

ВАЛЕРИЯ КАРДАШЕВСКА

ТВОРЧЕСКАТА ЛАБОРАТОРИЯ НА МАРГАРИТА ДУПАРИНОВА

Името на Маргарита Дупаринова е обвито не само с ореола на безспорен доайен на българския театър, носещ изключителна артистична дарба, но е и метафора за щастливото пресичане на националната ни традиция със световните театрални идеи. Творчеството ѝ по неповторим начин фокусира в себе си основните тенденции, формиращи актьорската ни школа, и е силно повлияно от процесите на професионализация на театралното изкуство в началото на ХХ век. То обхваща като продължителност почти шест десетилетия – цяла епоха, в която като в калейдоскоп се сменят театрални „религии“ и „култове“, сменят се естетически стилове и методологически подходи към ролята. Разкриването на творческата лаборатория на М. Дупаринова – емблематична фигура, актриса с нееднозначни и понякога изключващи се параметри на творчество, е сложен процес. Трудно е да се създаде стройна система за представяне на работата на актриса с такъв вулканичен темперамент, безпогрешна интуиция и неукротима жизнена енергия. Гротескова, ярка, непрекъснато бягаща от безликото себерисуване, Маргарита Дупаринова е по-близо до школата на „представянето“, отколкото на „преживяването“. При посещението си в България и наблюдавайки нейната

игра, руският режисьор Ю. Завагски я сравнява със Серафима Бурман, за която „всякога е присъща пределно остра изразителност“¹. След участието на Народния театър в Балтимор на фестивала „Театър на нациите“ с пиесата „Петро“ на А. Галин американската критика я нарича „чудовищно талантива актриса“. „Не е лесно, защото ти не просто играеш някой друг, ти ставаш този друг“ – казва М. Дупаринова.

М. Дупаринова учи в школата към Народния театър под ръководството на Н. О. Масалитинов. Професионално се повлиява и от преподаватели като Г. Стаматов, Хр. Цанков, Г. Глоке, Р. Роснер, Л. Саев. Първите ѝ творчески контакти като актриса на сцената на Народния театър са с режисьорите – г-р. Кр. Мирски, Б. Дановски, С. Сърчаджиев. Разнообразните влияния не я „рамкират“ и сковават, а само „шлифоват гуаманта“, като отприщват неподозирани дълбочини на неукротимата ѝ природа. В зрелостта на актрисата тази природа изригва със силата на фойерверк, който и до днес осветява магнетичното поле на нейната личност – винаги ексцентрична, винаги непредвидима и винаги млада заради спонтанния си артистизъм.

¹Завагски Юр., „Об изкустве театра“, В. Т. О. Москва, 1965, с. 254.

Сложното преплитане на различни елементи в нейния метод на работа ни кара да погледнем през призмата на доста широка концептуална основа, което в крайна сметка определя особена еkleктичност на нейните търсения. Много често нейната работа надхвърля рамките, поставени от режисьора, и излиза от орбитата на стандартното решение, като понякога достига до крайни и парадоксални решения за образа.

Независимо от интуитивната същност на своето творчество, М. Дупаринова успява да канализира работата си върху ролята, като с годините изгражда свой метод, почиващ на педагогическите и режисьорските идеи, с които тя се сблъсква, както и върху нейните собствени емпирически натрупвания.

Ако се опитаме да открием последователността, в която М. Дупаринова работи над своите актьорски зада-

чи, ще разберем, че всеки път тя е погхождала строго индивидуално, в зависимост от ролята, режисьора, екипа, дори от времето, в което е репетирана пиесата. Все пак първата среща винаги е решаваща за дълбоко емоционална актриса като нея. По думите ѝ, „запознаването“ ѝ с ролята става на първата репетиция – много възнуващ момент, в който тя трябва да разбере точно какво иска режисьорът, каква е нейната задача, какво е искал да каже авторът на пиесата. Няколко са основните неща, върху които обръща особено внимание. На първо място това е *авторовият текст*. „Най-важно – казва тя – е да изпълниш задачата на този, който е написал пиесата. Всеки образ ни казва нещо, иска да ни развълнува, и ти трябва да откриеш това“. Запознавайки се с *авторската позиция* в цялото произведение, тя търси пътя, по който да навлезе в психологията на образа. Или иначе казано, вър-

вейки от общото, прави връзка с частното – нейния образ. Това е един вид ключ към разкриване на същността на образа, който предстои да бъде изграден. Затова много внимателно, дори педантично актрисата разчита целия текст, опитвайки се да вникне във всяка дума. Корените на този стремеж към разкриване на психологията на образа могат да се открият в стабилната за своето време методология, въведена от Н. О. Масалитинов, според която репетиционният процес е предшест-



Маргарита Дупаринова (Хели) по време на репетиция на „Краят на играта“ – С. Бекет, реж. ИВ. Добчев, Народен театър, 1991/

Ван от задълбочена работа на маса. В школата към Народния театър, която завършва и младата тогава М. Дупаринова, многократно е повтаряно на всички, че: „артистът е длъжен да намери скритото зърно на всяка творба“ и още, че „дълбокият и Всестранен анализ на авторския текст помага на изпълнителя при неговите търсения...“². Този погребен анализ според актрисата задължително включва не само запознаване с автора, но и стремеж да разбере и вникне в цялостния свят на пиесата. Понякога това проучване е свързано с епохата и нейните специфични особености, които тя налага върху поведението на персонажа. В пиеси като „Майстори“ на Р. Стоянов, „Тревога“ на Орлин Василев, „Снаха“ на Караславов тя е добре позната, но понякога се налагала по-дълга проучвателна работа, като например за ролята на Елисавета в „Мария Стюарт“ на Шилер, където актрисата отделя много време, за да се запознае с дворцовите порядки и междуличностните отношения в общественния живот от съответната епоха.

Затова този етап, който можем да определим условно като **погребвателен**, в който се включват запознаването с пиесата, с автора, с изискванията на режисьора, ни кара да направим извода, че в тази част от работата си М. Дупаринова безспорно се движи по начертаните и установени пътища, характерни за **ранния етап** от създаването на системата на К. С. Станиславски, който утвърждава работа-

та на маса (за разлика от късните му открития, свързани с метода на действения анализ, според които работата на маса е напълно отречена). От много исторически и библиографски справочници е известно, че към такъв стил на работа на маса са се стремили и други знаменити български актьори като С. Огнянов, Агриана Бугевска, които често са наричани от критиците „аналитични актьори“. Такива са и актьорите от следващото поколение Т. Масалитинова, С. Славова, Ап. Карамитев.

Но за темпераментната и чувствителна актриса само разработката на психологията на образа е очевидно недостатъчна. Паралелно тя развива своя самостоятелна работа, и то в една много различна плоскост. Това е опитът на актрисата да „вигу“ образа. Или да потърси пътя към него не само „отвътре“ (чрез психологията) „навън“ (към визуално-пластическите и звукови характеристики), но и обратното – „отвън навътре“. С увереност може да се твърди, че вторият метод е предпочитан от актрисата. Тук тя се доближава (без да ги познава) до търсенията на М. Чехов. Нека да уговорим, че класификацията „от вътре навън“ и обратно има условен характер, тъй като и Станиславски в немалка степен използва физическата трансформация (но при него тя не е водещ принцип, а помощен момент), а пък телесното преобразяване на М. Чехов не игнорира представата за психологическата основа дори и в началния репетиционен етап.

Като най-ярки и точни примери за двата метода театралните истории съпоставят играта на С. Бернар и

² Масалитинов Н., „Спомени. Статии. Речи.“, „Наука и изкуство“, София, 1987, с. 204–205.

Ел. Дузе. Емблематична е играта на Ел. Дузе като крайно себеизразяваща актриса, както и представящият метод на С. Бернар. Вглеждайки се в творческата лаборатория на нашата голяма актриса, можем да си позволим да определим нейната игра, като представяне на драматургичния образ, но своеобразно родено по пътя на преживяването – с изключителна психологическа плътност и емоционална мотивираност.

Работейки над ролята, М. Дупаринова се опитва да си представи как се движи, как е облечена, как поставя ръцете си, какво гържи, или накратко казано – търси *външните белези на образа*. Разбира се, в творческите си търсения е подпомогната и от своя преподавател по актьорско майсторство Хр. Цанков. Той повтарял пред учениците в школата, че: „Актьорът трябва да има широко отворени очи за всичко което става около него. Например, когато вървиш по улиците, не пропускай да видиш как различните хора минават покрай теб, как разговарят, как си носят дрехата, как се хранят“³. За много от ролите М. Дупаринова разказва, че е търсила прототипи в картини и репродукции. Например за образа на Ксения в постановката на „Егор Буличов и другите“ тя вижда образа на жена от картина на Гоя, която много ѝ напомня на нейната героиня. Така актрисата намира своите опорни точки, следи, които я водят към интимната същност на характера, който тя пресъздава. Съпротивата ѝ да

остане единствено на терена на собственото си „аз“ и желанието ѝ да „улови“ формата на ролята я прави актриса на фантазията, на непрекъснатото творческо „рисуване“ на новия човек.

В историята на актьорското майсторство на нашия театър **търсенето на прототипи**, наблюдението и пренасянето им на сцената не е ново. То е познато най-вече от творчеството на К. Сарафов. В много рецензии и статии се описват неговите способности да наблюдава и след това да пресъздава на сцената изключително правдоподобно и точно своите прототипи. За разлика от него, М. Дупаринова не се стреми да открива точния прототип, който да пресъздаде на сцената. С верния си усет тя е разбрала, че не може да изиграеш точно определен човек. Затова тя наблюдава и запомня елементи и характерни детайли, събирани от много хора, които, комбинирани впоследствие, могат да я насочат и да ѝ помогнат да усети персонажа. Очевидно нейният подход е доведен до една по-висша степен от развитието на метода на работа.

Ако се вгледаме в нейната творческа биография, ще открием редуването на изключително ярки и в много случаи гротескни образи, както и крайно драматични, стигащи до силно трагедийни. В периода на най-активната си творческа дейност М. Дупаринова много често е обвинявана от критици и театроведи във външна игра за сметка на психологията на образа. Характерното за нея търсене на външни черти на образа, едностранно определяно като – път за изграждане на образ „отвън навътре“, често е било обявя-

³ Филипова В., „Ярък сценичен път – разговор с М. Дупаринова“, сп. „Театър“, 1981, кн. 12.



Маргарита Дупаринова (Бернарда Алба) в „Домът на Бернарда Алба“ – Ф. Г. Лорка, реж. Е. Халачев, Народен театър, 1971/72

вано за неприемливо. Дори са го характеризирали като формалистично, поради причината, че разклаща изцяло идеологемата на К. С. Станиславски за „психологическото превъплъщение“ като единствено верен път на творчество.

През тоталитарните години упорито е насаждано мнението, че единствено верният път, този, по който трябва да вървят всички актьори, е психологическото изграждане на образа „от вътре навън“. За талант като Маргарита Дупаринова обаче е немислимо да се поставят ограничения. Без да спира това „дълбаене на тунела“ по пътя към образа от двете страни, възпитаничката на школата на Н. О. Масалитинов търси дълбоките психологически корени и майсторски ги съче-

тава с „формата“ на образа. Нейната основна цел е изграждане на завършен сценически образ. В крайна сметка тя стига до изграждането на **свръхсвръхзадачата на актьора** – неговата тема и болка, реализирана посредством образа. При М. Дупаринова тази тема прозира дори тогава, когато не е изисквана от постановчика на спектакъла. Без да нарушава общото звучене и стил, тя като истински творческа натура винаги намира място и средства да изрази позицията си, своето лично отношение. По този повод проф. Л. Тенев пише: „В природата на М. Дупаринова има нещо бунтовно и пророческо едновременно, някаква сила и нежност, които определят амплитудата на художествените измерения на нейните роли – от натуралистич-

ния детайл, до обезпредметената, „ирационална“ поетичност.“⁴ Доказателство са и всички статии и критически бележки, в които четем формулировки като: „дълбоко разбиране“, „наситено с мисъл отношение към сценичните задачи“, „ярка и силно изразена позиция“. Най-точни все пак са отново думите на проф. Л. Тенев: „Спомнете си нейната Лауренсия, този човешки гняв от потърпаната чест, този вик за социална справедливост, това осъдено насилие... В непокорната ѝ жажда за справедливост има нещо ехиловско по обем и сила, нещо антично и покоряващо. И човек я вижда ту в Медея, ту в Хекуба с цялата страст на античните героини и безбрежност на човешкото страдание. Понякога нейната хиперболичност я довежда до ръба на гротеската, до характерния хумор, в който има малко радост. Такава е и в Калерия, и в Жената от „Опит за летен“, и в тези незабравими „възрастни жени“, които играе напоследък.“⁵

Всички, които са имали възможността поне веднъж да видят или чуят изпълнение на М. Дупаринова, завинаги запомнят нейния глас. Тези ярки, сякаш напевни интонации, музикалните извивки и трели в гласа на актрисата са толкова характерни, че е немислимо да ги объркаш или пък да не ги познаеш. Затова смело можем да кажем, че основен белег на нейната творческа лаборатория е **работата ѝ със словото**. Маргарита Дупаринова има несъмнена индивидуална надареност по отношение на гласово-вокалните си заложи. От друга страна, професионал-

ната ѝ подготовка преминава в школа с подчертано и засилено внимание към текста и словото. Най-силно влияние върху тази страна от работата има Н. О. Масалитинов. Като възпитаник на „Малий театър“ (театър, известен с декламационния си стил на игра) Н. О. Масалитинов има подчертан вкус към словото, отделя много голямо внимание на общуването между партньорите на сцената и е считан за майстор на диалога. Тази своя склонност той пренася и в българския театър, акцентирайки върху **словесното действие** в своите спектакли и в педагогиката си. От преподавателя си по слово Р. Роснер М. Дупаринова усвоява система за „работа върху себе си“ – упражненията за работа върху текста и гласово-говорна подготовка. Като актриса в Народния театър тя има възможност да наблюдава и работи с имена като В. Трендафилов (партньори в „Дон Карлос“ и „Мариана Пинегда“), К. Сарафов, Г. Стаматов. С актрисата Олга Кирчева си партнират в „Ромео и Жулиета“, „Майка Кураж“, „Години на странстване“. С Ружа Делчева не е имала пряк контакт на сцената, но признава, че винаги е следила нейните изяви и е попивала от нея способността ѝ да се възмуща необикновено дълбоко на сцената.

Можем да обобщим, че сценическото слово на М. Дупаринова има сложен звуков релеф. То се изгражда на база на мисловно-комуникативната натовареност и е способно да предаде най-различни образи и състояния, чрез възплащаването им с интонационни, ритмически и темброви средства. Преглед специфичните гласови особености на М. Дупаринова, следва да

⁴ Тенев Л., „Покоряващо изкуство“, в-к. „Литературен фронт“, бр. 29, 1981.

⁵ Пак там.

определим фоностилистиката ѝ като сценична или „маркирана фоностилистика“⁶. М. Дупаринова има силно развито интонационно-ритмическо и артикулационно умение, при което „техниката на говора“ и „спецификата в словото“ са доведени до пълноценно ху дожествено творчество.

Разкривайки част от своя метод за работа над словото, актрисата разказва, че винаги отделя много време и внимание за правилното произнасяне на всяка дума, като търси точната, дори единствено вярната интонация на словото, което извайва с тънкото си музикално чувство. „...Това остана за цял живот моят начин на работа върху текста. Винаги с молив да отбелязвам в текста – повишаването на гласа, равен тон или пауза. Това е като една музика, с която всеки актьор трябва да свикне и да се научи да работи.“ – споделя вече опитната актриса. Така работят и други признати актьорифеномени в българския театър – Ап. Карамитев, Сл. Славова, Т. Масалитинова, Н. Шопов. Те са символ на едно време, в което в центъра на художествените интереси на нашия театър стои въпросът за чистотата и спецификата на българската реч. Не само за нейната чистота, но и за нейната **интонационност** се грижат

както режисьорите и драматурзите – Н. О. Масалитинов, Б. Дановски, Н. Лулиев, но и цялата плеяда от звезди в Народния театър – от Вл. Тренгафилов, О. Курчева, Р. Делчева, Кр. Сарафов, до по-младото тогава поколение на Сл. Славова, Т. Масалитинова и, разбира се, М. Дупаринова.

Интонационната среда, която актрисата изгражда, ще остане загълго най-характерният белег на нейното творчество. М. Дупаринова винаги е осъзнавала силата на добре поднесено то слово. Тя е убедена, че не само отделните гуми или техният ред в изречението, а и отделните звуци предизвикват асоциации. Става дума за израз на сложни душевни движения чрез силата на сценичната реч.

Едновременно със създаването на речевата партитура актрисата работи върху изграждането и на **пластическата партитура**. Тя е част от един дълъг и сложно преплитащ се процес на овладяване и подбор на изразни средства. Първо актрисата се запознава със заявката на автора за физическия образ във всяка ремарка, всяко описание и цялата информация, която авторовото въображение подсказва. Именно базисните данни са трамплинът за физическото поведение на персонажа. Актрисата се стреми да открие къде се крият корените на специфичното поведение на персонажа. Понякога това става още в момента на изясняване на психологическите мотиви и действия на героинята. А друг път тя е резултат от съзнателно търсене и пробване на различни пластични решения. В такъв момент на помощ идват и наблюденията на актрисата над хората, с които се среща и които тя

⁶ Проф. Е. Сотирова, като резултат от дългогодишните си научни изследвания в областта на сценичното слово, въвежда понятието – **фоностилистика**. След това тя определя два типа фоностилистика – немаркиран (разговорен, ежедневен) и маркиран („обработен“) тип. (Виж Сотирова, Ел. „Проблеми на словото в драматичния театър“, „Наука и изкуство“, София, 1987, с. 33).

„запечатва“ в своята памет. Съзнавателното желание за достигане на визия на образа я кара да изостря още повече своите сетива по време на този етап от репетициите. Изследователският ѝ дух я отвежда в библиотеки и галерии, където търси елементи и образи, от които да нахвърли портретните скици на своя характер.

Следващата стъпка, която понякога е решаваща, е откритите вече пластически характеристики да бъдат предложени и защитени пред режисьора. Винаги много толерантна, актрисата не се е бояла да предложи смело своето решение, а после и да се откаже от него, ако е необходимо, като търси следващо. В пиеси като „Дачници“ и „Антигона“, в които режисурата е налагала определена форма на спектакъла, експресивната ѝ натура успява да се впише в наложената матрица и да заживее в нея свой самостоятелен живот. Постепенно, с професионалното си израстване, актрисата разбира, че овладяването на всяко едно сценическо движение е необходимо не само, за да може да оправдае движението на персонажа по сцената, но и за да може да го превърне в характерно за образа. Защото от намереното пластически вярно решение зависи и постигането на **превъплъщение**.

Не само откриването на чистия и точен жест, походка и движение са достатъчни за М. Дупаринова. Нейните образи се характеризират с много добре организирана завършена театрална форма. Ако си позволим да обобщим и да кажем, че има някакъв ред, по който голямата българска актри-

са М. Дупаринова изгражда пластическата партитура на своите образи, той може да се представи в четири етапа, винаги различни в своята последователност.

Първият е информацията за образа, която актрисата придобива от автора и режисьора по време на анализа на пиесата. Това са всички авторови ремарки и обяснителни бележки, текстът на останалите персонажи за нейния образ.

Вторият етап е свързан със събирането на информация за епохата, социално положение и едновременно с това определяне на костюм, етикет и жанр на спектакъла с помощта на постановчика. Търси се вярното самочувствие на образа, което се изразява чрез пластическо поведение.

Трети етап – адаптирането на гетайлите на образа в различните сценични ситуации и, съобразно с тях, подбирането на актьорските средства.

Четвърти етап – тук се извършва сложното преплитане и взаимопроникване на пластическата и словесната партитура. Той не би трябвало в никакъв случай да се възприема като последен, а като съпътстващ останалите три.

Когато говорим за метод на работа при педантична и самовзискателна актриса като М. Дупаринова, винаги имаме сложно **звуково-пластично решение**. Едно по-внимателното филтриране на събрания библиографски материал ни дава възможност да направим следната съпоставка при съчетаването на двата вида партитури – речева и пластическа:

РОЛЯ	Пластическа партитура	Речева партитура
Лауренсия – „Фуенте Овехуна”	Бързи, леки движения, много подвижна, с боси крака, широка свободна пола	Ясен звук, силно емоционално, силен глас
Гина – „Снаха”	Прегърбено тяло, издължени ръце със сгърчени пръсти, сключени дебели вежди	Напевни интонации с безброй извивки, силно диалектен говор, дълбок, гърлен глас
Калерия – „Дачници”	Тесни рокли, малки ситни стъпки, нежни ръце	Лек и фин говор, припяване във висок регистър
Елисавета – „Дон Карлос”	Чисти, точни движения	Чист говор, без извивки и интониране
Антигона – „Антигона”	Изчистен костюм, мизансцен и дори поглед, точна форма	Точна интонация, доведена до музикална партитура
Катрин – „Майка Кураж”	Всеки жест е знак, ясни и точни движения – знаци	Без говор
Елисавета – „Мария Стюарт”	Широки царствени жестове, преиграни на места, тежък костюм	Неочаквани акценти, смяна на регистри, разсичане на фразата
Бернарда Алба – „Домът на Бернарда Алба”	Горда и властна осанка, широки крачки, рязка смяна на позицията на тялото	Силен мощен глас, работа в нисък регистър, отсечени и императивни фрази
Нина Ивановна – „Ретро”	Свито в себе си тяло, обрани движения, само на моменти преминаващи в повторения	Почти мълчаливо присъствие, с редки въодушевени разкази в по-бързо темпо
Майката на Харолд – „Харолд и Мод”	Обездвижено тяло и бързи и пъргави ръце, тежък грим и пародия на фризура	Много извивки и интониране на отделни думи, смяна на регистри

Както се вижда, има изключителна точност в погбора и съчетаването на различните изразни средства от гвемте измерения, предизвикани от нейната вярна творческа интуиция и доведени смело до крайната им точка.

Известно е, че линията на търсене на точния костюм, грим, реквизит е много важна в търсенето на образа. От разказите на колеги на М. Дупаринова разбираме, че тя обича още в първите репетиции на сцена да опита, да търси детайлите в костюма и реквизита. За всичко това ѝ помага и предварителната задълбочена подготовка, свързана с историческото време на пиесата, средата на героинята, търсенето на прототипи, образи от картини или наблюдения. Както тя сама каз-

ва: „Понякога една кърпичка може да ти даде ключа към образа“. Понякога интуитивно, друг път съзнателно открила нужния ѝ реквизит, тя го превръща в неразделна част от своя образ. Дори го включва в предварителния етап от навлизане в обстоятелствата за всяко представление.

Творческата лаборатория, в която се развива непокорният артистичен дух на М. Дупаринова, засяга и такива страни от изграждането на образа като създаване и установяване на точния **темпоритъм** и владеенето му в цялото представление. Силно развитият слух и добрата музикална култура, която актрисата има, ѝ помагат да подчинява ритъма в едно представление и да го превръща в средство за въз-

действие. Несъмнено това е много рядък природен дар – да владееш публиката и да можеш да я ръководиш в посоката и с темпото, което ти искаш. Самата актриса признава, че в много от представленията се стреми да разгледа своята роля като музикално произведение, в което открива различни музикални части и етюди. Така е с работата ѝ над образа на Бернарда Алба от пиесата на Лорка, където се стреми „да обхване всичко, до последния звук“⁷. За нея не се оказва проблем да се вмъкне в рамките и строгата форма на античната трагедия, където ритъмът е един от основните компоненти и фактори, влияещи на цялостната структура на спектакъла.

Така, вървейки стъпка по стъпка в изграждането на образа, тръгвайки от първоначалното натрупване на материал и информация, през аналитичния поглед и ваенето на речева и пластическа линия на поведение, актрисата стига до сърцевината на **характера**. Затваря един старателно изграден кръг, в който превъплъщението се ражда с цялата си наситеност, сложност и дълбочина.

И отново – нейният метод и стил на работа не е ограничен в коловозите на едно течение или школа. Будният ѝ дух и силно развита индивидуалност ѝ помагат да се запази и развие, за да разкрие своя темперамент и природа на чувствата. Съвсем убедено можем да заявим, че нейната условно определена интуитивна творческа ла-

боратория не се вписва нито само в психологическия театър на К. Станиславски, поради яркостта и търсенето на външни белези на образите, нито в Брехтовия тип – поради вярата и психологическата наситеност на образите, нито в театъра, проповядван от М. Чехов. Овладеяла и познала различни изразни средства, актрисата отприщва цялата си енергия, за да обеме сценичния образ. Още в първите години от своята професионална кариера съумява да изгради собствен подход на структуриране и изграждане на образа. От всяка следваща среща с нов метод, режисьор или педагог тя черпи нови сили и познания, с които да разшири творческите си хоризонти. Веднъж създава стабилна конструкция на един образ, утвърдената актриса не се опиянява от собствените си постижения. Напротив, непрестанно се стреми към усъвършенстване и обогатяване на своето творчество с ентузиазма на прохождащия творец. Дълголетният творчески път, както и безбройните ѝ творчески постижения се дължат на изумителното ѝ постоянство в работата над себе си, в разработването на ролята до най-малките погробности, в грижовния подбор на театрални средства, в безукорното ѝ отношение към словото. Талант, подвижен ум, оригинална фигура, виртуозна техника и глас са съчетани по неповторим начин в голямата личност на актрисата Маргарита Дупаринова.

⁷ Филипова В., „Ярък сценичен път – разговор с М. Дупаринова“, сп. „Театър“, 1981, кн. 12.