа, който е пряко свързан с изискваните дейности. Този етап може да продължи повече време и цели по-голяма готовност за снимките и икономия на снимачни дни, които са най-скъпото време във филмопроизводството.

Един режисьор трябва да може и предварително да мотивира своите актьори и членове на творческия екип. Това може да доведе до съществена промяна на поведението им. Пет са идентифицираните нива на потребности, изведени от Ейбрахам Маслоу, добили известност като Пирамидата на Маслоу. Той ги разделя на базисни – физиологически и сигурност; висши – любов, почит, себеизява. Добрият режисьор използва тези потребности като фактори за мотивация. Всяка творческа личност реагира по своему, поради това той трябва да подходи индивидуално. Ако таланта и способностите не се използват пълно, хората могат да останат

---

<sup>63</sup> Цит. изт., с. 94-95.

<sup>64</sup> Пак там, с. 96.

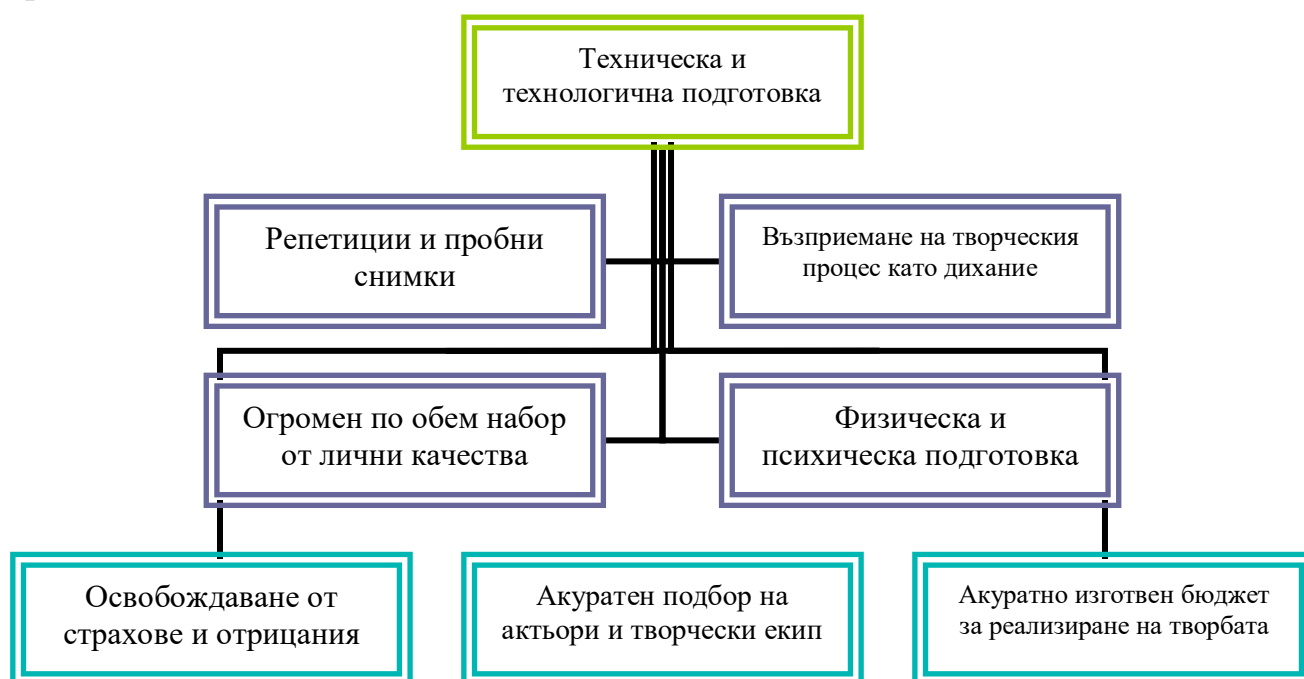


неудовлетворени и тогава обикновено търсят промяна. Убеждението е средство за промяна на мисленето и поведението. Така режисьорът успява да убеди членовете на своя творчески екип да изпълняват задълженията си като личен дълг. Доверието е ключов момент на умението да се убеждава.

Други фактори за възникване и задържане на доверие са:

- компетентност;
- информираност;
- квалификация;
- способности;
- отговорност и искреност;
- сила и енергия;
- спокойствие и самообладание;
- общителност и характер.

Режисьорът трябва да е много добре подготвен психически и физически.



Фиг. 4<sup>65</sup>. Обща подготовка на режисьора.

<sup>65</sup> <https://www.operavarna.com/index.php/bg/home-bg/61-news/aktualni-novini/3183-tvorcheskia-proces-kato-edno-dihanie> - проверен на 24.10.2022 г.



Режисьорът това е творчески интерпретатор на послания към публиката. Затова той работи в сътрудничество с уникални творци, висококвалифицирани специалисти, които предикират у него умения, знания и широка култура, овладяване на техника и технологии, електронни и визуални медии, обединявайки ги в единен синтетичен език.

Таблица 2<sup>66</sup>. Специфична теоретична подготовка.

Предварителна режисьорска интерпретация по разглежданата тема
Умения за монтаж
Умения за работа с микрофони
Запознатост с многообразие от методи и способности за заснемане на аудиовизуално производство
Майсторство в различни поприща
Провеждане на процеси по адаптиране
Предварителна работа по синхронизация с образа на актьора по дадена роля
Скициране на лични творчески проекти
Интроспективни и ретроспективни познания
Спазване на изисквания

<sup>66</sup> [https://swu.bg/images/educational\\_programs/bachelor/theater\\_film/Infopaket\\_directing\\_bak\\_22.pdf](https://swu.bg/images/educational_programs/bachelor/theater_film/Infopaket_directing_bak_22.pdf) - проверен на 24.10.2022 г.

Таблица 3<sup>67</sup>. Специфична практическа подготовка.

Практически умения в реална снимачна среда
Монтиране на монтажни системи
Умения за графични изображения и програми за графики
Практическо запознаване с ефирни студия
Работа с видеомикшер и звуков екип
Работа с подвижни станции
Отработване на координирани реакции в екстремни ситуации
Финансови умения
Отлично познаване на сценарий и актьорски екип
Владеене на тонрежисура
Да бъде вдъхновител и да работи с вдъхновение

При своята подготовка режисьорът трябва да бъде воден от факта, че героите са единственото запомнящо се нещо от аудиторията. Самите герои създават филмовата творба. В процеса на подготовката режисьора се запознава и създава дълбоки взаимоотношения със своите актьори. Режисьорът открива същността, дзена, алхимията, кода на цялата филмова творба. Създаването, разработването и изграждането на характер е първата най-важна стъпка в подготовката и на режисьора, и на актьора. И двамата започват процес на активно сътрудничество още преди репетициите.

Например, за филмовата творба „Тетрадката“ режисьорът Ник Касаветес желае някой неизвестен и непривлекателен да изобрази Ной; той поставя Райън Гослинг в ролята. Според режисьорските бележки Райън Гослинг първоначално е изненадан от новата си роля: *„Прочетох сценария и си помислих, че е луд. Не бих могъл да сгреша повече за този филм.“* Но актьорът решава да положи всички усилия за развитие на характера.

<sup>67</sup> [https://swu.bg/images/educational\\_programs/bachelor/theater\\_film/Infopakets\\_directing\\_bak\\_22.pdf](https://swu.bg/images/educational_programs/bachelor/theater_film/Infopakets_directing_bak_22.pdf) - 24.10.2022 г.

Гослинг казва: *„Това ми даде възможност да играя персонаж за период от време - от 1940 до 1946 г. - който беше доста задълбочен и формиращ.“*<sup>68</sup>

За да се подготви за ролята, Гослинг временно се премества в Чарлстън, Южна Каролина преди снимките. Той остава там два месеца и прави мебели.

Режисьорът на филмовата творба „Линкълн“ описва характерна на основния персонал в стотици страници сценарий. По време на своята подготовка обаче, главният актьор иска целият творчески състав, включително и режисьорът, да се обръщат към него с „Г-н Президент“ по време на целия снимачен период. Това, според актьора, му помага много, за да се превъплъти всецяло и да изиграе напълно героя си. Режисьорът споделя: *„Той е много дълбоко навътре в образа и погълнат от него през целия ден, но е много достъпен в края на деня, след като може да излезе извън него и да не усещаме това. Искам да кажа, той създава огромни сцени с огромни количества диалог и той пресъздава уникално характера. Той е много, много ориентиран към актьорската игра и изпълнението на филма.“*<sup>69</sup>

Това е много мощен пример за синхронизация между режисьор и актьор. Режисьорът трябва да разбере какво се случва вътре в душите на своите персонажи – намерения и страхове. Преживяването и наблюдението са необходими за един добър и изявен режисьор. Той трябва да знае всичко за различните аспекти на човешкото поведение и психология. Да развие добре слуха и диалога си. Само опитът и острото наблюдение могат да му помогнат след това в същинския процес на производството.

Според запознати великия режисьор Алфред Хичкок не се е радвал на действителното физическо заснемане на филмите си. Той казва, че филмите му вече са завършени по време на подготовката, а продуцирането

---

<sup>68</sup> Вендерс, В., Усещане за място, ИК „Колибри“, С., 2007, с. 340.

<sup>69</sup> Цит. изт., с. 341.

на филма е просто упражнение, на което трябва да се подложи. Алфред Хичкок смята, че при всички велики режисьори задълбочената, подробна и критична подготовка е абсолютно необходима за успеха на един филм. Големите режисьори знаят, че ключът към създаването на незабравими и качествени филми е подготовката. В съответствие с това правило е важно да се създадат писмени описания на героите <sup>70</sup>.

Някои известни режисьори не смятат развитието на персонажа за инструмент на самия режисьор. Актьорът може да бъде себе си и героите, изградени от актьора за кратък период от време, не са естествени и по своята същност изглеждат фалшиви. Всеки режисьор трябва да работи по свой собствен стил и така да създаде шедеври, в образите на които всички актьори действат одухотворено и сърцато. Той трябва да бъде в близко сътрудничество с продуцента, с когото изготвят точната схема на процеса на заснемане и осъществяване на филмовия продукт. И двете фигури е необходимо да споделят общи възгледи за филмовата творба, както и обща цел. И двамата трябва да създадат филм, в който вярват. Продуцент и режисьор си сътрудничат в подбора на снимачен екип и актьори, както и в откриването на подходящи места за заснемане и подготовка по заснемането на филма. Продуцентът има обективен поглед и е много ценен за режисьора по време на цялостното заснемане на филмовата творба, защото набелязва и проследява постигането на текущите цели; отбелязва пропуски и несъответствия, които своевременно да се отстранят.

*„Радостен съм, че отново мога да се концентрирам върху правенето на филми, а работата по финансирането, по обработката на договорите и изразходването на парите да оставя в сигурни ръце. Не искам да кажа, че с това се изчерпва работата на един продуцент. Поне при Петер – не. Защото няма никой друг освен него, който да следи целия производствен процес – от развиването на идеята до готовото копие, да*

---

<sup>70</sup> Пак там, с. 342-343.

*е свързан така тясно с всички решения и да има както икономически, така и художествен подход*<sup>71</sup>.“

Това е типичен пример за успешно сътрудничество между режисьор и продуцент, което води до творчески успехи и финансова стабилност. Партньорство, което не е ограничено само от отговорности, а се основава на взаимно допълваща се екипност.

*И така, „задачата на режисьора се заключава преди всичко в това да се възбуди творческия интерес на колектива..., да го заинтересува, да постави пред него редица задачи, за да се разкрие пред него идеята, да го увлече с идеята, за мобилизира творческите му сили...“*<sup>72</sup>

Динамичното впечатление и апетита, увлечението към ролите и мястото им в творбата са тези етапи, към които всеки един режисьор се стреми при своята подготовка<sup>73</sup>. Подготовката завършва със създаване на предпоставки за творческо разкриване на сценични образи, като въплъщение на колективната „болка“ на актьорите от сцената.

#### **4. Производствен процес. Влияние на новите технологии върху този процес.**

1. Приемане на окончателен вариант на сценарий.
2. Подбор на местата за снимки.
3. Необходимост от декори.
4. Написване на работна книга.
5. Одобряване на работната книга.
6. Времетраене на снимачния период.
7. Изготвяне на снимачен бюджет.

---

<sup>71</sup> Вендерс, В., Усещане за място, ИК „Колибри“, С., 2007, с. 344.

<sup>72</sup> Таиров, А., За театъра, Изд. „Наука и изкуство“, С., 1984, с. 206.

<sup>73</sup> Анева, М., Художествена цялост на театралния спектакъл, Унив. изд. „Неофит Рилски“, Благоевград, 2014, с. 47.

8. Подбор на актьори, костюми, декори.
9. Написване на снимачно-постановъчен план.
10. Репетиции и снимки.
11. Монтаж и озвучаване <sup>74</sup>.

Изграждането на художествената цялост на филмовата творба е най-важното за режисьора. Това е един дълъг и труден процес. Той трябва предварително да си представи своята творба, както и тя да се отличава с уникалност. По време на процеса режисьора проявява постоянна творческа импровизация. Изработва критерии за вярно и невярно, както и за паралелна действителност. Определя се тематичното богатство на творбата. През цялото това време на производствения процес режисьорското поведение е целеустремено действие. Развиват се взаимоотношения и взаимодействие между отделните членове на екипа.

Целият процес изисква последователност в изграждането на образите.

Следва се релацията:

*Действие – конфликт – борба – разказвателност – композиция – непрекъснатост – личност – художествена цялост*

Непрекъснатостта на действието е много важен момент от процеса. Режисьорът е длъжен да изгради своето произведение така, че всичко да протича пред очите на зрителя с абсолютна отчетливост, без живота да спира дори за секунда. Трябва да има плавни преходи. „*Режисьорът трябва да се стреми да постига висока температура в емоционалното нажежаване на сцената, след което може да се загрижи за минималността на изразните средства.*”<sup>75</sup>

Режисьорът по време на процеса трябва да бъде зрител на своите актьори, но и едновременно с това да може да запази възприятията си свежи. Той се явява външното око, защото окото може да различи

---

<sup>74</sup> Петков, Ст., Творческият триъгълник – продуцент, сценарист, режисьор, НБУ, С., 2013, с. 161.

<sup>75</sup> Товстоногов, Г., За професията на режисьора, Изд. „Наука и изкуство“, С., 1970, с. 226.

красивото от грозното, доброто от злото, селектира, но не фиксира. Той трябва да следи поредицата от мигове, които създават процесуалност на действието. По време на своята подготовка режисьорът само проверява себе си, докато в производствения процес той вече играе реално.

Режисьорът трябва да умее да създаде своя екип от творчески съмишленици. Той трябва да ги предразположи, защото именно актьорите са неговото изразно средство. Той трябва да умее с няколко щрихи да подсети актьора за думите му, да му покаже какво не му достига за овладяване на образи или какво му пречи. Едновременно с това да може да се превъплъти във всички роли, които играят неговите актьори, както и да се изявява като добър психолог, да бъде авторитет във всички области, да притежава много и разнообразни знания, да издига културното ниво на своя колектив, да го учи и да се учи от него. Режисьорът трябва да обича своите актьори, да не им натрапва интонации, воля, свои багри, а само да подсказва, да напътства, да намира нужната форма на действие. Той трябва да бъде вдъхновител и заразител, да убеждава и да запалва, без да гори, както и да обича повече от всички други. Целеустремено трябва да следва необходимата колоритност, която предварително е набелязал <sup>76</sup>.

Процесът по изграждане на филмова творба за режисьора е като лична потребност. Това е средство за вътрешно изразяване. Но това е и един дълбок процес на осъзнаване. Изисква впрягане на всички жизнени сили. Гордостта на режисьора това е гордостта на професионализма. Трябва задължително да се съобрази с реакциите на публиката. Но публиката е трудна за овладяване, защото е най-важната. Той е поставен в трудна и отговорна ситуация. Всеки експеримент крие в себе си голям риск. Не е трудно да се изплаши зрителя, но е по-трудно да се разсмее. Лесно е да се накара да се чувства зле, но е трудно да се накара да се чувства добре, а той търси точно това, когато отива в един киносалон.

---

<sup>76</sup> Анева, М., Художествена цялост на театралния спектакъл, Унив. изд. „Неофит Рилски“, Благоевград, 2014, с. 128-131.

Производственият процес е скъп и труден процес, тъй като изисква мисъл, педантичност, студена пресметливост и реалистични прогнози. Също така налице трябва да има работно настроение и безкрайно търпение. Снимачният процес е всичко. Той е индустрия, пари, производство, заснемане, проявяване и копиране, график, който трябва да се изпълнява, военна акция, ирационални фактори <sup>77</sup>.

В производствения процес много помагат новите технологии. Те откриват неподозирани възможности пред него – и в техническо, и в тактическо отношение. Естетиката на филмовата творба налага дългогодишната практика да се ползва стандартна позиция на камерата на равнището на очите. Новите технологии са полезни и в това отношение, че днес киното трябва да привлича зрителите не само с качеството на филма и неговата тема, но и чрез нестандартни гледни точки и аудиовизуални технически средства и ракурси. Съвременният зрител иска да бъде провокиран, въвличен в самото преживяване чрез буря от емоции. Исква да има доза стилизираност и интерпретации.

Режисьорът създава правилата. Богата е неговата палитра от използвани изразни средства. Борави с голяма по обем фактология и това изисква допълнителни умения. Днес проучването на фактология и документация е улеснено, но и предизвикателство спрямо Интернет. Това изисква допълнителни усилия от страна на режисьора и за подготовката на филмовата творба, и за неговата зрителска аудитория. Носи достоверност и дава възможност на актьорите да се облекнат на една заснета реалност в истински пространствени и времеви измерения.

Понякога се налага режисьора да съобрази своите представи с тези на зрителите. Те искат да видят образа на героя като човек, който е близо до тях, прилича и се облича като тях. Това е подходът на автора при създаване на неговите филмови творби. Той трябва да може да измества

---

<sup>77</sup> Бергман, И., Статии, есета, лекции, ИК „Колибри“, С., 2022, с. 50-58.



пластовете на времето и пространството в неочаквани за зрителя драматични ситуации. Откриват се нови хоризонти на мисленето и се добавят нови нюанси към познато или непознато. Да се познава теорията, развитието на художествените изразни средства, световните постижения във филмовото изкуство не означава ограничаване на материята, а всъщност това е стъпване на стабилна основа и изграждане на различна филмова архитектура. Режисьор и зрители могат свободно да интерпретират различни ситуации.

Не по-малко важни са формата и цветът на кадъра. Това се случва заради високите зрителски изисквания и желанието за все повече зрелища в допир с новите технологии и възможности за манипулация на кадъра. Съвременните зрители са с амбиции и изисквания, нестихващо любопитство, които непрекъснато дискутират резултатите. Голяма част от тях се оказват с оборудване за снимане и монтаж, излъчват през Интернет пространството с различни по съдържание и форми клипове – късометражни филми.

По време на заснемане на филмовата творба нищо не може да се сравни с творческата стихия на режисьорското въображение. Защото той се чувства силен и могъщ, претворявайки фантазията си в един нов свят. Голямата роля на режисьора е да впрегне цялата енергия на екипа, да извади от всеки максималното и до го подчини единствено на изискванията на филма. Сред важните дейности на режисьора е и работата му с професионални актьори. Една от важните части на режисьорската работа е избора на актьори. В днешно време тя става все по-актуална, защото съвременния зрител тръгва към срещата с филма преди всичко с информацията за участващите актьори. Те са тези, които въвличат зрителя в действието и предават авторските идеи и решения.

Днес, във времето на технологиите, заснемането на филм е достъпно почти за всеки. Изобилието от образи, което залива пространство, прави

задачата на авторите на филми още по-сложна. Зрителят е преситен от образи – лични и чужди и е необходимо голямо усилие и майсторство, за да се привлече вниманието на зрителя. В тази усложнена среда вече е необходимо да се търсят различни и нестандартни подходи към правенето на кино. Търсят се нови, атрактивни за зрителя форми.

Но при някои актьори камерата и новите технологии по-скоро създават дискомфортно усещане:

*„Най-тегаво ми е, когато на екрана, на дублите, да задържа усещането за „следящия предмет“ – „мъртвия“. А там е усещането за зрителя, на който ти говориш; усещането на зрителя, че е в залата; усещането на партньора. Ама има идеално въздействие: камерата – „мъртвия предмет“.“*

Стефан Мавродиев

Всеки филм, сцена и кадър изискват адекватно на режисьорския замисъл решение и непременно стилово единство, което да придаде на филма не само специфичността на операторския стил, но и да извади най-важните компоненти на действието в неговата пълнота и детайлност. В изобразителната палитра на филма участват не само различни носители на изображение, а понякога и различни операторски стилове за достигането на максимален художествен ефект.

Важна е ролята на детайла, на неговата изразителност и акцент в монтажната композиция. При сцената се заснемат важни детайли, акценти, които имат своето място при монтажа на филма, а няма да запълват неудачи в построяването на сцената.

Полиекранът дава много големи възможности за обединяване на пространството в единен времеви поток и дава възможност на зрителя да съпоставя кадрите и по начина, който му предлага режисьора, и по свой

собствен начин. Монтажът има своите специфики, защото концепцията на заснетия материал може да претърпи основни промени. Цялостната монтажна композиция се подчинява изцяло на идеята на филмовата творба. Монтажът създава ново пространство, ново време, нови взаимоотношения, нови мисли, чувства, идеи <sup>78</sup>.

Режисьорът по време на своя производствен процес обръща внимание на:

- структурата и вътрешната организация на филмовата продукция;
- познаване спецификата на работа на звукорежисьора – длъжност, място, студио, позиция, изисквания, критерии, звукови стандарти, качества, работа в творческия екип;
- практически умения за работа със звук – създаване на звукова схема за предаване, реализация, дублаж, озвучаване, аудио постпродукция.

Най-добри резултати дава този стил на работа, който позволява на режисьора обективно да проследи събитията и героите, но само така, че евентуално възникнало отклонение да не нарушава реално работата им. В същото време трябва да дава пълно и дълбоко навлизане в проблемите и кармичните пътища на героите <sup>79</sup>. Класически и добър пример за навлизане емпатийно в образа на героя това е филмът „Сол“. В него си дават среща два основни подхода: наблюдение и илюстрация. През време на целия производствен процес режисьорът наблюдава внимателно работата на актьорите, за да бъде наясно с техния житейски и професионален живот, и едва тогава да се опита да вникне в душите на своите герои. Понякога се налага режисьора да се запознае надълбоко с материала, историята, героиката, за да почувства времето/епохата и да успее максимално добре да се слее с него. Такъв например, режисьор е Адела Пеева, която винаги в дълбочина навлиза в човешките съдби, които изобразява, така че филмите

---

<sup>78</sup> Рецензия от доц. д-р Кл. Камбурова: <https://bit.ly/3swWsch> - проверен на 26.10.2022 г.

<sup>79</sup> Халачев, Л., Документалното кино – начин на живот, Изд. „Тигра“, С., 2004, с. 58.

й придобиват документална стойност. Може да прекара дълго и неуморно време в библиотеки, архиви, музеи, които са дълбоко свързани със семантиката на филмите, които снима. Понякога се налага да четете цели произведения от творческия път на даден писател, така че да успее да вникне във фабулата и неговия творчески заряд. Изобразяването на героите и построяването на цялата филмова творба е много по-цялостно, истинско, одухотворено, живо. *„Ако съпоставим функциите на различните типове герои, създадени в различни епохи и в различни жанрове, ще видим, че общото за тези герои е фактът, че с всички тях възприемателят/зрителят се съпоставя, идентифицира или дистанцира. Именно чрез съдбата на героя зрителят търси отговори на своите въпроси. От начина, по който читателят/зрителят се идентифицира с героя на художествената творба, зависи и характерът на въздействия процес, и обществената функция на дадена творба*<sup>80</sup>.“ Авторката (Светла Христова) говори за идентификация между героя и самия зрител. Съществуват няколко типа: асоциативна, адмиративна, катарзисна, симпатизираща, иронична. Според нея, съвременните зрители копнеят да видят динамика, победи, почтеност, честност, правдивост, като ролята на водещия трябва да бъде императивна. Той трябва едновременно да общува и да промени хода на събитията и тяхното сюжетно въздействие. Много често може да се случи режисьорът да промени хода на събитията, за да постигне по-голям ефект, изразителност, чудодейств или просто екзалтиране на зрителските емоции. Всичко обаче, се премисля и пречупва през призмата на теорията/науката. В същото време не трябва да има много задълбочаване в теорията. В противен случай ще възникне страх от навлизане в новото, в непознатото, в емпириката. Защото истинското творчество е излизане от рамките, прекрочване на граници, на правила, отвъд които творецът проявява себе си и своето въображение, но с чувство

---

<sup>80</sup> Христова, Св., Киносценарият: написване и пренаписване, ИЗД „Сиела Норма“, С., 2012, с. 51.

за мярка. „Филмите от периода на националното възраждане и борбите за освобождение от отоманско иго предлагат (поне теоретически) значително по-голяма свобода и разнообразие на художествените действия и решения <sup>81</sup>.“ Смяната на статуквото понякога води и до успешни резултати – печелят се нови зрителски опоненти, печели се определен възрастов таргет сред аудиторията, но истински по-важното е да се запази нейната лоялност. Режисьорът може и трябва да прояви много повече въображение и изобретателност, за да впечатли колкото е възможно повече зрители. „В днешно време в Западна Европа има цели исторически случаи, които се разиграват. Хората ги гледат с огромен интерес. Те не са игрални, те са разиграни 100% документално. Това е инсценировка. Аз позитивно посрещам тези неща. Интересно ми е да работя в такава форма<sup>82</sup>.“

В работата на режисьора се налага да се взимат кардинални решения, като например взрив на духовен обект, но за да се избегнат материални щети, се решава да се извърши взрив на подобен такъв макет. Той взема решения от вида да стесни или да разшири кръгозора на действието, да уеднакви или промени фабулата на действието, да обвърже или да разграничи отделни сцени. Така се откриват нови характерологични черти, нови визии, нови светлини. Хубаво е, когато режисьора е с нагласа да променя стереотипи, защото е важен показател за модулацията на образи и герои. Той представя фактите такива, каквито са подадени като артефакти в историята. Така филмовата творба придобива криминален и психологически оттенък, а заедно с това и достоверност. Цялостното отношение на режисьора към работата и творческия процес може да създаде атмосфера на научна строгост и уважение към него и фактите или напротив – да сваля респекта към фигурата му <sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Милев, Н., Киното – техническо и творческо явление, ИЗД. „Техника“, С., 1979, с. 11.

<sup>82</sup> Стоева, Е., Визията в документалното кино, ИЗД. „Action“, С., 2005, с. 164.

<sup>83</sup> Дамянов, М., Психоанализа и кинодраматургия, ИЗД. „Action“, С., 2008, с. 45.

Днес зрителят е много привлечен от възможностите на новите технологии – 3Д, 4Д, 5Д и така нататък, които завладяват преди всичко с атрактивност, емблематичност, анимационност, комбинативност на цветовете и възможностите на ефектите. *„Цветът, подпомогнат от технически приспособления като филтри (омекотяващи, цветокоригиращи) и други, създава атмосфера, чрез поддържане на определени цветови построения. Като относително по-съвременна можем да определим втората тенденция, обединяваща филми с монохромна насоченост. Творци с аскетично отношение към цвета доказват, че силни внушения могат да се получат и без участието на цветни акценти или формално (външно) решение* <sup>84</sup>.“

Според Дейвид Мамет, *„анархистичната природа на киното привлича индивидуалисти и самоуки хора – истински запалени ентузиастасти. На снимачната площадка режисьорът стои високо – той сякаш наблюдава от Олимп и предава желанията и капризите си на изпълнителите, чрез функционери* <sup>85</sup>.“

Основен момент в режисьорската подготовка за заснемане на един киносценарий е неговата разкадровка – книга. Това е може би най-тежкият труд, едно детайлно вглеждане във всяка сцена. Филмовото действие има тази особеност – да върви напред. Ако при четене на книга човек винаги може да се върне колкото желае назад, за да провери нещо недоразбрано и незапомнено, то това във филма е практически невъзможно – филмовото действие минава и заминава. Онова, което е показано сложно или двусмислено и убягва от вниманието на зрителя, то е безвъзвратно загубено за него. Точно тук е голямата отговорност на режисьора – да преведе литературния сценарий на езика на киното: ясно, категорично и образно. За успешната режисура говори Захари Жандов – един от

---

<sup>84</sup> Стоева, Ем., Визията в документалното кино, ИЗД. „Action“, С., 2005, с. 24.

<sup>85</sup> Мамет, Д., Бамби срещу Годзила – за природата, целите и практиките на филмовия процес, ИЗД. „Рива“, С., 2008, с. 28.

пионерите на българското документално кино. Л. Т. Черноколева пише за неговия филм „Един ден в София“: „Той успява да създаде една наситена, богата с конкретни наблюдения документална картина на живота и в нея, чрез нея да изведе и по-дълбоката истина за епохата – ето същността на формиралата се тогава концепция за творчеството в кинодокументалистиката <sup>86</sup>.“ Има моменти, когато самата реалност изненадва режисьора и той предпочита да изобрази нея, а не своя творчески ескиз. Тогава излиза извън рамките на предварителния сценарий и се впуска в едно непланирано приключение. Интересното е, че тук той има възможност да снима само веднъж, без вариант за дублаж <sup>87</sup>.

Работната книга включва следните подробности:

- място на снимки;
- време на снимки;
- актьори, епизодици, масовки;
- описание на реквизита;
- описание на движенията на камерата;
- описание на костюмите на главните герои;
- описание на светлинната атмосфера;
- описание на необходимото оръжие и пиротехника;
- пълен и точен диалог на всяка роля <sup>88</sup>.

Днес цифровизацията едновременно форматира аналоговата реалност в двоичен код с цел по-лесна обработка и обхваща цялостния процес на продукция, разпространение и прожекция в дигитален формат на аудиовизуални продукти. Дигиталните технологии изцяло променят изображението на филмовата творба. Дигиталният запис улеснява начина

---

<sup>86</sup> Черноколева, Л. Т., Съвременното българско документално кино, Изд. „Наука и изкуство“, С., 1977, с. 56.

<sup>87</sup> Красимиров, И., Творчески подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в художествено-документалния филм, Автореферат, С., 2019, с. 14-20: [https://eprints.nbu.bg/id/eprint/4131/1/Avtoreferat\\_F56487.pdf](https://eprints.nbu.bg/id/eprint/4131/1/Avtoreferat_F56487.pdf) - проверен на 26.10.2022 г.

<sup>88</sup> Петков, Ст., Творческият триъгълник – продуцент, сценарист, режисьор, НБУ, С., 2013, с. 160-161.

на заснемане и подобрява качеството на изображението, но осигурява и голяма свобода на режисьорите като творци. Намаляват и разходите в цялостния бюджет по заснемане на един филм. Също така разпространението на готовата филмова творба е все по-улеснено – чрез Интернет. За да може произведената филмова творба да се реализира на съвременния пазар обаче, режисьорът трябва да познава спецификата на новите технологии.

*„Дигиталното кино е специално направление в анимацията, което използва заснетите на живо материали като един от своите елементи. Родено от анимацията, киното (в развитието си) изтласква анимацията в своята периферия, като накрая се превръща в едно от направленията в анимацията. Киното се превръща в определен клон на рисуването, рисуване във времето. Няма вече кино-око, имаме кино-четка <sup>89</sup>.”*

*„Дигиталното кино е инструмент – нищо повече: добре е да се използва, но не е съществено необходимо. Хората няма да отидат да гледат една продукция, само защото е заснета на цифров носител. Те ще влязат в киносалона заради историята и ако тя е добра, наистина няма значение как е реализирана <sup>90</sup>.”*

Новият тип производствени студия вече се състоят от свързани по глобалната мрежа групи от специалисти, които се обединяват около общ набор от дигитални стандарти. Повишаването на ефективността на режисьорите води до значителна икономия на финанси, а възможността за глобално сътрудничество създава платформа за обединяване на таланти от различни географски региони. При това е необходимо да се познава пазара и предлаганите продукти/услуги. Факторни условия са: икономиката, конкуренцията, социалната политика. Формират се изначално нов тип зрителски навици.

---

<sup>89</sup> <https://www.heise.de/> - проверен на 26.10.2022 г.

<sup>90</sup> Трендафилова, Т., Люк Бесон: Изкуството няма виза: <http://bgnewsroom.com> – проверен на 26.10.2022 г.



*„Разбирането за „ходенето на кино“ като исторически детерминирана социална практика е необходимата отправна точка за теорията на възприемането на филма<sup>91</sup>.“*

Киното е част от забавлението на съвременния зрител извън дома. Изграждането на големи кинокомплекси както в централните, така и в крайните квартали на градовете е световна тенденция, като целта е да се предложи по-голям спектър от възможности за забавление. Освен специалният дизайн на залите (размер на екрана, удобни кресла, подредени амфитеатрално с по-голямо разстояние между редовете, климатик, качествена озвучителна система), част от комплекса за забавления са и ресторанти, магазини и безплатен паркинг. Дигиталният формат позволява разпространение, чрез сателит или по оптичен кабел. Този тип разпространение позволява едновременна премиера в една или няколко държави, което от своя страна дава възможност за по-ефективна реклама и привличане на по-голяма аудитория. Новите технологии позволяват програмирането и прибавянето на допълнителни материали и събития към показана на един филм. Например, при една национална или континентална премиера може да се включи разговор на живо с творческия състав и публиката и независимо къде зрителят се намира, той ще има възможност да задава въпроси.

И така, колкото и да се иска или да не се иска от режисьорите новата ера на технологиите е вече тук и тя диктува повече или по-малко киноиндустрията и това какво тя предлага. Развлечението вече контролира изцяло публиката. Но и без публика, развлечението може да не съществува. Режисьорите са принудени да се съобразяват с очакванията и нагласите на новите потребители и отправят поглед към новите технологии. Във връзка с този неизбежен процес е и създаването на нови форми и подходи, които да се окажат печеливши за творците. А те ще се

---

<sup>91</sup> Arnold, R., Film space/Audience space: Notes Toward a theory of spectatorship, p. 44-52.

окажат в пряка връзка с международните отношения, стратегиите, капиталите, единните технически европейски стандарти.

### *Междинно обобщение*

Режисьорът това е най-важното звено в творческия екип на филмовото произведение. Той работи в специфична среда с високи, сложни и трудни взаимоотношения. От него се изисква да подготви добре всяка една подробност около подготовката, репетицията и заснемането на филмовата творба.

Режисьорът съчетава едновременно огромна доза труд и огромна доза талант. Той трябва да работи добре в триединството: *продуцент – сценарист – актьори*. Трябва да познава отлично всеки един член на екипа и да умее да извлича най-доброто от неговия потенциал.

Разглеждането на такава сложна и многопластова фигура, като режисьора е едно огромно предизвикателство, което ще отговори на множество въпроси. Откриването на тези отговори ще доведе до множество ползи за аудиовизуалната продукция.

## ГЛАВА ТРЕТА Дуалистичната връзка актьор – режисьор

*„По някакъв начин връзката между актьор и режисьор е лична.“*

Райън Гослинг

*„Аз съм твърде ленив, че да бъда режисьор. Това е самотна професия. Ти винаги трябва да бъдеш първият, който се появява на площадката, и винаги трябва да бъдеш последният, който я напуска.“*

Майкъл Дъглас

*„Ако искате да правите филми, но не можете да си позволите часове в училището на режисьора, не се притеснявайте: по принцип няма да ви научат на нищо. Никой не може да те научи как да разказваш истории.“*

Робърт Родригес

*„Ако киноактьора е неспособен да импровизира, то значи, че той е получил ролята по пазенето на жената на режисьора.“*

Марлон Брандо

*„Актьорството все още ме вълнува също дотолкова, доколкото и в гимназията. Но сега мога да пресъздам интересите си също и като режисьор. Работата ми е забавна, но все още е много плашеща. Винаги ходиш по някакъв вид въже.“*

Том Ханкс

*„В киното водещият играч е режисьорът.“<sup>92</sup>*

Бен Кингсли

---

<sup>92</sup> <https://www.crossroadbg.com/citati-rejisura/> - проверен на 23.02.2023 г.

От така приложените цитати става ясно, че професията на режисьора е важна, стратегическа, но и твърде самотна и лична във взаимовръзките ѝ с актьорите. Признанието е за съществена, но много натоварваща професия; отговорна и крайъгълна. Някои я издигат в пиедестал, а други считат, че талантът за нейното упражняване ти се дава изконно. При всички случаи режисьорската професия не може да се пренебрегва и омаловажава.

## **1. Творческото въображение – ключът към симбиозата между актьор и режисьор.**

На всеки етап за създаването на една филмова творба всички членове на екипа си сътрудничат, за да формират здрава работна организация, която се отличава с определена структура, мотивация и лидерство. Всички се събират и създават нещо или си взаимодействат. Във всяка една фаза на това производство режисьора стимулира и управлява цялата творческа работа – това е основна негова задача.

При кастинг на актьори могат да бъдат взети предвид от режисьора следните предимства:

- професионална пригодност;
- стил;
- издръжливост, търпение, желание за следване на инструкции;
- спонтанност;
- поведение при стрес и умора;
- синхронизация с режисьора <sup>93</sup>.

Режисьорът е лидерът на групата, а взаимовръзките между актьора и режисьора водят до творчество, яснота и откритие. Репетициите винаги трябва да бъдат свежи. Ключови влияния на актьора са:

---

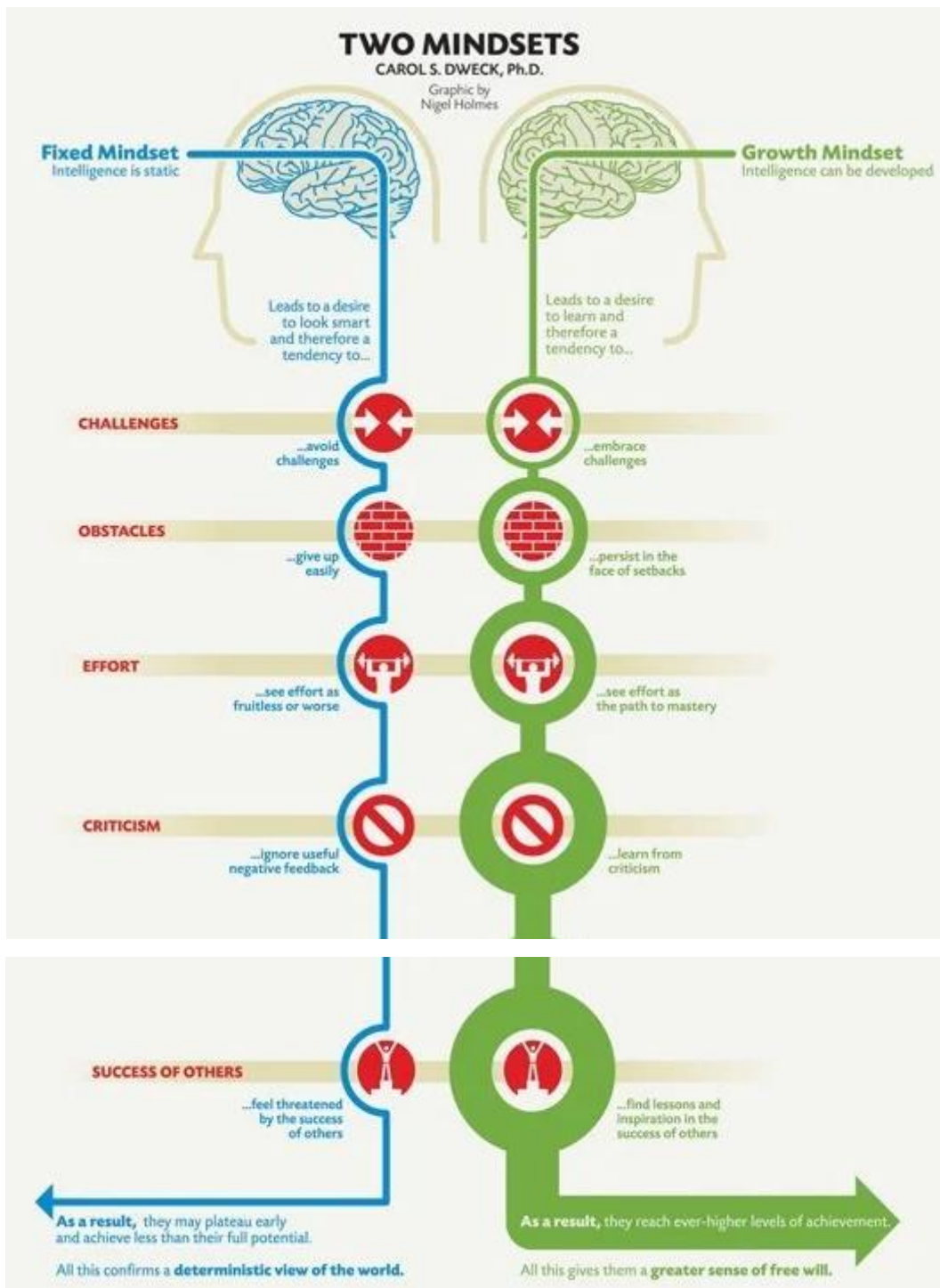
<sup>93</sup> <https://hbr.org/1977/03/a-film-directors-approach-to-managing-creativity> - проверен на 08.04.2023 г.

- актьорът е изворот на всяко творчество;
- актьорът винаги трябва да бъде наясно с публиката и тя не трябва да бъде пасивна;
- по време на репетиции режисьора трябва да освободи актьора от неговите импулси – това е експеримент за проба и грешка;
- ефективността произтича от начина на протичане на експеримента и не може да се планира предварително;
- продукциите не трябва да се определят от пространството;
- актьорът трябва да открие простотата в думите и физическите действия <sup>94</sup>.

Всеки актьор и режисьор трябва да има добре развито въображение, за да може то да се развие в творческо. Но преди това за развитието на въображението много помагат упражненията:

---

<sup>94</sup> <https://www.dramaandtheatre.co.uk/practical/article/practitioner-focus-peter-brook> - проверен на 08.04.2023



Фиг. 5<sup>95</sup>. Две мисловни възможности – фиксирано мислене и мислене за растеж.

При развитие на въображението любопитството е в центъра. Развитието на въображението е важно, за да може да се индикира

<sup>95</sup> Източник: <https://www.stagemilk.com/imagination-for-actors/> - проверен на 09.04.2023 г.

емпатията. Тя от своя страна, е твърде важна, за да се долавят, разбират и споделят чувствата на другия/ите.

Начини за развиване на въображението:

- ангажиране с различни форми на изкуство;
- четене;
- писане;
- медитация;
- наблюдение на средата/света;
- по-малко часове пред екрани/устройства;
- поставяне на 7-дневни предизвикателства.

Упражнение 1

В една група или колектив всички сядат едни срещу други. Със затворени очи се разменят партньорските места. Целта е да се възпита самонаблюдателността и да се открие начин за физическо изпълнение на конкретната задача. Тук се включва и паметта за запомняме на пътя, тъй като зрителните сетива отсъстват.

Упражнение 2

В продължение на минута се гледа обект в една точка и след това се разказва на групата със затворени очи подробно описание на видяното. Целта е да се възпита нюх към точността, описанието и вниманието. Предаване на информация в пълни детайли.

Упражнение 3

Описание на един и същ път с едни и същи обекти от двама души. Получават се различни истории. Гледните точки и перспективите на двамата са различни.

Упражнение 4

Запомняме поредността на предметите, които се показват пред един актьор. След това местоположението на някои от тях се променя и той следва да възстанови първоначалните им места.

### Упражнение 5

Двама актьори са в ролите на „показващ“ и „повтарящ“. Първият показва определени движения, стъпки. Вторият трябва да ги повтори, като напълно се опита да уподоби своя опонент. След завършване на упражнението „показващият“ трябва да покаже какви грешки е допуснал „повтарящият“.

### Упражнение 6

Група актьори отпива от въобразяем предмет въобразяема течност. След това се разказва от какво пие показващия, каква е течността, къде и с кого е бил този, който прави упражнение. Целта е подробностите да достигнат до гледащите чрез конкретни действия.

### Упражнение 7

Упражнение поведение, оценка и вземане на решение.

Група актьори намира чанта на пейка в парка. Всеки един намира различна чанта според възприятията си. След като всеки мине през въобразяемата пейка във въобразяемия парк, трябва да разкаже как е изглеждал парка, пейката, чантата; трябва да оцени ситуацията според собствените си възприятия; трябва да вземе решение за бъдещите си действия или бездействия.

### Упражнение 8

Група студенти сядат в полукръг и препредават предмет помежду си. В момента на предаването този, който връчва предмета, го определя с една дума, а този, който го поема, трябва да реагира съгласно определението. Отношението на актьора към дадено нещо го прави различно и създава творческа метафора. А именно метафората изгражда плътността на въобразяемата действителност и създава художествен факт от празната мечтателност.



### Упражнение 9

Всички актьори казват по една случайна дума и всеки по ред разказва своя история с тези думи. Разказва се без страх и смущение, говори се просто, със свои думи, но не се измислят нови литературни сцени и действия. Разказът трябва да е от 1 л. ед. ч. Значението на творческото въображение е огромно – той постоянно има нужда от него. Те са в пряка зависимост от богатството и развихрянето на фантазията.

### Упражнение 10

Един актьор дава на друг предмет и разказва колкото се може по-подробно същността и характеристиката на предмета.

### Упражнение 11

Актьор изследва своето поведение на слънчева светлина. Той трябва да се опита да пресъздаде усещането чрез тялото си. Целта е да се движат само тези части, които са изложени на слънце, а останалите от тялото остават в покой.

Симбиотичната връзка между актьор и режисьор изисква смелост, дързост, инициативност, свободолюбивост, сетивност, цветност. Процесът на развитие на творческото въображение е безкраен. То трябва да се гради и да надраства непрекъснато възможностите си. То трябва да е лесно запалимо. А също и градивно. Нужна е постоянна работа с изкуството, за да може актьорът да се противопостави на постоянните опити да се разруши така изградената симбиотична връзка *актьор – творчество – режисьор*.

Без своето въображение и актьорът, и режисьорът не могат да упражняват работата си качествено. Няма творец, който да не се радва, когато успее сам да изненада себе си. Но трябва предварителна работа – премахване на ограничеността, даване превес на креативната природа, на любопитството и личното откритие. Във всяко актьорско и режисьорско действие трябва да има съответна мотивация. В противен случай не може

да се достигне до възприятието на зрителя. Защото смятам, че въображението се възпитава и прелива към творческо такова <sup>96</sup>.

Според доайена на руското актьорско майсторство Николай Демидов, целта е да се култивира творческа свобода у актьора. Това е ключово качество за реализиране на интуитивните креативни желания. Според модела на Демидов, актьорите имат непрекословна свобода да се подчиняват на спонтанните си артистични пориви, като същевременно свободно реагират на обстоятелствата, поведението, атмосферата, средата и така нататък.

Културата на свободата води до творческа импровизация. Тази трактовка вдъхва свежест на актьорската игра. Релацията *свобода – придържане към правилата на поведение, героизъм, взаимоотношения, обстоятелства* е напълно валидна в този случай. Актьорът трябва да бъде способен на уникални вътрешни трансформации – сливане на характер и индивидуалност на изпълнителя. Всеки творец е воден от високи художествени идеали, а филмовата творба обединява усилията на актьори и режисьор.

Приносът на Демидов е официално признат от Станиславски. Той развива интуицията и вдъхновението. Развива и въображението, като специфичен актьорски и режисьорски инструмент. Въображението реализира способността за акуратна реакция към външни и вътрешни обстоятелства:

*„Действието не е първопричина за нашето емоционално състояние. По-скоро нашето възприятие трябва да се счита за основна причина както за нашите действия, така и за нашето емоционално състояние.“*<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Анева, М., Възпитаване на творческото въображение, Унив. изд. „Неофит Рилски“, Благоевград, 2010, с. 37-48, 55-70, 102-110.

<sup>97</sup> <https://demidovassociation.com/acting-technique> - проверен на 09.04.2023 г.

## 2. Творчески взаимоотношения.

Филмовият проект трябва да може да си позволи съответният режисьор. Но също така трябва да се има предвид, че не всеки режисьор може да работи над всеки един филм, независимо от таланта и възможностите му.

Актьор и режисьор трябва да работят в близко сътрудничество, за да се създаде ефективен краен филмов продукт. Необходимо е да се споделят общи възгледи. Режисьор и актьор трябва да имат една обща цел. Преплитат се интереси и отговорности едновременно. Постепенно изграждат стабилна основа на пълно доверие в съвместната си работа. Ролите се разпределят и тясно специализират. Това води и двете страни до крайна лична и професионална удовлетвореност от постигнатото.

Режисьор и актьор се нуждаят взаимно един от друг – така се засилва контрола върху творческия процес и се избягва напрежението между изкуството и чисто и просто бизнеса <sup>98</sup>. Съчетаването на таланти води до творчески успехи и финансова стабилност. Партньорството между двамата не се ограничава в строгите рамки на ролевите отговорности, а взаимно се допълват в екип. Всичко това подчертава положителните резултати от разделението на ролите в екипа, което води до пълноценна реализация на индивидуализма и таланта. Стабилното партньорство между режисьор и актьор дава големи възможности за творческа реализация.

*„Това е момент на обща работа. Всеки вади аргументите си. Зависи от страстта, с която говориш и доказателствата на твоите състояния. Не снимам, когато сценария не ми е харесал. И ми се е видяло много плоско. Измислям, че не съм добре, че съм зле, че имам да довършвам нещо си...“*

---

<sup>98</sup> Alvarez, J. L., C. Mazza, J. S. Pedersen, S. Svejnova, Shielding Idiosyncrasy from Isomorphic Pressures: Towards Optimal Distinctiveness in European Filmmaking, Organization 12, Статии, 863-88, SAGE, 2005.

Между актьора и режисьора трябва да има добра химия. Но трябва да се има предвид, че всеки актьор е сам за себе си и отношението и режисурата към всеки са много различни. Режисьорът трябва да предизвика правилната емоция в точното за нея време. Актьорът от своя страна, включва своята памет, за да си припомни минали реални преживявания. Деликатни са тези взаимоотношения. Режисьорът води собствената си актьорска игра. Но ако самите актьори не са готови да се впуснат в тази игра, то накрая ще се получи една посредственост/пародийност. Всеки готов краен продукт между тях ескалира в процеса на зрелостта <sup>99</sup>.

*„В киното актьора трябва да е страшно концентриран. Нужна е връзка с партньора. Ако тя липсва, сигурна съм, че това веднага се усеща. По някакъв начин очите ти шават, те са празни, няма начин. Защото го няма контакта с колегата. Няма време, да...“*

Светлана Янчева (Приложение 2)

И докато актьорът трябва да даде всичко от себе си в конкретната роля, то работа на режисьора е да подбере точния актьор за образа – не да играе еднопланово, не да вземе актьора, който вече е изиграл добре точния образ, защото от това ще последва само клише. Актьорът не бива да играе един и същ образ. За своето творческо вдъхновение и развитие той трябва да опитва и влиза в различни образи. Това ще направи таланта му мощен и многолик.

---

<sup>99</sup><https://www.storyboardthat.com/bg/articles/f/%D0%B4%D0%B8%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80> – проверен на 24.02.2023 г.

*„От едноплановите роли възниква така наречената лична тема на артиста. Нейни кръстници са режисьорите, които използват само някои нюанси от таланта на актьора.“*

Никита Михалков

Но актьорът именно благодарение на своите дадености, винаги може да обогати съдържанието на ролята си. А ако възникне противоборство между неговото виждане за даден образ или ситуация, то мястото на балансатор е точно за режисьора – той е човекът, който умее да привлече и убеди и двете дискуссионни страни, че неговото решение е решение за всеки един от тях.

*„На снимки първата ми работа е актьорите да свикнат, да се нагодят един към друг. Има много начини: да четат заедно книги, да пият чай, да играят футбол...“*

Никита Михалков

Един режисьор винаги намира чисто човешките допирателни на съприкосновение с актьора. Благодарение на взаимните допирателни между двамата, а и между всички членове на екипа, актьорът може да се почувства напълно свободен. Режисьорът се интересува от първопричината за една реакция/поведение у актьора – например, неговите сълзи. Когато вярва в самия него, той го освобождава. Благодарение на взаимната им колаборация, режисьорът винаги знае какво актьорът му няма да може да направи. Това е важен показател при създаване на сценария.

Режисьорът носи в себе си идеята, виждането, докато актьорът – практическите умения и способност да я претворява в жив образ, поглед,

импулс. Режисьорът не пропуска нито едно душевно колебание у своя актьор.

Актьорите се различават по темперамент, но един режисьор в работата си с тях не прави деление между техния темперамент и тяхната личност. От значение тук е симбиозата, от която се раждат импулсът, енергията, думата, репетицията. Отношенията са почувствани и осезателно желани. Чувството ражда онази енергия, която сугестира зрителя. Ако има грешка, разбира се, може да се повтори, поправи чрез монтаж. Но чувството, онзи трепет, онова вълнение – трудно могат да бъдат абсолютно точно преповторени. Тук може да се каже, че режисьорът, който първо е бил актьор, много по-добре знае, чувства, разбира изкуството и професията на актьора, както и може да му помогне да постигне необходимия резултат. Режисьора разбира, че енергията на всеки един от екипа помага на актьора да изиграе своята роля. Това е екипността. И това се възпитава много дълго време.

От гледната точка на режисьор Никита Михалков смята, че една импровизация може да се направи от актьор, само ако той е добре предварително подготвен. А избора на актьор за роля става освен чисто формално, но и чисто неформално – по чувство и усещане от страна на режисьора. Съвпадение между характерите също трябва да се позиционира.

*„Фотографията на актрисата, с която се разделих, бавно се издигна и спря перпендикулярно на стената.“*

Никита Михалков

На актьора също така трябва да се създаде подходяща атмосфера. Целият екип трябва да се отнася благосклонно към него. Важни са

репетициите, защото те дават силна увереност и стимул за работа. Актьорът при всички случаи трябва да бъде свободен от стрес, страх, неувереност. Доста често за ролите, в които влиза, на него му е необходимо да се откъсне от семейната си среда, докато снима, защото му влияе. Така актьорът се очиства психически и душевно и се посвещава изцяло на поверената му роля. Така и крайните резултати са повече от впечатляващи.

В творческите взаимоотношения между актьор и режисьор и особено за целия работен процес от огромно значение се оказва балансирането на творческата енергетика. Тя трябва да бъде еднакво разпределена и акуратно продължена – от атмосферата в кадъра до атмосферата отвъд кадъра. Защото зрителят не може да бъде заблуден.

*„Данелия (режисьор) умееше да създаде такава обстановка, да изплете такава атмосфера на снимачната площадка, че там нищо не приличаше на труд, макар всички да работеха добросъвестно!... Ние сякаш изняхме този филм...“*

Никита Михалков

Един режисьор може да определи житейският и професионален път на актьора, ако успее да го вдъхнови достатъчно. Неговото зададено темпо е темпо и за актьорите. Ако той се държи свободно и създава чувство на спокойствие, то и актьорите се отпускат и се чувстват леко и свободно пред камерата. А това съществено допринася за естественото изиграване на сценария <sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Михалков, Н., Територията на моята любов, ИК „Колибри“, С., 2015, с. 134-179, 210-212.

*„Човекът го прави човек съзнанието, че той с огромен труд е постигнал нещо по пътя на дълга и мъчителна вътрешна работа.“*

Никита Михалков

*„Зрелостта на режисьора се проявява в твърдото му отношение към материала.“<sup>101</sup>*

Никита Михалков

*„За да изразите емоции, трябва ги черпите от самия живот. Аз не репетирам до изнемога, не се старая от по-рано да проникна в ролята, а аз просто я обсъждам с режисьора и започвам да играя.“<sup>102</sup>*

Жана Моро

И така, творческите взаимоотношения между актьор и режисьор са особено важни, тъй като те надделяват над декори, светлини, сцени, визуални ефекти. И ако на първата репетиция режисьорът знае повече от актьора за самата роля, то на последната репетиция актьорът е този, който знае повече за нея от самия режисьор и има какво той да научи. По пътя между първата и последната репетиции режисьорът трябва да стимулира актьорското въображение, за да стане то креативно. В обратния случай – провалът на режисьора с филмовата творба е почти сигурен.

Детайлите са работа на режисьора, докато свободата и илюзията се падат на самия актьор. Понякога е необходима режисура чрез хитрост. За дълбочината на взаимоотношенията между актьор и режисьор свидетелства и самия репетиционен процес. От времетраенето и продължителността му зависи дълбочината в работата и

---

<sup>101</sup> Михалков, Н., Територията на моята любов, ИК „Колибри“, С., 2015.

<sup>102</sup> <https://www.crossroadbg.com/citati-rejisura/2/> - проверен на 25.02.2023 г.



взаимоотношенията. Също така са важни индивидуалните и професионални качества на режисьора, но от всички тях с най-голяма тежест е търпението. То е велико <sup>103</sup>.

В творческите взаимоотношения между актьор и режисьор безспорно се настаняват чувства, като: добра комуникация, доверие, любов към работата и проектите, удоволствие и страст, наличие на добри обноски. Подходът и отношението също са крайъгълни елементи. Творческата импресия и колаборация между двамата изискват пълна отдаденост от страна на единия и пълна отдаденост от страна на другия. Трябва да цари взаимно уважение между тях. Създаването на положителна среда на споделяне и грижа е неразделна част от успешната работа между двамата. Умението да работят в екип създава емоционалната интензивност помежду им <sup>104</sup>.

През време на творческото съвместно сътрудничество работата на актьора е да създаде достоверен характер. Общи елементи между актьор и режисьора винаги трябва да бъдат търсени умишлено. Общата идейност винаги е свързана с вдъхновение. Режисьорът трябва да има отговори на всички въпроси на актьора. Много фактори са от значение за постигане на пълно разбирателство. А случването на промени също е неизменен процес. Важно условие обаче, е последователността и логиката на работния процес, обвързани с първоначална коректност, благодарение на която се заражда взаимното доверие. Извършвайки работа, основана на доверие и честност, режисьорът и актьорът могат да достигнат до друго ниво – да се разбират без думи.

Честност е нужна още в самото начало. Честността създава синергия. Тя засяга фундаментално по-късните етапи – доверие, което един актьор има в режисьора, и съответно пълното подчинение на тяхната визия, която

---

<sup>103</sup> <https://www.britannica.com/biography/Georges-Melies> - проверен на 09.04.2023 г.

<sup>104</sup> <https://script-to-screen.co.nz/the-actor-director-relationship-a-tale-of-confidence-collaboration-and-trust/> - проверен на 09.04.2023 г.

става кохерентна, благодарение на нея. Само тогава успехът на филмовата творба е гарантиран <sup>105</sup>.



Фиг. 6. Неразделни филмови двойки (актьор и режисьор).



Фиг. 7<sup>106</sup>. Скорсезе и ди Каприо.

<sup>105</sup> <https://magdaolchawska.com/director-actor-relationship/> - проверен на 09.04.2023 г.

<sup>106</sup> Източник: <https://www.backstage.com/magazine/article/how-to-have-a-good-relationship-with-your-director-66158/> - проверен на 09.04.2023 г.



Фиг. 8<sup>107</sup>. Тарантино и Джаксън.

### 3. Подготовка за творчество.

Творчеството това е една социална дейност, при която талантливият човек се нуждае от взаимопомощ, за да създаде и разпространи своите творби<sup>108</sup>. Промяната в структурата на филмопроизводството повлиява организацията на създаването на филми и върху самия начин на работа. Във времето почти всяка една област от кинопроизводството търпи своята трансформация. Днес идеята за филмова творба може да се реализира успешно само при наличието на добре сплотен и работещ екип между актьори и режисьори. Това е въпрос на изграждане на отношения, манталитет, желание за работа и постигане на творческа реализация.

Самочувствието и увереността се подхранват от опита заедно със солидната подготовка. Това е вид застраховка при неочаквани

---

<sup>107</sup> Източник: <https://collider.com/best-actor-director-partnerships-of-all-time/#akira-kurosawa-and-toshiro-mifune> – проверен на 09.04.2023 г.

<sup>108</sup> Brass, D. J. Creativity. Its All in Your Social Network – In: C. M. Ford and D. A. Gioia. Creative Action in Organizations: Ivory Tower Visions and Real World Voices, pp. 94-99, Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.

обстоятелства. Необходими са за овладяване и намиране на баланс в трудни работни ситуации, но все пак да се стигне до прекрасен творчески процес. Липсата на опит индикира силната необходимост от съсредоточаване върху подготовката. Подготвителният процес винаги е нужен, винаги има какво да добави към същинския работен процес. Прилага се до добиване на нужните рефлексии за отговор и поведение. Актьорството и режисьорството в дълготрайна перспектива изискват подготовката.

Подготовката за творчество балансира нервната система и изгражда система за самоконтрол над ситуациите и себе си. Физическият изказ е прост и семпъл, с което помага на паметта и концентрацията. Повторението и ретардацията са основни похвати при подготовката. Прилагат се дотогава, докогато се получава вербализация, чувство, реакция на целия цикъл от събития, които се претворяват в действие.

При подготовката се изисква прилагане на някои качества:

- постоянство и упоритост;
- висока амбиция;
- възискателност и критичност;
- изслушване и разбиране;
- комуникативност и вербализация;
- вариативност и висока изразителност;
- достоверност и автоматизираност;
- готовност и внимателност;
- сентенционност и семантичност;
- висок нюх за интерпретативност;
- организираност и планираност;
- силни трансформационни възможности;
- силни адаптивни възможности;
- умения за правилно канализиране на енергията;

- умения за приемане и изпълнение;
- умения за адекватно включване/изключване;
- умения за импровизация;
- умения за прогнозиране;
- умения за контрол над ума и емоциите;
- равновесие и баланс;
- овладяване на стреса и страха;
- силна гъвкавост;
- полагане на усърдие и старание;
- прилагане на щателни репетиции;
- естественост и простота;
- умения за прилагане на релаксация;
- умения за разчитане на душевното състояние – своето и на другите;
- умения за спонтанност и инстинктивност;
- коректни и адекватни реакции и поведение <sup>109</sup>;
- прилагане на редовни упражнения;
- любов към четенето;
- поставяне на цели и тяхното преследване;
- мечтателност;
- самоанализиране;
- тренировъчен режим за тялото – послушно и здраво;
- вяра и вдъхновение;
- добродетелност <sup>110</sup>.

При преминаване от един кадър в следващ мислено се прави преход между двата кадъра във въображението на режисьора. Всеки режисьор в творческия процес трябва да запази способността си да осъзнава кога едно

---

<sup>109</sup> Кейн, М., Трябваше да взривим проклетите врати... и други житейски уроци, ИЗД. „Колибри“, С., 2021, с. 97-103.

<sup>110</sup> Бергман, И., Статии, есета, лекции, ИЗД. „Колибри“, С., 2022, с. 84-89.

нещо не работи, както трябва и да го видоизменя – да преследва истината, емоционалното въздействие. Режисьорът мисли в образи.

По време на снимачния процес режисьорът се намира в своята творческа стихия. Голямата му роля и заслуга е да извлече от всеки един от екипа максималното и да го подчини на самата филмова творба. При това той може да работи с рисунки и да оформя от тях кадър. Докато рисува един режисьор мисли за осветление и избира обективи за използване. Актьорът трябва да влезе в кадър по определен начин – влиза в кадъра по определен начин – за него и останалите има отделни рисунки.

Предвижда се всяко движение, всяко поведение. Изисква се огромна режисьорска прецизност. Винаги трябва да знае какво точно да прави, но в същото време да оставя място и за импровизации. Трябва да знае посоката на движение на камерата, видът план за начало, влизане на актьори – от ляво или от дясно. Понякога се променя посоката, както и във всички останали кадри в тази сцена.

След бележките на режисьора се назначава художник, който прави истински режисьорски скици на основата на режисьорските рисунки. Създават се превизуализации. Асистент-режисьора поставя малка камера на кабел, чиято роля е да снима от различни места, за да се видят различните гледни точки. Така се разбира, че даден предмет да речем, трябва да се премести малко по-наляво или малко по-надясно. Или се виждат дребни детайли като липса на стативи, които да закрепят камерата и да могат да снимат актьора. От крайния резултат може да се създаде черно-бяла фотография, както и превизуализация на базата на снимката.

Така могат да се видят неколковариантни превизуализации на кадрите и да се вземе съответно удачно решение. Така може да се работи много специфично. Материалът може да бъде разделен на части, които да се снимат в реално време и на реална локация. След това кадрите се дублират.

Всичко се планира на основата на превизуализациите, които се основават на режисьорските бележки и рисунки.

На снимачната площадка има импровизация. Режисьорът често пъти има рисунки на отделен лист за определена сцена. Той ги получава на сутринта от асистента или предишната вечер. И работи с тях. Когато знае какво иска да постигне, режисьорът работи емоционално с актьорите. Това му дава много време, а и редица предимства. Така например, всички специфични движения на камерата могат да се планират предварително в бележките на режисьора. Така че той знае предварително кои от репликите в диалога ще са подходящи за определен вид движение на камерата. И актьорите играят според това. По този начин не се налага да се снимат по 25 различни гледни точки за всеки кадър, за да ги има режисьора всички.

Това е ефективен начин на заснемане. Работи се прецизно по отношение движението на камерата и бъдещия монтаж. Всичко е подробно и специфично планирано до най-малкия детайл. Гледните точки и пресечните такива са много важни. Те също са предварително планирани и разработени. Един режисьор трябва да може да си представя всичко, всеки един детайл. Представя си всичко в своето въображение и го предначертава – започва от тук и стига до тук – точна дестинация <sup>111</sup>.

Едно от най-важните неща при подготовката за творческа работа е търсенето на локации за снимки. Не е задължително всички да харесат това, което един режисьор е направил. Много често е трудно да се разбере какво става около него. Една филмова творба трябва да има дълбочина в образите и въздействаща сила в осветлението. За целта режисьорът първо си я представя – създава приблизителна картина за нея в главата си. Първият кадър води до втори, вторият до трети, третият до четвърти кадър. Всичко това дава усещане за движение, построено върху образите. Режисьорът планира кадрите, после физически преминава през тях,

---

<sup>111</sup> Шикъл, р., Разговори със Скорсезе, ИЗД. „Колибри“, С., 2015, с. 406-420.

кадрира ги, казва на оператора какво иска и той го прави. Между двамата трябва да има голямо предварително доверие, защото само оператора може да каже какво е снимано и кой е най-добрият дубъл.

Понякога режисьора има много очаквания от своите актьори, от своя екип и иска максимума от тях. Подтиква ги да дават още и още от себе си и понякога ги покосява. Не си дава ясна сметка за природата на актьорските действия. В редица случаи актьорите преминават през много неща, преди да дойдат на снимачната площадка, за които режисьора може да не разбере нищо<sup>112</sup>.

#### **4. Процес на визуално творчество.**

В началото режисьора трябва да е наясно с:

- кого работи;
- включването на актьори в процеса на работа;
- създаване на спокойна и уважителна среда;
- подготвеността и гъвкавостта;
- даването на пространство на актьорите;
- изчакването;
- директността и искреността;
- избягването на директните резултати;
- необходимостите на актьорите;
- вслушването в актьорската инстинктивност;
- наблюдаването на опонентите<sup>113</sup>.

Актьора може да се подготви, като:

- загрява физически;
- импровизира;
- изучава движението;

---

<sup>112</sup> Цит. изт., 427-438.

<sup>113</sup> <https://www.masterclass.com/articles/how-to-direct-actors> - проверен на 09.04.2023 г.



- партнира си добре;
- развива характера си;
- тренира гласа си;
- анализира сценария <sup>114</sup>.

*„Винаги ме е привличало разказването на истории. Не се смятам за писател, а за разказвач. Въпреки че в литературата разказвачът заема важно място, той или тя не заемат цялото пространство. Във филмите важноста и необходимостта от разказване на история е много важно. Това е причината киното да ме привлича толкова силно. Киното използва език, който изисква начин на писане не като окончателен език, а като междинен език към крайния продукт.*

*И накрая трябва да се разкаже история, която да се чете само с поглед. В същото време радиото използва език, който може да бъде възприет от слуха. И така, искам да съм в състояние да разкажа история, която да бъде възприета само чрез очите или само чрез ушите. С други думи, да използвам езика като посредник.*

*Лично аз се стремя винаги да пиша само с режисьора. Никога в екип. Това е така, понеже се нуждаем от личен контакт. Вероятно крайният резултат е един и същи.<sup>115</sup>“*

Дори и от актьорите да се изисква да имат опит в началото, то за режисьора е важно той да приложи това, което е научил на терен или по време на актьорската игра. Производството на филмова творба това е един колективен опит. Колкото по-добра е симбиозата между двамата, толкова по-добре се получава крайния резултат във филмовата творба. Всеки един трябва да знае колкото се може повече за работата на другия. Всеки един трябва да бъде активна част от общия творчески процес. Това е един осъзнат урок във времето.

---

<sup>114</sup> <https://www.nipai.org/post/tips-for-actors> - проверен на 09.04.2023 г.

<sup>115</sup> Петков, Ст., Творческият триъгълник: продуцент, сценарист, режисьор, НБУ, С., 2013, с. 168-169.

А за Валери Петров взаимният творчески колектив *режисьор – актьор* е просто очарователен:

*„Искам да кажа още, че киното е колективно изкуство. То, между другото, и с това ме е привлякло много, защото дотяга на човека да стои зад писалището в стаята си сам над хартиите. То има този дар да говори с другите, да спори, и аз често дори съм налагал своето мислене или съм отстъпвал в края на краищата пред чуждото. Та в тази колективност изкуството се крие за мене едно от главните му очарования, което може би ме е държало толкова време, оставяйки се на надеждата, че поезията ще е главната ми линия. Но все пак толкова време да му дам на това изкуство... какво да кажа, сигурно една трета поне от живота си прекарах в тези постановки и филми. И винаги това ми е доставяло голямо удоволствие. Особено това, да гледаш как се осъществява, как се изменя намисленото от тебе. Как по-богато става, сблъскало се с действителността на актьора, с едно друго виждане – на режисьора, с обстановката, която ти уж си я видял, ама „уж“, а ето, става тя конкретна. Дето си мислиш – тук ще бъде вратата, а тя се оказва на друго място. И всичко става друго, и ти трябва да преформираш своите неща. Това е чудесно удоволствие. Много е приятно...<sup>116</sup>“*

Режисьорът трябва да следи отблизо протичащата работа. Ако те заедно с актьора се колаборират още в процеса на самото си обучение, то бъдещата им екипна работа е гарантирана. Режисьорът е лидер на екипа и неговите комуникационни инструменти са основен негов похват. Той трябва да осъществява компетентно ръководство, защото носи отговорност и творчески заряд за една дискуссионна атмосфера <sup>117</sup>.Разговарят, спори, но

---

<sup>116</sup> Петров, В., Киното трябва да мирише на истина. Моите най-обикновени арт решения като пример за ролята на културата в обществото, С., СБФД, 2006: <https://www.film-makersbg.org/bg/proekti/art-i-kultura/213-valeri-petrov.html> - проверен на 24.02.2023 г.

<sup>117</sup> Дракър, П., Мениджмънт на предизвикателствата през 21. Век, ИЗД. „Класика и стил“, С., 2000.

и надгражда потенциала на сценария, който се претворява във филмовата творба чрез актьорските лица. Понякога самите актьори се подбират още в процеса на писане на сценария от режисьора. Но това винаги трябва да става естествено, непринудено, логично, емоционално, но също така и динамично, именно за да се съхрани креативната енергия.

Солидната подготовка изисква:

- достоверни персонажи за лична идентификация;
- привнасяне на чужди добри модели във визуализирането на образите;
- симбиоза между отделните елементи, което е предикат за силата на персонажа;
- музициране/оркестрация на персонажите;
- непрекъснато партниране и хомогенност;
- непрекъснати визуални трансформации на образа на персонажа;
- различни визуални картини за изграждане на добрите и лошите характерологични черти в образа на персонажа;
- драматизация на образите – живи, интересни, предизвикателни;
- изграждане на героичните образи в дълбочина и детайли;
- неочакваното буди прояви на спонтанност и непринуденост от страна на персонажните образи <sup>118</sup>.

По време на изпълнение актьорите трябва да са безупречни, а режисьорът много добре да е обмислил техническите и естетически аспекти на филмовата творба. Много често може да се види и мълчанието на един режисьор в края на процеса, но това обикновено означава неговото доволство от добре свършената работа на актьорите. Един актьор трябва просто да се остави да бъде режисиран:

- да слуша;
- да е гъвкав;

---

<sup>118</sup> <https://noblink.bg/2022/02/kino-s-dumi-obraz/> - проверен на 24.02.2023 г.

- да реагира на момента;
- да приема критика;
- да е отговорен;
- да е отворен;
- да е доверителен;
- да знае какво прави.

При сътрудничеството между актьор и режисьор емоциите и личните предпочитания трябва да са снижени. Работи се в името на полезния краен продукт. Благотворното сътрудничество е наложително. Всяка ситуация е ценен опит, най-вече по-лошите такива. Режисьора е добре да бъде пестелив в напътствията си и да държи нещата със здрава и уверена ръка. Постоянен контакт между режисьор и актьор по време на творческия процес може да не се очаква, но качеството на приноса трябва да бъде на ниво. Режисьорът дава насоки и след това очаква прецизност. Той е винаги взискателен и подготвен в техническо отношение. Един режисьор трябва да обича работата си да умее да кара другите около него да се чувстват чудесно. Но едновременно да бъде тих и спокоен. Никога да не повишава тон. Да е образец за тих авторитет. Егото трябва да бъде загърбено. Добрият режисьор има забележителни постижения във филмовата си кариера, защото умее да събира около себе си точните хора, за да постигне целите си; доверява им се за онова, което те умеят най-добре; стимулира ги при нужда, за да държат правилната посока. Такъв един подход е в помощ за всички – актьори и екип – за да могат да покажат най-добрата си страна: щастливи, продуктивни и крайно лоялни.

Ползи от лош опит в сътрудничество:

- умения за защита;
- умения за полагане основите на добър професионализъм;
- умения за саморежисиране;
- умения за тактичност и съобразителност;

- умения за самоорганизираност и мобилност;
- умения за поставяне на граници;
- умения за виждане на цялостната картина;
- умения за ограничаване и игнориране;
- умения за изключване и продължаване;
- умения за усет към хората;
- умения за провеждане на кастинги <sup>119</sup>.

По време на изпълнение режисьора задава позиция на актьорите, казва начина на актьорска игра, пресъздава атмосферата на снимачната площадка, извършва рокади и трансформации с цел постигане на определен ефект. Реквизита, местоположението, декорите, костюмите – задължителни атрибути и верни помощници на режисьора.

В помощ на режисьора са художникът, дизайнерът, операторите. Всеки от тях има свой екип за действие. Режисьорът е силен в невербалното изразяване. Много добре владее езикът на тялото и жестовете. Аудиовизуалната техника в работата на режисьора засилва образа на героя. Тонът и езикът, съчетани с визията и изражението на лицето, много помагат за изграждане образа на героя и неговите действия спрямо обстоятелствата.

Режисьорът оформя сценария, така че да се получи акцент върху дадена тема или дискурс. Посочва конкретна повратна точка. Той взима ключови решения. Допринася за цялостното развитие на филмовата творба. Всичко това допринася за цялостното изграждане на образите и диалозите между тях <sup>120</sup>.

На всеки етап от визуалното творчество режисьора стимулира и управлява творческите етапи при равни факторни променливи – време и

---

<sup>119</sup> Кейн, М., Трябваше да взривим проклетите врати... и други житейски уроци, ИЗД. „Колибри“, С., 2021, с. 128-141.

<sup>120</sup> <https://milnepublishing.geneseo.edu/exploring-movie-construction-and-production/chapter/5-what-is-directing/> - проверен на 26.02.2023 г.

бюджет. Но всички се сплотяват в екип, благодарение на чувството за отговорност. Всички, които работят заедно, се виждат неофициално, обменят информация, създават взаимоотношения.

В общия случай търси актьори, отличаващи се с:

- професионална пригодност/компетентност;
- издръжливост – психическа и физическа;
- търпение и желание да следват инструкции/правила;
- способност да остават спонтанни след десет дубъла на едни и същи реплики;
- устойчивост към стрес и умора;
- устойчивост към различен стил на работа;
- бърза ангажираност към всеки нов филмов проект;
- проява на услужливо и отговорно отношение;
- междуличностна съвместимост;
- толерантност;
- умелост;
- способност за самоизолиране;
- незаменимост – мотивация;
- одобрение и оценка;
- ясна, реалистична, положителна обратна връзка;
- организационна култура;
- дългосрочен личен интерес;
- стимулиране на креативността;
- лидерски стил;
- справяне с конфликти;
- поощрителни награди <sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> <https://hbr.org/1977/03/a-film-directors-approach-to-managing-creativity> - проверен на 26.02.2023 г.

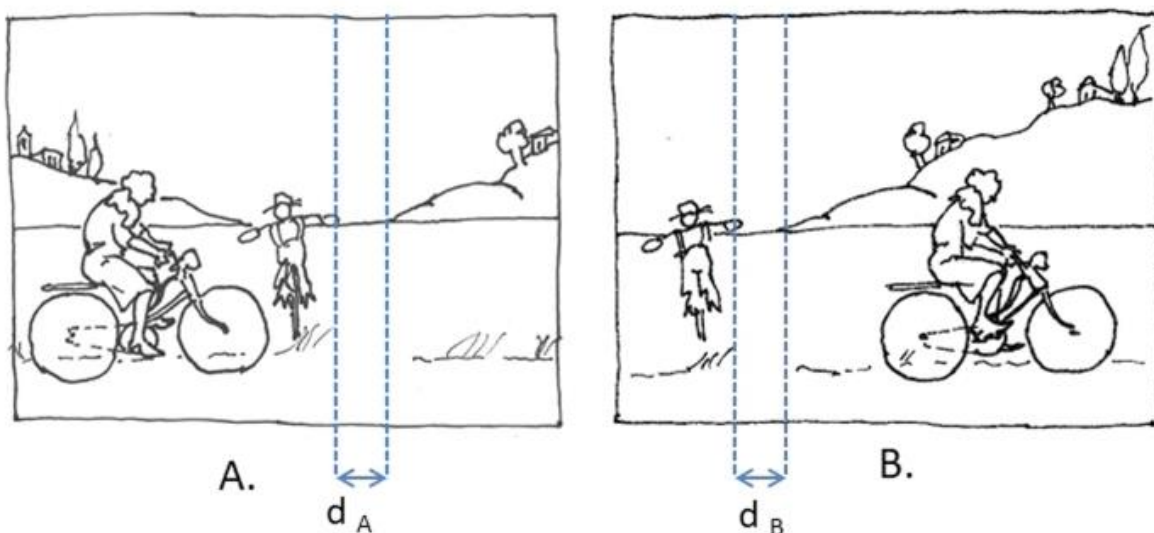


Фиг. 9<sup>122</sup>. Сториборд.

<sup>122</sup> <https://www.studiobinder.com/blog/what-does-a-director-do/> - проверен на 26.03.2023 г.

При подготовката на визуалното изображение в киното не винаги всичко е така, както се вижда или възприема от окото. До голяма степен нещата се визуализират и до степен усещане. Това не е просто механично действие, а фотографско усещане и възможности. Като цяло визуализацията в киното е художествен процес и като такъв той трябва да се възприема и провоядира. За постигане на художествено въздействие се използват различни гледни точки. А разликата в гледните точки измества перспективата. Наблюдава се съществена разлика между зримата действителност и нейното изобразяване в киното.

Изображението в киното е плоско и обемно едновременно. Подчертава се перспективното наслагване в дълбочина. Киното вече е триизмерно, четириизмерно, петизмерно. Осветлението в него играе изключително съществена роля. То допринася за различаване формата на един предмет. Зрителното поле е ограничено и обикновено обхваща формата на кръг. Това е несъзнаван факт от повечето хора, тъй като ние разполагаме с възможностите неограничено да движим главата и очите си и по такъв начин не усещаме ограниченията, които биологията още изначално е заложила.

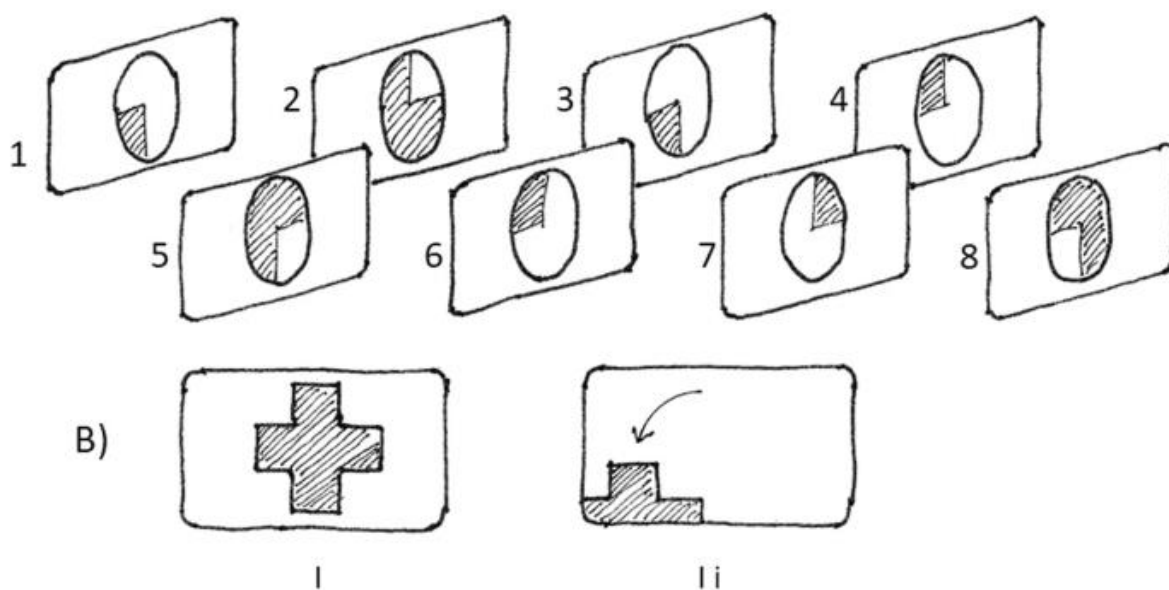




Фиг. 10<sup>123</sup>. Концептуално използване на дълбочина – перцептивно изображение.

Големината на образите в киното зависи от разстоянието, на което е поставена камерата, за да снима. Времевата последователност може да бъде прекъсната по всяко едно време и на същото място да бъде показана сцена, която се разиграва по съвсем друго време. Пространствената непрекъснатост по подобен начин също може да бъде прекъсвана. При нея обаче, има известно ограничаване, защото съдържанието на филма изгражда действие, което трябва да бъде единно във време-пространствения си континуум. В него се вметват отделните епизоди.

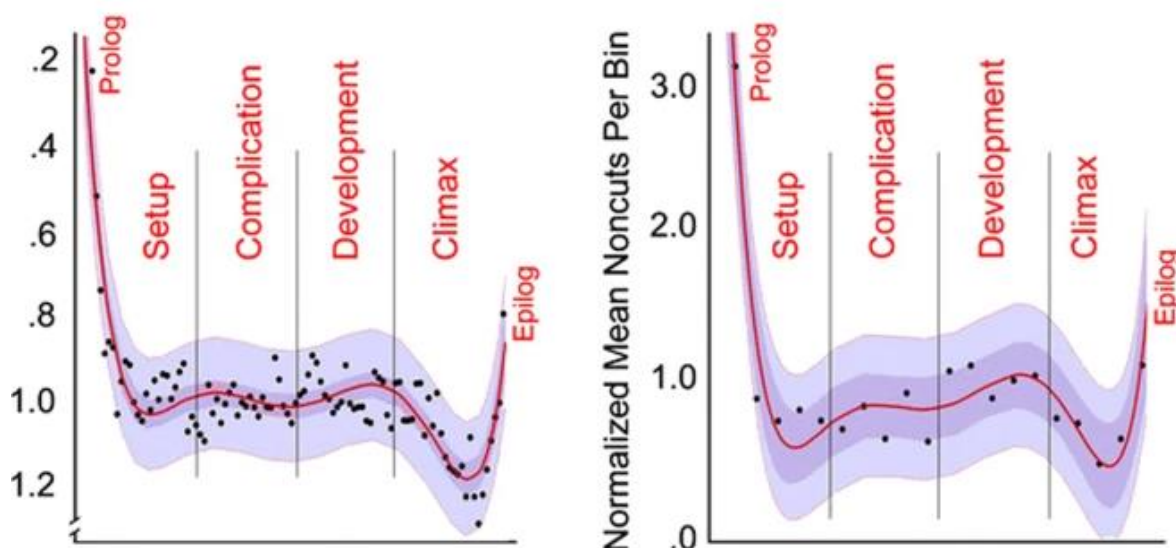
Вътре в една сцена времето протича праволинейно.



Фиг. 11<sup>124</sup>. Непрекъснато пространство в кадри.

<sup>123</sup> Източник: <https://www.nature.com/articles/s41599-018-0111-y> - проверен на 08.04.2023 г.

<sup>124</sup> Източник: <https://www.nature.com/articles/s41599-018-0111-y> - проверен на 08.04.2023 г.



Фиг. 12<sup>125</sup>. Компютърен анализ на филмова творба.

Едновременното протичане на различни действия в рамките на една сцена се предават в един и същ кадър. Едновременното протичане на цели сцени може да се покаже, като те се доближат една до друга, но така че да се разбира, че става въпрос за паралел. Различни действия могат да се покажат в един и същ кадър. В една сцена времевата непрекъснатост не бива да се прекъсва. Едновременността на събития не се предава последователно и усещане на липси също не бива да има.

В киното има относителност на движението. Относителни са и пространствените разположения – горе, долу, ниско, високо и така нататък. Всички те се използват равновесно и симетрично. Но има и формални ракурси без съдържателна стойност. За постигането на изразителни внушения особено важно е майсторството на режисьора. Всяко филмово изображение има дълбочинно въздействие.

Цветовите безспорно също имат своето въздействие в дълбочината на възприеманото филмово произведение. Режисьорът решава какви цветови комбинации да използва. Черно-бялата палитра е винаги актуална и

<sup>125</sup> Източник: <https://www.nature.com/articles/s41599-018-0111-y> - проверен на 08.04.2023 г.

предпочитана – тя създава ретро усещане, което понякога е търсен ефект<sup>126</sup>.

Днес особено актуални са концепциите и перспективите в киноизкуството, които пресъздават стрийминг видеа. Създадени са приложения в Интернет, които позволяват потребителите да гледат широка гама от филми и предавания, пуснати за гледане в чуждестранни страни. Възможностите за достъп до стрийминг обикновено изискват някои чувствителни данни за използване, съхранявани в устройствата на потребителите. Това приложение е безплатно, но изисква промяна на настройки в личното мобилно устройство и инсталиране на АПК. Филмите, поместени там, са ориентирани към изкуството, оценени и гледани от любители на изкуството по целия свят<sup>127</sup>.

Визуализацията на филмова творба може да стане и посредством рисунки и скици. Те представят история, като се използват като кинематография. Може и да не се използват всички в творческия процес, но това е вълнуващ момент<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Арнхайм, Р., Киното като изкуство, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1989, с. 30-84.

<sup>127</sup> <https://www.absolutnetwork.com/considerations-that-make-a-film-a-form-of-visual-art/> - проверен на 08.04.2023 г.

<sup>128</sup> Шикъл, Р, Разговори със Скорсезе, ИЗД. „Колибри“, С., 2015, с. 406.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Настоящата дисертация разглежда изключително популярната и широко застъпена в актьорското майсторство и изкуство тема през последните години, а именно творческите взаимосвързки и взаимоотношения между актьора и режисьора в процеса на изграждане на филмовата творба. Специално място бе отделено на разбирането за явлениято/феномена и съпътстващите го ефекти. Отделено е също така място и на влиянието на киното, как и кога се проявява; на колаборацията, която се образува между актьора и режисьора; на психологическото влияние на режисьора върху актьора с помощта на психологически механизъм. Представени са важни практически експерименти, от които зависи цялостното възприемане на изследвания проблем.

Анализът на резултатите от проведеното авторово изследване онагледява основните нагласи на поведението и емоционалната нагласа за възприемане на проучваната област. Изследването показва само и единствено техните отношения и информираността на обществеността относно съществуващия проблем.

Заключителната част на дисертацията е насочена към открояване на значимостта на изследвания проблем, доказана с резултатите от него. Направените и представени проучвания в трите части на труда дават основание да се направи извода, че *основната теза е доказана*.

## НАУЧНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД:

1. На основата на проучения национален и международен опит и интерпретацията на теоретичните постановки от водещи научни публикации в настоящото дисертационно изследване се изгражда теоретичната рамка на образния модел на режисьора и образния модел на актьора, както и взаимодействието между тях и тяхното силно влияние при изграждане на филмовата творба.
2. Дисертационният труд предлага единен концептуално-обусловен, динамичен и значим теоретичен и научно-изследователски принос; консолидират се възможностите да се персонализира взаимодействието и взаимовръзките между актьори и режисьор в процеса на изграждане визуалната страна на филмовата творба; отчитат се конкретните различия и единните общи черти.
3. За теоретичното и аналитично изследване се използват методите на сравнителния и интерпретативния анализи: проучване на вторични данни относно режисурата и актьорското майсторство; доказана е посочената в увода на настоящото изложение взаимовръзка/корелация; очертават се точно ролите и образите на актьора и режисьора, както и се обозначават техните пресечни точки; разкрива се важната роля на режисьора в киното и по време на творческия процес.
4. Интерпретацията на различните информационни, документални, справочни и електронни източници позволява да се изведат точни изводи и обобщения, корелации и констатации.
5. Използваният изследователски инструментариум позволява да се онагледят теоретичните постулати и носи достоверност на научния труд; резултатите са апробирани и аргументирани.
6. Аргументиран е личностният принцип и модел на работа.

7. Разкрива се приобщителната роля на изследваната корелация за цялостно разгръщане индивидуалността и неповторимостта на изследваните образи.
8. Обсъждането на резултатите позволява да се направи заключение за ефективността от взаимната работа актьор – режисьор.
9. Предложеният теоретичен анализ и интерпретация водят до последващо развитие и усъвършенстване на понятийния научен апарат.

## **БИБЛИОГРАФИЯ:**

1. Адорно, Т., Философия на новата музика, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1990.
2. Айнщайн, А., Безсмъртни мисли и афоризми, ИЗД. „Отечествен фронт“, С., 1969
3. Анева, М., Възпитаване на творческото въображение, Унив. изд. „Неофит Рилски“, Благоевград, 2010.
4. Анева, М., Художествена цялост на театралния спектакъл, Унив. изд. „Неофит Рилски“, Благоевград, 2014.
5. Арнхайм, Р., Киното като изкуство, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1989.
6. Бергман, И., Статии, есета, лекции, ИЗД. „Колибри“, С., 2022.
7. Брандо, М., Песните на мама, ИК „Колибри“, С., 2006.
8. Български енциклопедичен речник, ИЗД. „Е“, 1999-2000, „Абагар“, ВТ.
9. Вендерс, В., Логиката на образите, ИК „Колибри“, С., 2007.
10. Вендерс, В., Усещане за място, ИК „Колибри“, С., 2007.
11. Гочев, Г., Изкуството на актьора, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1975.
12. Дамянов, М., Психоанализа и кинодраматургия, ИЗД. „Action“, С., 2008.
13. Дановски, Вл., От двете страни на завесата. Боян Дановски, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1969.
14. Доулинг, Г., Създаване на корпоративна репутация, ИЗД. „Рой Комюникейшън“, С., 2005.
15. Дракър, П., Мениджмънт на предизвикателствата през 21. Век, ИЗД. „Класика и стил“, С., 2000.
16. Енциклопедия по Психология, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1987.
17. Касирер, Е., Есе за човека, ИЗД. „Христо Ботев“, С., 1996.

- 18.Кариер, Жан-Клод, Невидимият филм, ИК „Колибри“, 2003.
- 19.Кейн, М., Трябваше да взривим проклетите врати... и други житейски уроци, ИЗД. „Колибри“, С., 2021.
- 20.Клейн, Г., Интуиция в работата, Random House, NY, 2003.
- 21.Коросава, А., Нещо като автобиография или потта на жабата, ИЗД. „Наука и изкуство“, С. 1989.
- 22.Красимиров, И., Творчески подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в художествено-документалния филм, Автореферат, С., 2019.
- 23.Линч, Д., Да уловиш голямата риба, ИК „Колибри“, С., 2007.
- 24.Мамет, Д., Бамби срещу Годзила – за природата, целите и практиките на филмовия процес, ИЗД. „Рива“, С., 2008.
- 25.Манов, Б., Фестивални срещи, Агенция „Ви́ла“, С., 2007.
- 26.Мастрояни, М., Спомням си, да, аз си спомням, ИК „Колибри“, С., 2010.
- 27.Милев, Н., Киното – техническо и творческо явление, ИЗД. „Техника“, С., 1979.
- 28.Михалков, Н., Територията на моята любов, ИК „Колибри“, С., 2015.
- 29.Немирович-Данченко, Вл., Раждането на новия театър, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1989.
- 30.Ортега, Х., Есета, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1993.
- 31.Пачино, Ал., В търсене на Ал Пачино, ИК „Колибри“, С., 2009.
- 32.Петков, Ст., Творческият триъгълник: продуцент, сценарист, режисьор, НБУ, С., 2013.
- 33.Петров, В., Киното трябва да мирише на истина. Моите най-обикновени арт решения като пример за ролята на културата в обществото, С., СБФД, 2006.
- 34.Поламишев, А., Мастерство режиссера - действителен анализ пиеси", „Просвещение“, Москва, 1982.



35. Речник по психология, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1989.
36. Стаматов, Р., Б. Минчев, Психология на човека, ИЗД. „Хермес“, С., 2006.
37. Стоева, Ем., Визията в документалното кино, ИЗД. „Action“, С., 2005.
38. Сонди, П., Теория на модерната драма, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1990.
39. Таиров, А., За театъра, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1984.
40. Халачев, Л., Документалното кино – начин на живот, ИЗД. „Тигра“, С., 2004.
41. Херцог, В., Пътеводител за озадачените. Разговори с Пол Кронин, ИК „Колибри“, С., 2016.
42. Христов, Ив., Актьорът в киното, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2014.
43. Христова, Св., Киносценарият: написване и пренаписване, ИЗД. „Сиела Норма“, С., 2012.
44. Черноколева, Л. Т., Съвременното българско документално кино, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1977.
45. Чехов, М., За техниката на актьорската игра, ИЗД. „Изток-Запад“, С., 2019.
46. Шикъл, Р, Разговори със Скорсезе, ИЗД. „Колибри“, С., 2015.
47. Шльондорф, Ф., Светлина, сянка, движение. Моят живот и моите филми, ИК „Колибри“, С., 2011.
48. Alvarez, J. L., C. Mazza, J. S. Pedersen, S. Svejnova, Shielding Idiosyncrasy from Isomorphic Pressures: Towards Optimal Distinctiveness in European Filmmaking, Organization 12, Статии, 863-88, SAGE, 2005.
49. Arnold, R., Film space/Audience space: Notes Toward a theory of spectatorship.

50. Brass, D. J. Creativity. Its All in Your Social Network – In: C. M. Ford and D. A. Gioia. Creative Action in Organizations: Ivory Tower Visions and Real World Voices, pp. 94-99, Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.
51. Михоэлс, С., Статии, беседи, речи, ИЗД. „Искусство, Москва, 1960.
52. Товстоногов, Г., За професията на режисьора, ИЗД. „Наука и изкуство“, С., 1970.
53. Арнхайм, Р., Интелигентността на виждането: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/4368> - проверен на 26.11.2023 г.
54. Хефернан, Р., Най-добрите партньорства между актьори режисьор на всички времена: <https://collider.com/best-actor-director-partnerships-of-all-time/#akira-kurosawa-and-toshiro-mifune> – проверен на 09.04.2023 г.
55. Актьорско училище Николай Демидов: Уникалната актьорска техника: <https://demidovassociation.com/acting-technique> - проверен на 09.04.2023 г.
56. Третьякова, Св., Съображения, които превръщат филма във форма на визуално изкуство: <https://www.absolutnetwork.com/considerations-that-make-a-film-a-form-of-visual-art/> - проверен на 08.04.2023 г.
57. Тан, Е., Психология на труда: <https://www.nature.com/articles/s41599-018-0111-y> - проверен на 08.04.2023 г.
58. Длъжностна характеристика на филмовия режисьор: <https://www.studiobinder.com/blog/what-does-a-director-do/> - проверен на 26.03.2023 г.
59. Морли, А., А. Силвър, Подходът на филмовия режисьор към управлението на творчеството: <https://hbr.org/1977/03/a-film-directors-approach-to-managing-creativity> - проверен на 26.02.2023 г.

- 60.Какво е режисура?: <https://milnepublishing.geneseo.edu/exploring-movie-construction-and-production/chapter/5-what-is-directing/> - проверен на 26.02.2023 г.
- 61.Кино с думи: Как се гради образ в киното: <https://noblink.bg/2022/02/kino-s-dumi-obraz/> - проверен на 24.02.2023 г.
- 62.Валери Петров: <https://www.filmmakersbg.org/bg/proekti/art-i-kultura/213-valeri-petrov.html> - проверен на 24.02.2023 г.
- 63.Как един актьор може да се подготви за трудните задачи на режисьора?: <https://www.nipai.org/post/tips-for-actors> - проверен на 09.04.2023 г.
- 64.Как да режисирате актьори: съвети за работа с актьори като режисьор: <https://www.masterclass.com/articles/how-to-direct-actors> - проверен на 09.04.2023 г.
- 65.Алекс, А., Как да имате добри взаимоотношения с режисьора: <https://www.backstage.com/magazine/article/how-to-have-a-good-relationship-with-your-director-66158/> - проверен на 09.04.2023 г.
- 66.Бисел, Дж., Връзката актьор/режисьор: история за увереност, сътрудничество и доверие: <https://script-to-screen.co.nz/the-actor-director-relationship-a-tale-of-confidence-collaboration-and-trust/> - проверен на 09.04.2023 г.
- 67.Взаимовръзката актьор-режисьор: <https://magdaolchawska.com/director-actor-reltionship/> - проверен на 09.04.2023 г.
- 68.Цитати по режисура: <https://www.crossroadbg.com/citati-rejisura/2/> - проверен на 25.02.2023 г.
- 69.Мелиес, Ж., Автобиография и режисура: <https://www.britannica.com/biography/Georges-Melies> - проверен на 09.04.2023 г.

70. Чима, М., Режисьорът подготвя разгръщането на филма:  
<https://www.storyboardthat.com/bg/articles/f/%D0%B4%D0%B8%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80> – проверен на 24.02.2023 г.
71. Кръмлини, Дж., Как да развиете въображението си като актьор:  
<https://www.stagemilk.com/imagination-for-actors/> - проверен на 09.04.2023 г.
72. Питър Брук:  
<https://www.dramaandtheatre.co.uk/practical/article/practitioner-focus-peter-brook> - проверен на 08.04.2023 г.
73. Трендафилова, Т., Люк Бесон: Изкуството няма виза:  
<http://bgnewsroom.com> – проверен на 26.10.2022 г.
74. Красимиров, И., Творчески подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в художествено-документалния филм, С., 2019: [https://eprints.nbu.bg/id/eprint/4131/1/Avtoreferat\\_F56487.pdf](https://eprints.nbu.bg/id/eprint/4131/1/Avtoreferat_F56487.pdf) - проверен на 26.10.2022 г.
75. Рецензия от доц. д-р Кл. Камбурова: <https://bit.ly/3swWsch> - проверен на 26.10.2022 г.
76. [https://swu.bg/images/educational\\_programs/bachelor/theater\\_film/Infopak\\_directing\\_bak\\_22.pdf](https://swu.bg/images/educational_programs/bachelor/theater_film/Infopak_directing_bak_22.pdf) - 24.10.2022 г.
77. Пампулова, А., Творческият процес като едно дихание:  
<https://www.operavarna.com/index.php/bg/home-bg/61-news/aktualnionovini/3183-tvorcheskia-proces-kato-edno-dihanie> - проверен на 24.10.2022 г.
78. Константин Станиславски: [https://hmn.wiki/bg/Konstantin\\_Stanislavski](https://hmn.wiki/bg/Konstantin_Stanislavski) - проверен на 23.10.2022 г.
79. Формиране на творчески екип. Творческа работа:  
<https://thestrip.ru/bg/materialy/formirovanie-tvorcheskogo-kollektiva-tehnologiya-sozdaniya-kollektiva/> - проверен на 22.10.2022 г.

## **ФИЛМОГРАФИЯ:**

1. „Амадеус“, 1984, реж. Милош Форман
2. „Андрей Рубльов“, 1966, реж. Андрей Тарковски
3. „Апокалипсис сега“, 1979, реж. Франсис Форд Копола
4. „Бейби дол“ 1956, реж. Елия Казан
5. „Вратата Рашомон“, 1950, реж. Акира Корусава
6. „Девет седмици и половина“, 1986, реж. Ейдриън Лайн
7. „Дерсу Узала“, 1975, реж. Акира Корусава
8. „Дневна красавица“, 1967, реж. Луис Бунюел
9. „Докор Стрейнджлив, или как престанах да се страхувам и обикнах бомбата“, 1964, реж. Стенли Кубрик
10. „The fugitive kind“, 1960, реж. Dir. Sidney Lumet
11. „Зоната на здрача“, 1983, реж. Джо Ландис, Стивън Спилбърг, Джо Данте и Джордж Милър
12. „Идиот“, 1951, реж. Акира Корусава
13. „Идиот“, 1958, реж. Иван Пиръов
14. „Идиот“, 2003, Сериал – 10 серии, реж. Владимир Боротко
15. „Изгубената чест на Катарина Блум“, 1975, реж. Фолкер Шльондор
16. „Лолита“, 1962, реж. Стенли Кубрик
17. „Лолита“, 1997, реж. Ейдриън Лайн
18. „Непосилната лекота на битието“, 1988, реж. Филип Кауфман
19. „Неприлично предложение“, 1993, реж. Ейдриан Лий
20. „Носталгия“, 1983, реж. Андрей Тарковски
21. „Парграф 22“, 1970, реж. Майк Никълс
22. „Полет над кукувичето гнездо“, 1975, реж. Милош Форман
23. „Процесът“, 1962, реж. Орсън Уелс
24. „Рагтайм“, 1981, реж. реж. Милош Форман

25. „Соларис“, 1972, реж. Андрей Тарковски
26. „Спартак“, 1979, реж. Стенли Кубрик
27. „Сталкер“, 1979. реж. Андрей Тарковски
28. „Тенекиеният барабан“, 1979, реж. Фолкер Шльондорф
29. „Това се случи една нощ“, 1934, реж. Франк Капра
30. „Фатално привличане“, 1987, реж. Ейдриън Лайн
31. „Хамлет“, 1964, реж. Григорий Козинцев

# ***ПРИЛОЖЕНИЯ***

## ИНТЕРВЮ СЪС СТЕФАН МАВРОДИЕВ, ПРОВЕДЕНО НА 2 ОКТОМВРИ 2023 ГОДИНА

**ЦВЯТКО:** Каква е разликата в подхода ти към ролята в киното и към ролята в театъра?

**МАВРО:** Никаква. Абсолютно никаква. Основното е текста, пиесата и сценария. Виждам текста, виждам ситуацията и вече си представям. Започва да работи въображението ми. Оформя се нещо върху фактите, върху действията на героя. Не върху думите, а върху действията. Той може да казва, че е много добро момче, а в същото време да е заколил някой на бърза ръка. Той може да казва много неща. Действията! Само действията са от значение! *„По делата ще ги познаете!“* Тоест и в киното има конструкция на сценария и в театъра. Сега има един голям актьор от близкото минало, ти сигурно се сещаш – Жан Габен. В едно интервю го питат *„Кое е най-важното?“*, а той казва: *„Първо – сценария, второ – сценария, трето – сценария!“* С други думи - той акцентира върху драматургията. И в киното и в театъра! Сега в киното има една друга работа зависи от подхода, зависи...

**ЦВЯТКО:** От режисьора имаш предвид?

**МАВРО:** Да. Подхода е много важен. Като прочетеш сценария, как ще ти тръгне картинката в главата. Аз например, чета сценарий отзад напред. С други думи сценария е първи! След това разговора с режисьора. Оглеждам всичко отвсякъде. Какво иска режисьора също е важно. В киното има много варианти, както и в театъра. Всичко зависи от драматургията. Първо се запознавам именно с нея. И това е всичко. Тогава почвам да се представя в разни работи. Да върви картинката, по каквото е написано. И вече в един момент, аз започвам и... Аз съм почвал филм от последната сцена. Първо съм прочел много внимателно сценария и съм го



обсъждал със режисьора, както и пиесата в театъра – също съм я обсъждал. В работата всяко нещо се оглежда от всякъде. И се решава така или иначе.

**ЦВЯТКО:** Струва ми се, че работата с режисьора в киното и работата с режисьора в театъра е малко по-различна?

**МАВРО:** Естествено, че е по-различна, но... Аз понеже я поставям в театъра, поставям по-яко, де. Аз в киното имам диалог с режисьора. Както и в театъра. И вече според..., според режисьора, според него. Аз му предлагам моята гледна точка. И започваме да го обсъждаме: „Да, тука е“ или „Не е тука“. Той определя дали съм прав или не съм прав. По някой път ти предлагаш неща, които ги няма изобщо в сценария или в представлението. Но това става спонтанно по време на самото снимане или в самата работа, както при репетиция. Аз не искам да взема от мен самия, защото ти си този, който работиш със себе си. Другите те подреждат, ти обаче, избираш. Вадиш от себе си. И това е...

**ЦВЯТКО:** Изхождайки от теб самия?

**МАВРО:** Да, от мен. Работиш със себе си! Другите те подреждат, но в крайна сметка вадиш от себе си. И това е! Какво толкова?!

**ЦВЯТКО:** Липсва ли ти публиката, когато си пред камера?

**МАВРО:** Не! Това е друга работа! Камерата, аз и казвам „мъртвия предмет“, тя създава едно „отстранение“. В театъра зависиш по някакъв начин от партньора – ти си във връзка с него. В киното не зависиш от никого, само от това, което е в главата ти, там нямаш връзка. Там ти налагаш своята воля, макар че и в театъра ти налагаш волята си. Това е.

**ЦВЯТКО:** Добре. Ти си работил с много режисьори и в киното и в театъра - кога е по-добре, по-ползотворно - кога режисьора се налага или, кога е по-либерален?

**МАВРО:** А, налага се докато не го убедиш, че ти си прав. Налага се, докато в един момент извъртиш работата, че той се съгласи. Тоест изработиш го. Не, не го изработиш, докажеш го. Айде, а сега ще... И тогава

му се доработва на него. Тоест, той започва да мисли в твоята посока, която ти си предложил. Това е правилното: „А, тук има заек!“ Но това е и момент на обща работа. Всеки вади аргументите си. Зависи от страстта, с която говориш и доказателствата на твоите състояния. Това решава въпроса. Аз съм измислял примерно, финал на филми. Режисьорът казва, но аз как... Ама аз пък мисля и другото - тук да... Ще го направя на това място. И то не е кой да е режисьор. Те са от най-високата топка. С тях имаш приказка. Но те така са успели да... да те поставят в такава удобна ситуация, в удобни обстоятелства, за да можеш да твориш... Аз като съм се съгласил да работя с тях и съм видял кой ще работи, естествено, че аз съм се съгласил. Иначе как? Аз вече не бива да снимам. Точно, защото не ми е харесал сценария. И ми се е видяло много плоско. Измислям, че не съм добре, че съм зле, че имам да довършвам нещо си...

**ЦВЯТКО:** Тоест отказвал си?!

**МАВРО:** Не, не. Не е хубаво. Е, разбира се. Трябва да кажем... Лоши случаи. Не е хубаво. Е, това може би и само тук при нас може да се случи. Не, не, рядко ми се е случвало. Рядко. Но ми се е случвало така, че да прикрива причината, да не кажа, че не ми е харесало. Защото той какво ще прави човека, като кажеш, че не ми е харесало?! Казваш защо нещата няма да станат. Така не, това не е хубаво. Просто аз не виждам как да станат...

**ЦВЯТКО:** Добре. Аз ще те попитам, дали ти се е случвало да отказваш?

**МАВРО:** Да, имало е и такива случаи. Отказвам. Но искам да се върнем пак на... Защото едно време имаше много работа. Сега обаче, ще ви кажа, че сега е различно. Много съжалявам за това, което изпускам като възможност. Но това е вече... Това не зависи от теб. Много ми е такова, че нещо не си направил достатъчно. Шантава работа... Не. И ще се появи друг. Не... живи и здрави. Само здраве, разбира се. На премиерата ми,

която имам сега тепърва, на 19-и - това е другия месец, има много работа, което направо си ме плаши... Не знам, аз се надявам всичко да е наред.

**ЦВЯТКО:** А кое е по-лесно - като режисьор или като актьор?

**МАВРО:** Няма лесно. Различни работи са. Аз сега в момента съм и едното, и другото. Още по-сложно. Аз вървя по една съвсем друга линия.

**ЦВЯТКО:** А има ли някаква разлика тогава, когато излезеш на сцената, и тогава, когато застанеш пред камерата?

**МАВРО:** Не мога да дам точно обяснение. Сигурно има. Най-тегаво ми е, когато... на екрана..., на дублите, да задържа усещането за „следящия предмет“ - „мъртвия“. А там е и усещането за зрителя, на който ти говориш; усещането на зрителя, че е в залата; усещането на партньора. Ама има идеално въздействие: камерата - „мъртвия предмет“. И все пак... не мога да кажа...

**ЦВЯТКО:** Прави ли ти впечатление начина на игра на по-младото поколение актьори?

**МАВРО:** Не съм се замислял за това. Но сега се замислям...

**ЦВЯТКО:** И актьорите от твоето поколение... От това „златно“ поколение, което...?!

**МАВРО:** Не, не, сегааа... Няма го вече, друго е. Въпросът е да ги докараш до собствено мислене, собствено мнение, да не се съгласяват по презумпция. А не до папагалщина, която е на ръба. Актьора трябва да има пълното съзнание за това какво прави, какво върши със своя текст, какво е това действие, което му се налага да направи при наличието на този текст? Трябва комбинация от действия. Важното е какво правиш с този текст - осъзнатото, нещото, което вършиш: Какво правиш в момента? Лъжеш ли? Сваляш ли? Какво правиш? Самото нещо, което правиш на сцената, като човек, като герой, трябва да бъде механизмът, който задействаш. А не думичките, защото всички стъпват на думичките. Тоест да не се заучава просто текст, защото той остава празен, не е пълен със съдържание.

Тоест, има едно просто физическо действие, но има психологическо действие. Спомняш ли си, че много важно е действието? Това е основното и в киното, и в театъра. Да, всичкото е важно. Това действие... Виждай, вярвай. Човекът не иска да знае какво правиш. Той ти вярва. И тогава върви добре.

Въпросът е в основното нещо, което е в театъра и в киното - и то е действието както в театъра, така и в киното. Сценария за театъра - това е материала, драматургичния материал. От формата на сценария зависи възможността, категоричното действие, което на пръв поглед не изглежда действено. Това нещо възбужда твоето въображение. И то почне само да работи. И това може да го направи само добрия сценарий и добрата пиеса. Не е толкова добър, колкото Филип Пиестра. Обаче ти си открил нещо, което много те вълнува тебе. То е твоя форма. И то става убедително. Макар че самият сценарий е млад, само текстът е слабичък. Но щом ти си вътре, ще се послепва центърът.

Добре, а как става този период - репетиция на маса, която е в театъра? Много важно. Как се случва това нещо в театъра? Мисля, че там е доста по-различно. На няколко пъти си направя репетиция на филма. Дало е смисъл. Прочитаме сценария заедно. Всички четат своите роли - цъкат, цъкат, цъкат, цъкат - и започваме да обсъждаме това, като на маса, абсолютно. Ние си разсъждаваме по самия сценарий така. Защото има сценарий, който няма да изглежда като типично такъв. Той е директно за терен. Само си говориш с човека, който иска от теб. Практика е. Всяко нещо си е бамбашка. То си има ключ към себе си. Трябва да го научиш с този ключ ти. За казване ти ще го кажеш това. Да му намериш пиниза, обаче.... И каква точно форма да й намериш.

## ИНТЕРВЮ СЪС СВЕТЛАНА ЯНЧЕВА, ПРОВЕДЕНО НА 22 ОКТОМВРИ 2023 ГОДИНА

**ЦВЯТКО:** Кое е по-трудно – ролята в киното или ролята в театъра?

**СВЕТЛАНА:** В смисъл – подготовката за ролята в киното или в театъра?!

**ЦВЯТКО:** И въобще – имате ли някакъв различен подход?

**СВЕТЛАНА:** Ами аз всъщност не съм сигурна, защото, виж, аз не мисля, че има разлика в подготовката за кино. Различна е подготовката в театъра, различна е подготовката в киното... За съжаление така, както се поставят нещата в киното и в театъра, и както се подготвям аз .. много рядко се случва. Както в театъра, за да изградиш някакъв образ, така трябва да си – освен да си прочел пиесата, да познаваш много добре автора и така нататък – да си му изчел всичко...., така и в киното. Общо взето трябва да имаш време да знаеш всичко какво се случва в цялата история, да има репетиции, изследване задължително, но... това много рядко се прави, почти никога. Много рядко ми се е случвало да се събере целият екип, да се правят някакви сериозни репетиции, или преди всяка сцена в киното, да се репетира и преди да се заснеме. Общо взето говоря в последно време какво се случва... общо взето нещо се уговаряме и вече на място, на терен се прави разпределение – кой къде, сцена, спрямо камерата и това е. Все по-рядко ми се случва такава задълбочена работа, която е много близка до тази в театъра.

**ЦВЯТКО:** Тя разликата е в самите средства от киното в театъра, нали?

**СВЕТЛАНА:** В края на краищата всичко опира до средства. Иначе много се дразня, когато има една сцена, която е написана за конкретния филм, или имаме една сцена, която трябва да направим... тази сцена е написана и толкова. И айде, сега да я заснемам, а на тази сцена трябва да се

измисли решението. Нали така? И трябва да знаеш абсолютно от началото до края. Сега се говори малко разхвърляно... да знаеш целият път на персонажа или на образа, през какво преминава и така нататък. Знаеш как се снима разбъркано...

**ЦВЯТКО:** Това щях да питам и аз...

**СВЕТЛАНА:** От главата за краката!

**ЦВЯТКО:** Дали е проблем това за теб? Защото в киното може да се заснеме първата сцена, която се заснема, като последна сцена във филма. Тоест, необходим е задълбочен анализ на обстоятелствата.

**СВЕТЛАНА:** Е, естествено. Задължително, за да може... Ти трябва да знаеш много добре през какво преминава, за да стигнеш до тая финална сцена. А не нищо да не знаеш, дай първо снимаме това, а ти още не знаеш какво... Преди това какво ще се случи и до къде ще се докараш, и какво ще направи този човек в последната минута. Това е един път, който ти трябва да го извървиш на обратно. Този път трябва да ти е ясен. Възможно е, да. За разлика от театъра, където нещата се случват много по-последователно. И това въпросно натрупване на персонажи би могло да се случи. Това е разликата между камерата и живата публика. Според мен, и двете са абсолютно еднакво сложни.

Ти ме питаш за самата подготовка...

Самата подготовка би трябвало да е същата, която е в театъра, както се готвиш. Аз не виждам никаква разлика в това.

**ЦВЯТКО:** Със самите режисьори как натренираш подготовката? Ти спомена, че все по-рядко се случва да има репетиции преди снимачните дни. Как работиш с режисьорите в екип? Освен, че това все по-рядко се случва - времето за репетиции, всичко се случва на момента, в самите дубли, или се опитваш да изработиш режисьора все пак да направи някаква репетиция?

**СВЕТЛАНА:** Виж, то зависи от самия режисьор какво иска и така нататък, как той ги вижда нещата... Но общо взето, когато съм работила добре и така пълноценно, винаги е имало доста сериозна задълбочена разлика от това. Имало е репетиции, правили сме репетиции – на къде върви образа, какво трябва да се случи и така нататък. Правили сме си някакви отпорни точки, решавали сме каква трябва да бъде една сцена, как може да бъде решена. Всичко това е било предварително. Вече, когато отиваш на терен и започва всичко, всичко става много по-бързо и много по-лесно. Защото на терен много рядко има време. Да, там всичко е пари. Да, много рядко имаш време. Ти вече предварително трябва да си готов за това. И общо взето, репетициите са за камерата най-вече. А не какво ще правим сега и да се чудим, както и да мислим как да направим сега сцена. След като всичко е вече построено, ти си ситуиран. Абсурд!

**ЦВЯТКО:** А случвало ли се е във време на такива репетиции сценарият, макар и частично, той да бъде променен по някакъв начин. Дали се е случвало по време на репетиции да сте стигнали до някакво по-добро решение от това, което режисьора си е мислил, и той да е променил по някакъв начин сценария?

**СВЕТЛАНА:** А, случвало се е, разбира се.

**ЦВЯТКО:** Тоест, режисьорите и в киното, и в театъра оставят актьора все пак да говори, оставят актьора да предлага? Има ли различни режисьори?

**СВЕТЛАНА:** Има различни режисьори. Има такива, които не знаят какво искат и ти абсолютно сам се бориш, като се чудиш какво да измислиш, което в киното специално е много опасно, според мен. И аз съм виждала неведнъж тази огромна грешка, когато ти, примерно, си мислиш нещо като актьор – тук ще направя еди какво си, тук ще туря някакъв чернеч лифард; тук ще сложа етикет на нещо си... Няма да конкретизирам, че ще стане ясно и какво имам предвид за някого. Но като видя това на

екрана и аз виждам, че всъщност това, което съм мислила, то не е подкрепено от никъде. Разбираш ли? Примерно измисля някаква сцена... Имаше, примерно, една сцена, в която аз трябва да измия, да приготвя трупа на една актриса, която ще убивам. И аз се сещам за един случай от мой личен опит – как гримирах моя братовчедка, която почина. Наложих да се да я гримирам аз, понеже дъщеря ѝ не можеше и така нататък... И аз се направих на маймуна, защото ми трепереха ръцете, плача, но трябва да сложа очна линия, както тя си слагаше. И аз реших заедно с другата актриса, че точно това трябва да направя – да говоря, да слагам червило, да трия и не знам какво си... И ние много хубаво си измислихме сцената, хубаво си я направих. Обаче, аз знам, че камерата е ширната на майната си. Не знам с какво снимаха. Не мога да разбера, защо камерата е там, като тя е завряна. Сега, аз ли не разбирам, не сме да попитам за какво, защо е там, като тя трябва да е завряна в нас – в това лице, което аз правя, на какво прилича и в това, какво се случва с мен. И после гледам въпросния епизод от филма и виждам една камера на майната си, нали?! Кадъра е много дълбок и даже не виждаш кои са актьорите вътре. И какво значение има ние какво сме си мислели?! Какво значение има, когато ти казваш това на режисьора, а той ти казва много хубаво. Ама като е хубаво, защо не го гледаш? Това е нещо. Нали? Ти си правиш едно, оператора си прави друго и накрая... Нищо. Това е случай на режисьор, който трябва да координира абсолютно всичко. Да те подкрепи, да подкрепи смисъла... Затова казвам, че е опасно. Защото ти си мислиш, че нещо правиш, но то излиза самоцелно, или пък въобще не се вижда. То излиза самоцелно, защото няма кой да го подкрепи. И то стои никакво, разбираш ли? Ти виждаш в добрите филми и в доброто кино, как всичко подкрепя актьора – среда, музика, абсолютно всичко работи, за да изгради цяла една атмосфера. Всичко. Но в случая липсват изразни средства – чрез оператора, чрез камерата, чрез... И по този начин това, което актьора първо му е хрумнало,



след това го е изиграл, то е останало там някъде... Да, и режисьорът е бил съгласен с това и така нататък... Но то е останало така...

Винаги има режисьори, които може и да мислят, че знаят с какво се захващат, но навлизайки вече в процеса може би изгубват себе си или още разбират, че не е точно така, както те са си мислели и са ес захванали с нещо по-сложно над техните възможности. Може би... Не знам... Според мен, всички тези неща трябва да са... Не е лесна работа. Просто не може... има един сценарий и аз ще го заснема. Това трябва да се говори, говори, говори, говори..., да се мисли, да знаеш всеки един ход, да се проследи. Няма как иначе да стане. Просто това ми прави впечатление. Масово е напоследък – режисьора мисли едно, операторът мисли второ, актьора мисли трето, художникът мисли четвърто. Става каша.

**ЦВЯТКО:** Стефан Мавродиев нарече камерата „мъртво тяло“, от което изтръгва почитание. Той казва, че в киното не му липсва зрителя, не му липсва живия контакт, защото работи с други изразни средства.

**СВЕТЛАНА:** Да, това е различно. Това е съвсем различно. Когато няма публика, на мен ми липсва такава. Тогава е ужасно.

**ЦВЯТКО:** В смисъл, за кое?

**СВЕТЛАНА:** При самото партньорство в киното, когато ми се е налагало, партньора винаги е бил зад камерата и сме водили реален диалог. Но въпреки всичко това по някакъв начин разсейва. Поправи ме, ако греша!

**ЦВЯТКО:** Не, не, няма да те поправя, защото е така.

**СВЕТЛАНА:** Защото в киното трябва да си страшно концентриран. Не че в театъра не трябва да си, но там имаш време за това. Трябва рязко към концентрация – това е изключително важно нещо. Много ме е дразнело, това ми се е случвало често, когато трябва да си говоря с партньора си, нали? Трябва да говоря на него, а той не може да се провере никъде, докато оператора е тук, на една ръка разстояние. Сигурна съм, че

това веднага се усеща. По някакъв начин очите ти шават, те са празни, няма начин. Защото го няма контакта с колегата. Няма време, да...

**ЦВЯТКО:** Но ти сама казваш, че концентрацията и в киното, и в театъра е изключително важна.

**СВЕТЛАНА:** В театъра има възможност колегата да те спаси..., не покрие..., да излезе от ситуация, ако... има пречки. Докато в киното това е невъзможно. Операторът казва: „Говори на ръката ми.“ Не знам, аз нямам представа, но... Има две камери, които в момента, когато аз и ти говорим, водим диалог, това се снима с две камери. И тогава всичко се хваща, всеки един детайл. А не, айде сега първо на тебе влизат план, после на мен, после от тук, после от там... При всички случаи има разлика. При всички случаи.

**ЦВЯТКО:** Има ли разлика в начина, по който са се заснемали филми да речем преди 10-15 години, и сега?

**СВЕТЛАНА:** Ами някак си по-бавно течеше времето тогава. Всъщност сега тече много бързо и всичко е... много се измениха нещата въобще... Всичко е съкратено и много на бързо, много комерсиално, там да извадим някакъв продукт. Такова чувство имам. Примерно начинът, по който се снимат нашите сериали, е безобразен, според мен. Не знам как се сниман навън, нямам идея какво правят и как го правят. Но не може едновременно да снимаш, едновременно да пишеш, да правиш програма без актьори, да си принуден да взимаш всеки, който е свободен. Изобщо, пълна лудница! Постоянно се правят някакви компромиси. Това е общата ситуация, в която живеем.

За съжаление, много малко са кинорежисьорите и театралните режисьори вече, които работят смислено и задълбочено. Все по-рядко, и по-рядко в киното и в театъра се търсят високи изисквания. И да се бяга от пошлото. Да се бяга от комерсиализма, който е обзел и киното, и театъра.

И нека да се правят сериали, нека да се снима, нека да се прави всичко това, но не по този безумен начин. Включително парите имат

значение, но не винаги всичко опира и до пари. Тук става въпрос за идея, за голяма идея, на която да служиш, и на която актьора да служи.