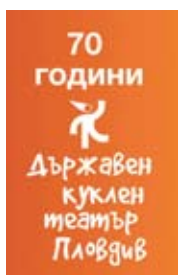




Художественният факт вълнува всички хора

Михаил Байков разговаря с **Виктор Бойчев** – директор на КТ-Пловдив и председател на АКТ-УНИМА, България



Г-н Бойчев, какво е да си директор на театър, който има 70-годишна история и не просто история, а в някакъв смисъл 70-годишна слава?

Навремето, когато поех този театър, първата ми среща беше показателна. Беше още през лятото, срещам се с режисьора Съни Сънински и той ми каза: „Ти нали знаеш всъщност на какво Нещо ставаш директор?“ Мислех си, че знам, но всъщност се оказа, че не знам. (Смее се.) Големите държавни театри бяха като „Титаник“, който вече се е нагълтал с вода и бавно потъва надолу, а в този момент частните театри получиха възможност свободно да работят на пазара и бяха като тези с гумените лодки – нямаше да потънат. Но морето е студено. То и на нас не ни беше топло, така че в крайна сметка на никого не му е било уютно. Да, КТ-Пловдив е един от няколкото големи парахода в морето на българския театър, един от големите „Титаници“, които поддържат българското куклено изкуство над водата и в зависимост от възможността си да изпомпват водата, изплуват малко по-нагоре или отиват малко по-надолу. Наистина, когато станах директор не оценявах това, то дойде с годините, когато се запознах детайлно с историята на театъра, с хората, които са го създали, защото никой театър не става от само себе си, всичко идва от хората. Поредицата от големи творци в КТ-Пловдив е дала



тази възможност да се случат големите спектакли, дала е възможност целият този комплексен труд, наречен театър, да бъде оценен по достойнство. Всичко това няма как да не мине през обединителната функция на директора. Едно от големите имена като директор на театъра, през 60-те и 70-те години, Ешуа Бело, за мен беше пример през всичките тези години, в които съм в Пловдив. Разбира се и Васил Апостолов и много други. Със запознването все повече и повече с историята на театъра, разбрах, че е титаничен трудът да можеш да управляваш подобна институция. Сега идвам от поредния голям театър в света (Театър Бунраку в Осака), съизмерим с театъра на Образцов, с театъра на моя приятел в Омск, господин Дубков – това са културни институти с огромни щатове, където е помислено за всичко да има хора. Мисля, че един от големите пропуски на българския театрален мениджър е, че той не определя какъв всъщност е наистина необходимият състав, за да се работи професионално. Това е нещо, което трябва да бъде направено. Честно си признавам, че го имам като някаква лична задача и, ако имам възможност, бих насочил усилията си в тази посока, за да има някакъв регламент във взаимоотношенията. Защото за мен е несериозно, например, театър да няма помощник-режисьори, тази заключваща всички сценични служби фигура. Може да нямаш гримьор, може да нямаш перукер, може да нямаш всяка друга помощна сценична функция, може да си намерил начин или артистът да я поеме или някой друг или самият помощник-режисьор, както е в куклените театри, но самият помощник-режисьор, който да заключва всички дейности в себе си, просто няма как да го нямаш. А българският куклен театър беше без помощник-режисьори. Всъщност, когато отидохме да правим „Едип. Празникът на ослепяването“ в Стара Загора, те видяха по време на репетициите какво е да има помощник-режисьор. Не са го имали сигурно от времето на Васил Апостолов. В Пловдив наследих от Васил Апостолов две помощник-режисьорки, той е знаел колко е важно и е намерил начин да ги запази. Тя е Божа длъжност, както се казва. Изключвам слуховете, че това е платеният доносник на директора. *(Смее се.)*

Кои бяха основните предизвикателства пред теб, когато започваше?

Когато дойдох, направих маркетинг проучване какво представлява театъра, как седи в цялата среда в Пловдив, по-късно, на следващ етап – как седи в международната среда. Основното, което видях, беше неговата слава, но и неговото некомуникиране, неговото затваряне. В някаква степен театърът се беше капсулирал. Работата на театъра е да бъде комуникативен, да бъде в цялата среда. Основното, което според мен един театър трябва да прави, е да дава полукрачката или крачката след това, тоест не му е основната работа – да събира броя зрители. Театърът трябва да дава някаква представа за това какво ни чака занапред – по емоционален и художествен начин. Трябва да показваме, че в крайна

сметка водещ е духът, комуто трябва по някакъв начин да даваме жалони, реперни камъни по-напред, отколкото сме в сегашното. Тоест, визионерството и това, което следва от него. Тогава исках да разбера кое е стабилизирало театъра и го е направило толкова важен и нужен за Пловдив. Първият ми ход беше грешка. Защото мислих, че това е бил един марионетен театър от самото му създаване от Георги Сараванов, а и по-късно, когато в него с марионетки работят доста хора, между които последният етап е примерно по времето на Славчо Маленов. Били са създадени важни за българския куклен театър спектакли, затова мислех, че това е важното. Опитах да направим поредица от спектакли с различни типове марионетки – и венецианки, и класически. Първата крачка, която направихме, бяха „Хамлет“ и „Малкият Мук“. Но се убедих, че не това е важното в момента, че театърът е по-голям от това да се затвориш в определен принцип на работа. Той има възможности да работи с различни видове системи, за да докаже себе си. Тогава всъщност разбрах, че другият ход, който бях приел в самото начало, на всяка цена, да правим спектакли за възрастни, е може би по-правилният. В най-трудните години за българския театър успях да направя заглавие за възрастни. И „Хамлет“, и „Нос“, по-късно, който беше с едни тежки венецианки (имаше кукла, която тежеше 11 кг., а я водеше актриса, която тежеше 47 кг.). Такъв беше първият ми период в театъра. Но по никакъв начин не исках да фиксираме „До тук сме стигнали. И това е достатъчно“. Опитах се да карам артистите винаги да се усещат най-малкото провокирани в някаква посока, в която те не работят 100% и затова трябва да работят спектакли за възрастни. И това беше почти всяка година. Винаги съм се старал да има поне един спектакъл за възрастни – кога по-успешен, кога по-малко. Това беше линията, която и до днес отстоявам категорично, налагайки и на артистите това, че в повечето пъти трябва да се работи в летния период, когато те трябва да са в отпуска, на счетоводителите, които казваха: „Ау, много пари ще похарчим“, на ателиетата, които имат повече работа, и т.н., и т.н. В крайна сметка, волята на личността да изгради нещо в бъдеще минава през това да може да потисне личното его на определени групи от хора, за да достигне до това, до което смята, че трябва да се достигне... Не сме в непробудната гора, тоест всички имат възможност да тръгнат по различни коридори на страни и само тези, които остават с теб, могат да стигнат до резултата напред. Но в тези години почти нямам впечатление някой да си е тръгнал от театъра. Надявам се, че не е само заради икономическите обстоятелства, че има и много други.

Мисля, че има и друга привързаност към театъра, специално в Пловдив.

Смятам, че тази многогодишна провокация, работи винаги... Няма да забравя как Соня Ботева, която изигра Йокаста в „Едип. Празникът на ослепяването“, каза: „Виктор, аз никога в живота си

най-вероятно нямаше да мога да изиграя такава неща. Ти ми предостави такава възможност.“ Работата на директора е тази – той трябва да предоставя възможности на своите хора, на творческите екипи, работещи в театъра, или, ако ги няма, да покани отвън. Като полага грижите и усилията да бъде огледан резултат, художествен резултат. Най-много ме вълнува именно художественият факт, къде отива и водещ ли е по някакъв начин. Мисля, че в момента художественият факт вълнува всички хора.

Театрите перманентно са в някакви кризи, някъде излизат, някъде влизат в тях... Ти специално как ръководиш театър, който е в криза? И когато глобално театърът е в криза, кой е подходът, за да си построиш репертоара за сезона?

Въпросът с кризата е основен и важен за българския театър и, мисля, че с него от години се справят по подобен начин общо взето всички. Едно от нещата е да разполагаш с нещо, от което да започнеш, дори ако не е било в момента съществуващо. Първото нещо, което направих, отивайки в Пловдив, беше да изгледам всичко, което е възможно. Даже, онова, което е излязло от употреба – накарах да го изиграят, за да го видя. За да знам на какво мога да разчитам и кое е това, от което мога да се отгласна, за да вървя нагоре и кое е това, което трябва да забравя и постепенно да подмина, за да не ми боде очите, да не ме дразни, че присъства в афиша на театъра, защото е категорично в разрез с някакви естетически и културни достижения, под които не бива да слизаме. Но феномени като Васко Апостоловите „Мечо Пух“ и „Момче и вятър“ са спектакли, които, въпреки че са направени преди години, просто работят безотказно. Човек трябва, дори да има някакви естетически възражения, да се прехвърли зад собственото си естетическо его, за да види какво ражда този интерес на публиката. Това е моментът, когато можеш да се съобразиш с вкуса на публиката. Не харесвам този вид театър, но там има много любопитни кукли, които са правили Васко Рокоманов и Силва Бъчварова. Изработени още тогава, с много малки поправки те съществуват и днес. Те не са точно копие на рисунките в книгата на Милн, а са пресъздали основното усещане за приказност, защото тя е различна от действителността. Сега, като бях в Япония, размишлявах, защо тия хора гледат толкова манга, пишат толкова музика за манга, защото всичко е като наистина, ама не е наистина. Всъщност, в мангата ти можеш да преживееш нещо, което не е действителност, но знаците в него да са действителни. Този критерий за насладване на действителността, която имаш, с недействителността е тяхно убежище от подтискащата задъхана и забързана действителност... Отричайки всичко, което е преди нас, оставаме без корен. Не е нормално. Не бива да оставаме без корен. Исторически погледнато, индивидът съществува тогава, когато пази опита, който има и добавя към него опита, който получава, за да прекрачи по някакъв начин в

бъдещето с цялата тази информация. Същевременно моделира сегашното, така че по-лесно да прекрачи в бъдещето. Тук българските политици имат голям грях към българската държава, защото те не я подготвят да прескочи в бъдещето, а то идва...

Ти допитваш ли се до твоите режисьори, до артистите, когато решавате какво да поставите за следващия сезон?

Част от тези предложения постъпват при мен. Имаме така наречения Художествен съвет и в него основна роля играе Лео Капон. Участват и Ева Късовска и Веско Бойдев. И Веселка Кунчева последния път участва на съвета. Художественият съвет изгради програмата до лятото на миналата година, включително и за годишнината на театъра. Това беше направено през пролетта на 2016. Има някои спектакли, които не се налага да минават през Художествен съвет, защото те са работни, те са функция на методиката. Там нямаме ход да не ги направим. Дали ще бъдат възложени на режисьора А или на режисьора Б, е почти без значение. Просто имаш да извървиш един път и да плуваш редом с хората в гумените лодки. Това също беше един мой нов ход, тъй като театърът не излизаше от седалището си, когато постъпих в него. Направих всичко възможно да получа пари за закупуване на микробус. Като влизаме в малкото места в градини и училища, където могат да ни приемат, все ще се намери някой да ми каже, че „продуктът“, който предлагаме, е над нивото на колегите, които минават, за да съберат едни пари от детските градини. Тук сме все още лидери и това изрично исках да го подчертая. Колежка беше кръстила микробуса „Белият лебед“. Той има жълт надпис с черен кант отстрани, за да се знае, че „продуктът“, който ще се представя в градината, няма да има нищо общо с другите... Това да бъде основното. Съставянето на програма за годината включва тези неща – най-малко един спектакъл, който естетически да докаже, да потвърди амбициите на театъра, на целия състав (и художествен, и технически), и съответно трябва да има и спектаклите, които да изработят необходимия брой зрители или съответните приходи, за може театърът да си получи парите, за да може да си плати заплатите.

Присъствах на тържеството по повод юбилея. Помоему то беше доста скромно, но именно в тази скромност смятам, че се криеше неговия най-голям успех. Та разкажи как отпразнувахте своята 70-годишнина?

Когато се събрахме на Художествен съвет, много мислихме дали трябва да има постановка за юбилея, дали тържеството трябва да бъде по време на фестивала, както беше години наред. Дали трябва да си премълчим, че първото представление на театъра е всъщност на 7 януари, а не през октомври предишната година, когато са се събрали едни хора да правят театър. Голямата болка на предишното поколение управляващи в театъра беше, че Пловдив трябва да е създал театъра си в същата

година, в която са започнали в София. На Художествения съвет в крайна сметка стигнахме до това, че постановката ще си е постановка и тя няма нищо общо с тържеството за юбилея. Решихме тържеството да бъде само тържество. Още от април 2016 г. подготвахме с Лео Капон, Ева Късовска и Веселин Бойдев, като режисьори на този театър, като как и кога ще трябва да се захванат с организацията. Заложих на Лео, който е човек с усет за реалността и който по непостижим еврейски начин ще ръководи цялото тържество. В крайна сметка смятам, че успя да го направи реално, действително и затрогващо. Защото в своето желание да представи театъра с всички му възможности и етапи, Капон запази уважението към миналото, без да го разтваря в бравурност, защото знаем, че, както казват турците, от много сладко в един момент ти става байгън. От високопоставените имена, които биха променили случката – не дойде нито министър, нито кмет. Дойде заместник-кметът по култура и колегата Христо Мутафчиев – председател на САБ. Лео заедно с Ева и Веско Бойдев, с Тергана Стаматова конструираха нещо, което беше насочено към уважението и благодарността към всички онези, които са се докоснали, без значение кога, как и на какво ниво, към битието на театъра.

Бих искал да те върна емоционално към края на тържеството. Към финалната песен, към спомена за Пашата, към онова състояние, в което всички бяхте на сцената и минало, настояще и бъдеще колективно резонираха в онзи миг, в който нямаха никакво значение дразгите, проблемите...

Когато дойдох в театъра, митът за „Дон Кихот“ съществуваше. Ние го възстановихме на първия фестивал, на който бях – през 1999 г. Играха Енчо Данаилов и Лили Мострова и след това получихме покана да го изнесем в Холандия. И влязохме с Ева Късовска в този спектакъл, аз играех ролята на Енчо. Ние двамата пътувахме до Холандия през 2000 г. Тогава можах да работя с Пашата и да усетя целия вътрешен мирис на пот в създаването на онзи „Дон Кихот“, да усетя енергията на Жени, на уволнения от мен Янко, на тръгналия си сам Жоро Ташев. Всичките тези хора работеха с ясното съзнание, не че ще идем да вземем едни пари от Холандия, а с желанието си да направят нещо, което наистина си струва. Слушал съм легенди за него: репетираше се е повече от 6 месеца, бил е първоначално с целия състав на театъра, но постепенно се е редуцирал. Този художествен факт е един успешен творчески акт, който се преплита с 1989 г. и попада във фокуса на всичко, което се е случило тогава. В буквалния смисъл е усетил духа на времето и е излязъл в този момент. Казах го и в началото – когато има факт, който излиза от равномерното, праволинейно движение и казва: „Хора, това предстои“, тогава театърът се случва. И затова този спектакъл е от онези, които са изключително важни. Това беше и едно от нещата, които ме накараха на всяка цена да търся и да работя за следващите.



В един момент Петър Пашов беше тотален ръководител на този театър във всичките му сфери – и художествената, и международната. С пристигането в театъра на лицето Виктор Бойчев, Пашата остана да работи една година на половин щат, като съветник. Първоначално имаше доста смутове у хората, които бяха свикнали да управляват досегашният директор Васил Апостолов. А лицето Виктор Бойчев е неуправляем, както го доказах. В този конфликт Пашов не взе страна, а по-скоро остана настрана, но не с „А бе, оправяйте се“, а каза: „Не бързайте!“... Такава беше първата ми среща с неговата толерантност към ситуацията. Не искаше да взема страна тъй като знаеше, че художествените факти не се създават от днес за утре, искаше да изчака, за да види в каква посока тръгва всичко. В интерес на истината цялото поколение, там са и Васил, и Силва Бъчварова, и Славчо Маленов, дистанцирано изчакваха отстрани да видят какво ще стане с „човека на Лео“... „Човекът на Лео“ дойде от драматичния театър... И „човекът на Лео“ в тези години получи толерантност и разбра, че толерантността дава възможност да видиш у хората нещата, които само на пръв поглед ти се виждат категорични и ясни, но всъщност могат да съществуват и други гледни точки. И в този смисъл никога не съм имал конфликт за художественост в театъра. Художествен конфликт не е имало, имало е конфликт на базата на субективни, някакви лични неща. Не съжалявам за нито една своя стъпка. Човек трябва навреме да се отървава от това, което му пречи да следва по пътя си, по който е решил да върви. В крайна сметка, това, за което ме питаш, за този финален момент от тържеството, в който всички тези изброени от мен, и уволнени, тръгнали си, бяхме заедно и пеехме тази песен,

включително и тези, които не са я пели толкова много години... Беше момент на събиране на енергията на всички в един, фокусиран върху историята на този театър художествен факт, достатъчно отдалечен във времето, за да бъде оценен. Не мога да кажа, че в периода на моето директорство, а това са вече почти 20 години, имаме друг художествен факт, който категорично да носи същите качества. По простата причина, че те самостойно, сами за себе си са такива, но обществените обстоятелства са резонирали по някакъв друг начин. Безвремието на обществения дух сега, съотнесен към тогава, хората в един особен резонанс, какъвто имаше в 1989 г., който сега не съществува. Или ако съществува, съществува на дребно и съществува у някаква определена част у хората, тоест не е усещането за цялото общество като трептящо концентриране на човешка енергия в желание за промяна.

А не можеш ли да го кажеш за представления като „Вграждане“ и „Дама пика“?

Аз мога да го кажа най-напред за „Желанието, наречено Фауст“ – това беше художествен факт, в който имаше театър в театъра. И понеже режисьорът беше от чужбина, а и аз бях все още директор на пет години, тоест аз все още бях под лупа, и признаването на този факт беше малко: „А бе, има над какво още да се стараяш, но този спектакъл вече стигна до нивата на най-добрите спектакли“. Аз търсих режисьори много време. Една моя случайна среща в Русия ме накара да стигна до Сергей Столяров, който е някакъв гуру в познанието си за театъра. Не гуру в правенето на спектакли толкова, колкото в огромния си информационен потенциал. Това е същият режисьор, който по-късно направи „Деца на Хамелн“, спектакъл, който не се получи така, както бих искал. Но, в крайна сметка „Хамелн“ беше нов етап, а „Фауст“ беше титанично. Българският куклен театър няма в историята си към този момент – 2005 година – такъв огромен, еkleктичен, дълбок и същевременно игрови спектакъл. Много високо ниво!

Бих искал да те питам за актьорския състав на театъра и изобщо за работата с младите актьори. Мислиш ли, че театрите към днешна дата са привлекателна дестинация за младите актьори?

Ами не са. Категорично. Те са място за изява, място, което все още театърът държи, защото все още има такава териториална възможност. Едно от важните неща, което не бива да забравяме, мрънкайки срещу методики и всякакви други работи, които са голяма глупост е, че на нас са ни предоставени бази, за да правим театър в тях. Тези бази не са мъртви пространства, каквито съм виждал в Испания, в Германия, например. Там са тип читалища, в които отиваш и играеш. А ние имаме възможността да създаваме театър в собствени бази, което е изключително важен факт. Това е нещо много важно, според мен и не бива да го откъсваме от възможността театърът да се чувства домакин и на собствена къща. Другото много важно нещо е,

че актьорите има вероятност да попаднат в състав, в който те действително да развият професионалните си качества. Това е нещо, което наблюдавам години наред в нашия театър... Старото поколение с удоволствие предава на младото своето можене, своите възможности. Третото важно нещо за мястото е наистина да има поредица от сценични доказателства, че това място не е мъртво, че тук не се прави мъртъв театър, театър, който е симулативен. Това са трите неща, които според мен могат да мотивират младия човек. А аз получавам много молби на млади хора, които искат да играят в нашия театър, но ако в щатния си състав театърът успее да приеме млади хора и те образуват ядро. Ако това ядро успее да се наиграе да речем в рамките на 7-8-10 години, (това е стандартът за творчески живот на един колектив) и е подпрян от 4-5 „стари кучета“, които знаят как става това, това е най-добрият вариант за тях. И смятам, че пловдивският театър поради това е любопитен за младите. Положих титанични усилия да вкарам в този театър през 1999 г. млади хора, защото той нямаше такива. Средната възраст тогава, както се шегувах, беше 2 диоптъра и половина, на които съм в момента аз, т.е. над 50 години. Попълвайки трупата на няколко етапа с млади хора, театърът успя да се консолидира и да приеме тази форма, която е в момента. Всъщност, тук не бива да отделяме града от театъра. И това е също страшно важно. И ако нещо прави Пловдив уникален, това е, че той не е малкият град и не е големият град. Пловдив е уникално място по много причини. Много ще ми е мъчно, ако той се разрасне прекалено много на фона на София и други градове. Той не бива да става прекомерно голям. Метрополията като такава изисква да идват към нея много хора, за да може чрез това да съществува, изцеждайки идващото от провинцията, като по-късно го изхвърля по пътя и взема следващото. Това да се случва в Пловдив именно такъв театър причината не е само във Виктор Бойчев, трупата, парите, сградата, Министерство на културата, а и града. Защото той е резонансната кутия на онова, което ще изсипеш в пространството...

Казваш града и не мога да не те попитам за фестивала и необходимостта да го има. Фестивалът е част от театъра и част от града. Той е възможно най-добрият „спектакъл“, който би могъл да направи един театър.

Моята ярост се дължи на нежеланието да приема, че този фестивал няма да бъде финансиран в степената, в която наистина има необходимост да бъде финансиран и това е, което говоря от години в пространството на пловдивските заместник-кметове по културата. Всъщност този жест, който направих беше разбран ясно и категорично. И аз разбрах, че трябва да има жест, за да се случи това, което се случи. Ние имаме 55 000 лв. одобрени в сесията на пловдивския културен календар за догодина. Всъщност, фестивалът е нещото, чрез което още навремето хора като Васил, Лео и Пашата са

разбрали, че могат да общуват със света. За куклените фестивалите са международното общуване. Те са го разбрали много, много отдавна. Нашият театър, слава Богу, гостува по света на такива фестивали, на които се сравняваш и успяваш да добиеш самочувствие, да откраднеш нещо, да се запознаеш с някой, който ти е любопитен. Едно от нещата, които приложих в самото начало, непознавайки международната обстановка, е да си позволя да изхарча пари от бюджета на театъра, за да пътуваме по чужбина за най-различни форуми, да се запознаем с всичките тези хора, с които сега се познавам – в Испания, Русия, Германия, Полша и Румъния. Имайки тези контакти, придобиваш още една възможност да провокираш съотносителност и размяна. Фестивалът е един знак в световното пространство, заявка, че в Пловдив съществува нещо, което не е случайно, което има традиция, сили в себе си, възможност да се представи по най-добрия начин. И се надявам да продължим да го правим. Че ще бъде трудно дори и с тази субсидия, не се и съмнявам.

За да те върна все пак на фестивала, това ли е реперът за успех – човек, който ясно знае къде иска да ситуира своя фестивал във фестивалната мрежа у нас?

Структурирането на статута на фестивала реално се оформи някъде през 2000-2001 г. Направих го като прочетох статута на „Златния делфин“, защото нито един друг фестивал нямаше статут. По-добре е да има нещо, отколкото да няма. Но не можеш да го държиш на нивото от първите няколко години след като то вече е десет години на пазара. Това е неморално. Исках фестивала във всяка година да го упр-на, за да имаш усещането, че се развива. То няма обществени условия в държавата, ние нямаме държава, която да е изградила критерия си за ценностна система, в какво иска да съществува. Няма обществена енергия, която да пожелае определена посока. Драмабургията не се появява ей така... Смятам, че да отгледаш територия на фестивал, в който има раздел „Написване на българска пиеса“, не трябва само да пуснеш една обява и да чакаш да ти напишат пиеса. А трябва както си търсиш артисти, така да тръгнеш да търсиш и писатели, да ги провокираш, да им дадеш подпирание в гърба, че тези и тези обществени проблеми са важни и за тях си струва да се напише. Когато в цялата държава всички сме готови и тя започне да резонира с новото, което иска да ѝ се случи, което неотменно ще стане, смятам, че всичко ще добие своята стойност и своето значение и място. Просто ние сме вече на ръба на резонанса, който отмина. Ние сме на половината на 45-те години, защото 28 години са вече демокрация, която спря да трепери и да е в „предсмъртна агония“. С всяка година би трябвало да има провокация към творците, а не провокация към храната и бита. Основният въпрос е творческият, който ти трябва да провокираш у хората. Мисля, че нашият фестивал в някаква степен, особено в последните години, дава подобна провокация, че дава съотносителност към по-големите фести-

вали, каквито са софийският, варненският и старо-загорският.

Вървим към лятното турне. Пътувахте много тази година. Къде бяхте и с какво?

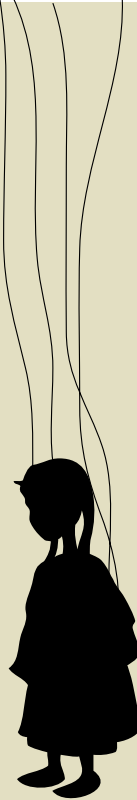
Първият фестивал, на който бяхме поканени, най-сетне, беше в Бургас. Следващият фестивал, на който отидохме беше „Рязанские смотрини“, където се случи нещо, което не очаквах чак в такава степен. Отидохме притеснени, защото знам какъв шовинист е руснакът, когато му бръкнеш в руското, а „Дама пика“ е важен текст за тях. Постарах се да направя добри субтитри та поне езикът да бъде минималната пречка. Но се оказа, че съм се притеснявал напразно. Приеха ни изключително сърдечно, без каквато и да е съпротива. Бдейки над powerpoint-а със субтитрите, усещах през цялото време как залата присъства. А и домакините постлаха пътека, за да получим наистина най-доброто.

Какво ти казаха след спектакъла?

След спектакъла беше много интересно. На Рязанския фестивал бяха „Allegro ma non troppo“, „Патето, смъртта и лалето“ и „Дама пика“. Реално изборът, който е направен в Пловдив на спектакли, по някакъв начин е преизбран и е отбелязан от руснаците... Та всички категорично казаха, че това за тях е събитие. Постараха се да направят всичко за спектакъла. Приеха и идеята да направим трансляция на спектакъла едновременно в Пловдив и в Русия. Поискаха ми диск със запис на спектакъла, за да се запознае режисьорът, който ще го монтира в реално време от реални камери. Дойдоха и гледаха първото представление и си направиха репетиция с камери, с всичко. Качеството на сигнала, неговата сила, монтажът, снимките, близките планове, всичкото беше изключително. Перфектни бяха и самите артисти, като кондиция и като желание, като точност, целият екип дишаше като едно цяло.

Освен Рязан, къде другите бяхте?

В Омск бяхме с „Ама че крокодил!“ тази пиеса, която ми изглеждаше неосъществима и която Мария Банова ни направи. Фестивалът в Рязан не раздава награди. Всеки получава подарък и няма усещане за конкуренция. В Омск успяхме да донесем нещо, което доказва, че в България не правят само паста за зъби и дупчени гърнета. На фестивала имаше едно титанично жури. Спектакълът се прие чудесно, много красиво, а беше без превод. Направихме само превод на песните. Димо ги записа, аз му ги преведох. Журито реши да награди един ужасяващ за мен спектакъл на китайците, защото това беше политика на театъра. Останалите награди не ги коментирам и не съм отишъл, пък и никога не съм ходил на този фестивал или на който и да е, за награда. Отиваме най-вече, за да видим кои са там, да видим мащаб, да усетим за какво става дума. Всъщност всеки фестивал е това – да успееш в пъзела от всичките спектакли да видиш къде си ти, на какво ниво си и дали трябва да вървиш напред в тази посока или да върнеш назад, да отидеш наляво или надясно. Някакъв вид камертон.



Ти си актьор. Липсва ли ти сцената? Как успяваш да преодолееш тази вътрешна необходимост в името на това да водиш?

Аз имах щастието или нещастieto да се разболея от болестта, от която боледувам, и докторите ми казаха: „Вие не бива да сте артист, вие не можете да вършите тази работа“. Това беше една от причините, която ме накара да търся алтернативи в театъра. Бидейки профсъюзен секретар на Димитровградския театър, разбрах, че имам в себе си някакъв заложен механизъм да мисля за група от хора, да искам по някакъв начин да ги облекча, да ги накарам да работят по-добре заедно. От Стефан Илиев, тогава председател на САБ, получих предложението да стана директор или на Димитровградския или на Разградския театър. Тъй като съм бил в Димитровград, реших, че е по-добре да отида на ново място и се явих на конкурс. Всъщност в Разград разбрах, че мога да я върша тази

работа. За мен това да успяваш на сцената като актьор и да си сравняваш критериите с колегите (и те съответно с теб) си е твое задължение като директор.

Издаде много красив Летопис. Какво е отношението ти към паметта? В каква степен смяташ, че е важно да се грижим за нея?

Майка ми е историк на българския театър. И почти целият ми съзнателен живот е изпълнен с отношение към паметта. Паметта е страшно важна, за да бъдем в пълния обем това, което сме.

Как виждаш Пловдивския куклен театър на следващия му юбилей?

Надявам се да видя млади хора, които обичат и уважават театъра като институция и „правят театър“ с желанието да е жив, защото той не може да бъде музей. ■

28.11.2017 г.

Перспективи за развитие на сценичните изкуства на делегиран бюджет и в 2018?!

Виктор Бойчев

Много пъти съм разглеждал темата за „делегираните бюджети“. В последния доклад от 2016 отново разгледах показателите, сравнявах приходи, разходи. Подобни данни бихме могли да публикуваме и сега.

Но този път искам да отделя и разгледам най-напред темата за творческото начало и твореца в груповите сценични прояви. Целта на субсидирането на тези изкуства е тяхното „съхранение и развитие“ според ЗЗРК (Закон за закрила и развитие на културата приет в 1999). Претърпените изменения и поправки в него ни дават основание да смятаме това за процес на развитие. Дали това е така, и дали наистина развиваме творческото начало, дали успяваме да пулсираме реално с времето си и да даваме възможности за творческа реализация в достатъчна степен, за да се развива обществото ни? Културното развитие е най-широкия пласт с възможност за промяна на обществените взаимоотношения, различните изкуства кон-

тактуват с широк кръг от хора и обмяната на информация и познание дава възможност за настройка на обществените нагласи и обществените ценности в единна вибрация и съгласие за споделяне на ценности, идеали и табути.

Държавата, като инструмент на обществото за регулация на взаимоотношенията трябва да е принципен пазител на ценностите и идеалите и въздържащ фактор за проявите, изключени от законодателството – антиобществени и недопустими (табути). Нейната функция в регулацията е всеобхватна – и вертикално и хоризонтално – в обществения живот, нейните представители от парламент, президентство, правителство, общини и всички структури на обществените сегменти са избрани и задължени от суверена, предоставил им властта да спазват и стриктно да съблюдават конституцията и всички законни и правни норми създадени в обществен и частен интерес. Основният инструмент за



реализация на политики във всички сфери на обществения живот е бюджетът. Чрез този бюджет можем да проследим „политическия жест“ на управляващата към даден момент партия или коалиция каква е съотносимостта на действителност към необходимост и желано развитие...

Тук не бих искал да коментирам пари, а възможности за реализация на политики. В съвременното ни, това се оказва най-ефективно и икономически изгодно чрез доминиране в медии и социални мрежи, но