

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



ИЛКО ЕВГЕНИЕВ ГАНЕВ

**ПРОЕКТНИЯТ ТЕАТЪР В БЪЛГАРИЯ
СЛЕД 1989 Г.**

АВТОРЕФЕРАТ

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР***

СОФИЯ
2022

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

ИЛКО ЕВГЕНИЕВ ГАНЕВ

**ПРОЕКТНИЯТ ТЕАТЪР В БЪЛГАРИЯ
СЛЕД 1989 Г.**

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*
ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ
ТЕАТРОЗНАНИЕ И ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО, 8.4.

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ
ПРОФ. Д. Н. НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

РЕЦЕНЗЕНТИ:
ПРОФ. Д-Р ВЕНЕТА ДОЙЧЕВА
ПРОФ. Д. Н. КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

София, 2022

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на сектор *Театър*, проведено на 24.02.2022 г.

Дисертационният труд е в обем от 120 с., предговор, три глави и 42 заглавия библиография на кирилица и 3 заглавия на латиница.

Публичната защита ще се проведе на 28.06.2022 г. от 11:00 ч. на заседание на научно жури в състав: проф. д. н. Анна Топалджикова, НАТФИЗ; доц. д-р Асен Терзиев, НАТФИЗ; проф. д-р Венета Дойчева, НАТФИЗ; проф. д. н. Камелия Николова, ИИИЗк, БАН; доц. д-р Румяна Николова, ИИИЗк, БАН, председател на НЖ.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се между 10:00 и 13:00 ч. в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата на ул. *Кракра* 21.

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Целта на настоящото изследване е да очертае проблемите и резултатите от дългогодишните управленски, финансови и творчески търсения, както и всички специфични условия, в които се развива и функционира българският театър като изходна основа за зараждането и последващото развитие на проектния театър в България.

Защо проектен театър? Употребата на словосъчетанието „проектен театър“ като термин има няколко функции. От една страна по този формален начин бихме могли да обозначим театъра, финансиран на проектен принцип. Извън това функционално обяснение обаче този текст има задачата да съотнесе към смисъла на проектния театър и всички останали негови характеристики – съдържание, цели, постигнати резултати, сполучливи и недотам успешни примери, профил на творците, практикуващи в изследваното поле. В понятието „проектен театър“ следва да включваме всички онези творчески проявления, които се случват в сградите на държавните и общински репертоарни театри под формата на отделни проекти извън регулярната дейност на самите организации, както и всички останали, които виреят свободно в нетрадиционните, нетеатрални пространства.

Съобразно финансовия ресурс, предоставен от финансиращите източници на проектите, текстът аналитично обрисова времевия хоризонт и разработва непроучвани и недостатъчно разглеждани в детайли въпроси, теми, събития и творци, свързани с проектния принцип на функционирането на театъра в България. Текстът проследява и пътя на т.нар. „децентрализация“ през целия период на прехода.

В третата глава от проучването са разгледани съдържанието и резултатите на самите проектни театрални спектакли и форми. Проучени са архивите на Министерството на културата и Националния център за театър, Столичната община, Съюза на артистите в България, Швейцарската културна програма „Про Хелвеция“, Фондация „Америка за България“, някои от чуждите културни институти на територията на България, общините в Пловдив, Варна и др.

АКТУАЛНОСТ НА ТЕМАТА

Актуалността на темата се засилва чувствително в последните две години, белязани от световната здравна и икономическа криза (2020–2021 г.). Дисертационният труд стъпва върху потребността да се обозначат именно спецификите и разликите между репертоарните театри и свободнопрограмиращите пространства, като критично се фокусира върху ползите и недостатъците на реализираните проекти и усвоените финансови средства. Също така настоящата тема посочва и негативната практика, при която можем да станем свидетели на принципи на проектното финансиране, които се прилагат като административен подход, без да отчитат спецификата на отделните дейности и регионалните особености. Това води със себе си устойчиви тенденции на стесняване на всякакви опити и възможности за по-гъвкаво финансиране и разширяване на аудиториите.

ОСНОВНИ ЗАДАЧИ И ЦЕЛИ

1. Изясняване на понятието проектен театър. Етимология, функции и употреба спрямо конкретната среда, времеви период и обстоятелства.
2. Периодизация. Определяне на основни периоди за формиране и развитието на проектния театър в България. Проследяване на политически и социален контекст, в който се развива проектният театър.
3. Проследяване на хронологичния ред на възникването на основните финансиращи организации и финансови донори. Представяне на техните цели, политики и подкрепи. Представяне на финансови бюджети, съобразно публични отчети.
4. Представяне на основни организации, реализиращи сценични проекти в смисъла на понятието *проектен театър*, основни творци, трупни, творчески групи и формации.

5. Анализ на променената ситуация от началото на 2020 г., съобразно световната пандемия и всички възникнали последствия, които се отразяват на сектора сценични изкуства и на културните политики.

МЕТОДОЛОГИЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Изследването на поставения проблем съчетава емпиричното проучване със социокултурния анализ на сценичните практики и на културните политики в театралната сфера. Същевременно дисертацията предлага паралелен панорамен обзор на конкретни примери и тенденции в съвременния български театър и връзката им с доказани поколения творци. Направените изводи, съпътстващи изследването, очертават вероятни бъдещи практики, което в известен смисъл полага своеобразна база и за следващи научни и научноприложни изследователски трудове върху проектния театър.

Дисертационният труд откроява творческите постижения в проектния театър, но също така дискутира и посочва практически решения за справяне със съществуващата в момента в България специфична проектна ниша на сценични продукти, които спекулират с художествената стойност през инерцията на устойчиви и публично признати спектакли. Целта е да се осмислят и причините за конкретните примери, които не успяват да докажат постигането на значим културен хоризонт и не предлагат развиващо се и надграждащо съдържание.

Разнопосочни са схващанията дали проектният театър трябва да измерва своята ефективност в посока на подобряване на качеството на живота въобще, дали развитието на общността и индивидуалните духовни потребности на социалните групи, създаването на условия и пространства за общуване на хората (интерактивност, интердисциплинарност), развиват човека и неговия начин на живот.

В конкретика са проучени архивите на основните изброени финансиращи донори и организации, както и техните финансови и съдържателни годишни отчети. Проучени са нормативни актове и документи на Министерството на културата, Столичната община, вътрешни правилници и наредби.

Разгледани и проучени в детайл са официалните сайтове, блогове и профили в социалните медии на всички посочени организации в текста, които работят приоритетно в областта на *проектния театър*.

Базисни научни текстове и изследвания, върху които настоящото проучване стъпва са книгите на Николай Йорданов „Театърът в България 1989-2015. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2016 и „История на българския театър“, том 4 с авторски колектив Николай Йорданов, Ромео Попилиев, Камелия Николова, Виолета Дечева, Йоана Спасова, Институт за изкуствознание, 2011.

СЪДЪРЖАТЕЛЕН ОБХВАТ

ГЛАВА I. Началото на проектното финансиране за театър в България. Заимстване на модели и практики. Политики до 2020 г.

ГЛАВА II. Финансиращите донорски организации. Принципи, условия, въздействие върху средата

ГЛАВА III. Устойчивите примери. Театрални спектакли, режисьори, творци и трупи

ГЛАВА I. НАЧАЛОТО НА ФИНАНСИРАНЕТО НА ПРОЕКТЕН ПРИНЦИП В БЪЛГАРИЯ. ЗАИМСТВАНЕ НА МОДЕЛИ И ПРАКТИКИ

предлага обща картина на изследваното поле, разположено в периода от три десетилетия. В този период театралните практики, финансирани на проектен принцип, търпят своето изключително динамично развитие, оставящо след себе си трайни и устойчиви модели, но едновременно с това и силно противоречиви резултати. Това е време, в което българската сцена се стреми да догони вече обновения западен театрален език, утвърдените нови сценични форми, опити, творчески търсения и събития, които изграждат големия и многообразен модел на съвременния театър.

Важно е да се отбележи, че, когато говорим за проектен театър, е редно да съчетаваме в общия културен пейзаж всички спектакли или сценични прояви, които се реализират в държавните и общински културни институти и заживяват като част от репертоарите им, както и всички други спектакли, създадени в частните, независими от държавната субсидия трупи и пространства, експериментални и нетрадиционни сцени, галерии, обществени зали и др. Проектният театър не е непременно свързан с определящите себе си като „независими“ или „свободни“ творци, тъй като често ставаме свидетели на хибридни форми между държавните културни институти и частните организации, а отделно „независимостта“ на повечето частни организации, които усвояват средства на проектен принцип, е относителна, тъй като съществуването им на пазарен принцип е възможно само при крайно комерсиализиране на дейността им, което пък обикновено е в разрез с условията на проектното финансиране.

В исторически план, преди 1989 г., през годините на социалистическия режим, властта възприема театъра и сценичните изкуства като възможност за пропагандни цели. Няколко големи промени се случват с българския театър в периода на социализма. Несъмнено генералната реформа се случва между 1944 г. (началото на социалистическия режим в България) до 1956 г. (Априлския пленум на ЦК на БКП). В този етап управлението на театралната система, а и на цялата култура се извършва централизирано. В последващите три десетилетия развитието на театралния живот в България тече монотонно, следващо логиката на пълният държавен монопол и идеологически контрол.

В края на 80-те години в България вече е допустимо да се говори за „размразяване“ на режима. Самото поколение на творящите по театрите заявяват желанието си и започват малко или много да реализират намеренията си за създаване на театър, който не е подчинен строго на социалистическия реализъм. Тогава се раждат и идеите за независими от системата на държавните театри формации. След падането на режима това става възможно, като същевременно подобни инициативи се изправят пред предизвикателствата на налагащите се пазарни отношения и кризисното състояние на икономиката на страната.

В разглеждания в настоящия текст период след 1989 г., а в духа на разсъжденията по отношение на проектния театър трябва да положим и три основни подпериода, които да осмислим по-детайлно. Условно тези подпериоди могат да се обособят като самостоятелни фази на развитие и да се разделят по следния начин:

Таблица 1. Периодизация на проектния театър в България след 1989 г.

<i>Първи подпериод</i>	<i>1989 – 1996</i>	<i>Време на политически промени. Начало на проектния театър.</i>
<i>Втори подпериод</i>	<i>1997 – 2009</i>	<i>Развитие на проектния театър. Нови структури и нови финансиращи донори.</i>
<i>Трети подпериод</i>	<i>2010 – 2020</i>	<i>Преустановяване на дейността на частните финансиращи донори. Увеличаване на държавната финансова подкрепа за проектния театър.</i>

Анализът на развитието на проектния театър в България следва да се прави преди всичко през наличните за времето (най-вече в Първия период) очаквания и нагласи, да се изследва тяхната динамика и промяна като функция на обществено-политическите процеси, както и на социално-икономическите фактори, обуславящи периода, в съчетание с разминаванията и на места категоричен сблъсък между намерения и постижения. Неточно би било да твърдим, че театърът изобщо (в частност проектният такъв) съществува във вакуум и политиките и провеждането на тези политики биха могли да съществуват в идеални условия. Опитите на първия период

(1989 – 1996), в който всъщност се полага идейната основа на това, което в крайна сметка очакваме да бъде проектният театър, разчитат на процеси и влияния, на теории и експериментално прилагане на външни за страната и обществения контекст модели, които във времето претърпяват промяна, предефинират се, а някои се отхвърлят като несъстоятелни или невъзможни за приспособяване в българска среда.

Като необходима институционална начална стъпка в този първи период, през 1993 г., се създава Националният център за театър към Министерството на културата. Той се явява и първата държавна заявка за преход от социалистическия модел на управление и обществен живот към пазарен принцип и най-вече обслужва желанието и препоръките за децентрализация.

Съвсем естествено в тези първи години след „размразяването“ на социалистическия режим, общественият живот в България се доминира от политически промени (редуване на нестабилни правителства, масова и касова приватизация, банкова и икономическа криза от 1996 г., въвеждането на валутен борд през 1997 г., кандидатстване и после членство в НАТО, кандидатура за членство в Европейския съюз, синхронизиране на законодателството с Европа, изпълнение на *acquis communautaires* и т.н.), а културата (в най-общ смисъл) е принудена да отстъпи пред приоритетите на момента. Въпреки това в България се правят първите опити за културна реформа и то във време на икономическа нестабилност. Културният сектор със собствени усилия и в самостоятелна писта отстоява своето място в тази сложна обстановка с очакването, че гореспоменатите модели на правенето на културна политика в Европа ще започнат да функционират и у нас.

В тези първи години се поставя и началото на концептуалната рамка, в която ще се разполагат критериите за разглеждане, оценяване и последващо финансиране на театрални продукти. Това е и времето, когато основните видове театрални проекти у нас придобиват ясна форма и категоризация, започва и въвеждането на терминология свързана с проектния театър, заражда се и специфичен *театрален сленг*. И така вече говорим за проекти за създаване на спектакъл, проекти за разпространение на готова продукция, проекти за организиране на театрален форум, фестивал, конференция, проекти за реализиране на образователен модул, проекти за проучване/издание на театрална тема, проекти със социален фокус и др.

В резултат, на българския културен фон ще започнат да се трупат различни по обем и качество проектни прояви – появяват се първите програмиращи и продуциращи центрове, в които държавата в лицето на Министерството на културата започва да издържа малък брой администрация и технически екип за обслужване на материалната база, но се лишава от актьорска трупа на щат.

След широк обществен дебат (и в изпълнение на европейски препоръки), в който са ангажирани различни професионални и гилдийни представители в дискусия по отношение на бъдещите цели, структура и специфики на дейностите, през 1997 г. започва работа специално разчетена *Програма за развитие на театралната дейност на Министерството на културата*, която се явява и категоричен преход между Първия и Втория период (вж. Таблица 1.). Тази програма придобива плът след разработването на окончателен формат от експерти в Националния център за театър и Министерството на културата, базиран върху идеите на общественото обсъждане и съветите на европейските специалисти. Във времето успоредно се развива и нормативната уредба в страната, за да може тя да бъде в съзвучие с поставените цели и с конкретните практически положения при прилагането ѝ. В този смисъл Програмата за развитие на театралната дейност подпомага и процеса по приемането след две години на Закона за закрила и развитие на културата, както и приетия през 2001 г. Правилник за устройството и дейността на Националния център за театър и редица други законови и подзаконови разпоредби, които оформят юридическата среда, в която да работят театрите в България.

Всички театри (с изключение на Народния театър „Иван Вазов“) са приравнени и участват в конкурсните програми на Министерството на културата, като на столичните театри е отнета възможността да получават смесено финансиране. Парадоксално постигнатият резултат на реструктуриране и последващо преразпределение на финансите в резултат на конкурси за субсидии води до повишаването на заплатите на ангажираните в сферата на сценичните изкуства с 30%, като средствата за дейност за три години стигат ръст от 10% спрямо Фонд „Работна заплата“ и данъка „Общ доход“. Тези стойности се увеличават в следващите две години съответно до 15% за драматичните театри и до 21% за драматично-куклените. Налагащият се извод е, че при подобен състезателен модел театрите са мотивирани да работят в условия на финансова дисциплина и стимулиран творчески продукт.

В тази обстановка наскоро зародилият се проектен театър в България всъщност достига плато в развитието си, когато Националният център за театър фокусира усилията си върху подпомагане на проекти за театрална дейност и целево финансиране, предимно свързано с международно сътрудничество или стимулиране на стратегически важни райони за националната култура и вътрешнополитически приоритети.

Въпреки обаче тази начална логика при построяването на фундаментите, върху които да стъпи и *конвенционалният*, и *проектният* театър в постсоциалистическа България, и въпреки съветите отвън, в следствие на вътрешнополитически сътресения именно на границата между първите два периода, в резултат и на опити, носещи и спорни финансови резултати, и неразписани в конкретика правила за финансиране, театралното съсловие устойчиво започва да припознава изключително консервативни възгледи по отношение на заявените промени в реформата. Действията на държавата по отношение на културните политики категорично не се водят по ясна стратегия за развитието на културата в дългосрочен план. Подобна стратегия липсва и до днес. Постепенно, в края на първото и в началото на второто десетилетие на периода, започва категорична контрареакция на закриването на театри и трупи, а пренасочването на средства към проекти и т.нар. реформа претърпяват в крайна сметка своя първи временен неуспех.

Периодът на утвърждаване на проектния театър в България в най-общ смисъл представлява хаотичен, изпълнен често със случаен сбор на културни оператори в сферата на сценичните изкуства, в следствие на небалансирана, а и недостатъчна подкрепа при разпределянето на публичните средства. Тази подкрепа също така представлява съвкупност от различни механизми за финансиране, в които все още не се отчитат специфики на сценичния продукт, на дадености на организациите, поставени цели и техните последващи обследване и контрол, на художествените изисквания, на дефиниране, разработване и разширяване на публики, на обособяване и утвърждаване на нови и различни културни пространства, на формулиране на стратегически и дългосрочни цели в сектора. Целевото финансиране, което е в основата логиката на проектния принцип, всъщност се оказва в разрез с традиционните схващанията за репертоарен театър, който цели производството на устойчиви формати, които от своя страна, парадоксално, разчитат на по-високо финансиране, но и генерират по-голям и по-продължителен приход. Проектните дейности – обратно: могат да разчитат предимно на намалено и нередовно финансиране в сравнение с институтите на пряко

подчинение на държавната или местната власт и не могат да си позволят комерсиален успех (често такъв не се насърчава и от регламента на донорските организации).

През първия разглеждан период е свързан с появата на Театрална работилница „СФУМАТО“ със създатели Маргарита Младенова и Иван Добчев, на Първия частен театър „Ла Страда“ с инициатор група съмишленици, която се формира около режисьора Теди Москов, на Бойко Богданов със своята експериментална театрална студия „Елизавета Бам“ и Възкресия Вихърва и участващите в спектакъла „БИТ“, от което следва създаването на програма, която е основата за раждането на департамент „Театър“ към Нов български университет и много други, оставили следи в историята организации.

А веднага след началото на новото хилядолетие, когато отчитаме Втория период на проектния театър, можем да отделим едни от най-трайните примери, реализирани на сцените на Народния театър „Иван Вазов“, Младежкия театър „Николай Бинев“, Театър Българска армия, Театралната работилница „СФУМАТО“, Театър 199 „Валентин Стойчев“, Драматичния театър – Пловдив и др.

Както вече коментира дисертационният труд, всички тези динамични процеси се развиват в специфичен контекст и е императивно да се разглеждат в своята взаимосвързаност. След редица разнопосочни усилия за създаване на единна стратегия за функционирането на държавните театри, през 2010 г. се приема *Постановление № 152* на Министерския съвет, с което държавните културни институти влизат в режим на реформа на сценичните изкуства, под чието влияние те са и досега – държавните културни институти, осъществяващи дейности в областта на сценичните изкуства, започват да прилагат система на делегирани бюджети, според които управлението им се разпорежда самостоятелно със средствата на института, извършва компенсирани (коригира в съгласие с Министерството на културата) промени с разполагания бюджет по отношение на приходите и разходите, определя самостоятелно числеността на персонала и месечните възнаграждения на служителите, като се съобразява и с другите действащи закони. Тези „свободи“ се подчиняват на утвърдена от министъра на културата *Методика за финансиране на държавните културни институти*, като тя се стреми да отчита спецификата в дейностите на културните институти, но субсидията (за която вече не се кандидатства на състезателен принцип, а е функция на постъпленията от дейност на конкретния институт) по стандарта на делегирания

бюджет за закупен билет може да се получава само от продукцията, пряко свързана с основната дейност на съответния културен институт. Методиката задължава институтите да осигуряват и собствен принос, т.е. държавното участие се определя като съотношение между окончателната субсидия и приходите от продажбата на билети до определен в *Методиката* размер.

След множество злоупотреби и индивидуално тълкуване на *Методиката*, от страна на театралните ръководители и невъзможността на Министерството на културата да осъществява мониторинг на дейността на 51 сценични организации, през 2016 г. базовият компонент на *Методиката* е изменен от „продаден билет“ в „един лев реализиран приход“.

В края на третото десетилетие от разглеждания в дисертацията период, през 2019 г., и в резултат на недобросъвестно поведение на директори на водещи държавни театри у нас е тази *Методика* за финансиране на сценичните изкуства в държавния сектор се изменя, с което се изключва реализацията на копродукции между държавни културни институти и частни организации. В следствие на това решение държавните театри вече нямат интерес да предоставят сцените си на частните културни организации за представяне на съвместен или гостуващ сценичен проект. Това поражда и голямото предизвикателство пред проектния театър поради липсата на инфраструктура, която да обеме нарастващия брой реализирани спектакли на проектен принцип извън системата на държавните културни институти.

Изводите, които можем да направим от промените в културните политики, провеждани от Министерството на културата по отношение на театрите и театралните проекти са, че липсват опити за поощряване на художествено качество, липсва желание за надграждане, развитие, обогатяване на театралния репертоар, изостава догонването на добрите примери в европейския контекст.

В ГЛАВА II. ФИНАНСИРАЩИТЕ ДОНОРСКИ ОРГАНИЗАЦИИ. ПРИНЦИПИ, УСЛОВИЯ, ВЪЗДЕЙСТВИЕ ВЪРХУ СРЕДАТА текстът проследява и анализира ролята на проектното финансиране в България.

Представена е динамиката в различните етапи на изследвания период, в своите различни проявления, обхват, стратегически цели, свързани със социо-културния контекст.

Естественото обновяване на терминологията започва да налага да мислим за културата в контекста на пазара и на всички останали сфери, с които тя пряко или косвено е свързана.

Въпреки своеобразния неуспех на институционално и на чисто социално ниво в първите години на зараждане на проектния принцип, е важно да се отбележи обаче, че в синхрон с глобалните процеси все пак средата успява да се променя в положителна посока и в резултат – първоначално спорадично и плахо, но с времето все по-категорично – се появят и различните финансиращи (донорски) организации за култура.

През 2001 г. Центърът за изкуства „Сорос“ публикува справочник на финансиращите организации за култура и изкуство в България, в който са представени 12 български структури, които активно подкрепят проекти в областта на изкуствата. Сред тях са посочени и Националните центрове за театър, книгата, филмово изкуство, музика и танц, музеи, галерии и изобразителни изкуства, създадени като самостоятелни юридически лица на бюджетна издръжка към Министерството на културата.

Националният център за театър е и сред първите, които започват своята дейност още по времето на първия изследван период, през 1993 г.. Неговата цел е да подпомага развитието на театралната дейност в България в съгласие с приоритетите на националната културна политика. Основната му дейност гравитира около разпределянето на бюджетната субсидия между театрите и финансиране на театрални проекти на конкурсен принцип. Центърът осъществява и информационна и изследователска дейност в областта на театъра, а също и се стреми да стимулира обмена на театрални идеи, екипи и творци, подпомагайки театрални форуми, фестивали и образователни програми.

В таблиците с одобрени проекти на Националния център за театър прави впечатление, че през 90-те преобладаващото финансиране е за държавните драматични и куклени театри. Финансирането в частния сектор не е отделено, нито е разграничено чрез определени правила, различни условия или др. Организации като Първи частен театър „Ла Страда“, Театър „Диалог“, Театър „Алтернатива“, Свободен театър, Театър „Аврил“, „Елизавета Бам“, Театър „Соло“, Експериментално студио „Йорик“, Фондация „Театрален свят“ и много други се състезават на равни начала с всички държавни театри.

Другите два донора, които се появяват в Първия период, през 90-те, и са активни във финансирането на театрални проекти са Центърът за изкуства „Сорос“ и Швейцарската фондация за култура „Про Хелвеция“.

Центърът за изкуства „Сорос“ е функционална структура към Институт „Отворено общество“, който по същество представлява неправителствена организация за осъществяване на дейност в обществена полза, отстояваща ценностите на отвореното общество в България и подпомагаща интеграцията на страната към Европейския съюз. В България, чрез фондация Отворено общество, той финансира целево редица неправителствени организации като Център за икономическо развитие, Европейски институт, Институт за пазарна икономика, Център за изкуства „Сорос“, Център за култура и дебат „Червената къща“, Център за социални практики, Център за либерални стратегии и др.

През 1999 г. **Швейцарската фондация за култура „Про Хелвеция“** открива свой адрес в София и също започва да подпомага проекти на културни организации и творчески сдружения в областта на съвременното изкуство – музика, театър, танц, литература, изобразително изкуство. Създадена още през 1939 г. от Федералния съвет в навечерието на Втората световна война, нейната първоначална идея е да бъде „работна група“ за защита на независимата културна идентичност на Швейцария. „Про Хелвеция“ е преформатирана в публична и правно издържана фондация през 1949 г. Нейният мандат е да съхранява швейцарската култура, да я популяризира вътре в страната и да я разпространява и популяризира извън нея. Мандатът и структурата ѝ са определени със закон за първи път през 1965 г. Във времето международните дейности на фондацията стават все по-значими. През 1985 г. „Про Хелвеция“ отваря първия си офис в чужбина, Центърът Culturel Suisse в Париж.

С времето обаче геополитическите интереси на съответните държави се пренасочват към други географски ширини и България веднага след приемането си като член на Европейския съюз започва да отслабва като фокус на дейността на тези чужди финансиращи донори. Например, Центърът за изкуства „Сорос“ пренасочва своите финансиращи културни програми към други страни, които смятат за „по-неразвити“ и „по-бедни“. Днес в София продължава да функционира Институт „Отворено общество“ като неправителствена организация, която има за цел да подпомага интеграцията на страната в Европейския съюз, но програмите, по които организацията работи, са свързани с управлението и публичните политики, европейските политики и гражданското общество, интеграция на малцинствени групи и др., като изкуствата не попадат в техните приоритети.

Веднага след приемането на България в Европейския съюз и успоредно с настъпването на Световната финансова криза през 2007 – 2008 г. „се появяват два други фонда, които динамизират културната среда: от 2007 г. стартира програма „Култура“ на Столичната община (чиито средства за проекти надхвърлят тези на Министерството на културата), а от 2008 г. започва работа Фондация „Америка за България“, която подпомага и инициативи в областта на сценичните изкуства.

Едни от важните заглавия от палитрата на проектния театър, които се създават с подкрепата на Фондация „Америка за България“, са „Козата или Коя е Силвия?“ от Едуард Олби с режисьор Явор Гърдев, „Полет над кукувиче гнездо“ по Кен Киси с режисьор Александър Морфов, „Ангели в Америка“ от Тони Кушнър с режисьор Десислава Шпатова, „Август в Оклахома“ от Трейси Летс с режисьор Ясен Пеянков, „Смъртта на търговския пътник“ от Артър Милър с режисьор Борислав Чакиринов. Всички те са част от Американския сезон в Народния театър „Иван Вазов“ (2010 – 2011). Заедно с това Фондацията подкрепя почти до края на десетилетието водещи театрални фестивали и форуми в страната. Откроява се и подкрепа към Студиото за документален театър „Вокс попули“, чийто основател и ръководител е режисьорът Неда Соколовска.

Преди приемането на България в Европейския съюз през 2007 г. в страната започват засилено да оперират и институти с ранга на културни служби към редица посолства у нас. Разширена дейност развиват Британският съвет (The British Council, Великобритания), Гьоте институт (Goethe-Institut, Германия), Френският културен

институт (L'Institut Français, Франция), Институтът „Сервантес“ (Instituto Cervantes, Испания), Комисията „Фулбрайт“ (The Fulbright Commission, САЩ) и редица по-малки чуждестранни културни институти, като те проявяват значителна политика на подкрепа за културни проекти.

Една съществена променлива тенденция е свързана с образователните програми. Всякакви квалификации, курсове, обмени по изкуства от междудържавни споразумения, за които България работи усилено в първите години с чуждестранните културни институти и създава традиции във връзка с различни обучителни програми, във се пренасочва към отделните програми на Европейския съюз („Темпус“, „Еразъм“, „Еразъм +“), като по този начин изградените до момента връзки се пренареждат. Остава отворен въпросът дали към днешна дата страната ни все още се ползва от същата интензивност на тези международни отношения, както преди приемането ни в Европейския съюз, което важи с особена сила по отношение на културните практики.

В зрелия период на развитието на проектния театър в България, стигаме до 2007 – годината на приемане на България в Европейския съюз, която съвпада с обособяването на Столичната програма „Култура“. Програмата стартира с бюджет от 600 000 лева за всички направления, а всяка една кандидатстваща организация може да получи финансиране за не повече от един проект. Исканата от Програма „Култура“ сума не трябва да надвишава 80% от общата стойност на целия проект. Специално бюджетът за театрални проекти е размер на 22 000 лева, с които Столичната община финансира и първия спектакъл на проектен принцип – „В ледовете“ по Димитър Димов и Теодора Димова, с режисьор Стилиян Петров, продукцията на Младежкия театър „Николай Бинев“.

След София се появяват стихийно и други общински фондове, които се опитват да финансират културни проекти и по-рядко театрални спектакли на проектен принцип – във Варна, Пловдив, Сливен, Русе, Шумен, Бургас и др.

През 2017 г. Варна е Европейска младежка столица. През 2018 г. концентрирано в София се състои и българското Председателство на Съвета на Европейския съюз. През 2019 г. Пловдив е Европейска столица на културата. Всички тези титли допринасят и за приоритизирането във финансиращите програми. Започват да се появяват теми, акценти, политики, които оценяващите комисии неизменно поощряват при наличието им в отделните кандидатстващи проекти.

В периода 2010 - 2014 г. в Община Варна функционира **общинска Програма “Варна – територия на творчеството”**. Програмата разпределя годишен бюджет между 150 000 – 200 000 лв.. През 2014 г., във връзка с кандидатурата на Община Варна за Европейска столица на културата, Програмата е трансформирана в работещия днес **Фонд „Култура“ - Варна** и започва да разпределя значително по-сериозен бюджет в порядък между 800 000 и 1 000 000 лв. годишно. С тези средства се подкрепят между 80 и 140 проекта, разпределени в четири направления: *Фестивали и конкурси, Творчески проекти, Национално и международно сътрудничество, Публики.*

За разлика от Варна, **Община Пловдив** избира друг модел за конкурсна подкрепа на проекти в сферата на изкуството и културата. Общината не развива отделна финансираща програма, а използва възможностите на Културния си календар. От 2014 г. в Календара е отворен модул за кандидатстване от страна на външни организации. Регулярно Календарът разпределя между 1 230 000 лв. и 1 350 000 лв.. за годината. Всяка година се подкрепят между 35 и 54 проекта, разделени в четири компонента: Фестивали и значими събития, Мобилност, Гражданска активност, Книги на пловдивски автори и важни за града издания.

В края на 2000 г. със Закона за закрила и развитие на културата започва да функционира и **Националният фонд „Култура“**. Основната му задача е да подпомага развитието на културата като набира, управлява и разходва средства, предназначени за провеждане на националната политика в областта на културата.

Националният фонд „Култура” (НФК) е самостоятелна юридическа организация, която работи със средства от държавния бюджет и други източници на финансиране, описани в закона. Национален фонд „Култура“ съществува вече над 20 години и непрекъснато търси облика си и начина на работа, за изпълнение по най-ефективен начин на целите, за които е създаден. През този период в началото на всяка календарна година са правени проучвания за извършеното през изминалата. Фондът изпълнява ролята на разпоредител на бюджетни средства само през конкурси и целеви субсидии, отново през модулите за конкурсно кандидатстване. В програмите на НФ „Култура“ имат право на участие с равни права отделни творци, частни, общински и държавни културни организации.

През месец март 2020 г. в следствие на здравната криза, породена от пандемията от разпространението на вируса ковид-19, Министерството на културата е изправено пред сериозното изпитание в непознати условия и неясно финансово бъдеще да отглежда и съхранява сценичните изкуства и да предоставя компенсации за целия културен сектор в съчетание с ограниченията, които държавата налага върху всички публичните събития. Творческият процес е спрял или силно възпрепятстван. И малкото художествени критерии са загърбени в името на същинското оцеляване на театралното изкуство. Започва политика на преизчисляване или т.нар. актуализиране на държавния бюджет, а от него и този на културния сектор на държавно и общинско ниво. Националният фонд „Култура“ получава безпрецедентната по размера си субсидия от 17,2 млн. лева за финансова подкрепа на програми и проекти в областта на културата като част от антикризисните мерки. От планираните 1 900 000 лева бюджетът на Фонда достига малко над 21 000 000 лева, което стимулира най-вече количеството на кандидатстващите проекти.

Временно загърбените критерии за художествена стойност и способности за последващ контрол водят до свръхпроизводство на отделни „творби“, чието въздействие се свива и възприятието им става все по-повърхностно. И тук отново стигаме до проблема със сериозното констатиране на разликите между ефекта и ползите от постигнатите резултати на национално ниво, спрямо пожелателното доближаване на образци и тенденции от световната театрална карта. Ситуацията с рязкото повишаване на бюджетите за културни проекти и капацитета на организациите, които следва да ги реализират, започва да провокира множество въпроси по отношение на проблемите в сектора и дали те са свързани основно с липса на достатъчно финансиране.

В разгара на пандемията се появява и програма „Солидарност в културата“, с която Столичната община подпомага организациите и творците, които работят в София. „Солидарност в културата“ стартира на 24 април с бюджет от 150 000 лв., формиран от наличния бюджет на Направление „Култура, образование, спорт и младежки дейности“, като в един момент разполага с бюджет от 400 000 лв., включвайки и средствата от възнаграждения на членове на Съвета за управление на Общинския гаранционен фонд за малки и средни предприятия, на Надзорния съвет на Столичната агенция за приватизацията и инвестиции и на Съвета за управление на

Специализирания общински приватизационен фонд за времето на извънредно положение. Подкрепени са над 200 проекта.

Паралелно с проблемите на частния сектор, държавните и общински културни институти се облягат изцяло на публичното финансиране, без нуждата да доказват приход. Минава се първо на директно финансиране, а няколко месеца по-късно на смесен модел (директно и по Методика, но със занижени или липсващи критерии). Държавата в лицето на Министерството на културата и на подопечния му Национален фонд „Култура“ правят опити да спасят частния сектор (независимите артисти). Отделни културни оператори обаче използват ситуацията и започват да повдигат все повече въпроси, свързани с качеството. Напрежението между частния и държавния сектор нараства. В публичното пространство открито се поставя под съмнение необходимостта от издръжката на огромния брой на държавните културни институти. Разширената театрална държавна мрежа още от времето на социализма продължава да генерира проблеми и разделение между творците, ангажирани по трудови договори и всички останали на свободна практика. Последствията от тридесет годишната липса на инвестиции в културна инфраструктура провокира дебати за собствеността на сградите. Държавните театрални сгради започват да стават обект на конфликти, желаниа и намерения от страна на независимия сектор.

Пандемията от Ковид-19 доказва, че всъщност сме изправени пред опасността театралният език (и театралният език в проектния театър в частност) да подчини своето развитие на аргументи, отнасящи се повече към социалната и политическата сфера, а също така и към сферата на здравеопазването, отколкото на първичната творческа енергия, на импулса за игра и креативност. Налагането на мерки и ограничения, стимулирането на определени дейности, отговарящи на конкретни условия по схемите за финансиране, изместват същинската мощ и автентичност на театъра, като ги подменят с лесни и бързи решения в изкуството, но поднасяйки ни като извинение медицински проблем. Така, след изминалите три десетилетия все още не бихме могли да определим обективно и изчерпателно ефектът и резултатите от проектния театър, неговото въздействие в културната сфера, но и у публиките. Автентичността на театъра като че ли продължава да надделява пред опитите той да бъде реформиран. Да се надяваме, че следващото десетилетие ще предложи нови посоки, по които ще трябва да вървим, стъпвайки смело, но и със знанието от миналото. А дали опитите за изтупване и усвояване на „прашасалите“ театрални сцени

ще продължават и ще доведат до нова реформа, предстои да станем свидетели във времето.

В ГЛАВА III. са посочени УСТОЙЧИВИТЕ ПРИМЕРИ. ТЕАТРАЛНИ СПЕКТАКЛИ, РЕЖИСЬОРИ, ТВОРЦИ И ТРУПИ

Разбира се в тази последна глава са представени пионерите на проектния театър в България, сред които представления на дебютиращите още през 1980-те тогава млади режисьор Иван Станев, Стефан Москов, Възкресия Вихърлова, Бойко Богданов. Театроведът Камелия Николова описва работата на изброените като опити „...да въведат чрез спектаклите си пропуснатите открития на европейския театрален авангард – идеи и знаци от театъра на експресионизма, дада, сюрреализма, лабораторния театър на Гротовски, Барба, Шехнер. Посочените техни усилия тогава се състоят едновременно като автентични авангардистки жестове и жестове, които боравят със складирано знание, с вече преживян (в Европа, но не и у нас) опит.“¹

Сред останалите режисьорски имена са още Александър Морфов, Галин Стоев, Валерия Вълчева, Иван Пантелеев, Лилия Абаджиева, Димитър Недков, Елена Панайотова, Десислава Шпатова, Явор Гърдев, а разбира се и вече утвърдените Елена Цикова, Маргарита Младенова и Иван Добчев. Всички тези имена могат да бъдат разпознати и като водещи в регистрите на одобрените проекти за финансиране на Националния център за театър между 1994 и 2000 г.

Новите форми в театъра, претопени през лакмуса на политико-икономическата промяна, задават и новите теми, с които театърът ще борави в следващите десетилетия. Споменатите творци ще се опитат (и по-голямата част от тях ще успеят) да се възкачат дори на собствените си рамене, за да отскочат още, и така да очертаят тенденции, по които следващото младо поколение режисьори и цяла армия от актьори ще се равнява, но и ще се опитва да надмине. Това е и времето на акумулиране на екстензивен опит по отношение на световното кино, което предоставя допълнителен заряд за нови изразни средства както на режисьорите, така и на актьорите, така и на сценографите и костюмографите. Следва и безбрежното море от информация на

¹ Николова, К., Изборът на текст за театър в края на 90-те. Театралната практика в края на 90-те. „Концепции България“, Сдружение „Антракт“, С., 1999, с.68-69

Интернет. За съжаление този първи период се оказва и силно консервативен по отношение на приемствеността – следващите етапи от развитието на театъра не са белязани от пионерския плам, с който сценичните изкуства от 1990-те горят. Почти без изключения гореспоменатите имена остават ревностни пазители на творческата си ниша. А развитието на *проектния* театър предвид своята изоставаща и подчинена на *конвенционалния* театър позиция продължава и до ден днешен да стои разкрячен между зараждането си през 1990-те и съвременността в очакване на своя „Златен век“ така, както го вижда в своите аналози от Западна Европа и света.

Едно от най-мощните и революционни събития в българския театър е създаването на първия театър-лаборатория – **Театралната работилница „СФУМАТО“**. Макар той да придобива статут на театър, подкрепен от държавата, неговите основатели Маргарита Младенова и Иван Добчев, мислят за него като независима лаборатория. Целта е да се излезе от класическата сцена-кутия, обръща се към историята на човешката култура, връща се към истинността. Не случайно създателите на СФУМАТО акцентират сериозно върху термина „антропологичен театър“. Маргарита Младенова и Иван Добчев са закърмени с психологическия театър, надграждат идеята за него, използвайки концепцията на Юнг и понятията: архетипно поведение и колективно несъзнавано, като следват една отработена схема: режисьор-програма-театър. Опитват се да вплътят един вече натрупан в Европа исторически опит чрез своята работа.

До този момент в Театралната работилница „Сфумато“ са реализирани програмите „Чехов“, „Йовков“, „Радичков“, „Архетипи“, „Митове“, „Достоевски“, „Изход“, „Към Дамаск“, „Гогол“, „Шекспир“, като също така са реализирани ателиета с българско, международно и смесено участие – „Сто години самота – Маркес“ (1996), „Чайка-Чехов“ (Созопол, Международен фестивал на изкуствата „Аполония“, 1997), „Сънят като театрална поетика“ (с артисти от балканските страни, Балкански фестивал на младия театър, София, 1998), „Антични митове: Тирезий слепият, и Антигона смъртната“ (1998), „Черното руно“ (1999), „Бавна лодка към Китай – Е. Василев“ (със студенти от Театралния факултет на Нюйоркския университет, Варна, 1999), „Хазарски речник“ (със студенти от Театралния факултет на Нюйоркския университет, Варна, 2000), „Nomina Trivialia“ (2001), „Поетиката на Чехов“ (със студенти от Театралния

факултет на Нюйоркския университет, Варна, 2002), „Свободата като болест“ (2002), „Отвън навътре“ (с артисти от 8 държави, София, 2006), „Човешко, твърде човешко“ (Балчик, 2008), „Хамлет: да изглеждаш или да си“ (София, 2010), „Да пътуваш или да слезеш“ (Балчик, 2010), „Аз съм актриса“ (2011), Ателие 200 „Вселенската душа на сметището“ (2012), „Изчезващият човек“ (2013-2014), „Терминал 2“ (2014-2015), „Изгонването на бесовете“ (2017), „Ноев ковчег“ (2018) и др.

Друг не по-малко значим феномен в българския театър е основаването на **Театралния департамент към Нов български университет** през 1992 г. от режисьора Възкресия Вихърова, който се превръща в нейно място за провеждане на експерименти. Още преди създаването на департамента идеята на Възкресия Вихърова за нов вид театрално образование се състои в това „да насочва към „възприятието“ и да премахне общоприетия израз „послание“.

През 1991 г. в НБУ започва обучението по програма „Театър“, разработена от Възкресия Вихърова, Зарко Узунов и Веселин Мезеклиев, които преподават в Университета и до днес. През декември 1999 г. департамент „Театър“ и „Театър на голия охлюв“ се обособяват в самостоятелни структурни единици в рамките на НБУ. От февруари 2010 г. програмата на Департамента се представя и в новата база на Университетския театър с директор дългогодишният ръководител на департамент „Театър“ доц. Възкресия Вихърова. От септември 2012 г. ръководител на Департамента е доц. Снежина Петрова.

И двете структури (СФУМАТО и Театралният департамент и Театърът към НБУ) проявяват устойчивост и до днес, но наред с тях в края на 1980-те и през 1990-те се образуват множество театрални формации и частни театри, значително подкрепяни в своите опити, както от Министерството на културата (Национален център за театър), така и от частните донори и чуждестранните културни институти. Всички те изграждат за определен период от време своя собствена културна политика, някои залагат на експеримента, на модерните за времето нови, неоткривани, непоставяни текстове, на миксирането на жанрове и колажирането на автори и т.н., а други се придържат към

класически текстове или популярни булевардни заглавия, които също не са има ли свободен достъп до държавните сцени към предишния период от време.

Първата, частна театрална формация, създадена у нас още преди демократичните промени през 1989 г. е **Театър „Диалог“** (1989) с основател режисьорът и актьор Бойко Илиев. Театърът не разполага със своя собствена сцена и през годините на своето съществуване е принуден да реализира своите спектакли на различни места в София. Негови постановки се играят в Централния дом на народната армия, в салона на читалище „Славянска беседа“, в Театралната зала на Софийския университет, Френския културен институт на пл. „Славейков“, салона на пл. „Гарибалди“ и др. Продукциите, които Театър „Диалог“ реализира са опити именно в посока да бъде привлечена широка зрителска аудитория, без обаче да се нарушава баланса между комерсиални и нови драматургични текстове. Подобни опити правят и появилите се по-късно организации като **Театър „Провокация“**, създаден от актьора Петър Райжеков, **Театър „Алтернатива“**, **Театър „Движение“**, създаден от актьорът и мим Вельо Горанов, **Театър „Инверсия“**, **„Дружба“**, **„Свободен театър“**, **„Пантданс“**, **„Манифактура“** и др.

Появява се и **Първият частен театър „Ла Страда“** през 1991 г. с директор Стефан Янков, режисьори Стефан Москов, Андрей Аврамов и Леонард Капон, Димитър Недков, композитор Любомир Динев, сценограф Вячеслав Парапанов, а сред актьорския състав са актьорите, приятели и съмишленици от студентските години - Кръстьо Лафазанов, Мая Новоселска, Валери Малчев, Никола Додов, Тончо Токмакчиев, Борислав Стоилов, Нели Топалова, Валентин Танев, Елина Калинова, Елена Начева, Вяра Коларова и др. Премиерният спектакъл, с който се открива дейността на театъра е **„Улицата“**. Това е и началото на огромната следа, която **„Улицата“** като запазена марка на режисьора Стефан Москов, ще остави в телевизията.

Друга успешна частна театрална формация, активно присъстваща в историята на проектното финансиране, е **Театър „Кредо“**. Основана през 1992 г. от

актьорите Нина Димитрова и Васил Василев – Зуека, чиято първа премиерата е „Шинел“ по Н. В. Гогол. От премиерата си на 06.11.1992 г. до 2020 г. спектакълът има над 600 изиграни представления на 9 езика на над 200 международни фестивали по света и е отличен с 14 международни награди.

Режисьорът Галин Стоев също осъществява някои от своите постановки на проектен принцип. Такъв пример е „Агамемнон 2“ по Есхил, реализиран след спечелен проект на сесия на Националния център за театър през 1995 г. Представлението се играе на сцената на Зала 2 в НДК, с участието на Мариус Куркински, Камен Донеv, Моньо Монеv, Лилия Лазарова, Стефка Янорова, Красимира Кузманова, Койна Русева, Стефан Вълдобрев, Николай Николов, Георги Къркеланов, Мариан Бозуков.

Актьорът Камен Донеv също започва последователно да развива своите моноспектакли на проектен принцип. През 2006 г. основава юридическо лице с неговото име, а през 2007 г. печели финансова подкрепа от 25-тата сесия за субсидиране на театрални проекти към Министерството на културата за спектакъла „За народното творчество“. Спектакълът е осъществен във формат моноспектакъл, а като съдържание актьорът изнася подробна лекция, чиято тема сме ние – българският народ. Част от елементите на спектакъла са и българските народни песни и танци.

Разбира се, трябва да отбележим, че представените по-горе трупни и организации и творци са една много малка част от съществуващия частен театрален сектор в този период. От тук нататък започва сериозното разделение, не само на видовете театрални форми, отчетливо разграничаване на жанрове, но също така публиката ще започне да се разпада от една сборна маса в множество различни профили и категории. Проектните условия ще започнат да говорят все по-често за публики, за общности, за социални групи с ограничен достъп до култура, за маргинализирани лица, които следва да бъдат интегрирани с помощта на дейностите по проектите. Все по-рядко проектният език ще използва театъра като чиста категория,

В този смисъл усилията на държавните и общински органи, подкрепени от различни други донорски организации, продължават за всичките тези над 30 години от началото на политическите промени у нас да работят със силно индивидуални участия и инициативи на различните представители на проектния театър у нас. Това се доказва и от невъзможността в екстремните условия, които породиха пандемията през 2020, секторът да се консолидира и заговори с единен глас.

А той днес е пъстра амалгама от най-различно структурирани и съдържателно изпълнени организации, които рисуват сложна картина, с която съвременна България трябва да отглежда.

Ето и част от организациите, които днес продължават да са активни в създаването на проектен театър – *Фондация ДЕН ГРИ, Легал Арт Център, Дерида Денс Център (Derida Dance Centre/ DERIDA STAGE), Фондация АРТ Линк, Организация за съвременно алтернативно изкуство и култура „36 маймуни“, Паник бутон театър/ Panic Button Theatre, Сдружение за съвременно алтернативно изкуство и култура „По действителен случай“, Брейн Стор Проджект (Brain Store Project), МЕТЕОР, Студио за документален театър „Вокс Попули“ (VOX POPULI), Театър Реплика.*

Последното десетилетие в изследвания период всъщност провокира появата на голям брой организации, които работят в сферата на проектния театър. Като своеобразна тенденция се налага завършващите класове в НАТФИЗ, ръководени най-често от млад режисьор, да регистрират свои сдружения като юридически лица, с които да могат да развиват дейности и да кандидатстват най-вече по проекти. Така се появява и Театър „ЗОНГ“ (2017) със създатели режисьорът Дина Маркова и актьорът Боян Арсов, SPAM Studio (2018), развиващо театрални проекти с основен режисьор Ана Батева, Театрално сдружение „Кралят Елен“ (2018), с участието на артисти, обединени около режисьорската фигура на Анастасия Събева, Сдружение АТОМ Театър (2018), с ръководител актрисата и хореограф Стефания Георгиева, Сдружение „Клас 5x5“ (2019), студенти от класа на проф. Атанас Атанасов в НАТФИЗ и много други.

Това, което можем да обобщим по отношение на финансиращите източници, е свързано с движението – колкото повече се отдалечаваме от времето на промените след 1989 г., толкова повече се отдръпват чуждите финансови донори, за сметка на държавната, институционална финансова подкрепа, която се увеличава.

Разбира се, пандемичната обстановка от 2020 г. оказва също огромно влияние около развитието на проектния театър, и то не само по отношение на финансирането, а дори по отношение на естетическите тенденции, както и постигнатите резултати. Спазването на мерките за безопасност и дистанцията между хората провокира голяма част от творците и продуцентите към изобретателност. От една страна разчленяването на големите трупи на по-малки групи и групички, заради намаляването на вероятността за заразяване, от друга страна общуването с публиките, трансформирано от на живо във виртуалното пространство или хибридно. Като естествен ход на времето и обстоятелствата се появяват повече моноспектакли, малки форми, все по-лесно пътуващи, адаптивни и многофункционални.

В заключителната част на дисертацията са обобщени изследваните проблеми, теми, резултати от проектния театър.

Развитието на проектния театър в последните три десетилетия минава през политически промени, реформи, кризи, държавни и общински политики, съобразява се с изискванията на финансиращите донори, проявява гъвкавост по отношение на форми и пространства, в които се представя. Проектният театър във всякакъв смисъл оставя следи в историята на сценичните изкуства у нас. Често се отличава от репертоарния, носейки в себе си добавената стойност на социални теми, новооткрити сценични форми и театрални пространства, както и таргетирани фокус групи, към които е насочен още на концептуално ниво. Не на последно място проектният театър е добра възможност за първи професионални реализации на най-младите творци, както и за лансиране на нестандартни театрални идеи. Освен за реализацията на театрални спектакли, проектните практики са същностно необходими за инфраструктурни театрални активности като организирането на фестивали, провеждането на образователни модули за допълнително професионално обучение на театрални професионалисти, издаването на театрална книжнина и т.н.

Добрите практики са все още посочвани като недостижими примери за културни политики, провеждани в чужбина. В тези тридесет десетилетия не са установени достатъчен брой трайни международни партньорства при създаването и разпространението на театрални спектакли, в които водеща страна да бъдат български културни оператори. А при наличие на такива, те остават в повечето случаи временни, свързани само с конкретни проекти и инициативи или събития.

Едновременно с това в локален контекст не се отчитат специфични нужди, дадености и потребности на организациите и културните институти, които развиват дейност извън столицата. Към тях се прилагат еднотипни условия и изисквания, както по отношение на кандидатстване по програми и проекти, така и в рамките на действащата методика на Министерство на култура, която разпределя средства за субсидии в държавните културни институти. Заедно с това остава усещането, че усилията на държавата и държавната културна политика са насочени към регламентиране на икономическите показатели в културната сфера, към повишаване на бюджетите и финансовите параметри на проектите и дейностите към тях, към повишаване на административния капацитет на самите организации и допълнителните знания и умения и компетенции на творците и културните мениджъри, но липсва всякакво усилие да се обърне внимание на художественото качество. За съжаление не са предвидени адекватни стимули, които да поощряват културните организации, а и държавните и общински културни институти, които се стремят към качество на предлагания от тях художествен резултат.

По-голямата свобода, която ни дава проектният театър в сравнение с институционалния, същевременно ни изправя пред нови предизвикателства, за които се изисква по-сложно мислене. Това от своя страна изисква нови приоритети и инструменти на културната политика, развиване на оценъчните и мониторинговите процедури, стимулиране на колаборациите между публичния и частния сектор в сферата на сценичните изкуства, както и осъзнаване на факта, че кандидатстването с проект за публична подкрепа предполага и отговорности, които се поемат пред обществото.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Формулиране на общи представи за възникването, развитието и хоризонтите за развитие на проектния театър в България като функция и възможност за допълнителна дейност за репертоарните театри, както и като основна и допълваща дейност за творците и организациите, които работят в частния сектор.
2. Представяне и анализ на непроучвани и неизследвани до този момент архиви, данни, отчетни документи на финансиращи източници, резултати от сценични проекти, взаимовръзки между условия, контекст и времеви период на реализация.
3. Представяне на динамиката и анализ на развитието на културните политики и финансирането за театър в България като национална културна политика, от една страна, и като вътрешно секторно развитие, от друга страна.
4. Изследването посочва конкретни проблеми, които остават неразрешени до този момент, които изправят пред реални трудности творците, работещи на проектен принцип.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА

1. Ганев, И., „Повече от три десетилетия проектно финансиран театър“, сп. *Homo Ludens*, бр. 25, 2022 г.
2. Ганев, И., „Динамиката на времето в пресечната точка между културни политики и художествени процеси в контекста на програмата на МТФ „Варненско лято“, Сборникът „Как се променя театърът днес“, Съставители: проф. Камелия Николова, проф. Николай Йорданов, Изд. Фондация *Via Fest*, Фондация *Homo Ludens*. София, 2018
3. Ганев, И. „Драматургията във феномена на сателитните прожекции на театрални спектакли“, издание на Фондация *Via Fest*, Фондация *Homo Ludens*. София, 2017

4. Проведени интервюта по темата с:

- Билалов, М., „Истинските учители са децата“, сп. Homo Ludens, бр. 17, 2014
- Маравиля, Л., „Обичам да работя с интелигентни хора“, сп. Homo Ludens, бр. 18, 2015
- Кръстев, М., „Актьорската професия не се работи, тя се живее“, сп. Homo Ludens, бр. 19, 2016