



ДОКТОРАНТ

Димитър Димитров Маринов

ПЪТЯТ КЪМ СЦЕНАТА И КЪМ ЕКРАНА

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на научната и
образователната степен „доктор“ по научната специалност

Научен ръководител:

Проф. д-р Йоана Спасова-Дикова

Благоевград

2025

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|--|-----------|
| УВОД | 3 |
| ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД | 6 |
| НАУЧНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД | 37 |
| СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ | 38 |

УВОД

*„Ако се отнасяте към индивида, сякаш той е това,
което трябва да бъде и може да бъде,
той ще стане това, което трябва да бъде и може да бъде.“*

Й. В. фон Гьоте

Настоящата дисертационен труд е фокусиран върху тема, която е житейски и професионално проблематична още от първите стъпки в театъра и киното: теории, методи и подходи за актьорска подготовка. Актьорът не бива да е задължен и още по-малко, пристрастен да предпочита или лансира, приемането на една теория като вярна или по-добра спрямо друга. Има само едно – работи за него или не. Актьорът трябва да експериментира с множество теории, но поддържа и вярва в личния си актьорски избор: пробвам, опитвам, но избирам това, което работи за мен. Така се създава индивидуален афтеричен подход в творческото натрениране съгласувано разбира се, с фундаменталните правила и закони на сценичното и екранно изкуство. Подход, базиран на личните физически и интелектуални дарби с респект в почтеност и морално, стойностно отношение към преподаватели и колеги в партньорство.

Обект на настоящата работа е практическото експериментиране с теоретични становища в специфични упражнения, за натрениране на необходимите актьорски техники. Подходът обаче, е с „отворена врата“ към индивидуален избор за намиране на оригинални решения в процеса по лично творческо усмотрение – освободен артист, а не шампиран актьор .

Съпоставят се предимствата на теория спрямо занаят и обратно, за да се пробват и полезно прилагат във взаимна хармония. Актьорството е дарба-талант. Подходът помага да се осъзнае своевременно дали има дарба или само претенция. И ако има дарба, да бъде окуражена с увереност в личните възможности. Увереността е най-краткият път към правдиво заслужено актьорско самочувствие. Процесът се осмисля в самия процес, за да се достигне до увереност самостоятелно – строго индивидуално.

Предмет на настоящия труд е човека зад таланта, уважавайки личността като свободно избираща, контролираща и действаща не само в творческата среда, но и в света около нея. Да възпита утвърждаващата се индивидуалност, че ще е успешна и призната, когато е ползотворно осъзната. Да се осмисли и преодолее „объркващото“

разбиране на смисъла за реализация. Тя не се ограничава във вземане на роля или лансирана популярност с показност. Реализация, е ежедневно постигане на личен успех в творческа работа с къртовски труд. И в този процес, чрез практично и теоретично сътрудничество – теория и занаят, да се овладеят основните закономерности за актьорска подготовка, но по лично творческо усмотрение.

Основната цел на разработката е да изведе актьорската същина. Актьорската психология, мисловен процес, чувства и емоции се ръководят и движат основно от два фактора: Представяне и изпълнение. Актьорът трябва да преодолее своето „Аз“, за да се превърне в друго „Аз“ – образът в ролята. Обаче актьорът запазва и прилага собственото си „Аз“ в образа така, че образа става актьорът – взаимна адаптация. В резултат, актьорската автентичност минава през образа и обратно – двамата в едно.

В изпълнение на основната си цел, дисертацията си поставя следните задачи:

1. Процесът на израстване и развитието на актьора чрез индивидуален избор – целесъобразно:

- автентичност и оригиналност в собствено изразяване и творене;
- разликата между поведението на човека в реалния живот и актьора в представяне;
- умението да си откровен и правдив – да вярваш и да си вярваш.

2. Да установи термина „характер“ за действащо лице, замествайки познатия термин „герой“.¹ Всички действащи лица в пиеса, филм, въобще в литературни творби, са човеци, преди да се проявят като герои, злодеи и други.²

3. Да изгради принципът за работа върху роля: аз, актьорът, в дадените обстоятелства поставям/представям реалистично себе си в характера с лична творческа адаптация. Заимствайки, усвоявам и правдоподобно представям неговия образ чрез себе си, съгласно авторската идея и режисьорската концепции.

4. Непреклонна гордост и увереност в потенциала на способности и талант, но със скромно и признато, само от зрителя, актьорско самочувствие.

Настоящият труд заимства с примери от множество торитични подходи на гениални творци-преподаватели и режисьори, но основно е базиран на и доказан в личен практически и теоретичен опит като актьор, режисьор и преподавател на два

¹<https://ibl.bas.bg/rbe/>

² <http://rechnik.info/> и <http://talkoven.onlinerechnik.com/duma/>

континента. Подходът остановава актьорското самочувствие като резултат от успешна работа – правдиво осъзната и доказана. „Само-чувствие“: Сам чувствам, усещам и откровено разбирам след много проби – аз мога.

Научната новост в тази дисертация е разработването на подход за подготовка и „натрениране“ на актьорския талант в следните направления:

- Да се освободи съзнанието от субективното правило: така се прави – под „общ знаменател“;
- Да се окуражи и укрепи с увереност психиката на твореца, отгървайки го/я от съмнението: не съм сигурен/а дали го мога;
- Да се възбуди и утвърди принципен манталитет: ако аз си вярвам, всички ще ми вярват, дори когато и не ме приемат. И тогава тази вяра, да се превърне в професионално верую – строго индивидуално;
- Да се премахне доминиращото „учителстване“: слушай какво казвам, а не гледай какво правя. И тогава, да се установи абсолютната връзка, зависимост между теория и занаят. Чрез систематичен баланс на колкото казано, толкова и направено, актьорът да заяви: Това което зная, е което казвам и е това, което правя;
- Един драматичен материал се прави по начин, по който актьорът реши. Колкото актьори правят един материал, толкова са и начините за правенето на този материал – няма формула – лично творческо усмотрение;
- Отгърсване от статуквото „група-ние-еднакви“: актьорството е строго индивидуално изкуство, но в партньорство.
- Подход на принципа: човекът преди актьора.

Очакваните резултати на разработката са пряко свързани с нейните цели и иновативност – очакването е: светът се нуждае от артисти – актьори, има достатъчно.

ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дисертационния труд е с обем от 242 страници и има следната структура: увод, четири части с подчасти, заключение, библиография, научни приноси на дисертационния труд.

В увода са посочени целта, задачите, обекта и предмета на изследване и научната новост на дисертацията.

Първа част е посветена на работата на актьора над себе си, на неговото усъвършенстване по пътя към сцената. Тя се състои от 10 подчасти.

В нея акцент е поставен върху подхода на „натрениране“ на „азбуката“ за актьорска подготовка в процеса на изграждане на актьорско сценично поведение, тръгвайки от ежедневно човешко поведение при непринудени обстоятелства. Човек съзнателно или не – винаги, във всяка една ситуация или момент, е особено внимателен (насочен) към само един, точно определен вън от него предмет, личност или действие. Или вътре у него: усещане, емоция или мисъл. Това е интимно поведение. Но за разлика от интимното поведение на човека в дадена ситуация, при сценичното поведение в същата такава ситуация, се появява обстоятелството, че актьорът е гледан. И това обстоятелство поставя рязката граница между интимно поведение и сценичното поведение. Подходът предлага упражнения/задачи, които ще установят техника на сценично концентриране, чрез затваряне и отваряне на кръга на внимание, за да се постигне органично сценично поведение. То се ръководи от естествената органична логика на интереса с доверие във възприятието чрез правдива оценка от органите на внимание – човешките сетива.

В първата подчаст „Органично внимание и кръг на внимание“, се разглеждат два вида житейски поведения: интимно поведение – сам със себе си. Никой не наблюдава. Не зависи от наложени обстоятелства или причини, които да въздействат на поведение, настроение и желания. Поведението е лично-насочено, спонтанно и освободено. Действията не са „съобразени“ и вниманието е изцяло обладано от личния интерес на това, с което човекът е решил да се занимава за постигане на желана цел. Съобразено поведение: сред други. Човекът е наблюдаван. Той/тя е зависим/а от заобикалящата среда и хора – поставен/а в обстоятелства. Трябва да се съобразява и „премерва“ поведението си, начина на изразяване, действията и желанията си. Независимо от себе си е „контролиран/а“. Вниманието е насочено към общия интерес

и се променя или не, в зависимост от промяната на обстоятелствата и настроенията на останалите. Личният интерес е подчинен на реализацията в дадената обстановка и отреждането на съответното му/й място сред останалите. Чрез интимното и съобразено поведение, се определя сценичното поведение. Към каквото или когото е конкретно насочено вниманието в даден момент, е обект на внимание. Обектът на внимание не зависи от човека – то е подсъзнателно водено от интереса към поставената цел, но то винаги съществува, постоянно – кога с по-голяма, кога с по-малка напрегнатост. Жизненото внимание, винаги насочено с определена степен на интерес, породен от нужда, е органично внимание – волево. Посочва се, че разработената методика за актьорски тренинг на предполага постигането на органично внимание с цел правдоподобност. Чрез затваряне и отваряне на кръга на внимание, се изгражда техника на сценично концентриране, а чрез нея, се постига органично сценично поведение. Колкото по-тесен е кръгът на внимание, толкова по-силна е концентрацията и в резултат – по-правдиво органичен е актьорът.

Следващата подчаст е посветена на проблема за мускулното напрежение. Първото „препятствие“ за актьора, когато започва да работи всеки следващ път, е чувството на смущение – фактът, че го гледат. Това предизвиква несъзнателна, инстинктивна мускулна реакция – стягане. Тази реакция диктува напрегнатост и скованост в движенията. Актьорът загубва контрол върху нормалното си поведение, което му е присъщо в живота. И тогава, ангажирайки мисълта си с това „как изглежда“, актьорът преминава в самоконтрол и самонаблюдение. Неминуемо се започва отчуждение от характера, който линее и става скучен – наигран и фалшив. Това състояние е мускулно напрежение. Освобождаването на мускулното напрежение, е възможно чрез органично внимание. И чрез него, при „увличане“ в откриването и изследването на дадените обстоятелства, предмети и участници, мускулите ще се отпускат и успокояват. Ще преобладава сценично спокойствие, благодарение на вече възбуденото органично отношение. Необходимо е мускулно осъзнаване. Актьорът прохода биологичната функция на мускулите в практична употреба. Установява биологичните закономерности на мускулните функции и вследствие, ги развива и контролира ползотворно. Чрез редица упражнения, актьорът ще установи, че при всяко едно движение или положение на мускулите, те изразходват точно определено количество необходима енергия – нито повече, нито по-малко. Ако се повдигне дадена тежест, един килограм, то енергията, изразходвана за това действие, ще отговаря (ще е

равна) точно на нужната за един килограм. И в покой, мускулите изразходват точно толкова енергия, колкото е нужна за тежестта на тялото, за да го поддържат в това положение. За целта се провежда мускулно „натрениране“. Подходът помага на мускулния апарат да влвзе в „послушание“ под контрол, за да не се позволява инстинктивно смущение, подбудено от несигурност, притеснение или суетна мисъл. Полезни упражнения за предактьорска работа ще загравят тялото, а и ще успокоят, предразположат и подготвят мускулите за нужните задачи. Актьорът ще осъзнае, че единственото, на което винаги ще се позовава и ще разчита, са мускулите.

Третата подчаст разглежда сценичната физическа подготовка на актьора. Древни учения за човешкото тяло твърдят, че енергията винаги идва/започва от долу нагоре. Ако стъпалата не са енергично заредени и не предадат нагоре по краката потока, и по-нагоре към торса, и не премине през ръцете към главата, и цялото тяло не завибрира в тази енергия – актьорът бездейства. Осеняването на съзнанието обаче, идва отгоре надолу. Болшинство от актьорите почти винаги забравят за телесната енергия и се съсредоточават върху търсенето, предизвикването и намирането на осеняване. Но неизвестно за тях впоследствие, осеняването, само по себе си, се оказва недостатъчно. Посредством телесно осъзнаване, актьорът навлиза в биологическото опознаване на тялото като основният инструмент за работа. Съзнанието, емоциите, психологичната стабилност и творческата готовност са налице, но изпълнението, се осъществява от тялото – човешката „машина“ с нейните анатомични части. В редица от упражнения чрез техниката на Ф. М. Александър, актьорът ще се увери: актьорът практически трябва да се научи, като се отучи от всичко, което му е служило до момента като човек. В желанието да правим нещо (стимула), подсъзнателният импулс диктува прекалено много усилие в процеса на правенето. А не е нужно! „Човешката дейност основно е процес на непрестанно реагиране на стимули отвътре и извън себе си. „Зад всяка реплика на сцена трябва да има зареден импулс за действие – движение. Но преди всяка репетиция или предстояща работа на сцена, актьорът трябва конструктивно да си почине.³

Тук е разгледано и движението е съзнание, взаимствано от теорията на В.И.

³ The Alexander Technique: The Essential Writings of F. Matthias Alexander. Thames and Hudson, 1997., 67.

Мейерхолд: „Биомеханика“.⁴ „Актьорът е дарен по природа да мисли, чувства, твори и помни, но единственото, което актьорът не осъзнава, е движението си. А то създава не само съдържание, но и форма – изразение. Движението е основният проводник и реализаторът на творческата идея – актьорската творба. Всяко движение в театъра не е просто естествено и реално като в живота, а на сцената то е умишлено; точно определен отзив на движението на всеки партньор.“ Това е система за физическо действие, която сама по себе си е интригуваща, но не задължителна.

В поредица от упражнения, актьорът ще натренира мускулната памет, която е критично необходима, за овладяване на движенията с цел да бъдат многократно повторими в синтезирани, гъвкави амплитуди – контролирани от актьора. И от истината на реалния живот да сътвори *сценичната истина*.

Следва подчастта „Оправдаване“. Всяко едно действие, независимо дали е предварително намислено или се е родило като импровизация, трябва да бъде органически оправдано. Сценичното представяне е конгломерат от условности и въображаеми елементи. За достоверност и правдоподобност на действия, всяка една условност се оправдава. В поредица от сценични задачи и импровизационни похвати, се установява правдоподобност чрез оправдаване. И тогава, колкото по-правдоподобно е оправдаването с последващите действия, толкова по-вярно и логично ще е представянето. Чрез подходът на искренност, се установява: най-важното в оправдаване на условностите е органичното, реалистично движение с неговото правдиво отношение. В оправдаването са основните тайни на актьорското изкуство, върху които се строи актьорско представяне.

На творческото въображение е посветена пета подчаст. Актьорът ражда идеите си чрез творческото въображение, разчитайки на творческия инстинкт – индивидуално. Всеки има способността да фантазира, но разликата между фантазиране и творческото въображение е абсолютна. С оправдаването, творческото въображение работи. Колкото по-подробно е оправдаването и обогатено с детайли, подсказани от творческото въображение, толкова по-достоверни и правдиви ще са действията. Творческото въображение е първо. То ражда идеята, то създава сюжета/случката, то подтиква всички останали части към действие и тогава мозъкът разпределя задачите

⁴ Meyerhold on Theatre – Театърът: Теория и практика – Всеволод Емилевич Мейерхолд. Methuen Drama, 1969, 24.

им за изпълнение. Творческото въображение трябва да е бързо възбудимо, гъвкаво и волево, което да се управлява леко. Но творческото въображение трябва да е целенасочено и целесъобразно. Чрез поредица оправдателни упражнения, подходът натренира възбуждаемост, гъвкавост и контрол по творческа целесъобразност на всеки актьор, индивидуално.

Следва подчастта „Отношение“, в която става дума за ролята на целесъобразното, насочено отношение на актьора към сценичния образ. Актьорът се отнася към целия заобикалящ го условен свят на сцената като към абсолютна реалност. Той приема представянето като правдива действителност, в която „живее“.⁵ Той намира истинно отношение към „неистината“, чрез оправдаването на отношението. А отношението е такова, каквото актьорът го е „приел“ да бъде. И тогава, установявайки целесъобразно условността, актьорът я превръща в правдивост. Творческото въображение установява оправдаването. Оправдаването поражда отношението, а отношението е всичко. Основната цел на актьора е, да установи отношение и правдоподобно да ги оправдае, с помощта на творческото въображение, за да изгради пълноценно ролята. Сценичното отношение е свързващото, обединяващо всички съставни части на сценичното представяне – в него е силата на актьорската искреност и вяра. Достоверното изразяване на правдивото отношение обосновава правдив актьор. То предпазва от „преувеличаване“ и „пренатоварване“ на емоциите, защото веднъж „доминирали“ актьорското „Аз“, се губи контрол върху всичко наоколо. Емоция не съществува сама за себе си – тя се предизвиква. Емоция не се играе. Ако е вярно възбудена – тя се чувства. Емоцията е винаги причинно-следствена.

В тази част се разглежда и установява един много често забравен от актьора факт, свързан с неговото отношение към образа, а именно: сценичната атмосфера. Актьорът е този, който я сътворява, диктува, променя и оправдава. В поредица от психологически упражнения с емоционална превъзбуда, органите на внимание ще приемат и диктуват действието в заобикалящата среда, инстинктивно, необременено от логика. И тогава актьорът, ще усети че правдоподобно и органично, е оправдал момента – създал е сценична атмосфера.

Подчастта „Емоционална и сетивна памет“ е посветена на изследване на

⁵ Театрална невронаука: актьорите потискат чувството си за себе си, когато играят нов характер, доклад от University College London, 26 окт. 2022. <https://medicalxpress.com/news/2022-10-theater-neuroscience-actors-suppress-character.html>.

асоциациите, свързващи представи, при които появата, „извикването“ на една от тях, извиква друга налична в съзнанието благодарение на емоционалната и сетивна памет. При „шокови“ ситуации, човек почти не помни какво се е случило. Мозъкът е бил в емоционален стрес и не е съумял до голяма степен, да „съхрани“ фактическата информация. Но след време, когато преживеният ужас или удоволствие е почти забравено и по някакъв начин се припомни – асоциативно или директно, емоционално, превъзбудено чувство обладва същността. Почти забравеното емоционално състояние се възражда с неимоверна сила не по-различна от тогавашната.

Разработката се базира на системата на Константин Станиславски⁶, която е доразвита от Лий Страсбърг в неговия „Метод“.⁷ Актьорът обаче, трябва да „надхвърли“ емоционалната си памет и да използва нова техника: „заместване“ – временно се превръща (изцяло) в характера, който представя.

Предлагат се нови форми за използването и внедряването на асоциация и емоционална памет, базирани на личен професионален опит. В поредица от упражнения, се експериментира с асоциативните съпоставки и отразяването им, за да се осъзнае ролята на афективната памет като следствие. Потвърждава се асоциацията с думи като винаги близка, та дори и идентична за всеки човек. Възприемането и опознаването на заобикалящата реалност е подчинена на органите на внимание – сетивата. И оттам се ражда и асоциативното мислене.

Актьорът има нужда от постоянни емоционални преживявания, провокации – и положителни, и отрицателни – приповдигнато състояние на духа. Актьорът не може да омаловажава или пренебрегва дори и най-тривиални на пръв поглед случки от реалния живот. Трябва да ги разпознава и им обръща внимание. Да ги изследва и запаметява. И в резултат, ще установи: силата на емоционалната памет е основата на правдивост и искреност в представянето на характер.

Вътрешното органично внимание е обект на изследване в следващата подчаст. Понякога, неочаквано и непредизвикано дори, спомен за познат или близък човек, нахлува в съзнанието и образът му/й започва да владее. Тази „сила“ на „обсебване“, несъзнателно възбужда вътрешното органично внимание. И независимо от

⁶ Константин Сергеевич Станиславский (Русия, 1863 – 1938). Оригинално заглавие: Работа актера над ролью. Част 1. Работата над себе си в творческия процес на преживяването. Част 2. Работата над себе си в творческия процес на вплотяването. Наука и изкуство, 1945-1950.

⁷ Лий Страсбърг (САЩ, 1901-1982). Dream of Passion (Мечта от страст: развитието на Метода). Little Brown and Company, 1987.

отношението към този образ, било то положително или отрицателно, причинно-следствено, чувствата обладават. Вътрешното органично внимание започва да се съсредоточава и концентрира върху обекта на внимание – образа. И колкото повече човек му се отдава, толкова повече външното органично внимание отслабва.

Вътрешното органично внимание има два вида проявления: несъзнателно появяване на образ и съзнателно „извикване“ на образ. Съзнателното „извикване“ се дели на познат образ и непознат образ. Разликата между извикан и появил се образ е: Появилите се образ контролира. Той диктува действията и мислите, възбуждайки желания, емоции и отношение – човек му служи. Извиканият образ се контролира от човека. Той диктува в зависимост от нужди и цели, поради които е „извикан“ – извиканият образ служи.

Анализират се и се натренирват средствата, с които се проконтролира и може да се владее появилите се образ. Чрез практически задачи ще се установи, че всъщност образа не се е появил „неповикан“, а появата е „подказана“. Преди образът да обсеби мисълта, е имало друга мисъл – сигнал в съзнанието, която го е „открила“ и „повикала“. В този процес на спомняне обаче, физическите действия заличават, независимо колко човек е в контрол между поддържане на вътрешното спрямо външното органично внимание. Подходът предлага похвати, с които актьорът винаги ще съумява да контролира, доколко ще даде свобода на едното внимание в полза на другото. Това ще помогне за осъзнаване и овладяване на физиологическото проявление на появилите се образ: образът е в контрол. Той диктува действията и мислите, възбуждайки желания, емоции и отношение – актьорът му служи.

Актьорът преминава през два вида „извикан“ образ: познат и непознат.

При „извикването“ на познат образ актьорът се стреми да го притегли към себе си, за да го „разгледа“ с подробности и в детайли от вътрешното зрение. В този процес на „разглеждане“ се следва закономерността в съсредоточаването. Образът се „дръжи“ в абсолютния център на вътрешното внимание, без нищо друго да го интересува или, евентуално, разсейва. Воденето е само от поставената цел. „Волево „привличате“ образа към себе си и вашето „Аз“ се „устремява“ към него.“ Този подход е заимстван частично от метода на Михаил Чехов: „Вниманието като процес“.⁸

Образът се контролира от актьора. Диктува се от лични нужди и цели, поради

⁸ Михаил Чехов, To The Actor: On the Technique of Acting, Martino Fine Books, 2014.

които е „извикан“ – той служи на актьора. И именно поради това, всеки един образ, колкото и да е познат и стереотипен, той е различен от всички подобни – уникален както и актьорът е. Реален образ, веднъж влязъл в съзнанието на актьора, той вече се превръща в плод на творческото въображение – строго индивидуално и автентично.

При непознатия образ всичко е достоверно, докато му се вярва че е. Изследването на образ се фокусира над поведение, традиционалност, отношение към средата, в която работи и живее, манталитет и социален статус, а от там – изява и проявление на характер. И в този процес на изследване и набиране на информация, подходът предразполага актьора да се „заиграе“ като дете. Когато се завърши „играта“ за „изпълването“ на непознатия образа заедно със заобикалящата среда, за актьорът, този образ вече ще се превърне в познат. Тогава, актьорът го „вади“ от въображението си и представи в реалността чрез създадена форма на образа. Тази форма е човекът-актьор в образа на дадения характер – адаптиран.

В следващата подчаст се разглежда един от изключително съществените проблеми на актьорската агра, именно: сценичното действие. Във всяко едно сценично произведение има „действащи лица“. „Актьор“ означава действащ (английски: action – действие) – който извършва действието. В живота, човек действа постоянно. Дори да е седнал, не се движи и мълчи, човекът действа, но вътрешно. Без вътрешното действие, последвалите постъпки, външното действие са невъзможни. Двете действия са неразривно свързани и зависими едно от друго. В сценичния свят, всички обекти и събития (обстоятелства) са условни – предварително се знаят. И за да се представи убедително житейско действие в дадена условност, трябва да се „оживи“ даден образ и обстановка на сцената, с абсолютна житейска правда, чрез помощта на творческото въображение. В живота може да се действа несъзнателно, но на сцената, актьорът е длъжен да знае точно какво прави и защо го прави – да действа сценично.

Подходът установява осъзнаване и натрениране на сценично поведение/действие, на принципите на житейското, но с творчески похвати. Тези похвати са базирани на творческата волева мотивация. Подходът натренира актьора съзнателно и волево да приложи всички овладяни техники за внимание, мускули, оправдаване, отношение и творческо въображение. Тогава, да премине към осъзнаване на последователността на действията, част по част, поотделно, като в живота. Вследствие, да ги пренесе на сцената с абсолютното съзнание, че най-важният белег на всяко жизнено действие, е неговата мотивираност. Стремещт е да бъдат изчестени

познатите клишета за подготовка, където основния фокус на актьора е предимно върху формата на образа – типажа, физическото проявление и характерност. Не може да има външни действия и се игнорира подбудителя – вътрешното действие. Двете се възпроизвеждат причинно-следствено – органично зависими, за да служат правдиво на целта. В основата на всяко сценично действие и задача лежи волеви акт/желание.

Последната подчаст е посветена на етюда, който е основният и постоянно присъстващ елемент, върху който се гради всяко сценично представяне. Етюдът се ръководи от чувство за сценично време, активна продължителна действеност и волево напрежение.

Изработената методика за създаване и изпълнение на етюд, която е предложена в тази част, е базирана на личен професионален опит.

Ако един и същ етюд се изпълнява от различни актьори, определено ще има разлики в изпълнението. Това обстоятелство на различно представяне, се изразява чрез отявлената индивидуалност и персонални характеристики на всеки актьор поотделно. А ако се повтори етюд от актьора, то при повторението много елементи на представянето ще са определено различни от предходното представяне. Това е вследствие от истинността на сценичното органично представяне. Етюдът е творчески акт. Той е размножен в редица органични съединения, в зависима последователност, която изгражда сценичния образ на един или друг художествен характер.

Етюдът се изгражда от четири основни елемента като взаимно действащи, но и индивидуално изявени обстоятелства:

- конфликт,
- преодоляване
- резултат/решение.

Обстоятелствата са основата на етюда. Определението на обстоятелствата се гради върху правоверните отговори на три въпроса: Кой/я съм? – Характера в етюда. Къде съм? – място, околна среда, обстановка, атмосфера. Какво се случва? – сюжета на етюда; действието.

Конфликтът е завръзката. От конфликта (пречещо обстоятелство), етюдът започва своето развитие. Конфликтът ще предопредели третата част на етюда – преодоляването. И респективно ще „подскаже“ четвъртата част – резултата... а може би не. Конфликтът обуславя движението и растежа на етюда. Пречещите обстоятелства са винаги причинно-следствени и се появяват като логична правдивост на конфликта

при извършване на даденото действие. Не само външните, но и вътрешните пречещи обстоятелства са неразделни като правило, и по този начин въздействат или противодействат в конфликта.

Стремежът е към овладяване/преодоляване на вътрешно пречещо обстоятелство. То обикновено, е игнорирано от актьора, защото предимно се обръща внимание на външно пречещо обстоятелство. Подходът установява разликите, зависимостите и следствените действия между двете пречещи обстоятелства, които винаги работят в абсолютна хармония. Има ли възбудено и после осъзнато вътрешно пречещо обстоятелство, то преодоляването на външното пречещо обстоятелство ще се появи в действи, което от само себе си вследствие, ще продълее и вътрешното пречещо обстоятелство.

Сценичното чувство представлява мотивацията в конфликта. Вътрешно пречещо обстоятелство се диктува от сценичното чувство. То се поражда в борбата на установеното сценично действие с противодействието (пречещото обстоятелство). Колкото повече се увеличава активността на сценичното действие да преодолее противодействието, толкова повече нараства сценичното чувство. Сценично чувство, само за себе си, не съществува – то не може да се търси. Ако предварително се „обмисля“ чувство или настроение, то ще доведе до преиграване – показност на чувства и емоции. Абстрактни чувства няма и чувства „въобще“ не съществуват. Повечето актьори, които се опитват да „чувстват“ на сцената, стигат до „щампа“ – копирана форма на поведение и игра. Проявлението на сценичното чувство е правдоподобен резултат от активната борба на сценичното действие с противодействието. Проявата на каквото и да е чувство се определя най-вече от личното „Аз“. Съответната проява на едно и също чувство у всеки определен актьор, се изразява различно – своенравно и оригинално.

Преодоляването е кулминацията. Заедно с основните закономерности на процеса преодоляване, представената методика „отваря вратата“ за индивидуално експериментиране. Първоначално искането диктува отношението към конфликта, вследствие на причината: връщане към действието, след преодоляване на появилото се противодействие (пречещо обстоятелство). Приспособяването е начина (формата) на преодоляване. То се определя и ръководи от искането, но похватите на изразяване трябва да са подчинени на изненада. Няма ли изненада (неочаквана форма на проява) при всеки един елемент (пohват) на приспособяване, етюдът е скучен и безинтересен.

Изненадите трябва да са логични и правдоподобни. Целта с нейната причина и важност се изразяват в приспособяването: форма на действие е изпълнението. Винаги има непосредствена зависимост между цел и приспособяване. Ако се промени целта (защо се прави), то приспособяването (как се прави) неминуемо се изменя причинно-следствено.

Решението е резултатът. Всяко действие има противодействие, което довежда до резултат. Той е решението дали ще се породят ново действие като следствие или възстанови предишното, но в друга форма на поведение. Приспособяванията са резултат от елементите на действието: причина и важност в оправдаването на всички предложени обстоятелства. Определяйки важността, трябва да се изясни: С колко време се разполага. Така се диктува ритъма (темпо) на изпълнение. Оценката на събитията налага (определя) формата на сценичните действия. А те насочват етюда в една или друга посока за разрешаване на крайната цел.

Втора част на дисертацията е посветена на няколко проблема:

- партнирането: индиректно, без думи, с думи;
- наблюдателност, познание, характерност;
- монолог, роля.

Човек винаги насочва вниманието си само върху един, точно избран (определен) обект на внимание, независимо от всичко заобикалящо. Този обект на внимание е избран в зависимост от интереса и силата на привличане на обекта, а и от емоционалния заряд, който той/тя предлага (излъчва). Процесът отваря голяма скоба, за да изясни едно „прието“ правило, без което, е немислимо да се овладява сценичното изкуство. Прието е твърдението, че окото винаги улавя и следва движението. Поради което докато едно действие тече на сцената, всички други трябва да „замрат“. Иначе разсейват зрителя. Твърдението биологически е вярно, но не и достоверно за сцена. Неразумно е ако се мисли, че сценичното представяне не е свързано и изградено върху биологични закономерности от човешката анатомия, но възможността за „заблуждаване“ на природните закономерности са възможни на сцена. Артистът вижда онова, което природата крие. Актьорът умело и оправдано може да води и насочва вниманието на зрителя, така че той да следва неотклонно сюжета. Действията и реакциите на всеки актьор на сцената се „подкрепят“. Но зрителят не бива да знае, иначе ще се разруши „магията“ на театъра. Актьорът дава възможност на зрителя да „избере“ предпочитано действие. Зрителят обича „хаос“, в който сам да си търси

„подреждането“. И давайки му именно тази възможност, актьорите успяват да го накарат да се концентрира несъзнателно и да почувства естествената нужда от ред. Тогава, по биологичния закон за визуалното възприятие, действието, което е най-активно и заинтригуващо за зрителя, ще привлече вниманието и поведе интереса. Всички останали действия на сцената ще се съобразят с носещото действие и ще влязат в „затихване“, но не стопиране. И в този умишлено аранжиран ред зрителят е „въведен“ в сюжета, както актьорът му го е „организирал“.

Както беше споменато, ключов проблем, който се разглежда в тази част, е партньорството. В партньорство, актьорът става двойно по-отговорен и задължен в процеса на подготовка. Трябва да се съобразява и прави компромиси, когато се налага, в интерес на партньора, а и със самият/та него/я, в името на овладяване на материала. Ако двама души, които се обичат или мразят, стоят в противоположни ъгли на стая и мълчат, между тях има общуване, поради чувства, вълнения, емоции и отношение един към друг. Имат явен, характерен начин на безсловесно изразяване. Но ако двама партньори, бездействащи външно, нямат нагнетени истинни емоции вътрешно, ще изглеждат безучастни – безразлични. На сцената няма естествено безразличие. Всички отношения, взаимоотношения и интереси носят и са нагнетени с точно определен заряд от чувства, емоции и мисли – те са причинно-следствени и значителни. Нищо на сцената не се става случайно или „просто така“. Може да се представя „безразличие“, за да подведе, или заблуди, или отблъсне, или игнорира и прочие. Една от възможностите за постигане на партньорство е сценичното общуване без думи.

Външното сценично представяне може да е блестящо, но остава хладно и сухо без вътрешна връзка. Дори и външно правдиво, ще е лишено от емоционална вътрешна искреност. Сценично общуване – партньорство е въздействие на актьорите един на друг с неразривна вътрешна връзка между тях, независимо дали е положителна или отрицателна. Най-малката промяна в поведението на един партньор предизвиква и налага съответната промяна в поведението у другия или другите. Под думата „поведение“ се разбират всички действия на човека, както външни така и вътрешни, които се проявяват при промяна не само на положение, но и на състояние. Подходът избягва предварително съставяне на схема-насока за взаимодействие между партньори – подготвени движения и интонации. Всякакъв схематично преднамислен похват за действие или интонация лишава партньорите от най-главното – правдивост на чувствата с органична искреност.

Упражняването чрез органично мълчание води до емоционално нагнетяване и контролиране, за оценяване и изживяване на всеки един момент в представянето. Актьорът не бива никога да изпуска „момента“. Всеки един момент, макар и кратък, носи силата на действие и мотивира следващия. Няма повторим момент. Всеки един е уникален дори и при виртуозни опити за повторение.

Чрез безсловесно партньорство, се натренирва усещане, напасване, обмяна на енергия, духовна връзка и чувства, които се предават в пространството между две еднотелно заинтересовани страни. Партньорите са поставени в предложени обстоятелства с конфликт, но без решение, за да експериментират с пространствени взаимодействия и отношения, които се изразяват неприкосновено, индивидуално в общуване. Така се изгражда атмосфера, заредена с емоционален пулс без да има нужда да се обяснява. Партньорите изцяло зависими един от друг и подчинени на задачата, създават органична връзка, породена в дадените обстоятелства чрез органично мълчание. Ако единият от тях дори за миг престане да общува, то акта на взаимодействие изчезва. И двамата спират да чувстват.

Подходът с примерни етюди за партниране без думи, натренирва органично общуване на сцена. Актьорът ще вижда със своите очи през очите на партньора си. Ще пулсират в своя ритъм чрез ритма на партньора си. Ще изразява собствена мисъл чрез мисълта на партньора си или ще довършва партньорско изразяване, чрез свое.

Друг начин за постигане на партньорство е посредством думи. Първосъздателят на последователна система за обучение на актьора Константин Станиславски е категоричен, че: „Актьорът се пласира в пространството с тялото и звучи с гласа си.“ (Станиславски, 1976, 432).

В тази част от текста се анализира житейския говор. В житейският разговор силата на гласа се определя от емоционалния заряд на личността с персоналното ѝ проявление – съобразява се или не с обстоятелствата и присъстващия(те). Разнообразието на нюанси и динамика на гласа също. Няма стремеж за „богато“ в нюанси говорене нито разнообразност във вокалната изразност. Интересът е само при изказване на мисъл, дали е разбрана от присъстващия(те). Скоростта на говорене се определя от личното чувство за ритъм в зависимост от времето, с което се разполага в момента. Яснота и артикулативност на речта почти се пренебрегват – тя е небрежна. Често в желанието да се каже всичко, което му се иска, човек бърза натоварен с

напрежение, което прави словоредът елементарен и прибързан. Житетският говор се води от личния интерес и цели; без определен контрол и съобразителност във формата на звучене, словоред и изява на поведение.

Важен момент е усъвършенстването на сценичния говор. Независимо от старание за максимална близост до реалността и нейните закони, с желание за правдоподобност, на сцената винаги съществува „театралната лъжа“. Поведението на сцената е малко или много е творчески преекспонирано в театрална условност. Съответно начинът на словесно общуване на сцена се различават от житетското. Характерът, който се представя, е вече определен от автора, но актьорът трябва да намерим неговия начин на говорене и произнасяне на авторския текст. Тук актьорът има почти пълна свобода да избира. „Почти“, защото много режисьори имат строго определена концепция за всеки характер. Сложното обаче за актьора, е припокриването на избрания образ за характера с гласовото-текстово звучене на същия. След прочитането на сценария, актьорът дори не се замислил за говора и гласовите дадености на характера. И щом „изправи“ характера на сцена, несъзнателно му „лепва“ гласова характеристика спонтанно, продиктувана от „запометени“ житетски клишета на гласови характеристики в зависимост от типажа на представения образ. Представени са поредица от вокални, темброви и правоговорни упражнения със задачи за намиране и установяване на оригинален глас и дикция в роля. Актьорът трябва да установи собствен стил и оригиналност на изразяване, започвайки от себе си – автентично. Сценичният говор запазва основната форма на житетския говор от страна на характерите в името на правдоподобността, но с „преекспонирана“ по правилата на сценичното представяне, същност. Сценичният говор има публичен елемент. Предназначен е за трето лице, не директно участващо в действието – зрителя.

Всеки един начин на словесно изразяване ражда ответния правдоподобен начин у партньора, ни повече, ни по-малко. Думата се ражда от мисъл. Мисълта е провокирана от емоция. Емоцията е възбудена от действие – реакция. Причинно-следственост. Актьорът реагира. Сценичното общуване по линия на определената цел ражда отношението, оправдаването и поетото действие. Мисълта, контролираща целия процес, ражда и съответния начин на словесно изразяване. Актьорът вижда, чува и почувствал – реагира. Принципът на човешката комуникация е: първо реагира – после кореспондира.

Следващата подчаст от втора част разглежда три елемента на от актьорската игра и предлага начини за тяхното натрениране. става дума за:

- наблюдателност;
- познание;
- характерност.

Наблюдателността е начинът, по който актьорът „вижда“ и възприема света около него – реалния живот. Актьорът „вижда“ света чрез окото на пресъздател-претворител. Този метод на възприемане е творческа наблюдателност. Тя е първото и най-важно качество на актьора, когато пристъпва към изграждане на сценичен образ – роля. Всяко външно проявление и действие е неразривно свързано с предхождащото го вътрешно емоционално и психологическо действие – неразделно зависими. Творческото наблюдаване трябва да е двупосочно, за да се проникне в свойствата на характера и психологическата мотивация, която поражда и контролира външното изразяване, и обратно. Осъзнавайки натрупаната колекция, актьорът трябва да я използва рентабилно и точно толкова, колкото е нужно за житейска правдоподобност на сцена – нито по-малко, нито повече. С натрупване на знания за даден характер обаче, ако актьорът „прекали“ в детайлите, се поема риск на „информативна обремененост“ и „зависимост от фактическа правдивост“. Товарейки прекалено съзнанието си с подробности за професията на даден характер, актьорът започва да се отдалечава от силата и освободеността на въображението. Задължава се. Стараейки се акуратно да следва фактологията на познания в детайли, актьорът несъзнателно робува на коректното им изразяване. А често на сцената тези детайли дори не се и забелязват от зрителя. Актьорът отдаде ли се прекалено на достоверност в детайли, то характерът става сух с вкус на битовизъм – лишен от „творческа измислица“ и духовност. Представянето на каквато и да е професия на сцена е предназначено за изследване на човека в нея, а не самата професия.

„Магията“ на театралното изкуство, е условно адаптиране на актьора чрез „приспособяването“ му в желан образ и придобиване на физически и емоционални характеристики с начини на проявление чрез себе си. И затова е необходима достатъчна доза теоретично и практическо познание за даден образ чрез наблюдателността за изграждане на сценична характерност.

Посочва се разликата между „Аз в ролята“ и „Аз – ролята“. Множество теории представят разногласни становища. Актьорът трябва да разбере и приеме, че на

сцената не е възможно да се играе роля „себе си“. 1. „Аз“, поставен(а) да действам в предложени обстоятелства. 2. Представям себе си като себе си – „Аз“ съм ролята.

В първия случай, актьорът е поставен в обстоятелства и конфликти, които са житейски непознати. Действа и преодолява пречещи обстоятелства с необичайни и непознати форми на приспособяване. Тоест бидейки себе си, изведнъж се оказва, че е затруднен как да реагира и преодолее дадено обстоятелство. Актьорът изхожда от и ползва собствените си характеристики и логика, мисъл и емоции, за да разреши конфликт, който е непознат до момента, за да постигне цел, която досега не си е поставял.

Във втория случай обаче, „Аз съм ролята“, е много различно.

Ако актьорът се е учил(а) да свирите на инструмент, трябва да представи в етюд, момент от как се е учил да свири на този инструмент – да го пресъздаде на сцена. Актьорът е себе си. Първата изненада, която се появява за актьора е липса на елемента „забавление“ у зрителите. Втората: ако колегите познават актьора като човек, ще установят, че в представяното той/тя не е съвсем „себе си“ – различен/а е. Третата: Ще се почувства притеснен/а и объркан/а. Ще му/й се струва, че е безкрайно безинтересен/на и скучен/а и ще му/й се иска да спре малко след като започне. Проблемът е, че няма човек, който да има абсолютното реално понятие за визуалното си представяне, като себе си в обществото. Човек само предполага как изглежда за останалите. И често остава изненадан от нежелани резултати – как е възприеман. Впоследствие, актьорът прави експеримент с колега като му/й зададе етюд като колегата представя него/нея, актьорът като образ. В резултат, актьорът ще види собствени жестове и поведение представени от колегата, на които никога не е обръщал внимание, та дори и не е знаел, че притежава. И ако актьорът представи етюд като колегата си, ще се почувства освободено и комфортно – „заиграването“ ще му/й достави истинско удоволствие. За актьора понятието „играя себе си“ не бива да съществува. Той е творецът, който създава и представя образи на характери като приспособява себе си в тяхната характерност, душевност и разум, чрез съответните свои – интерпретира, адаптира и пренася на сцената. Актьорът в отредения характер, но представен от актьора.

Последната подчаст на тази част от работата разглежда монолога. Общоприето разбиране е, че монологът е индивидуална, самостоятелна форма на даден характер, чрез която той/тя изказва мисли, вълнения и въжделения, гласно с цел. Но от времето

на „Модерния театър“ (*Modern Theatre* – началото на XX век) насам, монологът все по-рядко се среща в самостоятелната форма: характерът говори на себе си, за себе си. Почесто характерът говори в „монологова форма“ на друг/и присъстващ/и характер/и. Кое погледнато от актьорска гледна точка, а и от авторска, характерът е всъщност в диалог с други/други, но само той говори. Монологът се представя като диалог без разговор.

Работата над монолога се свързва с отговорана „четирите въпроса: Кой/я съм? – Къде съм? – Какво искам? – Защо го искам?

➤ Кой/я съм? – Характерът.

Заявка на персонаж: професия, обществен статус, физически качества и белези, психологически и емоционален статус, нрав и темперамент. На който говори характера: роднина, партньор/ка, приятел/ка, колега или непознат/а. А и връзката му с останалите характери (ако присъстват).

Всички въпроси за характера и неговия образ, а и форма, са вече в текста, „подказани“ от автора. Веднъж установил „Кой/я съм?“, физическата и психологична основа ще води актьора към причинно-следствено откриване на нужните детайли за изграждане на образ с неговата достоверна форма. Тогава те ще са типични само и единствено за този характер чрез точно този актьор – оригинално и автентично, неповторимо от който и да било друг.

➤ Къде съм? – Обстоятелствата.

Заобикаляща среда, атмосфера и реални условности. Средата предопределя поведение и изява на темперамент. Атмосферата предразполага към психическо състояние, емоционалност и импулси. Реалните условности диктуват ритъм и темпо на представянето, както и гласова амплитуда с физически действия. Важен фактор е амплитудата и силата на гласа в зависимост от обстановката. Творческото въображение, е което „вкарва в момента“.

➤ Какво искам? – Целта.

Ако актьорът не е докрай наясно какво иска характерът, значи има разминаване между „четене“ на текста и „разбиране“ на текста. Не мисли ли актьорът като характера, характерът никога няма да мисли като актьора.

Актьорът трябва да разбере характера, да го оправдае и се съгласи с него, независимо от всичко. И тогава, актьорът приема, че може да се случи и на него/нея това, което се случва на характера. И ако актьорът и характера си „разменят“ местата,

актьорт ще започне да мисли и чувства като характера, а характера като актьора. В резултат, ще е повече от ясно „Какво искам?“, защото ще е само една единствена цел/искане в тази ситуация. Не може вече актьорското искане да е различно от това, което иска Характера – взаимна адаптация с препокриване.

➤ Защо го искам? – Причината/Мотивацията.

„Докато съществува въпросът „Защо“, има варианти и възможности за решения. Щом свърши въпросът „Защо“, решението е едно – крайно. Въпросът „Защо го искам?“ е „скрит“ в контекста. Текстът е само информация за случката, а в контекста е „тайната“ на случващото се – защо се случва. Основата на всяко драматично произведение, е казвам това, което те искат и крия онова, което аз искам, поради причината, заради която го искам. Колкото повече се крие, толкова повече личи. Емоционалният заряд и чувства, трябва да са отвътре, където се раждат и развиват, а не отвън – показност и демонстрация. Когато достоверно актьорът си отговори „Защо го искам?“, то характерът му ще го демонстрира отвътре, а актьорът „крие“ отвън.

Разгледан е и вътрешният монолог. При представяне на сцена, актьорът е подчинен на вътрешна мисловна дейност наречена „вътрешен монолог“. Той е процес: Поток в съзнанието на непрекъснати мисли в действие. Те обаче не са „външните“ изказани мисли – монологът. Принципът е обоснован на биологичния процес: Изказана и неизказана мисъл. Много често, когато казваме нещо, не е точно това, което мислим, а това, което искаме другите да чуят. А истинската мисъл остава „скрита“ – неизказана. Причините са най-вече лични; в зависимост от цел, нужда, ситуация или преднамереност. При работа върху монолог, актьорът го интересуват онези, вътрешните неизказани мисли и кои от тях характерът „подбира“, за да изкаже гласно. Ако вътрешният монолог прекъсне обаче, то външните мисли стават не правдоподобни, защото те вече не са причинно-следствени от вътрешните, които ги „раждат“. И актьорът наиграва.

Театралните актьори заживяват от първата минута в представлението и „умират“ в последната. И това е възможно тогава, когато вътрешният монолог не прекъсва. Поради това, театралните актьори, подвластни на потока от неизказани мисли, изказват причинно-следствените, като обаче чрез поведение или действие подсказват неизказаните – те се подразбират.

Всеки монолог и роля могат да се направят/интерпретират по безброй начини. Целта на актьора е да намери своя уникален начин, който работи само и единствено за

него.

Трета част анализира и дава становище по проблема за актьорското обучение като теория или занаят. Всички школи и подходи на обучение имат своето значение. Теориите се занимават с изследването, за да обяснят и пояснят с цел установяване на подход за приложение – изпълнение. Веднъж приложен на практика, подходът или доказва теорията, или установява нуждата от по-обстойна разработка за развитие, или пък провокира теорията да се преработи като цяло или дори да се отрече. И поради това взаимовръзката и сътрудничеството между теория и занаят е решението: наблюдавай – измисли – пробвай – установи – приложи. Актьорът често се тормози с овладяването на определено движение/приспособяване, но дори не допуска, че поради липсата на теоретично познание за механиката и материята на това действие, работата му е безсмислена – загубено време. Или притежава прекалено много натрупан теоретичен багаж и не допуска, че всъщност похватът за овладяване е добре позната „фатка“ от занаята, която дава решение на момента. Актьорът трябва да намери точния за себе си баланс между натрупване на теоретични познания и занаятчийски опит в правдива реализация с лично отношение: Най-доброто, което работи за мен, е това, което отговаря на моето кредо.

Четвърта част е насочена към актьорска подготовка за кино и се състои от 9 подчасти.

Предлага се професионална методика за киноактьорска подготовка, базирана на фундаменталните техники, правила и изисквания на световната екранна индустрия за кино и телевизия. Тя е съсредоточен върху поведението и пласирането пред камера. Във фокуса попадат анализирането на текст и „актьорския избор“ за образ при представяне на даден характер. Друг засегнат момент е подготовката за явяване на кастинг – на живо и онлайн. Процесът на обучение и натрениране обаче е основно мотивиран и ръководен от лично разбиране и верую за актьорската професия като цяло – човекът преди актьора. В резултат, насърчавайки пълна свобода на индивидуалното творчество, младият актьор ще избере своя бъдещ оригинален метод на работа по лично артистично усмотрение.

Актьорското майсторство, във всичките си форми на изява, е базирано на персонално въображение, усещане, емоция, психология и инстинкт – то е индивидуално творчество в партньорство.

В подчастта „Театрален актьор в обектив“ се прави съпоставка и се установяват принципните разлики между театрален и киноактьор. Разглежда се контрастът между актьорско представяне на сцена и пред камера. Предлагат се техники за преодоляване и съзнателно приемане на реалистичното „аз на екрана“ като визия и поведение. Извежда се хипотеза с практическо имплементиране на визуалното възприятие на актьора от сцената и от екрана като триизмерен образ в двуизмерно изразение. Зрителят вижда актьорите на сцена триизмерно и така ги възприема в игралното пространство. Според сценичните условности и преодоляването на дистанцията сцена-зрител, театралният актьор трябва да е преекспониран. Така силата на гласа и дикцията трябва да са „увеличени“. Но въпреки това, на сцена актьорът изглежда приемливо реалистичен и естествен за зрителя. В обектива обаче актьорът е двуизмерен. „Лупата“ възпроизвежда изображението „плоско“; няма дълбочина и обем. И поради това зрителят вижда театралния актьор през обектива „преувеличен“. Причината е, че те са отработвали с години изразни техники на поведение и говор за сцена – триизмерно пространство. Киноактьорът обаче е отработил техника с двуизмерни елементи и ги изразява в двуизмерен образ.

Принципът „*less is more*“ (малко е повече) се предлага като възможен път за подготовка и натрениране по правилото на екранната индустрия. На сцената това, което актьорът чувства и усеща, го изразява външно. Играе го с театрални техники и похвати. Пред камера обаче това, което актьорът чувства и усеща, остава вътрешно – не го изиграва външно. На сцената се играе с тяло, лице и очи, а пред камера – само с очи. Лицето и тялото „вибрират“ и „пулсират“ достоверно ръководени от вътрешния, естествен заряд и вълнения – емоциите. Те не се демонстрират – чувстват се. Колкото е по-пълнен вътрешният живот, толкова повече очите го изразяват и предават външно.

След определен период от работа на сцена, актьорът придобива мнение, виждане за себе си, как изглежда и как се представя. Но то не е базирано на лично фактологическо мнение, защото актьорът докато играе, не се вижда на сцена – реално е невъзможно. Представата е изградена основно върху мнения на негови режисьори, колеги, близки и зрители. Тоест, възприятието на театралния актьор за представянето му е установено по мнението на онези, които го гледат – така, както те го виждат и съответно, коментират.

Киноактьорът познава визията си детайлно и знае как да я контролира, за да служи най-полезно и достоверно. Киноактьорът знае, че чрез обектива, камерата вижда

това, което е – тя няма мнение, нито предпочитания. Камерата е тази, която „играе“ за актьора, а не той/тя за нея. Първата стъпка на театралния актьор „в обектива“ е да се опознае и вярва на това, което вижда на екрана. Убедено да се приеме такъв, какъвто камерата го показва. Да е в комфорт със себе си – своята визия и поведение. Да се обучи в нова кройка: импулс с емоция и усет, в инстинктивно поведение.

Следваща подчаст е фокусирана към разработката на методология при която процесът на подготовка за представяне на монолог пред камера се извършва под форма на „диалог“. Киноактьорът отработва част по част елементите, които използва, за да анализира, разбере, установи и впоследствие да представи в монолог. Театралният актьор мисли чрез „вътрешен монолог“, а киноактьорът чрез „картини в кадри“. За киноактьорите, в работата им пред камера, диалог винаги има, постоянно и неразделно. И не само между два или повече характера: диалог има дори в монолог. Киноактьорът няма „вътрешен монолог“. Процесът на заснемане не го позволява. Заснемането на филм отнема месеци, а и не е в последователност, както е по сценарий. Поради дългият снимачен период, сцена по сцена, киноактьорът „живее“ само в сцената, която се снима в даден момент, а не от начало до край във филма. Киноактьорът се подготвя за всяка сцена/откъс поотделно. Веднъж стъпил на терен, киноактьорът навлиза в „зареждане“ на предстоящата сцена. Подготвен мисловно и психологически, киноактьорът започва да предизвиква вътрешно и да нагнетява емоции и чувства, чрез интуитивно провокиращи мисли. И когато актьорът е „зареден“, творческият инстинкт го вкарва в „момента“.

Заставайки пред камерата за дубъл в близък план: *close up*, много често киноактьорът не вижда директно партньора както в театъра – партньорът е зад кадър. Обикновено тези моменти са монолог или ключова реплика, или значителна, решаваща лицева реакция.

Киноактьорът притежава отработената техника на виждане чрез „картини в кадри“. И това е заместителят на вътрешния монолог в киното. Вместо поток от мисли, актьорът има поток от реални и правдоподобни изображения в кадри. Киноактьорът си „представя“. Под влияние на творческия инстинкт, вътрешното виждане или така нареченото „трето око“ проектира действащи картини в съзнанието на актьора. И те присъстват по време на цялото изпълнение. Благодарение на тях, актьорът се „потапя в момента“ с възбудени усещания и нагнетена емоция. Ако партньорът е извън кадър, не се вижда поради технически обстоятелства, се започва комуникация чрез „картини

в кадъри“ от запаметеният вече образ на характера на партньора. Фактът, че актьорът вече говори на неприсъстващ реално образ, а „видян“ в съзнанието, той е в диалог с него.

Важен момент, обсъден в следваща глава е проблемът за избора на актьора, а не за принудата да постъпи по определен начин. В случая е необходимо да се насърчава отстояване на творческия избор на актьора с верую, в случаи на предложени обстоятелства за избор или съображение. Безусловното право на актьора да интерпретира даден характер е с „актьорски избор“. И това е възможно, когато има осъзнаване и изграждане на доверие в творческия инстинкт на актьора. Личният подход към процеса, ще открива и приема правдоподобното полезно в противоречия с приети норми. Всеки актьор се пита: „Как да го изиграя?“ Така, той се посоставя в дилема с кого или защо трябва да се съобрази. По препоръка с дадена насока или изискване според режисьорска концепция. Дали е принудително, защото така е прието да бъде – норма. Или е както на актьорът му се иска, както творческият му/й инстинкт подсказва без съобразяване с всичко останало. Но фундаменталният въпрос е: трябва ли? В текста се изяснява и отвърждава тезата за творческия индивидуален избор – по лично усмотрение. Актьорският творчески избор е личното верую, автентичност и артистично право преди всичко. Актьорът трябва да прецени за себе си: работя по избор или принуда. Кое е компромис и кое е позиция. Но в основата си актьорът трябва да е наясно: Правя компромис по избор поради принуда и си заслужава. Или: имам безкомпромисна позиция с избор независимо от всякаква принуда.

Болшинството актьори се опитват да се представят физически така, че да ги харесат и приемат. Опитват да променят себе си, за да се вмести, нагодят спрямо изисквания или концепции – вкусове. Но ако актьорът е в комфорт с визията си, едва ли ще го вълнува дали го харесват или приемат. Важното е да му се даде възможността за представяне – да го видят и чуят. И това е реалният шанс за актьора да „преобърне“ мнението и да се наложи, да покаже кой/я всъщност е по избор, а не по принуда. Първият избор за актьора преди актьорския избор, е да избере себе си. После това „себе си“ ще избере актьора и тогава актьорът ще има пълното право на своя творчески избор. Какво е актьорският избор започва още от избиране на монолог. Актьорът не бива да подминава първите трепети, усещания и мисли, които са нахлували още в самото начало на четене на избрания монолог. Изборът на монолог, е базиран на индивидуалност като личност и оригинален творец. Най-вероятно в избраният монолог

е открито доста общо между актьора и характера. Лична съпоставка – разпознаване. Тази лична съпоставка с характера е всъщност избор за представяне на характера от актьора. Актьорски избор определя подхода на актьора с личен творчески инстинкт за образ и форма, чрез които да представи характер. Форма – това са физическите характеристики; маниери, мимики, ритъм на движение, темпо и прочие. Но типични само за този характер в определената форма.

- *Образ* – термин за визия – типаж. Изобразява проявление на личността; поведение, типични реакции, емоционални и психологически рефлексии.
- *Характер* – личността отвътре. Всичко типично като интелект, възпитание, култура, дарби, възможности, ориентация: социална, политическа, религиозна, професионална и прочие.

И след като се знаят и определят всички тези атрибути, в които е „облечен“ характера, идва актьорският избор. Колкото и виртуозно актьора успее да припокри даден характер и се отдалечи от своето „аз“, публиката винаги вижда него/нея – актьора в ролята на характера. А не характера без ролята на актьора. Това, което интригува и вълнува публиката, е как точно този актьор ще интерпретира този характер.

В дисертацията се разглежда дилемата на младият актьор, която трябва да се диктува от моралният компас на човека, преди желанията на актьора.

По време на финални репетиции на „Хамлет“ с Владимир Висоцки в главната роля в театър „Таганка“ в Москва, той се появил на сцената с черен пуловер без яка и черни панталони с черепа в ръка. Режисьорът Юрий Любимов изтръпнал. Без да каже дума, Висоцки започнал прословутия монолог на Хамлет. В края, режисьорът останал онемял от интерпретацията и въздъхнал: „Да му мислим!“ И режисьорската концепция се адаптира по избора, предложение на Висоцки. Актьорът „влиза в обувките“ на Висоцки. Актьорът е решил актьорския си избор на характера. Стъпва на терен в първи снимачен ден и разбира, че всъщност, концепцията на режисьора е доста по-различна от актьорския избор. Би ли актьорът тогава представил избора си без дори да сподели с режисьора? Или ще се съобрази и макар несъгласен, ще се принуди да следва режисьорския избор? На тези въпроси отговорът е личен. Никой нямам моралното, още по-малко професионално право, да дава отговор, а и да предложи такъв. Но изборът винаги и всякога трябва да се представя смело, без уговорки. А дали ще се приеме или ще трябва актьорът да се принуди, зависи само от него/нея – всеки според себе си –

морален компас и достойнство.

В подчастта „Човекът в актьор“ се отстоява веруюто: „За да бъдеш добър актьор, трябва да станеш по-добър човек!“ Процесът на подготовка на актьора, разглежда израстването му метафорично, съпоставяйки израстването на човека от „проглеждане“ до „прохождане“, от „проговаряне“ до представяне. Необходимо е практическо изграждане на здравословна психика с разбиране и каляване на емоционалната чувствителност в отстояваща искреност. Първо се ражда човекът и после се открива като актьор. Но когато се постави актьора пред човека, не само се преобръща закономерността, но тя започва да работи против актьора.

„Раждането“ е онзи момент, в който актьора осъзнава, че има дарба. „Проглеждането“, е когато се вижда реалния свят на актьора. „Прохождането“, е когато се взема решението и започне професионалната подготовка като актьор. „Проговарянето“, е когато актьорът дава глас на себе си като творец и заявява мисията да е актьор. И накрая, се обобщава човешкото във вече установения актьор.

Проглеждането е в свят, примамлив, интересен и мистичен. Но скоро проглеждането се превръща в поглеждане „зад кулисите“. А там обаче, не е както е било мечтано и представяно.

Прохождайки, младият талант си задава само един въпрос: Наистина ли имам талант? И започва да се усеща като бебе, което прохожда. То иска, чувства и си вярва че може да ходи, но щом се поизправи – пада. А позадържи ли се изправено, се заклаца – и пак пада. И потръгне ли, клатейки се, залита – и пак пада. Така е и при младият талант: съмнения и страх. Нерви и угризения.

С проговарянето, младият талант разбира дали е актьор или артист.

Актьорът прочита сценария с по-особено внимание към своята роля и започва подготовка. Прави точно това, което авторът, а и режисьорът изискват от него. Той изиграва сцените точно както са написани. Актьорът в представлението е такъв, какъвто се очаква от него да бъде. Изиграва го комфортно, без риск и отявлена уникалност с професионални техники и заучени похвати.

Артистът обаче се осмелява. Изненадва с избор – актьорския избор за ролята, а не само авторски или режисьорски такъв. В процеса на подготовка, артистът се пита: „Как да вложва свой глас в необходимото за всяка сцена?“ Артистът разпознава онова, което авторът не е написал с творческа интуиция. Той превръща думите в действия, подплатени с усещане, колоритна психика и правдива емоция. Актьорът оставя

спомен. Артистът инкрустира въздействие.

Основното средство на киноактьора за успешно представяне на роля е вниманието. Следващата подчаст установява видовете внимание и техните взаимозависимости – причина или следствие. Представа практически задачи за натрениране на типовете на внимание: активно и пасивно при чуване и слушане в насочена и обратна връзка. Упражнява използването на сетивната информация в логична интерпретация – нереалистична.

Процесът на натрениране започва от основата: Откъде и как се ръководи вниманието. От интерес или нужда, изискване или задължение.

Киноактьорът има значително по-различна форма на внимание от театралния актьор. Формата на фокусиране за и в дадена сцена е прецизно подредена, защото:

1. Времето е кратко.
2. Повторенията са фатално предизвикателство.
3. Готовността на партньора е решаваща.
4. Техническите повторения носят рискове.
5. обстоятелствата са непредсказуеми.
6. Визуалните и технически корекции-разсейват.
7. Психологическото и емоционално напрежение не е константа.
8. Актьорът е човек.

1. *Времето.* На снимачната площадка, киноактьорът е поставен и действа в две разновидности на време: експедитивно и неопределено. Експедитивно е когато се влиза от дубъл в дубъл без технически настройки – само актьорски: „Отново, докато е горещо!“ Незабавно повторение на сцената, докато все още киноактьорът е „в момента“ – зареден.

2. *Повторенията.* Киноактьорът се ръководи от активно внимание в кадър – триизмерно внимание. То е върху представяне на характера, партниране с колега и техническите обстоятелства – ъгъл на камера, осветление, физическо действие и текст. Има абсолютна концентрация на вътрешно внимание. Да се „задържи“ емоция, усещане и правдоподобно мислене в интерпретацията. „Картините“ в съзнанието да не спират и вътрешното зрение да вижда активно.

3. *Готовността на партньора.* Съсредоточаване и в партньора. Да го/я следи с повишено внимание, защото нанесени корекции от режисьора рефлектират у партньора и той/тя от своя страна, реагира.

4. *Техническите повторения.* Провокацията за киноактьора. Вниманието в технически аспект е абсолютно. Установените настройки на поведение и движение се изпълняват прецизно при всеки дубъл, отново и отново. Киноактьорът трябва да „подрежда“ важността на вниманието си в причинно-следствена връзка.

5. *Обстоятелствата са непредсказуеми.* За разлика от експедитивното време, неопределеното е изцяло зависещо от техническата подготовка на снимачната площадка за дадена сцена. Киноактьора чака в пасивно внимание, отклонено от заобикалящите обстоятелства и фокусирано в себе си.

6. *Визуалните и технически корекции.* Те влияят на концентрацията преди дубъл. Актьорът е готов да започне. Режисьорът дава: „Начало!“. Киноактьорът започва. Глас извиква: „Стоп! Костюми!“ Коригира се костюма. Киноактьорът отново започва: „Стоп! Фризбор!“ Коригира се косата. Киноактьорът започва: „Стоп! Гримьор!“ Коригира се гримът. Киноактьорът започва: „Стоп! Смяна на батерия, 2-ра камера!“. Технически корекции и настройки, са абсолютно непредвидени.

7. *Психологическото и емоционално напрежение не е константа.* Противоположно на театъра, предизвикателството за киноактьора е да съумее да запази баланс и да бъде в комфорт, когато е на терен. Киноактьорът никога не знае кога ще бъде повикан на снимачната площадка. Понякога за броени секунди трябва да „скочи“ в психологически заряд с нагнетена емоция. От 0 до 100 и обратно, за секунди. Насочвайки вниманието си в детайли, киноактьорът проконтролирва необходимата доза внимание за всеки един момент поотделно. Така консервира енергия, нужна за внезапното „от 0 до 100“.

Тази организация на елементите на вниманието в причинно-следствена връзка е като втора природа за киноактьора. Но и да допусне грешка, не е критично, но да греши без критика е недопустимо. Но все пак, и...

8. *Актьорът е човек.*

След като киноактьорът знае че е чул, трябва да задължи ответната страна да го слуша чрез начина, по който комуникира: словесно и с действие. Има огромна и определено видима разлика между актьори, които работят по сценарий, и онези, които работят по сюжет. Чуването е факт, но слушането е нагласа. То е точно определена насочена необходимост, избрана да ръководи отношението в действие. Никой не желае да слуша, когато вече е чул че няма смисъл.

Следващите два подчасти са посветени на кастинга като начин за актьора да

бъде нает за дадена роля.

Кастингът се разглежда като предимство и процес, зависещ до голяма степен от актьора. Ръководен от принципа, подходът натренира актьора в изискванията и правилата на кастинг на живо. Обръща изключително внимание на творческата нагласа на актьора в съответствие с личната, човешка нагласа – разбиране и манталитет. Натренира технически закономерности и начин на представяне на кастинг. Установява отношението към процеса и свободата на артиста в зависимост от изисквания и норми. Отработва основни техники и психологическата нагласа.

Кастингът сам по себе си е изпит, но за киноактьора, не е полезно да бъде. И в това е съществуването на личната нагласа и отношение към кастинга. Да се приема и разбира този процес със значението му, строго индивидуално.

От целия процес кастинг, явяването е най-лесната част. Трудностите са в творческата подготовка, психологическата и емоционална нагласа, осъзнаването и разбирането на процеса като цяло. Актьорството в аспект професия е най-лесната. Има само три основни изисквания:

1. Да си научи текста.
2. Да се явява на кастинг.
3. Да е винаги навреме.

Останалото е талант с персонално разбиране и отношение.

1. Текстът е ролята. Киноактьорът трябва не само да познава текста, силата и възможностите му, но и да го представи жив: „Актьорът работи по сценарий, артистът по сюжет.“ Откъдето и актьорският избор ще бъде достоверно представен с оригиналност в уникален вид.

2. Кастингът е шансът за актьора, да се представи. Да е себе си без задръжки, притеснения, съмнения и страх. Без съобразяване и скрупули. С увереност – такъв, какъвто е. Явяването на кастинг е представление. Не е изпит за знание и възможности, а на воля, дух и вяра. Но най-важното е отношението към кастинга, нагласа и разбиране какво всъщност е. Продукцията има сценарий, който трябва да се направен на филм и ѝ трябва актьорите, които да изиграят характерите. Значи, тези в комисията имат проблем. Актьорът, е решението на проблема. И с това отношение, страховете изчезват и остава само едно чувство: „удоволствието да се представя.“

3. Вемето е признак на респект не само към индустрията и колегите, но и към себе си. Това говори за дисциплина, отдаденост и лично достойнство. „Ако си навреме,

вече си закъснял.“

В текста се посочват разликите между кастинг на живо и кастинг онлайн, отработване на техническите аспекти за представяне на материал, както и психологическата и емоционална нагласа при провеждане на видеозаписа. Актьорът би следвало да вярва на творческия инстинкт като средство за лична критика и преценка. Трябва да преодолява притеснения и суета от актьорска гледна точка, не от лична, да представя, подвластно и установено оригинална автентичност, а не наложителна съобразителност. В този откъс се разяснява какво е компромисът като средство за напредък, не отстъпване.

Както беше споменато възможен е и кастинг онлайн – *self-tape*. Това е вид кастинг, който е доста коментиран и оспорван. Болшинството театрални актьори, предпочитат да се явяват на живо. Базира се на тяхната тренировка и обучение: представяне пред жива публика. Това им дават предимство пред киноактьорите. Киноактьорите обаче имат опита за работа пред камера. Притежават отработени техники на поведение, маниери и говор. Но в крайна сметка, и едните, и другите опират до актьорския избор – уникалност и автентичност.

В текста се предлагат се начини как актьорът да започне работата си в нужната нагласа – психологическа, емоционална и логична.

Кастингът онлайн определено е удобство, но има и проблеми: „Какво търсят? Кой дубъл да изпратят?“.

1. Истината е, че и те самите не знаят какво търсят. Имат идея какво, но то е само представа – персонаж и характеристики. Но какво се търси, няма никакво значение за актьора. Актьорът има силата и таланта да промени представите.

2. Кой дубъл е най-трудното в кастинга онлайн. Как сам на себе си, актьорът да бъде съдник? Как да се самопрецени? Кой е обективният фактор, по който да избере? В повечето случаи, актьорът избира по личен вкус – харесва как го е направил. Но дали това, което на актьорът се харесва, ще се хареса на кастинг екипа? Затова, актьорът не трябва да се интересува „как изглежда“, а да се отдаде на същината в процеса – актьорството. Има ли емоционален заряд отвътре, ще личи отвън.

Текстът и гласът са ключови. Текстът е информацията, а представянето е действието. Не се играе текст. Гласът трябва да е в най-комфортния диапазон.

Темпо и ритъм. Това е проблемът на театралния актьор пред камера – влачи. Театърът работи в друг ритъм и с друго темпо. Пред камера, актьорът трябва да е

едновременно достоверен и в движение на текст, и в поведение.

Пауза не се играе. Тя или се появява естествено от нужда, или не. Не се търсят паузи, а когато дойдат, се реагира с мисълта: продължавай. Партньорът-четец трябва да следва темпото и ритъма на актьора: да „захапва“ репликите, а актьорът, неговите. Четецът никога не бива да „играе“. Само подава текст равно и без емоция – безчувствено. Иначе подвежда актьорът в грешни реакции по негов тертип.

Визия. Творческата суетност диктува. Тя е артистичен вкус и верую – изява на оригиналност. И тя е, която помага на актьора, да се обича и критично, но правдиво да се оценява като талант.

Ако актьорът е направил верния анализ, ако е заредил емоционално правдоподобно и истинно от вътре, ако по време на записа, е пулсирал в чувствата си и е „крил“ достоверно, ако е бил обран, но нагнетен, ако не играл текста, ако е говорил в комфортен диапазон с оригинален тембър, ако е бил верен на себе си с реалистична адаптация към характера и той в актьора, ако не е преживявал, а живял „в момента“, то този е верният дубъл.

Специално за кастинга онлайн се построява домашно видео-студио със съответните техническите изисквания.

Фон – залепен на стена или спуснат на статив. Трябва да е в тъмен, пастелен и мек, не ярък цвят: сиво, зелено, кафяво или синьо.

Мобилен телефон – не е нужна професионална камера, освен ако няма специално изискване. Телефонът е на стойка, поставен в хоризонтална позиция със задната камера към актьора. Видео резолюцията е 1080p HD. Кадърът е рамкиран в близък/*close up* план, стандартът за кастинг онлайн: два пръста въздух над главата и два пръста разстояние над гърдите. Обективът е на линията на очите. Очите никога не гледат директно в обектива, освен ако не е изрично изискано. Погледът е центриран на 1 до 2 сантиметра встрани от обектива.

Осветление – две LED лампи с размер 18x12 см или близък, с настройка за температурата на светлината: топла; жълто-оранжева и студена; бяло-синкава. Нагласата за по-топло или по-студено зависи от цвета на кожата на лицето. По-мургава кожа използва по-студена светлина. И обратно. Но зависи и от цветовете на дрехите. Лицето трябва да изглежда максимално естествено по цвят и топлина. Ползват се две лампи, за да се кръстосат сенките зад актьора и се скрият.

Микрофон – нужен е полупрофесионален студиен микрофон, достатъчно добър,

за да не хваща шумове, а само гласа. Микрофонът трябва да е придружен с необходимия кабел с куплунг, който може да се включи в телефона или ако се ползва камера, в нея. Микрофонът трябва да е на стойка и не по-далеч от две педи от устата.

Ако актьорът се отнася към себе си и се третира като това, което трябва да бъде и може да е, то актьорът ще стане това, което може да бъде и трябва да е. Актьорът трябва да има разбиране и заздравяване на мотивацията си за реализация и успех в актьорската индустрия – конкуренция няма.

Успешното развитие на актьора се заключава в 10 препоръки:

1. Опознавай себе си всеки ден.
2. Осъзнавай, че вървиш напред, всеки ден.
3. Бъди оптимистичен, когато никой друг не е.
4. Създавай си сам възможности, а не друг вместо теб.
5. Не бъди логичен и тогава ще си мъдър.
6. Аз съм избран да бъда това, което вече съм.
7. Винаги търси и искай съвет дори и да не го приемеш.
8. Живей в несигурното, загадъчното и непознатото.
9. Не позволявай на миналото да те определя: ти си това, което ще бъдеш.
10. Начинът, по който живееш, е твоята притча: живей притчата си преди да стане история.

Актьорът започва преди да е готов с мечти по-големи и силни от страховете му. Колкото повече трудности среща актьора, толкова повече расте и се развива в преодоляването.

Киноиндустрията като всяка друга, си има своите правила. Трябва да се научат правилата преди да се изяви таланта.

1. *Какво даваш, което те нямат.*

Автентичност и талант, които никой друг няма.

2. *Какво ще дадеш – не какво ще вземеш.*

Разграничаване на актьор от позьор. Актьорската мисия е да дава и служи, не да взима, притежава и използва.

3. *Няма ли желание да те поканят на вечеря, няма желание да ти дадат роля.*

Персоналност: човекът преди актьора. Ако няма човешките добродетели и скромност, ако не се притежава чувството за партньорство, независимо от ориентация

и предпочитания, вкус и мирогледи. Ако няма разбирателство и съобразителност със съгласуване и желание за жест, та дори компромис, то не си предпочитаният гост в която и да е компания.

4. *Ако нямаш богат живот извън професията, ще имаш беден живот в нея.*

Благодарение на живот извън актьорството, актьорът се учи и се вдъхновява от хората, неговите зрители, живеейки заинтересован в техния свят. А когато дойде време да се върне в неговия, ще е зареден и обогатен с няколко други живота.

5. *Бъди атракцията, а не зрителят.*

Ако актьорът, който някой ден иска да е идол, то трябва да избере момента, в който да реши: достатъчно съм гледал, време е да бъда гледан. И това ще е възможно тогава, когато се осъзнае: Спри да следваш – води, за да те следват. Актьорът трябва да бъде себе си и си вярва. Да прави това, което творческият инстинкт подсказва.

6. *Ти си „известieto“, а не „предизвестieto“.*

Актьорът е главната „роля“, а не кандидатът за нея. Ако към всяка роля се подхожда като опит и пробване, то актьорът се поставя в позиция на „дубльор“ за ролята, а не фаворит. Има множество актьори, които биха изиграли дадена роля виртуозно, но нито един от тях няма и не може да я изиграе като всеки друг.

7. *Ти не си един от тях, а единственият сред тях.*

Оригиналност и дарба. Мнозина ще обвиняват в самоувереност, егоцентризъм и суетен егоизъм и ще са абсолютно прави. Това е смисълът на професията – да се показваш, да си ти. Но и този смисъл, както много други, е изопачен, криворазбран и опошлен от ревност, завист и злоба. А и тези три качества са вградени в структура на актьора-човек. И по тертипа на обществено мнение и хули, множеството се съгласяват, че е грешно и дори грозно, актьорът да бъде такъв. А всъщност, винаги е бил и винаги ще бъде. С тази разлика, обаче, че нито е грозно, нито лошо и ни най-малко срамно. Нито грешно, нито вредно, а напротив – полезно. То е онзи грях, който е гордост до живот. Нарича се – актьор! Актьорството избира актьора, а не той него.

НАУЧНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Като основни приноси на дисертационния труд могат да бъдат изтъкнати следните:

- Направен е преглед и анализ на различни актьорски тренингови системи като тези на Станиславски, Мейерхолд, Арто, Майснер, Страсбург, Адлер и др.
- Направен е анализ и са преосмислени ключови понятия, свързани с обучението по актьорско майсторство в театъра и в киното.
- Разработена е методология за обучение на актьора както в театъра, така и в киното.
- Анализирани са редица примери, свързани с актьорската практика и са представени оригинални собствени разработки за актьорски тренинг за театър и кино.
- Подчертаване на огромната обществена значимост на актьорското изкуство, театъра и киното за обществото, което е изходна хипотеза на дисертацията.
- Дисертацията има методологико-практическа насоченост с цел обучение на актьори за театър и кино.

Някои от приносите са по отношение на читателите и ползвателите на този текст като: запознаване с методологии и практически упражнения за освобождаване на съзнанието от субективизъм; окуражаване и укрепване на психиката на твореца и неговата увереност; следване на принципа, че един драматичен материал се прави по начин, по който актьорът реши; отърсване от статуквото „група-ние-еднакви“, доколкото актьорското изкуство е строго индивидуално изкуство, въпреки че е в партньорство; утвърждаване на принципа: човекът преди актьора и др.

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ

СТАТИИ:

Димитър Д. Маринов, (2023) „Учител или ментор“. Платформа за изкуства. Институт за изследване на изкуствата – БАН. 9.01.2024. ISSN 2267 7694

КНИГИ:

Димитър Д. Маринов, (2024) „Към сцената“. Актьорска подготовка за театър. ISBN: 978-619-7667-65-3. Националното издателство за образование и наука „Аз-Буки“ и „ArtNiton“.

Димитър Д. Маринов, (2024) „Към екрана“. Актьорска подготовка за кино. ISBN: 978-619-7667-64-6. Националното издателство за образование и наука „Аз-Буки“ и „ArtNiton“.

СЦЕНАРИИ:

Димитър Д. Маринов, (2020) „Птички!“ – Моноспектакъл на български език ©2021 – WGAW 1974309_10282069 by Dimiter D. Marinov– Westcoast Writers’ Guild, California, USA.

Димитър Д. Маринов, (2018) „Recovery Room“ (Възстановителна стая). Драматична комедия на английски език и с български превод. © 2018 – WGAW 1974301_10282018 by Dimiter D. Marinov – Westcoast Writers’ Guild, California, USA.

Димитър Д. Маринов, (2015) “As Once, Lili Marlen” (Както тогава, Лили Марлен) – Мюзикъл-драма на английски език и с български превод. ™ & © 2015 Marlene, Inc. All Rights Reserved by Dimiter D. Marinov – Registered WGA/w © MVeB 2014-2015 – Westcoast Writers’ Guild, California, USA.



DOCTORAL STUDENT

Dimitar Dimitrov Marinov

The Road to the Stage and to the Screen

AUTHOR'S ABSTRACT

of a dissertation for the award of the scientific and
the educational degree "doctor" in the scientific specialty

Scientific supervisor:

Prof. Dr. Joanna Spasova-Dikova

Blagoevgrad

2025

CONTENTS

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION | 3 |
| MAINLY CONTENTS ON DISSERTATION WORK | 6 |
| SCIENTIFIC CONTRIBUTIONS OF THE DISSERTATION WORK | 37 |
| LIST OF PUBLICATIONS | 38 |

INTRODUCTION

*"If you treat the individual as if he is that,
what should be and can be,
he will become what he should be and can be."*

J. W. von Goethe

This dissertation is focused on a topic that is problematic, both in life and professionally for each actor in their first steps in the theater and the cinema: The choices of theories, methods and approaches for acting training. The actor should not be obliged or biased to prefer or promote the acceptance of one theory over another. There is only one thing to consider: does it work for him or not. The actor must experiment with many different theories but maintain and believe in his personal acting choice: Try, experiment, and choose what works for me. This is how an authentic approach to creative training is established, in accordance, of course, with the fundamental rules and laws of stage and screen arts. This is the approach based on personal physical and intellectual gifts with respect to integrity and a moral, valuable attitude in partnership with teachers and colleagues.

The object of this work is practical experimentation with theoretical assertions in specific exercises, for training the necessary acting techniques. The approach, however, is with an "open door" to individual choice for finding original solutions in the process of personal creative discretion – a freethinking artist, not a stereotyped actor.

The advantages of theory over craftsmanship and vice versa are compared in order to try and usefully apply them in mutual harmony. Acting is a gift/talent. This approach helps the realization in a timely manner whether one possesses this gift or pretension. If the individual has the gift, it is encouraged with confidence in the actor's personal capabilities. Confidence is the shortest path to truly deserved self-confidence in acting. The process is understood in itself, in order to reach confidence independently - strictly individually.

The subject of this work is the person behind the talent, respecting the personality as freely choosing, controlling and acting not only in the creative environment, but also in the world around it. To educate the asserting individuality to be successful and recognized when he is fruitfully realized. To make sense of and overcome the "confusing" understanding of the meaning of this realization. One does not limit themselves to simply being cast in a role to succeed professionally. Realization is not promotion for popularity with pretentious exhibition, but rather daily achievement through personal success in creative work with

relentless labor. To master this process, one must learn the fundamental principles of acting training through both theoretical study and practical application—balancing theory and craft in cooperation—while also allowing for personal creative discretion.

The main goal of the development is to bring out the actor's essence. The actor's psychology, thought process, feelings and emotions are guided and driven mainly by two factors: Representation and performance. The actor must overcome his "I" in order to become another "I" - the image of the character. However, the actor retains and applies his own "I" in the image so that the image becomes the actor - a mutual adaptation. As a result, the actor's authenticity transfers through the image and vice versa - the two in one.

In pursuit of its main goal, the dissertation sets the following tasks:

1. The process of growth and development of the actor through individual choice – expediently :

- authenticity and originality in one's own expression and creativity ;
- the difference between a person's behavior in real life and the actor's in a performance ;
- the ability to be honest and truthful – to believe and trust himself.

2. To establish the term "character" for a role, replacing the familiar term "hero."

¹All characters in a play, film, and in literary works in general are human before they manifest themselves as heroes, villains, and so on.²

3. To build the principle of working on a role: I, the actor, in the given circumstances realistically place/present myself in the character with personal creative adaptation. Borrowing, I assimilate and believably present its image through myself, according to the author's idea and the director's concept.

4. An unwavering pride and confidence in one's potential, abilities, and talent—tempered by a modest self-assurance that is evident only to the viewer. This work borrows examples from numerous theoretical approaches of brilliant artists'-teachers and directors though is mainly based on and proven in my personal practical and theoretical experience as an actor, director and teacher on two continents . The approach establishes the actor's self-confidence as a result of successful work - truthfully realized and proven. "Self-feeling": I, myself feel, I sense, and forthrightly I understand after many trials - I can.

¹<https://ibl.bas.bg/rbe/>

² <http://rechnik.info/> and <http://talkoven.onlinerechnik.com/duma/>

The scientific innovation in this one dissertation is the development of an approach for preparing and "training" acting talent in the following directions:

- To free consciousness from the subjective rule: this is how it is done – under a “common denominator”;
- To encourage the creator's psyche and strengthen confidence, ridding him/her of doubt: I'm not sure if I can do it ;
- To arouse and establish a principled mentality: if I believe in myself, everyone will believe in me, even when they don't accept me. And then this belief should turn into a professional creed – strictly individual;
- To eliminate the dominant "teachering": listen to what I say, not what I do. And then, to establish the absolute connection, the dependence between theory and craft. Through a systematic balance of what is said and what is done, the actor should declare: What I know is what I say and what I do;
- A dramatic piece is made in the way that the actor decides. There are as many ways of making it as there are actors making it – there is no formula – personal creative discretion ;
- A breakout from the “we-are-all-the-same” status quo of group thinking: acting is a strictly individual art, but in a partnership.
- Approach on the principle: the person before the actor.

The expected results of the development are directly related to its objectives and innovation – the expectation is: the world needs artists – there are enough actors.

MAINLY CONTENTS ON DISSERTATION WORK

The dissertation consists of 242 pages and has the following structure: introduction, four parts with subparts, conclusion, bibliography, and scientific contributions of the dissertation.

The introduction states the purpose, objectives, object and subject of the research, and the scientific novelty of the dissertation.

The first part is dedicated to the actor's self-building work, his improvement on the way to the stage. It consists of 10 sub-parts.

In it, emphasis is placed on the approach of “training” the “alphabet” for actor’s preparation in the process of building stage behavior, starting from everyday human behavior in casual circumstances. A person, consciously or not, in every situation or moment, is particularly attentive (focused) on only one, precisely defined object, person or action outside of him. Or inside of him: a feeling, emotion or thought. This is intimate behavior. But unlike the intimate behavior of a person in a given situation, in stage behavior in the same situation, the circumstance appears that the actor is being watched/observed. And this circumstance sets the sharp boundary between intimate behavior and stage behavior. The approach offers exercises/tasks that will establish a technique of stage concentration, by closing and opening the circle of attention, in order to achieve organic stage behavior. It is guided by the natural organic logic of interest with trust in perception through truthful assessment by the organs of attention – the human senses.

Two types of life behaviors are examined: in the first subsection, "Organic Attention and the Circle of Attention," intimate behavior - alone with yourself. No one is watching. It does not depend on imposed circumstances or reasons that affect behavior, mood and desires. Behavior is personally directed, spontaneous and liberated. Actions are not "consistent", and attention is completely occupied by personal interest in what the person has decided to do to achieve the desired goal. Conscientious behavior: among others. The person is observed. He/she is dependent on the surrounding environment and people – placed in circumstances. He/she must consider and “measure” his/her behavior, manner of expression, actions and desires. He/she is “controlled” independently of himself/herself. Attention is directed to the general interest and it changes or does not change, depending on the change in circumstances and the moods of others. Personal interest is subject to the realization in the given situation and the assignment of his /her respective place among others. Stage behavior is determined

through intimate and consistent behavior. Whatever or whom attention is specifically directed at a given moment is the object of attention. The object of attention does not depend on the person – it is subconsciously guided by the interest in the set goal, but it always exists, constantly – sometimes with greater, sometimes with lesser intensity. Vital attention, always directed with a certain degree of interest, born of need, is organic attention – volitional. It is pointed out that the developed methodology for acting training implies achieving organic attention for the purpose of believability. By closing and opening the circle of attention, a technique of stage concentration is built, and through it, organic stage behavior is achieved. The narrower the circle of attention, the stronger the concentration and, as a result, the more truly organic the actor.

The next subsection is devoted to the problem of muscle tension. The first “obstacle” for the actor, when he starts working, is the feeling of embarrassment – the fact that he is being watched. This causes an unconscious, instinctive muscular reaction – tightening. This reaction dictates tension and stiffness in movements. The actor loses control over his normal behavior, which is inherent in his life. And then, engaging his mind with the thought “how do I look”, the actor switches to self-control and self-observation. Inevitably, alienating himself from the character, which begins to fade and becomes boring - illustrated and fake. This state is muscle tension. The release of muscle tension is possible through organic attention. And through it, when “drawn” into the discovery and study of the given circumstances, objects and participants, the muscles will relax and calm down. Stage calm will prevail, thanks to the already excited organic attitude. Muscle awareness is necessary. The actor walks the biological function of the muscles into practical use. He establishes the biological laws of muscle functions and behavior, develops and controls them fruitfully. Through a series of exercises, the actor will establish that with each movement or position of the muscles, they spend a precisely determined amount of necessary energy - neither more nor less. If a given weight, one kilogram, is lifted, then the energy spent for this action will correspond (will be equal) exactly to that needed for one kilogram. And at rest, the muscles spend exactly as much energy as is needed for the weight of the body to maintain it in this position. For this purpose, muscle “training” is carried out. The approach helps the muscular apparatus to become “obedient” under control, so as not to allow instinctive disturbance, prompted by uncertainty, anxiety or vain thoughts. Useful exercises for pre-acting work will warm up the body, and will also calm, predispose and prepare the muscles for the necessary tasks. The actor will realize that the only things he will always refer to and rely on are the

muscles.

The third subsection examines the actor's stage physical preparation. Ancient teachings about the human body claim that energy always comes/begins from the bottom up. If the feet are not energetically charged and do not transmit the flow up the legs, and further up to the torso, and does not pass through the hands to the head, and the whole body does not vibrate in this energy - the actor is inactive. The creative enlightening, however, comes from the top down. Majority of actors almost always forget about the body's energy and focus on searching, causing and finding creative enlightenment. But unknown to them later, enlightenment in itself, turns out to be insufficient. Through bodily awareness, the actor enters the biological knowledge of the body as the main tool for work. Consciousness, emotions, psychological stability and creative readiness are present, but the performance is carried out by the body - the human "machine" with its anatomical parts. In a series of exercises using the technique of F. M. Alexander, the actor will see for himself: the actor practically must learn by unlearning everything that has served him so far as a person. In the desire to do something (stimulus), the subconscious impulse dictates too much effort in the process of doing it. And it is not necessary! "Human activity is fundamentally a process of constant response to stimuli from within and outside oneself." Behind every line on stage there must be a charged impulse for action-movement. But before any rehearsal or upcoming work on stage, the actor needs to constructively rest.³

Here, movement is also considered as consciousness, borrowed from the theory of V.I. Meyerhold: "Biomechanics".⁴ "The actor is gifted by nature to think, feel, create and remember, but the only thing the actor is not aware of is his movement. And it creates not only content but also form – expression. Movement is the main conductor and implementer of the creative idea – the actor's work. Every movement in the theater is not just natural and real as in life, but on stage it is intentional; a precisely defined response to the movement of each partner." This is a system of physical action, which in itself is intriguing, but not mandatory.

In a series of exercises, the actor will train his/her muscle memory, which is critically necessary for mastering movements in order to be repeatedly repeatable in synthesized,

³ The Alexander Technique: The Essential Writings of F. Matthias Alexander. Thames and Hudson, 1997., 67.

⁴ Meyerhold on Theater – The Theater: Theory and Practice – Vsevolod Emilevich Meyerhold. Methuen Drama, 1969, 24.

flexible amplitudes - controlled by the actor. Through this, the actor himself becomes more free, allowing for greater truth on stage.

Next comes the subsection “Justification”. Every action, regardless of whether it is premeditated or born as an improvisation, must be organically justified. Stage performance is a conglomerate of conventions and imaginary elements. For the credibility and plausibility of actions, every convention is justified. In a series of stage tasks and improvisational techniques, plausibility is established through justification. And then, the more plausible the justification with subsequent actions, the truer and more logical the performance will be. Through the approach of sincerity, it is established: the most important thing in justifying conventions is the organic, realistic movement with its truthful attitude. In justification are the main secrets of acting, on which an acting performance is built.

The fifth subsection is dedicated to creative imagination. The actor gives birth to his ideas through creative imagination, relying on the creative instinct - individually. Every person has the ability to fantasize, but the difference between fantasizing and creative imagination is absolute. With justification, creative imagination works. The more detailed the justification is and enriched with details suggested by creative imagination, the more credible and truthful the actions will be. Creative imagination comes first. It gives birth to the idea, it creates the plot/event, it prompts all the other parts to action and then the brain distributes their tasks for execution. Creative imagination must be quickly excitable, flexible and strong-willed, which can be easily managed. But creative imagination must be purposeful and expedient. Through a series of justification exercises, the approach trains excitability, flexibility and control of creative expediency of each actor, individually.

Next comes the subsection “Attitude”, which deals with the role of the actor’s purposeful, directed attitude towards the stage image. The actor treats the entire surrounding conditional world of the stage as an absolute reality. He accepts the performance as a true reality in which he “lives” . ⁵He finds a true attitude towards the “untruth” through the justification on the attitude. The attitude is such as the actor has "accepted " it to be. And then, by appropriately establishing the conventionality, the actor transforms it into truthfulness. Creative imagination establishes justification. Justification creates attitude, and attitude is everything. The actor's main goal is to establish attitudes and plausibly justify them, with the

⁵Theater neuroscience: Actors suppress their sense of self when playing a new character, report from University College London, Oct. 26, 2022. <https://medicalxpress.com/news/2022-10-theater-neuroscience-actors-suppress-character.html> .

help of creativity. But the creative imagination fully builds the role. The stage attitude is the connecting, uniting all the components of the stage performance – in it lays the power of the actor's sincerity and faith. The authentic expression of the truthful attitude justifies a truthful actor. It protects against “exaggeration” and “overload” of emotions, because once they “dominate” over the actor’s “I”, the control of everything else around is lost. An emotion does not exist by itself – it is evoked. An emotion is not performed. If it is truly aroused – it is felt. An emotion is always cause-and-effect.

This part examines and establishes a fact that is often forgotten by the actor, related to his attitude towards the character, namely: the stage atmosphere. The actor is the one who creates, dictates, changes and justifies it. In a series of psychological exercises with emotional excitement, the organs of attention will accept and dictate the action in the surrounding environment, instinctively, unencumbered by logic. And then the actor will feel that he has justified the moment believably and organically – he has created a stage atmosphere.

The subsection “Emotional and sensory memory” is dedicated to the study of associations connecting representations, in which the appearance, “calling up” of one of them, calls up another present in consciousness thanks to emotional and sensory memory. In “shock” situations, a person almost does not remember what happened. The brain was in emotional stress and was largely unable to “store” the factual information. But after a while, when the experienced horror or pleasure is almost forgotten and is somehow recalled – associatively or directly, an emotional, overexcited feeling takes over the essence. The almost forgotten emotional state is revived with incredible force, no different from the one at the time.

The development is based on the system of Konstantin Stanislavsky⁶, which was further exploited by Lee Strasberg in his "Method". ⁷However, in Strasberg’s approach, the actor must "go beyond" his emotional memory and use a new technique: "substitution" - temporarily becoming (entirely) the character he is portraying.

New forms of using and implementing association and emotional memory are proposed, based on personal professional experience. In a series of exercises, associative comparisons and their reflection are experimented with in order to realize the role of affective

⁶ Konstantin Sergeevich Stanislavsky (Russia, 1863 – 1938). Original title: Working the actor over the role. Part 1. Working on oneself in the creative process of experience. Part 2. Working on oneself in the creative process of embodiment. Science and Art, 1945-1950.

⁷ Lee Strasberg (USA, 1901-1982). Dream of Passion: The Development of the Method . Little Brown and Company, 1987.

memory as a consequence. The association with words is confirmed as always close, even identical for every person. The perception and cognition of the surrounding reality is subordinated to the organs of attention - the senses. And from there, associative thinking is born.

The Actor needs constant emotional experiences, both positive and negative, which contribute to an elevated state of mind. The actor cannot belittle or ignore even the most trivial at first glance events from real life. He must recognize them and pay attention to them. He must study them and memorize them. And as a result, he will find: the power of Emotional memory is the foundation of truthfulness and sincerity in the portrayal of a character.

Internal organic attention is the subject of study in the next subsection. Sometimes, unexpectedly and even unprovoked, a memory of a familiar or close person invades the consciousness and his/her image begins to dominate. This “power” of “obsession” unconsciously excites the internal organic attention. And regardless of the attitude towards this image, be it positive or negative, cause and effect, feelings take over. The internal organic attention begins to focus and concentrate on the object of attention – the image. And the more a person gives himself to it, the more the external organic attention weakens.

Internal organic attention has two types of manifestations: unconscious appearance of an image and conscious “calling” of an image. Conscious “evoking” is divided into a familiar image and an unfamiliar image. The difference between an evoked character and an appeared character is that the appeared character controls the evoked one. It dictates actions and thoughts, arousing desires, emotions and attitudes - the person serves it. The evoked image is controlled by a person. It is dictated depending on the needs and goals for which it was “evoked” - the evoked image serves.

The means by which the emerging image can be controlled and mastered are analyzed and trained. Through practical tasks, it will be established that the image did not actually appear “uninvited”, but its appearance was “suggested”. Before the image occupied the thought, there was another thought – a signal in the consciousness that “discovered” and “called” it. In this process of remembering, however, physical actions fade away, regardless of how much a person is in control between maintaining internal versus external organic attention. The approach offers techniques with which the actor will always be able to control how much freedom he will give to one attention in favor of the other. This will help the Actor to realize and master the physiological manifestations of the appeared image: where the image itself is in control. It dictates actions and thoughts, arousing desires, emotions and attitudes –

the actor then serves the image in return.

The actor goes through two types of “called” image: familiar and unfamiliar.

When "evoking" a familiar image, the actor seeks to draw it towards him in order to "examine" it thoroughly and in detail with the inner vision. In this process of "examination" the regularity of concentration is followed. The image is “held” in the absolute center of internal attention, with nothing else to interest or, possibly, distract it. The guidance is only from the set goal. “You willingly “attract” the image to yourself and your “I” “strives” towards it.” This approach is partly borrowed from Mikhail Chekhov’s method: “Attention as a Process.”⁸

The image is controlled by the actor. It is dictated by personal needs and goals for which it is “called” – it serves the actor. And precisely because of this, each image, no matter how familiar and stereotypical, is different from all similar ones – unique as the actor is. A real image, once it enters the actor’s mind, becomes a fruit of creative imagination – strictly individual and authentic.

With an unknown image, everything is credible as long as it is believed to be. The study of an image focuses on behavior, traditionality, attitude toward one's environment - both work and home - mentality, and social status, which together shape the expression and manifestation of character. And in this process of research and gathering information, the approach predisposes the actor to “play” like a child. When the “game” of “performing” the unknown image together with the surrounding environment is completed, for the actor, this image will already become familiar. Then, the actor “takes” it out of his imagination and presents it in reality through a created form of the image. This form is the human actor in the image of the given character – adapted.

The next subsection examines one of the extremely important problems of acting, namely: stage action. In every stage work there are “actors”. “Actor” (English: action – acting) – the one who performs the action. In life, a person acts constantly. Even if he is sitting, not moving and silent, the person acts, but internally. Without internal action, subsequent external action is impossible. The two actions are inextricably linked and dependent on each other. In the stage world, all objects and events (circumstances) are conditional - they are known in advance. And in order to convincingly present a life action in a given conditionality, a given image and situation must be “revived” on the stage, with

⁸ Mikhail Chekhov , To The Actor: On the Technique of Acting, Martino Fine Books, 2014.

absolute life truth, through the help of creative imagination. In life, one can act unconsciously, but on the stage, the actor must know exactly what he is doing and why he is doing it - to act stagewise.

The approach establishes awareness and training of stage behavior/action, based on the principles of life, but with creative techniques. These techniques are established on creative volitional motivation. The approach trains the actor to consciously and volitionally apply all the mastered techniques of attention, muscles, justification, attitude and creative imagination. Then, move on to becoming aware of the sequence of actions, part by part, individually, as in life. Consequently, transferring them to the stage with the absolute awareness that the most important feature of any life action is its motivation. The aim is to eliminate the familiar clichés of preparation, where the actor's focus is primarily on the form of the image - the type, the physical manifestation and characteristics. There can be no external actions, and the instigator – which is represented by the internal action - is ignored. The two are reproduced cause and effect - organically dependent, in order to serve the goal truthfully. At the heart of every stage action and task lies an act of will/desire.

The last sub-part is dedicated to the etude, which is the basic and constantly present element on which every stage performance is built. The etude is guided by a sense of stage time, active continuous activity and volitional tension.

The developed methodology for creating and performing a study, which is proposed in this part, is based on personal professional experience.

If the same etude is performed by different actors, there will undoubtedly be differences in the performance. This circumstance of different performances is expressed through the pronounced individuality and personal characteristics of each actor independently. If an etude is repeated by the actor, many elements of the performance will inevitably differ from the previous one. This is a consequence of the truth of the stage's organic performance. The etude is a creative act. It is multiplied in several organic compounds, in a dependent sequence, which builds the stage image of one or another artistic character.

The etude is based on four main elements as mutually ensued, but as well as individually manifested circumstances:

- conflict,
- overcoming
- result/solution.

Circumstances are the basis of the etude. The definition of circumstances is built on the correct answers to three questions: Who am I? – The character in the etude. Where am I? – Place, environment, setting, atmosphere. What is happening? – The plot of the etude; the action.

The conflict is the connection. From the conflict (obstructing circumstance), the etude begins its development. The conflict will predetermine the third part of the etude – overcoming. And respectively will “suggest” the fourth part – the result... or maybe not. The conflict determines the movement and growth of the etude. Obstructing circumstances are always cause-and-effect and appear as a logical truth of the conflict when performing a given action. Not only external, but also internal obstructing circumstances are inseparable as a rule and thus affect or counteract in the conflict.

The aim to master/overcome an internal obstacle is usually ignored by the actor, because in most cases the main attention is given to the external obstacle. The approach establishes the differences, dependencies and consequent actions between the two obstacles, which always work in absolute harmony. If there is a roused and then realized internal obstacle, then overcoming the external obstacle will appear in action, which will, as a result, overcome the internal obstacle.

Stage feeling is the motivation in the conflict. An internal hindering circumstance is dictated by the stage feeling. It arises in the struggle of the established stage action with the counteraction (the hindering circumstance). The more the activity of the stage action increases to overcome the counteraction, the more the stage feeling grows. Stage feeling, for itself, does not exist – it cannot be sought. If a feeling or mood is “thought out” in advance, it will lead to reenactment – a demonstration of feelings and emotions. There are no abstract feelings and feelings do not exist “at all”. Most actors who try to “feel” on stage end up with a “stamp-cliché” – an imitation form of behavior and portraying. The manifestation of stage feeling is a plausible result of the active struggle of the stage action with the counteraction. The manifestation of any feeling is determined primarily by the personal “I”. The corresponding manifestation of the same feeling in each particular actor is expressed differently – willfully and originally.

Overcoming is the climax. Together with the basic laws of the overcoming process, the presented methodology “opens the door” for individual experimentation. Initially, the scan dictates the attitude towards the conflict, as a result of the cause: returning to the action, after overcoming the counteraction that has appeared (impeding circumstance). Adaptation

is the way (form) of overcoming. It is determined and guided by the request, but the methods of expression must be subject to surprise. If there is no surprise (unexpected form of manifestation) in each element (method) of adaptation, the etude is boring and uninteresting. Surprises must be logical and plausible. The goal with its reason and importance are expressed in the adaptation: the form of action is implementation. There is always a direct relationship between the goal and the adaptation. If the goal (why it is done) changes, then the adaptation (how it is done) inevitably changes causally.

The decision is the result. Every action has a counteraction that leads to a result. It is the decision whether a new action will arise consequently or restore the previous one, but in a different form of behavior. Adjustments are the result of the elements of the action : reason and importance in justifying all the proposed circumstances. Determining the importance, it must be clarified: How much time is available. This dictates the rhythm (tempo) of performance. The assessment of events imposes (determines) the form of the stage actions. And they lead the etude in one direction or another to resolve the final goal.

The second part of the dissertation is dedicated to several problems:

- partnership: indirect, without words and with words;
- observation, knowledge, character;
- monologue, role.

A person always focuses his attention only on one, precisely selected (defined) object of attention, regardless of everything around. This object of attention is chosen depending on the interest and power of attraction of the object, and also on the emotional charge that it offers (radiates). The process opens a large bracket to clarify an "accepted" rule, without which it is unthinkable to master the performing arts. It is an accepted statement that the eye always catches and follows movement. Therefore, while one action is taking place on stage, all others must "stand still". Otherwise, they distract the viewer. The statement is biologically true, but not credible for a stage. It is unreasonable to think that stage performance is not connected and built on biological laws of human anatomy, but the possibility of "deceiving" natural laws is possible on stage. The artist sees what nature hides. The actor can skillfully and justifiably lead and direct the viewer's attention so that he follows the plot unwaveringly. The actions and reactions of each actor on stage are "arranged", but the viewer must not know; otherwise the "magic" of the theater will be destroyed. The actor gives the viewer the opportunity to "choose" a preferred action. The viewer loves "chaos" in which he can seek his own "order". And by giving him this opportunity, the actors manage to make him

concentrate unconsciously and feel the natural need for order. Then, according to the biological law of visual perception, the action that is most active and intriguing for the viewer will attract attention and lead the interest. All other actions on the stage will comply with the supporting action and will enter into a “fading” but not a standstill. And in this deliberately arranged order, the viewer is “introduced” into the plot, as the actor has “organized” it.

As mentioned, a key issue addressed in this section is partnership. In a partnership, the actor becomes doubly responsible and obligated in the preparation process. He must consider and make compromises when necessary, in the interest of the partner, and with himself/herself, in the name of mastering the material.

‘If two people who love or hate each other stand in opposite corners of a room and are silent, there is communication between them, due to feelings, excitements, emotions and attitude towards each other. They have a clear, characteristic way of wordless expression. But if two partners, inactive externally, do not have true emotions aroused internally, they will appear indifferent. There is no natural indifference on stage. All relationships and interests carry and are energized with a precisely defined charge of feelings, emotions and thoughts - they are causal and significant. Nothing on stage happens by chance or “just like that”. “Indifference” can be used as a tool to mislead, deceive, repel, ignore, and so on. One of the possibilities for achieving partnership is stage communication without words.

The external stage performance may be brilliant, but it remains cold and dry without an internal connection. Even if it is externally truthful, it will be devoid of emotional internal sincerity. Stage communication - partnership is the impact of actors on each other with an inseparable internal connection between them, regardless of whether it is positive or negative. The slightest change in the behavior of one partner causes and imposes a corresponding change in the behavior of the other or others. The word “behavior” is understood as all human actions, both external and internal, which are manifested when not only the situation but also the state changes. The approach avoids drawing up a preliminary scheme-guide for interaction between partners - prepared movements and intonations. Any schematically premeditated approach to action or intonation deprives the partners of the most important thing - truthfulness of feelings with organic sincerity.

Practicing organic silence cultivates emotional pressure and control, allowing the Actor and the viewer to fully appreciate and experience each moment of the performance. The actor must never miss the “moment” . Every moment, however brief, carries the power of action and motivates the next. There is no repeatable moment. Each one is unique even in

virtuoso attempts at repetition.

Wordless partnership evokes the emergence of feelings, adjustments, exchanges of energy, and spiritual connection, which are then transmitted in space between two unidirectionally interested parties. The partners are placed in proposed circumstances with conflict, but without a solution, in order to experiment with spatial interactions and relationships, which are expressed inviolably, individually in communication. Thus, an atmosphere is built, charged with an emotional pulse without the need to explain. The partners, completely dependent on each other and subordinate to the task, create an organic connection, generated in the given circumstances through organic silence. If one of them stops communicating even for a moment, then the act of interaction disappears. Both stop feeling.

The approach with exemplary etudes for partnering without words trains organic communication on stage. The actor will see with his eyes through the eyes of his partner. They will pulsate in their rhythm through the rhythm of their partner. He will express his own thought through the thought of his partner or he will complete the partner's expression through his own.

Another way to achieve partnership is through words. The first creator of a consistent system for training actors, Konstantin Stanislavsky, is categorical that: "The actor places himself in space with his body and sounds with his voice." (Stanislavsky, 1976, 432).

This part of the text analyzes everyday speech. In everyday conversation, the strength of the voice is determined by the emotional charge of the person with its personal expression – whether it is in accordance with the circumstances and the person(s) present or not. The variety of nuances and dynamics of the voice is also determined. There is no aspiration for "rich" speech in nuances or diversity in vocal expressiveness. The interest is only in expressing a thought and whether it is understood by the person(s) present. The speed of speech is determined by the personal sense of rhythm depending on the time available in the moment. Clarity and articulation of speech are almost ignored – it is careless. Often, in the desire to say everything that is wanted, a person is in a hurry, loaded with tension, which makes the word order elementary and hasty. Everyday speech is driven by personal interest and goals; without a certain control and intelligence in the form of sound, word order and expression of behavior.

An important point is the improvement of the speech through meaningful expression. No matter how much effort is made to mirror reality and its laws – with a desire for

plausibility – on stage there is always a “theatrical lie”. The behavior on the stage is more or less creatively overexposed in theatrical convention. Accordingly, the manner of verbal communication on the stage differs from the real one. The character that is presented is already determined by the author, but the actor must find his way of speaking and pronouncing the author's text. Here the actor has almost complete freedom to choose. It is "Almost" because many directors have a strictly defined concept for each character. The difficult thing for the actor, however, is the overlap of the chosen image of the character with the voice-text sound of the same. After reading the script, the actor does not even think about the speech and voice characteristics of the character. And as soon as he "stands up" to the character on stage, he unconsciously "sticks" a voice characteristic spontaneously, dictated by "remembered " life clichés of voice characteristics depending on the type of the presented image. A series of vocal, timbre and spelling exercises are presented with tasks for finding and establishing an original voice and diction in a role. The actor must establish his own style and originality of expression, starting with himself - authentically. Stage speech retains the basic form of life speech on the part of the characters in the name of plausibility, but with an "overexposed" essence according to the rules of stage performance. Stage speech has a public element. It is intended for a third person, not directly participating in the action - the viewer.

Each way of verbal expression gives birth to a plausible response in the partner, no more, no less. The word is born from a thought. The thought is provoked by an emotion. The emotion is excited by an action - reaction. The actor reacts causally. Stage communication along the line of the defined goal gives birth to the attitude, justification and the action taken. The thought, controlling the entire process, also gives birth to the corresponding way of verbal expression. The actor sees, hears and feels - reacts. The principle of human communication is: first react - then correspond.

The next subsection of part two examines three elements of acting and suggests ways to train them. It is about:

- observation;
- knowledge;
- characteristic.

Observation is the way in which the actor “sees” and perceives the world around him – real life. The actor “sees” the world through the eyes of a re-creator-transformer. This method of perception is creative observation. It is the first and most important quality of the actor when he begins to build a stage image – a role. Every external manifestation and action

is inextricably linked to the preceding internal emotional and psychological action – inseparably dependent. Creative observation must be two-way in order to penetrate the properties of the character and the psychological motivation that gives rise to and controls the external expression, and vice versa. Realizing the accumulated collection, the actor must use it profitably and exactly as much as is necessary for lifelike plausibility on stage – neither less nor more. However, with the accumulation of knowledge about a given character, if the actor “goes overboard” in the details, the risk of “information overload” and “dependence on factual veracity” is taken. Overloading his consciousness with details about the profession of a given character, the actor begins to move away from the power and freedom of imagination. He obliges. Trying to accurately follow the factuality of knowledge in detail, the actor unconsciously becomes enslaved to their correct expression. And often on stage these details are not even noticed by the viewer. If the actor gives himself too much to reliability in detail, the character becomes dry with a taste of everyday life - devoid of “creative fiction” and spirituality. The presentation of any profession on stage is intended to study the person in it, and not the profession itself.

The “magic” of theatrical art is the conditional adaptation of the actor by “fitting” him into a desired image and acquiring physical and emotional characteristics with ways of manifestation through himself. And therefore, a sufficient dose of theoretical and practical knowledge of a given image through observation is necessary to build a stage characteristic.

The difference between “I in the role” and “I – the role” is pointed out. Many theories present conflicting opinions. The actor must understand and accept that it is not possible to play the role of “himself” on stage. 1. “I”, set to act in proposed circumstances. 2. I present myself as myself – “I” am the role.

In the first case, the actor is placed in circumstances and conflicts that are unfamiliar to him in real life. He acts and overcomes obstacles with unusual and unfamiliar forms of adaptation. That is, being himself, he suddenly finds himself at a loss as to how to react and overcome a given circumstance. The actor proceeds from and uses his own characteristics and logic, thought and emotions to resolve a conflict that is unfamiliar to him so far, in order to achieve a goal that he has not yet set for himself.

However, in the second case, “I am the role,” it is very different.

If the actor has learned to play an instrument, he must present in a sketch a moment from how he learned to play this instrument – to recreate it on stage. The actor is himself. The first surprise that appears for the actor is the lack of the element of “fun” in the audience.

The second: if colleagues know the actor as a person, they will find that in what is being presented he/she is not quite “himself” – he/she is different. The third: He/she will feel anxious and confused. He/she will feel that it is infinitely uninteresting and boring and he/she will want to stop shortly after he/she starts. The problem is that there is no person who has the absolute real concept of his/her visual presentation, as himself/herself in society. A person only assumes how he/she looks to others. And he/she is often surprised by undesirable results – how he/she is perceived. Subsequently, the actor conducts an experiment with a colleague by assigning him/her a sketch in which the colleague presents him/her, the actor as an image. As a result, the actor will see his own gestures and behavior presented by his colleague, which he never paid attention to, and did not even know he had. And if the actor presents a sketch like his colleague, he will feel liberated and comfortable - "playing" will give him/her real pleasure. For the actor, the concept of "playing myself" should not exist. He is the creator who creates and presents images of characters by adapting himself to their characteristics, soul and mind, through his own - interprets, adapts and transfers to the stage. The actor in the assigned character, but presented by the actor.

The last subsection of this part of the work examines the monologue. It is generally understood that the monologue is an individual, independent form of a given character, through which he/she expresses thoughts, emotions and desires, aloud for a purpose. But since the time of the "Modern Theater" (Modern *Theatre* – the beginning of the 20th century), the monologue is increasingly rare in its independent form: the character speaks to himself, about himself. More often, the character speaks in a “monologue form” to another/other character/s present. Which, from an actor’s point of view, and from an author’s point of view, the character is actually in dialogue with others, but only he speaks. The monologue is presented as a dialogue without conversation.

Working on the monologue is associated with answering the four questions: Who am I? - Where am I? - What do I want? - Why do I want it?

➤ Who am I? – Character.

Character request: profession, social status, physical qualities and traits, psychological and emotional status, character and temperament. To whom the character speaks: relative, partner, friend, colleague or stranger, as well as his relationship with the other characters (if present).

All questions about the character and his image, and also his form, are already in the text, “suggested” by the author. Once he has established “Who am I?” the physical and

psychological basis will lead the actor to a cause-and-effect discovery of the necessary details to build an image with its credible form. Then they will be typical only and exclusively for this character through this actor – original and authentic, unique from any other.

➤ Where am I? – The circumstances.

Surrounding environment, atmosphere and real conventions. The environment determines behavior and expression of temperament. The atmosphere predisposes to mental state, emotionality and impulses. Real conventions dictate rhythm and tempo of the performance, as well as voice amplitude with physical actions. An important factor is the amplitude and strength of the voice depending on the situation. Creative imagination is what "gets into the moment".

➤ What do I want? – The goal.

If the actor is not fully aware of what the character wants, then there is a gap between “reading” the text and “understanding” the text. If the actor does not think like the character, the character will never think like the actor.

The actor must understand the character, justify it and agree with it, no matter what. And then, the actor accepts that what happens to the character can happen to him/her too. And if the actor and the character “exchange” their places, the actor will start thinking and feeling like the character, and the character like the actor. As a result, it will be more than clear “What do I want?”, because there will be only one goal/request in this situation. The actor’s request can no longer be different from what the Character wants – a mutual adaptation with overlap.

➤ Why do I want it? – The reason/motivation.

"As long as the question "Why" exists, there are options and possibilities for solutions. Once the question "Why" is over, the solution is one - final. The question "Why do I want it?" is "hidden" in the context. The text is only information about the incident, and in the context is the "secret" of what is happening - why it is happening. The basis of any dramatic work is I say what they want and hide what I want, for the reason why I want it. The more it is hidden, the more it is visible. The emotional charge and feelings must be from within, where they are born and developed, and not from without - ostentation and demonstration. When the actor truthfully answers "Why do I want it?", then his character will demonstrate it from within, and the actor "hides" it from without.

It is also considered in the internal monologue. When performing on stage, the actor is subject to an internal mental activity called “internal monologue”. It is a process: A stream

in the consciousness of continuous thoughts in action. However, they are not the "external" expressed thoughts - the monologue. The principle is based on the biological process: Expressed and unexpressed thought. Very often, when we say something, it is not exactly what we think, but what we want others to hear. And the real thought remains "hidden" - unspoken. The reasons are mostly personal; depending on the goal, need, situation or intention. When working on a monologue, the actor is interested in those internal unspoken thoughts and which of them the character "selects" to express aloud. If the interior monologue is interrupted, however, then the external thoughts become implausible, because they are no longer causally related to the internal ones that "give birth to" them. And the actor plays.

Theater actors come to life from the first minute of the performance and "die" in the last. And this is possible when the internal monologue is not interrupted. Therefore, theater actors, subject to the flow of unspoken thoughts, express the cause-and-effect, but through behavior or action they suggest the unspoken – they are implied.

Every monologue and role can be performed/interpreted in countless ways. The goal of the actor is to find their own unique way that works for them.

Part Three analyzes and gives an opinion on the problem of acting training as a theory or a craft. In all schools and approaches to training they have their importance. Theories serve to investigate, explain, and clarify, ultimately establishing a foundation for practical application in performance. Once applied in practice, the approach either proves the theory, establishes the need for a more thorough development, or provokes the theory to be revised as a whole or even denied. Therefore, the interrelation and cooperation between theory and craft is the solution: observe - invent - try - establish - apply. The actor often struggles with mastering a certain movement/adaptation, but does not ever admit that due to the lack of theoretical knowledge about the mechanics and matter of this action, his work is meaningless - wasted time. Or he has too much accumulated theoretical baggage and does not admit that in fact the technique for mastering is a well-known "trick" of the craft, which provides only a temporary solution. The actor must find the right balance for himself between accumulating theoretical knowledge and craft experience in truthful realization with a personal attitude: The best that works for me is what meets my credo.

The fourth part is aimed at acting preparation for cinema and consists of 9 subparts.

A professional methodology for film actor training is offered, based on the fundamental techniques, rules and requirements of the global film and television screen industry. It focuses on behavior and placement in front of the camera. The focus is on

analyzing text and the “actor’s choice” for an image when presenting a given character. Another point touched upon is the preparation for appearing at a casting – live and online. However, the process of training and coaching is primarily motivated and guided by a personal understanding and belief in the acting profession as a whole – the person before the actor. As a result, encouraging complete freedom of individual creativity, the young actor will choose his future original method of work at his personal artistic discretion.

Acting, in all its forms of expression, is based on personal imagination, feeling, emotion, psychology, and instinct – it is individual creativity in partnership.

In the subsection "Theatrical Actor in the Lens", a comparison is made and the fundamental differences between a theatrical and a film actor are established. The contrast between acting on stage and in front of the camera is examined. Techniques are proposed for overcoming and consciously accepting the realistic "self on the screen" as vision and behavior. A hypothesis is derived with a practical implementation of the actor's visual perception from the stage and from the screen as a three-dimensional image in a two-dimensional expression. The viewer sees the actors on stage three-dimensionally and thus perceives them in the acting space. According to stage conventions and overcoming the stage-spectator distance, the theatrical actor must be overexposed. Thus, the strength of the voice and diction must be "magnified". But despite this, on stage the actor looks acceptably realistic and natural to the viewer. In the lens, however, the actor is two-dimensional. The "magnifying glass" reproduces the image "flat"; it has no depth and volume. And because of this, the viewer sees the theatrical actor through the "exaggerated" lens. The reason is that they have spent years practicing expressive techniques of behavior and speech for the stage – a three-dimensional space. However, the film actor has practiced a technique with two-dimensional elements and expresses them in a two-dimensional image.

The principle of “*less is more*” is proposed as a possible way to prepare and train according to the rule of the screen industry. On stage, what the actor feels and senses, he expresses externally. He plays it with theatrical techniques and methods. In front of the camera, however, what the actor feels and senses remains internal – he does not act it out externally. On stage, he plays with the body, face and eyes, and in front of the camera – only with the eyes. The face and body “vibrate” and “pulsate” reliably guided by the internal, natural charge and excitement – the emotions. They are not demonstrated – they are felt. The fuller the inner life, the more the eyes express and convey it externally.

After a certain period of working on stage, the actor acquires an opinion, a vision of

himself, how he looks and how he presents himself. But it is not based on a personal factual opinion, because the actor, while playing, does not see himself on stage – it is practically impossible. The performance is built mainly on the opinions of his directors, colleagues, relatives and spectators. That is, the perception of the theater actor about his performance is established by the opinion of those who watch him – as they see him and, accordingly, comment on him.

The film actor knows his vision in detail and knows how to control it to serve most usefully and reliably. The film actor knows that through the lens, the camera sees what is – it has no opinion, no preferences. The camera is the one that “plays” for the actor, not he/she for it. The first step of the theater actor “in the lens” is to get to know himself and believe in what he sees on the screen. To accept himself with conviction as the camera shows him. To be comfortable with himself, with his vision and behavior. To train himself in a new way: impulse with emotion and sense, in instinctive behavior.

The next subsection is focused on the development of a methodology in which the process of preparing for a monologue presentation in front of the camera is carried out in the form of a “dialogue”. The film actor works out part by part the elements that he uses to analyze, understand, establish and subsequently present in a monologue. The theater actor thinks through an “inner monologue”, and the film actor through “pictures in frames”. For film actors, in their work in front of the camera, dialogue is always there, constantly and inseparably. And not only between two or more characters: there is dialogue even in a monologue. The film actor does not have an “inner monologue”. The filming process does not allow for it. Filming a film takes months, and it is not in sequence, as in a script. Due to the long filming period, scene by scene, the film actor “lives” only in the scene that is being filmed at a given moment, and not from beginning to end in the film. The film actor prepares for each scene/excerpt separately. Once on location, the film actor enters into a “charging” phase for the upcoming scene. Prepared mentally and psychologically, the film actor begins to evoke and incite emotions and feelings through intuitively provoking thoughts. And when the actor is “charged,” the creative instinct brings him into the “moment.”

When standing in front of the camera for a close-up, very often the film actor does not see his partner directly as in the theater - the partner is off-screen. Usually, these moments are a monologue or a key line, or a significant, decisive facial reaction.

The film actor possesses the well-developed technique of seeing through “pictures in frames”. And this is the substitute for the internal monologue in the cinema. Instead of a

stream of thoughts, the actor has a stream of real and believable images in frames. The film actor “imagines”. Under the influence of the creative instinct, the inner vision or the so-called “third eye” projects acting pictures into the actor’s mind. And they are present during the entire performance. Thanks to them, the actor “immerses himself in the moment” with excited sensations and pent-up emotion. If the partner is out of frame, not visible due to technical circumstances, communication begins through “pictures in frames” from the already memorized image of the partner’s character. The fact that the actor is already speaking to an image that is not actually present, but “seen” in consciousness, he is in dialogue with him.

An important point, discussed in the next chapter, is the problem of the actor's choice, and not of forcing him to act in a certain way. In this case, it is necessary to encourage the actor's creative choice to be upheld with faith, in cases of proposed circumstances for choice or consideration. The actor's unconditional right to interpret a given character is with an “actor's choice”. And this is possible when there is awareness and building trust in the actor's creative instinct. A personal approach to the process will uncover and embrace what is plausibly useful, even if it goes against accepted norms. Each actor asks himself: “How should I play it?” Thus, he finds himself in a dilemma with whom or why he must comply, according to a director's concept on the recommendation of a given direction or requirement. Is it forced, because that is how it is accepted to be - the norm? Or is it as the actor wants, as his/her creative instinct suggests without considering everything else. But the fundamental question is: should he? The text clarifies and confirms the thesis of creative individual choice – at personal discretion. The actor's creative choice is personal belief, authenticity and artistic right above all. The actor must decide for himself: I work by choice or by compulsion. What is a compromise and what is a position. But fundamentally the actor must be aware: I make a compromise by choice due to compulsion and it is worth it. Or: and I have an uncompromising position with a choice regardless of any compulsion.

Most actors try to present themselves physically in a way that others will like and accept them. They try to change themselves in order to fit in, to adjust to requirements or concepts - tastes. But if the actor is comfortable with his vision, he will hardly care whether other people like or accept him. The important thing is to give him the opportunity to perform - to be seen and heard. And this is the real chance for the actor to “overturn” the opinion and to impose himself, to show who he actually is by choice, not by compulsion. The first choice for the actor before the acting choice is to choose himself. Then this “himself” will choose the actor and then the actor will have the full right to his creative choice. What is the acting

choice starts from choosing a monologue. The actor should not ignore the first thrills, sensations and thoughts that have invaded at the very beginning of reading the chosen monologue. The choice of a monologue is based on individuality as a person and an original creator. Most likely, in the chosen monologue, a lot of commonalities is found between the actor and the character, between personal comparison and recognition. This personal comparison with the character is actually a choice for the actor to present the character. An acting choice determines the actor's approach with a personal creative instinct for image and form through which to present a character. Form – these are the physical characteristics; mannerisms, facial expressions, rhythm of movement, pace, etc. These are typical only for this character in the specific form.

- *Image* – a term for vision – type. Depicts a manifestation of personality; behavior, typical reactions, emotional and psychological reflexes.
- *Character* – the personality from the inside. Everything typical like intellect, upbringing, culture, talents, abilities, orientation: social, political, religious, professional, and so on.

And once all these attributes in which the character is “dressed” are known and defined, the choice of actor comes. No matter how virtuoso the actor manages to cover a character and move away from his “self”, the audience always sees him/her - the actor in the role of the character. Not the character without the role of the actor. What intrigues and excites the audience is how exactly this actor will interpret this character.

The dissertation examines the dilemma of the young actor, which must be dictated by the person's moral compass, before the actor's desires.

During the final rehearsals of “Hamlet” with Vladimir Vysotsky in the title role at the Taganka Theater in Moscow, he appeared on stage in a black sweater without a collar and black trousers with a skull in his hand. Director Yuri Lyubimov froze. Without saying a word, Vysotsky began Hamlet's famous monologue. At the end, the director was speechless from the interpretation and sighed: “Let's think about it!” And the director's concept was adapted to the choice, suggested by Vysotsky. The actor “steps into Vysotsky's shoes.” The actor has decided on his acting choice for the character. He steps on location on the first day of shooting and realizes that in fact, the director's concept is quite different from the actor's choice. Would the actor then present his choice without even sharing it with the director? Or would he comply and, although he disagrees, force himself to follow the director's choice? The answer to these questions is personal. No one has the moral, much less professional, right to

give an answer, let alone suggest one. But the choice must always and always be presented boldly, without reservations. And whether it will be accepted, or the actor will have to force himself depends only on him/her – each according to his/her own – moral compass and dignity.

In the subsection “The Man in an Actor” the belief is upheld: “To be a good actor, you have to become a better person!” The process of training an actor examines his growth metaphorically, comparing the growth of a person from “seeing” to “walking”, from “speaking” to performing. It is necessary to practically build a healthy psyche with understanding and tempering emotional sensitivity in enduring sincerity. First, a person is born and then he discovers himself as an actor. But when the actor is placed in front of the person, not only is the law reversed, but it begins to work against the actor.

“Birth” is the moment when the actor realizes that he has a gift. “Seeing” is when the real world of the actor is seen. “Walking” is when the decision is made and the professional training as an actor begins. “Talking” is when the actor gives voice to himself as a creator and declares the mission to be an actor. And finally, the humanity in the already established actor is summarized.

The peek is into a world that is alluring, interesting, and mystical. But soon the peek turns into a peek “behind the scenes.” And there, however, it is not as it was dreamed and imagined.

As he walks, the young talent asks himself only one question: Do I really have talent? And he begins to feel like a baby walking. He wants, feels and believes that he can walk, but as soon as he stands up – he falls. And if he stays upright for a while, he staggers – and falls again. And if he starts, staggering, he staggers – and falls again. It's the same with young talent: doubts and fear, nerves and remorse.

By speaking, the young talent understands whether he is an actor or an artist.

The actor reads the script with special attention to his role and begins preparation. He does exactly what the author and the director require of him. He plays the scenes exactly as they are written. The actor in the performance is what is expected of him. He plays it comfortably, without risk and with obvious uniqueness with professional techniques and learned tricks.

However, the artist dares. He surprises with a choice – the actor's choice for the role, and not just the author's or director's. In the process of preparation, the artist asks himself: “How do I put my voice into what is necessary for each scene?” The artist recognizes what

the author did not write with creative intuition. He turns words into actions, backed up by feeling, colorful psyche and true emotion. The actor leaves a memory. The artist inlays impact.

The main tool of the film actor for successful performance of a role is attention. The next subsection establishes the types of attention and their interdependencies - cause or effect. Film actors use practical tasks for training the types of attention - both active and passive - when listening with intention or reacting to feedback. He/she practices the use of sensory information in logical interpretation - unrealistic.

The training process starts from the foundation: Where and how attention is directed from interest or need, requirement or obligation.

The film actor has a significantly different form of attention than the stage actor. The form of focus for and in a given scene is precisely ordered because:

1. Time is short.
2. Repetitions are a fatal challenge.
3. The partner's willingness is crucial.
4. Technical iterations carry risks.
5. Circumstances are unpredictable.
6. Visual and technical adjustments-distract.
7. Psychological and emotional stress is not a constant.
8. The actor is a person.

1. *Time*. On the set, the film actor is placed and acts in two types of time: expeditious and indefinite. Expeditious is when one goes from take to take without technical adjustments – only acting: “Again, while it’s hot!” An immediate repetition of the scene while the film actor is still “in the moment” – charged.

2. *Repetitions*. The film actor is guided by active attention in a frame – three-dimensional attention. It is on the presentation of the character, partnering with a colleague and the technical circumstances – camera angle, lighting, physical action and text. There is an absolute concentration of inner attention, to “hold” emotion, feeling and plausible thinking in the interpretation. The “pictures” in the mind should not stop and the inner vision should see actively.

3. *The readiness of the partner*. Focusing on the partner. To monitor him/her with increased attention, because corrections made by the director reflect in the partner and him/her, in turn, reacts.

4. *Technical repetitions.* The provocation for the film actor. Attention in technical terms is absolute. The established settings of behavior and movement are executed precisely in every take, again and again. The film actor must "arrange" the importance of his attention in a cause-and-effect relationship.

5. *Circumstances are unpredictable.* Unlike expeditious time, indefinite time is entirely dependent on the technical preparation of the set for a given scene. The film actor waits in a passive attention diverted from surrounding circumstances and focused within oneself.

6. *Visual and technical adjustments.* They affect concentration before a take. The actor is ready to start. The director gives: "Start!". The cinematographer begins. A voice calls out: "Stop! Costumes!". The costume is adjusted. The cinematographer begins again: "Stop! Hairdresser!". The hair is adjusted. The cinematographer begins: "Stop! Makeup artist!". The makeup is adjusted. The cinematographer begins: "Stop! Battery change, 2nd camera!". Technical adjustments and settings are unforeseen.

7. *Psychological and emotional tension is not a constant.* Contrary to the theater, the challenge for the film actor is to be able to maintain balance and be comfortable when on location. The film actor never knows when he will be called to the set. Sometimes in a matter of seconds he has to "jump" into a psychological charge with a surge of emotion from 0 to 100 and back, in seconds. By focusing his attention on details, the film actor controls the necessary dose of attention for each moment separately. In this way, he conserves the energy needed for the sudden "from 0 to 100".

This organization of the elements of attention in a cause-and-effect relationship is like second nature to the film actor. However, while making a mistake is not critical, making a mistake without criticism is unacceptable. But still...

8. *The actor is human.*

Once the film actor knows he is heard, he must oblige the other party to listen to him through the way he communicates, verbally and with action. There is a huge and definitely visible difference between actors who work from a script and those who work from a plot. Hearing is a fact, but listening is an attitude. It is a precisely defined directed necessity chosen to guide the attitude into action. No one wants to listen when they have already heard that it is meaningless.

The next two subsections are dedicated to casting as a way for an actor to be hired for a given role.

Casting is seen as an advantage and a process that largely depends on the actor. Guided by the principle, the approach trains the actor in the requirements and rules of live casting. It pays special attention to the actor's creative attitude in accordance with the personal, human attitude - understanding and mentality. It trains technical regularities and the way of presenting casting. It establishes the attitude towards the process and the freedom of the artist depending on the requirements and norms. It develops basic techniques and psychological attitude.

Casting is a test in itself, but for a film actor, it is not useful. And this is the essence of the personal attitude and attitude towards casting to accept and understand this process with its meaning, strictly individually.

Of the entire casting process, showing up is the easiest part. The difficulties are in the creative preparation, the psychological and emotional attitude, and the awareness and understanding of the process as a whole. Acting as a profession is the easiest. There are only three main requirements:

1. To learn the text.
2. To appear at a casting.
3. To always be on time.

The rest is talent with personal understanding and attitude.

1. The text is the role. The film actor must not only know the text, its power and possibilities, but also present it alive: "The actor works from a script, the artist from a plot." Hence, the acting choice will be faithfully presented with originality in a unique way.

2. Casting is the chance for the actor to present himself. To be himself without inhibitions, worries, doubts, fear, considerations and scruples, but rather with confidence – as he is appearing at a casting is a performance. It is not a test of knowledge and abilities, but of will, spirit and faith. But most important is one's attitude toward casting—and a true understanding of what it really involves. The production has a script that needs to be made into a film and it needs actors to play the characters. So, those on the committee have a problem. The actor is the solution to the problem. And with this attitude, fears disappear and only one feeling remains: "the pleasure of performing."

3. Punctuality is a sign of respect not only to the industry and colleagues, but also to yourself. It speaks of discipline, dedication, and personal dignity. "If you're on time, you're already late."

The text points out the differences between live casting and online casting, working

out the technical aspects of presenting material, as well as the psychological and emotional attitude when conducting the video recording. The actor should trust the creative instinct as a means of personal criticism and judgment. He must overcome worries and vanity from an acting perspective, not a personal one, to present, subordinately and established original authenticity, not imperative cleverness. This excerpt explains what compromise is as a means of progress, not retreat.

As mentioned, online casting is also possible – *self-tape*. This is a type of casting that is quite commented on and disputed. Most theater actors prefer to appear live. It is based on their training and education: performing in front of a live audience. This gives them an advantage over film actors. However, film actors have experience working in front of the camera. They have well-developed techniques of behavior, mannerisms and speech. But in the end, both rely on the actor's choice – uniqueness and authenticity.

The text suggests ways for the actor to begin his work in the right frame of mind – psychological, emotional, and logical.

Casting online is definitely a convenience, but there are also problems: “What are they looking for? Which double should I send? “.

1. The truth is that they themselves do not know what they are looking for. They have an idea of what, but it is only an idea – a character and characteristics. But what is being sought does not matter at all to the actor. The actor has the power and talent to change the ideas.

2. Which double is the most difficult in online casting. How can an actor be a judge for himself? How can he evaluate himself? What is the objective factor by which to choose? In most cases, the actor chooses according to personal taste – he likes how he did it. But will what the actor likes please the casting team? Therefore, the actor should not care about “how he looks” but should devote himself to the essence of the process – acting. If there is an emotional charge from the inside, it will be visible from the outside.

Text and voice are key factors. Text is the information, and performance is the action. No text is played. Voice should be in the most comfortable range.

Tempo and rhythm are the problems of the theater actor in front of the camera – dragging. Theater works in a different rhythm and at a different pace. In front of the camera, the actor must be both credible in the movement of the text and in behavior.

A pause is not played. It either appears naturally out of necessity or not. Pauses are not sought, and when they come, one reacts with the thought: continue. The partner-reader

must follow the pace and rhythm of the actor: to “catch” the lines, and the actor, his. The reader should never “play”. He only delivers the text evenly and without emotion – insensitively. Otherwise, he misleads the actor into wrong reactions according to his type.

Vision. Creative vanity dictates. It is an artistic taste and creed – an expression of originality. And it is what helps the actor to love himself and critically, but truthfully, to evaluate himself as a talent.

If the actor made the right analysis, if he charged emotionally believably and truthfully from within, if during the recording, he pulsed in his feelings and “hid” truthfully, if he was stripped down but forced, if he didn't play the text, if he spoke in a comfortable range with an original timbre, if he was true to himself with a realistic adaptation to the character and him in the actor, if he didn't experience, but lived “in the moment”, then this is the right double.

A home video studio with the appropriate technical requirements is being built specifically for the online casting.

Background – glued to a wall or lowered on a tripod. It should be in a dark, pastel and soft, not bright color: in purple, green, brown or blue.

Mobile phone – no professional camera required unless specifically requested. The phone is on a stand, placed horizontally with the rear camera facing the actor. The video resolution is 1080p HD. The shot is framed in a close-up, the standard for online casting: two fingers above the head and two fingers above the chest. The lens is at eye level. The eyes are never looking directly into the lens unless specifically requested. The gaze is centered 1 to 2 centimeters to the side of the lens.

Lighting – two LED lamps with a size of 18x12 cm or similar, with a light temperature setting: warm; white-yellow and cold; white-blue. The preference for warmer or colder depends on the skin color of the face. Darker skin uses colder light and vice versa. But it also depends on the colors of the clothes. The face should look as natural as possible in color and warmth. Two lamps are used to cross the shadows behind the actor and hide.

Microphone – you need a semi-professional studio microphone, good enough to pick up only your voice and not noise. The microphone should come with the necessary cable with a plug that can be plugged into your phone or, if using a camera, into it. The microphone should be on a stand and no further than two feet from your mouth.

If the actor treats himself and is treated as what he should be and can be, then the actor will become what he can be and should be. The actor must have an understanding and

strengthening of his motivation for realization and success in the acting industry - there is no competition.

The successful development of an actor is summed up in 10 recommendations:

1. Get to know yourself every day.
2. Realize that you are moving forward, every day.
3. Be optimistic when no one else is.
4. Create opportunities for yourself, not someone else.
5. Don't be logical and then you will be wise.
6. I am chosen to be what I already am.
7. Always seek and ask for advice even if you don't accept it.
8. Live in the uncertain, the mysterious, and the unknown.
9. Don't let the past define you: you are what you will be.
10. The way you live is your parable: live your parable before it becomes history.

The actor starts before he is ready with dreams bigger and stronger than his fears. The more difficulties the actor encounters, the more he grows and develops in overcoming them.

The film industry, like any other, has its rules. The rules must be learned before talent can emerge.

1. *What do you give that they don't have?*

Authenticity and talent that no one else has.

2. *What you will give – not what you will take.*

Distinguishing an actor from a poser. The actor's mission is to give and serve, not to take, possess, and use.

3. *If they don't want to invite you to dinner, they don't want to give you a role.*

Personality: the person before the actor. If you don't have human virtues and modesty. If you don't have a sense of partnership, regardless of orientation and preferences, taste and worldviews. If you don't have understanding and resourcefulness with coordination and a desire for a gesture, even a compromise, then you are not the preferred guest in any company.

4. *If you don't have a rich life outside of your profession, you will have a poor life inside it.*

Thanks to a life outside of acting, the actor learns and is inspired by the people, his viewers, living interested in their world. And when the time comes to return to himself, he will be charged and enriched by several other lives.

5. *Be the attraction, not the spectator.*

If the actor wants to be an idol one day, he must choose the moment in which he decides: I've watched enough, it's time for me to be watched. And this will be possible when he realizes: Stop following - lead so that others will follow you. The actor must be himself and believe in himself. To do what the creative instinct suggests.

6. *You are the "notice", not the "advance notice".*

The actor is the main "role", not the candidate for it. If each role is approached as an experience and a try-out, then the actor is placed in the position of a "stand-in" for the role, not a favorite. There are many actors who would play a given role virtuously, but none of them will and cannot play it like everyone else.

7. *You are not one of them, but the only one among them.*

Originality and talent. Many will accuse you of self-confidence, egocentrism and vain egoism and they will be absolutely right. This is the meaning of the profession – to show off, to be yourself. But this meaning, like many others, is distorted, misunderstood and vulgarized by jealousy, envy and malice. And these three qualities are built into the structure of the actor-person. And in the style of public opinion and slander, the majority agrees that it is wrong and even ugly for an actor to be like that. And in fact, it always has been and always will be. With this difference, however, that it is neither ugly, nor bad and not in the least shameful, neither wrong, nor harmful, but on the contrary – useful. It is that sin that is pride for life. It is called – an actor! A true actor doesn't choose acting—acting chooses them.

SCIENTIFIC CONTRIBUTIONS ON DISSERTATION WORK

The following can be highlighted as the main contributions of the dissertation:

- A review and analysis of various acting training systems has been made, such as those of Stanislavsky, Meyerhold, Artaud, Meissner, Strasberg, Adler, etc.
- An analysis has been made and key concepts related to acting training in theater and cinema have been reconsidered.
- A methodology has been developed for training actors in both theater and cinema.
- A number of examples related to acting practice are analyzed and original own developments for acting training for theater and cinema are presented.
- The starting hypothesis of the dissertation is emphasizing the enormous social significance of acting, theater and cinema for society.
- The dissertation has a methodological and practical focus with the aim of training actors for theater and cinema.

Some of the contributions are in relation to the readers and users of this text, such as: familiarization with methodologies and practical exercises for freeing consciousness from subjectivism; encouraging and strengthening the psyche of the artist and his confidence; following the principle that a dramatic material is made in a way that the actor decides; shaking off the status quo of "group-we-are-the-same", insofar as acting is a strictly individual art, even though it is in partnership; affirming the principle: the person before the actor, etc.

LIST OF PUBLICATIONS

ARTICLES:

Dimitar D. Marinov, (2023) "Teacher or Mentor". Arts Platform. Institute for Arts Research -
BA. 9/01/2024. ISSN 2267 7694

Dimitar D. Marinov , (2023) "Green Screen. The Actor's Challenge". NotaBene Magazine No. 67 (2025).

BOOKS:

Dimitar D. Marinov, (2024) "To the Stage". Actor's Preparation for Theater. ISBN: 978-619-7667-65-3. The National Publishing House for Education and Science "Az-Buki" and "ArtNiton" .

Dimitar D. Marinov, (2024) "To the Crane" . Actor's training for cinema.
ISBN: 978-619-7667-64-6. The National Publishing House for Education and Science "Az-Buki" and "ArtNiton".

SCENARIOS:

Dimitar D. Marinov, (2020) “Birds!” – Solo performance in Bulgarian
©20 21 – WGAW 197430 9 _102820 69 by Dimitar D. Marinov– Westcoast Writers' Guild, California, USA .

Dimitar D. Marinov , (2018) " Recovery " Room ”. Dramatic comedy in English with Bulgarian translation. © 2018 – WGAW 1974301_10282018 by Dimiter D. Marinov – Westcoast Writers ' Guild , California , USA .

Dimitar D. Marinov, (2015) “ As Once , Lili Marlen ” (As Then, Lili Marlen) – Musical-drama in English and with Bulgarian translation. ™ & © 2015 Marlene, Inc. All Rights Reserved by Dimiter D. Marinov – Registered WGA/w © MVeB 2014-2015 – Westcoast Writers' Guild, California, USA .