



ДРАМАТУРГИЯ АСКЕЕР•2026

Номинации
за съвременна българска драматургия

Елена Телбис
Слон в стаята

Оля Стоянова
Пукнатини

Пресиян Кузов
Ръкавица



ФОНДАЦИЯ
АСКЕЕР

СОФИЯ, 2026

Библиотека за съвременна българска драматургия „Аскеер“ се учредява през 2005 г. от Милен Миланов по идея на проф. дфн Георги Каприев.

- © Фондация „Аскеер“, 2026
- © проф. д-р Владимир Атанасов, предговор, 2026
- © Елена Телбис, „Слон в стаята“, 2026
- © Оля Стоянова, „Пукнатини“, 2026
- © Пресиян Кузов, „Ръкавица“, 2026

ISBN ISBN 978-954-8649-20-9

ПРЕДГОВОР

Представените текстове в периода 31 март 2025 г. – 1 април 2026 имат несъмнен сценичен потенциал, важен компонент в общата преценка за техните качества. Те се отличават с динамика на диалога, капацитет на драматичния конфликт за развитие на действието, както и с общото въздействие на речта. На тази основа в категорията „Съвременна българска драматургия“ с оригинална структура и значима проблематика са открити три от тях – „Пукнати ни“, „Слон в стаята“ и „Ръкавица“.

И тази година има нови, различни и талантиливи автори, които представиха текстове с интересни и вълнуващи послания. През сезон 2025/2026 доминираше качествена драматургия с актуални, съдържателни и важни в социален и етичен смисъл теми. Обръщам особено внимание върху това, че текстовете от категорията „Съвременна българска драматургия“ са написани на език, който не експериментира с вулгаризми, всекидневни просторечия или сленг за придаване на „достоверност“. Всички текстове с малки изключения са на жив, богат, пластичен съвременен български език. Авторите са ерудирани и чувствителни млади хора, които чрез своите произведения задават тревожни въпроси за днешния ден и устоите на човека.

Струва ми се, че новите текстове са на по-високо професионално равнище, съдържателно и композиционно постигнати и по-изразителни. Това се потвърждава и от факта, че авторите са награждавани нееднократно в различни конкурси за пиеси, поезия и проза.

Намирам за показателно, че през този сезон девет от представените текстове са писани от жени – Оля Стоянова, Елена Телбис, Емилия Илиева, Магда Борисов, Теодора Маркова, Елица Йовчева, Александра Славова и Любомира Видева, Мая Кисьова, Ирина Гилова, а един е писан в съавторство (Георг Жено и Анастасия Тарханова). Останалите пет са писани от мъже. С това не адмираирам някакъв кво-тен принцип, а искам да посоча, че драматичните (постдраматични) структури на текста не афишират конкретно авторството. Това може да се тълкува по-скоро като знак за принадлежност или стремеж към един общ, стойностен и съвременен професионален стандарт.

Това предполага оригинални вариации в словесното изграждане на текста, което търпи известни отклонения от нормата на традиционната драма. Тези отклонения са обозначавани като постдраматични. В това отношение Ханс-Тис Леман в книгата си „Постдраматичен театър“ обяснява: „Прилагателното „постдраматичен“ обозначава театър, който се чувства обвързан да действа отвъд драмата, във време „след“ авторитета на драматичната парадигма в театъра.“¹ Постдраматичното е една възможност да се „види“ непредставеното и непредставимото.

Тазгодишните текстове ни връщат към темите за *корените, за нормалните чувства и общуване в семейството и обществото*. Може да изглежда пресилено, но съвременните

¹ Lemman, H.-T. 2009. *Postdramatic Theatre*. Abington: Routledge, p. 27.

драматургични текстове през този сезон звучат като контрапункт на информационните емисии, които често пъти са поток от новини за безотговорно прекрояване на международното право чрез сила. Наративът на места е лиричен и вече предлага по-малко забавление и експерименти. В тях политическите, социални и екзистенциални въпроси минават през лични истории, индивидуални изповеди, разказани с искреност и болка. Като пример ще посоча темите за *невидимия труд* в „Пукнатини“, за *невидимите нишки и възстановяването им* в „Ивановден“, за *невидимите пропуски* в общуването и за *премълчаването* в „Слон в стаята“. Нека прибавим тук и големите теми за *самотата, изолацията, осъзнатата липса на човешко общуване* в „Как се запознах с един комар“.

В *жанрово и тематично отношение* ще открия четири текста – „Лейди Макбет или седем начина да убиеш някого“, „За кого се вдига завесата“, „Играещи светулки“ и „Писателското кафене“, които си кореспондират по това, че са свързани със сложните движения на творческия интелект и перипетиите пред него. Показателна е съдбата на сценичния мениджър, който в продължение на години слуша и се школува при различни (7) режисьори, за да получи в крайна сметка монолога на Макбет, но прекроен в духа на собственото му човешко и творческо реализиране. Подобна е и темата за възрастните актьори, изпаднали в маргиналията, набъбваща в разказите за сложния духовен космос на артиста, който дори във функциите на статист постига творческа изява. Неговата драмата е вплетена в магията на театъра, която винаги дава други измерения на човешкото духовно присъствие като апостроф на рутината и делника.

В трите текста за пиеси, се открива общ мотив – за *творческия труд на артиста*. Под понятието „артист“ тук имам предвид човека на сцената: независимо дали е сцени-

чен мениджър като Богдан в „Лейди Макбет“, пенсиониран актьор (драматург, хореограф, композитор) в „Играещи светулки“, или неуспешен и полуотчаян музикант като героя в „Роби Уилямс беше тук“. Закъснялото признание, случването, по-точно случването *все пак* или *въпреки всичко*, достигането до онова крайно удовлетворение от несъзнаван или съзнаван творчески потенциал, проявил очаквано или ненадейно своята кулминация, стои в нововъведенията на посочените текстове.

Освен това в изграждането на текста („Играещи светулки“) драматургичното напрежение възниква в трептенето не само между разменените реплики, а и между хайку и хайбун формата, динамиката между диалог и песен, наред с редица ефектни отпратки, които отекват в съзнанието на читателя като фон и ретроспекция на музикалните класики от *Спартак* на Хачатурян, *Песента на Солвейг*, *Мечтание*, *Пролетно тайнство*. Текстът на Ирина Гилова също буди асоциации, най-малкото с *Angels* на Роби Уилям, които разведряват известното многословие в диалога между двамата приятели. *Ретроспективният момент* – режисьорските артикулации от 1984 г. (знакова темпорална граница) до съвременните решения на гост-режисьорите в „Лейди Макбет“ всъщност са гръбнак на постдраматичния текст, структуриран около идеята за напрежението между повторение и промяна.

В тази гама се откроява и текстът на Елица Йовчева, който проследява емблематични места на духовния живот от 30-те години на миналия век. В него е разработена важната тема за мисията на изкуството и твореца по време на кризи чрез диалозите на 18 български интелектуалци в знаковото пространство на сладкарница „Цар Освободител“. Положително качество на текста е още и това, че неговият адресат са младите хора – ученици и студенти, които все по-често загубват връзка с културната традиция.

Наред с авторското съдържание в текста са използвани цитати от емблематични автори, което оживява диалога и разкрива допълнителни хоризонти пред въображението. Всъщност както при Елена Йовчева, така и в текста на творческият дует Жано – Тарханова (тук следва да се постави акцент и върху оригиналния превод на Георги Тенев) са използвани множество архивни материали, снимки и визуализации, документи, режисьорски записки¹ за усилване въздействието на картината и за постигане „духа на времето“.

Тези текстове са своеобразен *поклон пред театъра, пред магията на сцената и сложната фигура на артиста*. Те свободно заемат от интелектуалния и театрален „реквизит“ – физически и словесен, показвайки (често пъти с ирония) своеобразната „кухня“ на театъра. Със същото правдоподобие текстовете представят кафенето и литературния салон, които въвеждат във вътрешните лабиринти на интелектуалния дебат през репликите на „действителните“ лица, превърнати в герои/персонажи на драматичната тъкан.

Тези текстове обаче не очертават последователно „концептуален център“ или по-точно заиграват с компоненти на драмата, които на места усложнено се вплитат в ритъма на самия наратив.

Към посочените произведения следва да се приобщи и още един текст, който също стъпва върху богатата традиция на киното, театъра и битието на актьора – „Сън в зимна нощ“ на Ал. Секулов. Това е професионално най-сложният от представените драматургични текстове, създаден в духа на авторския „бранд“ – с много препратки, скрити и явни референции, цитати от Шекспир в уникалния превод на

¹ Спасов, К. 2012 *Записки от режисьорския бележник*. София: Захари Стоянов.

Валери Петров и крилати фрази, които идват от света на киното и театъра. Темите за изкуството, красотата, свободата, силата и слабостта на актьора на сцената, за принудата и насилието, за цензурата и непостигнатите амбиции, за идентичността, сякаш са подсказани още с действащите лица. Това е техника, която се заиграва с имената на световноизвестни красавици – идоли на визуалните и сценични изкуства, които на свой ред отварят нови контексти пред читателя/зрителя.

„Сън в зимна нощ“ е авторски текст от 2022 г., поставен през този сезон от Стоян Радев, който кореспондира с Олдъс Хъксли, Дж. Оруел и Солженицин в контекста на непрестанен диалог с Шекспир. Освен тази „тежка артилерия“ има открита алюзия с темата за нацистките лагери (*Arbeit macht frei*) и локдаун (тотално ограничаване, което се случи на всички) от предходните две години. Голямата тема за осъществяването и самозаблудите на човека се отлага във всяка реплика. „Сън в зимна нощ“ поставя дълбоки въпроси и подсказва необходимостта от сериозен размисъл за антиутопичния свят, който ни заобикаля.

Ще допълня, че текстът съдържа изключително богата референциална палитра, множество скрити и открити цитати, игра със собствени имена, за което стана дума, заглавия на филми, крилати фрази, разположени в наситен театрален и интелектуален контекст. Такава творческа техника много напомня на онази „мозайка от цитати“, за която говореха френските постструктуралисти, смътно определяйки понятието за текст като способ за „поглъщане и преобразуване на друг текст“¹. С увереност може да се каже, че принудителната „миграция“ на образи, мотиви и сюжети,

¹ J. Kristeva. *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, p. 146.

които идват с универсалната тежест на запазените интуиции на театъра, литературата и киното, влиза в известна колизия с намерението да постави акцент върху нашето „тук и сега“. Това крие опасност да се „деконструира“ авторската инвенция, разбираана като целенасочен диалог, изведен конфликт, динамични сюжетни ходове и ясно общо послание на текста.

Комедийният компонент в текстовете на селектираните пиеси преобладава в „Код Жълто“ и „Оставам за малко“, както и „Любов и други аварии“. Двусмислието в заглавията полага един несигурен хоризонт на очакване, което е условие на комичното. Итало Калвино казва, че именно комичното е „изход от ограничеността и еднозначността“.¹ Оттук и сериозните неща, които се казват в шеговитата форма, когато една жена влиза в диалог с осем мъже, за да стигне след всичко до така необходимата и важна „среща със себе си“.² От друга страна, в текста на Теодора Маркова са постигнати автентично изградени ситуации с живо и динамично чувство за хумор. Текстът разгръща картината на бурна нощ и пълен хаос, заплита отношенията и държи в напрежение с това как те могат да бъдат разpletени. Необходим ли е катарзис, остава въпрос, който само зрителят може да разреши в себе си. В остроумния диалог от текста на съавторите Александър Чобанов и Лило Петров се утаява всекидневната мъдрост на думите за грижата и прошката – именно те са „малкото“, заради което си заслужава да запазим, променим и продължим житейското пътуване.

¹ Калвино, И. 1990. *Невидимите градове. Повести и есета*. София: Народна култура.

² Подобна среща със себе си впрочем стои и в концептуалната тъкан на „Сън в зимна нощ“, където комендантът актьор „режисира“ шест лагернички актриси.

Всъщност обединяващият мотив в тези комедийни текстове е *срещата*, която интегрира, приобщава отново индивида към другия или го свързва повторно с неговата група или общност.

Представените пиеси имат и една обща черта – тяхното концептуално отношение към *актуалността* – микроразказите на Иван Димитров за самотата и вътрешните сили на човека от времето на т.нар. пандемия, изолирането и „филтрацията“ (текстът на „Сън в зимна нощ“ отвежда в „лагер за филтрация на жени номер 5“ – алюзия с прочутия роман на К. Вонегът¹), проблемът за наркотичната зависимост и неговото игнориране, докато стане необратим в текста на Елена Телбис, насилието, което ни спохожда на всяка крачка в живота, травмата и нейното преодоляване („Пукнатини“, „Последна стъпка“), престъплението и повторното издигане на човешкото достойнство конкретно в „Пукнатини“. Конфликтът между политическото като „жива“ действителност, екзистенциалното като условност или като дистопична реалност, наред с етичното осмисляне на света, който ни заобикаля, образува онази базова тъкан в общия смисъл, която подсказва възможност за силно приобщаване на зрителя във физическите ситуации на сцената.

Особено място в селекцията за съвременна българска драматургия заема текстът на монодрамата „Ръкавица“ на Пресиян Кузов. Текстът подсказва възможностите за ефектен сценичен живот и активно съпреживяване на публиката. Монологът на героя също е *ретроспективен* – размисъл за духа на починалите, за детството, за родителите, за докторите и баячките, за баба Райна, за жените. Текстът търси близост със зрителя, а драматичният поток на тревожното

¹ Ще припомня, че *Кланица 5* е сред 100-те най-добри англоезични романа в класацията на Time.

съзнание (монологът на Мъжа) сякаш непрестанно очаква разбиране и съпричастие.¹ В него прозвучават дълбоки етични обобщения, които въвличат читателя (потенциалния зрител) в размисъл и дават възможност да прерасне в преживяване и осъзнаване на личен опит. Ще посоча само един пример: *Не съм изгубил още надежда. Вярата винаги е преди чудото. Каквито и съмнения да имаш, ти ако чакаш първо да видиш, за да повярваш, познай... Обратното е – трябва да вярваш, за да видиш...*

Текстът на Елена Телбис „Слон в стаята“² е структуриран като прочувствена изповед. Той представлява едноактен монолог на Жената и също увлича в индивидуален размисъл за родителството, за изключителната уязвимост на децата, останала невидима и неразбрана под булото на тяхната учтива склонност за съдействие. Детето ангел, което с всяко свое действие и дума буди доверие и носи удовлетворение, става жертва на непосилни изкушения и опасна зависимост. Структурата на наратива позволява разпластяване на вниманието по-малко към роботизирания процес на „снемане на признания“ (което е възможност за ефектни постановъчни решения) и повече към все по-задъханата изповед на майката, в чиито небрежен слог отеква болката от собствения неуспех; от „шумното мълчание“ на другите, от несъзнателното или по-лошо – съзнателното табуиране на теми от работната среда, семейството, политиката, които ще тегнат като нерешен проблем и занаят. Майчиният наратив, дано това не прозвучи сантиментално, въпреки

¹ По този начин екзистенциалният патос на текста напомня двата персонажа – Мъжа и Жената в драмата „Нирвана“ на Константин Илиев.

² През 2026 г. пиесата получава награда Икар за драматургичен текст.

своята привидна отстраненост, изразява един от психологическите парадокси на времето, в което и ние живеем – премълчаването на очевидното до неговото игнориране и превръщане от индивидуален в социален проблем.

Трябва да се обърне особено внимание и върху текста на „Пукнатини“ от Оля Стоянова¹ – един искрен и напълно актуален със своите внушения текст. Снемането на лично свидетелство в текста на Телбис кореспондира с разпита, който разкрива лични позиции на героите при Оля Стоянова. След като прочетох „Пукнатини“, се замислих дали някъде в познатите произведения на световната литература и кинокласика съществува сюжет и обстановка като тези, които наративът представя. Досетих се за адаптацията по Стивън Кинг „Изкуплението Шоушенк“, където Дюфрейн (Тим Робинс) е „добрият“ убиец. Или за „Магьосникът на лъжите“ с Роберт де Ниро, където обаче става дума за голям финансов измамник. Или пък за „Зеленият път“, където киноразказът е посветен на осъдения за изнасилване и убийство Джон Кофи (Майкъл К. Дънкан), който се оказва невинен, но и надарен с чудодейна сила. Всички те преследват друг тип атрактивност, за разлика от непресторената изповед на героините в „Пукнатини“.

Смятам, че посланията на текста, разглеждани в политическия контекст, може да се възприемат и като един съвременен отглас на Харта 77 и нейния основен принцип – гражданите да могат да упражняват своите права, гарантирани от законите². Още в началото една от героините – Вря

¹ Оля Стоянова е носител на наградата „Аскеер“ за съвременна драматургия – за „Покана за вечеря“ (2014) и за „Цветът на дълбоките води“ (2018).

² Харта 77 е независима гражданска инициатива в Чехословакия в периода 1976–1992. Възниква във връзка с Хелзинкския про-

(майка на две деца), говори именно така: *И с този протест не нарушаваме закона – единствено настояваме правилата да се спазват...*

Но тук изненадата е, че текстът разказва за четири жени в сливения затвор, осъдени за убийство; за насилието и търсената справедливост. И за упорството да се отстоява личното достойнство. Текстът е изследване на сложен комплекс от поведения, които се определят от управата на затвора като „индивидуални“, но в същността си са знаци на социален протест срещу несправедливото отношение и премълчаването.

В своя текст Оля Стоянова сякаш отново провежда един „затворнически експеримент“¹, но с обратен знак. Нейните „затворнички“ ни най-малко не оскотяват, тъкмо напротив – те започват да търсят себе си, своята житейска истина и своето човешко право на нормални условия за труд. С различни словесни фигури на своите „признания“ те разкриват личната си драма и бранят човешкото си достойнство.

Началото на текста е структурирано от разпити – монолози, всеки от които извежда по един важен въпрос – за ушитите 500 000 знамена за Грузия²; за децата и тяхната невинност, която може да бъде накърнена и да ги превърне в „масови убийци“, както говори Мила; за безизходицата, довела до гибелта на собственото дете. Освен личната реч в текста се откроява и равнището на документалната сбитост

пес и неговите два международни пакта, с които се регламентират отношенията между държавата и гражданите.

¹ Станфордският затворнически експеримент е проведен през 1971 от социалния психолог Филип Зимбардо.

² Алюзия с протестите срещу възприетия от руското законодателство закон за „чуждестранните агенти“.

на фактите, стегнатата риторика на „извънредните съобщения“, „цитати“ от политически фигури, представени от мултимедия, което създава оригинално драматургично многогласие. Посланията на текста провокират социалното самосъзнание на читателя с особено деликатно проникване в един от „неосветените дворове“ на съвременния живот.

Вярвам, че всички текстове, представени в категорията „Съвременна българска драматургия“, имат свое осигурено място на театралната сцена. Номинираните от тях разкриват в истинските му измерения колко оригинален и динамичен е театрален сезон 2025/2026.

Проф. д-р Владимир Атанасов