

НАЦИОНАЛНА

АКАДЕМИЯ

ЗА ТЕАТРАЛНО

И ФИЛМОВО

ИЗКУСТВО



НАТФИЗ „КРЪСТЪО САРАФОВ“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд на тема:

**ТЕАТРАЛНИЯТ ПЪТ НА РЕЖИСЬОРА СЛАВИ  
ШКАРОВ**

**ОТ**

**ЙОРДАН ГЕОРГИЕВ ГЕОРГИЕВ**

За придобиване на образователната и научна степен „доктор“

По научната специалност „Театрознание и театрално изкуство“

Научен ръководител

Проф. д-р Венета Дойчева

София, 2019

Дисертационният труд е в обем от 278 страници, увод, две глави, изводи, 33 заглавия библиография, всички на кирилица, 25 цитирани статии и едно приложение.

Обсъждането на дисертационния труд е проведено на 18 декември, 2018 г. в катедра „Театрознание“, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

## I Обща характеристика на дисертационния труд

### 1.1 Актуалност на темата.

Дисертационният труд „Театралният път на режисьора Слави Шкаров“ се фокусира върху слабо проучен проблем от българската театрална история. Това е творческият свят, режисьорските търсения и постижения на Слави Шкаров и еволюцията, която те претърпяват през годините. На практика липсват цялостни задълбочени изследвания върху режисурата на Слави Шкаров и неговия принос към българския театър. Съществуват единични статии и рецензии, фокусирани върху отделни негови спектакли. Единствените два труда, в които се анализира в един по-общ план творчеството на Слави Шкаров са очерците на Крум Гергицов „Безпощадната откровеност на една режисура“, включен в книгата му „Русе – преживени театрални мигове“ на издателство „Лени-Ан“, Русе, 2009 и „Един театрален волнодумец ни напусна“, публикуван в театрален бюлетин от 1988 г. През 2010 г. се появява сборникът „За Слави Шкаров от приятелите“ на издателство „Парнас“ със съставители Иванка Бенчева и Виолета Радкова, но той има по-скоро мемоарен характер и няма претенциите на изследователски труд.

### 1.2 Обект и предмет на изследването.

Обект на настоящото изследване е творческата фигура на българския театрален режисьор Слави Шкаров. Фокусът на вниманието ни е насочен към проследяване и изучаване на театралния път на този творец и реализацията му в полето на режисурата, очертаване на естетическите характеристики и театралната му методология, разкриване на всички онези специфични черти, характерни единствено за неговия режисьорски стил и оформящи самостоятелния му, разпознаваем почерк в палитрата на българската режисура от втората половина на XX век, дал основания на редица театрални изследователи да говорят за „театъра на Слави Шкаров“.

### 1.3 Методология.

Дисертационният труд съчетава различни изследователски методи:

- Позоваване на съществуващи академични изследвания, които синтезират и осмислят българския театър през втората половина на XX век и в частност през разглеждания тук период.

- Контент-анализ на наличната критическа рецепция – театрални рецензии и аналитични статии в периодичния печат за отделни негови спектакли.
- Поредица от интервюта и разговори, извършени за целите на тази дисертация с негови сътрудници – постоянни и инцидентни, и с театрални критици – свидетели и наблюдатели на неговия творчески път. Дълбочинни интервюта са проведени и с участниците в творческите екипи, с които Слави Шкаров е работил – актьори, сценографи, композитори, за да се провери съществуването на някои трайни и устойчиви от една страна и променливи – от друга, характеристики в неговия режисьорски метод. Подобни интервюта са проведени и с някои от най-доверените му сътрудници – сценографите Нейко Нейков и Виолета Радкова, както и композиторът Михаил Шишков, които предлагат една обобщена, концептуална гледна точка към неговата творческа личност. Методологията включва също така и съчетаване на биографично и театроведско изследване.

#### 1.4 Цели на дисертационния труд.

Основните цели на изследването са:

- Постигане на максимално точен творчески портрет на Слави Шкаров. Задълбочено проучване на всеки един от основните компоненти, изграждащи неговите спектакли.
- Отделяне специално внимание на няколко възлови спектакли в неговата кариера, в които по общо мнение на театрални критици и актьори, играли в тях, режисьорският талант на Слави Шкаров достига най-високите си точки на проявление.
- Позициониране и осмисляне пътя на този режисьор в контекста на времето и на културната и социална ситуация през 70-те и 80-те години на XX век.
- Изхождайки от тезата, че до днес личността на Слави Шкаров остава малко встрани от централния изследователски интерес на професионалната ни театрална критика, важна цел на изследването е този режисьор да бъде изваден от забвение и от позицията на днешния ден, необременени от каквито и да било идеологически съображения, да определим реалния му принос и значимост, както за театъра от разглеждания период, така и за днешния театър, доколкото много от сътрудниците

му (най-вече актьори) афишират, че продължават да следват неговите естетически принципи.

Въз основа предмета на изследване и посочените цели дисертацията търси отговор на няколко съществени въпроса, свързани с режисьорския стил на Слави Шкаров:

Как са се раждали неговите театрални идеи? Съществувала ли е в началото на репетициите ясно изградена концепция за бъдещия спектакъл или тя се е избистряла в хода на репетиционния процес?

Интуицията или рационалното изграждане на спектакъла са заемали водещо място в режисьорската му работа?

Какво е представлявал методът на Слави Шкаров за работа с актьорите и как се е променял и обогатявал през годините?

Каква роля са играели визуалната и музикална среда в неговите спектакли?

Какво е било отношението на Слави Шкаров към драматургичните текстове, които е поставял? До каква степен е бил верен на авторите, чиито пиеси е реализирал на сцена? Позволявал ли си е сериозни намеси в тези текстове?

Как актьорите, играли в спектакли на Слави Шкаров формулират усещането, което им е носела работата с него? Дали то е по-специално, по-различно, в сравнение с ролите им в представления на други режисьори?

Кои театрални жанрове са били най-предпочитани от Слави Шкаров?

В какво се изразява неговото театрално новаторство?

### 1.5 Обхват и ограничения.

Основната част на изследването обхваща годините между 1965 и 1988 – периода, в който се осъществява целият професионален път на Слави Шкаров. За да бъде максимално изяснен неговият режисьорски път се наложи да очертаем в най-общ план характеристиките на социалистическия период в българския театър (1944-1989). Имайки пред вид, че изследването е фокусирано върху театралното дело на един точно определен български режисьор, то е ограничено в рамките на неговата професионална биография като в дисертационния труд е намерил място и отзвук от значимите

театрални събития през втората половина на XX век, каквито са например прегледите на българския театър и драма.

#### 1.6 Работна хипотеза.

С днешна дата допускаме, че Слави Шкаров е ярка и значима фигура, притежаваща свой алтернативен театрален подход, но поради редица нетворчески причини – политическа непокорност, гражданско свободомислие, социална неадаптивност, нежелание за вписване и подчинение на една официална доктрина и идеология, той остава реално недостатъчно оценен и причисляван към периферията на театралния живот, въпреки че театралното му дело обективно принадлежи към най-плодотворното и най-авангардното, което онази епоха е създала в българския театър. Независимо че някои театрални критици го определят като един от пионерите на своето време, той остава леко изтласкан и пренебрегнат от тогавашните театрални ръководители и поставя спектакли (с незначителни изключения) единствено на сцените на провинциални театри. Всичко това предопределя едно съществено несъответствие между неговото реално място в българския театър и позиционирането му в картата на театралния живот към онзи момент.

## II Основно съдържание на дисертационния труд

<b>Увод</b>	<b>4</b>
<b>Глава I Метод на работа с актьора. Визуална среда и музикално оформление в спектаклите на Слави Шкаров</b>	<b>8</b>
<b>Раздел I Биографични бележки и исторически контекст</b>	<b>8</b>
I 1. Биографични бележки	8
I 2. Исторически контекст	10
<b>Раздел II Методът на Слави Шкаров за работа с актьора</b>	<b>12</b>
II 1. Нестандартен подход при провеждането на действия анализ	13

II 2. Сценичната редакция на Слави Шкаров като оригинален способ за провеждане на действия анализ	24
II 3. Игровата импровизация и особения тип провокация спрямо актьора	27
II 4. Неочакваното актьорско разпределение	33
II 5. Сливенските спектакли като ярки примери за най-пълното и цялостно разгръщане авторския метод на Слави Шкаров за работа с актьора	35
<b>Раздел III Визуалната среда и музикалното оформление в спектаклите на Слави Шкаров</b>	<b>42</b>
III 1. Визуалната среда	42
III 2. Музиката в спектаклите на Слави Шкаров	67
<b>Глава II Тематични и жанрови характеристики на спектаклите на Слави Шкаров. Най-значими творчески постижения</b>	<b>78</b>
Раздел I Тематичен обхват	78
Раздел II Жанрови специфики на спектаклите на Слави Шкаров	84
Раздел III Проблемът за компромисите в режисьорската биография на Слави Шкаров	93
Раздел IV Мозаечната конструкция – предпочитан композиционен механизъм в спектаклите на Слави Шкаров	106
Раздел V Сюрреалното в спектаклите на Слави Шкаров	110
Раздел VI Значими спектакли в биографията на Слави Шкаров	120
VI 1. Спектакли в русенския драматичен театър „Сава Огнянов“	120
VI 1. А. „Ричард III“	120
VI 1. Б. Двете „кръчми“	130
VI 1. В. Националното в една своеобразна театрална трилогия	145
VI 1. Г. „Амадеус“	169

VI 1. Д. „Кошници“	188
VI 1. Е. „Кучешко сърце“	196
VI 2. Спектакли в сливенския драматичен театър „Стефан Киров“	209
VI 2. А. „Праг“	211
VI 2. Б. „Ревизор“	223
VI 2. В. „Съзаклятието на лицемерите (Молиер)“	238
<b>Изводи</b>	<b>250</b>
<b>Приложение</b>	<b>256</b>
<b>Бележки</b>	<b>261</b>

**Уводът представя темата, целите и структурата на дисертационния труд. Неговата цел е да зададе рамките и да посочи обекта на изследването. То е организирано в две глави, следвани от изводи, библиография и приложение.**

Първата глава е озаглавена „Метод на работа с актьора. Визуална среда и музикално оформление в спектаклите на Слави Шкаров“.

Първият раздел „Биографични бележки и исторически контекст“ включва кратка, но синтезирана биографична справка за Слави Шкаров и най-ярките спектакли, създадени от него през годините. Слави Шкаров (1941-1988) принадлежи към силното режисьорско поколение, което в средата на 60-те години на ХХ век навлиза в българския театър енергично, амбициозно и категорично. Заредена със силен творчески потенциал, за кратко време група млади режисьори излиза начело на театралния процес рамо до рамо с вече утвърдените Леон Даниел, Вили Цанков, Юлия Огнянова. С приливната вълна на настъпващата режисьорска генерация и художествените възгледи на нейните най-ярки представители се свързва последвалото обогатяване на сценичната образност и новите посоки на търсения в българския театър. Това се изразява в различния театрален език и идеи, свързани с пространственото решение, интерпретацията на текста, метода на работа с актьора – процес, с който на практика завършва преходът към режисьорски театър. Това е периодът, когато новаторският



театър по правило се ражда в провинцията, а не по столичните сцени. По силата на изискването за задължително разпределение на режисьори и актьори след дипломирането им във ВИТИЗ, част от извънстоличните трупи се превръщат в своеобразни центрове на оживление, където избуява дух на творческа независимост и възникват гнезда на ферментация на самостоятелни виждания, почерци, начини на изразяване.<sup>1</sup> Така в продължение на две десетилетия и половина – до края на 80-те години на XX век, провинциалният театър е по-отворен за новото, повече настроен към неконвенционални, дори рискови ходове. И всеки, макар и временен период, бележещ подема на един или друг извънстоличен театър, е свързан с активното творчество на режисьор от поколението на 60-те, около когото гравитира определен кръг актьори, негови съмишленици (Крикор Азарян в Пловдив, Красимир Спасов във Варна, Благоевград и Бургас, Николай Поляков в Добрич и Пазарджик, Любен Гройс<sup>2</sup> във Варна, Пловдив и Смолян, Младен Киселов в Бургас, Слави Шкаров в Русе и Сливен). И докато рано или късно, голяма част от режисьорите поемат към София, където достигат апогея на професионалното си развитие, други свързват целия си творчески път с извънстоличните сцени.

Слави Шкаров е роден на 12 април 1941 г. във Велико Търново. Завършва режисура във ВИТИЗ, в класа на професор Кръстю Мирски и Анастас Михайлов през 1965 г. След дипломирането си във ВИТИЗ специализира режисура в Москва при Олег Ефремов в театър „Современник“. Първата му професионална постановка е „Драконът“ от Евгений Шварц в Добрич (тогава Толбухин). Следва кратък престой в плевенския театър (1966-1969), където най-забележителните му спектакли са „Странната мисис Савидж“ от Джон Патрик, триптихът „Пътеки“ от Николай Хайтов и „Посещението на старата дама“ от Фридрих Дюренмат. През 1969 г. постъпва на щат в русенския театър и остава там до смъртта си през 1988 г.

Името на Слави Шкаров е свързано със значими спектакли от историята на Драматичен театър „Сава Огнянов“ – Русе. След силния период на Леон Даниел (1953-1957), той е вторият голям режисьор, който приобщава русенския театър към пътищата на радикалните новаторски търсения по линия на модерното мислене, на метафоричното внушение на спектакъла. Силни и запомнящи се негови постановки на русенска сцена

---

<sup>1</sup> Васил Стефанов, *Пътят на режисурата*, Изд. Валентин Траянов, 2011, с. 135.

<sup>2</sup> Любен Гройс завършва ВИТИЗ през 1960 г., няколко години преди режисьорите от въпросното поколение, затова го причислявам към генерацията на 60-те.

са „С вкус на череши“ от Агнешка Ошецка (1970), „Котешка игра“ от Ишван Йоркени (1973), „Боряна“ от Йордан Йовков (1975), „Балада за тъжната кръчма“ от Едуард Олби по Карсън Маккълърс (1975), „Седем песни за северния кей“ от Спас Левков (1976), „Законодателят“ от Рангел Игнатов (1977), „Кръчмата под зеленото дърво“ от Петер Ковачик (1977), „От земята до небето“ от Никола Русев (1978), „Босилек за Драгинко“ от Константин Илиев (1979), „Есента на един следовател“ от Георги Данаилов (1981), „Амадеус“ от Питър Шафър (1983), „Кошници“ от Йордан Радичков (1983), „Кълбовидна мълния“ от Иван Радоев (1986) и „Кучешко сърце“ от Михаил Булгаков (1988). През последните години от живота си поставя четири спектакъла на сцената на сливенския театър „Стефан Киров“ – „Мата Хари“ от Недялко Йорданов (1984), „Праг“ от Алексей Дударев (1985), „Ревизор“ по Гогол (1986) и „Съзаклятието на лицемерите (Молиер)“ от Михаил Булгаков (1988).

В първия раздел на глава I е разгледана най-общо и контекстуалната среда – параметрите, в които съществува, работи и се реализира българският театър през 70-те и 80-те години на XX век. След края на Втората световна война в България започва да се налага съветският културен модел. Всички професионални театри са одържавени като е прекъсната традицията на регионалните и градските трупи, а възможността за частна инициатива е напълно изключена. През 1949 г. излиза Указ за театрите, който е с ранг на закон, определящ театралния модел в България за следващите 50 години. Започва ускорено разрастване на театралната мрежа. Постепенно във всеки окръжен град е създаден държавен репертоарен театър, а на много места, наред с драматичния, се основава и куклен. Част от новите реалности са и силно идеологизираният репертоар, задължителният художествен метод на социалистическия реализъм, централизираният подбор на кадрите и тоталният контрол над театралния живот в страната. Този театрален модел е монолитен и монотонен. Той се повтаря във всеки град и във всяка театрална организация. С незначителни колебания системата от държавни театри, формирана в продължение на четири десетилетия до 1989 г. функционира без особени сътресения.<sup>3</sup>

Задължителният в този период метод на социалистическия реализъм интегрира традицията на психологическия реализъм в своя идеологизиран проект, като определя като формализъм всички разновидности на театралната условност и отрича подобни

---

<sup>3</sup> Николай Йорданов, *Театърът в България 1989 – 2015*, Изд. Институт за изследване на изкуствата и Фондация „Номо Ludens“, 2016, с. 33.

прояви. Макар, че след всеки опит за частично либерализиране на режима до 1989 г. могат да се забележат уклони именно към това, което нормативната естетика етикетира като формализъм. В театъра се търсят посоки и пътища за заобикаляне на задължителния метод.<sup>4</sup> В книгата си „Разриви и нови посоки“ театроведът Анна Топалджикова дава свое определение за социалистическия реализъм: „Връщайки се назад, можем да реконструираме представата за силно идеологизирана естетическа система, която има претенцията да предизвиква създаването на художествени явления и е определяна като вярно и правдиво отражение на действителността в перспективата на борбата и победата на пролетариата. Основни принципи на социалистическия реализъм са партийност, народностност и правдивост.“<sup>5</sup> Социалистическият реализъм не израства като естетическа система по естествен път от литературната и театралната практика, нито от свободното движение на теоретичната мисъл. Той е изкуствено създаден метод, който според конюнктурната ситуация се разтяга и пригажда, за да включи в себе си разнородни явления, а в други случаи се свива и втвърдява, за да изхвърли идеологически неприемливото.<sup>6</sup>

Според социалистически възглед за изкуството, реализмът е разбран като буквалност на изображението, стремеж към фотографичност, имитирана обективност. До края на режима този метод остава официален еталон за правене на театрално изкуство, независимо от многобройните му опровержения от самата художествена практика.

Естетиката на Станиславски е изкуствено пришита към социалистическия реализъм още с въвеждането му като задължителен модел за социалистическия театър. Създавайки своя метод на работа с актьора, самият Станиславски е много далеч от идеологическия смисъл, който по-късно налагат на системата му. Според Анна Топалджикова, неговата система се оказва най-удобна за популяризаторите на соцреализма, тъй като пресъздаването на един илюзорен свят е силно въздействащо – неусетно зрителят е заставен да съпреживява и по този начин може да бъде също така неусетно манипулиран.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Николай Йорданов. Цит. съч., с. 161.

<sup>5</sup> Анна Топалджикова, *Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те*, Изд. ИК Проф. Петко Венедиков, 2009, с. 29.

<sup>6</sup> Пак там, с. 33.

<sup>7</sup> Пак там, с. 252.

От гледна точка на актьорското изпълнение, работещите елементи в пропагандирания метод на соцреализма представляват всъщност връщане към Станиславски – технологията на действияния анализ, биография на образа и превъплъщение в него, свръхзадачата и непрекъснато протичащото „сквозно действие“ в спектакъла. Но идеологическите претенции са достатъчно много, за да не се стигне до противоречия между стремежа към органичност на сцената и идеологическата реторика. Така или иначе, прилагането на тази система в България не довежда до формирането на единна теория и практика при подготовката на актьора и работата му на сцена. Обучението в единствената школа (ВИТИЗ) е фрагментирано между отделните подходи на преподавателите в института. Показателно е дългогодишното отъждествяване на много актьори с името на преподавателя, при когото са завършили, макар че официално се афишира, че подготовката се извършва по системата на Станиславски.<sup>8</sup>

През 70-те и 80-те години този модел продължава да се развива, но се появяват и спектакли, които показват различни възможности за театрална презентация. Именно тези две десетилетия обхващат най-силния, активен и продуктивен период в режисьорската биография на Слави Шкаров.

Във втори раздел „Методът на Слави Шкаров за работа с актьора“ са разгледани поотделно основните компоненти, изграждащи авторския метод на този режисьор – нестандартния му подход при провеждане принципа на действияния анализ, сценичната редакция на текста, игровата импровизация и провокативното начало в неговия подход към артистите, неочакваното актьорско разпределение. Изложението започва с важната уговорка, че да се изведе и дефинира един общ метод на Слави Шкаров за работа с актьора, както и да се намери точна формулировка на неговия режисьорски стил, се оказва неимоверно трудна задача. За това свидетелстват почти всички от интервюираните за целите на тази дисертация творци. Един от тях – театроведът Ромео Попилиев (син на Васил Попилиев – директор на русенския театър в периода 1970-1982 г. и актьор, играл в почти всички спектакли на Слави Шкаров през същия период) си спомня: „Трудно може да се формулира режисьорският метод на Слави Шкаров. Той по някакъв начин се изплъзва от подобни опити за дефиниране. Например, това не е Леон Даниел, който винаги има ясно изградени режисьорски концепции – един рационалист

---

<sup>8</sup> Николай Йорданов, Цит. съч, с. 276.

в театъра. Слави Шкаров е представител на едно друго време, на друго поколение. Затова според мен той е по-близък до постмодерното време. При него идеята вече не е от такова значение, както е било по-рано. Затова и той не си поставя такива глобални цели и посоки. Слави се основава по-скоро върху самия спектакъл и дори, когато избира текстове, които не притежават кой знае какви достойнства, прави от тях запомнящи се представления. В този смисъл той е близък до постмодерното време с това разпадане на смисъла, с игровостта в театъра и със залагането в спектаклите на едни такива двойни, тройни значения, които зрителят може вече сам да преобръща и да осмисля. Без да бъде последовател на определен метод, Слави винаги намира свои акценти в спектакъла, чрез които да извлече не постепенно и протяжно, както е в психологическия театър, а бързо и директно основното внушение, което иска да отправи към зрителите.

Тук е важно да припомним и какво е времето, в което той реализира най-зрелите си представления – 70-те и 80-те години на ХХ век. Можем да приемем това време като по-успокоено за театъра и културата и в икономически, и в естетически план. През 60-те години се водят бурни дебати за това какъв трябва да бъде театърът – реалистичен или условен, възможни ли са отклонения от принципа на социалистическия реализъм, как трябва да изглежда положителният герой и т.н. Този дебат продължава да съществува и през следващите десетилетия, но остава някак изолиран на втори план. Тези изисквания вече са по-скоро формални, а едно формално изискване винаги може да се заобиколи. Времето, в което работи Слави Шкаров обхваща именно този по-успокоен период, който е най-добър в икономическо отношение период от епохата на социализма. Това е време на по-малко идеологически дебати. Още повече, че след 1974 г. се провеждат поредица от хелзинкски конференции за сближаване със Запада.<sup>9</sup>

Трудността да се формулира авторски подход на Слави Шкаров при работата му с актьорите се състои в това, че неговата методика представлява съчетание от елементи и принципи от различни, дори разнопосочни естетически платформи. В рамките на раздел II от глава I са разгледани едни от най-съществените сред тези негови работни елементи.

---

<sup>9</sup> Ромео Попилиев в интервю, направено за целите на дисертацията, 15 май 2018.

Първият подраздел се стреми да очертае нестандартния подход на Слави Шкаров при провеждането на действия анализ. Най-напред е поставен въпросът за дефиницията на термина *действие анализ*. В театралната практика се приема, че това е един от основните инструменти в работния арсенал на театралния режисьор, позволяващ му да постигне максимално задълбочено разбиране на съдържанието, смисъла, логиката и конфликтността в конкретната пиеса, посредством което да построи сценичния разказ в бъдещия спектакъл. Обикновено провеждането му е предшествано от предварителен етап, свързан с проучване на епохата, в която е написано произведението – исторически особености, културен контекст, връзки с големите образци на изкуството от същия период, както и определяне мястото на пиесата в цялостното творчество на нейния автор. В книгата си „Пътешествие в театъра“ режисьорът Леон Даниел описва действия анализ като постепенно, внимателно разделяне на пиесата (съответно: ролята) чрез въпроси и отговори на съставните ѝ части – разлагане сложността на простите ѝ слагаеми. Задачата на актьора е, анализирайки всяка отделна част, неусетно да върви по пътя на образа си. Така той започва да играе още в началото на репетициите и играта му помага да проверява веднага резултатите от анализа си. Полезен е само този анализ, който прави играта по-увлекателна, по-истинска, по-полезна.<sup>10</sup>

Още по-концептуално определение на действия анализ дава режисьорът Любен Гройс: „Онзи метод, който може да проникне през плетеницата на най-простите физически движения на човека, към дълбините и тайните на неговата душа, до звездните полети на мисълта му, съответства на предмета на театъра. Засега действияният анализ е универсален в това отношение. Негово предназначение е да издири всички причини за действие, всички действия, да ги събере в стройна система със свой връх – свръхзадачата, т.е. философското разбиране за човешката дейност.“<sup>11</sup> Според Гройс действияният анализ не е присъщ единствено на психологическия театър. Нещо повече, той помага да се разпределят естествено и плавно преживяването и отчуждението в картината на съвременното театрално представление. Както е видно,

---

<sup>10</sup> Леон Даниел, *Пътешествие в театъра*. Изд. Народна младеж, 1975, с. 105.

<sup>11</sup> Любен Гройс, „Действияният анализ и неговите императиви“, Сп. „Театър“, кн. 4, 1972, с. 13-18.

големите режисьорски фигури в българския театър предлагат свои вариации на този принцип, включвайки го в работната си методология.

Слави Шкаров е познавал в детайли принципа на действия анализ още от студентските си години. Той е ученик на един истински ерудит – професор Кръстю Мирски, истински поклонник на школата на Станиславски. В този смисъл и питомците му – студентите по режисура са малко или много възпитани в същия методологичен режим – много сериозен действителен анализ, сериозно проучване на епохата, на литературния материал, сериозен анализ на персонажите и техните взаимоотношения. Изтънченият вкус и високата култура на Мирски се предават и на неговите ученици и специално на Слави. Красимир Спасов: „В периода 1966-1969 г. Слави направи поредица от интересни спектакли в плевенския театър. Аз си спомням един от тях, който гостува и в София – по „Странната мисис Савидж“ от Джон Патрик (популярна по онова време английска пиеса, разказваща за старчески дом, населен с душевно болни хора). Това беше един много сериозен, вече професионален спектакъл, в който се оформи театралната естетика на Слави – една изключително действителна разработка – действителен анализ на произведението и определени предпочитания към т.нар. „смесен жанр“. Той обичаше да съчетава комедийното и драматичното и може да му се признае, че в това отношение притежаваше много добро чувство за хумор.<sup>12</sup>

От това свидетелство на Красимир Спасов става ясно, че в най-ранния период от професионалната му биография, методиката на Слави Шкаров е все още много близка до тази на неговите учители. Театроведът Крум Гергицов обаче споделя, че още в тези ранни години Слави Шкаров започва да формира своя авторски режисьорски почерк: „Първата професионална постановка на Слави е на сцената на толбухинския театър през 1965 г. – „Драконът“ от Евгений Шварц. Това е и дипломната му работа, след като е завършил ВИТИЗ „Кръстю Сарафов“ в режисьорския клас на Кръстю Мирски и Анастас Михайлов. Още в този първи спектакъл Шкаров дръзко ще изневери на своите учители, за да заяви бъдещия си театрален почерк: ярка метафоричност, увлечение към жив, спонтанен театър, присъствие на сценични образи, изградени със средствата на острия, категорично очертан социален рисунък. И всичко това, смесено с театрално въображение, за което един колега на Шкаров бе казал, че няма граници.“

---

<sup>12</sup> Красимир Спасов в интервю, направено за целите на дисертацията, 9 март 2017.

Крум Гергицов е драматургът, който е следил най-отблизо режисьорския път на Слави Шкаров и познава добре голяма част от неговите русенски спектакли. Затова и наблюденията му ни дават ценен материал по въпроса как този режисьор е работил с актьорите. „Нас са ни учили как един режисьор си изготвя концепцията и в началото на репетициите я излага пред актьорите – прави едно подробно експозе. Едновременно с това извършва сериозна предварителна работа с драматурга, след което провежда задълбочен действен анализ на пиесата. Слави не ползваше този метод. Или по-скоро всички тези неща – действен анализ и концепция, са се съсредоточавали в неговата предварителна работна фаза. Но не ги е споделял подробно пред актьорите. Разбира се имаше и такива моменти по време на репетициите, но повече залагаше на духовитостите, на недоизказаното. Повече оставяше актьорът да доработи и да доизгражда ролята като обаче много фино и деликатно го довеждаше до посоката, която желаше да достигне. Той говореше много афористично, лаконично, с по няколко кратки изречения. Обичаше парадоксите и каламбуриите. Крикор Азарян наричаше неговия език „енигматичен“. Често предлагаше интересни хрумвания, които тласкаха въображението на актьора към богати асоциации. Но дори аз, знаейки, че е ученик на Кръстю Мирски, понякога съм си мислил върху това как той не възприема този строго аналитичен подход, който Мирски имаше към спектакъла, а си намира един свой път – лично негов. Но точно с този подход той успява да приобщи актьорите, да направи така, че начинът на работа да не им звучи сух, академичен, традиционен. И умееше да ги заразява със своята харизма, а той определено имаше харизма на един „волнодумец“, на човек с една силна ирония към живота и към нещата, които стават около него. Това беше неговият начин да сплоти актьорите, да ги направи свои съавтори.“<sup>13</sup>

Именно с парадоксалното мислене на Слави Шкаров и неговата подчертана склонност към лаконизъм се свързва и системата от режисьорски бележки, напътствия и инструкции, изграждащи методологическия му апарат – инструментариума, чрез който работи с актьорите. Слави притежава дарбата да извлича есенцията на определени възлови ситуации и важни открития, родили се в хода на репетициите и синтезира тази есенция в ситуационни термини, които на пръв поглед не значат нищо, но участниците в процеса влагат в тях точно определен смисъл. Посредством тези инструкции режисьорът постига силно, концентрирано внушение на генерални проблеми, свързани с изкуството на актьора – свободата му да импровизира, активизиране на мисловното и

---

<sup>13</sup> Интервю с Крум Гергицов, направено за целите на тази дисертация, 8 октомври 2017.



интуитивното начало, позиционирането му в пространството. Слави Шкаров заменя стереотипизираната театрална терминология със свои оригинални фрази, родени в атмосферата на репетициите. В сборника „За Слави Шкаров от приятелите“, издание на „Парнас“, 2010 г. е събрана представителна извадка от тези термини, наречени там „Лафовете на Слави“. Благодарение на актьорите успяхме да дешифрираме някои от тях:

„Китайско село“ = „Не се скупчвайте всички в единия край на сцената.“

„Котлон! Котлон!“ = „Разпредели силите си в целия монолог, а не „изгърмявай“ всичко в началото!“

„Варненски театър“ = „Не викай на сцената! Не крещи напразно! Не демонстрирай излишни емоции!“ или „Не прави няколко неща едновременно на сцената – например да говориш и да блъскаш с ръка по масата.“

„Лошо, но бързо“ = „Сгафиш ли нещо на сцената, не се опитвай да го оправаш! Не анализирай нищо! Просто карай бързо напред! То ако ще се оправи, ще се оправи.“

„От тук до Кърджали“ = „Много влачите. Дайте по-сбито! Увеличете темпото!“

„Дръпни се от гишето! И ние сме хора.“ = „Не се затулвайте един друг! Не закривай колегата си.“ (С този „лаф“ е свързана цяла история. Актьорът Минко Минков години наред се надявал, че ще получи званието „заслужил артист“. И всяка година на 24 май си купувал вестник, но така и не откривал името си сред лауреатите. Един ден Слави му казал: „Минко, хайде вече дръпни се от гишето. И ние сме хора.“ Или, иначе казано: „Ако ще ставаш „заслужил артист“, ставай, защото и ние чакаме реда си.“)

„Самодеецът няма възраст.“ – Късно една вечер Слави Шкаров се прибира в хотела, в който е отседнал (според едни случката се развива в Сливен, според други – в Ямбол). По същото време хотелът е пълен със самодейни артисти, дошли за някакъв фестивал. Портиерът спира Слави и го пита: „Вие какъв сте?“ Слави му отговаря: „Самодеец“. Портиерът го заглежда подозрително: „Не сте ли много възрастен за самодеец?“ И тогава Слави му казва: „Самодеецът няма възраст“. И се качва в асансьора, за да се прибере в стаята си.

Този трудно подаващ се на дефиниция, нестандартен метод на Слави Шкаров, сложното съчетание между рационалното начало, скрито зад лаконичен изказ, мощна

интуиция и силно изострено чувство за ирония, стават причина често през годините неговият талант да бъде омаловажаван и подценяван с прибързаното заключение, че той никога не е бил готов с ясно изградена концепция на старта на репетиционния процес и че представленията му са се раждали в резултат на случайни хрумвания, едва ли не „на шега“, по време на работата му с артистите. Всички мои срещи и интервюта с режисьори, актьори и сценографи в рамките на това изследване категорично опровергават подобни хипотези. Още в театралната академия Слави Шкаров прави впечатление на колегите си със своята ерудиция. Владеейки великолепно два езика – руски и френски, четящ непрекъснато, той е в час с всичко най-интересно, което излиза в онези години, особено в областта на драматургията. Мнозина негови колеги свидетелстват, че голямата ерудиция на Слави и подчертано литературните му интереси го съпътстват през целия му професионален път.

Косьо Станев – актьор, изиграл едни от най-силните си роли в спектакли на Слави Шкаров през 80-те години в Русе: „Голямо познание. Точно в тези години (1983-1984) започнаха промени в нашата система, които малко по малко ни провокираха да мислим, да усещаме, да разбираме много неща, да си задаваме много въпроси. Точно тогава в България започнаха да се появяват „Новый мир“, „Нева“, „Дружба народов“, „Огоньок“ и „Литературная газета“. И със Слави събрахме пари и се абонирахме за всички тези литературни списания. Спомням си, че общата сума за годишния абонамент беше около 22 лева. По онова време това бяха много пари. Но цяла година да научаваш от „първа ръка“ какво става в самото „сърце“ на системата и да следиш процесите в живота и обществото беше изключително важно. И ние успяхме да прочетем още тогава „Архипелагът ГУЛАГ“. Знаехме кой е Солженицин. Аз не бях чел „Майстора и Маргарита“, но Слави я беше чел на френски, а след това я беше намерил и на руски. Той беше човек с много солидно познание. И ще дам само един пример: обади ми се веднъж по телефона и ми каза: „Майна, дай, дебни в руските списания, че Виктор Астафиев е изкарал „Печальный детектив“ („Печалният детектив“). Аз го питам: „Защо да дебна бе, Слави?“ А той ми отговаря: „Защото нали говорихме: руската литература до Леонид Леонов и пластиката на прозата. И руската литература сега стигна до Виктор Астафиев. Има ново явление в руско-съветската литература – Астафиев.“ Ами всичко това се четеше. За да може после в „Праг“ в сливенския театър да изглежда така, сякаш от въздуха лови идеите и ги вкарва в представлението. За мен Слави е най-големият и може би единствен истински предшественик на постмодерния театър в България. И

днес, когато гледам спектакли на Сашо Морфов или Теди Москов, виждам много от стила на Слави. Механизмът, по който той работеше, беше постмодерен. Той натрупваше достатъчно много и достатъчно богата информация в паметта си, която бързо, активно и талантливо преработваше и я поднасяше по начин, който е разбираем за актьора и на актьора му ставаше приятно, че се превръща в съавтор на режисьора. Това правеше Слави. Но за да може да ти поднесе всичко това така, „с пиниз“, да ти стане леко и да се почувстваш равностоен в процеса, той преди това е прочел и преработил страшно много информация. Иначе няма как да стигнеш до такава лекота.<sup>14</sup>

Доказателство за това, че Слави Шкаров е бил винаги подготвен със стройно изградена концепция за бъдещия спектакъл е и сериозната предварителна съвместна работа, която е извършвал със сценографа на представлението. Екатерина Енева – художник, работила в пет спектакъла на Слави Шкаров в периода 1969-1971 г. в Русе: „Като сценограф работех със Слави така: двамата прочитаме пиесата, след това се срещаме и разговаряхме дълго за подготвяния спектакъл. Аз не съм присъствала на неговите първи срещи с актьорите по време на репетициите на маса, но, общо взето, знаех какво той иска от всеки актьор – как да играе, как да изглежда, каква да бъде динамиката, развитието на неговия образ. Всичко това ние сме го обговаряли, когато сме обсъждали какъв да бъде костюмът. И аз допускам, че след като на мен той ми е обяснявал толкова надълбоко своето режисьорско решение, след това го е обяснявал и на актьорите.“<sup>15</sup>

Вторият подраздел разглежда сценичната редакция на Слави Шкаров като оригинален способ за провеждане на действия анализ.

Анализирайки и съпоставяйки отделните свидетелства на актьорите, работили със Слави Шкаров в Русе, можем да обобщим, че някъде около средата на 70-те години, когато той навлиза в своя зрял период, все по-голямо значение за него придобива т.нар. „сценична редакция“ на пиесата. Тя се превръща в едно от най-важните упражнения, част от неговата режисьорска стилистика по време на репетициите на маса. Чрез нея, по свой оригинален начин, той неусетно и неуловимо провежда принципа на действия анализ. Актьорът Минко Минков, играл в цели 25 спектакъла на Слави Шкаров в русенския театър, си спомня: „Много добре знам от дългогодишната си работа със

---

<sup>14</sup> Косьо Станев в интервю, направено за целите на дисертацията, 7 октомври 2017.

<sup>15</sup> Екатерина Енева в интервю, направено за целите на дисертацията, 15 май 2018.

Шкаров, че той без сценична редакция не седнаше да репетира. Питал съм го: „Защо толкова държиш на тази редакция?“ „Ще ти кажа, майна. И го запомни завинаги. При една добра сценична редакция половината от спектакъла е готов.“<sup>16</sup>

Тъй като изключително много е четял, Слави често е прибавял към оригиналния текст на пиесата случки от живота или от прочетени други текстове. Това „скрито колажиране“ е характерно особено за постановките му по чужди автори, където не е имало пряк контрол, но нерядко се е случвало и при българските пиеси.

Именно по този действен начин Слави е успявал да превърне дори белетристични произведения в динамичен, драматургичен текст. Косьо Станев: „Сега ще разкажа нещо, което е уникално за българския театър. Поне аз не съм чувал да се е случвало с друг режисьор. Мина 1985 г. и вече започна да се усеща някаква промяна. И се стигна до такава ситуация в театъра, че се даде възможност да се постави на сцена романът „Децата на Арбат“ на Анатолий Рибакков. Вече го бяхме получили и прочели в три последователни броя на „Дружба народов“. И в продължение на три денонощия се извърши някакъв невероятен труд. Слави седеше от единия край на масата с руското списание в ръце, срещу него седях аз с една камара листи от стари пиеси, но обърнати обратно, с белите полета към мен. А до мен седеше покойният вече Иван Славов, който беше за известно време драматург на бургаския театър. Слави превеждаше белетристика и ми я диктуваше като диалог. Аз го записвах – с имената на героите и техните реплики, подавах листа на Иван, а той го печаташе на моята пишеща машина „Оливети“. За три денонощия се направи драматизация, която изпратихме в София, но от там не позволиха на Слави да я постави на сцена. Мотивът на Димитрина Гюрова тогава беше, че все още не е дозряло времето за това произведение. И веднага Слави роди идеята: „Майна, нали получихме „Кучешко сърце“ на Булгаков?“ Мисирков все още не беше превел повестта на български. Имахме я от едно от руските списания – сега не помня дали се появи в „Нева“ или в „Новый мир“. И за денонощие и половина писане повестта се превърна в драматизация. И Слави я постави. Разбирате ли? Аз го чувам как той чете на глас проза и как след това ми диктува да записвам нещо съвсем различно, само че вече осмислено в контекста на онова, което ще последва след две-три изречения. Той просто мислеше с пет изречения напред. Питам се колцина са режисьорите, които могат да направят това нещо – да вземат един роман и да го

---

<sup>16</sup> Минко Минков. „За Слави Шкаров от приятелите. Спомени и интервюта“. Изд. Парнас, 2010, с. 69-73.

диктуват като пиеса? Но разбира се той преди това се беше подготвил. Беше ги прочел, беше ги осмислил и знаеше за какво става дума.“<sup>17</sup>

Провеждането на действия анализ при Слави Шкаров не се изчерпва единствено с работата на маса. Тази особеност е обусловена от спецификата на неговия подход. Малко вероятно е българският режисьор да е бил запознат с естетическите търсения на едно от големите имена в европейския театър – Йежи Гротовски и неговия театър-лаборатория, но голяма част от актьорите, работили със Слави свидетелстват, че методът му на работа е адекватен на съвременните лаборатории.

Иванка Бенчева: „Слави имаше един любим лаф: „Да начертаем маршрутната карта“. И след репетиции чертаехме маршрутната карта. Това означаваше: къде ще отидем най-напред? И винаги по един или друг повод ставаше дума за пиесата, която репетираме.“<sup>18</sup>

Третият подраздел изследва игровата импровизация и особеният тип провокация спрямо актьора в спектаклите на Слави Шкаров.

Класическото провеждане на действия анализ е органично свързано със систематически подбор на упражнения и задачи, които помагат на актьорите да извървят пътя от съзнателното към подсъзнателното, където според Станиславски е заключено вдъхновението. Пример за такива задачи са дълбокото навлизане в предлаганите от конкретната роля обстоятелства, отговор на въпроса какво би станало, ако... и т.н. – всички те напълно в духа на психологическия реализъм. При работата си с актьора Слави Шкаров си служи с едни по-скоро несъвместими с действия анализ принципи, подчинени на логиката и естетиката на импровизационния тип театър. В хода на репетициите той много активно търси и използва възможностите на импровизацията около определена тема или игрови мотив, както и всякакви възможни вариации на тези сценични ходове. Става дума за различни импровизационни етюди, които взимат повод от ситуацията и текста в пиесата, но не ги възпроизвеждат в логиката на непосредственото диалогично общуване, а постигат образ чрез най-разнообразни игрови решения. Тези етюди изграждат нюансите в представлението и много често са сред най-запомнящите се епизоди в него. Всичко това кореспондира

---

<sup>17</sup> Интервю с Косьо Станев, направено за целите на тази дисертация, 7 октомври 2017.

<sup>18</sup> Иванка Бенчева в интервю, направено за целите на дисертацията, 12 май 2018.

напълно с предпочитанията на Слави Шкаров към игровостта в театъра – нещо, което потвърждава и Красимир Спасов: „Наред със сериозната, същинска работа по навлизане в спектакъла и изграждане на образите, Слави се стремеше репетициите да бъдат в известен смисъл и своеобразен акт на забавление. Той умееше да се забавлява с актьорите, да ги импулсира да участват живо в този процес. В този смисъл ценеше актьорите, които имат чувство за хумор. Обичаше онези от тях, които са не просто добри артисти, а и особняци – хора с алтернативно мислене. Самият той се оформи като един режисьор с алтернативни концепции, особено в класически пиеси, които многократно са имали своята сценична реализация.“<sup>19</sup>

Любомир Фърков, актьор: „В „Дванайсета нощ“ Слави беше решил, че действието се развива в едно подземие, където главни действащи лица бяха хората около шута и Мери – цялата тази свита. Всички се качвахме на трети мост и по една тръба се спускахме, за да влезем уж в това подземие, каквото всъщност представляваше самата театрална сцена. И зрителите оставаха с впечатлението, че това е един подземен свят, в който се случва тази вакханалия, тази пианска история. Там пребивават тези хора, които не говорят за нищо друго, освен за забава, за ядене и пиене. Беше уникално като хрумване. А отпред на авансцената художникът Иван Попов беше наредил едни бурета, които бяха като понтони на река. И като стъпиш върху тях, те се движеха като плаващи във вода. И всеки актьор, преминаващ през тези бурета, които вероятно фиксираха някаква главна алея, много трудно запазваше равновесие. И това създаваше много особена метафора, която отекваше в зрителната зала, защото актьорът се опитва да не сбърка текста си и в същото време се стреми да запази равновесие, тъй като самата платформа умишлено беше направена неустойчива.“<sup>20</sup>

Тясно свързан с импровизационните етюди е и принципът на провокативното начало в методиката на Слави Шкаров. Става дума за подход, базиран върху провокацията, изненадата, дори известна агресия спрямо актьора, целящи да го събудят, да го разтърсят и да извадят от него неочакваното. Понякога тази провокация тръгва от формата към съдържанието и е свързана с външните изразни средства на актьора. Здравко Димитров – театър-майстор: „В Ричард III“ ролята на лейди Анна се

---

<sup>19</sup> Красимир Спасов в интервю, направено за целите на дисертацията, 9 март, 2017.

<sup>20</sup> Любомир Фърков в интервю, направено за целите на дисертацията, 18 май 2018.

изпълняваше от младата тогава актриса Ева Волицер. Представлението започваше с един неин монолог: „Убиецът, убил баща ми, е убиецът на моя мъж...“ и т.н. (преводът, по който се играе пиесата, е на Владимир Свинтила). След нея вървеше един метален ковчег – ковчегът на убития ѝ мъж, който четирима души, облечени във вишневи йезуитски раса, изнасяхме на авансцената и го поставяхме с разтворения капак към публиката, за да може тя да не вижда какво има вътре. А в самия ковчег имаше железен пепелник, в който реквизиторът слагаше тампон с червена боя – т.нар. „сценична кръв“. И Ева Волицер, произнасяйки своя монолог, потапяше ръката си в тази течност, за да може кръвта да потече по нея. Но Слави все не беше доволен от това, което се получаваше. А вече приближаваха генералните репетиции. Тя започва монолога си, Слави, недоволен я връща. И така няколко пъти. В един момент на нас ни писна и един от реквизиторите, вероятно по знак на Слави, вместо тампон с боя, напълни целия пепелник с тази течност. И когато тя бръкна в него, ръката ѝ до китката се оцвети в кърваво-червено. А когато вдигна ръката си боята започна да се стича надолу към тялото ѝ. Тя, ужасена, че цялата е в червено, буквално изкрещя, а Слави отдолу се провикна: „Ето това е. Разбра ли за какво ти говоря? Да изкараш истинска емоция от себе си.“ Тогава тези изцяло външни средства отключиха вътрешната мотивировка при изграждането образа на лейди Анна. И нейната роля се получи.<sup>21</sup>

В други случаи провокацията на Слави е свързана с осъвременяването на пиесата, която той поставя на сцена. Иванка Бенчева: „В „Боряна“ аз играех Вида – лошата снаха на Златил, или както Слави ми казваше: „Ти си българската лейди Макбет“. Същественото беше това, че той реши, че действието в „Боряна“ се развива в съвременна обстановка. И ни каза: „Правим „Боряна“ за разобличение на днешния еснаф. Нищо друго не ме интересува. Намислете си как ще изглеждат героите ви. Намислете си как те трябва да „драпат“ за парите на Златил. Средствата са ваши. Няма да ви подсказвам нищо.“ Даде ни пълна свобода и много неща ние измислихме сами. Когато пристигаме в селото, след първата среща със Златил, докато Елица – другата снаха, която е постоянно болнава, лежи непрекъснато на един хамак и се люлее, оплаквайки се от главоболие, през това време Вида по стар народен български обичай вари реколтата на компот. Всичко това се случваше на сцената – с огъня, бурканите, затварачките за капачки и т.н. Това беше моя идея. А за един от епизодите

---

<sup>21</sup> Здравко Димитров в интервю, направено за целите на дисертацията, 10 май 2018.

реквизиторът колеше под сцената две черни шуменски кокошки, аз излизах с тях на сцената и те пръскаха кръв около мен. Това вече беше решение на Слави.“<sup>22</sup>

Следващият подраздел е посветен на неочакваното актьорско разпределение в спектаклите на Слави Шкаров.

Разпределението на ролите в бъдещия спектакъл е един от задължителните ходове, включени в метода, който условно може да бъде наречен театрализация на драматургията. Това е метод, чрез който режисьорът изгражда свой оригинален сценичен образ на драматургичната основа. Обикновено разпределението предшества репетиционния процес, но може да бъде извършено и в хода на репетициите. И в двата случая обаче, то е подчинено на общата концепция на спектакъла. Доминиращият възглед в режисьорската практика, както в разглеждания период, така и днес, е да се търсят актьори, които носят в себе си поне част от характеристиките на персонажите – от чисто физически признаци като пол и възраст, до качества, присъщи на вътрешния свят на човека като характер, темперамент, начин на мислене и светоусещане. Тази традиция е закономерност в психологическия театър. В късния, най-зрял период от своята режисьорска биография (80-те години на XX век), Слави Шкаров често си служи с принципа на неочакваното актьорско разпределение. И той кореспондира напълно с режисьорските му търсения в този период. Това е времето, когато театърът на Слави Шкаров в най-голяма степен е насочен към извличане на нови смислови акценти от драматургията, тълкуването на сюжета от неочакван ракурс, търсенето на нови интерпретации и нови режисьорски решения.

Иван Самоковлиев: „Той дойде в Плевен през септември 1984 г. Беше топло. А в театъра беше направо горещо. Щеше да се прави новата тогава пиеса на Константин Илиев „Одисей пътува за Итака“. Разпределението още повече нагорещи нещата. Всички искаха да играят. Той беше много популярен в Плевен. Главната роля на 75-годишен старец беше поверена на мен, въпреки, че в театъра имаше поне трима великолепни възрастни актьори, а аз тогава бях на 41. Особено се гордеех, че е избрал мен. Това много ми харесваше. Разбира се, на други не им харесваше. В театъра е така. Щастieto за едни е нещастие за други. На една репетиция пристигна авторът и след като погледа малко, каза:

---

<sup>22</sup> Интервю с Иванка Бенчева, направено за целите на дисертацията, 12 май 2018.



„– А бе, Слави, тоя актьор, дето играе стареца е много интересен, но не е ли много млад?“

„– Млад е, но той сега не играе. Той показва какво мисли. Ела една седмица преди премиерата. Тогава ще бъде друго.“

Тогава Слави въобще не ме занимаваше с това как да изиграя възрастен човек. Това дойде постепенно. Той се стремеше да влезе в същността на героя, а не толкова да се ръководи от неговите външни белези. На премиерата дори Константин Илиев не ме позна. Той е помислил, че са сменили актьора. Това беше голям комплимент за мен.<sup>23</sup>

Последният подраздел разглежда сливенските спектакли като ярки примери за най-пълното и цялостно разгръщане авторския метод на Слави Шкаров за работа с актьора.

В периода 1984-1988 г. Слави Шкаров създава четири свои спектакъла на сцената на сливения театър „Стефан Киров“ – „Мата Хари“ от Недялко Йорданов (1984), „Праг“ от Алексей Дударев (1985), „Ревизор“ по Гогол (1986) и „Съзаклятието на лицемерите“ („Молиер“) от Михаил Булгаков (1988). Именно в Сливен в най-пълна степен изкрystalизира неговият авторски метод. Затова и свидетелствата на актьорите и режисьорите, свързани с този период, звучат като истински обобщения. Такива са например спомените на актьора Ивайло Христов за сценичната редакция, която в тези последни, най-зрели години от биографията на Шкаров, е неделима част от репетициите на маса. „Всъщност т. нар. „действен анализ“ той го провеждаше тихомълком, неусетно, докато поправяхме текста. Под поправяне на текста разбирайте заменяне на едни думички с други, които са по-близки до актьора, промяна на словоредата, такива неща. Но докато мислиш коя дума да заместиш и как да промениш словоредата, ти осмисляш и самата реплика. Защото всеки персонаж има своя речева характеристика. Например, моят герой в „Праг“ беше алкохолик, но според автора говореше като докторант. И трябваше този език да бъде смачкан, да бъде обработен и героят ми да започне да говори така, както говори човек, дошъл в града от едно руско село и станал алкохолик. т.е. тук сленгът беше задължителен. И то не градски сленг, а селски.“

---

<sup>23</sup> Иван Самоковлиев в интервю, направено за целите на тази дисертация, 8 октомври 2017.

От казаното дотук става ясно, че тази своеобразна сценична редакция не е просто техническа операция, целяща заменяне на една дума с друга, а представлява дълбоко навлизане в същността на героите и сюжета. Ивайло Христов: „Има думи, реплики и фрази, които героят може да ги изиграе, без да ги изговаря. Образно казано, ние изстискахме текста, за да се освободим от излишъка в диалога. Това ни помагаше да правим репликите мускулести, здрави, действени. Когато правиш тази редакция, ти без да искаш навлизаш в действия анализ. Защото разсъждаваш: да оставя ли тази дума или да я махна? Аз мога да я изиграя. Мога само да погледна партньора си и това е напълно достатъчно. И лека-полека влизаш в ситуацията. Усещаш как твоят герой започва да се движи. Постепенно в схемичката, която си начертал в главата си, започват да се лепят отделни парчета жива плът. Докато най-накрая се появи въпросният герой в пълен и завършен вид. Аз не съм виждал никоя друг режисьор да работи така. Разбира се, разговаряхме и за един куп други неща около текста. Т.е. текстът ни даваше възможност да включваме и други теми, свързани с ежедневието ни, с нас самите, с начина, по който живеем и работим. Така човек научаваше много неща и за себе си. Това Слави го умееше. Той беше изключителен душевед.“<sup>24</sup>

Преданата сливенска трупа, усещането за свобода, надеждата, че тук сякаш започва един нов свой период, че поставя едно ново начало, а и досегашният му русенски опит, до голяма степен помагат на Слави Шкаров да превърне репетициите в един перманентен процес, по време на който в продължение на 45 дни или два месеца режисьорът и актьорите живеят почти денонощно заедно, а разговорите гравитират винаги около спектакъла, който градят. Валентин Танев: „При него репетициите не свършваха в определения час. След като излезехме от театъра, ние продължавахме да репетираме. Всъщност репетициите запълваха близо 24 часа от денонощието ни – от шкембе-чорбата сутрин, през репетицията до обяд, обяда, после следобедните така наречени от Слави „сократически беседи“ (както беше при работата ни по „Молиер“), вечерната репетиция и задължителния досреднощен купон. Цялото това време бе пронизано от една тема – постановката. Леко, ненатрапливо, понякога уж задрямал, съвсем неочаквано Слави се изправяше и по-буден от всички започваше да говори за постановката. Сякаш, спейки, пропускаше онези безинтересни и повтарящи се почти всяка вечер теми и истории и скачаше озарен и превъзбуден, закачайки се за някоя

---

<sup>24</sup> Двата поредни цитата са от интервю с Ивайло Христов, направено за целите на дисертацията, 27 октомври 2016.

случайно изпусната дума, свързана с пиесата. Постепенно много деликатно и почти незабележимо ни поставяше в отношения и ситуации, близки до тези на героите, които играем. Ето така в рамките на два месеца ние постепенно заприличвахме на своите герои. Слави правеше така, че да се чувстваме съавтори на спектакъла, който създаваме.“<sup>25</sup>

Изключително показателен е и разказът на Ивайло Христов, включен в сборника със спомени за Слави Шкаров. „Репетицията е свършила преди малко. Прием бира и си говорим... Нищо особено, правим го всеки ден. На втората бира Слави се намръщи и попита: „Къде е Валери?“... „Нали сега работим дясното полукълбо?“ Изразът „работим дясното полукълбо“ заседна и в двете ми полукълба, че и в главния мозък. Какво искаше да каже тоя човек? Хайде прибирай се вкъщи, хайде взимай „дебелите книги“ и хайде чети! В една от книгите пишеше, че в дясното полукълбо на човешкия мозък са скрити чувствата, емоциите, въображението, символите, картините, усещанията. Ами сега? Излиза, че ние покрай бирата и сме работели. При това работа сложна, деликатна. Разказвайки за себе си, ние сме отваряли душите си. Събуждайки спомена, сме връщали чувствата, емоциите си. Впрягали сме въображението си и то е рисувало нови картини, раждало е нови символи. Настроивали сме нервните си системи на вълните на новия спектакъл, в който бяхме и автори, и режисьори, и актьори, и хора, влюбени в професията си.“<sup>26</sup>

И тук подтикът към импровизация и провокативното начало заемат водещо място сред останалите компоненти, изграждащи метода на Слави Шкаров за работа с актьора. Нещо повече, в някои от тези сливенски спектакли провокациите на режисьора към актьорите придобиват радикални измерения. В началото у част от тези артисти, свикнали дотогава да работят изцяло по метода на Станиславски, срещата с оригиналния подход на Слави Шкаров предизвиква стъписване, объркване, дори леко съпротивление.

Особено показателен за провокативния подход на Слави Шкаров е разказът на актьора Валентин Танев: „В „Ревизор“ аз играех Осип, а Валери Малчев, светла му памет, беше

---

<sup>25</sup> Валентин Танев в интервю, направено за целите на дисертацията, 1 март 2017.

<sup>26</sup> Ивайло Христов, „Дясното полукълбо“, в: *За Слави Шкаров от приятелите*. Изд. Парнас, 2010, с. 25.

Хлестаков. Още в началото Слави ни каза, че гладът е моторът, основното обстоятелство, което задвижва всички действия на Хлестаков. Той е притиснат до стената. Именно гладът го подтиква към поредицата от измами в хода на действието. И тогава Слави ни каза: „Искате ли малко да погладуваме?“ И в продължение на две седмици, ние с Валери и Слави пиехме само вода с лимон – за да не се обезводнява организъмът. Но без да се храним. По този начин той ни докара до едно особено състояние на духа. Да, тогава разбрах, че гладът не е състояние на тялото, а на духа. Защото всичките ти сетива се изострят. И започваш да чуваш, да усещаш неща, които никога преди това не си чувствал. И това даде един много различен тласък на постановката.<sup>27</sup>

Именно в този свой сливенски период Слави Шкаров си служи най-често с принципа на неочакваното актьорско разпределение. В „Праг“ актрисата Йорданка Стефанова играе и майката, и детето на главния герой – Андрей Буслай, изпълняван от Ивайло Христов, въпреки че двамата са връстници и съвипускници от един актьорски клас във ВИТИЗ. Около това представление на Слави и до днес витае ореол. Въпреки, че достъпът му до столичните сцени е спрял от една тогавашна комисия, всички актьори свидетелстват, че цяла театрална София се е изсипала да го гледа в Сливен. За Ивайло Христов този спектакъл е пропит със сюрреалистична поезия. Особено неочаквана, вълнуваща и поетична е финалната сцена, в която се появява детенцето на Буслай и го подтиква да прекрачи прага-метафора в представлението, т.е. да продължи да живее.

Понякога и самите актьори не са разбирали неочакваните ходове на Слави Шкаров. Усещали са единствено резултатите от тях – силното емоционално въздействие, което спектаклите му са оказвали върху зрителите. Вероятно Слави умишлено не е дообяснявал тези свои решения. Пламен Марков: „Слави беше скаран с праволинейната логика. Той имаше някаква извънредна логика и беше убеден в нея. Не губеше време да я обяснява. Неочакваното разпределение беше също част от неговите импулсивни ходове. Имаше силно развита интуиция към театралните образи, но според мен нарочно избягваше да ги обяснява, за да не ги профанизира.“<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Валентин Танев в интервю, направено за целите на дисертацията, 1 март 2017.

<sup>28</sup> Пламен Марков в интервю, направено за целите на дисертацията, 2 март 2017.

В „Ревизор“ ролята на Марья Антоновна – дъщерята на Градоначалника, се изпълнява от актьора Никола Додов и остава една от най-емблематичните роли в неговата биография. В личния си архив Борислав Стоилов е запазил аудиозапис от интервю на Слави Шкаров, дадено пред журналистката Щилияна Василева от вестник „Сливенско дело“, в което той, в типичния си стил, полусериозно, полуиронично, дава обяснение за това свое решение: „Според концепцията ми, страхът от ревизора е равносилен на война. А по време на война може да се случи всичко. Човек може да смени и генетичните си качества. Може да си легне мъж, а да се събуди жена. Така че разпределението на Додов в тази роля е върхът на алегорията в спектакъла.“

По-същественото в случая е, че това режисьорско решение е израз на различната гледна точка, на оригиналното тълкуване на този образ. Тодор Близнаков: „Идеята на Слави беше, че градоначалникът и жена му не могат да пласират дъщеря си, да ѝ намерят годеник. Тя не е особено красива. Дори в пиесата има една реплика на Хлестаков, че дъщерята на градоначалника е плоска като дъска. И Ники Додов през цялото време ходеше с една дъска пред гърдите си. И когато се появява мнимият ревизор, родителите ѝ виждат удобен случай да я омъжат. А той е приклешен от ситуацията, така че ще приеме, каквото и да му предложат. Никола Додов играеше с рокля, качен на 10-сантиметрови токчета, но без перука и грим.“<sup>29</sup> Този пример илюстрира в голяма степен концептуалното решение на режисьора в „Ревизор“. Представлението изобилства от пародийни, преобръщащи смисъла актьорски номера, които са напълно адекватни и в духа на гоголевата гротеска, но изглеждат по-скоро парадоксални от гледна точка на традиционния подход към персонажите и техните взаимоотношения.

Можем да обобщим, че всеки един от изброените принципи в методологията на Слави Шкаров е характерен за конкретен етап от репетиционния процес. Поправянето на текста – своя авторски вариант на действияния анализ – режисьорът провежда основно по време на репетициите на маса. Импровизационните етюди и принципът на провокацията се отнасят към индивидуалната работа с всеки актьор по изграждане на неговата роля. А неочакваното разпределение е част от етапа, предхождащ срещата на режисьора с актьорите. Разбира се тези етапи не могат да бъдат механично отделени,

---

<sup>29</sup> Тодор Близнаков в интервю, направено за целите на дисертацията, 24 февруари 2017.

тъй като не рядко разменят местата си, повтарят се и неусетно преливат един в друг. В този смисъл различните елементи образуват сложно единство в методиката на режисьора – единство, което се постига на интуитивно, асоциативно ниво и се превръща в органична част от неговия индивидуален почерк. Това е подход, обединяващ елементи от различни материи и методологии, които парадоксалното театрално мислене на режисьора споява в обща система. Този метод цели да извлече, активизира и включи като енергия в театъра нови творчески обеми на актьорите, неподозирани дори за самите тях. Затова той е основно ориентиран и дава най-добри резултати спрямо актьори, със сходна на режисьора артистична природа – възбудима, асоциативна, подчинена на образното мислене и интуитивното начало. Казано с други думи, Слави Шкаров работи най-успешно там, където съумее да изгради своя трупа от единомишленици.

Трети раздел „Визуална среда и музикално оформление“ изследва онези общи закономерности, очертаващи ролята и характера на сценографията и музиката в спектаклите на Слави Шкаров, както и спецификата, отличителните черти в творческия натюрел на онези няколко сценографи и композитори, работили в най-тясна връзка с този режисьор. Първият подраздел е посветен на визията в спектаклите на Слави Шкаров. И тук изхождаме от тезата, че трудно би могло да се изведе едно общо определение за характера на визията в неговите спектакли. Тя най-често е подчинена на конкретната пиеса, по която работи, на конкретната му постановъчна идея. Все пак в този раздел са очертани онези закономерности, които се оказват общи за визуалната среда в голяма част от постановките на Слави Шкаров. Преди всичко, важно е да напомним, че той е част от едно силно режисьорско поколение, което през втората половина на 60-те години на миналия век се влива в театралната ни общност и до голяма степен променя българския театър, наред с всички други аспекти, и по линията на визуалното изображение в спектакъла. В своята книга „Пътят на режисурата“ театроведът Васил Стефанов отделя специални редове на този проблем: „Те искат да бъдат модерни. Тяхната представа за модерност обаче не се покрива с представата на онези преди тях. Погледнато в най-общ план, смяната на поколенията намира израз в промяната на доминиращите тенденции. Ако през 60-те години формиращите кодове на театралния процес са „условност“ и „театралност“, през 70-те години процесът се подчинява на нов код и той е „зрелищност“. За новото режисьорско поколение използването на условността вече не е проблем, както не е проблем възвръщането на

театралността. Трудната битка за внедряването на тези две мощни оръжия на театъра е спечелена, ехото от нея бързо заглъхва. Пред режисурата сега се открива поле за среща с нови предизвикателства. Спектакълът по-нататък не само ще си служи с условността и ще се отличава с театралност. Той особено много ще се стреми да бъде зрелищен. Творческата настройка на режисьора, неговите въображение, изобретателност, находчивост се изправят пред следващото си трайно изпитание. И пред неписаните, но деспотични претенции на една нова театрална мода. Модата на зрелищния спектакъл.<sup>30</sup> През втората половина на 70-те качеството зрелищност се превръща в характерен, ако не дори в задължителен белег на спектакъла – особено на спектакъла, който претендира да бъде добър – и тази новост се налага в практиката най-вече на младата режисура. Убеждението, че театърът е преди всичко визуално изкуство и като такова следва да дава обилна храна на окото, става ръководно начало в творчеството на повечето от младите, и главната привлекателност на това убеждение очевидно е скрита в смисъла му на антитеза на театъра, който не отива по-далеч от простото онагледяване на драматургичния текст. Всичко, което се е случило дотук, е всъщност предпоставка, предусловие за осъществяването на нещо още по-важно: превръщането на спектакъла в това, което той трябва да бъде – в зрелище.

Пристрастието към зрелищност, разраснало се през 70-те години като закономерна реакция не само срещу скучното реалистично правдоподобие, но и срещу прекалените, понякога направо безсмислени злоупотреби с условността, дава своите красиви, впечатляващи плодове. Повишената зрелищност прави спектакъла преди всичко по-атраکتивен. Тя много по-напористо провокира въображението на зрителя, държи по-напрегнати сетивата му и така прави по-богато изживяването му в света на художественото. Тези нейни предимства не може да не се признаят. Зрелищният спектакъл е следващо завоевание на театъра ни по пътя към неговата модернизация.<sup>31</sup>

За всеки уважаващ себе си режисьор става въпрос за престиж да даде доказателства за качествата на въображението си. Слави Шкаров не прави изключение от общата нагласа на младата режисура. Той е режисьор с изявено пристрастие към зрелищното. Най-често зрелищността на неговите спектакли е заложена в генералното образно

---

<sup>30</sup> Васил Стефанов. Пътят на режисурата. Изд. Валентин Траянов, 2011, с. 272-273.

<sup>31</sup> Пак там, с. 33.

решение, което резюмира във визуален план постановъчната идея. Не рядко той си служи с онагледени метафори. Това се потвърждава и от наблюденията на русенския драматург Крум Гергицов: „Театралната площадка за Слави Шкаров не е място да се покаже фрагмент от живота, а по-скоро неговата пъстрота. В спектаклите на този творец сцената се оказва сякаш много малка. И той бърза да „разруши“ четирите ѝ стени, за да я постави сред забързания житейски ритъм на хората, сред автентичността на техните вълнения, викове, скърби и радости. По този начин много осезаемо усещаме въздуха, мириса на живота, на обществото, на епохата. Денят в представленията на Шкаров тече лудо, стремително, изпълнен с динамика и парадоксални жизнени ситуации. От тази страст да руши условно стените на театралната сцена произтича и театралността, зрелищността в спектаклите му.

Той има любими похвати в режисурата, които вече са оформили един негов стил на работа. В спектаклите му преобладават масивните, но разделени декорации, където битовият детайл и фактура са сведени до минимум; въвежда кинопрожекции; опиянява се от шума и кресчендото на масовите сцени; често гърмът на духовата музика или феерията от светлинни ефекти внасят неспокойствие в театралната зала. И сред всичко това един пъстър набор от персонажи, чиято визуалност ни напомня виденията от филмите на Фелини.<sup>32</sup>

Във визията на спектаклите си Слави Шкаров често си служи с метафората, с лаконизма на знака, поетичната недоизказаност на фрагмента, загатването, бързите преходи с помощта на светлината. Декорацията в неговите представления не описва мястото на действието, а го обозначава с по-голяма или по-малка приблизителност като използва конструктивни и живописни похвати, пластика, монтаж и осветление, оставяйки значително място за съучастието на въображението на зрителя. Сцената най-често остава отначало докрай оформена по един и същи начин, което изисква сценографското решение да е дотолкова обобщено като сборно място на действието, че да бъде както образна транскрипция на постановъчния замисъл, така и материална среда, осигуряваща климата на спектакъла. Условността в оформянето на сценичното пространство премахва т. нар. „четвърта стена“ – онази въображаема стена, през която

---

<sup>32</sup> Крум Гергицов. „Безпощадната откровеност на една режисура. Слави Шкаров“ Русе – преживени театрални мигове. Изд. Лени-Ан, Русе, 2009, с. 214.



зрителят като че ли гледа протичащото на сцената действие, стремящо се да изглежда „както в живота“. Илюзията на наподобяването изчезва. Сцената е отворена към публиката в буквалния смисъл на думата, защото завеса в повечето случаи престава да се използва, така че зрителят още при влизането си в залата попада пред разголената, неприкрита с нищо театрална декорация. Сякаш това е откровено признание, че на нея няма да се поднася имитация на житейската реалност, а че там властва просто друга, художествена реалност, която се подчинява на свои закони, различни от законите на живота извън сцената. Но в тази условна, художествено обобщена сценична среда продължава да действа безусловният актьор със своето поведение „както в живота“.

Именно тази зрелищност и предпочитание към спектакли с масови сцени дават основание на един от „казионните“ по онова време театроведи да определи Слави Шкаров като „опитен представител на т.нар. „епичен театър“. Според него той се вълнува преди всичко от колективния образ на народа и после от отделната човешка съдба, умее да гради атмосфера, която извежда действието на широк фронт и е огледало на отразяваната епоха.<sup>33</sup>

Често предпочитани изразни средства в спектаклите на Слави Шкаров са марионетките, „чалгата“, бугафорията, гротеската и амалгамата от звукови ефекти. Те акцентират тревогата му за девалвацията на стойностите, превръщайки ги в пошла имитация на духовни ценности. Като че ли директният изказ, макар и поетичен, е чужд на стилистиката на Шкаров. Той предпочита един музикален акцент пред монолози и „дителирамби“. Вместо многословието, което очевидно го уморява, Слави често търси стилизирания метафоричен и кинодокументален изказ, постиган чрез сценографските решения на Нейко Нейков или чрез директния кинематограф, та чак до „мишването“ на различни по стил и епоха музикални ефекти, плод на съвместната работа с композитора Михаил Шишков.

Известни отклонения от условността и метафоричната образност откриваме единствено в най-ранните спектакли на Слави Шкаров на сцената на русенския театър. Те до голяма степен са предизвикани от действието в конкретните пиеси, послужили като драматургична основа на въпросните спектакли. В този период Слави работи в тандем с художничката Екатерина Енева. Първата им съвместна работа, която е и дебют за Шкаров на сцената в Русе е „Амазонката“ – по едноименната пиеса на

---

<sup>33</sup> Юлиан Вучков. Районен преглед. Обзорни статии за Седмия национален преглед на българската драма и театър. Списание „Театър“, 1984, брой 8 и 9.

Богомил Райнов, третираща, най-общо казано, шпионската тема (любима на автора), в която са въввлечени няколко журналисти от редакцията на столичен вестник. Тук самото действие в пиесата изисква от сценографското решение едно почти буквално наподобяване на реалността. Сценичното пространство е превърнато в редакция на вестник. Дъното на сцената е оформено като стъклена стена, подобна на стените във вестникарските редакции, а пред нея са наредени около 4-5 бюра – работните места на журналистите, пишещи в този вестник. Подобен, наподобяващ реалността декор може да се открие и във втория спектакъл на Слави Шкаров в Русе – „Огненият мост“ от Борис Ромашов, създаден в режисьорски тандем с Жарко Павлович.

Горепосочените примери за сценографски решения, които онагледяват мястото на действие и целят постигането на почти пълно наподобяване на реалността, остават изключения в режисьорската практика на Слави Шкаров. Още от началото на 70-те години започват да се избистрят предпочитанията му към метафоричния език и образност, към една условна и в много случаи поетична сценична среда, към ярки визуални акценти, синтезиращи смисъла на представлението. Много често обобщението на всекидневния бит в ярки метафори е резултат от неочаквани, оригинални хрумвания на режисьора.

Виолета Радкова, сценограф: „Спомням си, дойде в таванското ми ателие на „Славянска“ 14. Започвахме „Есента на един следовател“ от Георги Данаилов. В сюжета имаше поне 10 коренно различни места на действие: кабинет, затвор, болница, дом, любовна квартира – всички откъси с много бързи преходи... Още не бях се справила с особеността му, абстрактен начин на изказ. Подадох му чаша вино. И той каза: „Картотека!“ Направо се вцепених! „Всички ние сме картотекирани, майна, само че не всички го знаем...“ Бях си приготвила листи за много скици, а той с една дума ми каза всичко – и за визията, и за смисъла на представлението!

Любимият му актьор Диди Димчев играеше следователя. Почти „зазидахме“ сцената от горе до долу, съвсем до портала, с „картотеката“, в която се отваряха тайни вратички, бели болнични прозорци, мини барчета и затворнически решетки. А най-отгоре, в хоризонтален фриз от ниши, светваха различни по стил лампи – за всяка картина – съответната. Публиката веднага разчете кода. Играхме я в „Сълза и смях“ и авторът

много хареса решението. Критиката отново си замълча... А публиката много дълго ни аплодира!<sup>34</sup>

Ярки метафори откриваме и в сценографските решения на Нейко Нейков в няколко от сливенските постановки на Слави Шкаров. Пример за това са празните рамки без картини, окачени на стената, в „Мата Хари“ от Недялко Йорданов (1984), символизиращи „празния“ живот на интелектуалците – главни действащи лица в пиесата, прозрачните мундири в „Ревизор“ (1986) – (автор на костюмите Мария Диманова), показващи сякаш как глупостта и страха у гоголевите чиновници прозират през външното им лустро, или окаченият високо над сцената меч, който през цялото време е надвиснал над работното писалище на Молиер в спектакъла по пиесата на Булгаков (1988).

Безспорно, най-близкият съратник, сред всички художници, с които Слави Шкаров е работил през годините, е Нейко Нейков. Голяма част от най-значимите му спектакли са плод на съвместното му сътрудничество с този сценограф – „Боряна“ (1975) , „„Законодателят“ (1977), „От земята до небето“ (1978), „Босилек за Драгинко“ (1979), „Сако от велур“ (1982), „Кошници“ (1983) в русенския театър, както и „Мата Хари“ (1984), „Праг“ (1985), „Ревизор“ (1986)} и „Съзаклятието на лицемерите или Молиер (1988) на сливенска сцена.

Един от най-интересните знаци на тази житейска и професионална близост между Слави Шкаров и Нейко Нейков е онзи техен енигматичен език, който двамата са изградили в годините на своето творческо партньорство и чрез който са си общували, така че разговорите им са оставали неразбираеми за непосветените. Точно както понякога се случва между много близки, но и талантиливи хора – да си говорят с малко думи, а често да се разбират дори и без думи. Този своеобразен код на общуване е озадачавал не един и двама артисти, работили със Слави Шкаров, и ги е карал да търсят свое обяснение за неговото разгадаване.

Тодор Близнаков: „Същинската ми среща беше в деня, когато присъствах за първи път на разговор между него (Слави) и неговия сценограф – Нейко Нейков. Говориха си на

---

<sup>34</sup> Виолета Радкова. „За Слави Шкаров от приятелите“. Изд. „Парнас“, 2010, с. 11-14.

чист български, никакъв диалект или вносни думи, а аз нищо не разбирах. Пред мен прелитаха изречения, отделните думи бяха ясни, но за какво си говореха – пълен мрак.

Когато наскоро разказах на Георги Чапкънов-Чапа, едно от най-човешките имена в българското имане-нямане, той ми каза: „Ами, тъй е! Човек с думи трябва да се ограда от случайни хора. Иначе минават през душата ти като през хан.“ И добави: „Ех, Славко! Една тумба бяхме като студенти. Той... Що тъй рано му се случи?...“ Повярвайте ми – страшна е тази ограда от думи. Говорят си Слави, Нейко и Мишо, а ние, актьорите от първия им спектакъл в Сливен – „Мата Хари“ от Недялко Йорданов, сме като пътници на незнайна гара – нито знаем защо сме там, нито кой влак да хванем. И скандали имаше, предмети хвърчаха от сцената към „седмия ред“ в тъмния салон, и какво ли не. Но „стоплиш“ ли кода, усетиш ли удоволствието да говориш през седем изречения, ясно ли ти е какво означават режисьорските указания „китайско село“, „кака се ожени“, „с каква салата се яде това?“, „оттук до Кърджали“, „Варненски театър“, „лошо, но бързо!“, ти си минал оградата и си влязъл в пъстрия Дом-Театър на Слави, пред който дори къщата на Хундертвасер скромно ще сведе прозорци, обрасли с цъфнали фиданки.“<sup>35</sup>

Веднага, обаче, трябва да уточним, че ако в установяването на този език има някаква ексцентричност, то тя в никакъв случай не се е превръщала в „доза“, в снобизъм при Слави Шкаров. Напротив, той винаги е бягал от тази ексцентричност, когато е трябвало да обясни нещо важно на своите колеги.

Мария Диманова, костюмограф: „Извън изключителния талант, той притежаваше много висока интелигентност. Аз съм го питала за всичко – не за театър, а за всичко, което в момента ми е хрумвало. И няма начин той да не излезе веднага от този ексцентричен маниер на поведение и изказ и да не ми го обясни кратко и ясно. Слави беше много ерудиран човек, но най-вече беше много чист, просто лунен, такъв, не български. Имаше няколко души, които откровено си ненавиждах през този период – други някакви, извън театъра, а той с две думи успяваше да ми покаже колко са ценни, колко

---

<sup>35</sup> Тодор Близнаков. „10 години без Слави“. [Вестник "Култура", Брой 18 \(2027\), 08 май 1998 - Kultura.bg](#)

не съм права, колко са свестни и аз оттогава до сега продължавам да вярвам на това, което той ми е казал. Никога по никакъв повод за никого не е казал нищо лошо, но не с онази физиономия на човек, който си премълчава, който умно и благородно не иска да каже, защото е възпитан. Не. Той просто беше като дете. Като добро дете.<sup>36</sup>

Дървото е любимият материал на Нейко Нейков. То присъства в повечето от съвместните му спектакли със Слави. Така се раждат люлеещият се чардак в „Боряна“ (1975), дървените каруци в „Законодателят“ (1977), плетовете-огради в монументалния разказ „От земята до небето“ (1978). А в „Праг“ (1985) на сцената има истинско дърво – брезичка, което в един момент, когато героят на Ивайло Христов излива в ствола му известно количество водка, светва като коледна елха. Запомнящи се решения на Нейко Нейков са и сламените рогозки в „Кошници“ (1983), и цветята-стрели в „Съзаклятието на лицемерите или Молиер (1988).

Освен Нейко Нейков, още трима сценографи са били близки сътрудници на Слави Шкаров в различен, по-голям или по-малък отрязък от неговия режисьорски път. Хронологично, първа сред тях е Екатерина Енева. С нея Шкаров създава пет свои постановки в периода 1969-1971 – най-ранния период от престоя му в русенския театър. За първите две от тях – „Амазонката“ от Богомил Райнов и „Огненият мост“ от Борис Ромашов, вече стана дума. Постановката, донесла най-голямо удовлетворение на тандема Шкаров-Енева и посрещната с най-възторжени отзиви от театралната критика и зрителите, е „Съд на честта“ от Рангел Игнатов (1971). След 1972 г. Екатерина Енева напуска Русе и след 5-годишен престой в театъра в Перник, през 1977 г. Става щатен сценограф на Младежкия театър (тогава Народен театър за младежта). Когато през сезон 1976-1977 Слави Шкаров поставя като гастролиращ режисьор в този театър пиесата „Интимна терапия“ от Дончо Цончев, Екатерина Енева е негов костюмограф. Този спектакъл не оставя значима следа в театралния ни живот в резултат най-вече на непреодолени слабости и несъвършенства в драматургичния материал.

През 70-те години на ХХ век главен художник на русенския театър „Сава Огнянов“ е Цанко Войнов. Именно с неговото професионално майсторство са свързани едни от

---

<sup>36</sup> Мария Диманова в аудиозапис от диска към сборника „За Слави Шкаров от приятелите“. Изд. Парнас, 2010.

най-интересните спектакли на Слави Шкаров от този период – „Ричард III“ от Уилям Шекспир (1973) и „Кръчмата под зеленото дърво“ от Петер Ковачик (1977), както и две български пиеси, поставени за първи път на сцена именно от Шкаров – „Майка на всички“ от Георги Караславов (1975) и „Седем песни за северния кей“ от Спас Левков (1976).“ Цанко Войнов изгражда сценична среда като в живота, но един или няколко детайла внасят театралното, емоционално наситеното в наглед уж истинската битова обстановка. Така сценографията на Войнов носи и много от реалистичните ни традиции, но същевременно той е художник с модерно асоциативно мислене. Ярко доказателство, че Цанко Войнов притежава усет за новите тенденции в тогавашната сценография е големият му успех в „Кръчмата под зеленото дърво“. Сценичната обстановка в този спектакъл носи много метафоричност, и емоционална тоналност, и социално-гражданско звучене, и едно ярко изявено състрадание на режисьор и художник към съдбата на героите. Цанко Войнов не е камерен художник. В сценографията му откриваме широта и епичност на мисленето. Това произлиза от факта, че той построява такъв бит, от който героите му искат да избягат или да го разрушат. Така в процеса на действието постепенно започваме да чувстваме присъствието на сценографа, който незабележимо изгражда сценична среда, в която действащите лица живеят, мечтаят и умират за прекрасни човешки идеали.“<sup>37</sup>

Виолета Радкова пристига в русенския театър през 1973 г. И както вече стана дума, първата ѝ работа там е в спектакъла на Слави Шкаров „Котешка игра“ от Ишван Йоркени. Дватама изграждат изключително продуктивен тандем, чиито най-силни постижения са постановките „Есента на един следовател“ от Георги Данаилов (1981), „Амадеус“ от Питър Шафър (1983), „Кълбовидна мълния“ от Иван Радоев (1986) и „Кучешко сърце“ от Михаил Булгаков (1988). Виолета Радкова се изявява изключително успешно и като художник-живописец. В книгата си „Русе – преживени театрални мигове“, в специално есе, посветено на нея със заглавие „Цветовете на един блян“, драматургът Крум Гергицов пише: „Театърът е в кръвта на Виолета Радкова. Но в живописата ѝ той има един характер, а в сценографията - друг: в единия случай се ражда от мечтата, в другия - от прозата. Имам чувството, че като творец Виолета има два свята: светът на бляна (живописата) и светът на опоектизираната житейска натура

---

<sup>37</sup> Крум Гергицов. „С дълбоки театрални корени. Цанко Войнов.“ Русе – преживени театрални мигове. Изд. Лени-Ан, Русе, 2009, с. 164.

(сценографския проект). Но много често те взаимно се преплитат и така се обогатяват като анализ на живота.<sup>38</sup>

В сценографските си изяви русенската художничка винаги търси ярката метафора, която се явява олицетворение на натрупания живот на героите. Ето защо метафората при нея не е студена, не стои философски умозрително, а сякаш се ражда от извъртения пред очите ни житейски път на персонажите. Един предмет винаги става обединителен център на метафоричния декор. Той е стожерът, около който се градят останалите предмети, реквизити. Този стожер сякаш става и разпънатия кръст на героите – тяхната „Голгота“ или техния „Феникс“. Такъв предмет е билиардната маса в незабравимия спектакъл „Амадеус“. Тя е метафора за разиграването на „човека-пионка“ в безмилостната игра на власт-имащите. Много често в атмосферата на сценографския бит при Радкова има смесица на две внушения. Героите са съградили своя бит с живота си, с мечтите си, с действията си, но те се борят да разрушат този бит и да изградят един нов. Затова до житейската груба среда Виолета Радкова изгражда винаги един символен предмет, който е блянът на героите. Той внушава съкровено и сакралното.

Вторият подраздел е фокусиран върху ролята на музиката в спектаклите на Слави Шкаров. Режисьорът неведнъж е споделял, че за него музиката е по-висше изкуство от театъра. Затова и много често най-емоционалните и въздействащи моменти в неговите постановки са съпътствани от ярки музикални акценти, които оставят за години напред следа в съзнанието на зрителите.

Прави впечатление, че и през двете десетилетия, в които се развива активната режисьорска кариера на Слави Шкаров – 70-те и 80-те години на ХХ век, в голяма част от спектаклите му звучи музика на живо. В някои случаи самите актьори пеят и свирят (понякога на инструменти, на които никога преди това не са свирили – част от провокацията на Шкаров да отключи и развие неподозирани страни от техния талант). В други от спектаклите режисьорът разчита на своите приятели от оркестър Русе с художествен ръководител Петър Петров–Парчето – един от най-големите саксофонисти на България. За първи път техни изпълнения звучат в „С вкус на череша“ (1971) – един музикално-романтичен повик за интимност и разбиране, протест срещу отчуждението и грубите страсти, нахлуващи неудържимо в съвременето ни. С органичното съчетание на

---

<sup>38</sup> Крум Гергицов. „Цветове на един блян. Виолета Радкова.“ Русе – преживени театрални мигове. Изд. Лени-Ан, 2009, с. 268.

поетична мечтателност и иронична насмешка, този спектакъл се родее силно с по-късните филми на руския режисьор и сценарист Елдар Рязанов.

Иванка Бенчева: „Започнахме с „Вкус на череши“ (Агнешка Ошецка), инструментално трио на живо, 12 песни по текстове на Булат Окуджава, партньорство с вулканичния Диди (Константин) Димчев, измислици, ентузиазирани репетиции (даже няколко и през нощта в празния театър!) Кеф! На програмата Слави ми е написал „...и щастие, което да ти донесе изкуство...“. Това беше времето, когато до отмала слушахме Висоцки.

Христо Калчев (да, по-късно онзи Х. К.) имаше една синичка грамофонна плоча от списание „Кругозор“, мои приятели софийнци ме бяха заредили с едни апокрифни записи, песните на Окуджава и Азнавур, които пускахме на „Мамбо“-то на Диди (за непосветените това е магнетофон, на който след няколкочасово звучене може да се изпържат яйца). Провокирах „компанията“ да слушахме джаз. Живот!

Странно беше усещането на Слави за музиката. В спектаклите му тя винаги е била действащо лице. В „Съд на честта“ (Рангел Игнатов) сякаш от небето се спускаше духов квинтет – свиреха Цуна (Антоанета Кръстева), Вили В. (Виолета Вапцарова), Климбо (Климент Михайлов), Микей (Николай Ангелов), Ники Калчев. Завиждах. В „Децата на Ванюшин“ (Сергей Найдъонов) пеехме една измислена от Слави „частушка“ – „най-червени домати у Ванюшин и син, как да станем хора на Ванюшин и син и т. н. Ами в „Кръчмата под зеленото дърво“? Текстът на „Балада за войника“ от Болеслав Лешмян, който Слави откри, а Рашко (Младенов) написа музиката, зазвуча като химн на актьорите, с които Слави общуваше тогава и сетне. Пеехме с хъс аз с Диди, Микей, Албена и Владо, накрая Дедо и всички в хор:

„И куцукаха дружно и човека, и бога... И какво ли в тях куца – да ви кажа не мога.

Тук с подскок, там с прибежка, тъй и инак – и ето:

Докуцукаха славно най-подир до небето.“

Чудно! Дивно!

В „Седем песни за северния кей“ (Спас Левков), една полупиеса-полурепортаж за създаването на Девня пак пеехме. Между другото това е спектакълът, в който за първи път на българска сцена се появи кинопрожекцията. Действието на сцената вървеше в реално време, а на екрана – кадри от живота на героите, мотивирали ги да дойдат да строят Девня. И годината е 1976! Кино имаше и в „Босилек за Драгинко“ (Константин



Илиев). Там също пеехме, но и свирехме в домашно трио – Дедо на цигулка, Вальо Гаджоков на акордеон, аз – на виолончело. По-късно в „Ревизор“ (Гогол) в Сливен момчетата също свиреха „на живо“. Вълнуващо! По негова молба направих музикалната картина на „Винаги засмян!“ с Висоцки, с джаз – „Миниатюри“, „Балада за тъжната кръчма“, „Наздраве!“. Изобщо „Джаза да свири! Пускай бандата, Денке!“ (Денка Попилиева беше неговият помощник-режисьор).“

Актьорът Рашко Младенов остава едва три години в трупата на русенския театър – задължителното в онези години разпределение след ВИТИЗ (1972-1975). През този период той участва в спектаклите на Слави Шкаров „Час пик“, „Ричард III“, „Майка на всички“ и „Балада за тъжната кръчма“. Но през втората половина на 70-те години, когато е вече актьор в театър София, Младенов сътрудничи на русенския режисьор като автор на музикалната картина в няколко негови постановки. Така се ражда музиката за „Седем песни за северния кей“ (1976), „Кръчмата под зеленото дърво“ (1977) и „Сини коне на червена трева“ (1980). В онези години е модерно в театралните спектакли да има много песни. Те се пишат специално за конкретната постановка и се изпълняват от артистите, играещи в нея. Така е и в спектаклите на Слави. Постепенно с годините тази мода лека-полека изчезва. Рашко Младенов: „По онова време в Русе работеше един гигант на джаза – саксофонистът Петър Петров-Парчето, който беше художествен ръководител на оркестър Русе. Това беше джазов оркестър. Тази музика тогава не се толерираше много, дори я ограничаваха, доколкото е възможно. Но Петьо беше несломим. И неговият оркестър свиреше само американски джаз. А тогава всички, които се занимавахме с изкуство в Русе бяхме изключително близки – актьори, музиканти, художници. Много се обичахме, заедно се събирахме в клуба на културните дейци. Та аз си правех „музиките“ с Петьо Петров-Парчето и неговия оркестър. И тъй като не съм толкова ловък (завършил съм само средно музикално училище), басистът на оркестър Русе – Милко Милков, правеше аранжиментите. Аз пишех мелодиите, а Милко създаваше аранжиментите за оркестъра. Така с „бандата“ на Петьо записвахме „сингбеци“, а актьорите изпълняваха песните на живо. Слави беше видимо доволен от това, което му предлагаш и бях много радостен, че той ми възлагаше да пиша музика за негови спектакли, въпреки че вече бях напуснал русенския театър, за да дойда тук в София.“<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Рашко Младенов в интервю, направено за целите на дисертацията, 8 май 2018.

Трима са професионалните композитори, с които Слави Шкаров е работил най-активно през годините – Михаил Шишков, Чавдар Селвелиев и Стефан Драгостинов. Сред тях безспорно се откроява партньорството му с Михаил Шишков. Плод на това партньорство са четири спектакъла в Русе – „Кошници“ (1983), „Дванайсета нощ“ (1985), „Кучешко сърце“ (1988) и „Бавачките“ (1988) и три в Сливен – „Праг“ (1985), „Ревизор“ (1986) и „Съзаклятието на лицемерите или Молиер“ (1988). Нещо повече, наред с художника Нейко Нейков, Михаил Шишков е другият най-близък съратник на Слави Шкаров. Пет от гореизброените седем спектакъла са дело на емблематичното трио Шкаров-Нейков-Шишков.

Михаил Шишков: „Първата ми среща със Слави беше в „Кошници“ от Йордан Радичков в Русе през 1983 г. Спомням си, че тогава Нейко Нейков дойде при мен в София и тъй като знаеше, че никога не чета пиесите започна да ми обяснява накратко темата и характерите на героите, да ми рисува с думи сценичното пространство и посоката, в която Слави иска да се развият нещата. От мен се очакваше да композирам нещо адекватно на тези нашенски чудаци – радичковите герои, населяващи неговия „магичен“ северозапад. Така се появи най-фалшивата духовна музика на света. Слава Богу, имах такъв запис. Няколко години преди това бях молил студентите от музикалната академия да свирят колкото се може по-фалшиво. Казвах им: „Искам да свирите фалшиво и нестройно. Само тъпанът и чинелите да ви събират.“ От там всеки започва нещо съвсем различно: един – дайчово хоро, друг – чорбаджийско хоро, трети – военен марш и т.н. И когато музиката ми стигна в Русе актьорите започнаха да ми се сърдят, защото не можеха да си кажат репликите от смях. Тази музика ми донесе награда от националния театрален преглед през 1984 г. в София.

Слави имаше парадоксално мислене и абсурден изказ. Спомням си, веднъж водехме разговор за музиката ми в негов бъдещ спектакъл. Аз го помолих: „Помогни ми! Подай ми някаква „сламка“, за да може нещо да „щракне“ в ума ми!“ А той ми каза: „Представи си, че е есен и една майка върви по тротоара, бутайки пред себе си детска количка с бебе. Наоколо пеят птички, хвърчат пеперуди. Изведнъж едно есенно листенце пада върху нослето на бебето. То започва да се мъчи, разплаква се, майката посяга, хвърля листенцето на земята и усмихната продължава пътя си заедно с детето. Това е музиката, която искам да звучи.“ Такива абсурдни разговори водехме. Говорехме през седем изречения. Той не ти разказва обстоятелствено за спектакъла.

Просто сядаме, казваме си „Наздраве“ и от време-навреме се прокрадва някоя думичка, някоя реплика и ти усещаш как тази реплика ти осветлява всичко най-важно, което се случва на сцената и което ти все още не си видял. Тогава разбирах каква музика трябва да предложи. Слави ме убеди колко е важна музиката за едно представление. От него научих онази мисъл на Чехов за спектакъла, че там, където завършва словото, започва музиката. Там, където завършва музиката, започват аплодисментите. Там, където завършват аплодисментите, започва любовта. Тази абсурдност в разговорите ни държеше непрекъснато на гребена на интуицията и всеки от нас поотделно, със знанията в своята специалност, можеше да се закрепим отгоре и да подадем топката на другия. Беше някакво тайнство. И комбинирайки по-късно нотите, картините и словото раждахме нещо трето и четвърто и то беше плод на нашата „идиотска“ фантазия и на този шифър - шифърът на Слави. Слави имаше енциклопедични познания и невероятна памет за отделни стилове в музиката, живописа, графиката, литературата и театъра. Предпочиташе класиката, но често обичаше да я джазира, да я осъвремени, да комбинира различни по стил и епоха музикални ефекти – от барока до рока. Непрекъснато ми „набиваше“ в главата, че музиката е висше изкуство. Казваше ми: „Актьорите и да го изиграят, и да не го изиграят в крайна сметка ще пуснем музиката и ще съберем аплаузите“. И аз усещах, че някак интуитивно трябва да вдигна летвата много високо и много естетски.

Един от най-вълнуващите моменти за мен ще остане последната ни обща работа със Слави – „Бавачките“ от Георгос Скуртис в Русе. Това се оказа и неговият последен спектакъл. В него участваха трима възрастни актьори – Минко Минков, Цако Дачев и Николай Ангелов – Микей. Героите бяха двама затворници, току-що излезли от затвора, които бяха наети от един богаташ да правят компания на мъртвата му съпруга. Тя лежеше в ковчег, готова за погребение, а те я кичеха с цветя. И тъй като това беше темата в пиесата – как героите изпращаха един човек в отвъдното, аз си спомних, че притежавам документален запис на големия гръцки поет Костас Варналис, чийто син е загинал при катастрофа и той пее няколко песни, акомпанирайки си на китара. Но ги пее така покъртително, че ти разкъсва душата. И тази музика се превърна в прекрасен финал на спектакъла, а и на пътя на Слави.<sup>40</sup>

Чавдар Селвелиев е автор на музиката в четири спектакъла на Слави Шкаров в русенския театър – „Сако от велур“ от Станислав Стратиев (1982), „Седмият ден“ от

---

<sup>40</sup> Михаил Шишков в интервю, направено за целите на дисертацията, 26 юли 2018.

Милко Милков (1984), „Сребърна сватба“ от Александър Мишарин (1987) и „Земята се върти“ от Станислав Стратиев (1987). Чавдар Селвелиев: „Работата ми с него винаги ми е носела радост. Музиката, която пишех за неговите постановки беше в стила на тогавашната „естрада“. Само в „Седмият ден“ ползвахме и фолклорни мотиви. Той знаеше, че аз пиша само авторска музика и ценеше много това, защото за него музиката беше изключително важен компонент от спектакъла. В „Сако от велур“ трябваше да напиша няколко песни по текстове на поета Димитър Керелезов. Те бяха като своеобразни интермедии между отделните сцени и звучаха като брехтовски зонгове. Чрез тях актьорите коментираха героите си и техните реакции. Същият ход приложихме и в другата пиеса на Стратиев – „Земята се върти“.<sup>41</sup>

„Агитката“ на младежите от „Седмият ден“ остава един от най-запомнящите се музикални акценти в спектаклите на Слави Шкаров. Тя сякаш разкрива самосъхранителният инстинкт на българина да иска винаги да бъде на страната на победителите. Тази музикална заигравка с младежката забава представлява едно остроумно преплитане на два взаимно отричащи се музикални символа на войнстваща противопоставеност – „Лили Марлен“ и „Елате, хиляди младежи!“, при това не натрапчиво и подчертано, а леко и с намигване, чрез „мишването“ на тези музикални фрази. Тази агитка по музика на Селвелиев и текст на Богомил Райнов показва цялата „хамелеонщина“ на националната ни същност. С „Валсът на жертвите“ на финала на представлението Слави Шкаров и актьорите заклеят античовешката същност на войната. Отново без дидактика, чрез звуците на една запомняща се мелодия, режисьорът „издава“ своята трогателна присъда за безсмислените амбиции на онези световни властници, които заради една своя прищявка проливат невинната кръв на милиони невинни.

Композиторът Стефан Драгостинов е автор на музиката за спектаклите „Босилек за Драгинко“ (1979) – донесъл му награда от Шестия национален преглед на българския театър и драма, и за двете постановки на „Мата Хари“ от Недялко Йорданов, които Слави Шкаров поставя най-напред в Сливен (1984) и след това в Русе (1985).

Стефан Драгостинов: „Неговите послания бяха много слънчеви, но в тях винаги имаше и някаква ирония – един вид: „Внимавай, защото стоенето на слънце повече от 10 минути е опасно за кожата.“ Беше ми драго да работя с него, защото той се

---

<sup>41</sup> Чавдар Селвелиев в интервю, направено за целите на тази дисертация, 25 юли 2018.

вслушваше, извеждаше, въвеждаше, а аз като музикант в бизнеса на чистата музика, винаги съм търсел най-сложните решения. Но в театъра човек трябва да търси компромиса и въпреки това, винаги съм му предлагал най-трудните решения и той всеки път казваше: „Никакъв компромис, майна. Щом така си го измислил, така ще бъде.“ И тази полифоничност на музика, сцена, драматургия, винаги е била една от целите ни.<sup>42</sup>

Глава втора е озаглавена „Тематични и жанрови характеристики на спектаклите на Слави Шкаров. Най-значими творчески постижения“.

Първи раздел „Тематичен обхват“ изследва кръга от теми, болезнени въпроси и философски проблеми, които най-силно вълнуват Слави Шкаров и биват претворени в художествения му свят.

Всеки режисьор, в по-малка или по-голяма степен, вражда в спектаклите, които създава своя житейски светоглед, емоционалната си възбудимост, гражданската си позиция, странностите на характера си. И когато съвкупността от тези качества разкрива една нестандартна натура, с оригинална гледна точка към живота и света, това неминуемо оставя отпечатък и върху професионалния път на този творец. Голяма част от актьорите, работили със Слави Шкаров, свидетелстват именно за това.

Именно заради нестандартната си натура и парадоксално мислене този режисьор никога не може да направи редови спектакъл и той да бъде във всички компоненти точен, изряден, гладък. Полемичен, остроумен, леко ироничен, когато говори владеещите го мисли и емоции получават най-различни, дори коренно противоположни нюанси. Той обича парадоксите, каламбурите, остротите в разговора. Такъв човек не може да пристъпи спокойно към драматургичния материал. Нещо в този материал трябва да го запали, да го грабне. А това нещо е внезапно откритата интересна мисъл. Но не традиционната, баналната, хрестоматийната. Шкаров преобръща пиесата, докато намери най-любопитното ѝ решение. И той го търси със страстта на откривател.

В своето есе „Безпощадната откровеност на една режисура“, посветено на Слави Шкаров и включено в книгата „Русе – преживени театрални мигове“, театроведът Крум Гергицов заостря вниманието ни към една от посоките на най-интензивните творчески търсения на режисьора. „Слави Шкаров умее много ярко, театрално да създаде върховото напрежение от живота на едно общество, на исторически период. Той го

---

<sup>42</sup> Стефан Драгостинов в интервю, направено за целите на дисертацията, 3 август 2018.

изправя пред зрителя в момент, когато ще се взриви: хармонията в отношенията между хората е отишла в своите крайни поляризации, антагонизмът като нравствени разбирания или класова борба е стигнал своята кулминационна точка. Настъпва сякаш един хаос, апокалипсис. Слави Шкаров се пристрастява да заостри художествено тази дисхармония със средствата на театралното изкуство...

Животът, времето в спектаклите на Шкаров се представят с едно пъстро разнообразие и безпощадна прямота: до усмивката стои злобата, до радостта - страданието, до искреността - подлостта. Режисьорът успява да създаде театрална метафора на епохата и явленията в нея да зазвучат като монументални внушения. Затова в биографията на Слави Шкаров преобладават епични пиеси, които разкриват възлови моменти от кризиса на човешките общества. В създаване на кулминационния тон от драматизма на историческата действителност е силата на спектаклите на Слави Шкаров. Тук се развихря театралната му кръв, тук той показва дарбата си да разкрие живота от изумителни страни...<sup>43</sup> Героите на Слави Шкаров помним като чудаци, като странници сред „хаоса“ на своята действителност. Често те са и болезнено чувствителни. Можем да дадем пример със странната мисис Савидж в изпълнението на Саша Филипова – тази болезнена, затворена в себе си жена, с копнеж по протегнатата човешка ръка, Влашо на Николай Пашов от „Пътеки“ – чуждак, обожател на природата, по народному мъдър и поетичен, Вида на Елена Стефанова от „Майка на всички“ – мъчително раздвоение между майката и предателката, Усоев на Минко Минков от същия спектакъл – трагикомичен парад на „малкия човек“, неистово стремящ се към властта. В режисурата на Слави Шкаров виждаме как персонажите надмогат ситуацията, противопоставят ѝ се в името на един по-хуманен идеал. Или тъкмо обратното – сливат се със злото, страхливо и унижително се нагаждат към „силните на деня“. Това е причината режисьорът да търси крайните поляризации в нравствеността на хората. Той обича контрастите, които раждат пъстрия парад от типажи. И в този парад романтичен патос, трагически вопъл, драматичен порив, гротеска, сатиричен шарж и хипербола съжителстват едновременно, за да внушат безкрайните лица на човешкото падение или величие.

---

<sup>43</sup> Крум Гергицов. „Безпощадната откровеност на една режисура. Слави Шкаров“ Русе – преживени театрални мигове. Изд. Лени-Ан, Русе, 2009, с. 215.

Ако трябва да потърсим онзи обединителен център, около който гравитират най-важните теми и послания в спектаклите на Слави Шкаров, без съмнение това е неговият хуманизъм, търсенето на истината за човека и света. Любима тема на Слави Шкаров е темата за човешкото достойнство. Той ненавижда унижението на човека, подлата игра с него, бездушието към неговите болки или наранено честолюбие. Затова и най-хубавите му спектакли си остават тези, в които има вик за човешко достойнство, има мъдро и емоционално разтърсващо вникване в трагедията на едно падение, има утвърждаване на свободолюбив, смел и неординерен полет на мисълта. При срещата с такива герои той става и мечтателен, и поетичен, и възторжено патетичен. В центъра на неговото внимание е съхраняването на човешкото у човека, въпреки жестокостта на времето и превратностите на епохата. Затова и постановките му са болезнен отговор на въпроса за Компромиса: Как да останем хора в този „кучешки живот“ доминира в не един негов спектакъл, още от „Кръчмата под зеленото дърво“ на Петер Ковачик, през „Земята се върти“ на Станислав Стратиев, до „Кучешко сърце“ на Булгаков. Уникалността на човешката индивидуалност занимава Шкаров във всяка постановка – както монументална, така и в малка форма. Наред с героичните платна на исторически събития, в които търси общочовешкото в големите личности, той създава миниатюри, в които драмата на „малкия човек“ е изобразена със същата дълбочина, вещина и внимание.

Ако потърсим любовта в спектаклите на Слави Шкаров тя е също тъй срамежливо стгшена, както и романтичната му поетичност, която той така ревниво скрива зад маската на грубоватост и недодяланост. До нея се докосва деликатно и бегло. Той или я крие, или омаловажава, но не се лишава от правото ѝ на живот и смисъл. Любовта за него е загадка, недоизказаност и нереалност. Тя е някакъв трепет в сърцето, боязливо отхвърлило нуждата от любов при следователя Петров на Константин Димчев („Есента на един следовател“). Тя е в сърдечната топлина и вярност при любовницата на Молиер. Тя е в странната привързаност на Репан на Васил Попилиев („Кръчмата под зеленото дърво“). Колкото и изненадващо да е за сценично фриволния Шкаров любовта заема едно интимно и недосегаемо място. Почти юношеската му деликатност към нея го спира да откровеничи на тази тема. В неговите измерения тя има две форми – поквара или чувственост, вярност, разбиране, утеха и кротко пристанище. Така е в „Амадеус“, така е и в „Молиер“.

В последния, най-зрелият период от творчеството на Слави Шкаров особено болезнена за него става натрапчивата тема за ранимостта на таланта, за драмата на

твореца, принуден да прави компромиси с най-съкровено- принципите и идеалите си пред властниците, пред силните на деня. Все по-тревожни аналогии открива между съдбата на Моцарт и Молиер и собствения си живот, неговата участ и участта на неговите съвременници. Въпросът къде е онази граница, преди прекрачването на която човекът си остава човек, а творецът – творец, го вълнува почти физически, защото съзаклятието на лицемерите винаги надживява светлите умове и сърца. Затова и горчивината от живота в тези негови късни спектакли е още по-зряла, мъдра и заразителна.

През годините всички тези теми в постановъчната биография на Слави Шкаров се застъпват една-друга и така образуват творческата прогресия в развитието му като режисьор. В неговите спектакли се застигат и разминават различни естетически и нравствени мисли и идеи. Затова и те кипят от полифоничност на внушенията.

И ако днес, от дистанцията на времето се запитаме какво прави режисьора Слави Шкаров „явление“, може би това е неистовият стремеж на една ярко талантлива личност да предаде вярно и честно духа на своето време. И от сцената на своя си театър да го превърне в лира. А може би в тръба. Кой знае?

Вторият раздел „Жанрови специфики на спектаклите на Слави Шкаров“ търси отговор на въпросите кои са най-предпочитаните жанрове в неговата биография, защо той не е привърженик на т. нар. „чисти жанрове“, а преобладаващата част от спектаклите му са издържани в стилистиката на смешно-тъжното, на трагикомичното.

Един внимателен и задълбочен преглед на драматургичните текстове, изграждащи спектаклите на Слави Шкаров недвусмислено би показал, че сред тях почти напълно отсъстват представителите на т. нар. чисти жанрове – комедията и трагедията. Техният брой е пренебрежително незначителен и с редки изключения интерпретацията им на сцена не води до онзи възторжен прием от страна и на зрители, и на специалисти, на който се радват спектаклите-събития в биографията на Шкаров. Обяснение за този феномен можем да потърсим както в неговите творчески предпочитания, насочени основно към съвременната драматургия, така и в някои закономерности, обусловили еволюцията на класическите жанрове през вековете.

В биографията на Слави Шкаров откриваме едва четири спектакъла, изградени по чисто комедийни текстове – „Лизистрата“ от Аристофан на младежката сцена към пловдивския театър (1967), „Сако от велур“ от Станислав Стратиев (1982) и „Дванайсета нощ“ от Шекспир (1985) в русенския театър, както и „Ревизор“ от Гогол



(1986) в сливения театър. От тях единствено „Ревизор“ се нарежда сред най-успешните постановки на режисьора. Онова, с което ще се запомнят останалите три спектакъла са отделни примери за находчиви оригинални режисьорски решения – израз на неговото парадоксално мислене.

Единствената класическа трагедия в биографията на Слави Шкаров е „Ричард III“ на Уилям Шекспир, поставена в русения театър през 1973 г. Тя се появява в ранния творчески период на режисьора, когато той заявява своите творчески търсения. Сценографът Виолета Радкова свидетелства, че спектакълът се е радвал на радушен прием от страна на зрителите, но критиците са се отнесли твърде хладно към него.<sup>44</sup> В действителност Слави Шкаров намира неочакван ключ към интерпретацията на тази историческа хроника на Шекспир и я разполага в територията на един по-скоро смесен жанр, който можем да определим като трагическа гротеска.

Безспорно най-често срещаният жанр в творчеството на Слави Шкаров е трагикомедията – иронико-психологическият, трагифарсовият театър. Именно в неговата естетика са издържани голяма част от най-успешните му спектакли през годините. Непрекъснатото преливане от трагедийното към комедийното задава особения ритъм, в който дишат представленията на Шкаров.

Едно от най-силните оръжия в режисьорския арсенал на Слави Шкаров е неговото изострено чувство за ирония и самоирония. И репетиционният процес прилича на самия него – бърз, непосредствен, провокативен, емоционален, в пълно единение с артиста, с каскади от шеги, остроумни и иронични забележки. Изобщо ироничното като естетическа категория е на особена почит в творчеството му. Ироничното е един предпочитан начин да се изкаже за света. Него той търси навсякъде – и в поетичните обстоятелства, и в драматичната ситуация, и в спокойствието на всекидневния бит. Когато съумее да постигне необходимата художествена мяра в съпоставката на ироничното с драматичното, на ироничното с поетичното се получават такива хармонични в художествената си цялост, смислени и емоционални спектакли като „Съд на честта“, „Час пик“, „Майка на всички“. Слави се стреми да изпробва всички възможни средства, за да ни покаже живота като една широка панорама, в която има и големи хора, и дребни паяци, и привлекателни щуротии, и любовна песен, и

---

<sup>44</sup> Виолета Радкова в интервю, направено за целите на дисертацията, 8 октомври 2017.

примитивни преоткриватели на велосипеда, и мъка, удавена във вино, и подвизи, и трагичен вопъл.<sup>45</sup>

Ромео Попилиев: „В този смисъл той е по-близък до постмодерното време – с това разпадане на смисъла, с игровостта в театъра и със залагането в спектаклите на едни такива двойни, тройни значения, които зрителят може вече сам да преобръща и осмисля. И тук трябва да прибавим неговата неизбежна ирония, която се изразява в отделни игри и закачки, но вместо да обезсмисля текста, му предава един друг нюанс. Тя прави еднозначните текстове по-сложни, многоизмерни. Слави намира по някакъв свой начин логиката в цялото, но тя винаги е по-кратка, по-събрана и винаги придружена от едно негово специфично чувство за хумор, за ирония, за насмешка, което върви като някакъв втори план – нещо като отчуждението при Брехт. При него това беше иронията. Ако при Брехт смисълът е да се откъснеш от действието и това, което то ти предлага и да заявиш директно идеите и всичко, което трябва да се разбере от публиката, при Слави беше обратното: идеята, посланието ги има, но иронията разсейваше фокуса на цялото. И чрез тази си ирония той винаги преобръщаше „сериозното“ начало, без да нарушава каноните на драматургията, а напротив – обогатявайки я с неочаквана гледна точка, с неочаквани открития.“<sup>46</sup>

Изключително ценно е и свидетелството на Ивайло Христов: „Аз винаги съм имал интерес към преплитане на жанрове, към преливане на смешно в тъжно и обратно. Другото ми е скучно. И предполагам, това ми е останало от Слави. Като казвам смешно и тъжно, сигурно звучи доста схематично. Но за да се изградят подобни ситуации, вътре има много преминавания, много дълъг път, който героите трябва да извървят. Ето вземете Чехов. Изключителен майстор. Как прекрасно плете едни характери, поставени в едни ситуации. Изглеждат ти едни нелепи хора. Гледаш ги, смееш им се, обаче в следващия момент ти става жал за тях. Казваш си: този човек как страда, а изглежда смешен, нелеп и глупав. Такива са големите автори. Това мога да кажа и за творчеството на Слави. Наистина той беше голям автор.“<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Виж, Красимир Спасов. Театърът, какъвто го мечтаем. Вестник „Народна младеж“, 27 май 1977.

<sup>46</sup> Ромео Попилиев в интервю, направено за целите на дисертацията, 15 май 2018.

<sup>47</sup> Ивайло Христов в интервю, направено за целите на дисертацията, 27 октомври 2016.

Обяснение за големия брой трагикомедии в биографията на Слави Шкаров можем да потърсим и в ярко изявените му предпочитания към модерната – българска и чужда драматургия, т.е. към пиеси, писани през XX век. Това е времето, когато универсалният жанр на драмата все по-уверено поглъща и сдобрява в себе си елементи на останалите жанрове и сплитайки ги в единно цяло, постига една самостоятелна, вече по-висока версия на понятието „драма“. От всичко това се получава сплав, която трудно бихме могли да обхванем в традиционните жанрови определения. В съвременния театър преобладават пиеси, в които отделните жанрови езици и подходи се съчетават толкова сложно, че за да бъдат точно маркирани, са необходими по няколко жанрови пояснения – лирична комедия, философска комедия, трагикомедия и т.н.

За да допълним жанровия портрет на спектаклите на Слави Шкаров, трябва да добавим, че в много от тях той си служи с елементи на фарса и гротеската. В статията си „Тревожен въпрос: как и защо живеем така?“ във вестник „Сливенско дело“, брой 17 от 1988 г., посветена на спектакъла „Съзаклятието на лицемерите (Молиер)“, театроведът Никола Вандов пише: „Спектакълът разчита много на допълнителната театрализация и наситеност с театрална игра. В него можем да открием и много елементи от клоунадата, гротеската, много сцени са решени етюдно, със завършеността на самостоятелен номер. Сякаш е избягвана всяка възможност за набиране на лирична или трагедийна енергия, сякаш повечето сцени са поставени в своеобразните кавички на клоунадата. Цялата двусмисленост на думите и постъпките може да се събере например в един детайл, прочее нееднократно използван в спектакъла – цветята-стрели. Защо му е нужна на Слави Шкаров клоунадата на Молиер, неговият трагизъм, изпълнен с гегове? Мисля, че той се опитва да изследва една колкото характерна, толкова и актуална мимикрия на твореца в условията на една власт, не допускаща никакво другомислие.“<sup>48</sup>

В заключение, трагикомедията се оказва най-предпочитаният жанр в биографията на Слави Шкаров. Именно в този жанр са издържани най-силните и въздействащи негови спектакли, извоювали му името на един от водещите български театрални режисьори през втората половина на XX век. Безпогрешният му усет към преливане от смешното към тъжното и обратно, умението му да вплита в тъканта на представленията си

---

<sup>48</sup> Никола Вандов. „Тревожен въпрос: как и защо живеем така?“. Вестник „Сливенско дело“, бр. 17, 1988, с. 4.

запомнящи се импровизационни и фарсови етюди, да заостря силата на гротеската в много от образите на сцената, да интерпретира реални случки от живота чрез изразните средства на театъра, пречупвайки ги през парадоксалния си начин на мислене, определят в голяма степен неподражаемия, уникален стил, дал повод на театроведа Атанас Бояджиев да определи Слави Шкаров като „един от двамата български режисьори, белязани с творческа гениалност“.

Трети раздел „Проблемът за компромисите в творческата биография на Слави Шкаров“ разглежда важната и деликатна тема за това доколко и какви компромиси с художествените си вкусове и естетически предпочитания е бил принуден да прави Слави Шкаров в едно време на централизиран контрол и идеологически диктат във всяка една сфера на живота, включително и в културата.

При един внимателен преглед на пиесите, които Слави Шкаров е поставил на сцена по време на своя малко повече от 20-годишен режисьорски път ще видим, че заглавията от българската драматургия категорично преобладават. Нещо повече, той е поставил много драматични творби на наши драматурзи за първи път – „Пътеки“ от Николай Хайтов, „Съд на честта“ от Рангел Игнатов, „Майка на всички“ от Георги Караславов, „Седем песни за северния кей“ от Спас Левков, „Законодателят“ от Рангел Игнатов, „Интимна терапия“ от Дончо Цончев (в Народния театър за младежта), „Босилек за Драгинко“ от Константин Илиев. Ако от позицията на днешния ден направим едно аналитично изследване на гореизброените български пиеси, чийто първи сценичен прочит е дело на Слави Шкаров няма как да не забележим, че поне половината от тях не са оставили почти никаква следа в родната ни драматургия. Нещо повече, ако дори най-бегло бъдат прелистени техните страници и за неспециалистите в областта на театралната критика ще стане ясно, че тези текстове притежават, меко казано, доста „спорни“ качества и често са подвластни на идеологическите предписания, съществували по онова време. Логично възниква въпросът: защо един толкова ерудиран и талантлив режисьор с богато въображение и с високи художествени и естетически вкусове като Слави Шкаров се е захващал с подобни пиеси? Или иначе казано: Можем ли да говорим за компромиси от страна на режисьора при сценичната реализация на тези драматургични творби? Неслучайно темата за безпомощността на интелегента, за ранимостта на таланта в конюнктурата на една власт, нетърпяща инакомислие става толкова болезнена за Шкаров през последните години от живота му. Неслучайно през съдбата на гениите Моцарт и Молиер той съпреживява и своята

собствена участ да бъде режисьор в едно време, в което свободата на творческата личност често е вкарвана в рамки и принуждавана да прави компромиси с най-съкровениите си принципи и ценности. Затова и думите му, изречени пред журналистката от радиоцентър Русе Иглика Пеева звучат като изповед, равносметка и молба за прошка. Аудиозаписът с интервюто е от 1987 г. И се съдържа в диска, излязъл заедно с книгата „За Слави Шкаров от приятелите“ на издателство „Парнас“ през 2010 г. „Аз съм поставял през последните десетина години български пиеси, които са правени за първи и последен път в България. Това най-малко ми прави чест. Но аз можех да ги правя. По това време смятах, че театралният занаят е такъв, че мога да поставя дори телефонния указател. Знаем, много са ме използвали. И моля, ако по някакъв начин русенци могат да ми простят затова, че правехме нещата за чествания, за декади, за гостувания в София, а онова, което искаше русенската публика ние го оставяхме настрана. И тук, няма какво да се лъжем, аз съм един от главните виновници. Заедно с това смятам, че големите виновници сме ние с вашия радиоцентър включително, затова че бяхме и доста фалшиви пред хората. Спомням си веднъж, някъде в началото на 70-те години бяхме застанали тук на улицата, точно пред вашия радиоцентър, а до нас куп момчета седяха с едни високи радиоантени и ние мислехме, че ловят риба, а те слушаха чужди радиостанции. Желанието ни е да ни разберат хората, че не сме били глупаци, че не от наивност сме го правили, а че просто сме си замълчавали. И вината си е наша.“

Важно е още веднъж да подчертаем, че това интервю е направено през 1987 г, тоест, преди т. нар. демократични промени в България. Питам се колцина са били театралите, дръзнали поне веднъж да изявят публично искрената си позиция или да помолят за прошка своите зрители, заради направените компромиси.

Верен на своя парадоксален, енигматичен език Слави често си е служел с терминология, заимствана от различните видове спортни игри, когато е трябвало да обясни нещо на актьорите. Той схваща театралната сцена и като боксов ринг, и като тепих за състезания по борба и като хиподром за жокейска надпревара. Но когато става дума за болезнената битка, за непрекъснатото надхитряне с цензурата и партийната конюнктура, най-адекватна е шахматната лексика. Негова запазена марка са думите: „Ние, майна, играем с черните фигури и се стремим да спечелим публиката на наша страна през този шампионат. А с белите фигури – знаеш кои са.“ Важно свидетелство по въпроса за „компромисите“ са спомените на Минко Минков – един от най-близките

съмишленици на Слави Шкаров в Русе: „Та той е донесъл най-много награди в театъра от прегледите на българския театър и драма. Неговата мъка идваше от там, че често го принуждаваха да поставя пиеси, които въобще не харесваше. Някои му налагаше директорът, а други отвънка, пак чрез директора. И пак получаваше награди. За пример ще посоча „Майка на всички“ на Караславов. Беше против. Но на националния преглед пак получи първа награда за режисура. Актьорска също. Главен герой беше началник на Околийско управление на полицията. И за първи път в българския, а може би и въобще в театъра в онова време Слави тръгна в решаването на този образ от чистите човешки черти на индивида. Дори преподавателите в театралния институт взеха в лекциите си да го дават за пример като нещо ново.“<sup>49</sup>

Това умение на Слави да намира неочаквана гледна точка, неочакван ракурс към основната тема и да прави силни и запомнящи се представления дори от най-посредствени пиеси се потвърждава и от наблюденията на много негови колеги. Един от тях е режисьорът Красимир Спасов. „Слави беше притеснителен, малко затворен и леко плашлив човек. И често пъти директорите на театри, включително и русенският – Дедо Попилиев използваша това и направо му казваха: „Идва преглед на българския театър.“ Спомням си, например, че по времето, когато бяхме заедно в режисьорската колегия на русенския театър, излезе една посредствена пиеса на Георги Караславов „Майка на всички“. И директорът Васил Попилиев му каза: „Слави, идва преглед. Направи тази пиеса на Караславов в името на театъра.“ Защото се знаеше, че когато отидеш на един такъв преглед с пиеса на Караславов журито ще се отнесе благосклонно към спектакъла. Така че пиесата му беше поверена без да го питат дали я харесва или не. И Слави не един и два пъти е правил такива компромиси. Но той хващаше тези пиеси и преобръщаше в режисьорската си интерпретация целия сюжет. И от тази караславова пиеса направи една истински изтънчена, психологическа драма. Екзистенциална.“<sup>50</sup>

Една от важните роли в „Майка на всички“ се изпълнява от актьора Рашко Младенов. „Това беше една ужасяваща пиеса, в която се разказваше за партизанско семейство – бащата беше политкомисар на партизанския отряд, синът – ремсис, а майката – ятачка

---

<sup>49</sup> Минко Минков. „За Слави Шкаров от приятелите. Спомени и интервюта“. Изд. Парнас, 2010, с. 69-73.

<sup>50</sup> Красимир Спасов в интервю, направено за целите на дисертацията, 9 март 2017.

на отряда. В началото на действието майката е извикана на разпит пред местния следовател. Оказва се, че нейният съпруг и сина ѝ са заловени от полицията и за да бъдат освободени, полицейският служител ѝ предлага да омеси пита отровен хляб и в качеството си на ятачка да го предаде на командира на партизанския отряд, за да го отрови. В крайна сметка след дълга вътрешна борба, за да спаси близките си, майката се решава на това предателство. Хлябът е изпечен и предаден на отряда. Командирът е отровен. Полицаят спазва думата си и бащата и синът са освободени от ареста. Когато бащата научава какво се е случило, грабва една пушка, висяща на стената в дома им и застрелва майката пред очите на техния син. А когато вижда широко отворените му, невярващи очи, той му казва: „Не тъжи, синко. Ти имаш само една майка – партията.“ Аз играех именно ролята на сина и на финала на представлението бащата ми връчваше пушката, а аз трябваше да прескоча трупа на майка си и вдигнал нагоре пушката да мина през целия салон, с поглед, зареян в „светлото бъдеще“. От тази ужасяваща пиеса Слави направи страховито представление. Случи се така, че онези, които бяха дошли да гледат един героичен спектакъл, един апотеоз на комунизма, на верните на партията, всъщност видяха колко ужасяваща история е написал Караславов. Това си беше гавра с изкуството, с театъра, с хората. Но Слави беше успял да вдъхнови актьорите със своето решение. Майката се играеше от голямата актриса Елена Стефанова, бащата беше заслужилия артист Янко Чернев. И двамата играеха великолепно, като бесни. Дори си спомням, че аз предизвиках някакъв конфликт, защото си позволих да кажа: как може да се поставя такава пиеса? И няма да забравя, че Янко Чернев ми отговори: „Помни, че всичко е обект на изкуството. И ти трябва както играеш в Шекспир, така да играеш и в Караславов, с всичките си сили.“<sup>51</sup>

По време на Петия национален преглед на българския театър и драма през 1974 г. Елена Стефанова получава първа награда за актьорско майсторство за ролята си в този спектакъл на заключителния етап, а Слави Шкаров печели втора награда за режисура на районния преглед във Велико Търново.

Пример за такова преобръщане на българските пиеси „с хастара навън“ и създаването на запомнящи се представления е и „Седем песни за северния кей“ от Спас Левков (1976). Спектакълът участва в районни празници, посветени на XI конгрес на БКП –

---

<sup>51</sup> Рашко Младенов в интервю, направено за целите на дисертацията, 8 май 2018.

район Плевен, април 1976, където печели първа награда, но при гостуването си в София критиката буквално го съсипва заради това, че не показва в правилна, обективна светлина образа на работника. Вместо да се акцентира върху ентузиазма, дръзновението и романтиката – онези качества, които би трябвало да го превърнат в пример за „масите“, русенското представление показва нервността, раздражителността и озлоблението, до които този работник е доведен вследствие действията на висшите партийни ръководители. Тогава директорът Васил Попилиев решава спектакълът да бъде изигран пред самите работници в Девня. Актьорите играят в местното читалище, което е препълнено до краен предел. Освен реалните герои, които се разпознават, гледайки представлението присъстват и местни журналисти. В онези години голямо значение има оценката, която всяка работническа пиеса ще получи от самите работници, към които е адресирана. Спектакълът постига шумен успех и именно това признание от страна на неговите вдъхновители – строителите на „Девня“ до голяма степен реабилитира усилията на русенските театрали.

Разбира се проблемът за компромисите в българския театър от времето на социализма е много по-сложен и е измъчвал не един и двама големи наши режисьори. Пламен Марков: „Самото поколение на Слави, а и поколенията преди него бяха устроени по този начин. Компромиси със слаба социалистическа драматургия са правили и такива режисьори като Леон Даниел, Крикор Азарян, Любен Гройс, Стоян Камбарев. През 80-те години с Красимир Спасов и Леон Даниел бяхме заедно в режисьорската колегия на военния театър. И е имало случаи, когато директорът ни казва: „Трябва да направим военен спектакъл. Отдавна не сме имали в репертоара пиеса на военна тема.“ Обръща се към мен, но аз му отказвам с довода, че нищо не разбирам от военна тематика, а освен това и мразя казармата. Ще се получи лош спектакъл. Обръща се към Краси, той също му отказва. И тогава Леон казва: „Добре, аз ще я направя, обаче искам следващия спектакъл, който ще правя да бъде по мое желание.“ Например, „В очакване на Годо“. Така че в известен смисъл те бяха приели от едно по-старо време, от ранния социализъм, че това са, така да се каже, планирани загуби. Правиш, както се казва, „едно за теб, едно за мен“. Този бартер наистина съществуваше тогава. Защото и директорът беше притиснат. Не че тези слаби пиеси му харесваха, но нали и той трябва да се отчита пред партийните инстанции? А пък хубаво е да я повери не на някой бездарник, където бездарността на пиесата още повече ще проличи. Номерът е да накараш да я направи някой талантлив човек. Ако ще правиш „Триумфът на волята“



трябва да поканиш Лени Рифеншал. Неслучайно Мефистофел търси Фауст, а не някой друг, за да купи душата му.<sup>52</sup>

На финала на този тематичен раздел ще цитираме мнението на актьора Ивайло Христов. Неговата първа творческа среща със Слави Шкаров е в спектакъла „Мата Хари“ от Недялко Йорданов на сцената на сливенския театър през сезон 1983-1984 – отново пиеса на антифашистка тема, която на сцената в Сливен получава интересен и неочакван прочит. Ивайло Христов: „През тази година предстоеше поредният преглед на българската драматургия и театър и си спомням, че доста театри бяха направили „Мата Хари“. С две думи, сюжетът е такъв, че сред кръга от интелектуалци в един малък град има шпионин, който ги предава на полицията. Но за Слави важното в случая беше, че тези интелектуалци, образно казано, за нищо не стават. Самото му разпределение в „Мата Хари“ беше абсолютно неочаквано. Прочитът му на пиесата беше също неочакван., както и сценографията на Нейко Нейков. Композиторият се играеше от Тодор Близнаков. А Тодор никога не е свирил. Той не може един тон до друг да залепи – дълбоко немусикален човек. И въпреки това Слави му беше дал едни сложни мизансцени – да се качва отгоре на пианото и оттам да свири и т. н . Сценографията при Слави винаги носеше важен образ. Например, в „Мата Хари“ вместо картини, по стените имаше празни рамки. Защото т.нар. местни интелектуалци живееха един празен живот. Затова и рамките бяха празни. И после, когато започна да се случва нещо, в рамките се появиха картини на Майстора. Изключително ярък, ясен образ. А иначе въпросът с компромисите е много сложен. Тогава на всеки един се е налагало да прави компромиси. Целият номер е в това, че едни свикваха с компромисите, други цял живот не можаха да свикнат с това. Слави е от този тип хора, които не направиха компромис с творчеството си. Такъв човек е бил и Леон Даниел. Той затова е бил гонен като империалист. И тук е разликата между Слави и 99% от останалите режисьори. Онези разсъждаваха така: добре, аз сега ще направя „Майка на всички“, съгласен съм дори след това да направя и втора, и трета подобна пиеса с намерението вече четвъртия път да получа възможност да направя пиеса, която аз пожелаю. Докато Слави не се примиряваше. И дори в пиеси като „Майка на всички“ намираще такава обратна на официалната гледна точка, че този текст започваше да звучи по друг начин. Аз много пъти съм си казвал, че той можеше да постави и

---

<sup>52</sup> Пламен Марков в интервю, направено за целите на тази дисертация, 2 март 2017.

телефонния указател – винаги щеше да намери друга, неочаквана гледна точка към сухите имена и телефонни номера.<sup>53</sup>

Следващите два раздела „Мозаечната конструкция – предпочитан композиционен механизъм в спектаклите на Слави Шкаров“ и „Сюрреалното в спектаклите на Слави Шкаров“, както е видно от заглавията им, са посветени на две важни отличителни характеристики на режисьорската стилистика и на спектаклите на Слави Шкаров, които очертават и посоката, в която трябва да търсим неговото новаторство в българския театър. Едни от най-изтъкнатите български режисьори, работили през 70-те и 80-те години на миналия век – Красимир Спасов и Пламен Марков, както и на едни от най-верните творци-съмишленици на Слави Шкаров – актьорите Косьо Станев и Ивайло Христов и сценографа Виолета Радкова са единомисленици по един много важен въпрос: че Слави Шкаров е най-големият и може би единственият истински предшественик на постмодерния театър в България. В тази посока трябва да търсим и неговия новаторски принос. Пламен Марков: „Според мен Слави Шкаров е новатор по отношение на мозаечната конструкция на спектакъла. В спектаклите му, особено в сливения период, нямаше причинно-следствени връзки. Нямаше амбиция за психологически реализъм. Представленията му бяха монтирани не по линия на логиката, а по линия на импулсите, на визията, на силно преувеличеното, изведено навън вътрешно състояние на артистите. Имаше някаква негова магия в подреждането на сцените. И спектаклите му имаха емоционално въздействие, без понякога да разбираш какви са логиките, свързващи отделните сцени.“<sup>54</sup>

Особено ярко майсторството на Слави Шкаров да гради спектакли с мозаечна конструкция се усеща в неговия сливения период (1984-1988) и най-вече в спектакъла „Ревизор“ (1986). Красимир Спасов: „Върхът в това отношение беше неговият „Ревизор“. Наистина Слави беше един от предвестниците на постмодерния театър и „Ревизор“ в това отношение беше един бляскав опит. Въобще в някои от проявите си в професионалния живот, в постановките си, но и в отношението си към някои проблеми на нашето театрално общество, на театралната ни система, на режисурата, той имаше доста интересни тези, които понякога изпреварваха значително времето, в което

---

<sup>53</sup> Ивайло Христов в интервю, направено за целите на дисертацията, 27 октомври 2016.

<sup>54</sup> Пламен Марков в интервю, направено за целите на тази дисертация, 2 март 2017.

живеехме. Но той наистина имаше предчувствие за постмодернизма, а твърде възможно е и да е попочел нещо за това. Защото тогава вече започнаха да излизат различни материали – четяхме Лосев и Бахтин. Вече имаше една, макар и назовавана с други думи, подмяна на епохата на модерното с постмодерното. Но то е въпрос и на вътрешна нагласа – да усещаш тази фрагментаризация и по някакъв свой начин, със свой способ да разказваш истории от театралната сцена. Той го умееше.<sup>55</sup>

Разбира се тези изключително силни сливенски спектакли от късния период на Слави Шкаров са свързани и с духа на времето и промените, настъпили тогава. Ромео Попилиев: „Той започна да работи в Сливен точно, когато настъпваше „перестройката“. Вече се усещаше нейния полъх. И тогава стана и малко по-свободно. Там се роди един прекрасен негов „Ревизор“ – много шур, много освободен. Но преди тези години подобен спектакъл просто нямаше как да се появи, нямаше да бъде допуснат. Но Слави винаги намираще някакъв начин да се спасява от такива ограничения, да ги заобикаля, най-общо казано, да се справя с цензурата. Макар че цензурата тогава беше по-скоро конкретна. Не е имало списък с определени забрани – това не трябва да се казва или да се допуска до сцена. Цензурата работеше „Ad hoc“, на момента. Казвах: „Този спектакъл не става. Той не е социалистически и трябва да бъде спрян.“<sup>56</sup>

Доказателство за връзките, които можем да открием между Слави Шкаров като предвестник на постмодерния театър и едни от най-изтъкнатите представители на този тип театър – Теди Москов и Александър Морфов, откриваме в текста на Виолета Радкова, публикуван в сборника „За Слави Шкаров от приятелите“. „Когато преди няколко години изгледахме с Иван „На дъното“ от Горки в Народния театър, постановка на Александър Морфов, на другия ден в барчето на „Сатирата“ споделих с Нейко: „Знаеш ли, като гледахме снощи представлението – обема му, хумора му, мизансцена на групите от актьори, имах чувството, че като че ли Слави е продължил да прави театър чрез Сашо. А Нейко ми каза: „Как, майна, че ти не знаеш ли? Че той беше сценичен работник в сливения театър, когато ние със Слави поставяхме там най-хубавите си неща.“<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Красимир Спасов в интервю, направено за целите на дисертацията, 9 март 2017.

<sup>56</sup> Ромео Попилиев в интервю, направено за целите на дисертацията, 15 май 2018.

<sup>57</sup> Виолета Радкова. За Слави Шкаров от приятелите. Изд. Парнас, 2010, с. 11-14.

Маргарита Младенова: „По времето, когато бях студент в София имах възможността да гледам доста от постановките на Методи Андонов. В някои от тях като „Суматоха“ той също изграждаше мозаечни структури, но при него водещо беше следното: тази сцена е на този актьор (примерно Калоянчев или Константин Коцев), а следващата е на другия и т.н. Той слагаше в центъра на сцената актьора. Докато при Слави във всяко парче участваха всички – дори някой само да се появи иззад кулисата или да прекоси сценичното пространство. Всички бяха пълноправни участници във всеки фрагмент. В неговите представления актьорите дишаха заедно. Имаше една абсолютно съзнателна и спята еуфория на трупата. Това беше феноменално. Без да се обезличава който и да било от актьорите, те пулсираха в общ ритъм. Нямахме и помен от стандартните нагласи „Аз тука играя главна роля, а вие сте ми масовка“. Всеки имаше своето голямо значение като част от цялото. Такава беше неговата театрална поетика.“<sup>58</sup>

Отделни елементи от този любим композиционен подход на Слави Шкаров – разпадане текста на фрагменти, обогатяване с асоциативни връзки и метафори на по начало подчинения на причинно-следствената логика сюжет, откриваме и в редица поранни спектакли на този режисьор. Там, където сюжетът му позволява подобни интервенции той не пропуска да се възползва от това. Така е в „Ричард III“ (1973). Дори критиците от онова време, макар и с негативен оттенък, признават, че голяма част от епизодите в спектакъла спокойно биха могли да разменят местата си, защото всеки от тях е самостоятелен, натоварен със свой собствен смисъл и значение. С подобна мозаечна композиция се отличава и вече споменатия спектакъл „Седем песни за северния кей“ (1976) и тук това е обусловено от самата драматургия. Става дума за полупиеса-полурепортаж на варненския писател Спас Левков за изграждането на Девня. Литературната основа обединява седем отделни очерка за живота на работниците, дошли да строят новия социалистически обект. Елементи на мозаечна конструкция могат да се открият и в други два спектакъла на Слави Шкаров – „Кръчмата под зеленото дърво“ от Петер Ковачик (1977) и „От земята до небето“ по пиесата на Никола Русев (1978). Възможност за това дават самите пиеси, изпълнени с множество герои и събития, с многобройни масови сцени, при които причинно-

---

<sup>58</sup> Маргарита Младенова в интервю, направено за целите на дисертацията, 27 август 2018.

следствените връзки не винаги могат да бъдат ясно проследени, изяснени и доразвити. Затова всяка сцена там носи свой специфичен характер. Към този кръг от спектакли на Слави Шкаров можем да прибавим и „Кошници“ от Йордан Радичков (1983), създаден по една статична пиеса, почти лишена от изразително драматургично действие. Героите седят на брега на Дунава, плетат кошници и водят абстрактни разговори. Слави успява да съживи тази пиеса с редица изобретателни решения и хрумвания и да направи по нея едно от най-силните си представления.

Петият раздел изследва сюрреалното в спектаклите на Слави Шкаров. В спомените си за него актьорът Ивайло Христов разкрива една от най-същностните отличителни черти на неговата режисура. „Спектаклите на Слави, особено тези, около които заслужено витае ореол, бяха един сюрреализъм. И докато тогава 99 процента от режисьорите в България се занимаваха със зверски соцреализъм, той се занимаваше с други неща. Занимаваше се със сюрреализъм.“<sup>59</sup> Като че ли именно усещането за сюрреалност е онова, което в най-голяма степен прави уникални и неповторими спектаклите на Слави Шкаров. Думата „сюрреално“ присъства в спомените и разказите на почти всички респонденти, интервюирани за целите на тази дисертация, както и уточнението, най-вече на актьорите сред тях, че с никой друг режисьор не са работили по този начин и не са изпитвали това усещане. Слави е успявал по един неразгадаем и затова напomniaщ магия начин да придаде плът на виденията си на сцената, да обживее цветните си сънища наяве. Валентин Танев: „Той сънуваше спектаклите си. И аз съм бил свидетел на това. Защото ние сме живели заедно. Той сънуваше цялата постановка и дори бълнуваше отделни фрази, които звучаха като режисьорски указания: „Влез от тук.“ „Хайде, давай! Лошо, но бързо.“ И наистина се занимаваше със сюрреализъм. И в „Праг“, и в „Ревизор“, и в „Молиер“ – трите негови спектакъла, в които аз съм играл, имаше сюрреалистични сънища и видения. Асоциативните моменти за него бяха много важни и той ги владееше по изумителен начин.“<sup>60</sup>

В спомените си за работата около „Амадеус“ Косьо Станев пише: „Нещата се изливат едно след друго. Той композира, пише, рисува картини на платното или на сцената като в сън, улавяйки всичко, което попадне в сетивната му мрежа. Това не е директно видения свят, а неговата суровина. Както казвахме, разсъждавайки върху принципите

---

<sup>59</sup> Ивайло Христов в интервю, направено за целите на дисертацията, 27 октомври 2016.

<sup>60</sup> Валентин Танев в интервю, направено за целите на дисертацията, 1 март 2017.

на естетиката: „Изкуството съчетава фантазията с преосмислянето“. Или както е казал Шилер, при творческия ум „интелектът оттегля своите пазачи от портите, идеите потичат без ред и едва тогава творческият ум прави преглед и ревизия на множеството“. Знаем, че сюрреализмът се корени в ранното Дада движение, чийто творци изразяват своята погнуса от войната и от живота като цяло. При Слави Шкаров не беше отвращението от войната, а истинската и болезнена погнуса от системата в която живеехме и живота около нас като цяло. Тогава българската култура беше замряла в идеологизирани форми и клишета и изгубила своето истинско значение. Основната идея около която Слави непрекъснато се въртеше и се стремеше да преосмисля беше как да се тръгне срещу традиционното, наложено от системата изкуство и всичко, което то представлява. И в много от неговите постановки позиционирането му като режисьор и създател на спектаклите, често се превръщаше в ревностна изява на протест. Слави гледаше на театъра, който прави като израз на философията на движението, а самите му спектакли се градяха основно върху нейния артефакт. Често ми е споделял убеждението си, че рационалното мислене потиска творческите сили и въображението и се отразява негативно на артистичното изразяване.<sup>61</sup>

Разбира се, известни търсения по посока на сюрреалното, в отделни свои спектакли, са имали почти всички изявени режисьори от поколението на Слави Шкаров, но в неговото творчество тези търсения прерастат в траен интерес, който е неразривно свързан с особеностите на неговата личност и светоусещане. На първо място, усещането за сюрреалност в спектаклите на Слави Шкаров се дължи на парадоксалното му мислене, на нестандартната му житейска и творческа природа, а от там и на неординерните му естетически вкусове и предпочитания. Ивайло Христов: „Слави беше изключителен ироник. И всеки един факт, той го виждаше от неочакван ъгъл. Беше човек с парадоксално мислене. Когато с него се разхождахме из Русе, той ми показваше забележителностите на града, но това бяха едни много красиви къщи, които не са на централната улица. Обичаше особено много едно място с почти

---

<sup>61</sup> Косьо Станев в интервю, направено за целите на дисертацията, 7 октомври 2017.

сюрреалистичен пейзаж – една фасада, по средата прозорец, а зад прозореца едно дърво. Когато ме заведе там ми каза: „Това е най-голямата ми гордост тук в Русе.“<sup>62</sup>

Пламен Марков: „В него имаше част от необяснимите неща, които като ги обясниш и те стават банални, стават тъпи. Даже като чуя лафовете, аз съм ги чувал от него, и като ги чуя, преразказани от сто артисти след това, много добре знам, че те изобщо не са същите. Едно е Слави да каже „китайско село“, друго е 20 души да го повторят. Просто не е същото. Дето се вика, даже може да ти стане по-ясно какво значи, но във всеки случай не е това, което е.“<sup>63</sup>

На следващо място, усещането за сюрреалност е свързано и с героите в спектаклите на Слави Шкаров. Голяма част от тях са истински чудаци, хора сякаш не от този свят, същества, родени в сънищата и виденията на режисьора или автора на пиесата, за които се оказва невъзможно да се адаптират към реалността – болезнено чувствителни, мечтатели, превърнати от обществото в аутсайдери. Важно е да се каже, че странностите на всички тези персонажи, към които режисьорът има изявено пристрастие са доведени до пределна уедреност, те са акцентирани и поставени като смислови центрове в цялото и това отношение към такава характеристика на образите ги приближава до внушението за сюрреалност – една образност, в която доминира фантазменото начало и която свидетелства много ярко за типа на творческата лаборатория на Слави Шкаров и го приближава до естетиката на сюрреалното. Всичко казано дотук е още един пример за това, че при Слави Шкаров има родство, близост, хранване от естетики, които може да не са проявени в абсолютен и чист вид, но образните и идейните начала, които ги характеризират са близки.

Може би все пак основният източник на сюрреалност в спектаклите на Слави Шкаров се корени в съчетанието между безусловната, автентична актьорска игра – истински характери, истински взаимоотношения, изискването актьорите да не играят, а да живеят живота на сцената и от друга страна – една условна, поетична сценична среда. Ивайло Христов: „Той искаше да не играеш, а да живееш. А вече средата беше друга. Средата беше различна от натурализма. И от съжителството на този подход към актьорите и средата, в която се случваше представлението се получаваше един особен, сюрреалистичен спектакъл – уж реалистичен, а всъщност парадоксален, абсурден,

---

<sup>62</sup> Ивайло Христов в интервю, направено за целите на дисертацията, 27 октомври 2016.

<sup>63</sup> Пламен Марков в интервю, направено за целите на дисертацията, 2 март 2017.

такъв, каквото беше и времето ни, каквото е и сега.“<sup>64</sup> В същата посока са и наблюденията на Косьо Станев. „С убеждение можем да кажем че, голяма част от спектаклите на Слави Шкаров са сюрреални. Слави Шкаров твореше сюрреалистично. Той винаги се опитваше да отразява в творчеството си една реалност, която е повече от реалността, която виждахме в действителност – една свръх реалност диктувана от нашето подсъзнание.

От талантиливите и мислещи актьори, неговия сюрреализъм се възприемаше като емоционално - психически автоматизъм, посредством който се целеше да бъде предадено реалното и действено функциониране на мисълта.

Слави искаше мисълта емоционално да диктува и направлява смисъла на действията на актьора при отсъствие на контрола на разума, извън всякакви грижи за естетика и морал. И много често ни налагаше и използваше игрови практики в търсене на скрити асоциации.

„Амадеус“ беше, ако мога така да се изразя: „дадаистичният протест“ на Слави. То често търсеше всякакви начини да „изключва“ съзнанието от творчеството си. Прибягваше до алкохол, и чрез него, до различни методи за достигане на едно чувствено трансово състояние.

Спектаклите му приемаха многообразна визуална форма, като винаги бягаше от онова, което наричаме буквална действителност. Създаваше ги „фигуративно“. Близко или почти близко до натурата и следваше класическите методи на анализ и на актьорска игра, но с алогизми и деформации, чрез които се създават по-сложни и по-дълбоки конфликти. Знаем, че познаваше добре и често правехме аналогии с творбите на Дали и Магрит.

В спектаклите му имаше много фантастични картини и образи.

Най-ярък пример за това е спектакълът „Кошници“ по Й. Радичков. 1983 година. Един духов оркестър. Водеше го слепеца чичо Йона. (Константин Димчев). Когато неговата дидактика с която мотивираше вървящите не достигаше и беше уязвима, го обръщаме

---

<sup>64</sup> Ивайло Христов в интервю, направено за целите на дисертацията, 27 октомври 2016.



с главата надолу и той ни разказваше за света от друга гледна точка. Света погледнат обратно.<sup>65</sup>

Прекрасен пример в това отношение е и сценографското решение в „Праг“ – контрастът между боксовия ринг и топлината и уютта на руската селска дървена къща. Тук Слави съчетава в едно елементи, които обикновено не се комбинират, за да създаде образи с невероятно емоционално въздействие, които пораждат нелогичен, потресаващ ефект – светещите бутилки и светещата брезичка. Такива са и прозрачните мундири и карамелизираната тесла в „Ревизор“, хората-марионетки и цветята-стрели в „Молиер“, летящите фигури на Шагал, обърнати с главите надолу, операцията, извършвана на лунна светлина, както и тъжната сватба в „Кучешко сърце“.

Поради всичко казано дотук, спектаклите на Слави Шкаров се възприемат от зрителите не толкова чрез разума и логиката, а по-скоро им въздействат на едно емоционално, енергетично, вътрешно сетивно ниво. Много често не можеш да обясниш защо спектакълът ти е харесал, но знаеш, че те е докоснал и разтърсил много силно. Виолета Радкова: „На една от генералните репетиции на „Кучешко сърце“ с масова пролетарска сцена му казвам: „Слави, тук въобще не се разбира какво крещят.“ А той: „Изкуството не обяснява, майна, то внушава.“<sup>66</sup>

Накрая ще посочим пример за онези необясними връзки, които са се пораждали между Слави Шкаров и неговите най-близки съмишленици – връзки, в които сюрреалният полъх се усеща особено ярко.

Анелия Шишкова: „Аз имам много парасихична случка със Слави в деня на смъртта му. С трупата на сливенския театър бяхме в Плевен и трябваше да играем „Молиер“. Бяха предвидени две представления – дневно и вечерно, но дневното падна поради лоша организация и липса на публика. Няколко часа преди вечерния спектакъл излязохме на разходка с моята колежка Юлияна Сайска и стигнахме до някакъв пазар. По онова време и двамата със Слави носехме електронни часовници, което си беше събитие, защото те все още не бяха навлезли толкова масово в България. Но часовникът на Слави непрекъснато се зануляваше. И Борето Стоилов вадеше отнякъде едни

---

<sup>65</sup> Косьо Станев в интервю, направено за целите на дисертацията, 14 септември 2018.

<sup>66</sup> Виолета Радкова. За Слави Шкаров от приятелите. Изд. Парнас, 2010, с. 11-14.

карфици, почваше да бърника с тях в едни дупки и го оправяше. Това се случваше много често. Та докато се разхождахме с Юлиана Сайска из пазара, в един момент аз усетих, че часовникът ми се изхлузва от ръката и пада на земята. Когато се наведох и го вдигнах на него се виждаха четири нули. Даже казах на Юлиана: „Юле, виж, занули се.“ След това бугнах някъде нещо, той се оправи и показа пет часа и осем минути. Оказа се, че това е часът, в който Слави е починал същия ден. Това ако го бях видяла на кино или на театър нямаше да го повярвам. Но ми се случи. Просто той ме е посетил, посредством този часовник.“<sup>67</sup>

В заключение можем да кажем, че всеки спектакъл на Слави Шкаров е един нов свят – странен, неочакван и загадъчен. Потвърждение на това е и неговото основно кредо, че изкуството и в частност театъра е не снимка на живота, не огледало на реалността, а „носталгия по онова, което бихме могли да бъдем“ и „пътуване в непознатите и неизследвани пространства на духа.“

В последния раздел шести „Значими спектакли в биографията на Слави Шкаров“ е отделено специално внимание на онези негови спектакли, които в най-голяма степен извоюват името му на талантлив и оригинален творец, със запазено място сред водещите режисьори в българския театър през втората половина на XX век. Техният подбор е резултат от задълбочен сравнителен анализ - от една страна на спомените и свидетелствата на актьори, играли в тези спектакли, а от друга страна на техния отзвук по страниците на медиите за култура от онези години, всички те съпоставени с обобщаващата оценка на изтъкнати наши театроведи, направена днес, години след разглежданите тук спектакли на базата на анализ и осмисляне на върховите постижения в биографията на режисьора. В рамките на раздела е направен опит за възможно най-пълна реконструкция на избраните спектакли – репрезентативни за творчеството на Слави Шкаров, като се обръща внимание на всеки един от изграждащите ги компоненти – постановъчна концепция, актьорски изпълнения, сценография и музикална картина. Към всичко това са прибавени отзивите за тяхв периодичния печат и спомените на актьори и зрители. Подробно разгледани са спектаклите: „Ричард III“ (1973), „Балада за тъжната кръчма“ от Едуард Олби по Карсън Маккълърс (1975), „Кръчмата под зеленото дърво“ от Петер Ковачик (1977), „Боряна“ от Йовков (1975), „От земята до небето“ от Никола Русев (1978), „Босилек за Драгинко“ от Константин

---

<sup>67</sup> Анелия Шишкова в интервю, направено за целите на тази дисертация, 20 юли 2017.

Илиев (1979), „Амадеус“ от Питър Шафър (1983), „Кошници“ от Йордан Радичков (1983) и „Кучешко сърце“ от Михаил Булгаков (1988), реализирани в русенския театър „Сава Огнянов“, както и „Праг“ от Алексей Дударев (1985), „Ревизор“ по Гогол (1986) и „Съзаклятието на лицемерите (Молиер)“ от Михаил Булгаков (1988), поставени в сливения театър „Стефан Киров“.

## Изводи

I. Слави Шкаров е една от водещите фигури сред силното режисьорско поколение, което в средата на 60-те години на XX век навлиза в българския театър енергично, амбициозно и категорично. Във време, когато новаторският театър по правило се ражда в провинцията той посвещава цялата си професионална биография основно на два извънстолични театъра и има решаващ принос в следващите две десетилетия – 70-те и 80-те години те да изживеят свой истински ренесанс. След Леон Даниел Слави Шкаров е вторият голям режисьор през втората половина на XX век, който приобщава русенския театър към пътищата на радикалните новаторски търсения по линия на модерното мислене, на метафоричното внушение на спектакъла. В същото време четирите спектакъла, които създава през 80-те години в Сливен се превръщат в онези художествени факти, които наред с талантливата актьорска труппа и заедно с още няколко режисьори, работили там по същото време, предизвикват един от най-силните периоди в летописа на сливения театър „Стефан Киров“. С оригиналния си подход, с парадоксалното си мислене и нестандартната си лична и творческа природа, той изгражда свой уникален художествен почерк. Най-значимите спектакли на Слави Шкаров – тези, около които заслужено витае ореол, намират свое запазено място сред шедьоврите, сред истински високите образци в историята на българския театър от втората половина на XX век.

II. Слави Шкаров изгражда свой оригинален метод за работа с актьора, представляващ съчетание на елементи и принципи от различни, дори разнопосочни естетически платформи. От една страна, неговите постановки са основани на принципа на действия анализ. За него е присъщ този класически подход на режисьора-анализатор, който търси да разкрие максимално потенциала на богатата драматургия. Но през годините, изработвайки си свой собствен подход, той адаптира принципа на

действения анализ към авторската си стилистика. Същностни черти на тази стилистика са подчертана склонност към лаконизъм, пестеливост в теоретизирането, но за сметка на това невероятен усет за отборната игра, за работата в екип. Наред с това Шкаров си служи с едни почти несъвместими с действия анализ принципи, подчинени на логиката и естетиката на импровизационния тип театър и базирани върху провокацията, изненадата, дори известна агресия спрямо актьорите. Водещо при него е провокативното начало, което цели да събуди актьора, да го разтърси и да извади от него неочакваното. Така неговият подход обединява елементи от различни материи и методологии, които парадоксалното му театрално мислене споява в обща система. Този метод цели да извлече, активизира и включи като енергия в театъра нови творчески обеми на актьорите, неподозирани дори за самите тях. Затова той е основно ориентиран и дава най-добри резултати спрямо актьори със сходна на режисьора артистична природа – възбудима, асоциативна, подчинена на образното мислене и интуитивното начало. Казано с други думи, Слави Шкаров работи най-успешно там, където съумее да изгради своя трупа от единомишленици. И макар че никога не е бил преподавател в театрален институт, с цялата си артистична и нестандартна натура, той е упражнявал изключително силно въздействие върху своите актьори, в това число и в моделираща посока. Създавал е и изграждал силни актьори, без да бъде педагог в класическия смисъл на думата. Това негово влияние редица актьори отчитат и днес и признават ролята му като определяща за формирането им като актьори и професионалисти.

III. Най-често срещаният жанр в творчеството на Слави Шкаров е трагикомедията – иронико-психологическия, трагифарсовия театър. Именно в такава естетика са издържани голяма част от най-успешните му спектакли. Непрекъснатото преливане от трагедийното към комичното и обратното задава особения ритъм, в който дишат представленията на Слави. Едно от най-силните оръжия в режисьорския му арсенал е неговото изострено чувство за ирония и самоирония. Ироничното като естетическа категория е на особена почит в творчеството му. Ироничното е един предпочитан начин да се изкаже за света. Него той търси навсякъде – и в поетичните обстоятелства, и в драматичната ситуация, и в спокойствието на всекидневния бит. Когато успее да постигне необходимата художествена мяра в съпоставката на ироничното с драматичното, на ироничното с поетичното, се получават изключително хармонични в художествената си цялост, смислени и емоционални спектакли. Вместо да обезсмисля текста на пиесата иронията му придава един друг нюанс. Тя прави еднозначните

текстове по-сложни и многоизмерни. Това негово специфично чувство за хумор, ирония и насмешка върви като някакъв втори план в неговите спектакли – нещо като отчуждението при Брехт, но с обратен знак. Чрез тази ирония той винаги преобръща сериозното начало без да нарушава каноните на драматургията, а напротив – обогатявайки я с неочаквани открития.

IV. Слави Шкаров притежава рядкото умение да „преобръща с хастара навън“ пиесите, които поставя, да открива неочаквана гледна точка, да стига по неподозирани пътища до сценичната им интерпретация. Той обича парадоксите, каламбурите, остротите в разговора. Шкаров никога не може да пристъпи спокойно към драматургичния материал. Нещо в този материал трябва да го запали, да го грабне. А това нещо е внезапно откритата интересна мисъл. Но не традиционната, баналната, хрестоматийната. Шкаров преобръща пиесата докато намери най-любопитното ѝ решение. И го търси със страстта на откривател. Този негов подход му позволява дори и от пиеси със скромни художествени качества да създава силни и въздействащи представления, с изненадваща трактовка, най-често обратна на официалната доктрина в онези години. Тези негови способности му печелят името на един от режисьорите, които винаги успяват да надграждат текстовете на драматургичните произведения. Парадоксално или не, но точно такива пиеси, с които на пръв поглед няма какво да постигнеш като „Майка на всички“ от Георги Караславов и „Седмият ден“ от Милко Милков му носят награди от националните прегледи на българския театър и драма.

V. Слави Шкаров е най-големият и може би единственият истински предшественик на постмодерния театър в България. В тази посока трябва да търсим и неговия новаторски принос към българския театър. Той е новатор по отношение на мозаячната конструкция на спектакъла. Голяма част от спектаклите му се отличават с фрагментаризиран сюжет, фрагментаризиран живот, при който отделните фрагменти на пръв поглед нямат нищо общо един с друг. В тези спектакли няма причинно-следствени връзки, няма амбиция за психологически реализъм. Те са монтирани не по линия на логиката, а по линия на импулсите, на визията, на силно преувеличеното изведено навън вътрешно състояние на артистите. Особено ярко майсторството на Слави Шкаров да гради спектакли с мозаячна конструкция се усеща в неговия сливенски период – 1984-1988 г. Но отделни елементи от този любим негов композиционен подход – разпадане текста на фрагменти, обогатяване с асоциативни връзки и метафори на, по начало, подчинения на причинно-следствената логика сюжет, откриваме и в редица по-ранни спектакли на този

режисьор. Там, където сюжетът му позволява подобни интервенции, той не пропуска да се възползва от това. Този тип спектакли поставя и съвсем различни, специфични изисквания пред актьорската игра. От актьорите се изисква особен тип рефлексивност и интелект.

VI. Онова, което прави уникални и неповторими спектаклите на Слави Шкаров е усещането за сюрреалност. Думата „Сюрреално“ присъства в спомените и разказите на почти всички респонденти, интервюирани за целите на тази дисертация, както и уточнението, най-вече на актьорите сред тях, че с никой друг режисьор не са работили по този начин и не са изпитвали това усещане. Сцената е мястото, където Слави Шкаров успява да придаде плът на виденията си, да оживи цветните си сънища наяве. Самото усещане за сюрреалност е резултат от няколко различни, но еднакви по важност компонента: парадоксалния начин, по който самият той гледа на света и формира естетическите си вкусове и предпочитания, героите в спектаклите му, голяма част от които са чудаци, родени сякаш в сънищата и виденията на режисьора или автора на пиесата, винаги провалящи се в опитите си да се адаптират към реалността, оригиналният начин, по който Шкаров вкарва тези герои в конкретното действие на своето постановъчно решение, неочакваното актьорско разпределение, особено ярко изразено в последните години от режисьорската му биография и най-вече съчетанието между безусловна актьорска игра – изискването актьорите да не играят, а да живеят живота на сцената, с една условна, поетична сценична среда. Поради всички тези обстоятелства спектаклите на Слави Шкаров се възприемат от зрителите не толкова чрез разума и логиката, а по-скоро им въздействат на едно емоционално, енергетично, вътрешно сетивно ниво. Всеки от зрителите е запомнил различни моменти от тези спектакли – нещо, което е особено характерно за сюрреалистичните произведения на изкуството.

VII. Ако трябва да потърсим отговор на въпроса защо режисьорският принос на Слави Шкаров и до днес е недостатъчно оценен, а името му остава по-скоро в периферията, ако не на интереса от страна на театралните специалисти, то поне на общественото внимание, основните причини са няколко: Преди всичко, както вече стана дума, Слави Шкаров посвещава цялата си професионална биография основно на два извънстолични театъра – в Русе и Сливен. Няколкото спорадични опита да постави свои спектакли на софийска сцена не довеждат до успешен резултат, най-вече поради това, че в София Слави не успява да се срещне с труппа от съмишленици, говорещи

близък нему език. На следващо място, могат да се изброят на пръсти спектаклите на Слави Шкаров, които са гостували в София – повечето от тях по конюнктурни причини, заради националните прегледи на българския театър. Много от наистина добрите спектакли на Шкаров изобщо не са гастролирали в столицата. Пример за това са „Амадеус“, „Ричард III“, „Балада за тъжната кръчма“, „Праг“. „Кръчмата под зеленото дърво“ от Петер Ковачик участва в декадата на чешката и словашка драматургия в България като тук в София му е отпуснато едва едно сутрешно представление на сцената на младежкия театър. „Седем песни за северния кей“ идва в София за да бъде оплют и сринат от критиката, след което се налага самите работници в Девня да го реабилитират и да заявят, че той напълно отразява техния живот. Друга важна причина е, че за разлика от други свои колеги като Леон Даниел, Любен Гройс и Вили Цанков, Слави Шкаров не е оставил след себе си авторски текстове със свои възгледи и размисли за театъра и живота. Като прибавим към това мимолетността на театралното изкуство, не е чудно, че неговите спектакли са изчезнали безвъзвратно във времето. От друга страна, водещите театрални критици по онова време са имали подчертано негативно отношение към спектаклите на Слави Шкаров, което по-често се е изразявало в мълчаливото отминаване на неговите премиери и в по-малка степен в отбелязването им чрез откровено негативни статии и рецензии. Слави Шкаров е представителна фигура за един вид творци от онова време на театъра, литературата, киното и изобразителното изкуство, които не се вписват в официалната система и затова тя, системата, ги допуска до едно определено ниво, но ги държи там в известно подчинено положение на отдалеченост от центъра, съответно от по-големите възможности за реализация, от по-голямото признание. В този смисъл личността на Слави Шкаров може да бъде разглеждана и като представителен пример за мястото на талантливия, свободомислещ творец в една система на свръхцентрализиран контрол и идеологически диктат.

VIII. В някои от проявите си в професионалния живот, в постановките си, в отношението си към редица проблеми на българското театрално общество, на театралната ни режисура, Слави Шкаров е имал доста интересни тези, които понякога са изпреварвали значително неговото време. Мнозина специалисти определят спектаклите му като авангардни, както заради оригиналните постановъчни решения, така и заради актьорската игра в тях – ексцентрична, експресивна, артистична, с много импровизации, с лично отношение и авторски поглед към разглежданите проблеми –

нещо, което особено силно се цени от театъра и днес. Всичко това дава основание да изразим хипотезата, че много от най-значимите спектакли на Слави Шкаров днес биха изглеждали напълно актуални, модерни, съзвучни с времето, в което живеем.



Приноси на дисертационния труд:

I. Дисертационният труд представлява първо цялостно, сериозно и задълбочено изследване на театралния път на режисьора Слави Шкаров.

II. Наред с общата картина на неговия режисьорски път, в дисертационния труд за първи път е направена добросъвестна, подробна, максимално обективна възстановка на десетина от най-значимите спектакли в биографията на Слави Шкаров.

III. Изхождайки от хипотезата, че до този момент поради редица, главно нетворчески причини, Слави Шкаров е останал реално недостатъчно оценен и причисляван по-скоро към периферията на театралния живот в България през втората половина на XX век, изследването категорично доказва, че неговото театрално дело принадлежи към най-плодотворното и най-авангардното, което онази епоха е създала в българския театър. Това нарежда Слави Шкаров сред водещите фигури на силното режисьорско поколение, което енергично, амбициозно и категорично навлиза в българския театър в средата на 60-те години на XX век.

IV. В дисертационния труд за първи път ясно е формулирана тезата, че Слави Шкаров е най-яркият и може би единственият предшественик на постмодерния театър в България.

V. Изследването акцентира и върху новаторския принос на Слави Шкаров по отношение мозаечната конструкция на спектакъла – любим негов композиционен подход, както и по отношение усещането за сюрреалност, което през 70-те и 80-те години на XX век в живота на българския театър е най-ярко проявено именно в неговите спектакли.

VI. Изследването затвърждава личността на Слави Шкаров като представителен пример за мястото на талантливия, свободомислещ творец в една система на свръхцентрализиран контрол и идеологически диктат.

Списък на основни публикации по темата на дисертацията:

1. „Актьорски маршрути с неочакван водач. Методът на Слави Шкаров за работа с актьора през опита на четири сливенски спектакъла“ – Списание „Театър“ от 11 април 2017.

<https://theatremagazine.wordpress.com/2017/04/11/%D0%B0%D0%BA%D1%82%D1%8C%D0%BE%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%88%D1%80%D1%83%D1%82%D0%B8-%D1%81-%D0%BD%D0%B5%D0%BE%D1%87%D0%B0%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B0/>

2. „Автореквиет или да съпреживяваш съдбата си с тази на гения. „Амадеус“ на Слави Шкаров в русенския театър“ – Годишник на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ 2018, НАТФИЗ, С., 2019

Доклади:

Участие с доклад „Театралният път на Слави Шкаров“ на конференция в Русе на 21 октомври 2018, във връзка с първото издание на новоучредената награда за млад театрален режисьор на името на Слави Шкаров.