

# ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“



Направление 8.4 Театрално и филмово изкуство /кинознание, киноизкуство и телевизия, при катедра телевизионно и театрално и киноизкуство.

## АВТОРЕФЕРАТ

на

Дисертационен труд за присъждане на научна степен  
„доктор“

**„АКТЬОРЪТ – ИНДИВИДУАЛНИ  
ХАРАКТЕРИСТИКИ, РОЛИ“**

**АВТОР: Веселин Димитров Мезеклиев  
НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ: доц.Костадин Бонев**

## ОПИСАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИЯТА:

Дисертацията се състои от: Обща характеристика; Основно съдържане в 5 глави; заключение; библиография.

Общ обем на труда – 168 страници (вкл.53 илюстрации и 3 страници библиография)

Библиография: Общо 63 заглавия. Цитати от 21 произведения на кирилица и 7 на латиница, редактирани интервюта от 3 аудио и 9 видео файлове. Публикации по темата (самостоятелно) 2 броя.

Този дисертационен труд е обсъден и насочен за публична защита на разширено заседание на Катедра „Театрално и филмово изкуство /кинознание, киноизкуство и телевизия, при факултет по изкуства ЮЗУ проведено на 20.03.2018 г.

Защитата на дисертацията ще се състои на 29.05.2018год. от 11.00 часа пред научно жури от петима хабилитирани учени, избрано от катедра „Театрално и филмово изкуство /кинознание, киноизкуство и телевизия, при факултет по изкуства ЮЗУ в сградата на четвърти корпус ЮЗУ.

## **СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА**

### **ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. Тема на труда/5/
2. Теза на труда/5/
3. Актуалност на темата/7/
4. Цел и задачи на дисертационния труд/8/
- 5.Обект и предмет на изследването/10/
6. Методология/10/
7. Обхват и ограничения./10/

### **СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Въведение /5/ Неактьор в типаж /6/ Актьор в типаж/7/  
Актьорът със звезден статус/7/ Онтологични въпроси/8/  
Стилистични въпроси/9/ Въпроси на авторството/9/

Исторически и идеологически въпроси/9/

### **ПЪРВА ГЛАВА: ТЕОРЕТИЧНИ ИДЕИ ЗА**

### **ОНТОЛОГИЧНИЯ СТАТУС НА АКТЬОРСКАТА ИГРА В КИНОТО. ИСТОРИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ /10/**

Първи раздел Възгледи за актьорската игра като естетически и социален феномен /10/

Втори раздел Развитие на понятието актьорска игра /12/  
Кракауер/12/\_Стенли Кавел/14/ Пановски, О.Томпсън/15

Трети раздел „Играта“ в екранна актьорска игра /17/

Четвърти раздел Статус на актьора. Понятийни определения /18/  
Актьор/18/Роля/19/ Персонаж/20/ Герой/21/

Амплоа/22/Типаж/23/

### **ВТОРА ГЛАВА: КАТЕГОРИИ РОЛИ /25/**

Първи раздел Йерархии. Мястото на актьора във вертикалната структура /25/\_Типажи и реалистичен дискурс/25/

Втори раздел

Главен герой. Поддържащи роли и характерен актьор /27/

ТРЕТА ГЛАВА: АКТЬОРСКИ СТРАТЕГИИ ПРИ ИЗГРАЖДАНЕТО НА РОЛИ /31/

Първи раздел Работа по конвенционалния метод: Системата на Станиславски/32/ Приносът на Михаил Чехов/34/ Методът на Лий Стразбърг/36/

Втори раздел Стилистични особености в подхода натурализъм - антинатурализъм /39/ Вахтангов/39/ Биомеханиката на Маерхолд /40/ Теорията на Брехт за „дистанциране“ или „отстраненост“/42/ Актьорът предоставен на самия себе си /46/

Трети раздел Практически подходи /47/ Пестене на гласа/47/

Прецизност на движенията във връзка с обхвата на камерата. „Пестене“ на изразенията - лице/жестове/тяло. Контрол на емоциите, допускащ умишленото им отстраняване /49/

Фрагментиране на образа и контрол на емоциите чрез засилване или отстраняване /51/Стилизация /52/

Четвърти раздел Сцени от „Матриархат“ - огледалата на методите и индивидуалните техники /56/

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА: ИЗБОР НА АКТЬОРИ. КАСТИНГЪТ КАТО ИЗПИТ. ПРАКТИКИ ОТ ГЛЕДНАТА ТОЧКА НА

АКТЬОРА, РЕЖИСЬОРА, СЦЕНАРИСТА, КАСТИНГ  
РЕЖИСЬОРА /67/

ПЕТА ГЛАВА: ИНДИВИДУАЛЕН ПОГЛЕД. ПРАКТИКИ -  
АКТЬОРИТЕ ЗА СЕБЕ СИ /86/

Първи раздел Стълбът на трите „С-та“ - Сублимации.

Самочувствие. Самооценка. Работа в екип. Партньорът -  
другото ми „аз“. /86/ Меглена Караламбова /92/ Стефан  
Мавродиев/96/ Анета Сотирова /99/ Пламена Гетова/101/  
Мария Статулова/103/ Валентин Ганев/108/ Ирен  
Кривошиева/110/ Деян Донков/118/

Асен Блатечки/120/ Велислав Павлов/124/

ЗАКЛЮЧЕНИЕ /131/

БИБЛИОГРАФИЯ /135/

ИЛЮСТРАЦИИ/137/

## **ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

**„АКТЬОРЪТ – ИНДИВИДУАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ,  
РОЛИ“**

### **1. Тема на труда**

Какво точно движи съвременния актьор в дълбоките му и сложни мотивации, стремежи и прояви, как и защо продължава неспирната надпревара със себе си? Върху какви доказани в практиката фундаменти за изграждане на собствен професионален облик се постига желаната дълготрайност на постиженията. В собствената си практика съм се срещал с множество артисти в дълъг, винаги оставащ непълнен списък от дарования, играещи на живо пред нас,

както и други, вероятно добродушно надсмиващи ни се от небесната сцена... Проникването в този своеобразен Пантеон е невероятната възможност да се докосне човек до духовната същност, движещите сили и до самото понятие „кино актьор“...

## 2.Теза на труда

Всеки актьор е устремен към неспирно създаване на ярки творчески постижения, но изграждането на неговата личност, на собствената му уникалност и разбирането за смисъла на актьорстването като форма за изразяването му предхождат постигането на професионализъм.

Артистът се опитва да разбере мястото на героите си в истории, които са свързани с неговия личен живот. Способността му да проникне в героите най-дълбоко, да ги свърже личносно със себе си, изключва преструването и „играта“. Така „играещият“ фактически споделя биографията и опита на душата си в нейната жива динамика. Съдържателно, по този начин, споделянето на собствената си биография, съкровени чувства и мисли фактически са онова, което актьорът представя. Разказвачът разказва за себе си повече от онова, за което историята разказва. Откровението може да е успешно, несполучлив тук може да се окаже само резултатът... Силата и успехът в актьорската изява се състоят в спокойствието, вдъхновението, лекотата и непринудеността на тази изява.

Кариерата на актьора представлява едно своеобразно състезание със самия себе си, в усилията той да познае себе си, да намери отговорите на въпроси като: „Какво точно

ме движи в моето творчество?“, „Как и защо продължавам тази непреодолима надпревара със себе си?“.

Без успех и одобрение от другите актьорството не може да се състои. Резултатът се вижда след много години. Никога не се знае дали си успял в усилията си, защото актьорът е в плен на собствените си представи относно света извън него. Винаги може да те сполети разочарование, защото реалността често не съвпада с образите и историите, които собственото ти тълкование им приписва. Някои успяват...

### 3. Актуалност на темата

Актьорът е човек, който е избран, а не избира, който е осъден да произнесе чужди думи, да се реализира в чуждата драматургична или режисьорска измислица. Той е човекът, чийто съграждащ материал е забъркан само от представи за роли. Онзи който най-често е изправен пред мъчителната ситуация на собствен екзистенциален избор да се “създаде” като творческа личност или да живее „своя живот в изкуството“, като успял да оформи своя професионален и житейски образ на разпознаваем индивидуалист, постигнал различие и идентичност чрез няколко различни маски, причудлива смес от собствени емоционални изблици или добре овладени, в добрия случай с естетски вкус, хватки. Избор, който обективно налага отпечатък - просто и удобно да се замести липсата на автентичност с ексцентричност.

Днешният ден не може да спре процеса на канонизиране със „звезден статут“ при неизбежната смяна

на поколенията. Актьорът обикновено е устремен към умножаване на тиража на сполучливите си форми на изява, но изграждането на личността, съзнанието за собствената уникалност за смисъла на актьорстването, като форма за изразяване е натоварена с голяма отговорност. При неголемите възможности за реализация на актьорска кариера единствено в специализацията „киноартист“ всеки у нас, който е намерил пътя до екрана и е участвал в създаването на български филм, заслужава уважение. Фактът, че някои го намират често, и то осъзнали невъзможността да забогатеят от това без да се нагаждат към вкуса на публиката, която непременно трябва да ги харесва, е на ръба на героизма. Всеки артист има нужда от публика, за да реализира своя потенциал. В този смисъл създаването на една успешна роля не е въпрос само на желание. Практиката да се съревноваваш за зрителската любов с участие в продукции, които се разпореждат в териториите на мързеливата телевизионна аудитория, би трябвало да събужда неудоволетворение и да подклажда желанието свързани поне с мисълта, че творческите постижения се мерят по качествата на своята дълготрайност. Потребността от признание е свързана с идеята за ценността да се издържи в отстояването на критериите за успешна кариера, в която основен фактор е именно дълготрайността на постиженията. Без съмнение, както личностната мотивировка, така също творческата стратегия на българските артисти, които се стремят да създават популярност, са много различни в сравнение с



онези на хората, които имат същите стремежи в страни с развита филмова индустрия и икономика. Радикалност и автентичност в изграждането на собствения стил, които са най-високо ценените качества в световната практика, е онова, което притежава потенциал за по-голям успех.

#### 4. Цел и задачи на дисертационния труд

Основните задачи на дисертационния труд са насочени към целта:

- Да се очертят параметрите на актьорската професия във филмовото изкуство.
- Да се разгледат основните подходи и методи в обучението на актьорите във връзка с избора на стратегии за изграждане на роли.
- Да се опише резултатът от избора на стратегиите на артисти в изграждането на ролите в част от сцените на филма „Матриархат“.
- Да се опише от днешна гледна точка ситуацията, свързана с разпределението на роли.
- Да се съпоставят професионалните постижения и реализации във връзка с личностните характеристики на актьори от три поколения свързани със самочувствие, самопреценка и сублимация.
- Да се очертае настоящата картина определяща мястото на българския артист в контекста на универсалните модели за популярен филмов и телевизионен продукт.

#### 5. Обект и предмет на изследването

Българската филмова ситуация през последните години може да бъде характеризирана с дълбока

противоречивост, липса на целенасоченост и стратегическа последователност в културната политика като цяло. Периодът е белязан и от неудържимата инвазия на телевизионния продукт. Наличието на чуждестранни продуцентски центрове и продуцентски компании ползващи услугите на български актьори и кино специалисти допълват картината, която рамкира средата на творческата, професионална и социална реализация на актьора и тя може да се опише като несигурна. Предмет на изследването са успешните стратегии за изграждането на кариери, независимо от интензивно променящата се среда. От маркирането им могат да се изведат продуктивни идеи за утвърждаване на убедителна професионалната реализация.

#### 6. Методология

В дисертационния труд е използван интердисциплинарен подход. Всички явления се анализират в техния специфичен личностен, исторически, национален и културен контекст, като изводите се основават на поредица от предварително обосновани условности. Наред с чисто контентния анализ, основно място в методологията на изследването са проведените интервюта с български артисти от три поколения, като на определени места е търсен коректива и на специфичен колегиален психологически подход. В очертаните портрети се използват цитати и препратки към специфични киноведски и киносociологически анализи на филми от различни периоди на българското кино за последните 30—35 години. В хода на изследването се прилагат и прегледи

на различни видове специализирана научна литература книги и статии. Това практическо разбиране ни подсказва, че успешните реализации на личните кариери са свързани пряко със социалната и професионална адаптивност, но и с решаващата роля на устойчивостта на духовния и личностен човешки обем на артиста.

#### 7. Обхват и ограничения

Времевият обхват на конкретното изследване, от една страна визира средата на 70-80 години от миналия век свързан с част от филмите по сценарии на Г.Мишев, от друга, последните години свързани с съвременната среда за реализация на актьорския труд. Разликата във времето очертава специфичния модел на българския филмов пазар и упражняването на актьорската професия в спецификата на отношенията между миналата и съвременната българска публика.

Основен фокус на анализа са практиките свързани с личностния избор на артиста, придобитите познания и умения върху професионалните стратегии и практики за изграждане на роли, които ориентират и насочват действията му в един комерсиално ориентиран пазар. Интересът на публиката и до днес е най-важният фактор в изграждането и дългосрочността на една кариера за ситуирането на човека – артист, в най-широк обществен контекст, като определя индивидуалната му способност и адаптивност да ангажира и стимулира вниманието на режисьори, продуценти и публика върху механизмите, чрез които се осъществява тази комуникаци.

## **Въведение**

Ако един актьор е неразпознаваем, той пропуска нещо. И това не е само въпрос на шанс. В днешно време медиите драстично променят представата за популярност. Сега те са много по-силни от преди, не само телевизията, радиото и интернет, а изобщо разрастването на идеята за публикуване и масов тираж.

Актьорите стават звезди някак случайно и славата не обяснява характерите им. Тя е мимолетна, случайна и временна. Правиш много малко, за да я заслужиш. Телевизионната слава е такава. Наистина, всеки може да бъде известен. За да бъдеш известен просто трябва да имаш лице, което се отличава, защото по думите на Джордж Оруел - естетиката е важна, тъй като на физиономията ти се отпечатва онова, което си. На 40 имаш лицето, което си си заслужил.

Целта на настоящата работа не е да посочва примери за подражание на успешни актьорски кариери, а по скоро да обърне внимание на механизмите, по които тези кариери са се изградили и привличат вниманието на публиката.

Киното е продължение на фотографията. В него е заложена способността да се отразява действителността. Всеки може да се снима в киното, ако може да отговаря на изискванията на медията, да обслужва функции съобразени с акцента върху присъствието на собствената си човешка уникалност, да бъде средство за осигуряване на повече реализъм.

Когато се опитваш да намериш мястото си във филм, добре е да знаеш следното: Можеш да попаднеш в киното като **неактьор в типаж**.

Принципите на избора за работа с неактьори са формулирани от Лев Кулешов. Той твърди, че истинските неща в истинска обстановка представляват кинематографичен материал, като посочва, че да се имитира, да се преструва, да се играе е непродуктивно, тъй като това стои лошо на екран. Човекът неактьор може да бъде използван като нещо, което той не е, тъй като търсената роля се базира на физически данни. Ролята може да бъде обратна на идеологията, личността и класата на неактьора. Следователно, понеже филмът изисква убедителен материал, а не имитация на реалност, натуралните взети от живота неактьори са онези, които могат да присъстват във филма измествайки професионалните актьори. Те представляват интерес за камерата с категоричния си експресивен вид. Ако се постави ударението върху външността и се признае за успешно и убедителното присъствие на реална личност като подходяща да се снима в киното, неактьорът заснет във филм се превръща в герой от екранната история. Остава да се провери дали неактьорът може да бъде протагонист, т.е. да умее да води действие. Известни са многобройните примери, в които и професионални артисти също ясно се вписват в тази концепция за „типаж взет от живота“. Често професионалният актьор, **актьор в типаж** снимащ се във филм, прилича на неактьора по това, че винаги играе един

строго определен характер, който е идентичен с неговия собствен, или поне е развит на тази база. Актьорът налага екранния образ на своята реална или стилизирана физика. Копира я във всяка роля, която прави. В случая и неактьорът в типаж, и професионалният актьор създават роля, която е в съгласие с тях самите. Често виждаме екранен образ идентичен с неговия собствен или поне произлизащ от него. Това означава ли, че филмите никога не могат да представят индивидуалности, а само типажи? Артистът въздейства на публиката не само заради своята подготвеност за тази или онази роля, а и с това, че той е или изглежда „особен“ вид личност.

Понятието за типаж може да акцентира не само върху индивидуалната актьорска физика, но също и върху неговата личност и стил на игра, като те могат да бъдат посочени като особени, налагащи се отличителни белези на **актьор със звезден статус**. Има разлика между актьор в „типаж“ и „актьор - звезда“ и тя е свързана с въпросите за разпознаваемост и повтаряемост. Звездният статут се определя чрез честотата на появата на актьора в няколко филма или в различни роли. Разпознаването на актьора в поредица от филми създава онази двойна идентификация, при която ние виждаме не само ролята, но също така и „актьора - звезда“. Това разпознаване се оказва особено важно. Повторяемото разпознаване позволява артистът да стане вид стока, да се мултиплицира. Ценността на звездния статут най-често се мери в очакването на публиката да види и разпознае своите любими, притегателни, познати модели.

Звездният имидж подпомага изграждането на публичния характер на артиста и характеристиките пресъздадени във филмите, които една „звезда“ играе, прибавят качествата си към индивидуалността му, като те изглеждат вече отразени с нова светлина от истинската същност на артиста. „Звездата“ е добила своя социална фасада, наложена чрез външен вид и игра, което е нейното ново „Аз“.

Е, ако трябва да се опитам да намеря реализация като професионален артист във филм или телевизионна постановка, къде да открия своето място? Мястото на кандидата, който неудържимо се стреми да изгрее на екрана?

Актьорът не е самостоятелен в своята дейност. Неговата работа е функция от драматургията, от режисурата, както и от цялата поредица участници в създаването на екранните изкуства. В настоящото изследване ще се опитам да потърся ярна ориентация в отговорите на въпроси, които могат да ни насочат в посока на вглеждането в „документа“ възпроизведен от екрана, по думите на Неделчо Милев<sup>1</sup> на: *„манипулираното отношение към изобразяването на собствената му /ни / актьорска личност“?*

За всеки артист са важни неща като късмет, улучване на духа на времето - точно съответствие на поредица от фактори, които определят реализацията му. Успешната кариера изисква вглеждане в по-широк контекст,

---

<sup>1</sup> Неделчо Милев „Теория за елементите в киното“ стр.295

съобразяване с индустриалната, социалната и творческа среда, която я прави възможна. Изкуството е осъзнат процес. Актьорът заема своето място в конструкцията, наречена филм. Той е част от общия механизъм и не може да съществува независимо от останалите. Най-ценното негово качество е умението да се „разтваря“ в образа, да изчезва в него в рамките на поредица от дубли. Еwentуално, техниката придобита в театъра трябва да му помогне да мултиплицира това състояние, колкото пъти е нужно, защото той не играе сам. Партньорът също трябва да достигне до това състояние и този акт трябва да бъде синхронен.

Въпросите, които ме занимават и на които се опитвам да намеря отговор с настоящето изследване, са свързани с противоречивото творческо и житейско битие на артиста, който иска да намери мястото си на екрана. Какво те прави кино или телевизионен артист? Парадоксът - *всеки може да се окаже подходящ, но не всеки е подходящ да бъде кино актьор.*

Как може актьорският труд да добие прозрачно и устойчиво на анализ описание? Много малко се говори за спецификата на играта във филмите. Кое е точно онова, което е актьорът от гледна точка на неговия психологически, вокален и физически тренинг? Нека прибавим и теоретическа подготовка.

**В първа глава** на изследването в теоретичен аспект се посочват някои значими разработки отнасящи се до същността на онтологичния статус на актьорската игра в



киното. Тези теории най-общо приемат, че играта в киното предполага нещо различно от играта на театрална сцена, макар че неподправеният, натурален вид присъствие и обиграният, сценичен или театрален стил на игра често съществуват заедно.

В главата посветена на актьора в киното „Remarks on the actor“ на Зигфрид Кракауер, извадки от по-подробната му <sup>2</sup> „Теория на киното: отражение на физическата реалност“, се подлага на дискусия факта, че като продължение на фотографията, в киното е заложена способността му да отразява действителността. По-конкретно Кракауер разглежда киното като изразно средство за разкриване на съвременността най-вече чрез способността му да показва къде се срещат случайността и шанса. Що се отнася до качествата, Кракауер твърди, че киноактьорът е различен от сценичния актьор по „акцента върху присъствието“. Актьорът контекстуално е поставен в различен план, обстановка, места и представи. Всъщност, той е обект сред много други обекти и връщайки се назад към различните аргументи относно актьора като краен продукт, Кракауер приписва различни функции на различните видове актьори. Непрофесионалните участници на екрана той свързва с функцията на киното да отразява и показва, като твърди, че те придават на историята в даден филм усещането за документализъм. И кинозвездата, и

---

<sup>2</sup> <http://www.newcinemaschool.com/wp-content/uploads/2012/09/E%60rih-Krakaue%60r-----Priroda-filma.pdf/20.08.2017/>

непрофесионалният актьор влизат във функцията на типажи, детерминирани от физическото си появяване на екрана. Кракауер твърди, че звездата има статут и определено е личност, а не член на отделна, по-голяма категория хора.

В „Reflections on the Ontology of film“<sup>3</sup> Стенли Кавел коментира актьорското майсторство, засягайки подобни твърдения, но все пак той се различава от Кракауер. Отнасяйки се към актьорската игра от литературно-философска гледна точка, Кавел, както и Кракауер, дискутира въпроса за видовете актьори, като разглежда различните изисквания и задачи пред киното. Актьорът винаги се разглежда във връзка с един цял свят от обекти около него. Кавел изтъква, че огромната разлика между сцената и екрана е в прожекцията. Според автора присъствието на даден персонаж в един филм се налага само и единствено чрез фотографското препредаване. Но докато персонажът доминира на сцената в едно представление и позволява на зрителя да бъде погълнат от ролята, актьорът в киното поема ролята върху себе си и управлява и контролира филма, като киноактьорите така създават типажи.

Интересно пояснение може да се намери и при Пановски,<sup>4</sup> където Отело или Нора са определени,

---

<sup>3</sup> <http://bookpdf.services/the-world-viewed-reflections-on-the-ontology-of-film-enlarged-edition-harvard-film-studies.pdf> /12.09.2017/

<sup>4</sup> [https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky\\_Erwin\\_1934\\_1966\\_Style\\_and\\_Medium\\_in\\_the\\_Motion\\_Pictures.pdf](https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky_Erwin_1934_1966_Style_and_Medium_in_the_Motion_Pictures.pdf) стр.28

същностни фигури, създадени от драматурга. Могат да бъдат изиграни добре или лошо, могат да бъдат „интерпретирани“ по един или друг начин, но те определено съществуват, без значение кой ги играе и дори дали въобще се играят. Героят във филма обаче живее и умира с актьора. Не е съществото „Отело“, интерпретирано от Робсън, или съществото „Нора“, интерпретирано от Дузе, а е съществото „Грета Гарбо“, въплътено във фигурата с име Ана Кристи, или съществото „Робърт Монтгомъри“, въплътено в убиец.

Както Кракауер и Кавел, О. Томсън в „Screen acting and the commutation test“<sup>5</sup> разглежда особеностите на актьорското майсторство във връзка с типажите. Той търси да установи дали заместването на ниво „изразител“ предизвиква съответно промяна на ниво „изразен“. Например, приложено към актьора - замената на Шърли Темпъл с Джуди Гарлнд в „Магьосникът от Оз“ или прехвърлянето на ролята на Джими Стюърт на Джон Уейн в „Човекът, който застреля Либърти Вальнс“. Аналогичен е примерът в практиката на българското кино - замената на Велко Кънев, в предварителното виждане на Г.Мишев за изпълнител на ролята на инструктора по кормуване Яким, със Стефан Данаилов във филма „Дами канят“, реж. Иван Андонов. Или драматичното решение след пробни снимки да се даде ролята на бащата в „Да обичаш на инат“, реж.

---

<sup>5</sup> <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/19/2/55/1614830/Acting-Screen-Acting-and-the-Commutation-Test>

Н.Волев, от предварително избрания Руси Чанев на Велко Кънев.

Томсън търси аргументи да констатира не само дали се получава различие, но и какво точно е то. Той разглежда една филмова продукция като съвкупност от отличителни черти, които включват особеностите на индивидуалността на актьора, излъчването му като цяло. Томсън акцентира върху йерархията в киното - звезди, характерни актьори, статисти и каскадьори - естествената йерархия, отразена в това колко заменяем е даден актьор в определена роля, но който с подчертаване на отделни аспекти в своето изпълнение налага различен контекст на цялото.

В киното като актьори могат да се снимат всякакви хора при наличието на киногенетични данни. Професионални актьори със специфична театрална техника могат да приспособят играта си с изискванията на камерата при наличие на особено излъчване. Наред с белезите на таланта теорията е въвела условното понятие <sup>6</sup> „киногенетичност“ - качество на човека в кадъра да заразява емоционално зрителя. Да излъчва неуловима драматична информация, извираща от подсъзнанието на изпълнителя към подсъзнанието на възприемащия. Това явление не се подава на точно определение. Със сигурност обаче можем се да твърди, че работата на актьора в киното залага на изградена собствена, индивидуална

---

<sup>6</sup> Неделчо Милев „Теория за елементите на киното“ стр.293

професионална техника. Добрата актьорска техника стимулира фантазията и поощрява преживяването. В повечето случаи актьорът напълно представя себе си. Той трябва да „влезе“ в атмосферата на кадъра, да навърже поведението на героя си по логиката на фабулата, да следва действието в неговата последователност, и да се вживее в обстоятелствата. Той отдава на екранния образ собствените си физически и психически данни, заради които в повечето случаи е избран: осанка, ръст, характерни черти на лицето, очите, говора. За големината, важността на ролята и изявата на актьора в определена фабула голямо значение има психофизическото му поведение. Това поведение може да изгради характер-тип, запомнящ се персонаж. Персонаж, който да преминава от филм във филм, проявявайки се в различни обстоятелства. За по-големите роли личностните характеристики на по-сложно замислените образи налагат и по-големи личностни обеми в характера на актьора. Възможно е изграждането на образа да заложи на несъответствие на „типажния“ вид спрямо душевните качества на героя. Те могат умишлено да се противопоставят на изобразителната му характеристика с цел да се изведе драматичната природа на киноразказа. Подобни авторски решения могат да способстват за неочаквано актьорско откритие и то да се превърне в ярък художествен факт, като подплатен с известна доза практицизъм да наложи работата и личността на актьора като явление.

Във **втора глава** дисертацията разглежда актьорът в контекста на категориите роли, в които е разпределян във вертикалната структура на филмопроизводството и функциите му като уникален типаж, характеризирани от външния си вид и стила на игра - главен герой, поддържаща роля и характерен актьор. В това пространство той може да се разглежда като социален типаж - партиен секретар, доктор, селянин, учител и т. н.; като ампло характер - онзи който играе сериозната роля, невинното момиче или героя. В киното по-тесните специализации на артистите и пришиването им на „ампло“отварят шанс актьорът да поддържа или образно казано „притежава“ определен тип роля. Под „притежаване“ би трябвало да се разбира придобиването от един актьор на привилегията да играе всяка роля, в която вече се е представил с успех пред публика. Обичаният от мнозина Никола Тодев от приблизително 80-те филма, които е снимал, ролите му са главно „кмет“ и „поп“ - по десетина, а на почти всички останали пред името на персонажа му стои определението „бай“ ... На него принадлежи фразата : „Изиграеш ли веднъж поп - купи си килимъвка.“

Такъв е случаят с разделението между характерни актьори и звезди. Актьорите в традицията на характерните роли на средно ниво е малко вероятно да се сменят с водещите роли. По-скоро един актьор ще развие специализация вътре в амплоата. Георги Русев, Никола Тодев, Надя Тодорова никога не получиха главна роля във филмите. Фактически ролите им по някакъв начин

продължават и днес да се копират от драматурзите. В съвременното ни кино можем да открием прилика с репликите, костюмите и общите интерпретационни модели на интонационното и телесното им поведение.

Всеки актьор се стреми към собствена специализация, която макар и да стеснява идеалните възможностите за изграждане на сложни и противоречиви характери, отваря други - изграждането на типаж. Всички актьори искат да са в центъра на историята, да изиграят ролята на главния герой. В повечето случаи интересни и задълбочени черти в характера на главния герой в драматургичните схеми липсват. В тях най-често има само две измерения. Задълбочените персонажи трябва да притежават непривлекателни качества. Изисква се майсторство в написването на такива многостранни, богати и противоречиви характери. За това актьорите обичат непривлекателните персонажи. В повечето случаи те са многостранни. Непривлекателните персонажи принадлежат на „характерните“ актьори и те се различават от изпълнителя на главната роля. Характерният актьор представя определен тип, близък до реалността, докато главната роля съдържа по-общ идеализиран тип. Характерният актьор е способен да индивидуализира ролята и да извлече от нея голяма категоричност и сила. Този подход е основен в ансамбловата игра и изразява повече истина, като е по-близо до реалността, в която артистът гледа на себе си като на „звезда“, а не като на някой, който между другото изпълнява „поддържаща роля“. Вижте

удивителния ансамбъл на артистите в „Бяла магия“ на Иван Андонов, където няма главна роля, а едновременно с това всички са в „главната“ роля.

Добрият актьор задължително е „характерен“ актьор. Според тълковния речник „характерен“ означава - отличителен, съществен, типичен, свойствен, особен, оригинален, специален, специфичен, индивидуален, личен (прил.) вроден, естествен, инстинктивен, непристорен, незаучен (прил.) коренен, основен, радикален. Ако се вгледаме в героите на Георги Мишев в поредицата от неговите най-ярки филми ще открием дебелата лелка с бохчите, баниците и суджуците, майката на Таня (Мариана Димитрова) - Катя Чукова; мъжът ѝ, битовият философ - Петър Слабаков; провинциалният изкуствовед, критик със специализация от епохата на соц.реализма - Георги Русев; кльощавата безмълвна уредничка на изложби - Леда Тасева; магазинерката от щанда за корнизи - Пепа Николова; колоездачът комплексар и ревнивец - Велко Кънев; магазинерът, специалист по фаянса - Никола Тодев; ходатайстващата лелка - Надя Тодорова; местната секс бомба - Йорданка Кузманова, каруцарят плячкосал картината с „голото хоро“ - Иван Григоров, чиновникът касиер - Стоян Гъдев и т.н. Това са ролите за характерните актьори във филма „Самодивско хоро“, реж. Иван Андонов. Те придават цвят на филма. Характерната роля не трябва да се характеризира като карикатуризирана форма на изкуството. Обратно, във филма артистите изграждат ролите си, като постигат строго индивидуално



разграничение в широко разпознаваема характеристика. Героите са ярки и забележими като персонажи, зад които стои съвсем конкретен човек от реалността. Характерният артист има говорни дефекти и борави с говорни характеристики, куца, спъва се, мляска и т.н. Водещият идеализиран герой говори правилно, умно, поучително и мъдро, защото гледа и вижда бъдещето поне след 1300 години. Характерният актьор от киното на Мишев е „специален типаж“, а „героичният“ актьор Стойко Пеев от „Хан Аспарух“ е общ типаж. И характерният актьор, и героичният тип актьори стилизират, иначе те няма да бъдат актьори, но моделите на характерния актьор съществуват в реалността, докато „героите“ изглеждат близки до пропагандните реклами на идеализираната реалност. Героят често остава човек без качества. Само по необходимост той има професия, пол и възраст. Непременно засвидетелства вяност към идеите, но това като че ли изчерпва личните му характеристики. Човек може да обърка водещите актьори, но никога характерните. Индивидуалността на характерния актьор често се подчертава до степен на непоносимост. Да си спомним Надя Тодорова и Георги Русев във всичките им филми, така че той/тя повече приличат на обект за присмех, отколкото на уважавани съвременни хора, докато уникалността на водещия актьор е стеснена.

Онова което се иска от работата на сценариста и режисьора е да се мисли по въпроса как методите на характерния актьор да влязат в територията на героя. Работата на актьора е да приеме този факт - да, това съм аз.

Да излезе от рамката на „типажа“. Ако се детронират ценностите на масовото кино и оковите на повърхностните телевизионни сериали, ще се изумим да видим как в нашия реален живот липсват водещи роли, а доминират живите характери.

Различните традиции в актьорската игра предполагат специално обучение, развиване на специални умения и форми на концентрация и специфичен начин на приемане на връзката външна/вътрешна страна и/или между отделния актьор и начина му на общуване с партньорите и публиката, които важат както в театъра, така и в киното.

В **трета глава** се акцентира върху различните традиции в актьорската игра, които предпоставят и предполагат специално обучение, развиване на специални умения и форми на концентрация, както и специфичен начин на приемане на връзката външна/вътрешна страна и/или между отделния актьор и начина му на общуване с партньорите и публиката, които важат както в театъра, така и в киното. При обучението в конвенционалния подход по системата на Станиславски, допълнена и развита от Михаил Чехов и Лий Стразбърг, като изразители на натуралистичния стил на игра, обучението на актьора трябва да се концентрира върху развитието на уменията и нужната концентрация, за да се покажат силни емоции. Докато, например, според метода на обучение по биомеханичната схема на Маерхолд акцентът е да се развие визуално-експресивна динамика на тялото, основаваща се на предпоставката, че поведението може да бъде изследвано

и обяснено, без да се акцентира върху познаването и доминацията на вътрешните умствени и душевни състояния при обучението в актьорско майсторство.

Тук правя уговорката, че би било напълно погрешно да се прокарва твърдо разграничаване между идеологическия резултат при обучението в натуралистичния и антинатуралистичния подход в актьорската игра, където натурализмът автоматически се отъждествява с емоционално обогрната идентификация „добра“, като така другата става - дистанцирана, т.е. „лоша“ или обратното. Ние знаем, че талантливите артисти успяват, защото притежават особен вид „идиосинкразия“ (свръхчувствителност) - смесица от привързаности и отвращения, с които откликват на околната среда.

Обучението и играта в стиловете, разграничаването между натурализъм и антинатурализъм, или по друг начин казано между „естествено“ и „стилизирано“, всъщност не е толкова съществено. В моят опит по-съществено ми се струва да се разглеждат средствата на актьорската игра, като се конкретизират усилията в произвеждане на нарочни експонирани знаци на присъствие и интерпретация в акцията на играта в контекста на разказа, овладени на базата на активен тренинг по следния начин - съгласуване на изразните средства като: изражения на лицето; жестикулации, движения и пози на тялото и изразяване със звук и слово. Както и да се отнесе актьорът към тези изразни средства, за зрителя те функционират като знаци, свързани с ясно очертани смислови системи. В киното

споменатото е в зависимост и от други фактори: кастинг решения, умения на актьорите, личността на актьорите, характера и ролята, грим и костюми, мизансцен, работа с камерата и монтаж.

Актьорската игра в киното трябва да е съобразена с еволюираните във времето методи и да постига успех, като се прилагат познанията върху съвременните стандарти и изисквания на специфичните кино. Разсъжденията ми са повлияни от <sup>7</sup>Andrew Higson и насочват вниманието към изразни средства групирани в следните направления: **„Пестене“ на гласа.**

Киното много често се определя като визуална медия, а театърът твърде често е определян като ораторска медия, където актьорът е развил особен стил на трениране на гласа, който в повечето случаи е неподходящ за филмовата продукция. Тази тренировка позволява твърде ограничен обхват от начини за използване на гласа в киното, където той се прилага главно като „демонстрация“ на ясна дикция и влизане в контакт с публиката под формата на монолози или диалози с неадекватни енергии. Както често се отбелязва, резултатът е впечатлението от прекалено „театралното“ говорене - „рецитация“, често по причина на написания диалог, като следствие от сценария на филма, натоварен с послания, който го усложнява за сметка на по-сложната визуално-кинематографска форма.

---

<sup>7</sup> „Film Acting and independent Cinema“ Oxford journals 1985  
<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/27/3-4/110/1602831/Film-Acting-and-Independent-Cinema?redirectedFrom=PDF>

Друга причина е погрешният рефлекс придобит в обучението в театрални техники на говора, както и деформациите, които нанася специфичната дисциплина преподавана у нас - „художествено слово“ - да се играе смисъла на текста, като се ниглижира действието изразено чрез него. Разбира се че това не е общовалидно, но по този начин най-често се нарушават изискванията на медията изразени с функцията на киното да отразява и показва, да придава усещането за документализъм. Появява се необходимост основно и от различен път към написването и ползването на диалога в киноиграта, където един по-различен подход към говора би се оказал по-смислен. Практиката потвърждава, че е важна работата с различни речевни модели, скорост на предаване на мисли, с различни тонове и акценти и разнообразяването на разговорната реч. Частично това е въпрос за развиване на овладяна и икономична употреба на гласа, особено чрез възможностите за техники, позволяващи ползване на прецизни пряко записващи звука устройства. Към съвременните български филми не без основание се отправят критики по отношение на начина на водене на диалога, ползването на индивидуалния идиолект, т.е. натуралния говорен израз, естествената речева характеристика, собствените гласови данни на артиста. Натуралното слово, дори с дефекти, е характерност на героя. В постигането на тази индивидуалност на речевия израз артистите често са критикувани за несполучлив, неразбираем, често и нечуваем говор или преекспонирана натоварена с логически

ударения и неестествени интонации реч. Като своеобразна контратеза могат да се посочат и примери за блестящо наложени говорни модели за изразяване. Те са свързани с ползването на моделирани в индивидуална отличителност интонации и тоналности, със строго специфичен звуков строеж. Чуйте изречените фрази от Григор Вачков, Петър Слабаков, Георги Русев, Джоко Росич, Пепа Николова, Васил Михайлов и т.н.

Ако обучението на актьори не обръща внимание на гласа, то същото е понякога неадекватно и по отношение на лицето, жестикулациите и движението на тялото, както и статичното поведение, по-специално по отношение на изискванията на киното. То понякога се оказва съвсем непригодно и към други аспекти на играта - пестенето на мимики, жестове и движение на тялото. Ако доминира гласът, има друг силен аргумент в дискусиата относно театралната игра, в която тя се оценява във връзка с обработката- точно обратното на „неправене на нищо“. За киното и телевизията е необходимо да се развият начини за концентриране върху контролираната активност на екрана, минимални вокални усилия и жестове при движение. Възможността да се предпочете тишината, спокойствието от продължителността на бездействието. Това, което артистът може да изрази с ръката си, очите, главата, раменете...

**Прецизност на движенията във връзка с обхвата на камерата. „Пестене“ на изразенията лице/жестове/тяло.**

## **Контрол на емоциите, допускащ умишленото им отстраняване.**

В традицията на Станиславски вниманието е концентрирано върху използването на метода на физическите действия. Употребата на емоционално заредени обекти - предмети по време на репетициите има за цел да отвлече вниманието от преднамерената актьорска игра, да се забрави за съществуването на камерата, да се измъкне фантазията от ограниченото пространство на кадъра. Работата с предмети допринася визуално към пространството на екрана, но ако се получи едно излишно детайлизиране в самата история на екрана и на преден план излезе връзката актьор/предмет, това често оказва влияние върху конфликтите. Ключово тук е артикулирането на играта във връзка с камерата или по-точно обхвата на камерата. Определящи за обхвата на регистриране на актьорското лице, жестове и тяло се явяват детайлите на рамкиране, ъгълът и дистанцията на снимане. Все още е валиден принципът в киното, че действието на екрана винаги трябва да се съобразява със задължителното изискване за съкращаване при монтажа, както и със спазването на определената последователност според замисъла на режисьора. За да се постигне точната динамика между актьор и камера, могат да се тренират движенията и жестикулациите, като се обединят в една комплексна хореография, свързана с триизмерния обхват на камерата, съобразени с мястото и функцията на обектива ѝ и с идентифицирането на зрителя с погледа през камерата.

За способните към критическа самооценка театрални актьори киното се е превърнало във великолепна школа. То е спомогнало, за да се изработят определени критерии за истина, простота, психологическа истина, достоверност и дълбочина. Накрая то е модифицирало принципите на сценичното съществуване на актьора. То е помогнало да се обогати и обнови цялата палитра от изразни средства на театъра. Това налага ползването на техники свързани с: **Фрагментирание на образа и контрол на емоциите чрез засилване или отстраняване.**

За актьора съществува допълнителният проблем как да подготви ролята си с наличната фрагментация при снимачния процес. Сцените се заснемат непоследователно. Необходимостта да се съобрази със събития, гледни точки и персонажи, които не са в ползрението му, и да реагира на камерата на мястото на отсъстващ събеседник. Съществуват различни начини за постигане на цялост и съгласуваност. Репетициите и времето за снимки могат да бъдат организирани по всякакъв начин, но обикновено сценарият служи като мястото, където се постига съгласуваност. Там рамката свързва отделните фрагменти на снимачния процес, в който се изгражда образа. Но във всеки един от вариантите има напрежение между опитите на актьора да се придържа към героя заради по-добрата идентификация и необходимостта по време на снимките да се разкрива само частично героя. Такова напрегнато състояние е продуктивно, но от гледна точка на „играта“ неизбежно възникват проблеми. Център на цялото е образът на героя, в



който актьорът се опитва да се превъплати. Има смисъл не какви са вътрешните усещания на актьора, а как той изглежда на екрана със жестовете си в образа (по смисъла за изграждането на събитията на Айзенщайн). Въпросът тук е дали играта на екрана разкрива истинския замисъл - въпрос, на който не може да се отговори чрез обръщане към сценария само като на източник на съгласуваност. Може би ще се окаже още по-полезно да се започне с подготовка, която третира играта като създаване на визуални и слухови символи - подготовка, която изразява артистите. Тук има внушение, че стратегията на изваждане на емоциите навън е по-подходяща за всички видове филмова игра. Емоциите трябва да се извадят навън, т.е. да се покажат като определена съгласувана жестикуляция. Актьорът е длъжен да намери ясно доловим външен израз на емоциите на героя си, като за предпочитане е такава игра, която показва какво се случва вътре в него. За да постигне това, работата трябва да бъде насочена конкретно за някого или за нещо. Действията трябва да имат цел. Цел, която се преследва - реална или въображаема, конкретна или абстрактна. Тя може да е вид предмет - непосредствен или опосредствен, но едно конкретно нещо. Нещо, което артистът вижда. Има множество възможности в правилото на „целта“. Тази конкретна цел се променя, движи се, но тя е материализираният образ на цялостния актьорски живот. Очите трябва да гледат в нещо, за да предизвикат импулс, стимул и енергия да се произнесе репликата: *„Какво си направила, хубостнице?!“* - казаната реплика е породена от

конкретния образ извън мозъка, а не вътре в него. Енергията е запазена от вида на лежащата биволица преяла и подута смъртоносно от преяждане с люцерна. /“Матриархат“ - Катя Паскалева/. Енергия, породена от онова, което героинята вижда, което помага в практически план актрисата да извади всички вътрешни функции, нагони, чувства, мисли и мотиви и да ги вложи в целта - спасението на животното. Тези импулси произлизат от нейната вътрешна същност. Целта я устремява, подтиква и придвижва. Емоционалната ѝ природа отказва да упражнява контрол, като влага контролираща сила в нещото, което зрителят вижда. Катя Паскалева предоставя властта в ръцете на целта. Вътрешният ѝ двигател е заработил, запазен от образа на страдащото животно, от външния свят. Техника, която в основата е изградена в театъра, но убедително е прилагана във филмите.

Актьорската игра в условията на непоследователността на заснемането се превръща от режисьора в монтаж от актьорски акции. Всяка от тях е съобразена според изискванията на кадъра (обектива на камерата), като привежда в действие подредени детайли на психологически сложни герои с последователни вътрешни нагласи. При разделянето на материала на такива акции една след друга актьорът овладява характера първо чрез овладяване на цялостния разказ и след като се приключи с целия епизод, той може веднага да определи и доизгради героя си напълно, с всичките му индивидуални черти.

### **Стилизация**

Външните данни на артиста се определят от степента на идеалната съответност в представата на режисьора - външността на героя и фактурата на изпълнителя. Практиката изобилства от такива примери. Това се диктува от спецификата на киното. Често режисьорът е заставен да използва актьори, за които не знае какъв е пълният им творчески потенциал. Това е производствена специфика, която не накърнява етическата страна на взаимоотношенията, а в добрия случай допринася за естетическия облик на филма. Творческият процес на актьора пред камера и в театъра е съществено различен. Но и в единия, и другия случай той цели едно и също - пресъздаване на чужд живот, превъплъщение в друг човек постигнати чрез стилизация. За това при всички случаи е необходима емоционална пластичност, въображение и множество други качества, които трябва да притежава човекът с предразположение към актьорско творчество. Тази стилизация не може да се постигне самоцелно. Режисьорът е онзи, който в нарочните си усилия трябва да съвмести стила на играта на артистите и да изведе жанра. Съществува убеждението, че основният онтологичен реализъм в киното се базира на желанието за една колкото е възможно по-истинска игра, лишена от всякаква театрална стилизация, която не стои добре на киноекрана, но парадоксално понякога тъкмо стилизацията и преиграването вършат работа. Там където има двусмисленост между реалността и илюзията, която трябва да бъде показана във филма, умелата стилизация може да

помогне. Това се отнася както за играта, така и за всеки друг аспект на изображението, като се изисква отпадането на ненужното в дадената сцена. Докато при практиката на стилизиране и натуралистичната игра има моменти, в които актьорите „не правят нищо“, макар пак да е необходима работа и концентрация - кадри където героят чака, или наблюдава, или мечтае, където липсва движение, което само по себе си е изразяване. Интересно е да се отбележи, че точно този минимализъм е най-труден за театрално обучените актьори при играта им пред камера. Не става въпрос „просто да се играе“ или да се покаже „насочена навътре“ игра, а за това да няма играене изобщо. Един различен подход към енергиите и мотивациите свързани с действието, изразени чрез тялото, с концентриране върху неуловимите и обърнати навътре движения. Онези, които са сполучливо намерени, може да се окаже, че накрая живеят най-пълноценно. Трябва да се потисне изцяло преднамереността у актьора. Умелата автоматична игра е въпрос на възискателно, задълбочено и системно обучение. Всеки един актьор е попаднал за първи път в полезрението на професията по типажен признак. Неговите външни данни в една или друга степен са станали предпочетени в избора на облика на персонажа. Но ако типажното сходство не е подплатено с необходимите психофизически данни, то реализацията в една кариера се ограничава в еднотипни изяви. При сполучливия подбор на артисти се търси комбинация по отношение на професионалните актьорски умения и стила на играта, свързвайки актьора с концепцията

на ролята. При такъв избор може да се постигне двоен ефект. На първо място е физическият образ на актьора (лице, тяло) плюс гласовите му възможности. На второ място, въпреки преливането на едното в другото, идва личността на актьора, който внася смисъл със своята харизма, личностните си качества, присъствие, аура и т.н. В този смисъл важността на актьора е винаги идеологически изградена - външност и личност, показващи вътрешния му свят и неговия социален статус и представящи го като комплексен социологичен и физиологичен тип. Често може да се наблюдават и случаи, в които личността на артиста излиза от рамките на ролята, вземайки връх. Комедията и особено телевизионният скеч позволява някакъв вид експресивна стихийност, където неговите изпълнители функционират независимо от него. Това противоречи на тенденцията в класическия реализъм към „експресивна съгласуваност“ между актьор и роля. Масовото потребление на телевизионни щампи оказва своето влияние, но добрият пример на сполучлива актьорска стилизация може да се открие, например в стихийността на Тодор Колев, който с изявите си се превърна в еталон за художествена мярка. Той умело често пренебрегва конвенцията. В рамките на един филм той умее да представя разнороден микс от контрастиращи стилове - „Двойникът“ реж. Н.Волев и „Опасен чар“ реж. Ив.Андонов. В изявите му изпъква уменията да хване случайните непреднамерени ефекти в играта - моментите, когато намерението и резултатът стават такива заради отварянето към двусмисленото и

противоречиво впечатление от стратегията да се избегне твърдото безкомпромисно приемане на някаква утвърдена теория за актьорската игра, като поляризирането и противопоставянето, например между натуралистична и ненатуралистична игра. Може да се каже, че и сполучливо изградената маска на героя Аспарух Кънчов от „Господин за един ден“ реж. Н.Волев е добре приспособена и пресъздадена театрална игра, заимствана от опита му в телевизията и киното, за да се постигне известен пародиен ефект. Чрез представянето на действията на героя Пурко Тодор Колев се придържа към стереотипа, приближава се до него, идентифицира се с него, но същевременно контролира изразните си средства в границите на необходимото, за да го разкрие. Т.е. умело стилизира. Всичко при селянина господин е преувеличено по един едва забележим, изграден с изключителна мярка начин, откъдето идва и комичността във филма. Всяко изражение на лицето, всеки жест и поза стават знаци сами по себе си, освободени от разказа, излизат на преден план в играта и постигат различие от баналния стереотип.

Подобна стратегия може да се открие и във филма от мелодраматичния жанр „Бон шанс ишнспекторе“ на Петър Донев в играта на Велко Кънев и Йосиф Сърджаджиев. Такава игра е продуктивна не само по отношение на стилизацията в движенията и в пестеливостта си - напрежението между периоди на минимална, явно лишена от изразност и емоция статична игра, и ненадейните изблици на ярка мимикрия на лицето, изненадващи жестове

и пози. Сдържаната игра тук е знак за потискане. Тялото, както и гласът, са безспорно напрегнати. Изблиците са едно отпиращане отново на потиснатото и излизане от контрол.

При класическия натурализъм има общоприет подход за правене на филм изграден чрез цялостен, хомогенен разказ без противоречия. Монтажът обикновено се възползва от непоследователността в текста. Той също може да бъде начин за привличане на вниманието върху сложността на характера изграден от фрагменти изградени на ярки и запомнящи се жестове. В такъв текст може да се заложи на разнообразието в „несъвместими“ стилове на игра и подходи към избор на изпълнители. Играта на Велко Кънев в ролята на ревнивеца велосипедист стилово е отделена от тази на останалите артисти от филма „Самодивско хоро“ реж. Ив. Андонов и това според думите на Г. Мишев е било специално изискване от страна на режисьора.

В цялостната разработка към тази глава съм акцентирал върху практическото прилагане на индивидуалните техники на артистите в сцени от филма „Матриархат“, като бележа някои аспекти от проявата на тези техники, ползвани като изразни средства, по смисъла на теоретичните правила за изграждане на образ и поведение, от едно поколение оставило забележителен отпечатък със своите категорично постигнати резултати. Актьорските интерпретации във филма са израз на овладяна мярка за естественост и убедителност. Изграждането на характерите и поведението на героите извират от живото

наблюдение, от достоверността на индивидуалните впечатления и от непосредственото познаване на натурата. Играта им е изчистена от буквална фотографска документалност, като интерпретацията на характерите и изграждането на ситуациите са постигнати чрез професионално селектиране на средствата. Макар и с подчертан индивидуален почерк, забележително е как те играят едностилово и изграждат ансамбъл.

За да потърся отговори на въпросите свързани с важността на избора на артисити в кино-проектите и особено важно - как се изменят практиките наложили се с промяната на условията за производство на кино и телевизионен продукт в последните години, колко важен е кастингът и ролята на кастинг-директора в този контекст, как промяната от студийната система към тази на продуцента се отразява на филмите и какви са ефектите на глобализацията върху актьорската работа, каква е стойността на филмовото актьорство в изменената социална и творческа среда, и какви ценности свързваме с него, търся да очертая образа на днешната действителност в **четвърта глава** свързана с избора на актьори.

Независимо от противоречивите реакции към разпределянето на роли в киното, то е определящо и по специфичните изисквания на жанра не може да бъде избегнато. Като разглеждам кастинга се стремя да акцентирам не само на начините, по които ролите се характеризират, но също така и да очертая идеологиите за идентичност, които те въплъщават. В допълнение,



разсъждавайки за кастинга, улеснен във възможността да се открият разлики в промените и стиловете на игра, изтъквам само една част от онова, което съставлява актьорската изява на екрана. Трябва по-внимателно да се свързват стиловете на игра с кастинг-практиките и да се вземат под внимание политическите, културните и трудовите въпроси свързани с настоящето.

Търсейки споделен собствен опит в тази глава разговарям с фотограф – Симон Версано, кастинг ржисьорите Илка Вълчева и Мариана Станишева, режисьора Георги Дюлгеров, актьора с многобройни изяви в чуждестранните продукции Велизар Бинев, всички те участващи в процеса на избор на роли от различна позиция.

За да се направи опит да се вникне в съдържанието на човека артист, са нужни инструментите на психологията. В **пета глава** подпомогнат от професионалните си контакти и взаимно доверие с колеги натрупали значителен опит в киното и телевизията, разговарям за техните индивидуални погледи изразени в практиката. Сянката на трите „С“-та - Сублимация. Самочувствие. Самооценка. Работа в екип. Партньорът - другото ми „аз“. Може би трябва да се мисли в категориите на страхове, комплекси, неврози и подобни. Надникването тук е рисковано начинание, особено когато разговаряш с артисти. Да бъдеш напълно честен със себе си е сериозно упражнение, но непрестанното му повторение е задължително в актьорската професия. Трудността в извършването му противоречи на нуждата от илюзии, без които актьорите не могат да живеят.

Самооценката в най-общ смисъл е резултатът от кратното на успеха спрямо претенциите. Тя съдържа две много важни предпоставки - едната включва онези качества, които ние смятаме, че притежаваме, а другата - това са качества, които бихме искали да имаме. Колкото е по-адекватна самооценката, толкова човек е по-приспособим и адаптивен. Стремещът към реализация е най-разпространената и най-адекватна форма на личния стремеж за успех и значимост. Механизмът, който благоприятства тази реализация, е сублимацията. В психологията "сублимация" е понятие въведено от Фридрих Ницше, което се е използвало, за да обясни духа като отражение на либидото. Сублимацията е процес на трансформиране на либидото в "социално полезни" постижения, основно изкуство и спорт, по-широко разбрано в избора на професия. Психоаналитиците често възприемат сублимацията като единствения истински успешен защитен механизъм, когато наличното „изместване“ служи на по-висши културни или социално полезни цели.

Истинското качество на актьорската игра се състои в това да се открие полето на общо сечение между характеристиките на персонажа и онова, което представлява самият той - актьорът, живият човек, онова в което се състои собствената му същност.

Колегите ми Меглена Караламбова, Стефан Мавродиев, Анета Сотирова, Пламена Гетова, Мария Статулова, Валентин Ганев, Ирен Кривошиева, Деян Донков, Асен Блатечки и Владислав Павлов са от различни

поколения, имат различна професионална съдба. Биографиите им са белязани от повратностите на времето, жаждата за реализация, променения политически и социален контекст, зрителски интерес и вкусове. Използвам езика на практиката. Опитвам се да налучкам творческите им дразнителни, които водят до тяхното персонално вдъхновение. Твърде личен и субективен е характерът на тези възгледи, за да бъдат квалифицирани като универсални, но при всички те са се оказали спасение от шаблонното мислене, довели са до професионални знания, които са създали условия за появяването на индивидуалното лице на всеки един от тях, както и за развитието на собствената им специфика и професионална зрялост. Това не са разговори, които ще напътстват „как да“. Колегите просто споделят историите на собствения си опит. Имам за цел да потърся техните мотивации. Да открия какво ги движи напред с годините. Как се справят с трите „С“-та. Ако зад споделеното може да се открие, от субективна преценка, нещо полезно, може би това означава, че ще се знае „какво да“ се прави или как точно „да се прави“.

**В заключението** подчертавам, че не съм имал за цел дисертацията ми да служи като предписание или инструкция как да се изгради актьорска кариера в киното. Основните ми задачи са насочени към очертаването на относително пълна методологическа рамка за изследване на възможностите, с които човек разполага да изгради собствена индивидуална самооценка и ясна представа за

потенциалното си място като артист във вертикалната структура на производство на филмите. Разбира се, на първо място това означава възможно най-обективно да се аргументират предимствата и недостатъците на физическите и психически качества на личността. Опитвах се да намеря сериозни и убедителни аргументи в защита на усилията да се търсят пътищата към познаване на съществуващите теории за усъвършенстване на актьорската игра на базата на променящия се контекст, който налага гъвкавост, приспособяване и осъвременяване на изразните средства, съобразени с историческия опит и развитие.

Парадоксът, че *всеки може да се окаже подходящ, но не всеки е подходящ да бъде киноактьор*, е подчинен на сравнението, че актьорът се оказва „зарче подхвърляно от нечия ръка“, като често не знаем чия е тя. Артистът изпитва необходимост да се чувства създател, макар влиянието му в процеса на завършване на филма да е пасивна. Трезвата преценка и балансираният стремеж към авторска свобода, професионализмът като израз на рационален подход и „хладното“ непротивене в ограниченията наложени от „вертикала“, който неизбежно го поставя в зависимост, е ключът, който заключва страхът от неуспеха, провала и унижението, несъразмерната зависимост в очакваното одобрение от другите, отношенията свързани със самоутвърждаването на собственото Аз, чувството за непълноценност, скрито зад компенсаторно чувство за незаменимост или надничащото самолюбиво величие.

Чрез това изследване се опитвам да докажа, че българските артисти от новото поколение донякъде стесняват значително своя ресурс за реализация, ако не могат да отговорят на процесите на глобализация свързани с новите възможности да имат агенти и да могат да „играят“, т.е. не само да могат да говорят, а да „мислят“ на чужд език. От друга страна българският артист във възможностите си за равностойно участие в борбата за роли в чуждите продукции е ощетен. На него е отредена „допълваща“ функция. Изключенията от този пример само я доказват. Киното се стреми да изгражда нови светове, в които хората да откриват проекциите на днешния ден. Времето налага присъствието на своите нови герои, като сполучливо или не, отправя послания, които могат да бъдат консервативни, апатични, плитки, задълбочени, дори шокиращо студени и жестоки в своето отношение към настоящето. Въпросът за зрителския успех на филмите е ключов момент. Играта на актьора, дори тя да е много добра, не може да бъде оценена високо, ако филмът е лош. Въпросът за връзката между популярността на артиста и неговата публика е чисто комерсиален. Да, повече популярност означава повече хонорари, но много по-важно е друго. Повече почитатели означава на първо място, че типът герой, който играеш, е наложен от днешния социален контекст и е съвременен разпознаваем. Той често служи за подражание. Романтичните герои на Апостол Карамитев в „Любимец 13“, „Специалист по всичко“, бунтарите на Иван Иванов във „Всичко е любов“, „Нощем с белите коне“,

„Лавина“ и т.н. Това са все модели в кратката ни филмова история, които са съвсем различни от героите мутри и хетери на днешния ден. Отношението между зрителя и филма има на първо място социални и културни измерения: за какво говорят филмите, как говорят на своята публика. Успехът трябва да се гради не само на индивидуалния талант, точното чувство за драматургия, на оригиналните сюжети и герои, а и да се изразява достоверно това, което е лично, без да се робува на съвременната конюнктура, защото всичко, което не е автобиографично, е плагиатство.

Изследването ми, с помощта на трима студенти по операторско майсторство от класа на проф. Цв.Недялков, натрупа значителен архив от видеоматериал - разговори с 30-тина артисти от различни поколения, намирали във времето, или опитвайки се сега да намерят, място на екрана. Този архив предстои да се допълва и разширява. Преценявам съдържанието му като изключително ценно. Мисля, че с дистанцията на времето субективните позиции, изразени от колегите ми днес, ще отворят нови възможности, за да се състави картината на днешния ден в един разширен контекст. Изкуството е смисъл конструиран именно в даден контекст. Ако искаме да въздействаме на публиката, трябва да променяме себе си, така ще променяме и обществото. Или както Станиславски е казал - ще обичаме изкуството в себе си, а не себе си в изкуството.

Приносни моменти:

1. Синтезирано изследването трасира историческото развитие на основните теории за обучение в техниките на актьорската игра, които имат отношение към спецификата на киното с цел да разграничи чисто интуитивния от рационалния подход в изграждането на ролите.

2. Систематизира най-често употребяваните терминологични понятия свързани с играта на артиста в киното .

3. Насочва внимание към „акцента на присъствие“ в работата на артиста, като коментира ефектите му, фокусирани върху съвременен контекст и изместването на разбирането за превъплъщение: от игра основана на тренирано „самолюбиво самоизтъкване“ до целенасочено овладеене на пространства в играта между идентифициране и неидентифициране, изразни средства, които могат да функционират и като знаци свързани с ясно очертани смислови системи.

4. Посочва и анализира от гледна точка на теорията аспекти на индивидуалните подходи на артистите, които присъстват като функция на кинематографични техники в откъсите на „Матриархат“.

5. Поставя въпроси свързани с изграждането на трезва преценка на индивидуалните качества на артиста в контекста на филмовото актьорство като неразделна част от концепцията за звезден статус и типаж.

6. На базата на осъзнатите отделни характеристики на индивидуалността и различията в актьорските стилове изследването разкрива значимостта на задълбочения

подход за изследване на възможностите в актьорските интерпретации, като се обосновава неговата активна функция в процеса на изграждане на кинотворбите.

7. Проблемът за актьорското самочувствие и самооценка се осмисля като важен феномен на актьорството в контекста на наложения днешен социален и професионален ред .

8. Осъществен е критичен преглед на съществуващите възгледи за отношението между културно и комерсиално в подхода към актьорската професия.

Публикации по темата: 2 статии (самостоятелно).

1. Статия: „За авангарда в театъра като мултимедийно съвършенство“ по повод спектакъла „Носорози“от Йожен Йонеско, в театъра на Крайова, Румъния, под режисурата на американеца Робърт Уилсън. Списание. „Везни“, кн.1/2, 2016 год.

2. Статия: „Добрият актьор непременно е характерен актьор“. Списание „Артизани“ 2018год. брой четвърти, стр 112-192

Декларирам, че настоящата дисертация е изцяло авторски продукт и при нейното разработване не са ползвани в нарушение на авторските им права чужди публикации и разработки.