

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО  
ИЗКУСТВО „КРЪСТЬО САРАФОВ”**

**Факултет „Екранни изкуства”**

**Катедра „Аудиовизуално производство”**

**Боя Красиминова Харизанова**

**РЕЖИСЬОРСКИ ПОДХОДИ ПРИ РАБОТА С НЕПРОФЕСИОНАЛНИ  
АКТЬОРИ В КИНОТО**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на

**ДИСЕРТАЦИЯ**

за присъждане на образователна и научна степен „доктор”

Научен ръководител:

Проф. д-р Дочо Боджаков

София 2023

## **СЪДЪРЖАНИЕ:**

**Въведение** – стр. 4

### **Първа част: Професионални характеристики и еволюция на актьорската игра в световното и в българското кино**

1.1. Професионални и непрофесионални актьори в киното – дефиниране на понятията – стр. 8

1.2. Зараждане на работа с натуршчици в киното – кога натуршчикът е необходим за филма – стр. 9

1.3. Българският опит в използването на непрофесионални актьори – стр. 12

1.4. Киното на Рангел Вълчанов – стр. 13

1.5. Документалният реализъм на Георги Дюлгеров – стр. 16

1.6. Участието на деца актьори в българското кино – стр. 18

### **Втора част: Естетически основания за използването на непрофесионални актьори в различни школи и направления на световното кино**

2.1. Италианският неореализъм – стр. 22

2.2. Марионетната игра в киното на Робер Бресон – стр. 28

2.3. Френската нова вълна – стр. 30

2.4. Реализъм и хиперболизация във филмите на Фелини – стр. 32

2.5. Актьорската експресивност във филмите на Пазолини – стр. 33

2.6. Човешката участ в творчеството на Аббас Киаростами – стр. 35

2.7. Симбиозата между професионални и непрофесионални актьори в знакови филми на чешката „нова вълна“ – стр. 38

2.8. Непрофесионалните актьори в киното на XXI век – стр. 42

**Трета част: Специфика и особености на режисьорската работа с непрофесионални актьори в киното и телевизията**

3.1. Кастинг на непрофесионални актьори – стр. 46

3.2. Работа с непрофесионалните актьори в подготвителния период на филма – стр. 49

3.3. Предизвикателства пред непрофесионалните актьори по време на снимките на филма – стр. 50

3.4. Работа с деца-актьори – стр. 52

3.5. Предимства и проблеми при смесването в един филм на професионални и непрофесионални актьори – стр. 53

**Заклучение – стр. 56**

## ВЪВЕДЕНИЕ

Дисертационният труд е върху тема, която изследвам професионално от години. В досегашната ми работа с непрофесионални актьори в игралното кино натрупах емпирични знания за метода на режисьорската работа с непрофесионалисти. Целта на дисертацията е да систематизира този опит, да го обобщи и да изведе режисьорски инструментариум за работа с непрофесионални актьори в етапите на филмовия процес в игралното кино. Поставям си за цел да анализирам световния и българския опит в работата с непрофесионални актьори, като изследвам режисьорската работа на световни и български режисьори в тази област. Дисертационния труд няма за намерение да противопоставя професионалните и непрофесионалните актьори, а само да очертае разликите и приликите при методите за работа с тях в игралните филми. Той ще отличи особеностите, предимствата и недостатъците на непрофесионалните актьори спрямо професионалните, което ще даде плътност и обосновка за режисьорските подходи при работата с натуршчици.

Има множество научни трудове, посветени на работата на режисьора с професионални актьори. Но няма систематизирано изследване или теоретична база, която да се занимава с темата за непрофесионалните актьори – какви са особеностите на режисьорските подходи при работа с натуршчици в различните етапи на филмовия процес – кастинг, предподготовка, снимачен процес, финализиране на филмовия продукт. Изследване, което да изясни с какво и как непрофесионалните актьори се отличават от професионалните, кои методи при работа с професионалисти се ползват добре и при работата с непрофесионалисти, какви са особеностите при интерпретацията на сценария и последващото изпълнение на снимачния терен на непрофесионалния актьор или наречен накратко – натуршчик.

Настоящото изследване е пространно и включва периода от зараждането на киното до наши дни.

**Обектът** на дисертационния труд са подходите на режисьора при работата с натуршчици. Разделям „натуршчиците“ в три групи – непрофесионални актьори в зряла възраст; деца-актьори, които по смисъла на определението също са непрофесионални актьори; и хибридни актьори – непрофесионалисти, които са се превърнали в професионални актьори. Тъй като много често в игралните филми се използва състав от професионални и непрофесионални актьори в един и същи филм, обект на изследването ще бъдат и режисьорските подходи за постигане на колаборация между професионалисти и непрофесионалисти. Работата с непрофесионални актьори може да доведе до неподозирани дълбочини на истинност, на неподправена чистота, комизъм или трагизъм. Едновременно с това, често пъти смесването в един филм на професионални и непрофесионални актьори води до еkleктизъм в актьорското поведение. Как и чрез какъв подход на работа с актьорите може да се избегне такъв неуспех, е един от обектите на това изследване. Подходът ми при работата в настоящия труд е под формата на „artistic research“ – изследване на базата на личен опит и на опита на световно известни режисьори в игралното кино.

**Предметът** на дисертационния труд са особеностите на непрофесионалните актьори, които изискват различен от конвенционалния подход при работа с актьори. Подобно на професионалните актьори, натуршчиците също са хора с биография, с определен бекграунд. Но докато професионалните актьори са обучени да използват емпиричния си опит като интегрират емоционални спомени, творчески или физически умения в образа на екрана и успяват да разграничат себе си от персонажа, който изпълняват, то

натуршчиците трудно се справят с тези задачи. Те най-често изграждат на екрана образи, които са близки до тях самите в реалния живот, с други думи до голяма степен припокриват образа със себе си. Използват биографията си и емпиричния си опит, преживявайки себе си, а не персонажа си. Професионалистът изпълнява ролята, след което се разграничава от персонажа и продължава живота си, поемайки ангажименти за следващи роли. Непрофесионалистът продължава да „живее във филма“ и след заснемането му. За натуршчиците актьорството не е професия, те не могат да се отделят от своя звезден миг, от своята минута слава.

**Основна цел** на разработката е посредством емпиричния опит на световни и български кинорежисьори, както и на моя професионален опит, да се систематизира конкретен режисьорски инструментариум за работа с непрофесионални актьори в игралното кино.

В тази връзка си поставям няколко задачи:

- исторически анализ на зараждането на киното, посредством използването на непрофесионални актьори за целите на филма;
- анализ на режисьорските подходи на световни и български кинорежисьори при работата им с непрофесионалисти;
- анализ на личния ми опит при работата с натуршчици;
- синтез на режисьорските подходи при работата с натуршчици;
- сравнение на подходите при режисьорска работа с професионални и непрофесионални актьори, отличителни белези при двете групи актьори;
- систематизиране на режисьорски инструментариум за работа с непрофесионални актьори;

- систематизиране на режисьорски инструментариум за работа с професионални и непрофесионални актьори в един и същи филм;
- анализ на актьорското изпълнение и режисьорския подход в игрални филми с участие на непрофесионални актьори в световното и българското кино.

В настоящия труд ще търся възможности за реализация на тези задачи посредством набор от методологически подходи и инструменти.

**Научната новост** в настоящата дисертация е именно създаването на инструментариум за работа на режисьора с непрофесионалния актьор в игралното кино. Темата не е проучвана в специализирана разработка или комплексно изследване, както в българската кинотеория, така и в световен мащаб.

## **ПЪРВА ЧАСТ:**

# **ПРОФЕСИОНАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ЕВОЛЮЦИЯ НА АКТЬОРСКАТА ИГРА В СВЕТОВНОТО И В БЪЛГАРСКОТО КИНО**

### **1.1. Професионални и непрофесионални актьори в киното – дефиниране на понятията**

Професионални актьори в киното са тези, които имат завършено актьорско образование, независимо дали е в академия, университет, школа, колеж, и които активно практикуват актьорската професия. Понятието непрофесионален актьор, „натурщик“, е руски термин, който е утвърден теоретично от Лев Кулешов. Непрофесионални актьори или „натурщици“ са хора, които нямат актьорско образование, но изпълняват тази професия в един или повече филми, като след това се връщат към обичайния си начин на живот. Натурщиците са хора от всякакви професии, хора без професии или хора с професия, която е от друга сфера на изкуството.

Към групата на натурщиците, аз смятам, че трябва да принадлежат и децата-актьори, с оглед на обстоятелството, че те също нямат завършено професионално образование в сферата на актьорската професия.

Съществува и една по-специфична група – това са актьори, които са започнали в киното като непрофесионалисти, но притежават вроден талант и усет към професията. Случайната им поява на театралната сцена или на филмовия екран се превръща в тяхна школа и въпреки, че нямат професионално образование, те постепенно стават професионални актьори.

Понятието „режисьорски подходи“ включва всички методи и способности, с които си служи режисьорът при работата си с актьорите в киното, като



използва филмови изразни средства - от подбора на участниците за филма, през предварителната подготовка и изграждането на екранен образ, необходим за кинематографичното произведение, през снимачния процес, до раздялата с участника след завършването на филма.

## **1.2. Зараждане на работа с натуршчици в киното – кога натуршчикът е необходим за филма**

Киното се ражда чрез първите филми на братя Люмиер. Първите филми „Излизането на работниците от фабриката“ (1895 г.) и „Пристигането на влака на гара Сиота“ (1895 г.) по своята същност са документални наблюдения. Но в „Полетият поливач“ (1895 г.) се наблюдава игрален момент с наченки на сюжет, присъства главен изпълнител в ролята на „поливача“ или с други думи, това е първи наивен опит за създаване на игрално кино. Разбираемо е, че „полетият поливач“ в едноименния откъс е натуршчик. Това се дължи на факта, че киното тепърва се ражда. Все още не са установени професиите в това изкуство. Актьорските задачи се изпълняват от непрофесионални актьори. Участниците в първите рожби на киното имитират сценична игра и постановка, облягайки се на театъра – изкуство, което е възникнало далеч по-рано от киното.

Подобна е ситуацията и при създаването на първите български филми. У нас в началото на миналия век има театрални школи, повечето от тях аматьорски, но част от тях – професионални, като школата към Народния театър. В България киното все още не е признато като изкуство и на него се е гледало по-скоро като на панаирджийско зрелище. Това поставя в затруднено

положение първите български режисьори като Васил Гендов, Панайот Кенков, Борис Грежов, Васил Бакърджиев, Александър Вазов и др. Те трудно успяват да привлекат професионални актьори за своите първи филми. Много често главните роли в първите български филми се изпълняват от самите им режисьори. Панайот Кенков играе главната роля във филма си „Курортен сън“ (1926 г.). Гендов играе във всичките си филми, без един – „Бай Ганьо“ (1922). В него главната роля на Алековия персонаж се изпълнява отново от непрофесионалист – това е детският писател Стоян Попов, по известен под псевдонима Чичо Стоян.

По същото време по световните екрани се прожектиран филмите на Чаплин – един от най-грандиозните актьори, превърнал се в емблема на киното. Но в тези филми също участват и натуршчици, към които спадат и децата. Може би първото най-известно дете в киното е Джеки Куган, който само на тригодишна възраст изпълнява ролята на сираче, отгледано от скитник в филма на Чаплин „Хлапето“ (1921 г.). Филмът пожънва голям успех и се нарежда на второ място по приход за текущата година.

Актьорската игра, както и всяка друга професия в областта на киното, еволюира в годините на своето развитие. Първоначално голяма част от филмовите актьори идват от театралната сцена и упражняват театралната актьорска игра на екрана. Патосът в актьорската игра, хиперболизирането на образа, театралната експресивност на жестове и интонация, изразните средства на актьора, които го затварят между три стени и повествователност на разказа и действието, се оказват не добре приложими в киното. Докато театралната сцена остава в условността на нещо, което се случва тук и сега, филмовият екран създава изцяло нова паралелна действителност. Театралната сцена с жива публика не може да се „отстрани“ от усещането за „нереално

представление“, за изиграване на история и разказването ѝ пред зрителите. В киното обаче, това което се вижда от екрана, се доближава до усещането, че то може да е реално и да се случва наистина някъде по света. За това „изиграването“ на роля е далеч по-голямо предизвикателство за актьора, защото всичко, което „играе“ трябва да изглежда като живот в паралелна реалност.

Актьорската игра се обуславя и от жанра на филмовото произведение. Разбира се, има жанрове, в които се изисква по-стилизирана актьорска игра, други, в които играта на актьора дори трябва да бъде нереалистична. Това зависи изцяло от концепцията на авторите за филма. В тези жанрове се разчита на професионални актьори, тъй като те могат да изградят стилизиран образ, който може да е реалистичен, нереалистичен, или абсурден дори. Натуршчиците, от своя страна, могат да бъдат предпочетени само в жанрове, в които се търси реалистична актьорска игра.

Киното еволюира стремглаво и в началото и средата на миналия век изборът на непрофесионалния актьор пред професионалиста става част от стила на филма и средство, с което авторът иска да разкаже историята си и да поднесе на зрителя определени послания чрез своите персонажи. Оформят се течения в киното, които се противопоставят на „системата на звездите“ в Холивуд, както и на буржоазното кино в Европа. Авторите започват търсят истинност на екрана, непринуденост в човешките образи, реализъм в историите от екрана, натурализъм в средата и атмосферата на филма. За това допринасят и политическата обстановка, и преминаващите две световни войни. Така се зараждат течения като Италианския неореализъм, който бойкотира буржоазното „кино на белите телефони“, Френската нова вълна, която бойкотира „киното на бащите“, Чешкото чудо, което използва краткото

„размразяване“ на комунистическия режим, за да отправи своите послания, авторското кино в Европа. Авторите на филми избират непрофесионални актьори, не защото не могат да ангажират професионалисти, а защото персонажите в тези филми често са маргинали, аутсайдери, потънали в недоимък; темите са свързани с опустошителната финансова и морална деградация на обществото по време и след войните. Авторите имат творческа необходимост да представят илюзорната действителност от екрана, колкото се може по-реалистична, както и да приближат филмовия разказ по-близо до живота на неговите зрители.

### **1.3. Българският опит в използването на непрофесионални актьори**

Актьорското образование в България за пръв път става академично през 1948 година, когато е основана първата професионална академия за театрално и филмово изкуство – ВИТИЗ. До тогава са съществували школи към различни театри и читалища, които въпреки наличието на добри преподаватели в някои от тях, не са на професионално, академично ниво. Предшественикът на сегашната Академия за театрално и филмово изкуство НАТФИЗ е школата към Народния театър, където са се обучавали театралните актьори. По това време в Народния театър играят актьори като Кръстьо Сарафов, Елена Снежина, Иван Попов, Константин Кисимов, Зорка Йорданова и др. Както в театралната школа, така и в Академията дълго е отсъствала специална програма за подготовка на кино артисти. Професионалните български актьори завършват специалност „Актьорство за драматичен театър“ и именно те са актьорите, които стават главни изпълнители в българските игрални филми след идването

на комунистическия режим в България, когато филмопроизводството се национализира.

В България се отличават най-вече двама режисьори, които използват участието на натуршчици с цел изграждане стилистика на определена достоверност във филмите си. Това са режисьорите Рангел Вълчанов и Георги Дюлгеров.

#### **1.4. Киното на Рангел Вълчанов**

Рангел Вълчанов започва професионалната си кариера стремглаво с филма „На малкия остров“ (1958). В главните роли играят професионални актьори. Във второстепенните роли режисьорът разчита на натуршчици. В следващия си филм „Първи урок“ (1959) Вълчанов поставя в главните роли двама непрофесионални актьори - Георги Наумов (Пешо) и Корнелия Божанова (Виолета).

Преди да се снима в „Първи урок“ непрофесионалният актьор Георги Наумов има роля още като дете във филма на режисьора Петър Б. Василев – „Следите остават“ (1956). Там Наумов изпълнява ролята на едно от хлапетата – Чарли. Името Чарли остава прозвище на Георги Наумов и в зрелите му години.

Георги Наумов участва и в следващия филм на Рангел Вълчанов - „Слънцето и сянката“ (1962 г.) Там той си партнира с друга непрофесионална актриса – Анна Пруцнал. Съчетанието между двамата непрофесионални актьори е впечатляващо. Филмът, по сценарий на Валери Петров, е поетичен разказ, в който двама млади споделят екзистенциални мисли за живота и

смъртта, мира и войната, загубата и откриването, тъгата и щастието и посредством това откриват любовта. Сценарият е дълбок и аналитичен, лиричен и поетичен. Това би накарало повече режисьори да прибегнат към професионални актьори, които биха имали качествата да изведат дълбочината на образите. Защо режисьорът поверява ролите на натуршчици? Може би защото тяхната непосредствена игра, лекотата, с която преминават през действието и текста на Валери Петров, без да го натоварват с излишен патос или дълбокомислие в играта си, без поза, без натягане на тежестта от думите, а напротив, превръщането на текста в едно непосредствено, естествено общуване – всъщност това извежда дълбочината и символиката във филма на преден план. Или с други думи, когато текстът е силен, той трябва да се играе леко. Именно този подход, както и останалите изразни средства на филмовия език, превръщат филма в поезия на духа.

Друг пример за поставянето на непрофесионалист в главна роля при режисьора Рангел Вълчанов е участието на Соня Божкова в ролята на Елена във филма „Следователят и гората“ (1975 г.). Соня Божкова по това време е студентка по право в Софийския университет, без интереси в театъра и киното, но въпреки това прави забележителна роля във филма. Интересна е колаборацията между професионалния актьор Любомир Бъчваров и неговата непрофесионална партньорка. И двамата са органично вплетени и допълващи се образи във филма. Непрофесионалната актриса дори има говорен дефект, който допълва образа ѝ на екран. Нейната природна свенливост допринася за изграждането на персонажа. Женската роля - едновременно на жертва и убиец не се играе лесно дори за професионален актьор. Но и тук, както непрофесионалните актьори в „Слънцето и сянката“, непрофесионалната актриса играе този образ с естествена лекота. Без да „натяга“ и да „напъва“ в експресията на образа, без излишен патос, а с равнодушието на едно момиче,

родено без късмет, което се е примирило със съдбата си и което не се бори за справедливост. Ролята на Елена е единствената роля на Соня Божкова в киното. Това е пример за избор на натуршчик спрямо неговото излъчване и природна характеристика.

Следващ филм на Рангел Вълчанов, в който централната роля заема непрофесионален актьор, е „С любов и нежност“ (1978 г.). Това отново е случай, в който човек от друга сфера на изкуството е избран да играе себе си или представата за себе си в игрален филм. Известният скулптор Александър Дяков играе ролята на скулптора Христо в малко крайморско селце като персонажът във филма до голяма степен се препокрива с творческите и личните особености на актьора, който го изпълнява.

Един от най-докосващите филми в българското кино, на който Рангел Вълчанов е и сценарист, и режисьор е „Лачените обувки на незнайния войн“ (1979 г.). Филмът сам по себе си е шедьовър на фантазната и обективната реалност. Те са смесени умело през призмата на детския спомен, фантазия или представа. Алтер егото на режисьора е представено чрез малкия Моне, изигран от Борислав Цанков и филмът е своеобразен авторски монолог на режисьора, свързан с изгубеното минало, причудливата шопска действителност и носталгия към отминалото време. Във филма участват само натуршчици. От една страна натуршчиците придават документална автентичност, от друга страна фабулата е изпъстрена с нереалността на детската фантазия и сегментирания характер на спомена. Целият филм е една хармония от образи, песни, причудливи, но наглед реални сцени на бита.

Това вникване във филма „назад“ и „навътре“, цялата авторска концепция на разказа не би била възможна, ако ролите се изпълняваха от професионални актьори. „Лачените обувки на незнайния войн“ е един от

примерите, в които можем да твърдим, че това е филм, който изисква избора на непрофесионални актьори и би бил невъзможен без тях. Уникалното в случая е, че натуршчиците изпълняват себе си, но не съвсем, защото са във фантазната реалност на дете: литналото във въздуха хоро; сватбата, която „пасе;“, Баба Слава, която спира Първата световна война; 24-те отрочета, наредени на селската дъска като самуни хляб; чистия и идеализиран образ на Бялата стрина; едни мечтани, но ненужни лачени обувки...

Впечатляващо е автентичното присъствие на всички натуршчици във филма, но и на детето – Борислав Цанков. Едно дете едва ли би могло да разбере дълбокия замисъл на филма, когато дори някои възрастни не го разбират. Но не е и нужно – малкият Борислав е умело воден от режисьора и здраво скрепя многопластовата структура на филма.

### **1.5. Документалният реализъм на Георги Дюлгерев**

Другият, вече споменат от мене режисьор, който системно използва непрофесионални актьори, с цел преследване на определена стилистика на филмите си, е Георги Дюлгерев.

В първия пълнометражен филм на Георги Дюлгерев, „И дойде денят“ (1973 г.), посветен на идеалистичните мечти за налагането на народна власт, в ролите участват режисьорите Едуард Захариев, Панталей Панталеев и Пламен Масларов, художникът Иван Кожухаров и ученичката Елена Мирчовска. Използването на непрофесионални актьори, които обаче имат професии в киното или театъра, е често срещан подход в работата на Георги Дюлгерев. Участието на такива хора им дава предимството, тъй като те са добре запознати



с технологията на занаята, не виждат камера и снимачен екип за пръв път. Водещо за избора им от страна на режисьора е търсенето на подходящи типажи за филма.

Във филма „Авантаж“ (1977) Дюлгеров умело смесва на екран професионални и непрофесионални актьори. Неговите успехи в тази колаборация са важни за режисьорските подходи при смесването на натуршчици с професионални актьори. Особеното във филма е, че главните персонажи имат своите прототипи в реалността. Взета е реалната човешка съдба на престъпника Лазар Касабов – Петела и е драматизирана, за да се превърне във филм. Самият сценарий се базира на документи, сведения и дълги проучвания за характерите и мотивите на персонажите. Сценарият е своеобразен пъзел от реални случки на различни затворници.

Още в първите кадри от филма виждаме реалните затворници, които са натуршчици във филма, и сред тях е актьорът Руси Чанев в ролята на затворник с прякор Петела. Актьорът изглежда като неотделима част от групата реални затворници. Тук се откроява режисьорският подход при снимането едновременно с натуршчици и професионалисти – професионалните актьори трябва да присъстват във филма така, сякаш са непрофесионални. Няма начин група затворници да се нагодят към играта на професионалния актьор. За това професионалистът трябва да играе като натуршчик, той трябва да се нагоди към реалните образи, той трябва да се смеси органично с тях, да черпи характерност от тяхното излъчване и особености.

Едно от големите постижения на Георги Дюлгеров в българското киноизкуство е филмът му „Лейди Зи“ (2005 г.). Сюжетът разказва за две деца, израснали по сиропиталища, които имат своите наивни мечти, но се сблъскват с трудната действителност в България в първите години на демокрацията.

Дюлгеров използва за главните роли именно такива младежи – Анелия Гърбова в ролята на Златина и Павел Паскалев в ролята на Лечко. Годините на прехода са тежки за българите и те все повече избягват да гледат истината на екран. Предпочитат филми с измислени и красиви сюжети. Но именно тогава Дюлгеров прави този филм, който удря по сетивата на зрителя със своята истинност и дълбока емоционалност.

Една от силните характеристики на непрофесионалните актьори е, че в конкретната сцена, те не играят биографията на персонажа, не играят представата си за нея, не играят целта, която персонажът ще постигне или няма да постигне на финала на филма. Те играят чисто и просто мотивацията за действието на персонажа в конкретната сцена, пречупена през собствената им същност. Тази характерност дава непосредствен реализъм на случващото се на екрана, но разбира се, не е подходящ подход при всеки филм. Отново всичко трябва да е съобразено със стила и концепцията на филма.

### **1.6. Участието на деца-актьори в българското кино**

Първото българско дете актьор е Митко Гендов, син на пионера Васил Гендов. Едва 3-годишен той играе във филма „Човекът, който забрави Бога“ (1927 г.). В последствие има още две роли, отново във филми на баща си - в „Пътят на безпътните“ (1928 г.) и „Улични божества“ (1929 г.). Това са социални мелодрами, в които персонажите са маргинали, изпаднали от обществото хора, но на финала доброто винаги побеждава. Следващото по-известно дете актьор е Йосиф Сърчаджиев. Едва 5-6 годишен, той играе във

филма на баща си Стефан Сърчаджиев „Наша земя“ (1952 г.). Там изпълнява ролята на пионерчето Тошко, простреляно от вражески самолети.

Повечето български филми с деца по времето на социалистическия реализъм са забавни. Най-вече защото детето инстинктивно гледа на живота от забавната му страна. Може би причината за позитивния уклон в българските филми преди 1989-та се дължи и на факта, че в комунистическия режим всички хора, и особено децата, трябва да бъдат изобразени като задоволени и щастливи персонажи.

Със сигурност за децата-актьори е по-лесно да работят в комедийни сюжети и да изпълняват образи, които извършват забавни и весели неща, отколкото да пресъздават драма, тежки житейски моменти или скръб. Децата в трите новели от „Таралежите се раждат без бодли“ (1971 г.) са изключително правдиви на екран, може би защото са напълно във свои води. Те пресъздават ежедневието си с техните наглед малки, но за тях самите, големи проблеми – загубеният нов „футбол“, заразата „танцуващи уши“, войната със злия бакалин...

Най-трогателното детско лице в нашето кино принадлежи на Веселин Прахов. Първата му запомняща се роля в киното е на Миташки в „Куче в чекмедже“ (1982 г.), когато той е едва пет-годишен. Сцените в дома на Миташки са заснети в реалното жилище на Веселин Прахов. Може би това допринася за спокойствието на малкия Веселин – позната среда, позната обстановка. 30 години след заснемането на филма Прахов разказва как на кастинг го завела сляпата му баба. Режисьорът Димитър Петров почти не му дал актьорски задачи. След кратък разговор, Веселин бил избран за ролята. Незабравими са кадрите на раздялата между Миташки и кучето Рошко - малкият Миташки наблюдава през задното стъкло как Рошко тича след

отдалечаващия се автомобил. Детските сълзи на екрана са автентични и трогателни.

Нужно е да се отбележи, че понятието „деца-актьори“, не е конвенционално за всички възрасти. Има разлики психологическото развитие на децата в различната възраст, за това ще ги разделя на три групи: деца до 7 годишна възраст; деца между 8 и 12-годишна възраст и деца между 13 и 17 годишна възраст.

Децата до 7- годишна възраст са предимно привързани към родителите и семейството си. При тях е важно да възприемат снимачния екип като семейство, да се привържат към възрастните актьори, които им партнират, да се чувстват защитени, да не се страхуват от непозната и непривична за тях обстановка. Това изисква много предварителна работа с детето, както от страна на режисьора, така и от страна на актьорите, с които детето ще си партнира. Когато се създаде връзка на доверие между тях, снимачния процес е по-лек, детето е по-спокойно и свободно да изразява своите емоции в рамките на персонажа.

В другата група са децата между 8 и 12 годишна възраст. При тях също е налице привързаност към родители и семейство, но отношенията с връстниците и приятелите излизат на преден план. В тази възрастова група децата все повече се сравняват, конкурират или сплотяват с други деца на своята възраст. Именно взаимоотношенията с приятелите определят тяхната емоционалност. Това особено си личи във филми, в които деца си партнират с деца. Създават се силни връзки между някои от децата-актьори, фактът че се срещат и градят взаимоотношения всеки ден както на снимачния терен, така и извън него, води до трудна раздяла след края на снимките. В такива филми

подходът е по-сериозна предварителна работа с децата като група, търсейки допирните точки между тях.

В третата група – деца между 13 и 17 годишна възраст на преден план излиза индивидуалността на детето. Това е възраст, в която детето все повече се обръща към себе си и иска да изяви своята индивидуалност. Децата в тази възрастова група вече имат натрупан известен житейски и емоционален опит, имат вътрешното усещане, че порастват, започват да се възприемат по-независими от семейство и приятели. В тази възраст започват задръжките и сексуалното съзряване. Юношите губят своята непосредственост, която са имали като по-малки деца, започват много повече да анализират света, налице е саморефлексия. Това е най-критичната група деца за работа в киното и подходът трябва да е специален – индивидуален. В тази възрастова група много от децата-актьори загубват своето обаяние, непосредственост и присъствие, което са имали като по-малки пред камерата.

Децата се раждат актьори. Още от малки всички те играят роли. Играят пред родителите си, когато искат нещо, успешно се правят на болни, когато не искат да ходят на детска градина, усвояват всички аспекти на манипулацията. Извън формите на манипулация, те актьорстват ежедневно по време на детските си игри. Измислят си нови светове, които всъщност са мозайка от ярки впечатления. Играят на лекари, на детективи, на майки, дават реплики на куклите си, на автомобилите, на зайчето... Ежедневно водят въображаеми диалози, монолози, всякакви куклени и драматични спектакли се разиграват в детските стаи по света. По етажите на нашите жилищни блокове днес се разхождат хиляди Спайдърменовци, Батмани, Принцеси от „Замръзналото царство“ и други герои от хитовите анимации.

## **ВТОРА ЧАСТ:**

### **ЕСТЕТИЧЕСКИ ОСНОВАНИЯ ЗА ИЗПОЛЗВАНЕТО НА НЕПРОФЕСИОНАЛНИ АКТЬОРИ В РАЗЛИЧНИ ШКОЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ НА СВЕТОВНОТО КИНО**

#### **2.1. Италианският неореализъм**

Неореализмът се заражда по време на Втората световна война и продължава до 50-те години на ХХ век. По време на Втората световна война в Италия се изостря потребността от истината. Хората започват да се вглеждат в своя живот - бедността, недоимъка, мизерията и безработицата стават теми на десетилетието. Отвращението към фашизма с неговата демагогия и фалш, непоносимостта към грандоманията на режима, която прелива и във фашистките филми преди войната, карат творците на неореализма да излязат на улицата, за да филмират истината.

Неореалистите умишлено сричат цялата естетика на фашисткото кино, наричано още „кино на белите телефони“, което се характеризира с излишна пищност и сладникава мелодрама, и изцяло обновяват киноезика. Кинаджиите се отказват от павилионите и звездите актьори и хващат социалните проблеми на обикновените хора. Подменят се темите и сюжетите на филмите, начинът на режисура, начинът на заснемане, актьорското изпълнение и пр.

За сюжети на филмите често се използват реални истории, които са се случили наскоро. Типичен пример за такъв избор на сюжет е един от знаковите филми на неореализма - „Рим, 11 часа“ (1952 г.) на Джузепе Де Сантис. Филмът е базиран на реална история, взета от вестниците: близо 200 млади

жени чакат на стълбите пред вратата на кантора с надежда да заемат единственото свободно работно място на машинописка. В 11 часа стълбите поддават и всичко се превръща в купчина от тела и бетон. Във филма няма главен персонаж, а по-скоро събирателен образ, съставен от групата чакащи жени. Във филма заляга и една от основните теми на неореализма – безработицата.

Неореалистичните филми се снимат основно в натурен декор – често на самите места, където са се случили реалните събития, в бедните домове на участниците във филма, по мръсните улици на града и прашните мазета. Неореалистите умишлено избягват всичко „красиво“, дори и в природата, снимат грозната действителност, в кал и дъжд. Разчита се на естествено осветление.

Използват се непрофесионални актьори, които играят на екран собствената си съдба. Според един от режисьорите на италианския неореализъм Джузепе Де Сантис, герой на неореализма може да стане всеки случаен човек от телефонния указател. Целта е да се постигне истинност, правдивост. Зрителите да открият на екрана себе си, собствената си съдба и проблеми.

Насилието и корупцията още преди сгромолясването на фашизма, създават условия за появата на творби, в които звучи осъзнат и остър протест срещу действителността. Това са първите предшественици на Италианския неореализъм: „Четири крачки в облаците“ (1942 г., режисьор Алесандро Блазети), „Деца ни гледат“ (1943 г., режисьор Виторио де Сика) и „Натрапчивост“ (1942 г., режисьор Лукино Висконти). Персонажите на тези филми са работници, деца и бедни хора, чиито грижи и страдания са пресъздадени със съчувствие и любов. Повечето източници, свързани с

история на киното, определят „Рим – открит град“ (1945 г.) на Роберто Роселини като първия неореалистичен филм. В главните роли участват професионални актьори като Алдо Фабриций и непрофесионалната тогава актриса Ана Маняни, а в епизодичните роли са използвани обикновени хора с цел постигане на истинност и автентичност.

Бедността и нищетата след войната довеждат до икономическа криза, която засяга и кинопроизводството. Студиата за снимки, павилионите в „Чинечита“, са разрушени и разграбени. Няма ток, няма филмова лента, няма пари за професионални актьори, а какво остава за „звезди“. Актьорите, участвали в профашистки филми, са дискредитирани, а част от тях и ликвидирани без съд и присъда. Творците са принудени да снимат обикновени хора на улицата, без осветление. От всичко това неореалистите успяват да изведат направление в киното, от което произлизат едни от най-популярните и знакови класики в италианското кино.

До тук става ясно, че режисьорите на филми от разцвета на Неореализма прибегват до избора на непрофесионални актьори както по естетически, така и по икономически причини. Неореализмът е течение, в което натуршчикът е толкова необходим за филма, колкото и натурния декор, липсата на осветление и най-вече социалните сюжети. Това е течение, което не би могло да съществува и да бъде разграничено в историята на киното като такова, ако филмите бяха правени с професионални актьори, още повече пък с актьори-звезди. Презумпцията, че неореалистичните филми, биха могли да бъдат това, което са, ако в тях играеха актьори-звезди е също толкова възможна, колкото например да се направят „Кръстникът“ или „Апокалипсис сега“ с непрофесионални актьори. Непрофесионалистите нямат методологията и опита да изграждат задълбочени персонажи, което ги прави неподходящи за



повечето филми в киното, но притежават искрена и неподправена емоция, възможност да рефлектират на екрана живия живот, опирайки се на собствената си съдба. Дори когато трябва да изпълнят персонаж, който не съвпада с тяхната лична житейска история или биография, те играят себе си в поставената ситуация, която по един или друг начин е близка до собствената им реалност.

Най-емблематичния тандем в италианския неореализъм е режисьорът Виторио Де Сика и сценаристът Чезаре Дзаватини. Те правят четирите най-знакови неореалистични филми: „Шуша“ (1946) „Крадци на велосипеди“ (1948), „Чудото в Милано“ (1950) и „Умберто Д.“ (1952). При Де Сика много често едни от главните персонажи са деца. Стилът му е интимен, топъл, съпричастен. Филмите на Де Сика са трогващи с човешките характери, простичките истини и прекрасното изпълнение на непрофесионалните актьори в тях. Дори и режисьорите да не бяха притискани от липса на средства, щеше да е пагубно, ако в тези филми се използваша актьори-звезди. Няма как зрителят да повярва, че „звездата“ от екрана страда от нищета, че трябва да продаде спалното си бельо, за да откупи велосипеда си, например. Силното внушение на филмите е в резултат не само на сюжета, но и на актьорското изпълнение на непрофесионалните участници. В неореализма обикновените хора най-добре се „играят“ от обикновени хора.

Ламберто Маджорани, който изпълнява ролята на Антонио Ричи в „Крадци на велосипеди“ е обикновен стругар. Де Сика го открива, когато е на посещение във фабриката, в която работи Маджорани. Прави проби с него и го харесва за филма. Маджорани е абсолютно достоверен в играта си и в партньорството си с малкия Бруно – синът му във филма, изигран от Енцо

Стаиола. Ламберто Маджорани няма последваща кариера в киното, а Енцо Стаиола, когато пораства, става учител по математика.

Ролята на пенсиониралия се възрастен мъж Умберто във филма на Де Сика „Умберто Д.“ (1952) е първата и последна сценична изява за натуршчика Карло Батисти. Той е перфектен в изпълнението си на персонаж, който трябва да се сблъска с пенсионирането, и буди истинско съчувствие, трогва зрителя. По професия Батисти е лингвист, член на Италианската езикова академия, където му предстои пенсиониране. Ето защо той чувства съдбата на персонажа близка до неговата собствена. Батисти не се разделя завинаги със седмото изкуство и през 1955-та година се пробва като режисьор на документален филм. Филмът не става популярен и е единственият му опит в тази посока.

Споменатите до тук непрофесионални актьори спадат към групата, която определям като „актьор за един филм“. При тях успехът е само един, в една единствена роля.

Във филмите на неореализма често се съчетават професионални актьори с натуршчици. Взаимодействието между тях на екрана крие своите рискове. В добрия случай може да се получи игра, в която те да черпят енергия един от друг, но в лошия - да се получи еkleктизъм на актьорското поведение. За да се постигне правилният ефект, трябва професионалните актьори да са подготвени за срещата си с натуршчиците на снимачната площадка. Например е добре, режисьорът да използва обстоятелството, че натуршчиците излъчват истинност и непринуденост, която би следвало да стане заразителна и за професионалните актьори. От своя страна професионалистът знае пътя от началото до края на филма и отчита факта, че този път се движи през определени драматургични пътеки - през перипетии, върхове и спадове, за да

стигне до кулминация и развързка. Един натуршчик може лесно да „изпусне“ важна сцена, докато професионалистът може да я спаси.

За това при смесването на непрофесионални и професионални актьори в един филм режисьорският подход е от решаващо значение. Именно режисьорът трябва да превърне недостатъците на едните в предимства за другите и обратно. Успешен е и напълно обратния подход, в който режисьорът умишлено сблъсква професионалният актьор с натуршчиците. Такъв е, например, филмът „Стромболи“ (1950 г.) на Роберто Роселини. Главната роля във филма се изпълнява от Ингрид Бергман, която е звезда на световното кино в онези години. Режисьорът решава да я заведе на реален вулканичен остров, където тя трябва да си партнира с местните жители. Сблъсъкът между звездата на световното кино и участващите във филма местни жители е повече от виден на екран. В този случай актрисата нарочно не е била подготвена за срещата си с натуршчиците. И това е търсен ефект, който работи драматургично за изграждане на разказа. По сюжет персонажът на Ингрид Бергман трябва да попадне на този остров и да се сблъска с неговата действителност. Тъй като това реално се случва и с актрисата, то я изважда от зоната ѝ на комфорт и създава предпоставка за нейно реално преживяване в рамките на филмовия разказ. Класата на Бергман си личи на фона на останалите – тя се движи из острова така, сякаш ги превъзхожда. И това всъщност е нейното реално отношение към хората там. Шокът ѝ от всичко, което я заобикаля, бедните къщи от камъни и пръст, пущинака, примитивните условия, в които живее тамошното население – всичко това я травмира в действителност. Личи си, че тя е от друг свят и, колкото и да се старае, не може да се впише в този. Особено впечатление ми направи израза на лицето ѝ докато гледа как рибарите ловят риба в морето – тези гигантски риби, които пляскат с опашки във всички посоки и се мятат, куките и харпуните, които се забиват в главите им... Целият

този толкова натуралистичен кипеж от живот и смърт предизвиква върху лицето на Ингрид абсолютно непринуден израз, в който се чете нейната безпомощност да се приспособи към това диво място. Зрителят, заедно с нея, усеща колко тя е сама в този друг свят, друга планета, друга Вселена.

След плана „Маршал“ в средата на 50-те години на миналия век Италия се стабилизира и вече мизерията не е актуална тема. Неореалистичните филми постепенно замират. Идва времето на други гиганти в киното като Фелини, Антониони, Пазолини, Бертолучи. В Италия примери за късен неореализъм вече през 70-те години на миналия век са филмите на братя Тавиани - „Баща-господар“ (1977 г.) и Ермано Олми – „Дървото на налъмите“ (1978 г.).

## **2.2. Марионетната игра в киното на Робер Бресон**

По-голямата част от режисьорите в реалистичните течения залагат на богатите възможности, които може да им даде сплавта между непрофесионалисти и професионалисти. Но има и режисьори, за които прибъгването до изразните средства на професионалния актьор е естетическо табу. Такъв режисьор е французинът Робер Бресон. Той въвежда в киното тъй наречената – „марионетна игра“ на актьора и възприемането на актьора като „модел“. В основата на „марионетната игра“ е изпълняването на действието и репликите от страна на актьорите, без да им се позволява да интерпретират образите, без да изразяват настроения, състояния и емоции. Те само илюстрират действията на персонажите. Според Бресон осъзнатата актьорска игра пречи на истинността на филма. Защото натурщикът (в малка степен) или актьорът (в по-голяма степен) чрез играта си, не създават реалност, те имитират реалност.

Действително докато пресъздава конкретен екранен образ, актьорът (било то натурщик или професионалист) оставя на екран част от своята реалност, от своята човешка история. За да „изчисти“ това от своите „актьори-модели“, Бресон прави много повторения на снимачната площадка – от порядъка на 50 дубъла за кадър. Целта е актьорската игра да се механизира до там, че да се изчисти от емоционалната „шлака“ на изпълнителя, всякакви емоции и придаване на индивидуалност да отпаднат и да остане действителността в чист вид.

Подходът на Бресон ясно се усеща във всичките му филми. Да вземем за пример филма „Джебчия“ (1959). Главният персонаж има едно и също изражение на лицето, когато извършва кражба, когато майка му умира, когато се влюбва и когато е в затвора. Впечатляващото е, че филмът увлича зрителя, предизвиква емоции и дори има съспенс. Бресон запазва този свой подход, дори когато негов централен персонаж е магаре.

Става дума за филма „Наслука, Балтазар“ (1966), инспириран от собственото детство на режисьора и от романът „Идиот“ на Достоевски. Филмът отново е заснет с непрофесионални актьори по метода на марионетната игра. Бресон изследва радостите и пороците на човека и обществото през очите на едно магаре. Най-привързаната към магарето – Мари, нейният възлюбен, както и персонажът, в който тя самата е влюбена, изпъкват с натуралното си присъствие във филма. Образите на майката и бащата са изцяло реалистични.

Бресон винаги снима в натурна среда, сред природата. Така е заснет и следващия му филм „Мушет“ (1967). Той разказва историята на малко момиче, което непрестанно се сблъсква с нещастieto – майка му е на смъртно легло, за това Мушет е като втора майка за малкото ѝ братче и къщовница за баща си, и

големия си брат. Поради бедност и недоимък е съжалявана от възрастните и подигравана от децата. Изпълнението на 12-годишната Надин Нортие е прекрасно. Тя също е отличен пример за „актьор-модел“. Въпреки, че присъства във филма с едно и също изражение на лицето от началото до края, това лице пробужда емоции, то се „свързва“ със зрителя, докосва го. Ето защо и една от дефинициите на Бресон е: „Добре е професионалистите да се стремят да играят в киното като непрофесионалисти“.

Поради подхода към актьорите, използването на непрофесионалисти, рядкото използване на музика и търсенето на простота в екранния образ, творчеството на Бресон се противопоставя на традицията, установена в предвоенното френско кино. Ето защо той е считан за вдъхновител на Френската нова вълна. Но Бресон не е нито толкова открито експериментален, нито толкова открито политичен като авторите във Френската нова вълна. Бресон по-скоро следва да бъде определян като представител на авторското кино.

### **2.3. Френската нова вълна**

Италианският неореализъм повлиява на направленията в киното и в други страни в Европа - във Франция това е Френската нова вълна.

Филмите от Новата вълна се противопоставят на комерсиалното кино с всичките му характеристики – безсъдържателни сюжети, шаблонно развлечение, закостенялост във формата, пищни декори и костюми, както робуване на звездите-актьори. Творците от Новата вълна предпочитат млади, нови актьори или натуршчици и подобно на неореалистите изискват от тях да

играят самите себе си. Пак подобно на неореалистите френските режисьори снимат в природата или в натурни декори. Често смесват документални и игрални елементи във филмите си като по този начин оформят нов художествено-документален стил в киното.

Един от класиците на Френската нова вълна е Франсоа Трюфо. Във филма си „400-те удара“ (1959 г.) режисьорът вкарва голяма доза автобиографизъм и авторефлексия. Също като своя персонаж Антоан Доанел, Трюфо не познава баща си и носи името на пастрока си. Впоследствие бива изоставен, отгледан от дойката си, а в тийнейджърските си години извършва престъпление (кражба). Също като персонажа си Доанел, Трюфо не се чувства обичан от майка си и един ден казва на учителя си, че е без домашно, защото майка му е умряла. Трюфо е обзет от мазохистично желание лъжата му да бъде разкрита, за да накаже майка си, което е пресъздадено истинно от персонажа Антоан Доанел във филма.

Впечатляваща е играта на централните персонажи – Жан-Пиер Лео в ролята на Антоан Доанел и неговият приятел Патрик Офей в ролята на Рене Биже. Образът на Антоан Доанел дотолкова докосва френските зрители, че те искат да разберат каква ще бъде съдбата на момчето в последствие. За това девет години по-късно Трюфо заснема „Откраднати целувки“ (1968) отново с Жан-Пиер Лео като проследява съдбата на Антоан Доанел като вече пораснал мъж. Темата за детския бунт, за оцеляването в трудни условия и за стремежа към романтика и красота въпреки всичко, са едни от основните теми на Трюфо.

Друг популярен филм на Трюфо, в който е използван непрофесионален актьор е „Стреляйте по пианиста“ (1960). Ролята на пианиста Чарли е изпълнена от непрофесионален актьор – това е музикантът Шарл Азнавур. Азнавур е отличен пример за категорията непрофесионални актьори, които

идват от друга сфера на изкуството и се превръщат в професионалисти. Характерната външност на музиканта му дава идентичност, особеност, лицево преимущество – все неща, които се търсят в киното. Защото при избора на актьори режисьорите най-много залагат на лицето. Лицето трябва да привлича внимание, да има харизма, да говори по-красноречиво от репликите. Един от основните подходи при избиране на натуршчици за филмите е именно този – търсят се ярки, характерни лица.

#### **2.4. Реализъм и хипербола във филмите на Фелини**

Един от режисьорите, който е известен с това, че във филмите му играят актьори само с характерни и запомнящи се лица е Федерико Фелини. Преди да започне да се занимава с кино Фелини е бил карикатурист – това изкуство му дава възможност да развие именно тези качества у себе си – да намира характерните, различните черти у човешкото лице и да ги хиперболизира. Започвайки да се занимава с кино, той продължава да търси именно такива лица - особени лица, лица, които се помнят. Най-често тези лица са на натуршчици. Във филмите на Фелини рядко има лице, което да не се откроява със своя особена идентичност – от епизодика, през второстепенните роли, до главните роли във филма – всички лица са запомнящи се.

Особеното при подхода на Фелини е, че изборът на непрофесионалисти не е с цел да постигне автентична игра, или пък да търси непосредствена емоция, нито е на база на творческите тенденции в дадено течение. Единственото, което го интересува, е образът на актьора да препокрие режисьорските му фантазии, въображение, сънища. В тоя ред на мисли, италианският режисьор не прави разлика между професионалистите и



непрофесионалистите. И е видно, че във всички негови филми след „Пътят“, поведението на актьорите на екран и реакциите им често пъти са хиперболизирани, дори има шарж и окарикатуряване в актьорската игра.

И въпреки хиперболизацията, експресията на образите, артистичния хаос, който разцъфтява в атмосферата на „Амаркорд“, актьорите дават някакъв реалистичен полъх за живота на хората в малък италиански град. В „Рим“ Фелини пресъздава шума на италианските улици, непрестанният кипнеж от живот на хора, животни, коли и природа. Такива са масовите сцени – ресторантът на улицата в „Рим“ с цялата му човешка пасторалност. Документалните кадри на улиците из Рим, залети от внезапен дъжд, изгарянето на „старицата“ на площада в малкия град и парадът в чест на Мусолини в „Амаркорд“.

Интересно е, как ползата от натуршчиците в киното се променя в различните исторически периоди и естетически течения. Докато в италианския неореализъм натуршчиците са неизменна част от естетиката на филмите и трябва да кореспондират с това, че са обикновени лица от народа, при Бресонте са просто модели, при Фелини вече са експресивни образи, които трябва да носят ярка характерност и категорично да не изглеждат като обикновени хора.

## **2.5. Актьорската експресивност във филмите на Пазолини**

Експресията в актьорската игра е силно заложена и при друг режисьор от авторското италианско кино – Пиер Паоло Пазолини. Той също често използва непрофесионални актьори и е силно експресивен като своя колега Фелини, но е далеч по-скандален от него. Пазолини създава едни от най-

провокативните филми на миналия век. Натурализмът в тези филми, сцените на жестокост, атеизмът, левите му убеждения, както и левите му сексуални наклонности, превръщат този режисьор в отхвърлен от всякаква власт и от църквата, въпреки че той обогатява италианското кино с оригинална проблематика.

В ранните филми на Пазолини действието често се развива в средите на пролетариата и режисьорът нерядко използва за актьори обикновени хора. Още от пълнометражния му дебют „Безделник“ (1961), който е определен от някои критици като късен неореализъм, Пазолини залага на непрофесионални актьори. Такъв е Франко Чити, който впоследствие участва и в „Едип Цар“. Той става един от сподвижниците на Пазолини в творчеството и в живота му.

Пазолини определя себе си като атеист. Но именно като атеист прави един от най-религиозните филми в историята на италианското кино – „Евангелие по Матей“ (1964). Филмът е екранизация на Библията и в него режисьорът използва изцяло непрофесионални актьори. Образът на Исус е изигран от млад студент, а в ролята на Богородица Пазолини снима собствената си майка. Христос е изобразен като първият бунтар, при все, че се използват буквални цитати от Библията. В „Медей“ (1969) главната роля се изпълнява от оперната легенда Мария Калас.

Последната творба на Пиер Паоло Пазолини - „Сало или 120 дни на Содом“ (1975) е доста стресиращ за зрителите филм. Това е едно представление на мазохистичен и садомазохистичен фашистки разгул. Филмът изобилства от сцени на унижение, жестокост и сексуални извращения. Изумителното е, че актьорският състав е изцяло от натуршчици. За мен лично е загадка как Пазолини е работил с непрофесионалисти конкретно в този филм – ясно е, че персонажите на екрана са далеч от реалното битие на участниците

във филма. Може би чувството на човешко унижение, страх и срам при групата млади актьори-заложници е органично предизвикано от самия сюжет.

## **2.6. Човешката участ в киното на Аббас Киаростами**

Представител на реализма в киното е и азиатския режисьор Аббас Киаростами. Във филмите си той често пресъздава истински събития като актьорите – непрофесионалисти, всъщност са реалните участници в тези взети направо от живота събития. В този смисъл Киаростами прави игрални възстановки на действителността с реалните участници в тях. Такъв е филмът му „Едър план“ (1990 г.).

Този филм изглежда като документален по форма и по съдържание, но всъщност е игрален филм, направен да изглежда документален. Сюжетът почива на реална история и в него участват реалните участници в историята. Този факт може първоначално да доведе до объркване в обикновения зрител – дали гледа документален или игрален филм. Отговорът се крие в мирогледа на Киаростами – във философията му, че нищо в живота не е изцяло документално или изцяло игрално, дори и киното. От една страна зрителят знае, че гледа възстановка. От друга страна участниците преминават отново през своята лична история и това води до преживяване на истински емоции.

Филмът „Едър план“ разказва за мъж на средна възраст, който се представя за известния ирански режисьор Мохсен Махмалбаф и така подвежда членовете на едно семейство – залъгва ги, че ще снима филм с тях, че естествен декор ще е къщата им, възползва се от тяхното гостоприемство, взима пари назаем от тях. Във филма освен възстановки има и документални елементи.

Докато тече инсценирания съдебен процес режисьорът пита подсъдимия дали докато споделя своите мотиви за измамата, не играе за пред камерата. Мъжът му отговоря: „За мен изкуството, актьорската игра, е естественото продължение на това, което конкретният човек/актьор чувства дълбоко в душата си. В момента аз разказвам за страданията си пред камерата“. Впечатляващо! В този отговор, по моему, се крие тайната рецепта за правене на кино.

Въпросът е - обичайки да актьорства, доколко въпросният човек пресъздава самия себе си във филма? Дали той не се играе такъв, какъвто би искал да изглежда за себе си и в очите на зрителите? Дали някои реплики и действия не са предпоставени само за пред камерата? И дали „Едър план“ не се превръща в документален филм за човек, който обича да влиза в роли и в екранното действие прави опит да изиграе живота си? В този смисъл се откроява документалното наблюдение на натуршчика в рамките на игралния филм, в който той играе себе си.

На пръв поглед филмите на Киаростами изглеждат като заснети в реално време, действието тече бавно, има повтаряемост на реплики, повтаряемост на епизоди, които носят същата информация, като предходните. Но това е само на пръв поглед, защото със всеки следващ път, когато персонажът преминава по една и съща пътека, за да стигне от точка А до точка Б, посоката е същата, но този, който я следва, е вече променен – с нови чувства, с нови терзания. Всъщност тази концепция е в основата на работата на Киаростами.

Така, например, във филма му „Вятърът ще ни понесе“ (1999 г.) на пръв поглед се регистрира живота в едно малко иранско село. Това става посредством журналист, който изчаква смъртта на столетница от селото, за да направи своя журналистически материал. При Киаростами тази повтаряемост

на ежедневието е изведена до послание, до неделима част от драматургията на филма. Във „Вятърът ще ни понесе“ чрез тази монотонност и безвремие зрителят усеща пряко със сетивата си това продължително чакане на смъртта, в което е поставен главният персонаж. На актьорът, който играе журналист - Бехзад Дорани му партнира дете от селото. Във филма участват реалните жители на кюрдското селце. Притеснението на детето от камерата дори е видно в някои от епизодите, но то стои някак естествено спрямо ситуацията. Заснетият живот в селото изглежда като документален очерк. Но едновременно с това всеки отделен кадър от филма представлява отделно произведение на изкуството. Камерата не регистрира реалния живот, както би го регистрирала една документална камера. Притча – може би това е думата, която най-близко описва филмите на Аббас Киаростами.

От казаното до тук е ясно, че Киаростами, както впрочем и Махмалбаф, използват предимно непрофесионални актьори, като често работят и с деца. „Къде е домът на приятеля ми“ (1988) е наглед обикновена, но едновременно с това силно интригуваща история. Играта на детето във филма е впечатляваща, изобразителността на кадрите също. Филмът е толкова лек и затрогващ – като селска песен, която се носи по витите пътища на полето.

В творчеството на Аббас Киаростами натуршчиците са необходими за филмите, те са част от филмовия език на режисьора. На екрана няма превъплъщения, разкриване на несъществуващи дълбочини или излишен патос – на екрана има човеци.

## **2.7. Симбиозата между професионални и непрофесионални актьори в знакови филми на чешката „нова вълна“**

В Чехословакия 60-те години на миналия век са времена на надежди. Повечето от творците вярват, че комунизмът ще се вразуми. Режимът поразхлабва хватката си и това създава подходящи условия за кино. Тогава се правят редица емблематични чешки филми, характеризирани като „чешка нова вълна“ или „чешко чудо“. Тези филми печелят големи награди в международни фестивали, утвърждават поколение млади режисьори с близки творчески търсения и каузи. Това са режисьори като Милош Форман, Иржи Менцел, Ян Немец, Вера Хитилова, Павел Юрачек, Иван Пасер, Яромир Иреш, Шефан Ухер, Ян Шмит, Ело Хавета, Душан Ханак и др.

Първият филм, който инспирира младите чешки творци и дава естетическа насока на новото течение, е „Магазин на главната улица“ (1965) на режисьорите Ян Кардар и Елмар Клос. Филмът е заснет с професионални актьори, но в центъра на сюжета му е историята на един обикновен дърводелец. Въпреки, че сюжетът разказва за трагични събития, във филма има и немалко хумор. Така възниква и една от характерните особености на филмите от чехословашката нова вълна - черният хумор, импровизираните диалози и използването на непрофесионални актьори.

Един от режисьорите, които използват предимно непрофесионални актьори във филмите си, е проходащият тогава Милош Форман. Първият му самостоятелен филм, който го отличава като режисьор е „Черен Петър“ (1964). В екранното действие Форман разиграва ситуации, които е наблюдавал с часове в бакалията на един от чичовците си. Много е интересен подборът на актьорите за филма. А още по забавен е подходът при работата с

непрофесионалната актриса, която изпълнява ролята на майката на Петър. Режисьорът открива г-жа Матоушкова докато търси локация, която да представлява домът на семейството на Петър. Милош харесва нейния дом. По време на огледите г-жа Матоушкова почерпва екипа с бухтички, които току що е направила. На Форман му хрумва, че тя може да изиграе ролята на майката на Петър във филма. Отначало г-жа Матоушкова се развеселява от това предложение – смята, че не е актриса и не би могла да се справи с тази задача. Но режисьорът все пак я убеждава – казва ѝ, че да бъде актриса във филма му не означава нищо повече, от това да прави бухтички, което тя умее прекрасно. Когато екипът на следващия ден отива на снимки, госпожата е направила една дузина бухти, които се оказват доста мазни и засищащи. Всеки път, когато някой ѝ откаже да си вземе поредната бухтичка, тя изпада в паника, че се е провалила като актриса. Така без да разбере, г-жа Матоушкова заснема единствената си роля.

Режисьорската естетика на Милош Форман не изисква лицата на актьорите да са непременно характерни, както е при Фелини или Пазолини. Необходимо му е единствено непрофесионалните актьори да се държат непосредствено и естествено пред камерата. За това подходът му включва да им зададе такова действие по време на снимките, което да им е присъщо и в което те да се чувстват сигурни и спокойни.

Относно сценария, Милош Форман никога не позволява на непрофесионалните актьори във филмите си да го учат наизуст. Разказва им текста на предстоящата сцена, непосредствено преди тя да бъде заснета. Този режисьорски подход на работа е един от най-успешните при работата с натуршчици що се отнася до текста на сценария.

Но това не означава, че натуршчиците нямат нужда от добре изграден драматургично сценарий. Форман споделя, че работата с непрофесионални актьори все пак изисква добър сценарий, всички действия и реплики трябва да са драматургично обосновани и мотивирани. Натуршчиците не могат да изиграят нещо, което по замисъл не е правдиво. Професионалните актьори имат рефлекс да изпълняват и неправдиви ситуации, опитват чрез играта си да прикрият недостатъците на драматургията. Натуршчикът не може да извърши действие или да каже думи, които инстинктивно усеща, че не са житейски правдиви.

Фактът, че непрофесионалните актьори не познават техническия процес при създаването на филм, определено е рисков елемент за режисьора. На него може да му се наложи да направи много дубли, докато натуршчикът застане на мястото си в мизансцена, или се позиционира в изграденото за него осветление. Възможен режисьорски подход е натуршчикът да бъде „гонен“ с една по-свободна камера, в предварително щадящо осветление, за да не се изпуснат спонтанните реакции в първия му дубъл. Защото друг минус на натуршчиците е, че те не могат да повтарят емоции в много дубли и всяко повторение отнема част от тяхната органичност. Разбира се, съществува и варианта да бъдат снимани в статичен мизансцен, както г-жа Матоушкова – поставена да стои пред плота и да меси тесто, докато си казва репликите. Така режисьорът може да е сигурен, че актьорът няма да „избяга“ от кадъра. Всичко, разбира се, зависи от драматургията в конкретната сцена.

В „Любовта на русокосата“ Форман съчетава изгряващата по онова време кинозвезда Владимир Пухолт, който играе ролята на прелъстител на Русокосата. Ролята на Русокосата е изпълнена от непрофесионалната актриса Хана Брейхова. Режисьорът залага на непрофесионални актьори и във всички



останали роли. Измежду тях са Иван Кхейл и Иржи Хруби, с които Форман се познава от времето, когато са работили по аматорска театрална постановка „Балада в дрипи“. По времето на заснемане на филма Иван Кхейл е професионален зъболекар, а Иржи Хруби продава кожи в известен кожарски магазин в Прага. Форман вижда в тях своите персонажи – двойка запасняци на средна възраст, които търсят гуляй и хойкане сред малкия град. Кхейл и Хруби си вземат отпуск от работа и се съгласяват да участват във филма.

На същия или подобен принцип избира актьорите си за „Строго охраняване влакове“ (1966) и друг ярък представител на „чешкото чудо“ – режисьорът Иржи Менцел. При натуршчиците той се води изцяло от типажния принцип. Когато търси главен актьор за филма си, той се спира на проходящия естраден певец Вацлав Нецкарж, заради бъдещото му съчувствие лице. За началника на гарата режисьорът си представя дебел, уязвим, леко страхлив добряк. Тогава се спира на сценариста Владимир Валента, който до този момент никога не се е снимал във филм.

За тези роли, режисьорът се води от излъчването, харизмата на отделните изпълнители – търси лицето, характеристиката на конкретния натуршчик, които най-много да се доближават, да пасват на изградената в съзнанието му представа за образите.

Съвсем различен е подхода на Менцел когато избира професионален актьор за родоотстъпника – Менцел избира най-симпатичното лице на чешкото кино тогава, а именно – Властимил Бродски. Целта е зад приятната и умилителна външност да се разкрие душата на злодей. Изборът на професионален актьор е обратно на типажния принцип.

Не на последно място основна характеристика на филмите от „новата вълна“ в Чехословакия е опитът за бунт. Бунт срещу системата, срещу

изкривените ценности на социализма, бунт срещу социалистическите филми. Използването на натуршчици, както в италианския неореализъм, така и в „чешкото чудо“, всъщност е част от този бунт срещу плакатното и помпозното кино. Срещу идеологията и рутината.

Ярък принос в бунтарската природа на Чешката нова вълна има първата жена режисьор в чешкото кино – Вера Хитилова. Още като студент тя става съавтор, заедно със свои колеги, на филм от пет новели по разкази на писателя Бохумил Храбал. Филмът се казва „Перлички на дъното“ (1965) и е своеобразен манифест на чешката нова вълна.

Но най-популярният и най-скандалният филм на Хитилова, заради който тя бива репресирана в последствие, е „Маргаритки“ (1966). В него Вера Хитилова смело експериментира с изразните средства. По сюжет две млади момичета стигат до извода, че светът, в който живеят е „развален“ - „счупил се е“. За това те решават, че щом ще живеят в развален свят, и те самите трябва да са „развалени“. „Маргаритки“ е филм за разпада на социалистическото общество. Това внушение е постигнато чрез колажен принцип в монтажа. Двете момичета смело изрязват на екран храната си, средата си, докато накрая изрязват и самите себе си от кадър. Режисьорът съчетава две прохождащи в професията студентки, в ролите на двете Марии, с натуршчици в останалите роли.

## **2.8. Непрофесионалните актьори в киното на XXI век**

Нито едно направление в киното не се губи напълно. Реализма на екрана, търсенето на човешки истории винаги ще остане част от седмото изкуство. Особено европейските и част от азиатските кинематографии имат традиции в

създаването на такива филми и тези традиции не могат лесно да бъдат заличени.

Склонност към завръщане на реализма в киното, а от там и за използването на натуршчици в игралните филми се наблюдава по-изразено в началото на XXI век. Такива са филмите на много режисьори като братя Дарден, братя Тавиани, Аббас Киаростами, също така и някои от филмите на Майк Лий, Андрей Звягницев, Томас Винтерберг и много други. Някои от тези филми успяват да се преборят със заливащата ни фентъзи реалност. Изборът на режисьорите да използват непрофесионални актьори в тях, отново е базиран на творческите им инвенции – търсене на сурова истинност на екрана, на реални персонажи, автентичност на разказа, лаконичност в актьорската игра, даване на зрителя на възможност да се срещне с кино, близко до него самия.

Интересен пример е „Епизод от живота на продавача на старо желязо“ (2013г.) на босненския режисьор Данис Танович. Филмът обръща внимание на съвременните проблеми на хората, социално осакатени от войната и загубили възможността да покриват ежедневните си нужди. Историята на безизходицата и бедността се разказва сурово и правдиво от самите реални хора, които са я преживели. Историята е пресъздадена с реалните персонажи на приблизително реалните места, където се е случила. Филмът печели популярност и вниманието на фестивалите именно със своята истинност. Непрофесионалният актьор Назиф Муич получава „Сребърна мечка“ за най-добър актьор на Берлинския филмов фестивал през 2013 г., след което се завръща в родния си град, където продължава да събира старо желязо, за да изхранва семейството си. Както казва самият той в едно от ревиютата на фестивала: „Аплодисментите стихнаха, светлините угаснаха и аз се завърнах към тъжния си живот. Заспах като известен човек и се събудих отново като събирач на скрап“.

Това е един пример за филм, в който натуршчиците играят самите себе си, разчита се на собствената им биография и на травмата от тежки преживявания. Може би филмът би бил възможен и с участието на професионални актьори в ролите, но истинността в играта на реалните хора, които са преживели препятствия на живот и смърт, е затрогваща именно поради това, че зрителят вярва напълно на случващото се от екрана. Изпълнителите на двамата главни персонажи нямат актьорски заложи, но това не им пречи да докоснат сетивата на зрителите. Играта им е без излишен патос, без насилване на драмата, която така или иначе произтича от самата ситуация, пред която са поставени.

Традиция при работата с непрофесионални актьори имат и Жан-Пиер Дарден и Люк Дарден. Двамата братя са определяни като съвременните водещи представители на реалистичното кино на социална тематика, наред с Кен Лоуч и Майк Лий. Едни от най-известните им филми са „Розета“ (1999г.), „Детето“ (2005 г.), „Два дни, една нощ“ (2014 г.). В тях основни персонажи са аутсайдерите, а темата е свързана с тяхната социална нищета. Едно момиче, което предава единственият си приятел, за да получи работа му („Розета“), едно момче, което продава бебето си за пари („Детето“) и една жена, чийто живот се обръща, когато е на прага да загуби работата си („Два дни, една нощ“) – това са историите, които разказват братя Дарден.

Други двама братя също имат традиция в избора на непрофесионални актьори за филмите си. Това са Паоло и Виторио Тавиани. Особено впечатляващ е филма им „Цезар трябва да умре“ (2011) . Сюжетът разказва за затворници от строго охраняван затвор, които поставят пиесата на Шекспир „Юлий Цезар“. Ролите се изпълняват от реалните престъпници в затвора. Филмът е забележителен именно с това, че е документално-игрален. Бих го

определила дори като филмов експеримент за сблъсъка и взаимовръзката между живота и изкуството. Участниците са престъпници, повечето от които осъдени на доживотен затвор за убийства или наркотрафик. Изпълнявайки роли във филма, всички те имат досег с творбата на Шекспир и изживяват реален отклик към изкуството, който произтича от тях самите и в този смисъл, заснемането му приближава филмовото произведение до документалния разказ. Затворниците играят себе си, поставени в ситуацията да бъдат актьори в Шекспирова пиеса в рамките на затвора. Условността на ситуацията, в която са поставени, и реалността, свързана с действителните им преживяване в хода на реализирането на представлението, се редуват умело във филмовия разказ от двамата режисьори.

## ТРЕТА ЧАСТ:

### СПЕЦИФИКА И ОСОБЕНОСТИ НА РЕЖИСЬОРСКАТА РАБОТА С НЕПРОФЕСИОНАЛНИ АКТЬОРИ В КИНОТО И ТЕЛЕВИЗИЯТА

#### 3.1. Кастинг на непрофесионални актьори

Един от най-важните етапи от работата на всеки режисьор е кастингът. Режисьорските подходи при избора на подходящите участници за филма, когато те са непрофесионални изпълнители, са няколко. Понякога тези подходи се използват по отделно, а понякога съвкупно.

Първият подход е изборът на натуршчика да е на чисто типажен принцип. Важно е лицето, поведението, маниерите, които веднага да подсказват на зрителя какъв е този образ. В представите на зрителя по един начин изглеждат таксиметровите шофьори, по друг – адвокатите. Това касае не само професиите, но и частните характеристики на персонажа – по един начин изглежда свит, интровертен, неспокоен човек, по-друг - увереният, силният, екстровеертният.

Вторият подход е свързан с възможността режисьорът да се опре на професионалната биография на кандидата. Много често натуршчиците са избирани за филм с оглед реалната им професия в живота – например, ако е необходим автомонтьор, взима се натуршчик, който в реалния си живот е автомонтьор. Ако голяма част от действията на персонажа е свързано с ремонтиране на коли – то натуршчикът ще се чувства в свои води и ще бъде много по-уверен, когато извършва действия, които са му добре познати.

Третият режисьорски подход при избора на непрофесионални актьори за филма е режисьорът да се опре на емоционалния опит и на житейската

биография на натурщика. Вече дадох пример за това как режисьорът Георги Дюлгеров е избрал актьорите си за филма „Лейди Зи“ – в главните роли играят реални деца и младежи от сиропиталища. Съвпадането на това, което натурщиците реално са преживели с екранната биография на образите, които трябва да пресъздадат, дава възможност за истински емоции, реално поведение и реакции на екран.

Но личната биография на натурщика е нож с две остриета. Професионалният актьор има техниката да отдели личния от професионалния си живот. Има способността да излезе на сцената или пред камера и да изиграе най-комичната роля в живота си, дори и ако баща му е починал в предходния ден. Натурщикът не може да направи това – сянката от личната загуба и тъга, ще е изписана на лицето му и в поведението му, дори и да се старее да я скрие.

Понякога кастингът на непрофесионални актьори може да се окаже подвеждащ. Ако режисьорът има изграден професионален усет и един професионален актьор се справи добре с режисьорските задачи на кастинга, то е сигурно, че той ще се справи толкова добре и по време на снимачния процес. Изненадите в отрицателна посока са пренебрежими. Това, обаче, съвсем не е валидно за непрофесионалните актьори. Един натурщик може да се справи сравнително добре, дори блестящо на пробните снимки, в които присъстват обикновено само режисьорът и още двама-трима души. Но при появяването на снимачния терен с многоброен снимачен екип, трескавата суматоха по построяване на кадъра, съобразяването с марки в мизансцена, позиционирането спрямо осветлението, може да доведат натурщика до пълен блокаж и при даването на команда „начало“, той да не бъде способен да извърши каквото и да било от задачите си. Когато натурщикът е в епизодична роля и участва само в една или няколко сцени има възможност да се спаси

донякъде лошата му игра посредством монтажа. Но ако натуршчикът е в главна роля и не се справя, единственото решение е да бъде сменен.

При кастинга на деца за целите на игрален филм, отново е необходимо особено внимание от страна на режисьора. Разбираемо е, че децата са записвани на кастинги от техните родители. Понякога зад родителските амбиции се крие нездраво желание да превърнат детето в актьор, нещо, което то не иска. За това е добре режисьорът по време на кастинга да добие представа и от родителите на детето. При избора на дете за игрален филм режисьорите обикновено залагат на будни деца с живи и любопитни очи. По време на пробите е добре да се подхване разговор на любими теми за детето, то да се провокира да разкаже за някоя смешна случка в живота си или за някоя тъжна, за ситуация, в която е било ядосано или за най-голямата пакост, която е правило. Ако детето разказва емоционално и прояви различни състояния, то тогава то е подходящо за филма. Веднъж изпробвано да интерпретира случки от собствения си живот детето трябва да бъде проверено как работи с текст. Добре е режисьорът да му даде кратки сцени от сценария и да направи проби.

Друго важно нещо при кастинга на деца е да се прецени доколко детето може да се концентрира. Ако умее да се концентрира, то приковава внимание, когато е в кадър. В противен случай очите му блуждаят и най-често се озовават в обектива на камерата. Важно е по време на пробите детето да не имитира и да не преиграва. Понякога е по-добре да не умее да играе, отколкото да преиграва. Ако преиграва на пробите, това трудно може да се поправи на снимачната площадка.



### **3.2. Работа с непрофесионалните актьори в подготвителния период на филма**

При професионалните актьори това е времето, в което те заедно с режисьора работят върху сценария по един или друг начин – някои режисьори предпочитат т.нар. репетиции на маса, в която актьорите „минават“ текста на сценария. Други режисьори залагат на индивидуален подход или работа в актьорски двойки, в който процес се изясняват характеристиките на персонажите, техните мотиви, цели, работи се с текста, така че той да пасне на избрания професионален актьор.

При работата с непрофесионални актьори подходът е по-различен. Те не разбират процеса, в който се прави дълбок анализ на екранния персонаж, напротив – такъв анализ ги обърква. Провеждането на репетиции независимо дали „на маса“ или пък в декора рискува да унищожи едно от най-големите предимства на натуршчиците – тяхната спонтанна и непосредствена игра. Ето защо в периода на предпродукция е добре режисьорът да търси начин да се сближи с непрофесионалния актьор и срещите им да бъдат по посока на това режисьорът да опознае непрофесионалиста, да се запознае с неговия живот и посредством емоционалния му опит, да експонира екранния персонаж в ползрението му. Биографията и особеностите на натуршчика трябва да се познават колкото се може по-добре и да бъдат използвани с определена цел – да отключват емоции, а не да ги заключват.

Както екранният персонаж има „арка“ - добре описана от сценариста биография, която разкрива миналото на персонажа, семейството му, целите му, мечтите му, страховете му, особеностите на характера, травматични случки в детството и т.н., по този начин режисьорът трябва да достигне до реалната „биографична арка“ на натуршчика.

### **3.3. Предизвикателства пред непрофесионалния актьор по време на снимките на филма**

Едно от най-важните условия да се получи убедителен персонаж, изпълняван от натуршчик, е както вече споменах – натуршчикът да вярва в мотивите на персонажа. Режисьорът трябва да съумява добре да мотивира персонажите си пред натуршчика, защото най-често срещаните въпроси, когато актьорът не разбира персонажа си, са: „Защо той казва това?“ или „Защо той постъпва така, аз не бих постъпил така в конкретната ситуация“. Когато режисьорът успее да убеди непрофесионалиста, че тези думи или действия са възможни, че те са предизвикани и обосновани, натуршчикът може да повярва и да ги изиграе.

Режисьорът трябва да използва най-добрите качества на натуршчика и да negliжира слабите. Ако натуршчикът се държи по-естествено пред камера, когато действа, вместо когато говори, е добре режисьорът винаги да поставя диалозите му в съчетание с действие. В краен случай режисьорът може да намали репликите на непрофесионалиста до минимум и да търси действени проявления, които да илюстрират изпуснатите реплики. Има и случаи, в които е точно обратното – многото действия разсейват натуршчика и той не може да се концентрира в диалога. Тогава е добре режисьорът да предприеме по статичен мизансцен или да заснеме сцената така, че персонажът да редува действия и реплики.

Професионалният актьор има школовката и правилната техника да предизвика в себе си една и съща емоция няколко пъти. Натуршчиците се изчерпват бързо, веднъж отприщили емоциите си, те не могат да ги повторят отново. В следващите дубли започват да се самонаблюдават или пък изцяло да отсъстват. Ясно е, че киното е разказ в кадри. Една филмова сцена може да е

решена в много кадри, за заснемането на които са необходими повече от два дубъла. Режисьорът трябва да си направи стратегия за реда и начина на заснемане на сцената, така че най-силните дубли на натуршчика да са в близкия му план. Т.е. режисьорът първо трябва да снима близките планове с камера отправена към натуршчика, а след това да прави общите планове и дублите на професионалните актьори. Ако филмът е само с натуршчици, тогава първи са дублите на главния персонаж в конкретната сцена – този, който води действието.

Общуването с натуршчиците, особено по време на снимки, трябва да бъде максимално деликатно. Ако режисьорът им заяви директно, че нещата не се получават, те губят мотивация и стават все по вяли и несигурни. Режисьорът може да говори директно с професионалния актьор и да му каже, че това, което прави не е правдиво. Защото за професионалиста изграждането на образ е процес и той ще се стреми в следващите си дубли да промени нещо в играта си, за да постигне желаното от режисьора.

От значение е и обстоятелството, че натуршчиците не познават технологията на правене на филми и това води до допълнително смущение у тях. Объркват се и от това, че сцените във филма не се снимат хронологично. Те трудно могат да изиграят кулминационна сцена от края на филма и след това да изиграят причините довели до нея. Затова режисьорът трябва да приложи стратегия в реда на заснемане на сцените, за да получи най-доброто от това, което натуршчикът може да му даде.

Има още една особеност на разговорната реч, която е присъща и в речта на непрофесионалните актьори, когато участват във филм. Тъй като те нямат шлифования изказ на професионалните актьори, натуршчиците често включват в речта си прекъсвания, паразитни думи или друг вид междуметия,

които са характерни за ежедневното общуване между хората. Аз харесвам тази органичност на речта, но тя трябва да е много умерена, когато става въпрос за кино. Паразитните думи могат да изглеждат като речева характерност на персонажа, но могат да изглеждат и като грешка на екран.

Непрофесионалните актьори трудно работят с т. нар. драматургични паузи. Те се плашат от тишината. Настане ли пауза по време на запис, те бързат да кажат нещо, за да запълнят „дупката“. Чувстват се неловко, възприемат настъпилото мълчание като грешка. Режисьорът трябва да ги подготви, че драматургичната пауза е необходим акцент, че както се казва - киното се ражда не е в репликите, а в паузите между тях.

### **3.4. Работа с деца-актьори**

Веднъж избрани за ролите, децата-актьори изискват много повече търпение, време и внимание в процеса на работа, отколкото възрастните. Ако трябва да се създаде емоционална привързаност между детето и екранния му партньор, било то друго дете, майка, баща, приятел и т.н., е добре да се инвестира време преди снимките, в което да се постигне реална привързаност между тях. Причината е, че децата не могат да изиграват правдоподобно силни емоции, те трябва наистина да ги преживеят на екран. Те не могат да се правят, че плачат за някой, те трябва наистина да плачат, наистина да обичат, наистина да мразят или да се присмиват.

Има случаи, в които детето трябва да реагира със силна емоция на ситуация, която не може да се предпостави предварително. Децата отлично разбират какво иска от тях режисьора, но подсъзнателно се плашат от силните

емоции и затова по-трудно ги пресъздават на екран. Детското съзнание действа инстинктивно и блокира, за да се предпази от травма. Тогава единственият начин детето да изиграе силна емоция е тя да се предизвика с други средства така, че да се у детето да изблигне търсеното емоционално състояние.

Могат да се очертаят два подхода при работа на режисьора с деца актьори: ще ги нарека спонтанен подход и механизирани подход. Спонтанния подход е подобен на този при работата с възрастни натуршчици: най-общо се разказва сюжета на детето; конкретния епизод се представя непосредствено преди заснемането му, за да се извади спонтанна и истинска реакция у детето. Механизираният подход изисква тежки репетиции с детето в продължение на месеци, дори пред камера, докато то напълно механизира текста и действието. Така режисьорът може да е до голяма степен сигурен какво ще получи по време на снимките.

### **3.5. Предимства и проблеми при смесването в един филм на професионални и непрофесионални актьори**

Предимствата при смесване в един филм на професионални с непрофесионални актьори от части описах в предишната глава на това изследване. Сега ще се опитам да направя нещо като обобщение. Основното предимство на тази своеобразна колаборация е, че непрофесионалният актьор със своето непосредствено изпълнение придава правдивост на филмовата сцена, която е заразителна за професионалиста. От своя страна професионалистът умее да държи формата на сцената, той води разказа, така че да не се загубят динамиката и акцентите в конкретния епизод. Най-добрата

симбиоза между професионални и непрофесионални актьори е когато те се допълват на базата на личните си характеристики и умения.

Ако филмът е предимно с актьори-натуршчици, то основната задача на режисьора при работа с професионалния актьор е да го „впише“ в групата на натуршчиците и той да стане неизменна част от тях. В такива случаи е много важен избора на професионалния актьор. Има актьори, които целят на всяка цена да изпъкват във филмовия разказ. Професионалистът има самочувствието, че е много по-добър в работата си и в актьорската професия, отколкото непрофесионалиста и в действителност това е така. Но добрият актьор трябва да използва това си качество в полза на филма, а не в негов ущърб. Ако се стигне до конфликт във взаимоотношенията на тази база, намесата на режисьора е много важна. Той трябва да съумее да свали егото на професионалния актьор и да вдъхне увереност на непрофесионалния.

При смесването на непрофесионални и професионални актьори в един филм динамиката и съдържанието на дадена сцена понякога може да поеме в неочаквана посока. Така например натуршчикът може да размени реплики, да направи действие или реакция, които са спонтанни и не съществуват в сценария. Това веднага поставя професионалния актьор в нова провокирана ситуация – той също трябва да реагира спонтанно и да импровизира. Така на екран излизат негови неподправени реакции към случващото се, които често пъти обогатяват актьорските образи.

Но има ситуации, в които импровизациите на натуршчиците могат да объркат професионалиста. Имах случай, в който професионалният актьор спря по средата на сцената и каза: „Аз не мога така, това го няма в сценария“. Наложих се да поговоря с него и да му дам кураж да действа спрямо персонажа

си. Той знае кой е във филма, нека реагира и импровизира от името на персонажа си.

Понякога в опит да помогне, друг път в желание да се наложи, професионалистът може да започне да „режисира“ натуршчика и да му дава актьорски задачи, да му показва как да изиграе конкретно действие или реакция. Това не бива да се допуска, тъй като напътствията, които дава менторът могат да се окажат в разрез на желаното от режисьора.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящия научен труд е опит за анализ на естетическите основания за използване на непрофесионални актьори в игралното кино. В него опитам да изследвам различни направления в киното, в които използването на натуршчици е целесъобразно и необходимо за постигането на определени художествени цели от страна на режисьорите. Изследвах също така историческите, икономическите и политическите условия, които предопределят възникването и развитието на филмовият реализъм.

В изследването ми еволюцията на актьорската игра е разгледана в контекста на едно непрекъснато търсене на автентичност и реализъм. Същият фокус е приложен и към развитието на филмовия език, обусловено от естетическите търсения на творците и от технологичната революция и все по-големите технически възможности за изграждане на визуалната среда във филмовата действителност.

Но най-вече анализът се фокусираше върху режисьорските подходи и режисьорския инструментариум при работа с непрофесионални актьори в киното. Това доведе от своя страна и до разглеждане на режисьорската работа с професионалните и непрофесионалните актьори, като се опитам да съпоставя двете групи и да открия общите и различните методики при създаване на екранни персонажи, в зависимост от съществуването или липсата на актьорско образование, на познаването или непознаването на технологията за работа в игралното кино, на приликите и различията при подхода на режисьора с отделните групи, на общите принципи при смесването на непрофесионални и професионални актьори в един филм, на психофизичните характеристики на хората, които изпълняват функцията на актьори.



Отделно класифицирах и обобщих актьорските функции в киното в няколко групи: професионални актьори; непрофесионални актьори, които са подходящи за един единствен филм; хибридни актьори – непрофесионалисти, които с течение на работата си в киното се превръщат в професионални актьори; децата актьори. Обърнах особено внимание на това кога непрофесионалните актьори са необходими и са неизменна част от филма, съобразно драматургията и стилистиката на конкретното филмово произведение.

Това научно изследване не претендира за създаване на строга научна методология на режисьорски подходи при работа с непрофесионални актьори в киното. Но то анализира и обобщава общите принципи, търси сходните проявления при работата на режисьора с натуршчици, очертава и събира характерни методи за работа с непрофесионални актьори, синтезира опита на големите световни режисьори в конкретни направления в историята на киното, за да се създаде една приблизителна основа, която да послужи в помощ на бъдещи режисьори, които избират непрофесионални актьори за целите на своя игрален филм. Изследването е емпирично и се обуславя както на личния ми опит като режисьор, така и на респектирация опит на знакови режисьори в направления като Италианския неореализъм, Френската нова вълна, Чешкото чудо, Авторското кино, Синема-верите и съвременните тенденции за постигане на реализъм в игралното кино. Трудът очертава традициите в различните национални кинематографии и задава общи характеристики както за необходимостта от непрофесионални изпълнители, така и за подхода при работа с тях за постигане на определени внушения от филмовия екран.

Основният извод около който гравитират заключенията ми е, че използването на натуршчици е в полза на филма, само когато те обслужват

неговата драматургия и стилистика и допринасят за постигането на реализъм на екрана. Затова има филми, които могат да бъдат реализирани само с правилно подбрани натуршчици, но има и филми, чиято драматургия не допуска използването на непрофесионалисти.

Както съм подчертала на много места в дисертацията си, съществува достатъчно теоретична литература, описваща различни практики, школи и модели за работа на режисьора с професионални актьори. Но липсва такава за работата с непрофесионалните актьори в игралното кино. Настоящият труд има за цел да предложи систематизиран подход, който да служи за ориентир и да е в помощ на режисьора в подхода при работа с непрофесионалните актьори. Целта е да се постави нещо като основа, на базата на която да се очертае в бъдеще обща методология за инструментариума, с който може да си служи режисурата при използване на непрофесионалисти.