

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА „ИСТОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА И СРАВНИТЕЛНО
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ“



Младен Цветанов Влашки

**БЪЛГАРСКИ ОБРАЗИ НА КРАЕВЕКОВНАТА АВСТРИЙСКА
ЛИТЕРАТУРА**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертация за придобиване на научната степен
„доктор на науките“

Област на висше образование: 2.Хуманитарни науки

Професионално направление: 2.1.Филология

Научна специалност:

*Антична и западноевропейска литература: сравнително
литературознание*

**Пловдив
2025**

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на заседание на Катедрата по История на литературата и сравнително литературознание към Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ на 16.06.2025 г.

Научното съчинение е с общ обем 495 стандартни страници. Структурирано е от съдържание, увод, три части с подглави, два екскурса, заключение и цитирани източници.

Научно жури:

Външни членове за Пловдивския университет:

- 1. Проф. д.ф.н. Майа Станкова Разбойникова-Фратева** – гр. София, област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2.1. Филология (Немска литература)
- 2. Проф. д.ф.н. Пламен Антов Петков** – гр. София, Институт за литература при БАН, област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2.1. Филология (Нова и съвременна българска литература).
- 3. Проф. д.ф.н. Александър Асенов Панов** – гр. София, област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2.1. Филология (Теория и история на литературата).
- 4. Доц. д-р Мария Илиева Ендрева-Черганова** – СУ „Св. Климент Охридски“, гр. София, област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2.1. Филология, научна специалност ()

Вътрешни членове за Пловдивския университет:

- 1. Проф. д.ф.н. Клео Стефанова Протохристова** – ПУ „Паисий Хилендарски“, Катедра „История на литературата и сравнително литературознание“; област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2. 1. Филология, (Литература на народите на Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия (Сравнително литературознание)
- 2. Проф. д.ф.н. Инна Иванова Пелева** – ПУ „Паисий Хилендарски“, Катедра „Българска литература и теория на литературата“, област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2. 1. Филология; Българска литература.
- 3. Доц. д-р Светла Кирилова Черпокова-Захаријева** – ПУ „Паисий Хилендарски“, Катедра „История на литературата и сравнително литературознание“, област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2. 1. Филология (Литература на народите на Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия (Сравнително литературознание).

Резервни членове:

- 1. Проф. д-р Светлана Стойчева Василева-Андерсон** – НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, гр. София, област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2.1. Филология (Теория и история на литературата (Детска литература) – външен.

2. Проф. д-р Запрян Ангелов Козлуджов – катедра „Българска литература и теория на литературата“, ПУ „Паисий Хилендарски“, област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление 2.1. Филология (Теория и история на литературата) – вътрешен.

- Защитата на дисертационния труд ще се състои на 16.10.2025 г. (четвъртък) от 14.00 часа в Конферентен център „Компас“.
- Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в университетската библиотека, Ректорат, ул. „Цар Асен“ № 24.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Съдържание:

1. Увод.....	3
2. Методологически перспективи.....	31
3. Литературноисторически модели на австрийската литература за периода от към 1870 до към 1918 г.....	48
Екскурс: Петер Алтенберг – траектория на трансферната му история.....	50
3.1.Модели на австрийски литературни истории.....	57
3.1.1. Моделът на „Немско-австрийска литературна история. Наръчник към историята на немското поетическо творчество в Австро-Унгария.“.....	84
3.1.2. Модели на литературна история в Австрия днес (Херберт Цеман и Винфрид Кригследер).....	99
3.1.2.1.Модел на Херберт Цеман.....	99
3.1.2.2.Модел на Винфрид Кригследер.....	112
3.2.Рамка на австрийската краевековна литература с оглед на австрийските литературноисторически модели.....	122
4. Трансфер, рецепция и образи на австрийската краевековна литература на литературното поле в Българи.....	138
4.1.Характеристики на полето.....	139
4.2.Посредници.....	153
4.2.1. Иван Шишманов като посредник между културата на Виенското краевековие и българското литературно поле.....	164
4.2.2. Теодор Траянов като посредник. Импорт от Виена на една нова българска поезия.....	204
4.2.3. Гео Милев като посредник между немскоезичната литература и българското литературно поле.....	234
4.2.4. Николай Лилиев като посредник между австрийската краевековна модерна литература и българското литературно поле.....	252
4.3.Трансферни канали и образи на австрийската краевековна литература, породени от тях.....	273
4.3.1. Периодика.....	273
4.3.2. Театър.....	313
4.3.3. Книгоиздаване.....	323

Екскурс: Лесният Шницлер и трудният Хофманстал.....	330
5. Заключение.....	348
6. Библиография.....	354

Дисертационният труд обобщава проучвания по темата от 1995 г. до днес. Преди тридесет години под методическото ръководство на проф. д-р Алберто Мартино (Институт по сравнително литературознание на Виенския университет), бе конструирано научното изследователско поле. Последваха множество проучвателни дейности, голяма част, от които в изследване на архивни фондове, на австрийска и българска периодика, на теоретични трудове при изработване на методиката за работа и голямо количество литературноисторически трудове и монографии върху отделните автори. По темата съм публикувал четири книги, осем студии и множество статии в академична периодика и сборни томове у нас и в чужбина.

Дисертационният труд си поставя за цел да възстанови и анализира историческия трансфер и рецепцията на краековната австрийска литература във и чрез българското литературно поле. Той изследва как се пораждат, формират, какво представляват и как се развиват образите на австрийската краековна литература в българския културен и литературен контекст. Застъпва се тезата, че българската култура е била интензивно отворена към Виена до 1944 г., но това знание е изтрито или изместено в колективната памет след налагането на тоталитарния режим. След 1989 г. настъпва своеобразно „възраждане“ на интереса най-вече към забравената Виенска модерност като част от краековната литература. Настоящата дисертация цели не само да реконструира този изгубен културен пласт, но и да го постави в по-широка интеркултурна и рецептивна рамка, съпоставима с водещи научни модели в Австрия и Европа.

Постигнатите резултати би трябвало да могат да се впишат като литературноисторически реконструкции в оформянето на българската литературна история. Но както подчертава Михаил Неделчев, новите литературноисторически сюжети, които се конструират чрез изследвания, не се интегрират автоматично в големия наратив на литературната история. Те остават самостоятелни хипотези, докато не бъдат припознати от по-широки академични и обществени среди. Приемането на такива реконструкции изисква дълга повтораемост и популяризиране, попадане в академични и обществено-дискуссионни форуми, за да станат част от устойчивото историческо повествование.

За да бъдат валидирани резултатите в подобна по-скоро пренебрегваща проблематиката българска среда, съм се стремил да позиционирам резултатите от своите изследвания в Австрия и Германия, където към темата за Виенската модерност има силен академичен интерес. Важна институционална подкрепа получих в това начинание от програмата „Франц Верфел“ на Република Австрия, която подпомага научни изследвания, свързани с австрийската литература. Основната теза в досегашните ми публикации е, че литературните трансферни практики между Виенската модерност и модернизиращата се българска литература са оказали влияние върху формирането на българския модернизъм. Тази хипотеза бе приета от немските и австрийски литературоведи, сред които Лудгер Удолф, Норберт Бахлайтнер, Стефан Симонек, Винфрид Кригледер, а в България съм я защитавал пред Ана Димова, Мая Разбойникова-Фратева, Клео Протохристова, Инна Пелева и др. Методологията на изследването комбинира модерен литературен позитивизъм, интерпретативни модели и компаративистки анализи, които позволяват разглеждане на литературните феномени в социален и исторически контекст.

1. Увод

В уводната част посредством исторически и теоретически наблюдения е даден отговор на въпроса „Защо проучването на австрийската краевековна литература е от значение за човешкото познание и в днешно време?“. Даден е отговор и на втори въпрос, който стои в пряка връзка с първия – „Съществуват ли представи за австрийската краевековна литература или поне за отделни нейни автори в българската култура и какъв образ имат те?“. И двата въпроса бяха провокирани от липсата на интерес в България към една доминираща в международната германистика научна тема, чието начало бе поставено през 80-те години на 20. век – темата за „Виенската модерност“. Тогава се приемаше, че за историята на българската литература тя е ирелевантна. Това състояние на нещата се дължеше най-вече на забора и незнание, подхранвано, от една страна от социалистическото отхвърляне или потискане на познанието за модернизма като буржоазно явление, от друга - поради все пак развити академични представи, че българският модернизъм е задължен най-вече на френския, на руския и донякъде на немския. Виена определено беше схващана като град на музиката, но не и на една привличаща българите литература.

В културния живот на предходни български поколения до 1944 обаче модерна Виена от краековете е била понятие и отвъд музикалното знание, което я е свързвало както с Моцарт, Бетовен, Хендел, Брамс, Шуберт, Хайдн, така и с валсовете на династията Щраус и оперетите на Лехар, Калман и т. н. Била е понятие и отвъд широко разпространените представи за столицата на Австро-Унгарската империя, в която българите намират своя бъдещ цар и в която се водят тайни преговори или се лекуват физически болки, фокусирани в тази формула (място на дипломатията и медицината) от Рихард фон Мах в книгата му „Из българските бурни времена“ (1929). Но с налагането на социалистическата и повлияната от идеологията на комунистическите партии в СССР и НРБ матрица на живот в България, Виена се превръща в топос отвъд „железната завеса“, т.е. вражеско пространство, а с това и в „забранен плод“. И познанието за нея бавно се заличава.

След 1989 г. и отпадането на „забраните“ с бърза скорост, но в хаотично движение започна откриване, преоткриване и освежаване на някои забравени стари образи (примерно по линията на огромното търсене на любовни романи в началото на 90-те години на XX век бяха преиздадени романи на Мария фон Ебнер-Ешенбах и на Артур Шницлер; пиесата на Шницлер „Хоровод“ в нов превод стана хит на театралната сцена, Фройдовите текстове триумфираха в различни издания), а чрез преводен трансфер се появиха и непознати публично и в миналото съдържания като творчеството на Карл Краус например. През годините на прехода и българските литературоведи сториха много за преориентирането на литературната ни наука към наистина актуални, при това общовалидни както на Запад, така и на Изток от бившата „железна завеса“ разбирания за българския литературен процес. Запълниха се и се запълват много от „белите петна“ за близкото ни и по-далечно литературно минало. Настоящата дисертация е мислена като част от този процес.

Краековна Виена (приблизително от 1880 до 1934 г.) в настоящите наблюдения е гледана като епицентър на европейската модерност. Множеството интелектуални, художествени и научни течения – от психоанализата до модерния театър – се сливат в една интензивна културна лаборатория, определена от Карл Краус като „опитна станция на Апокалипсиса“.

В епохалния контекст на Виена от краековете и до днес като ключови се приемат: Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Петер Алтенберг, Карл Краус, Зигмунд Фройд, Теодор Херцел, Густав Малер, Арнолд Шьонберг, Лудвиг Витгенщайн и др., които

представяват центъра в полето на Виенската модерност, която Карл Шорске определя като хронотопа на раждане на *homo psychologicus* от духа на политическата криза.

Основанията му са свързани с факта, че в момента на най-могъщ културен разцвет, Виена същевременно е сцена на напрежения: буржоазен либерализъм срещу аристократична традиция, еврейска еманципация срещу антисемитска агресия, модерност срещу ретроградност. Този хибриден, динамичен и често парадоксален характер обуславя уникалната роля на виенската култура в европейската история.

Тези долавяни и отложени в литературата и изкуството на краевековието напрежения водят до политически и културни разломи след 1918 г.

След края на Първата световна война, Австрия преминава през тежки социални и политически кризи. От разпада на Хабсбургската империя, през възхода на авторитаризма и австрофашизма, до аншлуса с нацистка Германия, Виена се превръща от културна столица в арена на идеологическо разрушение. Събитията между 1918 и 1938 г. водят до емиграция, забрана на автори, разпад на културни институции. Виенският кръг, психоаналитичното общество, модерната литература – всички тези структури са или унищожени, или пренесени в емиграция.

В този контекст приемането на австрийската модерност в България също претърпява прекъсвания – особено след 1944 г., когато идеологическата доктрина на социалистическа България изтласква всички „буржоазни“ културни влияния. Така се създава културна амнезия за австрийската литература и култура от *fin de siècle*. Едва през 80-те години на 20. век по инициатива на академични фигури като Исак Паси, Атанас Натев, Ивайло Знеполски и др. чрез произведения на австрийското литературно поколение, преживяло тегобите на разпада – Стефан Цвайг, Херман Брох, Йозеф Рот и Роберт Музил се обръща поглед към прикритите във времената на Виенската модерност причини за последвалите събития.

Настоящата дисертация изследва образа тъкмо на тази краевековна австрийска литература, носител на литературната памет за долавяните начала на разрушителните процеси, в България чрез понятието *образ* – като културна и научна конструкция, която отразява както лични, така и публични представи. Изследването се опира на дългогодишна литературно-историческа и сравнителна работа върху трансфера и рецепцията не само но предимно на Виенската модерност в България до 1944 г., като обхваща и наблюдения от по-късния период.

В центъра на изследователския интерес стои Виенската модерност – културна епоха, чиято плътност, хибридность и креативен заряд са се възприемали като „весел

Апокалипсис“ по думите на Херман Брох, но са превърнали Виена в „опитна станция на Апокалипсиса“ по определението на Карл Краус. Подобно определение намира отзвук в оценката на Мераб Мамардашвили, според когото австрийският опит представлява универсален опит на човечеството, съдържащ в себе си „тръбата на Страшния съд“ – предупреждение да се осмислят преживяванията, за да не се повтарят трагично.

Изреждането на имената на мислители, творци и учени (от Ернст Мах, Фройд, Витгенщайн и Шницлер, Херцел до Шьонберг, Климт и Малер) подчертава мащаба на тази модерност, чийто културен център е Виена. Общите характеристики на това явление включват космополитизъм, принадлежност към еврейската културна традиция, колективен дух и интензивно взаимодействие между университети, кафенета и медиите. Тази културна плътност съществува в пространството между класическото образование, политическата либералност и усещането за криза на идентичността.

Изследванията върху причините за креативността, породена в плътността, посочват като фактори: диференциацията на света чрез наука, плурализма, загубата на централна перспектива, както и особената роля на еврейския елемент в разпада на религиозно центрираната светогледна структура. Автори като Карл Ахам, Алън Яник и Уилям Джонстън извеждат като ключови обяснения полицентризма, валидността на класическото образование и културната хибридность.

Кризисният политически пейзаж след Първата световна война, обхванат от разпад, икономическа несигурност и идентичностна нестабилност, поставя под въпрос устойчивостта на австрийския културен модел. Периодът на Първата република (1918–1938) е белязан от опити за демократизация, следвани от авторитарен обрат и навлизане на националсоциализма. В този контекст като пример за процесите се разглежда съдбата на Виенския кръг – символ на научна и философска модерност – чийто представители биват принудени да емигрират или стават жертви на насилие. Така културният и научен елит на Австрия е унищожен.

Сходна съдба застига австрийската литература. Творчеството на автори като Артур Шницлер, Херман Брох, Роберт Музил, Стефан Цвайг, Франц Верфел и др. е забранено или изтласкано в емиграция. Техните произведения обаче остават важни предупреждения срещу тоталитаризма. В този контекст е особено значим образът „*весел апокалипсис*“ (на Херман Брох) – формула, която изразява съжителството на разложение и блясък, на криза и културна виталност във виенското краевековие.

Дисертацията интерпретира краха на модерността не просто като исторически процес, а като провал на една възможност за духовна и културна устойчивост.

Изчезването на либерализма, плурализма и демокрацията довежда до срыв на социалната и културната тъкан, която е поддържала модерната австрийска идентичност. Полето на високата култура е унищожено, но нейното значение остава в наследството, пренесено от емиграцията и в текстовете на онова време.

В уводната част се отделя внимание и на литературните знаци на катастрофата, от първите години след краевековието: романи като *Четиридесетте дни на Муса Даг* от Франц Верфел или *Черният манастир* на Аладар Кунц, творбите на Карл Краус, както и експресионизмът на Еренщайн. Тези произведения все открито предупреждават за заплахите на фашизма и отказа от човечност. Карл Краус, в частност, предсказва настъпващата катастрофа още през 20-те години, превръщайки списанието си *Факелът* в арена за критика на масовата манипулация, езиковия разпад и надигания се тоталитарен дух.

Широкият контекст на дисертацията обхваща разбирането за Виенската модерност като културна лаборатория, където се сблъскват и преплитат традиции и модерни търсения. Където съществува динамична двойственост между либерална бюрокрация и аристократична култура, между рационализъм и мистицизъм, между естетизъм и социална критика. Този сблъсък генерира както креативност, така и криза – в езика, в идентичността, в самото разбиране за човека.

Масщабният експеримент на виенската култура, с нейните фейлетонисти, театри, кафенета и художествени групи, създава многопластов свят от отразявания и препратки – „огледални кабинети“, в които реалността често се размива. Но именно в тази размитост се съдържа потенциалът за прозрение и предупреждение. Затова знанието за тези процеси остава важно – не само за разбирането на австрийската културна история, но и за нашата съвременна способност да разпознаваме повторенията на опасния опит. Австрийската литература от краевековието – със своите образи на отчуждение, идентичностна криза, популизъм, пацифизъм, модерност и традиция – представлява ценен източник както за познание за самата Австрия, така и за разпознаване на нас самите в огледалото на нейното културно преживяване.

Разсъжденията върху явните, но и върху не толкова лесно видимите процеси в австрийската култура от края на 19. и първата третина на 20. век очертават ясно отговора на въпроса за важността на познанието за тях. Защото самата австрийска краевековна литература е резервоарът от текстове, които или долавят плашещата двойственост на явленията, или се съпротивляват на определени процеси (пацифизмът например), или осъзнават и описват социалните промени, които ще доведат до лесна за манипулиране

среда, или поддържат немско-националистичните идеи и т. н. И доколкото тъкмо в литературата от онези времена (художествена, публицистична и теоретична) са оформяни, запазвани, възприемани, разпространявани и т.н. усети, идеи и представи, нейните образи в една друга култура са важни извори както за схващанията за спецификата на австрийското и по-фокусирано на виенското (гледано от външната дистанция), така и за опознаването на самата възприемаща култура (как и какво тя може да види и какъв образ може да му придаде).

2. Методологически перспективи

Частта от дисертацията, посветена на методологическата проблематика, обосновава теоретичната рамка, изследователските подходи, ключовите понятия и практическия път на разработване на темата, свързана с изграждането на образите на виенската краевоковна литература в българския културен контекст. Изложението е изградено като комбинация между аналитично осмисляне на съществуващата теоретична база и рефлексивен поглед към процеса на собственото изследване. То представя не само избора на методология, но и конкретните предизвикателства при прилагането ѝ в български условия. В центъра на вниманието е понятието „образ“ в неговата сравнително-литературна, рецептивна и трансферна перспектива. Дисертацията се основава на съвременните постижения на интеркултурната херменевтика (имагологията), на социологията на литературата, на комуникативната теория и на теорията за културния трансфер.

Основни теоретични ключове както за изследването, така и за излагането на резултатите са: понятие за образ, трансфер и рецепция.

Терминът „образ“ е взет от сферата на интеркултурната херменевтика, по-рано известна като имагология. В класическите си варианти имагологията се стреми към народопсихологическо осмисляне на „другата“ литература – какво изразява тя за националната душевност. В дисертацията обаче понятието „образ“ се разглежда не като фиксатор на „национална същност“, както е било в ранните етапи на имагологията, а като резултат от процеси на посредничество и комуникация, възприятие и интерпретация. Така например не се пита каква е същността на австрийската литература спрямо националната представа за австрийски човек, а какви качества ѝ се приписват в българското литературно поле в определен исторически и културен контекст и какви механизми стоят зад изграждането на подобни интерпретативни образи. Съвременната

компаративистка имагология е с променен фокус спрямо своето минало: тя се интересува не толкова от „същността“ на една чужда литература, а от това какви качества ѝ се приписват, от кого, защо и с какви цели. Подходът е съзвучен с т.нар. компаративистка имагология, която се интересува от социалните и културните функции на образите в транснационални литературни и културни взаимодействия. Образите са винаги медиирани, винаги свързани със субективен и идеологически наратив. Именно тази перспектива – на образа като динамична културна конструкция – е в основата на дисертацията.

Второто ключово понятие е рецепцията. Рецепцията не се разбира просто като прочит, а като резултат от комплекс от действия, включително избор на произведение, превод, публикуване, критическо осмисляне, сценична адаптация и институционално приемане или не. Всеки от тези етапи включва посредничество и културна интерпретация. Оттук и третото централно понятие: трансфер. Културният трансфер предполага не пасивно приемане, а активно преминаване и трансформация на значения през културни граници. Това преминаване е възможно само чрез посредници – личности и институции – които играят роля на филтри, адаптери, трансформатори. В този контекст изследването разглежда процесите на превод, рецепция, адаптация, театрална постановка и критическо (най-често рецензентско) осмисляне като елементи на културния пренос. Трансферът се дефинира като последователност от практики и действия, чрез които литературни артефакти преминават от една културна среда в друга. За да се осъществи рецепция на даден текст, е необходимо преди това той да бъде открит, преведен, редактиран, издаден, представен публично и коментиран. Тези стъпки често оставят по-добре документирани следи от самия акт на четене, което прави трансферът по-податлив на емпирично изследване.

Дисертацията възприема разбирането за литературата като комуникация, оформено в немската школа от 80-те години насетне. В основата му стоят идеите на Никлас Луман (системна теория) и работата на групата НИКОЛ. Литературата се мисли като част от комуникационна система, в която участниците (автори, читатели, издатели, критици и др.) взаимодействат в рамките на социални и институционални структури. Френската школа със социологичен уклон в лицето на Пиер Бурдийо (теория на полето) придава една конкретика и логика на тази комуникация като действие на литературното поле. Бурдийо въвежда понятия като символичен капитал, хабитус, легитимно и автономно поле, които позволяват анализа на властовите и културните механизми в

литературния живот. Съчетаването на двете разбирания се основава, на процесите, които са свързани с автономията (при Бурдийо) или самопораждането (при Луман).

Прилагането на подобен методологически модел да изследване в български контекст поставя множество практически проблеми – основно свързани с липсата на документиран (а защо не и дигитализирани, както е по света) архиви, институционални издания и устойчиви библиографски системи. Това обаче открива и възможността за археологически тип изследване, в което самият изследовател се превръща в посредник между разпръснати данни и културна реконструкция. Тази теоретична основа изисква археологически, процесуален и полифоничен подход. Изследователят трябва да реконструира мрежи от действия, практики и значения, като анализира множество източници – периодика, архиви на автори, преводачи и издатели, бележки на автори, програми на театри, критически текстове и др. В духа на археологията на знанието, изложението обръща внимание на разнородността и фрагментарността на историческия материал, като настоява на необходимостта от интердисциплинарност и системност при обработката му.

Важна методологическа стъпка е и приемането на разбирането за „културен трансфер“ в смисъла, развит от Еспан и Вернер във френско-немската историческа школа. Трансферът се разглежда не само като линейно преминаване от една култура към друга, а като мрежова, динамична и често асиметрична система от отношения, която включва посредници, адаптации, локални прочити и трансформации. В тази рамка образите, които съпътстват трансфера, играят съществена роля в изграждането на рецептивните модели. Теорията на културния трансфер, развита от Еспан и Вернер, въвежда трикомпонентен модел: изходна култура (тук: Австрия), посреднически процеси, целева култура (тук: България). Всеки от компонентите предполага отделно изследване:

- Изходната култура – чрез анализ на собствените ѝ стратегии за автоинтерпретация (австрийските литературни истории, критически издания, институционализирани образи).
- Посредничеството – чрез реконструкция на актьорите и техните мотиви в лични и в публични роли.
- Целевата култура – чрез анализ на рецептивните практики, на наличието или отсъствието на устойчив интерес, на публиките и на променящите се културни нагласи.

Моделът допуска разбиранята за хибридность, мултивалентност и нелинейност. Така например за българския случай от особена важност е т. нар. „индиректен трансфер“, т.е. през чужда култура – руската основно, понякога френската. Припознаването на текстовете зависи не само от езиковите умения на посредниците, а и от съществуващите очаквания, наличните вече образи, възможните аналогии и т.н..

Ключова роля в наблюдението и анализа играе посредничеството. Посредничеството е едновременно обект и метод на изследването. Посредници могат да бъдат личности (Иван Шишманов, Теодор Траянов, Гео Милев и др.), но и институции (Народен театър, издателства, университети, културни списания). Те вземат решения кои текстове да бъдат превеждани, адаптирани, играни, рецензирани. Те формират образите на чуждата култура и определят каква роля тя ще играе в местния контекст – дали ще бъдат въвличани в собствено литературни процедури или ще бъдат определяни като нежелано влияние. Тяхната лична културна и социална позиция, достъпът им до мрежи на знание и институционална власт, както и създадените от тях текстове и издания се разглеждат като ключови елементи на процеса.

Наблюденията върху посредничеството включват и наблюдение върху исторически случилият се подбор на конкретни автори (Шницлер, Хофманстал, Бар, Музил, Цвайг), на жанрове (едноактна драма, фейлетон, символистична поезия), на теми (декаданс, еротика, смърт, идентичност). Това случване е израз на идеологически и естетически избори. Много често тези избори не са резултат от „обективна литературна стойност“, а от културнополитически обстоятелства.

Изследването приема също така и перспективите на контекстуализма в компаративистиката, където текстът се мисли не като изолиран артефакт, а като възел от контексти – исторически, културни, жанрови, интертекстуални. Влиянието на постколониалните студии, теорията на хибридността и новите посоки в компаративистиката, застъпени от автори като Карбинеу-Хофман, също намира отражение в подхода на изследването. Съвременната компаративистика акцентира върху контекстуализацията – текстът се мисли като възел от връзки. Не се сравняват „национални стилове“, а дискурсивни структури, жанрови хибриди, транснационални теми. Дисертацията възприема тази перспектива и се стреми да избегне капана на „националните същности“. Австрийската краевековна литература и особено Виенската модерност като част от нея биват анализирани не като австрийски феномен *per se*, а като транснационален културен конструкт.

Архивите, по които се реконструира трансферът и контекстът, са хетерогенни и разпръснати. Те включват: преводи, издания и техните предговори; библиографски записи; рецензии в периодичния печат; лични писма и спомени; театрални афиши; ръкописни бележки; каталози на издателства; препратки в творчеството на български автори и др. Основен проблем е отсъствието на проучени, подредени, а защо не и дигитализирани, т.е. достъпни фондове. Дигиталните инициативи като „Българският литературен модернизъм“ са по-скоро изолирани опити, без пълна функционалност (напр. без текстово търсене).

В увода в личен план говоря и за избора на темата и трудностите, свързани с липсата на предшестващи изследвания, академична подкрепа и институционални ресурси в началото на 1990-те години. Първите публикации, антологията „Веселият апокалипсис“ и опитите за проекти с колеги като Емилия Стайчева, Ана Димова, Добрин Добрев останаха с ограничен ефект. Единствените съществуващи текстове по темата – като книгата на Яна Мутафчиева за австрийската драматургия на сцената на народния театър (1987), например – не обясняват механизма на трансфера, а по-скоро изброяват факти, при това определено с пропуски – в конкретния случай Липсват имената на автори като Херман Бар, Тадеуш Ритнер и т.н. Другото изследване с претенция да се докосва до проблематиката, това на Симеон Хаджикосев върху българския символизъм и връзките му с немската лирика (1974), не разглежда трансферни и рецептивни механизми и резултати и поради това предлага някои грешни постановки. Липсата на проучвания върху периодиката и неналичните или само отчасти налични био-библиографски трудове също изправят изследвателя пред бяло поле. Това състояние на нещата наложи сам да събирам материали от първични източници – периодика, архиви, библиотеки – и да изградя основата на своето изследване. Фрагментарността на невидимия български фонд, свързан с образи на австрийската краевоковна литература е довел до липса на осъзната памет в българската културна среда относно нея. Ето защо изследването започва от „котата нула“ – буквално от търсене на следи и изграждане на мрежи от препратки.

Особеност на българския случай е, че културната рецепция често е неустойчива и фрагментарна. Полето претърпява резки промени: 1) до 1944 г. – формира се не съвсем автономно литературно поле, което е отворено към европейски влияния; 2) 1944–1989 г. – налага се социалистически модел, който цензурира и преформатира полето в идеологически партийно подчинено и това рязко прекъсва рецептивните процеси от

предходното поле; 3) след 1989 г. – полето се демократизира, постига автономия, но липсва стратегическа визия за връщане към интернационалния диалог.

В тези три периода образите на Австрия, на Виена, на краевековието и на модерността се пораждат, трансформират или изчезват. Затова правя опит да възстановя нишките, по които австрийските текстове са влизали в българската култура – чрез превод, на сцена, чрез критика (обзор или рецензия) и ли са правени опити за креативна обработка. Това предполага не само текстологичен анализ, но и контекстуална реконструкция.

На базата на изложеното, композицията на ядрото на дисертацията е структурирана по следния начин:

- Първа част: образите на виенската литература в самата Австрия – как се конструират в литературните истории и културната памет (част 3).
- Втора двуделна част, в която пораждането на образите и тяхното съществуване се наблюдава през: посредничеството – фигури, институции, текстове и действия, чрез които австрийската литература навлиза в България (първи дял на част четвърта чрез четири фигури); рецептивният контекст, реконструиран чрез посредническите канали периодика, театър и книгоиздаване – какво се случва с породените от трансфера образи в българската среда, как се интерпретират, присвояват, забравят и т.н. (втори дял на част четвърта чрез трансферни продукти).

Тази структура отговаря на модела на трансферната мрежа и позволява едновременно синхронен и диахронен анализ.

В заключение, избраната методология съчетава системното схващане за литература (Луман, З. Й. Шмит), литературна социология (по теорията за полето на Бурдийо), теория на културния трансфер (по Еспан/Вернер), рецептивна естетика, разбираана по-широко от възгледите на школата в Констац, и компаративистичен анализ. Тя позволява да се анализират както емпирични архивни данни, така и образи и интерпретации (художествени, критически, теоретични и т.н.), да се открояват посредници и да се реконструират контексти. Тази методологическа рамка оформя и композицията на дисертацията, която е структурирана в съответствие с триадата: 1) образите на виенската литература в изходната култура (Австрия); 2) техните пътища и трансформации през посредниците; 3) рецепцията и адаптациите им в българската културна и литературна среда.

По този начин методологията не предоставя единствено аналитичен инструментариум, а е и интегрална част от разказа за литературната история, в който се вплитат националното и транснационалното, фактите и образите, науката и паметта.

Въз основа на личния ми изследователски опит мога да определя работата по дисертационния труд като движение в три основни стъпки – от археология през наблюдение към интерпретация. Самата методологическа рамка е мислена като жива структура – динамична, подложена на промени в хода на работата, отворена към нови контексти. Тя не е просто теория, а карта за ориентиране в един терен без предварителни пътеки. Този резултат произтича от обстоятелството, че липсва литературно-институционална рамка в България относно австрийската краевековна литература и това наложи разработването на индивидуална методология, изградена на кръстопътя между немска системност, френски полеви и трансферни теории и българска архивна археология. Публикациите, конференциите, връзките с австрийски и немски учени бяха не само източник на академичен ресурс, но и поле на валидиране на хипотезите.

Това разширено резюме на частта „Методологически перспективи“ представя методическата рамка на дисертацията не само като логическа структура, но и като интелектуален път, белязан от търсене, адаптация и аналитична отговорност към сложността на културните процеси.

След изграждането на методологически инструментариум започват конкретните наблюдения и обобщения чрез прилагането му.

3. Литературноисторически модели на австрийската литература за периода от към 1870 до към 1918 г.

Във втория дял на дисертацията (3. Литературноисторически модели на австрийската литература за периода от към 1870 до към 1918 г.) изходната култура и литература за трансфера се наблюдава и описва през литературноисторически модели, създадени в Австрия.

В началото на главата е включен един екскурс върху траекторията на трансферната история на Петер Алтенберг, който описва и рецепцията му както в Австрия, така и в България. Описанието бива използвано за формулиране на въпроси, чиито отговори могат да бъдат търсени чрез формулираната методика.

Подходът да се навлезе в изходната култура чрез литературни истории има двойно основание. Поради установената липса на системно разбиране за австрийска литература

в България той сумира и представя нейния образ според класически и актуални литературноисторически трудове и това е в помощ при наблюдаването на трансфера най-вече в неговите редукии. Второто основание е свързано с обобщаването на дискусиата около създаването на тези литературни истории, което сумира проблемните места на тези академични начинания като опитите за отграничаване от немската литературна история, проблематизирането на фонда с имена и произведения, както и принципите на подредба и организация, свързани най-вече с една особеност – в краевековната литература на Австрия, за разлика от тази в Германия, на пръв поглед няма ясно обособен натурализъм, който да бъде преодоляван, но пък модернизиранието на литературата от 90-те години на 19. век нататък преминава под знака на тази формула.

Целта на наблюденията в тази част е да открие проблемите за спецификата, да посочи австрийските решения за тяхното преодоляване и да оформи една матрица за външен наблюдател, по която той би могъл да проследи трансфера, рецепцията, пораждането на образи (прим. списък с имена на автори и творби, списък на проблематизации, списък на конструирани представи и т.н.) в наблюдението какво е било видимо във всеки един исторически момент като съдържание и преценки за трансфериране от посредниците (понеже собствения му опит и познание са външни и ограничени спрямо системата на австрийската литература). Понеже такива прегледи са правени вече, дисертацията се опира на един външен поглед – този на нидерландския германист Фердинанд ван Инген, и на един вътрешен – този на професора по германистика от Инсбрук Сигурт Паул Щайхл. Проследяват се и резултатите от няколко академични дискусии, на които след 80-те години на 20. век са представяни концепции за написване на литературни истории – на Валтер Вайс (нереализирана), на Зоран Константинович (нереализирана), на Херберт Цеман и на Винфрид Кригследр (първата в процес на реализация, но и с реализирана кратка история, както и втората – с кратка история). Близко до идеите на Константинович, свързани с осмисляне и на понятието за литература на Централна Европа, е разгърнатия от университет в Грац като Специализираната изследователска област (Spezialforschungsbereich, SFB) "Модерност – Виена и Централна Европа около 1900 г.". Той се фокусира върху въпроса за предпоставките и съдържанието на онези социално-интелектуални условия, които са създали или подкрепили творческия потенциал във Виена и в други градски среди на Централна Европа (напр. Грац, Любляна, Загреб) през десетилетията около 1900 г. (в широките граници 1870 до 1930 г.). Темите за хетерогенността и културния трансфер, които са ядрени за интердисциплинарния проект „Модерност – Виена и Централна

Европа около 1900“, предлагат аналитичен инструментариум за разбиране на културните динамики в една мултиетническа и социално напрегната епоха. Проектът се стреми да разбере модерността не като еднороден или универсален феномен, а като комплексен, полифоничен процес, който се проявява различно в различни културни и социални контексти. В него представяне обичайно имена и творби не се вписват в исторически модели, а биват разглеждани като казуси в отделни методически аспекти. Също така се вземат под внимание и аргументи на Венделин Шмит-Денглер и Клаус Цейрингер – активни академични фигури на това поле.

Като генерален проблем се очертава промяната в методиката – от имагологичен модел, в който основното мислене е за обособяване на естеството на австрийския човек и съответна на неговата литература (тук корените в миналото, което се е случвало извън земите на тогавашната Австро-Унгарска империя, подхранват идеята за бароков пласт в изкуствата), да се премине към модерен позитивистичен модел, който стъпва на разбирането за литературно поле, при това предимно, свързано с центрове, които и до днес са на австрийска територия (тук въпросът с издателските практики е възлов, понеже поради исторически предпоставки, свързани с цензурни механизми и принципи на авторското право голямата част австрийските автори публикуват в немски издателства). За настоящата дисертация тази дискусия остава ирелевантна, понеже в българските представи не е сработвал никога образът на австрийско естество с барокови корени.

По-значим за нас е следващият основен проблем според австрийските изследователи - отграничаването на австрийско от немско както в разбирането за литература, така и в концепциите за литературна история. Ако до Аншлуса посоката на мислене е била за приравняване по линията на езика и свързаното с него духовно наследство в смисъла на немско-австрийско, то след края на Втората световна война и идеологически мотивите налагат един обрат на 180 градуса (тази проблематика е видна и в българските трансферни практики – най-често имена на австрийската литература се появяват до 1944 г. в обзори на немската). Вторият проблем е мултинационалната култура на краевековието (и той е отразен в трансфера – доста често авторите не биват представяни като австрийски, а по свързаността с родните им места, понеже голяма част от тях имат славянски корени или еврейски, но от преобладаващо населени със славяни региони, а и по формулата на Пенчо Славейков – чужда кръв трябва да направи от австрийското нещо красиво и отличително).

Във връзка с тази проблематика се поставят въпросите на селекцията – особено силно около авторите от Прага, понеже тя е реален културен център, който след разпада

на империята, става столица на самостоятелна държава. В посока на селекцията Цеман насочва вниманието към специфично австрийски практики, свързани с писането на народни пиеси с музика и на либрета за оперети най-вече, нещо, което трансферът от Австрия към България не е доловил.

Третият голям проблем е свързаният с опитите да се формулират течения, направления, школи, който до появата на експресионизма съществува в една доста хибридна представа – има реализъм, който е поетически; има реализъм, който е социално-критически; когато вторият се занимава с по-нелицеприятни неща, той бива причисляван към натурализма (но по-скоро като несвойствен на австрийската литература); има и „антинатуралистично“ по определението на Херман Бар направление, определяно понякога като импресионистично, доста по-често (от севернонемска страна) като декадентско, в отделни конкретни случаи (ранната лирика на Хофманстал) или като символистично, или като неоромантическо. Обобщената литературноисторическа представа се спира на разбирането за успоредно протичане на реалистично с модернистско-декадентско. В по-ново време академичните проучвания (представени са два сборника – един френски и един австрийски) започват да настояват за по-категорично вписване и на разбирането за натурализъм в краевековната литература.

Не като проблем, но поне като дискуссионен въпрос се очертава времевото ситуиране на тъй наречената краевековна литература. Защото свързването ѝ с определител като „около 1900 г.“ разфокусира трансферните наблюдения по посока на имена, а не на време-пространствени параметри. Цейрингер например пледира за по-относителни граници, а не за цезурите, които идват от обществено-политическата история; в най-мащабния и до днес труд – този на Йохан Вилибалд Нагл, Якоб Цайдлер и Едуард Кастле (1899; 1935 и 1937 г.)¹ интересуващото ни съдържание е поместено в границите на два дяла: от 1848 до 1890 г. и от 1890 до 1914 г., но след 1908 г. определено се говори за експресионистична литература, която е противопоставена на предходната.

При Цеман делението е направено по разбирането за „буржоазен реализъм“, „отказ от реалистичното наблюдение на света“ и „експресионистична литература“ – за периода

¹ Ключът към него е зададен в предговора към първия му том: „към творенията на народностната и разговорна муза на отечеството и ние отведнъж видяхме среднонемския разцвет на нашата литература в неподозирана близост до нашето модерно класическо време и почувствахме свежия полъх на австрийската народна душа, която е съхранила по-трайно от другите немски племена домашното наследство на предците течението на столетията въпреки всички въздействия на чужди елементи, назовавани сега рицарство, Хуманизъм, Барок или както и да е... Стана ни ясно, че всичко най-добро, което сме допринесли към общонемската литература, се корени в почвата на непокарената народност и свежо запазената чувственост и при високонемските поети на Австрия“ (Нагл/Цайдлер 1899: XIII).

около 1900 г. се казва, че „съзнанието за настоящето и за миналото около 1900 г. се обуславят едно друго. Едното не изключва другото; едното често съжителства с другото в съзнанието на художника“ (Цеман 2014: 498). Но в крайна сметка той ограничава период, който включва краевековието, но не е самото то като самостоятелен период, вписано в периода от 1880 до 1916/18 г. (Пак там: 627сл.).

Кригследер, който припокрива понятията за „Млада Виена“ и „Виенска модерност“, но определено работи с инструментариума на полевата теория и без да структурира отделна част за виенската краевековна литература, дава ясни критерии за нейния обхват и нейното разбиране: като централни фигури определя Херман Бар и Карл Краус; като събития на литературното поле за едно относително начало на периода отбелязва появата и навлизането към центъра му на авторите около Херман Бар, а като последващо ново начало на полето – появата на експресионистично настроените автори, които се противопоставят на естетизма и на психологически импресионизъм; успоредно с активността на „Млада Виена“ протича подмяната на поколение автори в традицията на реалистичното, социално-критично и отчасти натуралистично течение в австрийската литература (вж. Кригследер 2011: 275-285).

Въз основа на тези наблюдения приемам, че австрийската краевековна литература като литературно-исторически конструкт се разгръща във времеви период от 1890 г. до към 1909/1910 г.

Предал съм детайлно различните включвания на автори, творби и техните подредби около теми, кръгове, представителна периодика, направления и т.н. в три основни литературноисторически труда, като съм включил и една дълго време влиятелна, но оспорвана литературна история – тази на Надлер (1951).

Обобщението след тези наблюдения се прави чрез списък от имена, които са разположени в динамиката на литературното поле на австрийската краевековна литература по следния начин. В началото на периода, около 1890 г. в центъра се намират доказаните вече, пишещи предимно реалистична (във всичките ѝ разновидности) литература, автори, които имат различен хабитус, но всички притежават голям символен капитал: Рихард Хамерлинг (починал юли 1889), Лудвиг Анценгрубер (починал декември 1889), Петер Розегер, Фердинад фон Сар, Леополд Захер-Мазох, Ада Кристен, Мария Ебнер-Ешенбах, Берта фон Зутнер, Карл Карлвайс, Мина Кауцки, Вилхелм Фишер, Адолф Пихлер, Карл Емил Францос (последните двама, представители на т. нар. „родна литература“, се движат към напускане на полето).

На полето са се заявили вече и се придвижват към центъра: Роза Майредер, Мари Еужение деле Грацие, Емили Матая, Рихард фон Кралик, Хелене фон Друшковиц (предимно с естетически и теоретични текстове), Ирма фон Трол-Боростяни, Енрика Хандел-Мацети, Франц Лемермайер (след голямата подкрепа на Хамерлинг около първият му и най-добър като творба роман „Алхимикът“ (1884), след добрите му контакти с Рихард Вагнер и приятелството с Рудолф Щайнер, в средата на периода, след опит за самоубийство той се отстранява от полето за 25 години), Едит фон Залбург (владее центъра на развлекателната литература), Винсенс Киавачи, Теодор Херцл, а други като Липинер, Рудолф Щайнер, Мари Яничек след като стават разпознаваеми на полето, го напускат в посока Германия, или временно престават да публикуват като Липинер.

В началото на периода на полето навлизат Херман Бар (който сам се трансферира от немското литературно поле и бързо се поставя в центъра на австрийското) със своите съмишленици от кръга „Млада Виена“ – Артур Шницлер, Рихард Бер-Хофман, Хуго фон Хофманстал, Феликс Салтен и близките до тях Леполд Андриан (който напуска полето около 1899 и се завръща на него като свободен писател през 1918 г.), Феликс Дьорман, Карл Краус (след 1896 критик на младовиенчаните), Петер Алтенберг, Раул Ауернхаймер, Рихард Шпехт, Рихард Шаукал. Близко до тях се позиционират Тадеуш Ритнер (дебютира с новели, които първо пише на полски а после превежда на немски, след няколко постановки в полски театри стъпва на виенска сцена през 1908 г. и пиесите му са много популярни приживе, след 1918 г. приема полско гражданство) и Хуго Салус (като лекар с практика в Прага той публикува стихове от 1898 г. насетне и е един от най-търсените автори във „Винер цайтунг“, след разпада на к. и к. Империята, продължава да публикува свои книги във Виена, Мюнхен и Берлин и да живее в Прага).

В същия момент на полето навлизат и Якоб Юлиус Давид (идва от Моравия, още преди промоцията си през 1889 г. активно работи като журналист във виенските медии, той е игнориран от младовиенчани, активен е само в периода на краевековието), Адам Мюлер-Гутенбрун (навлязъл в полето от Банат още през 1879 г., добил популярност като драматург и театрален директор, разгръща романовото си творчество в духа на „родна литература“ със силен антисемитски привкус след напускане на обществения живот около 1907 г.), Карл барон Торесани (навлиза в полето от Милано, припознат от Бар като „млад австриец“ въпреки късния дебют през 1889 с романа бестселър „От красивото диво лейтенантско време“), Филип Лангман (навлиза в полето от Бърно, след големия успех

на драмата му „Балтер Туразер“ (1897) заживява от 1901 като свободен писател във Виена, но драмите му биват отхвърляне поради схващането, че „натурализмът е преодолян“, напуска полето около 1910), Рудолф Лотар (който след 1905 г. се прехвърля на немското литературно поле и се връща обратно след 1920 г.), Ото Щьосл (навлиза в полето в началото на периода, между 1906 и 1911 г. сътрудничи на Краусовия „Факел“, но като писател се налага след разпадането на к. и к. монархията), Райнер Мария Рилке (той натрупва символен капитал около 1900 г., след 1897 г. животът му преминава извън Австро-Унгарската империя), Карл Шьонхер (лекарят от Тирол дебютира с хумористични разкази в духа на „родна литература“, на тиролски диалект, като драматург се налага с трагедията „Дърворезбари“ 1900 г., големите успехи на драмите му са след 1908 г., когато получава пруската награда „Шилер“ и австрийската „Бауернфелд“ за драмата си „Земя. Комедия на живота“ от 1907 г.), Франц Краневитер (до към 1900 г. е по-скоро в периферията и след няколко скандални неприемания на творбите му в родния Тирол, пиесите ме поемат към непровинциалните сцени), Емил Ертл (по-скоро е в периферията на полето, но като автор на „родна литература“ добива голяма известност между двете световни войни), Хайнрих фон Шулерн (той навлиза в полето около 1898 като тиролски автор и се отправя към центъра му след разпада на Австро-Унгарската империя).

В края на периода на полето се заявяват Франц Блай (през 1900 г. става редактор в издаваното от Ото Юлиус Бирбаум списание „Инзел“ в Мюнхен, публикува есета и след 1905 г. издава също в Германия собствени списания, в които се занимава с порнографията в литературата, превежда Бодлер, Клодел, Андре Жид, Едгар Алън По, Оскар Уайлд и активно подпомага в ролята на посредник и редактор млади автори като Кафка и Музил например), Стефан Цвайг (той е публикувал отделни стихове още като гимназист, като студент сътрудничи на „Ное фрае пресе“, 1901 г. издава първата си стихосбирка „Сребърни страници“, а 1904 г. - сборника с новели „Любовта на Ерика Евалд“, налага се като фигура, близка до центъра на полето след 1910 г.), Роберт Музил (дебютира през 1906 г. с „Лутанията на възпитаника Тьорлес“, подпомогнат от именития критик Алфред Кер, а в лицето на Франц Блай намира своята връзка към различни издания и издателства в Германия, налага се след края на периода), Александър Рода-Рода (започва да публикува след 1900 г. хумористични разкази в мюнхенското списание „Симплицисимус“, в Берлин се изявява като кабаретист, със сатиричната си комедия „Хълмът на пълководеца“ 1909 прави пробив – тя е забранена в Австро-Унгария и играна след 1911 в Берлин с голям успех, филмирана е два пъти, след 1920 е в центъра на полето

като световно признат автор), Аделаид Поп (навлиза след 1910 г., до този момент е активна социалистическа политическа фигура), Алфонс Пецолд (поради социал-демократическите си убеждения напуска Саксония, премества се във Виена и се изявява като работнически автор след 1910 г.), Рудолф Ханс Барч (свързан е с град Грац, дебютира през 1908, приветстван е като нов глас от Херман Бар, става популярен със своите романи, като този за Шуберт (1912) е една от най-популярните книги в Австрия до Втората световна война), Карл Гинцкей и Антон Вилдганс.

По този начин като референтна рамка за трансфера се оформя един списък от 69 имена, от които за 35 не съм открил данни да са били дори споменавани в наблюдаваните около 140 години. Между тях са такива, на които в австрийските литературни истории се отделя повече внимание или биват включвани с цялостен монографичен принос: Адам Мюлер-Гутенбрун, Франц Карл Гинцкей, Антон Вилдганс, Карл Емил-Францос, Рихард фон Кралик, Рихард Шаукал, Франц Краневитер. За други автори от подобно измерение има данни, че създателят на преводния трансферен продукт поне е знаел за съществуването им – като, например, Якоб Юлиус Давид, когото Пенчо Славейков отбелязва като „И. И. Давид“ (понеже на немски името се изписва J(akob) J(ulius) David) при превода на две стихотворения без заглавия в сп. „Мисъл“ (П. Сл. 1903: 237). Трети, който все пак попадат в списъка с белег за българско присъствие, са публикувани или споменати еднократно и не биха могли да се свържат с някакъв образ – Ада Кристен, Рихард Хамерлинг, Фридрих Адлер и др.

С театралния посреднически канал са свързани творби на: Херман Бар, Хуго фон Хофманстал, Артур Шницлер, Карл Шьонхер и Тадеуш Ритнер.

С книгоиздателския: със самостоятелни издадени книги са Мари Ебнер-Ешенбах, Берта фон Зутнер, Лудвиг Анценгрубер, Леополд Захер-Мазох, Петер Розегер, Роза Майредер, Филип Лангман, Мари Еужени деле Грацие, Херман Бар, Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Феликс Салтен, Петер Алтенберг, Теодор Херцл, Тадеуш Ритнер, Стефан Цвайг, Райнер Мария Рилке, Роберт Музил (след 1983 г.) и Карл Краус (едва 1993 г.), а включени в сборни томове са Фердинанд фон Сар (едва 1967 г. при това еднократно), Мари Ебнер-Ешенбах, Алфонс Пецолд (едва 1967 при това еднократно), Петер Розегер, Мари Еужени деле Грацие, Карл Шьонхер, Филип Лангман, Артур Шницлер, Петер Алтенберг, Стефан Цвайг, Райнер Мария Рилке. В различни издания има текстове, които представят авторите, а в други подобна роля играят предговорите и послесловите: за Мари Ебнер-Ешенбах, за Берта фон Зутнер, за Лудвиг Анценгрубер, за Леополд Захер-Мазох, за Петер Розегер, за Херман Бар, за Артур

Шницлер, за Хуго фон Хофманстал, за Феликс Салтен, за Петер Алтенберг, за Теодор Херцл, за Тадеуш Ритнер, за Стефан Цвайг, за Райнер Мария Рилке, за Роберт Музил (след 1983) и за Карл Краус (след 1993).

Всички останали имена добиват видимост (но не задължително и образ) чрез периодиката в три форми:

- публикуване на четиво с продължение: Леополд Захер-Мазох (повест „Пророчица“ в „Българска илюстрация“, 1882 г.; разказ из цикъла „Славянски жени“ в „Почивка“, 1895 г.), Мина Кауцки (роман „Елена“ в „Ново време, 1902 г.), Берта фон Зутнер (роман „Сърце и корона“ във вестник „Ден“, 1911 г.), Феликс Дьорман (повест „Любимият човек“ в вестник „Мир“, 1907); Феликс Салтен (повест „Жените на художниците“ във вестник „Утро“, 1912 г.);

- публикуване на отделни творби – тук рекордьори са Петер Алтенберг, Артур Шницлер, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке, в средния диапазон на около 3 до 7 публикации са Петер Розегер, Мари Еужение делле Грацие, Херман Бар, Раул Ауернхаймер, Феликс Салтен, Теодор Херцл (предимно в еврейската преса), а до три са – Ада Кристен, Александър Рода-Рода, Рихард Хамерлинг, Хуго Салус;

- публикуване на статии за автори или включване на името в обзор: важи за всички споменати, но е силно зависимо от времевите периоди: например до 1944 г. Карл Краус е само споменат еднократно; между 1944 г. и 1989 г., особено в дискусиата около т. нар. „цвайгизъм“ (вж. Минков 2020), името на Стефан Цвайг доминира, а друг споменаван е комай само Райнер Мария Рилке; след 1989 г. имената са: Стефан Цвайг, Райнер Мария Рилке, Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Карл Краус, Роберт Музил.

Тази класификация на имената в логиката на трансферните продукти очертава реперите на възможната рецепция и съответно на пораждане, съхраняване, забравяне, пренареждане и т.н. на образи.

Няколко обобщаващи наблюдения биват правени още на това място: - австрийската краевоковна литература не е трансферирана в нейната пълнота, липсват значими и значещи за нея автори; - в началото на процеса са трансферирани произведения както на „реалистичното“ направление, така и на „декадентска модернистичното“; - по времето на социалистическия период трансферът почти е спрял (след 1948) с няколко изключения след средата на 60-те години на 20. век; - след 1989 г. е възобновен около имената на Стефан Цвайг, Райнер Мария Рилке, Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал (всички те свързани с модернистичната ориентация на австрийската краевоковна литература) и спорадично около Карл Краус и Роберт Музил,

правени са ситуативни, еднократни опити с творби на Мари Ебнер-Ешенбах и Леопорд Захер-Мазох, но без особена трайност; - от навлизащите в края на краевековната австрийска литература на полето автори Музил е останал дълго извън обхвата му, а Стефан Цвайг се е превърнал в основната му трайна ос.

Какви образи предполага тази матрица и какво е влияло при тяхното създаване, изяснявам в следващата част на дисертацията.

4. Трансфер, рецепция и образи на австрийската краевековна литература на литературното поле в Българи

В началото на този дял на дисертацията е направена една уговорка, че основният фокус на изложението ще бъде насочен към първия период на трансферния процес, който намалява своята интензивност в годините между двете световни войни. Образите (както цялостното схващане за австрийска краевековна литература, което е некохерентно и не системно, така и представите за отделни нейни представители, които са по-устойчиви), създадени чрез него, представляват основата на българското разбиране за предмета на настоящото изследване. В социалистическия период на полето тези образи избледняват или се изгубват – те не са в обръщение, а не съществува и свободен трансфер. След разпадането на социалистическото устройство, на полето протичат хаотични процеси, които остават и до днес такива. Те не могат да бъдат наблюдавани и обобщени научно адекватно поради липса на базисни секторни проучвания (например поне ориентационни жалони за възпроизвеждането на потенциални посредници чрез образование в немскоезични университети, или тотални неясноти около тиражите на един потенциален трансферен продукт, или липсата на архивни фондове на посредниците и т.н.). По тази причина единствено могат да бъдат скицирани вектори на процеси и да бъдат поставени въпроси около тях.

В третия дял на дисертационното изложение (4.Трансфер, рецепция и образи на австрийската краевековна литература на литературното поле в Българи) са обособени три подчасти:

- характеристики на литературното поле като цел на трансфера;
- посредници – в четири студии са проследени трансферни практики на един homo academicus и трима homo scriptor: професор Иван Шишманов като универсален

посредник, образован в средата на изходната култура във времето, което подготвя явленията на краековете; поетът Теодор Траянов, оформил се като такъв в средата на изходната култура по време на наблюдавания неин период и внесъл в България една нова поезия в духа на Виенската модерност; Гео Милев като модерен тип посредник, който използва творчеството на двама автори от виенското краековете, на първо място Феликс Дьорман, за да се оформи като модернист и втори – Хуго фон Хофманстал, за да провокира чрез негова креативна рецепция тогавашната съвременна българска култура към културен скок; Николай Лилиев като лично много добре подготвен посредник, който във взаимодействие със силната властова фигура на полето, Владимир Василев, налага правдивите образи на Хофманстал и Райнер Мария Рилке в България;

- трансферни канали и образи, породени в тях.

4.1. Характеристики на българското литературно поле

Първата подчаст на третия дял на дисертацията изследва българското литературно поле като целева среда на трансфер на австрийската краековетна литература, разглеждайки го в дълъг исторически хоризонт – от зараждането на модерната българска литература в Третата българска държава до съвременността. Подробно се анализира как социалните, културните и институционалните условия в България влияят на възприемането, трансформирането и/или заличаването на образите на австрийската литература от *fin de siècle*.

Централна хипотеза на тази част е, че българското литературно поле има редица структурни и исторически предопределени дефицити, които обуславят неговия рецептивен потенциал, но и ограничават възможностите за пълноценен и устойчив трансфер. Вниманието е насочено към трите негови периода: 1) до 1944 г. – първоначално изграждане на литературното поле и първи трансферни процеси; 2) 1944–1989 г. – социалистическо преформатиране и прекъсване на трансферните процеси; 3) след 1989 г. – фрагментация и липса на системност.

Изследването започва с ретроспективна реконструкция на създаването на българската литература като „малка литература“ – рецептивна по природа, възникнала в емигрантски и полугласни форми, често в чуждестранни градове (Лайпциг, Виена, Брашов, Букурещ), и развила се в условията на институционален дефицит. Модерното литературно поле се оформя едва след 1878 г., като първата му структура се утвърждава в Източна Румелия и по-късно в София. През периода 1905–1912 г. се появява автономен

полюс, но структурата остава хетерогенна. Дори тогава литературата се развива под натиска на националните идеологии, социалната диференциация е ниска, средната класа е слаба, интелигенцията – зависима от държавата. В условията на социалистическия режим (1944–1989) полето е насилствено централно управлявано от Идеологическия отдел на ЦК на БКП, а след 1989 г. то изпада в процес на „хаотично възстановяване“, лишен от стабилна институционална и архивна (като документиране на паметта) основа.

Ключово в анализа е използването на теорията за литературното поле на Пиер Бурдийо, според която всяко литературно поле функционира чрез мрежи от символи, капитал, хабитуси, позиции и борби. В българския случай това поле е винаги в напрежение между политически диктат, културна амбиция и социална несъстоятелност. Хабитусът на посредниците (преводачи, редактори, театрални дейци) често е несъответстващ на очакванията и нуждите на трансфера – наблюдава се разрыв между културните импорти и възможностите за рецепция.

Особено внимание се отделя на ролята на превода и театъра. Преводът е ключов медиатор в „малки литератури“. Статистически девет от десет издавани книги в междувоенния период в България са преводи, много от които през руски език. Това посредничество през руски модели демократизира рецепцията, но също така ограничава точността и стиловата автентичност. Редица австрийски автори (Шницлер, Хофманстал, Бар) стават известни в България чрез портрети и представления, които са адаптации на руски социалистически критици. Театърът, като институция с висока видимост, се явява другият водещ канал на културен трансфер, особено през Народния театър, важна роля играят и кръговете около „Мисъл“, „Златорог“ и „Хиперион“.

Посочват се и социално-демографските аспекти – висока неграмотност до 1930-те години, малобройна градска публика, отсъствие на литературна грамотност. Това прави средата трудно възприемчива към фините измерения на декадентския модернизъм, но пък отворена към тъй наречената „родна“ реалистична австрийска литература. И въпреки това последната не бива трайно реципирана, остава почти без образи и бързо изсветлява. Повечето трансфери са резултат от индивидуални усилия, а не от целенасочена политика. След Първата световна война се наблюдава известно разширяване на полето, но започва да доминира масовата култура, ориентирана към по-достъпни жанрове.

През целия период се наблюдава напрежение между два типа културни агенти – *Homo academicus* (академично ориентирани) и *Homo scriptor* (практиците, писатели и преводачи). Първите настояват за канонизация и фолклорна основа, вторите – за

приобщаване към световната културна република. Това противопоставяне оформя полето на рецепцията на чуждата литература в България – включително и на виенската.

Примери: Херман Бар е възприет сравнително лесно заради близостта му с Ибсен и жанровата му достъпност – комедия, Шницлер първоначално възприеман като реалист, след 1908 – като модернист импресионист няма успех на сцената, но около края на Първата световна война става един от най-четените чужди автори в България, а Хофманстал остават периферна фигура (образ за него притежават само творческите интелектуалци) – поради стилистична сложност, отсъствие на качествени преводи и липса на културна подготвеност. Хофманстал остава почти напълно непознат за българската сцена до днес. Карл Краус въобще не е трансфериран до 1993 г. (с изключение на някои споменавания в творби на Елиас Канети, които започват да бъдат публикувани в България след 1981 г.), а дори след това остава без видим културен ефект.

Театралният трансфер е възпрепятстван от отсъствие на подготвена публика и дефицит на преводачески и режисьорски капацитет.

Периодът след 1944 г. е белязан от идеологизирана културна политика. Образите на австрийската краеековна литература избледняват. Полето е йерархично структурирано около т.нар. „творческа интелигенция“, която е държавно контролирана. И въпреки това и на него след 70-те години на 20. ек се оформят фигури на посредници като В. Константинов, Богдан Мирчев и др. След 1989 г. би могло да се очаква реструктуриране и оживяване на образи от по-демократичния период на полето, но процесите протичат без системен характер, с хаотични усилия на отделни индивиди и институции.

Направена е и една уговорка – като участник в тези процеси съм установил невъзможността научно аргументирано да се проследят каналите на съвременния трансфер поради липса на архиви, публични данни, целенасочени политики и като следствие от това да се направи валидно обобщение. Република Австрия (в лицето на грантове, преводачески програми и културни институции) е проявила активност на полето, но конкретни резултати са трудни за проследяване.

В заключение се прави изводът, че в българското литературно поле липсва исторически и културен континуитет на трансферните процеси, свързани с австрийската краеековна литература. Посредничеството е фрагментирано, често хаотично, а културната подготовка на публиката – ограничена. Затова и рецепцията на австрийската краеековна литература е силно зависима от съвпадения и от индивидуалната амбиция на културни дейци, а не от целенасочена културна политика или институционален

механизъм. Това прави изследването особено значимо като опит за реконструкция и критическа рефлексия върху структурните пречки и възможностите за културен диалог в контекста на една „малка литература“.

4.2. Посредници

Основните фигури на първите посредници се откриват в списъците на българи, които са учили и следвали в чужбина. За представите, които мотивират посредниците в тяхната дейност, важни в ранните години на младата българска държавност са два фактора: ориентациите по оста русофили-русофоби и чия представа за Виенската модерност ползва съответният посредник – училище във Виена или в градовете на Австро-Унгарската империя също имат различни представи за самата Виена и нейната култура; училище в Германия усвояват предимно севернонемската представа за Виена (например д-р Кръстев, Пенчо Славейков), а българските социалисти – представи, които идват от силно идеологизирани руски критици на буржоазния свят като Вл. Фриче и отчасти П. Кохан.

В първия период, към който е насочено основно вниманието ми, публични посреднически фигури на Виенската модерност или на отделни нейни идеи и/или произведения в България са Ив. Шишманов, Беньо Цонев, Любомир Милетич, Григор Начович (между другото преводач на Викториен Сарду и на Ибсен), Иван Георгов, Йосиф Хербст, Кирил Христов и по-младите от тях Теодор Траянов, Владимир Василев, Александър Балабанов, Димо Кьорчев и отчасти Людмил Стоянов. В трансферните процеси се намесват и авторите от кръга „Мисъл“ - д-р Кр. Кръстев като отрицател на лекомислена Виена, Пенчо Славейков като ревностен читател на теоретическите трудове на Херман Бар и на прозата на Петер Алтенберг, Петко Ю. Тодоров като изучаващ драматургичната техника на Шницлер и стилистичните похвати на Петер Алтенберг, относно Виена бъдещият професор Боян Пенев споделя позициите на д-р Кръстев. Във втората половина на периода до 1944 г. отношение към трансферните практики ще вземат и Иван Радославов, Михаил Арнаудов, Васил Пундев, Николай Лилиев, Гео Милев, Моис Бенароя, Стефан Младенов, Ст. Л. Костов, Спас Ганев (гимназиален учител в Лом и Русе, завършил във Виена, активен сътрудник на „Българска сбирка“). Към това ядро трябва да прибавим и социалистът Георги Бакалов, който не от интерес към Виенската модерност, а поради интересът, който предизвикват отделни характерни нейни продукти, прави опити да ги превежда

от руски и да пълни касата на своето издателство - виж по подробно Влашки 2017: 283-291), а като преводачи от руски на модерни виенски автори можем да отбележим Димитър Бабев, Сирак Скитник, Димчо Дебелянов, Страшимир Кринчев.

В периода на социалистическата държавност толкова активни посредници няма да има – самият трансфер ще прекъсне с одържавяването на издателския сектор². Със създаването на издателство „Народна култура“, и по-специално с одържавяването му през 1951 г. около него ще могат да се срещат имена на посредници - предимно преводачи (като например Димитър Стоевски, който е превеждал напр. Цвайг още през 30-те години на 20. век, а в началото на 70-те, и Венцеслав Константинов след като завършва германистика през 1969 г.). В тези случаи личната инициатива на избор и трансфер е силно ограничена. Тя може да настъпи едва след санкция от властови издателски център. Но все пак като съставител и предговарящ на различни книги с творби на Цвайг и Рилке се откроява Венцеслав Константинов. В преиздаваните преводи на Пенчо Славейков, на Николай Лилиев и Гео Милев (като части от техни събрани произведения) социалистическият читател ще може да открие при Славейков имената и по няколко стихотворения на Хуго Салус и на Мари Еужение деле Грацие, както и едно споменаване с висока оценка на Хофманстал в бележката за Ленау от преводната антология „Немски поети“, а при Лилиев и Милев - имената най-вече на Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке и Стефан Цвайг. Впрочем около Цвайг и издаването на негови събрани съчинения в края на 80-те години на 20. век ще се открият имената и на Богдан Мирчев (като съставител, предговарящ или послеловещ на всеки един том), на Анна Лилова, Атанас Натев и Федя Филкова. А около Райнер Мария Рилке – имената основно на Петър Велчев и на Недялка Попова, Александър Андреев като преводач и Федя

² В изпълнение на Наредба № 3428 от 9.7.1948 години за ликвидацията на частните книгоиздателства, издадена от председателя на Комитета за наука, изкуство и култура, обнародвана в „Държавен вестник“, брой 161 от 12.7.1948 г., в сила от 12.7.1948 г., всички частни книгоиздателства спират дейността си и се обявява т в ликвидация Книгоиздателствата: Славчо Атанасов с библиотека „Златни зърна“, М. Г. Смрикаров, с библиотека „Световни автори“, „Обединени домакински списания“, с библиотека „Знаменити романи“, както и национализирани такива „Хемус“, „Данов“, „Бисер“, предават помещенията си ведно с цялото имущество, вкл. книги на Държавното книгоиздателство „Наука и изкуство“. По този начин например публикуваните тъкмо в тези издателства и библиотеки в периода от 1929 г. до 1948 г. 47 заглавия от Стефан Цвайг стават държавна собственост и регулацията дори не на трансфера, а на преиздаването на вече трансферирани, при това в качествени преводи книги се регулира централизирано. В конкретния случай до 1957 г. Стефан Цвайг бива отстранен от издателския сектор. Този пример е драстичен, защото само тиражите на издадените от Цвайг заглавия между 1944 и 1948 са 123 000 броя (по данни на COBISS.BG), но той засяга и все още наличните екземпляри на книги от Артур Шницлер. По това време на книгопазара заглавия от други краевековни австрийски автори няма.

Филкова като редактор. Понеже в този период са налице още два трансферни продукта на издателство „Народна култура“, трябва да се споменат и имената, които са ги реализирали: През 1967 г. е публикуван един сборен том „Австрийски разкази“, който включва преводи от краевековни австрийски автори. Съставител на тома е Цветана Узунова³, навярно нейни са и бележките за авторите, подборът е направен по австрийското издание *Weit ist das Land ...* [hrsg. von Josef Friedrich Fuchs], Wien : Amandus Verl. Том 1: Vier Jahrhunderte österreichische Erzählkunst in Prosa, 1956 и Том 2 : Blüte des Überganges : Erzählkunst aus Österreich, 1959. Тоест свързването на имена и творби е първоначално направено от австрийския издател Фридрих Фукс, а неговият избор е съкратен и редактира от българския посредник – преводачите явно са получили задачата за превод, а не са инициирали те самите трансферния продукт.

Вторият том на „Народна култура“ е от 1977 г. и е посветен на Артур Шницлер – съставител и преводач е Фани Караджова-Потоцка, а предговорът е написан от Александър Бойчев.

В този период като академични занимания с австрийска краевековна литература трябва да се отбележат няколко публикации на Симеон Хаджикосев върху модерната немскоезична лирика и на Людмила Григорова, която се занимава с естетическите възгледи на Хофманстал, Рилке и изобщо с „Проблеми на твореца и творчеството в западноевропейските литератури XIX-XX век“ (1978).

В годините след 1989 г., по времето на тъй наречения преход, интересът е съсредоточен към четири познати фигури от австрийската краевековна литература и една поява, която е знакова. Знаковата е свързана с едно томче от Карл Краус „Кутията на Пандора“ (издадено от „Народна култура“ през 1993 г. съставено от Недялка Попова, преведено от Ана Димова и снабдено с преводен послеслов от Карол Зауерланд) - с него Краус се появява за пръв път по-(но съвсем не)цялостно⁴ на българското литературно поле. Четирите фигури са: Хуго фон Хофманстал (лирика – Кръстьо Станишев, проза – Иво Милев; драма – тотална липса), Артур Шницлер (като

³ Цветана Узунова-Калудиева е характерен пример за посредник от социалистическия период, който работи като преводач и редактор по плана на издателството – заниманията и се простират от австрийска, през немска (Ерих Кестнер, Хайнрих Ман, Луизе Велткопф-Хенрих, Ана Зегерс и др.) литература та до преводи от немски на части от „Хиляда и една нощ“.

⁴ Липсата на Карл Краус е знакова и изисква отделно дълбоко тълкувание. Негови сатирични кратки работи са излизали в една антология на сатирата, съставена от Радой Ралин „Смей се, палачо“, 1994 г, но в нея не става ясно кой е авторът като историческа литературна фигура, откъде са текстовете, като преводач от поне десетина езика е отбелязан Радой Ралин.

преводач тук се откроява Владко Мурдаров, някои пиеси на Шницлер са преведени от София Тоцева и са играни по тези преводи), Райнер Мария Рилке (като преводачи и коментатори Петър Велчев на лириката му, Бисерка Рачева на есеистичната му проза; Майа Разбойникова Фратева – на писмата му, Владко Мурдаров – на драмите му, както и отделни преводи на Стоян Бакърджиев и на Любомир Илиев, а напоследък и претворяване на „Дуински елегии“ от Кирил Кадийски) и Стефан Цвайг (тук се ползват и преводи, правени в други периоди, най-вече на Димитър Стоевски, но и на Асен Разцветников, на Невяна Розева, на Анна Лилова, на Страшимир Джамджиев, на Венцеслав Константинов; от днешните активни преводачи е необходимо да се отбележат имената на – за драматургични творби – Владко Мурдаров, за различни видове проза - Ива Иванова с поне 4 заглавия, Жанина Драгостинова с 3 и за отделни преводи на Елена Матушева-Попова, Даря Хараланова, Елисавета Кузманова, Димитър Капитонов, Румяна Христова, Любен Иванов.

Отделни есета за автори от австрийската краевековна литература са публикувани в два авторски сборника: при Венцеслав Константинов за Стефан Цвайг и за Артур Шницлер; при Бисерка Рачева – Райнер Мария Рилке, Хуго фон Хофманстал, Петер Алтенберг, Артур Шницлер, Франц Блай, Карл Краус и Александър Рода-Рода (по поредността на съдържанието в книгата ѝ „Литературни пространства“, 2003).

Като инициирани на проектен принцип (по тази причина трудно може да се установи кои са инициаторите и кои са реалните посредници – видими са единствено преводачите) би трябвало да се отбележат няколко трансферни продукта, подкрепени от австрийския фонд „КултурКонтак“: три броя на списание „Пламяк“. За тези публикации в „Пламяк“ като преводачи са работили основно Антоанета Тодорова, Ана Александрова, Ирина Велева, Лилия Попова, Надежда Андреева и Христо Станчев. Един много представителен брой на сп. *Lettre Internationale*, бр. 6 за 1994, посветен на виенската култура и изкуство с акцент върху годините около 1900, в който освен много информативни и интерпретативни текстове могат да се прочетат афоризми от Петер Алтенберг и комедията „Литература“ от Артур Шницлер (в превод на Ана Димова) – преводаческият екип на този брой включва доказани имена като Ана Димова, Федя Филкова, Красимира Михайлова, Ивета Милева и др. Не може да се установи авторството на съставителството.

В академичната сфера най-активни и системни са моите занимания. Те започват около 1995 г. с публикации на отделни творби и автори като Хофманстал и Алтенберг, които водят до съставянето и издаването на една антология „Веселият апокалипсис. Естетика и литература на виенския *fin de siècle*“ (Пигмалион 1996). Като структурна необходимост бих могъл да определя включването на отделни имена на автори от австрийското краеековие в епичното изложение „Западноевропейска литература“ на Симеон Хаджикосев⁵, без обаче в него да има системен поглед към австрийската краеековна литература.

С отделни проблеми и с отделни автори са работили Емилия Стайчева (Виенска модерност във връзка с изследвания върху Теодор Траянов), Ана Димова (изследване върху импресионистичния стил и неговия превод – Шницлер и Алтенберг), Борис Минков (основно Стефан Цвайг) и Майа Разбойникова-Фратева (писма на Рилке и общ поглед към рецепция на австрийската литература в България).

Дори само този преглед на имената на посредниците и техните функции разкрива основния механизъм в изграждането на образи на австрийската краеековна литература на българското литературно поле.

В първия период на този процес макар полето да е в процес на себеизграждане и поради тази причина да е доста хаотично, хетерогенността му играе важна роля по посока на общественото признание за личността на посредника. А между 1878 и 1944 г. това са били основно силни властови фигури – Иван Шишманов, Владимир Василев и свързания с него Николай Лилиев, Теодор Траянов – образите, които те са трансферирали и оформяли, са трайни и до днес – на тях се дължи трайното присъствие в представите на поколения българи на имената като Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке и Стефан Цвайг.

Други автори като Леопорд Захер Мазох, Мари фон Ебнер Ешенбах, Берта фон Зутнер, Херман Бар, чиито посредници не са с подобна властова мощ, избледняват с годините.

Важна роля в периода на социалистическото литературно поле играе признанието на имена от миналото като един вид символно овластяване – такъв е

⁵ На Шницлер, Хофманстал и Рилке са посветени отделни монографични текстове. Около Шницлер са споменати Андриан, Бар, Дьорман, Залтен, Цвайг.

случаят с Гео Милев. Иначе на полето властовите функции са идеологизирани и не персонализирани – посредниците с личен избор са маргинализирани. Тук и тогава символният капитал се присъжда най-вече от издателство „Народна култура“ – затова Рилке, Цвайг и донякъде Шницлер не губят напълно видимостта си, както това се случва например с автори като Леополд Захер-Мазох, Берта фон Сутнер или Мари фон Ебнер-Ешенбах.

След 1989 г. полето се реорганизира също доста хаотично, но запазва своята хетерогенност – действащите образи на австрийски краевековни автори привличат нови поколения поклонници (Рилке и Хофманстал предимно такива, ориентирани към автономния полюс, а Шницлер и Цвайг към приложния) и изследователи. Спорадичните опити да бъдат актуализирани някои фигури като Мари фон Ебнер-Ешенбах или Петер Розегер не получават отклик, други като Петер Алтенберг се радват на известен успех. Все още емблематични персони на Виенското краевековие като Карл Краус остават непознати въпреки някои трансферни усилия.

И в трите периода липсва системно обвързване на образите⁶ – те остават персоналистки – цялостен образ на австрийската краевековна литература в България липсва.

4.2.1. Шишманов като посредник между Австрия и България

Фигурите и средите, с които Шишманов поддържа контакти, ясно показват неговата роля на основополагащ посредник. Особено важни са отношенията му с виенски интелектуалци като проф. В. Ягич и проф. К. Иречек, както и с редакцията на списание „Ди Цайт“, което е част от изданията в основата на Виенската модерност. В началото на 20-ти век списанието се утвърждава като една от най-влиятелните медии в Австрия, представяща идеите на тази модерност. То е основано през 1894 г. и бързо се превръща в център на литературните, социалните и политическите дискусии във Виена. Сред основателите са проф. Исидор Сингер, Херман Бар и д-р Хайнрих Канер, като Бар е ключова фигура в утвърждаването на модернистичните художествени течения. Според анализа на Илзе Тилш, списанието се отличава с универсален характер и стремеж към

⁶ Хубаво доказателство дава Симеон Хаджикосев, който в част седма на своя монументален труд „Западноевропейска литература“ включва една глава под наименованието „Един български модел на немска литературна история“ и открива текста в нея със следните думи: „Това заглавие е шега, разбира се, в която има известна доза истина“ (Хаджикосев 2011:55).

международност, като в него са публикувани значими имена от европейската и виенска модернистична литература – например Оскар Уайлд, но и Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке и други.

Като активен общественик, интелектуалец и редактор на „Български преглед“, Шишманов следи и популяризира статии от „Die Zeit“ в България. В периода 1894–1899 г. той препраща на българските читатели материали от списанието – литературни анализи, социални коментари и актуални културни дискусии.

През 1902 г., когато „Die Zeit“ започва да излиза като ежедневник, българският учен вече има лични контакти с редакцията. Това се случва след като д-р Борис Минцес – негов приятел и бивш преподавател в Софийския университет, става редактор в изданието. Минцес моли Шишманов да пише статии за Балканите, българската литература и културните тенденции. Шишманов от своя страна представя България като част от европейската културна карта и полага основите на сътрудничеството между български и австрийски интелектуалци. В този контекст той съдейства и за публикуването на разказ на Иван Вазов в „Die Zeit“ през 1895 г. и популяризира тази публикация в България. Подобна медийна видимост е важна, защото утвърждава българската литература в международната културна среда, макар самият Шишманов да не разглежда литературата на Виенската модерност като носител на стил, който трябва да доминира в българската култура.

В този контекст Иван Шишманов играе роля на посредник, който не само популяризира европейската културна на българското литературно поле, но и прави опити да интегрира българската книжнина в европейските интелектуални мрежи.

Текстът на дисертацията проследява и реакцията на Шишманов към ционизма, като разглежда идеите на Теодор Херцел за еврейската държава. Защото веднага след като емблематичната за времето книга на Херцел е преведена на български без никакво забавяне след немската ѝ публикация виенският възпитаник Шишманов прави в една рецензия за нея обективен анализ на еврейския въпрос, отчитайки социалните и културните реалности.

Един от най-интересните трансферни процеси, свързани с Иван Шишманов, е влиянието му върху Алеко Константинов при създаването на „Бай Ганьо“. По-конкретно, описанието на виенския Пратер в младежките текстове на Шишманов вероятно е вдъхновило знаменития епизод с „българския Пратер“ в „Бай Ганьо се върна от Европа“. В ученическите си години Шишманов пише литературни текстове, които

обрисуват отношението на българите към Виена и начина, по който австрийците виждат България.

Докато учи в Педагогическото училище в австро-унгарската столица (1876–1882), той си води дневници и пише белетристични текстове, някои от които са свързани с австрийската културна среда. В архивите му се открива един разказ в 15 части, където особено интересна е тринайсетата част – описание на Виенския Пратер. Този текст представя Пратера като „земния рай“ на виенчани, където богати и бедни, деца и възрастни се радват на свободното време. Разказвачът подчертава разликата между „благородния Пратер“ (пространството на елита) и „народния Пратер“ (мястото за обикновените хора) и прави точен социален срез на епохалното историческо време. Пратерът като хибридно социално пространство е от особен интерес за авторите на кръга „Млада Виена“ – Шницлер, Алтенберг, Салтен често свързват своите герои с него, а Салтен му посвещава цяла книга.

Алеко Константинов и Иван Шишманов са роднини и приятели, като кореспонденцията им показва, че Алеко е бил запознат с литературните текстове на Шишманов. Възможно е Шишмановото описание на Пратера да е дало основа за „българския Пратер“ – първото място в книгата на Алеко Константинов, на което стъпва Бай Ганьо, когато се връща след пътуването си в Европа и произнася станалата емблематична реплика „Ех, Пратер, Пратер!“ конкретен текстови анализ на двата текста демонстрира множество близки места между тях. В „Бай Ганьо се върна от Европа“ природата и чужденците, които се наслаждават на нея, представляват художествен образ на модерния либерализъм, такъв, какъвто го е наблюдавал Шишманов във Виена, докато Бай Ганьо и неговите другари, изправени пред този образ, демонстрират „източна неподвижност“, страх от свободата и постепенното започват да се превръщат в български политически фигури.

Шишманов оказва непосредствено влияние върху литературната култура на България – както чрез академичната си дейност, така и чрез неволния „пренос“ на виенския образ към Алеко Константинов. Връзката между двамата показва как европейските културни влияния могат да бъдат пречупени през българския контекст и да се превърнат в емблематична част от националната литература.

Иван Шишманов е ключов интелектуалец, който не само допринася за модернизацията на българската култура, но и създава мост между Европа и България и особено с либерална Виена. Той е събирателна фигура на класическото просвещение и

модерната научна мисъл, а контактите му с виенските среди затвърждават европейската ориентация на България в началото на XX век.

4.2.2. Теодор Траянов като посредник. Импорт от Виена на една нова българска поезия

Поради факта, че на този казус съм посветил множество изследвания върху различните му аспекти и отделни части от тях са включвани в дисертацията ми за придобиване на ОНС „доктор“ и в дисертацията, защитена във Виенския университет, в началото под линия съм направил уговорка за използването на материалите от тези изследвания, което не повтаря текстове, но се основава и на част от същите аргументи. Вътрешното деление на частта, посветена на Траянов като посредник, обхваща три елемента: биографичен; рецепция на творчеството му в България; детайлен анализ на влиянието на „духа“ (по Пол Валери) на Виенската модерност в ранната му лирика.

Биографичните данни (което съм реконструирал през годините, тъй като те са непознати на изследователите му) са от особена важност поради наличието на множество свидетелства за близостта на творчеството и биографичния му път. Но тъй като познанието за тях се основава на спомени или дори на спекулации, е направена ревизия на познатия фонд и произтеклите от това заключения. Ревизията сумира единствено аргументите в защита на тезата, че престоят на Теодор Траянов във Виена между 1901 и 1921 г. оказва влияние както върху израстването му като човек, така и върху оформянето му като поет, който внася своята поезия от Виена в България, като никога не забравя да подчертае това, и дава първия категорично цялостен ясен вид на българската модерна лирика с европейски декадентски характер и мотиви, т.е. Траянов е посредник от емблематичен тип – той внася в родината си своята поезия като модерна европейска, създадена в средата на Виенска модерност и в същото време реализира свои творби като част от културната продукция на модерността във Виена. Ревизията и обобщението, свързани с темата на изложението, са подчинени на разбирането в трансферологията за важността на биографичния контекст при изграждането на посредническата роля. Освен ревизия на наличностите изложението прибавя и нови непознати досега факти, които допълват или коригират основните съвременни изследвания за Траянов и неговото творчество, но единствено в частите им, посветени на виенския дял от живота на поета. Фактологията по тази линия, основана на архивни проучвания, е изложена под линия.

Рамката на реконструкцията води до следния биографичен микросюжет: Той обхваща годините от 1901 до 1921. В тези двайсет години обаче се наблюдават отделни периоди, в които мотивациите в поведението на Траянов са различни. Най-общо можем да ги сумираме в следната поредност: младият българин идва във Виена в началото на новия век, за да следва архитектура, но около 1903-1904 започва да се занимава активно с поезия. Това занимание достига своята биографично предопределяща активност в периода 1905-1909 г. Траянов се отказва от архитектурата и насочва всичките си усилия, за да се наложи като един от значимите български поети. В този период той създава семейство, но едва след раждането на първородния си син, и се опитва да се издържа, както бихме казали днес, с културен журнализъм. Тази нова линия в живота му го кара да се завърне в България, но очевидно както средата, така и нравите на литературното поле го мотивират да се върне отново във Виена, което той предприема през 1912 г. с идеята да се занимава с журналистика. Несигурността на подобно битие бива преодоляна през 1914 г. с назначаването му като кореспондент към Българската легация, а от средата на 1916 г. и като дипломат. В този период поетът Траянов замлъква, а дипломатът Траянов подчертава, че в основата на неговия професионален път стои журналистическата му социална роля. В началото на 1921 г. той се прибира в София. И след кратко ново назначение във Вроцлав отново се връща към битността си на поет и литератор. Стиховете, с които се завръща чрез публикации в списанието на Гео Милев „Везни“ са в духа на писаните и отчасти публикувани през 1912 – 1913 г. български балади. Тази биографична рамка дава ясни указания, че за ранната поезия на Траянов от значение са „културните влияния и отделните преживявания, от които са се откъртили песните“ (по думите на съратника му в списание „Хиперион“ Моис Бенароя) в годините между 1903 и 1912. От познатите ми, запазени като памет чрез документи, биографични факти могат да се открият няколко акцента: езиковата подготвеност на завършилия Държавната мъжка гимназия в София младеж (български, немски и френски език); постоянното безпаричие до към 1914 г. и след завръщането му в България; стремежът за налагане на името си в българското публично пространство по пътя на литературата; силното влияние на стила на живот във Виена от епохата *fin de siècle* върху оформянето на младия мъж не само в културно отношение, а и в еротичен аспект; изключителна поетическа плодовитост между 1905 и 1912 г., очевидно подготвяна в предходните 1903г. и 1904 г.

След кратко описание на трансферирането на собствената поезия към България, следват свидетелства на епохата за нейното възприемане (които се различават от

литературноисторическите представи наложени у нас и валидни и до днес). Дадени са свидетелства от текстове на Кирил Христов, Димо Кьорчев, Петко Росен, Ботьо Савов, Иван Радославов и Константин Величков и от съвсем младия по онова време Николай Дончев. Във всички от тях е открито новостта на тази поезия, в повечето е подчертаван виенския ѝ произход, а Константин Величков без да я нарича изрично, я определя по „декадентско направление“, но създадена от „една сила, за която трябва да се облажаваме. На нея може да се разчита за важни и скъпи трудове в поетическата ни литература“ (Величков 1914: 226).

След това най-общо биват маркирани характеристики на тази поезия, свързани изобщо с разбирането за модерност – противопоставя на филистерското ежедневие по идеите на Едгар Алън по и Бодлер, че лириката не би трябвало да се съобразява с рецептивните възможности на публиката; отправяне на погледа навътре към душата и към несъзнатото (у Траянов „предсетих смътния израз на безформения си копнеж“) сливането на ерос и танатос в енергетичното проявление на човешкия дух, наричано живот (този план на ранната Траянова поезия е доловен и описан много точно от Ботьо Савов през 1911 и 1912 г.); прекомпозиране на собственото творчество като чрез „математически ходове“. Изреждат се и имена на автори, които доказано е чел в този период от живота си: Уайлд, Бодлер, Ницше, Демел, Георге, Пшибишевски, Балмонт, Брюсов, Хартлебен, Дьорман, Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке, Алфред Момбер. Формулата на неговите тогавашни възприятия може да се обобщи по писмата му така: открива „нервни дразнителни“, „нови сензации“ спрямо „смътния израз“ на своя „безформен копнеж“ и им придава поетически образ в своя стил и техника, която приема като модерна. Най-отличителната черта на тази поетическа техника е известната в кръга на „Млада Виена „извъртане на стила“ (документирана в кореспонденцията на Хофманстал) и проучена от Венделин Шмит-Денглер.

Българските литературнокритически рецептивни свидетелства от онова ясно очертават образа на поетическия културен посредник Траянов, който в средата на Виенската модерност с цялата нейна хетерогенност, без да подражава на определен автор или на модите на деня, синтезира от основни нейни характеристики един нов за българската литература поетически модел. Подобно начинание е типологично близко до практиките на авторите от групата „Млада Виена“. Но в никакво измерение не притежава например епигонски характер като модната лирика на Дьорман спрямо Бодлеровата. Синтезът на Траянов е напълно съзнателен и насочен към обновяване на българската поезия чрез преодоляване на нейните миметични практики.

Проблемът с установяването на конкретни присъствия на литературата на Виенската модерност в ранната поезия на Траянов произтича от особеностите на тази култура като тип и съответното ѝ проявление в литературата. Причината се корени в силно трансферния характер на творчеството на авторите от кръга „Млада Виена“, чийто естетизъм е ориентиран към възприемане и обработка не само, но предимно на френския декаданс (Митербауер 2005: 118-126). Самото творчество на авторите от декадентския, импресионистичния период на виенската модерност би трябвало да се разглежда като родено в трансферен процес и в наблюденията върху процесуалния му характер да се открият съдържания, които участниците в процеса схващат като специфични за себе си, а наблюдателите –като специфични за време-пространствения континуум на явлението.

Въз основата на подобно методологическо разбиране описвам с примери какво бихме могли да разбираме под „възприемане духа на Виенската модерност“ при Теодор Траянов. Той идва във Виена, когато процесът на изграждане на новата виенска литература на модерността е приключил. Тоест не може да наблюдава, осъзнава, прониква в процеса, а само да възприема неговия готов вече продукт. В същото време в публичното съзнание на виенчани след 1900 г. съвременното модерно е видимо много повече в изобразителното изкуство и театъра, музиката, архитектурата, художествените занаяти и скулптурата, отколкото в литературата (Вунберг 1981: 63). Тоест все културни проявления, които са така да се каже предимно пред очите на възприемателя и задават общия тон на виенския модерен дух. В тази насока съм наблюдавал и описал два феномена – пощенските картички, които Траянов изпраща от Виена на Владимир Василев с коментарите върху тях, и вероятното влияние, което оказва върху поемата „Бетховен“ четиринайсетата изложба на „Виенския Сецесион“ (15.04 до 15.06. 1902), в чийто център е била скулптурата на Клингера „Бетховен“ (най-вече поради споменаването на Клингер в една Траянова рецензия за Шницлеровата пиеса „Интермецо“ (за която има множество доказателства, че той е гледал постановка и е чел театралните рецензии за нея във виенската преса, чието съдържание е преработил чрез една концептуална за тогавашния му възглед формула⁷) и връзката с мотото от едно

⁷ Според логиката на този текст изкуството е разтворено в умението да въведеш възприемателя в усещания, като композираш умело („прокарва ясна логическа нишка“) противоречия и спорове, а не да изправиш разума и съзнанието му пред проблеми и възможни техни решения. Сиреч хипермодерен е авторът, който диференцира обекта на поетическо претворяване (разчленява го до сетивни елементи) и композира от неочаквани (противоречиви, нелогични) елементи усещане за него, което се гради отвъд понятията. Подобна технология на модерното писане се свързва с мотивите за истинността и тайнствеността (точно с „нямата“, т.е. с безгласната тайна). Модерният културен продукт не дава указания на публиката, а и предлага не особено ясното преживяване едновременно на раздразнение и на предугаждано удоволствие пред неразбираемостта: „Зрителят е напрегнат. Вижда тъкмо противното на онуй, което мисли, че е

стихотворение от Фридрих Адлер при публикуването на поемата в стихосбирката „Regina Mortua“. Впрочем това стихотворение на Траянов демонстрира и близост с последните два стиха на Фридрих-Адлеровото стихотворение „Бетховен. Девета симфония, четвърта част“.

Други основания за тезата ми са не вземани досега под внимание критически текстове на Траянов, както и непознатото досега наличие на антологията „Немската лирика от Лилиенкрон до днес“, издадена от Ханс Бетге през 1905г., която е важен аргумент, не само защото в архива на Траянов се съхранява подписан от него употребяван екземпляр (Архив Пазарджик, фонд 757), а понеже статията на Траянов за Лилиенкрон от 1909 г. показва близости с текста на предговора към антологията от Бетге. След тези множество доказателства за Траяновата рецепция на виенската модерност следва примера с едно непознато досега произведение на Траянов – поемата „Ариадна“, в която е безспорно видимо, че като източник за нея е послужила едноактната пиеса „Въпроси към съдбата“ от цикъла „Анатол“ на Артур Шницлер и обработката е в духа на един дионисевски пантеизъм, характерен за някои от драматургичните творби на Хуго фон Хофманстал. Тоест Траяно е създал един поетически синтетичен образ на част от австрийската литература на краековието, която свързваме с понятието за Виенска модерност.

След обосноваването на тази теза за пренос чрез поетическо и критическо творчество на „духа на виенската модерност“ в новата българска поезия следват наблюдения върху посредничеството на Траянов при пренос на творби от Херман Бар, Артур Шницлер и създаването на образи на поетите Хофманстал и Райнер Мария Рилке.

В посредническата роля на Траянов става видно, че новата българска литература от краековието, като се вглежда във виенската си сродница, вижда преди всичко модернистичното ѝ измерение. Без да споменава понятието „Млада Виена“, Траянов изрежда в есето некролог за Хофманстал почти всичките автори около групата (без Алтенберг, Салтен и Дьорман, от когото обаче е използвал стихове за мото), вижда ги различно разположени на картата на литературните направления, но все пак обединени от антинатурализма и индивидуализма. Със скритите съпоставки и с откритото признание за поетическото преводно майсторството на Лилиев, проявено в превода на Хофмансталовата „Електра“, българският „водач на модерните поети“ (по

предусетил в извивките на диалога ... Обикновеният зрител филистер е ядосан, че не може да види, не може да се наслади напълно, а предугажда цялото блаженство, което крие поднесената полуразцъфнала хубост“ (Траянов 1906: 26)

определението на австрийската журналистика) прави една стъпка напред – внушава съизмеримостта на строгата модерна индивидуалистична литература на България поне с немскоезичната, а защо не и с европейската (понятието е ползвано в текста няколко пъти).

Трансферният процес на една нова българска поезия, родена от духа на Виенската модерност, който Траянов безспорно е осъществил, му дава основания за подобно самочувствие въпреки „кресливата посредственост и рекламата“ в хетерогенното българско литературно поле.

4.2.3. Гео Милев като посредник между немскоезичната литература и българското литературно поле

Гео Милев е представителна фигура за третото поколение български литератори. Макар и кратко, поради преждевременната му насилствена кончина, неговото участие в обновяването на българската култура около и след Първата световна война е показателно от една страна за навлизането на авангардните идеи за изкуствата в България, а от друга за нов тип фигура на посредник в едно динамизиращо се общество.

Типологично биографията му напомня тази на Херман Бар. В период от малко повече от десет години Милев първоначално изпитва проблеми с модерната поезия, сетне овладява литературата на модерността и последващо убедително реализира авангардистични (експресионистични) литературни и театрални начинания. Не случайно един от изследователите му, Едвин Сугарев, го определя като *homo revolte*. Отношението на Гео Милев към културния живот в България, произтича от една обмислена позиция за постоянно преодоляване и обновяване като в основата на проектите му стои натрупаният опит в чужда – немска, културна среда. При това от позицията на свободно творещ литератор – поет, преводач, литературен и театрален критик, теоретик на театъра, режисьор, издател на книги и списания, автор на манифести за обновяване на литературата и т.н.

В рамката на подобно разбиране за фигурата, частта посветена на Гео Милев, разгръща три момента от посредническата му дейност – пребиваването му в Лайпциг и началата на овладяване на модернизма, което завършва с вземане на въоръжение на Хофмансталовото творчество във връзка с идеята за обновяване; сплитането на няколко трансферни вектора и биографични моменти, които го довеждат до намерението да се впише в немското литературно поле чрез едноактната мимическа игра „Огненият змей“ и опита, чрез превод и постановка на Хофмансталовата „Електра“ в Народния театър да

промени радикално българското театрално изкуство като му придаде модернистичен (съзвучен с кубизма и експресионизма) характер.

За годините на учение в Лайпциг свидетелстват доста запазени архивни материали. Те дават информация за метаморфозите на младия бъдещ обновител на българската култура. На 19.3.1913 той записва в една от тетрадките си под наслов „модернизмът (и аз): чета днес една стихосбирка от критики най-вече върху модерните поети ... но самите им произведения са нетърпими ... Аз съм чужд на модернизма и неговите „философии“ – защото диря поезия (БДИА, Ф. 26, О. 1, АЕ 24, л. 21 и 23А). Подобни настроения не му пречат обаче да разсъждава върху немската поезия: „Кой до днес от немските поети е направил толкова и това, което е направил Демел? ... само един Хуго фон Хофманстал, като оставим Ницше настрана, разбира се като философ остава да се бори с Демел, но ослабва и пада: тежат му нему задните мисли ... ще изгрее Демел във великото си сияние и като негов следовник: Хуго фон Хофманстал. Das ist meine felsenfeste Überzeugung [Това е моето гранитно убеждение] Leipzig 21 fevruari 1914“ (БДИА, Ф. 26, О.1, АЕ 24, л. 35).

За опознаването на поезията на Хофманстал от Милев свидетелстват и разхвърляни из архивите му преводи, които не са публикувани – например на поемата „Zu Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer“ БДИА (, Ф. 26, О.1, АЕ 14, л. 1-2) или на „Erlebnis“ (като „Видение“ в НБИВ, Ф. 10, АЕ 1. л. 11-13). Само един превод – този на „Reiselied“ (БДИА, Ф. 26, О.1, АЕ 26, л. 127), е публикуван в сп. „Звено“, кн. 5-6, Г. 1. 1914, с. 268, но в архивния запис има поправки, които не са отразени в „Звено“, т.е. преводачът се е връщал към него, вероятно за последваща публикация, до каквато обаче не се е стигнало.

Колко обсебен и от творчеството на Хофманстал е младият литератор, демонстрират неговите „Художествени писма от Германия“, публикувани в първата годишнина на сп. „Листопад“. Името на австрийския поет се появява в три от шестте : „Сатирите на стария Пан“ (№ 24: 173-174), „Лъкът на Одисея – новата поезия на Хауптман“ (№31: 230-232) и „Рихард Демел“ (№35: 259-261). В последната статия, датирана от автора си „Лайпциг, 1. март 1914“, австрийският поет, като „гениален лирик“, е включен в светата троица на немската поезия: „Демел – Ницше –Хофманстал: единият германец, другият славянин, третият романец: аз ще сложа пак тези три имена едно до друго, като последния, най-великия резултат на новейшото немско възраждане от края на миналия век (Милев 1914: 261).

В същото време „чуждият на модернизма“ лайпцигски студент, който с едри жестове започва да напътства модерната българска рецепция - какви лирици от Германия да бъдат четени и съответно превеждани, преписва в тетрадката си стихове на Феликс Дьорман, без да го споменава в статиите си. Ето един такъв запис: “От „Neurotika“ v. F. Dörmann. Zur zweiten Auflage! ... 1893“ – следват преписи на различни стихотворения не в последователността от сбирката, но с изричното отбелязване на страниците, на които се намират (НИА, Ф. 26, О.1, АЕ 36, л. 26-28). Или превежда прекрасната „Приспивна песен за Мириам“ от Рихард Бер-Хофман (БДИА, Ф. 26, О. 1, АЕ 26, Л. 120 – 126).

Видимо е, че в тези рани години на учение (1912-1914) самочувствието на поета е укрепнало благодарение на контактите с немскоезична лирика, критика и култура. И представите му за модерна европейска поезия са формирани предимно чрез немски източници. Един от тях е прословутият том „Moderne Deutsche Lyrik“ herausgegeben von Dr. Hanz Benzmann [Модерна немска лирика издадена от д-р Ханц Бенцман]. В къщата музей „Гео Милев“ в Стара Загора, в съхранените части от библиотеката на Милев, се намира един екземпляр от третото ѝ издание през 1913 г. В него има много подчертавания и бележки от ръката на притежателя. Едно е от особена важност за темата на тази дисертация. Това е големият въпросителен знак отстрани на текста за Хофманстал в увода: „... в кръг на младите в и е н с к и п о е т и, към който принадлежат драматургът Шницлер и новелистът Петер Алтенберг“ (Бенцман 1913: 64). Вниманието на учещия се в тези години модернист е насочено и към другите членове на духовния кръг около „Млада Виена“. Че това указание не е останало без последствие потвърждават част от запазените книги в библиотеката му: Артур Шницлер. Приказка. Кюстендил 1909 (Инв. Nr. 470); Hermann Bahr. Dialog von Marsyas. 1913 (Инв. Nr. 476); Hugo von Hofmannsthal. Die Gedichte und kleinen Dramen. 1916 (Инв. Nr. 1450); Гуго фон Гофмансталь. Смерт Тициана. Москва. 1910 (Инв. Nr. 362); Felix Dörmann. Der platonische Wüstling. 1920 (Инв. Nr. 514), Hugo von Hofmannsthal. Elektra. 1920 (Инв. Nr. 441); Гуго фон Гофмансталь. Едип и Сфинкса. Москва, 1920 (Инв. Nr. 372).

Тъкмо с името на Феликс Дьорман е свързано едно обвинение на проф. Константин Гълъбов, че Гео Милев е плагиатствал в своята ранна поезия от австрийски автори (Гълъбов 1920: 501-502). Анализът на оригинала и стихотворението на Гео Милев в сравнение с Дьормановото показва, че българското не е пряк израз на декадентска поза, а осмисляне на декадентската образност като един вид ярка, контрастна видимост в иначе тихата, печалната песенност на „модерната уморена душа“: „пурпур в кантика печална“. Както поставянето на казуса в реконструирания общ исторически контекст, осъществено

чрез наблюдения на трансферни практики (запознаването на Гео Милев с модерната поезия в немски културен контекст, ориентиращи трансфера фигури, като тези на Демел и Хофманстал, начини на превеждане и публикуване), така и контекстуализираното спрямо схващането за „модерност“ сравнение между творбите на Дьорман и Гео Милев ясно показва, че в случая не става въпрос за случайно влияние, което води до плагиатска практика. От тази изходна точка вече могат да се изследват по-нататък литературните практики, които са причинили обвинението на К. Гълъбов, защото то няма основание в самия творчески акт на Гео Милев.

Интересът към модерната немска литература у Гео Милев остава траен, но подвластен на актуалността на съвременното – годините на новостите в краевековната австрийска литература са отминали, той се е запознал с една по-шумна част от авторите и е приел, наред с Демел и Георге, лирическото творчество на Хуго фон Хофманстал като образец за поезия. Но времената са станали други – на полето в Германия се разгръща практиката на експресионистите. В нейните коловози Милев среща името на Стефан Цвайг като автор на текстове върху Еренщайн и съответно ги трансферира към България. В кн. 17-18 от г. III на своето списание „Везни“ той превежда стихове от Еренщайн и помества, явно в свой превод, текста на Цвайг за Еренщайн, който внушава определено експресионистични представи: „между новите немски поети“, но „не подлежи на школа“, „крайна стихийност“, „неединен – многогласен“, „бунт на разединен човек“, „крайна стихийност“, „анархично космическо чувство“. Така появата на Цвайг в представите на културна българската интелигенция след Втората световна война не би могла да го свърже с австрийската краевековна литература.

Път към нея, но също неясно формулиран и обозначен, представлява и преводът на Гео Милев на Рилкевата „Повест за любовта и смъртта на корнета Христоф Рилке“, издаден като книжка 6-та от библиотека „Везни“. Изданието по никакъв начин не може да насочи своите читатели към австрийската, а още повече към австрийската краевековна литература

Вторият път, когато Гео Милев ще се завърне в Германия, ще бъде в края на Първата световна война

Докато се опитва да разгръне новата си социална роля на театрал, за да поведе от сцената на Националния театър борба за обновяване на българската култура, той не изоставя и творческите си планове. Очевидно силно повлиян от видяното из театрите на Берлин, но и от други частни мотиви той пише една пантомима, предназначена за немска

сцена. Видимо Гео Милев е посредник от съвсем нов тип – не само като запознава своята култура с чужди ней явления, а като се опитва и да се впише в изходната култура.

На това място единствено ще припомня, без да коментирам, няколко факта, които са важни за тезата на изложението. „Огненият змей“ е написан по мотиви от драмата на П. Ю. Тодоров „Змейова сватба“. Написана е след като авторът е пребивавал в Берлин и се е запознал с театралните практики там - особено с творчеството на Макс Райнхарт. Преди завръщането си в България Гео-Милевите издателските планове поне за известно време ще го свържат активно с тандема Иван Радославов – Теодор Траянов . Всъщност за настоящото изложение от особена важност е фигурата на Теодор Траянов. За Гео Милев близкият приятел и сподвижник на Радославов е призната фигура на модерен поет. Още през 1915 г. той му е посветил преводите си на Рихард-Демеловата поезия (Лирични хвърчащи листове. 2.), а когато открива втората годишнина на „Везни“ (октомври, 1920г.), прави това със стихове на Траянов и непосредствено след тях публикува стихотворните опити на Зора Огнева (актриса, която по това време е в интимни отношения с Траянов). Освен това е важен и поради факта, че Траянов е автор на успешно поставена „мимическа приказна пиеса“ на сцената на Фолксопер във Виена през 1914 г., това е „сценичната игра без думи“ „Младият крал“. А и като дипломатически служител в столицата на Австро-Унгария е преживял един макар и спорадичен триумф на българска постановка на Виенска сцена – става дума за гостуването на група български актьори от Народния театър в София с част от драмата на П. Ю. Тодоров „Змейова сватба“ през май 1916 година. Самото озаглавяване на Гео-Милевата скица като „мимическа приказна игра“ „Огнен змей“ събира всички тези обстоятелства на житейската ситуация. Написването на „Огненият змей“ недвусмислено подсказва, че това драматургично занимание на Гео Милев е определено вписано в стремежите на епохата, български културни продукти да проправят път на изкуството ни към големите европейски центрове. След „триумфа на родното изкуство“ на виенска сцена, като прибавим към него и личния „триумф“ на поета Теодор Траянов и композитора Караджов от май 1914 г. на сцената на Фолксопер, е логично да се стигне до идеята, че онова, с което българските творци могат да впечатлят западната публика, е сценична творба с българска (приказна) фолклорна основа.

Реконструкцията на подобни епизоди от трансферните практики между българската и австрийската култури са важни според мен по няколко причини. Най-видимата е, че военното сътрудничество активира и акции в сферата на културата – в отбелязания случай с театъра, също така и в киното с филма „Богдан Стимов“, а и в литературата –

цар Фердинанд ще поръча на Александър Рода-Рода съставянето и превода на една антология с българско литературно творчество, която ще излезе след края на войната – „Страната на розите. Български създатели на образи и образи. Преводи на разкази и стихотворения от народното богатство на страната“ [Das Rosenland. Bulgarische Gestalter und Gestalten. Nachdichtungen von Erzählungen und Gedichten aus dem Volksschatz des Landes. Enoch, Hamburg 1918].

В този случай от особена важност е наблюдението, че подобни публични събития поражда мотивации у активните и по-комплексни посредници – в конкретния случай у един български модернист, който е създал своя представа за културата, от която се е учил на модерност и като за възможна приемаща култура. От подобна изходна точка, мисля, стават ясно разбираеми поне две посоки в театралната дейност на Гео Милев – опит да се излезе към модерната немска сцена с доказан сценичен материал – български приказен фолклор; и опит да се промени стилът и техниката на българския актьор по немски (вкл. австрийски доколкото и Райнхарт и актьорската школа на Бургтеатър са водещи за цялото немскоезично пространство в епохата на модерността) образци.

Втората посока Гео Милев се опитва да реализира с превод и постановка в Народния театър на Хофмансталовата „Електра“. На 4. октомври 1923 започват репетициите, а на 5. януари 1924 г. постановката е спряна и изключена от репертоара. До нас са достигнали черновата на превода, няколко от отпечатаните за постановъчна дейност екземпляра на превода, един от които е режисьорският на Гео Милев с много бележки по него и със сценографски скици, както и много свидетелства на участници в репетициите. От тях можем да реконструираме следните репери за една интерпретация. Режисьорът Милев променя финала на Хофманстал – не дионисиевият танц на Електра, а отмъстителят Орест в победоносна поза слага края на спектакъла. Тази промяна е станала по време на репетициите, тоест след кръвопролитната гражданска война от края на месец септември 1923 г., известна в казионната българска история като „Септемврийско въстание“. Очевидно потресът от актуалните събития се е отразил върху постановъчните решения.

Сценографията е категорично авангардистично-кубистична. А указанията за действията на актьорите сочат, че цялостно спектакълът е бил решен чрез похватите на условния театър. Сцената е изцяло облечена в бял материал. Светлината на цветните прожектори и разположението на фигурите по нея „рисуват“ картини. Движението на светлината трябва да съвпада с ритъма на актьорската игра, а мизансцените на телата не отразяват естествени психически състояния, а са част от рисунъка на действието. За да се постигне монументалност в този условен сценичен свят, всички ритми – на говорене,

на движение, на промяна на картината чрез цветно осветление и чрез общо осветление, трябва да съвпадат.

Помощ за тази креативна рецепция – постановка на сцена в различен стилистичен ключ от авторския са оказали книги, които той е щудирал при престоя си в Берлин— първата е книгата на Алберт Глез „За кубизма“ в немски превод, а втората е „Клодел-програмна книга“ [Das Clodel-Programm]“. Сценографията на Гео Милев повтаря идеята на една скица, направена от него по книгата на Глейс за сказките, които е държал върху авангардното изкуство, като я развива в обемна форма, съобразно размерите на сцената. Метафорично бих могъл да кажа, че кръстниците на Гео-Милевия проект за постановка на Хофмансталовата „Електра“ са Макс Райнхарт, Пол Клодел, Алберт Глез и Мартин Бубер със статията си „Пространственият проблем на сцената“, която е част от „Клодел-програмна книга“ (с. 72-81).

Доколко този Гео-Милев проект е бил контекстуално обречен, знаем от съдбата постановката. Но това са други контексти, свързани по-скоро с цялостното равнище на актьорското изкуство, а и на публичните вкусове в България през онази епоха. За жалост все още единици са схващали как наистина приказно-фолклорната основа може да се трансформира в авангарден европейски спектакъл. Как от модерността на символизма може да се премине към авангардността на експресионизма. Гео Милев е недвусмислено един от тези провиждащи български театрални. В тази перспектива неговата фигура като културен посредник от нов за българската култура тип се очертава много релефно. Защото в реконструирания в дисертацията процес на срещи с чуждата култура, подбор, мотиви за този подбор, преработване на възприетото и действия за неговото налагане както в една приемаща, така и в опит да бъде върнато в изходната културна среда, е видно как се променят практиките на културно посредничество за младата българска култура.

Битката за „новото“ в Народния театър в този момент не е вече единствено естетическа, тя фокусира в себе си огромен ресурс на лична и обществена както градивна, така и разрушителна енергия. И е отчетлив пример за хетерогенността на полето в България – както театралното, така и литературното.

Потвърждение на това състояние на нещата прави Владимир Василев в статията си „Въпроси около народния театър“ (Василев 1924): „За строгото художество на Хофманстал не сме готови“. Този микросюжет върху една трансферна практика и продуктивна рецепция е показателен за това, как посредникът, воден от една дълбока представа за литературен продукт на изходната култура, осъзнал вътрешния потенциал на продукта, намерил адекватните интерпретативни инструменти, за да създаде един

уникален сценичен образ на творбата, не може да наложи образа за нея поради силната хетерогенност на полето. Така се поражда едно цялостно усещане за, нека го нарека, „блед образ“ – знаем името и заглавието и знаем в допълнение, че е нещо трудно и неразбираемо, без да имаме представа за същността на предмета. И до днес в България, за разлика от целия останал културен свят, Хофманстал остава непознат като драматург – пиесите му не се превеждат, не се поставят.

4.2.4. Николай Лиливев като посредник между българското литературно поле и австрийската краевековна литература

Посредник от друг тип е Николай Лиливев. Той е активен преводач на поезия и на драматургични текстове в стих. Школувал е своето умение самостоятелно и обичайно инициативата за преводен трансфер не произтича от него, а от друг играч на литературното поле с по-големи властови функции – издател, театрален комитет и др.

Изложението върху неговата дейност като посредник включва три момента от дейността му на полето – самоподготовката му; трансферите на стихове от Хофманстал и Райнер Мария Рилке и основите за техните образи, които Лиливев създава; превода на Хофмансталовата „Електра“ като креативна провокация спрямо българския поетически език.

Без предварителната подготовка чрез познание за школи, литературни направления и др. Лиливев опознава световната поезия чрез преписи в лични антологии на нейни образци - в архива му са запазени няколко тетрадки с подобно съдържание. В една от тях, датирана с начало „17/30 август 1906 Йена“ и с край „8/21 септември 1906“ (НЛМ АЕ А 1003/82, тетр. 1.) до стр. 39 могат да се прочетат преписи на руски автори – напр. Балмонт¹ Максим Горки и др., и руски преводи на Едгар Алън По, Емил Верхарен и др., следват преписи на немски език, между които стихотворения от Густав Фалке, Рихард Демел при това в сравнение с преписи и на преводи от Демел на Пенчо Славейков, Херман Хесе и др. За жалост следващите листове от 49 до 84 липсват. В една от тези тетрадки се намира и един препис на едноактната пиеса на Хуго фон Хофманстал „Смъртта на Тициан“ от френски превод. За настоящото изследване от особена важност се оказва тетрадка №5, датирана „17/30 juli 1910 Basel“ - „Свищов, 14.01. 1915.“ (НЛМ А 1003/82, Nr. 5). Тя започва с преводи на Густав Фалке от Пенчо Славейков и Александър Балабанов, по чието име са преписани малки откъси от немски критически текстове. По-долу са имената Ханс Бетге и Ханс Бенцман. Следват преводите на Славейков на Анна Ритер, Р. Хух, Мари Евгения деле Грацие и Николаус Ленау. На гърба

на с. 3 е преписано „Maria Eugenie della Grazie. Gedichte 1882, Italienische Wignette, 1892“ и бележка от Ханс Бенцман: „Най-значимата личност между младите лирически поети е, по мое мнение, все пак австрийката Мари Еужение деле Грацие. Тази е дълбоко песимистична въз основа на Дарвин-Хакеловата философия. Истинското лирическо стихотворение на настроението рядко се отдава на поетесата. Тя е най-богатата на мисли и най-дълбоката като идеи от модерните поетеси“ (НЛМ АЕ А 1003/82, тетр. 5). И веднага след забележка за Ленау на френски от А. Босе, следват на стр. 44-47 „Балада за външния живот“ и „Терцини на преходността“ от Хуго фон Хофманстал плюс текст от Х. Бетге, който започва с фразата „Едно питащо учудване...“ и завършва с фразата „... in Tränen könnten“. По-нататък може да се прочете откъс, посветен на Хартлебен, а другата страница завършва с няколко изречения за немската естетическа поезия: „Хладна, гръцка яснота се утвърждава, наред с мъдра съдържаност, емблема на онези поети, които са призвани да не се обръщат към широка маса, а към сравнително малка, естетически чувствителна група. Така той отвежда читателя към онази група по-млади творци, чиито най-важни представители днес са Стефан Георге и Хуго фон Хофманстал. Ханс Бетге.“

Запазено е и едно тефтерче без датировка (НЛМ А 1074/82), в което се намират преписи на стихове от Рилке - *Ich habe Hymnen, die ich schweige* и много стихотворения от Пол Валери. Тази непозната досега архивна находка, освен че показва по какъв начин функционира рецепцията на чужда литература в частната сфера на литературния живот, коригира и някои схващания. Преди да премина към тях, нека отбележа, че очевидно при прочитите на Лиливев става дума за антологията „*Deutsche Lyrik seit Lilienkron herausgegeben von Hans Bethge*“ (1905; 1910 *Neue durchgesehene Auflage*) [Немска лирика след Лилиенкрон издадена от Ханс Бетге (1905; 1910 Ново преработено издание)], както и за тази на Бенцман, спомената вече в библиотеката на Гео Милев; че по-предното място на преписите в тетрадката предполагаат те да са направени около или малко след 1910 г.; че освен ясните акценти върху естетизма на Хофманстал (Бетге 1910: XVII) и пригодността на неговата поезия за отбрана публика и редовете, посветени на Балада за външния живот“ и „Терцини на преходността“ и „задаващата въпроси почуда пред живота и неговите неуловими стойности“ (Пак там: 1910: XXIII) Лилиев ще да е прочел и целия текст, посветен на Хофманстал, който определя „Предпролет“ като „едно от най-хубавите стихотворения, които Хофманстал е написал“ и описва предпочитаните от поета стихотворни размери и форми предимно с романски произход - напр. терцини, но също така свързани и със стиха на немската трагедия от Лесинг насетне, а освен това

задава и два от ключове за прочит на поезията му: „замислеността“ „за преходността“, която води до „безименна скръб“ като съдържание, и „голямата култура на неговите стихове“ и обикновения, непретенциозен език, „където тя протича най-лесно“. В действителност тъкмо това са съдържателните и формалните характеристики и на зрялото поетическо творчество на Лилив.

На тази, открита чрез литературна археология, база пледирам по-нататък за промяна на твърдението на Симеон Хаджикосев, че запознанството на Лилив с поезията на Хофманстал е станало по-късно, след войните, по време на престоя му във Виена (Хаджикосев 1992: 157сл.).

На следващите страници проследявам детайлно по кореспонденцията между Лилив, Владимир Василев и Боян Пенев как се стига до публикуването в книжка 3-4 за 1922 г. в сп. „Златорог“ на цикъл стихове под заглавието „Хуго фон Хофманстал. Стихотворения“ и представяне на австрийския поет в рубриката „Преглед“ от Боян Пенев под псевдонима А. М. .

Описан е пътят от инициативата на главния редактор до осъществяването на публикацията. Първото нещо, което мигновено става ясно чрез тази реконструкция е, че в тази ситуация и за това време Николай Лилив не би могъл да се справи със задачата, ако не познава творчеството на Хофманстал, т.е. не това е времето, в което Лилив се запознава с него и го превежда, както твърдят Стоян Илиев и Симеон Хаджикосев.

На второ място е отбелязана посредническо-организаторската роля на фигурата с голям литературно властови ресурс и същевременно символен капитал – Владимир Василев, който бива схващан в българското литературно поле като продължител на идеите на кръга „Мисъл“. Не е подмината и кооперативната мрежа на сътрудниците – Сирак Скитник (подсигурил изходните немски текстове за редактора Василев) е първият преводач на Хофманстал в България, проф. Боян Пенев е литературовед от традицията на проф. Иван Шишманов, поетът Николай Лилив е тъй да се каже на терена във Виена, тоест има лесен достъп до информация, но е и подготвен за превода от годините на своето учение. Тоест заедно работят посредници от двата типа - *homo academicus* и *homo scriptor*, за които в личен план фигурата на Хофманстал не е чужда и непозната. И още нещо – хинтерgrundът, т.е. университетската библиотека (там Боян Пенев е намерил източници, от които е компилирал представянето), разполага с инструментариум, с който може да се реализира трансферът. От системна гледна точка са налице всички необходими условия за един успешен процес.

Този реконструиран епизод е част от една по-голяма офанзива на главния редактор на „Златорог“ за налагането на списанието като водещо в България по посока на модерната литература, вкл. и световна. С нея е свързан още един трансферен продукт. В книжка 6-7 за 1924 на стр. 281 са публикувани стихотворенията на Рилке „Жертва“, „Ангели“, „Абисаг“, „Есенен ден“ и „Поетът“ в превод на Н. Лилиев, а на стр. 347 – текстът на преводача за австрийския поет. Осъществен е още един основен за бъдещия образ на Рилке в България трансфер. През 1924 г. образът на Рилке, внесен на страниците на „Златорог“ още през 1922 г. чрез една обзорна за литературата на Германия статия от Хайнрих Каспар, ще бъде доразвит от Лилиев въз основа най-вече на прочит на „Записките на Малте Лауридс Бриге“. Като важен рецептивен момент ще бъде отбелязано, че Рилке е мълчал десет години – от 1913 до 1923 и сега създава една съвсем нова поезия. Това указание на влиятелния български поет и преводач насочва рецептивното създаване на Рилкев образ в България към „Дуински елегии“ и „Сонети за Орфей“, които са изрично указани като израз на новото в поезията му, и към „Записките на Малте Лауридс Бриге“ – роман от ранга на „Вилхелм Майстер“, в който са кодирани представите за това ново поетическо творчество, защото в него е „проиграна биографията на едно вътрешно Аз“.

Интересен детайл в изграждането на образа е вниманието, което Лилиев отделя на средоточията в личността на Рилке – освен ясното споменаване, че романът е написан под влияние на Якобсен и Роден, освен свързването на името с Гьоте и Гундолф, прави впечатления виждането за творческо изплъзване от националните характеристики: „поет, дарен с големи славянски добродетели, за да бъде немец и с почти немско вглъбяване в същността на нещата, за да бъде французин“ (Лилиев 1924: 347). Подобна канава има и образът, който ще бъде създаден от Лилиев на Хуго фон Хофманстал през 1929 г. Тя е израз на онова състояние на нещата, с което днес а австрийската модерна литература на краевековието бива определян като хибридна.

Връзката с Якобсен и Роден Лилиев подчертава и в една бележка от 1930 г. отново в „Златорог“ по повод публикацията на част от Рилкевите „Писма до един млад поет“ в превод на Мария Бланк (кн. 3, с. 161-166). Наред с указанията за мястото на писмата в разбирането за поетическото творчество на поета и посочването на книгите на Лу Андреас Саломе и Герт Букхайт Лилиев дава и преки насоки към младите български поети: „Преди всичко да бъдат търпеливи и да не дирят своето щастие вън от себе си“ (Лилиев 1930: 181). С тези кратки бележки българският поет затвърждава образа на австрийския като разтворен в поезията си, която дълго е зряла у него и в този процес на

узряване роля играе и вглеждането в своите учители – единият датчанин, другият французин.

Портретът, който Лилиев прави на Хофманстал (по случай неговата кончина) в есето си от 1929 г., е толкова точен, че и до днес служи за представяне на творчеството му. Изграден е върху балансирано представяне на отделни основни творби, при това с доста цитати, върху обвързването с преценки на други авторитети и със собствени – лични откровения на българския поет. Когато сам си задава въпроса, който мъчи хората, които искат всичко да бъде подредено до крайна ясното „Наистина, какъв е Хофманстал – импресионист, неоромантик?“, си отговаря най-простичко: „Не зная... Но е преди всичко поет“.

Текстът на Лилиев, е публикуван едновременно с този на Траянов, и двата текста представляват основата на българския образ на Хофманстал. Поради ред особености на процесите на литературното поле текстът на Траянов е по-скоро забравен, докато този на Лилиев оживява образа на австрийски литературен гений през 1964 г. и през 2002 г.

Същия текст Лилиев използва и като предговор на книгата със своя превод на „Електра“ през 1930 в издателството на Т. Ф. Чипев. Този превод е върхът в преводната рецепция на Хофманстал в България, ненадминат и до днес. Същата година излиза и друг превод на „Електра“ – този на Бера Бояджиева, при това в невероятния за времето си тираж от 5 000 екземпляра. Навярно роля за подобни издателски предприятия играе и смъртта на Хофманстал, която е отбелязана подобаващо в българската преса. В сравнение между двата превода от 1930 този на Лилиев ярко се откроява наистина като „конгениален“.

Критическите преценки, посветени на превода на Лилиев, са лишени от специализирани аналитични наблюдения, а предимно изразяват възхита и почуда как е възможно нежният, меланхоличен лирик Лилиев да извади такава варварска мощ от българския поетичен език (което се схваща освен като майсторство на преводача, така и като неподозирана възможност на езика) (Каралийчев 1930). В тази посока, като използва формулите от предговора на Лилиев към книжното издание, Асен Разцветников го сравнява с Хофманстал: „И ако Хофманстал е „най-вярната антена на днешното време, по която стигат вълните на вековете до нас“, — Н. Лилиев е в нашата страна най-чувствителната антена, чрез която идват до нас вълните на западната поезия“ (Разцветников 1930). Най-голямото признание на съвременник за майсторството в преводите на Хофманстали творби от Лилиев прави Теодор Траянов. И то в „некролога“ за Хофманстал, с който се открива книжка седма на „Хиперион“ през 1929

г. В края на текста, под линия Траянов отбелязва: „*) На български имаме от Хофманстал няколко изящни превода от Николай Лилив. С недостигнато майсторство Лилиев е превел и „Електра“ (Траянов 1929: 283).

Обобщено тази категорична оценка на рецензентите звучи така: **преводът на Лилиев е „културен подвиг; преводът се е слял с първичният дух на твореца, една душа е влязла в друга – курс. м. МВ“ (Янев 1930).**

През наблюденията на трансферните практики и най-вече върху дейността на посредниците става ясно видимо как се променя парадигмата на представите за австрийската краевековна литература в България. След Първата световна война, около 1920-те години, имена като Леполд Захер-Мазох, Берта фон Зутнер, Мари Ебнер-Ешенбах изпадат в забвение. Доминантни, но вече като класици на литературата остават Херман Бар, Хуго фон Хофманстал и Артур Шницлер, а погледите са отправени към творчеството на активно творящите по това време Райнер Мария Рилке и Стефан Цвайг. Това стабилизиране на образите в посока на модерността и нейните представители ще остане такова до края на периода в 1944 г. и ще се разгърне отново след 1989 г. В междината от 1944 до 1989 г. образът на австрийската краевековна литература ще изсветлее до невидимост. Зрими ще са онези трансферни продукти, които в миналото са били свързани с посредници от типа на Пенчо Славейков, Гео Милев и Николай Лилиев, които са се наложили като канонични български поети – в издания на техни избрани или събрани съчинения ще са видими най-вече Хофманстал, Рилке, Цвайг, но и Мария Еужения деле Грацие и Хуго Салус.

4.3. Трансферни канали и образи на австрийската краевековна литература, породени от тях

Във финалната част на изложението са проследени детайлно всички моменти на трансфер чрез посредническите канали на периодиката, театъра и книгоиздаването и възможностите им да породят образ, или липсата на такива. Там където има основания, е скициран и образът, проследена е и неговата дълготрайност.

Логиката на тази част от изложението следва разбирането, че периодиката е най-широкият и съответно специфично фокусиран спрямо читателската публика канал. По него се реализират две основни практики – определени автори биват представени със свои текстове, често чрез тях са видими единствено имената им, ако няма някакво указание; в текстове, които представляват или обзори, или статии по определена проблематика, биват споменавани имена в определен контекст (контекстуално

основаване на образа) или биват представяни биографично, оценъчно (пряко изграждане, внушаване на образа) и т.н. Периодиката е и платформата за дискусии относно театрални постановки и книги. И не на последно място първо през нея стават видими ориентирите за/на трансфера. В тези свои измерения като трансферен канал, макар и доста разфокусирана в целостта си, тъкмо периодиката поражда преноси, поражда наченки на образи, поставя ги в дискусийна среда и така ги затвърждава или отхвърля.

Вторият по мощ канал е този на театъра, а книгоиздаването е по-скоро следствие (в демократичното поле, а не в идеологически центрираното социалистическо), което подсигурава както интимната среща на читателите с образите на писателите и художествените образи на тяхното творчество, така и преноса на трайно създадените образи, т.е. паметта за тях.

Публикациите на творби от австрийски краевековни автори започват веднага след Освобождението. В първото българско илюстрирано списание „Българска илюстрация“ Янко Ковачев, публикува превод на повестта „Пророчица“ от Леополд Захер-Мазох. Второто име, което ще стане видимо в издаваното в Т. – Пазарджик списание „Лъча“ през 1892 г., е това на Берта фон Зутнер с откъс от романа „Долу оръжията“.

Във втория екскурс на изложението се проследява детайлно как се пораждаат понякога подвеждащите образи за „лекия“ Шницлер и „тежкия“ Хофманстал и как те действат на българското литературно поле.

Въпреки, че отделни техни творби попадат в периодиката, нямат съдбата да породят свой образ в България Ада Кристен (стихове в „Българска сбирка“ от 1902 г. и в „Работнишко дело“ на Г. Бакалов от 1904 г.), Мина Кауцки (романът ѝ „Елена“ в „Ново време“ на Д. Благоев като четиво с продължение през 1902 г.), Роберт Хамерлинг и Якоб Юлиус Давид (с по едно стихотворение в „Мисъл“ от 1903 г.). А за Карл Краус има само една публикация, в която е споменат мимоходом (в „Листопад“, година втора, 1919-1920 г., кн. 18-19 е преведен един кратък текст от Адолф Лоос „Бележки за портретната живопис“, в който е цитирано мнението на Краус относно негов портрет в сп. „Щурм“: „Портретът трябва да прилича на художника, който го рисува“ (Лоос 1920).

До ден днешен българската периодика не е отделяла внимание на Фердинанд фон Сар, на Лудвиг Анценгрубер, на Филип Лангман, на Роза Майредер, на Рихард Шаукал, на Гинцкей, на Вилдганс, за да спомена само тези краевековни автори, за които в австрийската литературно-историческа книжнина се отделя по-обстойно пространство за наблюдение и интерпретации. В тази перспектива авторите, свързани с модерната

декадентско ориентирана австрийска краевековна литература са онези, които попадат на страниците на периодиката или спорадично, или чрез нея получават (понякога) солидна основа за образ и разпространението му. Това са Феликс Дьорман, Раул Ауернхаймер, Феликс Салтен, Херман Бар, Артур Шницлер и Хуго фон Хофманстал. Произведения от реалистично пишещите автори на австрийското краевековие са намирали място по страниците на българската периодика (дори разказът „Грешницата“ на Ебнер-Ешенбах е публикуван в сп. „Пламък“ от 2003 г., но това комай е единственото изключение) най-вече до към края на Първата световна война. Петер Розегер се появява на страниците на сп. „Общо дело“ от 1900 г. с разказа „Стрелочник“ без никакви указания за персоната му, но това е коригирано в сп. „Духовна пробуда“ от 1910 г., където откриваме разказа „Молитвата на един роб“ и представяне на автора и чрез преводен текст от Максим Горки (превод на М. Генов).

Наблюденията показват, че в началния етап на възприемане на австрийската краевековна литература през канала на периодиката действат напълно несистемни механизми. Най-често личният избор на донякъде подготвени като М. Генов или Ив. Андрейчин или на напълно случайни като всички онези, обозначени само с инициали, посредници предопределя мястото, времето, начина на поява на някакво произведение, оставащо много често единствено обозначено с име, което не говори нищо на българския читател.

В безсистемността се наблюдава все пак тенденция - подготвените посредници да правят опит за пораждане на образ на автора – най-вече като „немски“, т.е. ориентиран по езика на творчеството му и свързан с някакъв начин, стил на писане – основното деление подредба е реалистичен или модерен: импресионистичен. Този по-скоро хаотичен трансферен маниер ще бъде преодолян при работата с творчеството на авторите от групата „Млада Виена“ - Херман Бар, Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал и на близкия до тях Петер Алтенберг и ще се прояви вече като системен при трансфера на Райнер Мария Рилке и Стефан Цвайг. В орбитата на този подход ще попадне и четвъртият от групата - Феликс Салтен, но не и другият ѝ член, Рихард Бер-Хофман.

За трансферния канал театър в България до 1944 г. съм публикувал подробни наблюдения в дисертацията си за придобиване на ОНС „доктор“ и те могат да бъдат прочетени във Влашки 2017. В същите трудове са описани трансферът и рецепцията на драматургията на кръга „Млада Виена“ в България до 1944 г.

За социалистическият период не е необходимо подробно описание, понеже каналът спира да действа относно австрийската краеековна култура (поне аз не съм открил данни за това), но отново се активира след 1989 г.

В общи линии се запазват характеристиките на процесите от годините до 1944 г., но на сцената се качват единствено творби от младовиенския автор Артур Шницлер – пиесите на Херман Бар и Хуго фон Хофманстал остават или непознати, или трудни за постановка.

Към постановките на австрийска драматургия, с които Херман Бар, Хуго фон Хофманстал и Артур Шницлер стават видими през сцената на Народния театър, и от които единствено тези по Барови пиеси имат зрителски успех, трябва да добавим още две: „Съдия сам на себе си“ от Тадеус Ритнер и „Земя“ от Карл Шьонхер, които също нямат никакъв зрителски интерес.

На официалната сцена, към която са приковани погледите на рецензентите, други постановки на австрийски краеековни автори няма. Затова пък по провинциалните сцени – особено силно свързани с работнически любителски трупи се появяват още две имена. Това са Филип Лангман с драмата му „Бартел Туразел“ [Bartel Turaser] и Еужени деле Грацие с драмата „Катастрофа“. Двете пиеси имат своите книжни издания – „Бартел Туразел“ в изд. „Знание“ на Г. Бакалов от 1905 г., „Катастрофа. Драма из живота на въглекопачите“ [Schlagende Wetter- означава взрив на газ гризу] в изд. „Буревестник“ на Ячо Хлебаров от 1909 г. По тази линия се стига до неочаквания факт (или твърдение), че българският партиен театър е основан с пиеса от австрийската краеековна литература. Според спомените на Крум Кюлявков това става с „Катастрофа от Мария де ла Грация, драма в три действия.

След 1989 г. на българските театрални сцени се завръща триумфално единствено Артур Шницлер.

Образът му през времетраенето на социалистическото литературно поле е пренасян чрез книжни публикации. Например за него може да се прочете в томчето, което изд. „Народна култура“ му посвещава като белетрист (1977), в спомените на Владимир Полянов (1980), в сборния том с есета на Георг Брандес „Литературата на XIX век (1980), в сборника с есета на Стефан Цвайг „Европейската мисъл“ (1985).

Фактът за неговото триумфално завръщане е свързан най-вече с еротичните измерения на част от драматургията му и привидените от съвременните интерпретатори психоаналитични измерения в тях.

В областта на книгоиздаването изложението започва с един опис на наличния фонд.

И най-повърхностният поглед към този фонд потвърждава наблюденията върху другите два канала на трансфер. В ползрението на българския читател в различните времеви периоди са били повечето значими автори на австрийското краеековие. В отделни периоди има фрапантни липси – най-вече Фердинанд фон Сар и Карл Краус. През този канал, дори и за един целенасочено работещ изследовател е трудно обаче да добие пълна и системна представа за австрийската краеековна литература. Нейният абстрактен образ (какъвто го задават например австрийските литературни истории) е силно редуциран. Във всеки един период посредниците по свои мотиви са трансферирали отделни елементи от една въобразяема цялост. Но доколкото самите те не са имали системна представа, това е разбираемо.

Потвърждава се и наблюдението, че около периода между 1908 г. и 1912 г. на българското литературно поле са функционирали трансферни продукти (отчасти с руска, отчасти с немска основа – напр. книги на Кохан, на Брандес, на Фриче), които дават възможност за по-плътен и правдив образ тъкмо на австрийска краеековна, но единствено на обхвата ѝ, свързан с модерността, литература. Правените опити в същия този момент да бъдат вписани и автори от т. нар. „родна литература“ – Розегер (чрез книжния канал) и Шьонхер (чрез театралния канал и в някои книги сборници), нямат успех и последствия.

За редуцирането на образите или за невъзможността те да бъдат изграждани, важна роля играе и липсата на предговори в повечето книжни издания.

Проследени са характеристики на практиките в българското книгоиздаване, с влияние върху редукцията на образите, които би могла да породи трансферната практика на австрийска краеековна литература към България – видимо е, че не малко имена са станали предмет на пренос, но финално са запазени само няколко от тях.

Факт е, че днес българското литературно поле обработва (в периодика, в книгоиздаване, в изследователски начинания, по-малко в продуктивна рецепция) само няколко имена от австрийската краеековна литература .

На първо място това е Стефан Цвайг (причините за това виж. при Минков 2002), но дори и той чрез мемоарите си „Светът от вчера“ да бива свързван с австрийското краеековие и най-вече с виенското, остава като образ по-силно подвластен на схващането за един европейски хуманизъм, а не толкова с някакви специфични австрийски характеристики.

Близко до това състояние на нещата е възприемането на Райнер Мария Рилке. Не случайно в австрийския дебат за литературно-историческите включвания/изключвания

на имена неговото винаги е обект на обсъждане – представата и за него е силно интернационализирана, тя е за един европейски поет, пишещ и на немски език и вписван по-скоро в немските литературни истории. Но персонализмът на Рилке стои отвъд националното – той е видим като поет *par excellence*.

Третият автор е Артур Шницлер и при него няма никакви съмнения - от появата му на българското литературно поле, образът му винаги се свързва със столицата на Австрия, Виена – той е певецът на Виена. И това е основата на неговия персонализъм.

Четвъртият запазен като образ автор е Хуго фон Хофманстал. Поради редукия на самия негов образ до гениален лирик (непознат като есеист, някак музейно познат като драматург), често и той споделя коловозите на възприятие подобни на онези за Рилке, но поради липса на разказ за живота му, този образ остава безплътен, абстрактен.

5. Заключение

В структурата на този дисертационен труд са вградени отговорите на следните въпроси:

- Защо австрийската краевековна литература е от значение за днешното разбиране на света, в който живеем?
- С какъв подход можем да опознаем и разберем нейните българските образи?
- Като приложим този подход, до какви аргументирани заключения можем да стигнем?

Търсенето на тези отговори в конкретния случай има измерението на дългогодишен литературоведски изследователски труд – от конструирането на изследователското поле, понеже такова в българската практика не съществуваше, през детайлните проучвания на отделните казуси в него, при това с наложителна литературно-археологическа дейност поради днешната забрава на факти, фигури и образи. Успоредно с тези усилия в търсенето на подходяща методология за подобно изследване протичаше и усвояването на системните подходи в литературознанието, а в последните години и на трансферологията. Конструираното, проучено и обработено с изложената във втората част на дисертацията методика дава резултатите в тази дисертация и води към горе споменатите отговори.

Представеният дисертационен труд изследва трансфера, рецепцията и образите на австрийската краевековна литература в българското литературно поле, защото именно литературата долавя, в нейните художествени образи са се утаили причините,

проявленията, човешките усети за невидимите в ежедневно съществуване епохални процеси, които ще доведат както до разпада на Австро-Унгарската империя, така и до разрушителни спрямо креативността практики след този разпад. Правдив и свързан точно с проучвания период, е образът на виенския сатирик Карл Краус за „Виена (като) опитна станция на Апокалипсиса“.

Особен обект на внимание е т.нар. „Виенска модерност“ – културният и литературен подем в Австрия между 1890 и 1910 г., в чиито рамки се формира богато и хибридно художествено и интелектуално пространство.

Целта на труда е първо да бъде описано какви представи за тази културна епоха са формирани в България, през кои канали тя достига до българската публика, и какви посредници са имали роля в изграждането на образа ѝ, за да може въз основа на това наблюдение да се направят изводи, които демонстрират не само механизмите, които обуславят трансфера и рецепцията, а и ги преценяват с оглед на сравнително-литературна перспектива както спрямо изходно, така и спрямо целевото поле.

В центъра на изследването стои въпросът за „образа“ – както личностен (възприятие и интерпретация от страна на отделни културни фигури), така и колективен (оформен в публични и институционални контексти). Основен принос на труда е въвеждането и прилагането на модела на трансферната и рецептивна история, който проследява движението на културни съдържания между Виена и София, както и тяхната интерпретация в нов контекст.

Изследването се опира върху разнообразни източници – преводи, периодика, театрални постановки, книгоиздаване – и проследява ролята на ключови посредници, сред които се открояват Иван Шишманов, Теодор Траянов, Гео Милев и Николай Лилиев. Всеки от тях въвежда различни елементи от австрийската краевековна литература в българската културна среда: общата представа за Виена, преноса на духа на виенската модерност в новата българска поезия, психологическата проза на Шницлер, символизма на Хофманстал, лирическото майсторство на Рилке и т.н.

Дисертацията поставя и по-широк контекстуален хоризонт, като анализира австрийските литературноисторически модели (на Нагл/Цайдлеир/Кастле, Цеман, Кригследер и др.) и ги използва за основа на наблюдението върху селекцията, редукцията, адекватността на трансфера и българската рецепция.

Изследването взима под внимание и историко-политическите обстоятелства (нацизъм, аншлус, социализъм), които прекъсват трансфера и водят до частична забора на образите, създадени в активния трансферен период до 1944 г. След 1989 г. се

наблюдава постепенно възраждане на интереса към това културно наследство, но качеството на възобновяването продължава да се определя от липсата на системен образ на австрийската краеевковна литература в България.

При направените проучвания се установява, че в основата на българската образност стои един силен персонализъм. В днешните представи и практики на полето активни, и поради пренесената памет от предходни периоди на полето за тях, са единствено образите на Стефан Цвайг, Райнер Мария Рилке, Артур Шницлер и Хуго фон Хофманстал. Назад в литературното историческо минало, в първия период на съществуване на българско литературно поле, макар чрез превод да са трансферирани произведения на автори и от реалистичното, и от модернистичното направление на австрийската краеевковна литература, са действали механизми, които са дали предимство на литературата около кръга „Млада Виена“ и близки до тях автори.

Именно присрещането на модернизиращата се българска култура и литература с образци на модерната австрийска култура и литература е продуктивно при избора, трансфера, пораждането, оформянето и съхраняването на образите. И макар в цялост българската култура да не е схванала предупредителните знаци на австрийската краеевковна литература за опасностите, които носи модернизирането, та е черпила важни импулси, независимо от времевите и идеологическите прекъсвания.

Чрез примери, интерпретации и внимателен анализ дисертацията възстановява „изтритата“ памет за този сегмент от българската култура, като очертава пътищата му от Виена към и през българската литературна традиция.

Цитирана литература:

Величков 1914: Константин Величков. Т. Траянов. *Venus primitiva*. // К. Великов. Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. Т. VIII. Български писатели. Под редакцията на Ив. Вазова. София: Ст. Атанасов, 1914, с. 221–226.

Вунберг 1981: Gotthart Wunberg. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 1981.

Каралийчев 1930: А. Каралийчев. „Електра“, преведена от Николай Лилив. // Слово, 2359/1930, 1.

Кригследе 2011: Wynfried Kriegsleder. *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen*. Wien: Praesens, 2011.

Лилиев 1924: Никола Лилиев. Райнер Мария Рилке. // Златорог, 1924, 347-348.

Лоос 1920: Адолф Лоос. Бележки за портретната живопис. // Листопад, 1919-1920 г., кн. 18-19, 196.

Милев 1914: Гео Милев. Литературно-художествени писма от Германия. // Листопад, 1924,

Минков 2020: Boris Minkov. Stefan Zweig – ein rezeptiver Musterfall der bulgarischen Moderne? // Maria Endreva /Alexandra Preitschopf/ Maria Baramova/ Ivan Parvev (Hrsg.). *Der Donauraum als Zivilisationsbrücke*.

Österreich und der Balkan. Perspektiven aus der Literatur- und Geschichtswissenschaft. Königshausen & Neumann, 281-291.

Митеррбауер 2005: Helga Miterbauer. Dynamik-Netzwerk-Macht. Kulturelle Transfers „am besonderen Beispiel“ der Wiener Moderne. // H. Miterbauer, K. Scherke (Hrsg.). Ent-grenzte Räume. Wien: PassagenVerlag, 2005, 109-130.

Нагл/Цайдлер 1989: Johann Willibald Nagl, Jakob Zeidler (Hg.). Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Wien: Carl Fromme Bd. 1, 1899.

Разцветников 1930: Асен Разцветников. Един превод. // Златорог, 5-6, 200-202.

Траянов 1929: Теодор Траянов. Хуго фон Хофманстал. // Хиперион 1929, 7, 281-283.

Хаджикосев 1992: Симеон Хаджикосев. Към типологията на импресионизма в лириката. С оглед творчеството на Хофманстал и Лилив. // Симеон Хаджикосев. Сред шедьоврите на западноевропейската литература, С., 1992.

Цеман 2014: Herbert Zeman (Hg.) Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. Rombach, 2. Auflage, 2014.

Янев 1930: Я. Янев. Електра. // Учителски преглед, 8, 1316-1317.

Цитирани са и архивни фондове: Архив Пазарджик ф. 757, НБ „Иван Вазов“ – Пловдив, БДИА – ф. 26 К и НЛМ 1003.

Публикации, свързани с темата на дисертацията

1. Книги:

„Млада Виена“ в млада България (монография). Хермес, 2017.

Рефлексии на Виенската модерност в българската литература от края на XIX и началото на XX век (монография). Хермес, 2018.

Materialien zur Rezeption der Wiener Moderne in Bulgarien bis 1944. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler. Peter Lang: Berlin, Bern u.a., 2022.

2. Съставителство и коментари:

Веселият апокалипсис. Естетика и литература на Виенския fin-de-siecle, (съставител, отчасти превод, бележки и послеслов). Издателство „Пигмалион“, Пловдив, 1996.

3. Статии:

Студии

Das Wienbild in der bulgarischen Literatur der Moderne. In : Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler. (Hrsg. Attila Bombitz u.a.) Praesens, Wien, 2009, S. 499 – 513.

Младен Влашки. „Ех, Пратер, Пратер“. // Пространствата на словото. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов. Редактори и съставители К. Протохристова, Е. Трайкова, А. Йорданов, А. Велкова-Гайдарджиева, А. Антонова. София: Издателски център Боян Пенев, 2012. т. 1, с. 173 – 188.

Случаят „Електра“ в Българския народен театър. Контекстите – непознати, скривани, премълчавани. // Клео Протохристова (съст.). Атика в България. Пловдивско университетско издателство, 2013, с. 26 – 51.

Der Weg Trajanovs zu seinem "Pantheon". Unvermeidliche biographische Notizen. In: Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung? Herausgegeben von Biseria Dakova, Henrike Schmidt, Galin Tihanov, Ludger Udolph. München - Berlin, Verlag Otto Sagner, 2013, 235 – 254.

Ivan Šišmanov als Vermittler zwischen der Wiener Moderne und Bulgarien. // M. Endreva, Alexandra Preitschopf u.a. (Hrsg.). Der Donauraum als Zivilisationsbrücke. Österreich und der Balkan. Perspektiven aus der Literatur- und Geschichtswissenschaft. Königshausen & Neumann, 2020, 259-280.

Teodor Trajanov als Vermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne.// Zeitschrift für Slawistik, Band 65, Heft 3, Seiten 382–440.

Виена, вгледана в себе си. Експерименталното поле на съвременността и неговите предупреждения към бъдещите поколения. Виена, вгледана в себе си, преживяваща трагическото предчувствие. // „Светът от вчера“ – видян през катастрофата от 1939 година. Усещането за застрашена Европа в културата и литературата на България, Украйна, Полша и Чехословакия. Автори: Михаил Неделчев, Младен Влашки, Остап Слависки, Владимир Колев, Маргрета Григорова, Ванеса Начева. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2023. С. 28-52.

Теодор Траянов във Виена. Началата на една нова българска поезия. // Studia Litteraria Sordicensia, 2024, 6, 115-141.

Статии в научни списания и сборници (подбор)

Литература: Система: Съзнание. Писмо от Виена. В: Език и литература, г. 3, кн. 3, 1994, с. 112 – 117.

Отново за големия непознат – Теодор Траянов. В: Всичко за книгата, г. 4, кн. 6, 1995, с. 11-13.

Има ли австрийска литература? В: Тракия, г.33, кн. 2, 1995, с. 65 – 72.

Филология contra митология. В: Език и литература, г. 4, кн. 1, 1995, с. 139 – 141.

За домогванията и достиженията. Към характеристиката на българските лингвистични нрави. В: Пространства на езика и присъствието. Сборник. Пловдивско университетско издателство, Пловдив, 2002, с. 118 – 124.

Модерна България и Венский fin-de-siecle. В: V Славистические чтения памяти проф. П. А. Дмитриева и проф. Г. И. Сафронова, Санкт-Петербургский ГУ, Санкт-Петербург, 2003. с. 128 – 131.

Херман Бар в България. В: Научни трудове на Пловдивския университет , том 44 , кн.1, сб. Б, 2006 г, с. 155 – 179.

Професор Иван Шишманов и списание „Die Zeit“. В: Иван Д. Шишманов. Наука и политика. Шишманови четения кн. 3. БАН ИЛ, София, 2007, с. 214 – 224.

Das Wienbild in der bulgarischen Literatur der Moderne. In : Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler. (Hrsg. Attila Bombitz u.a.) Praesens, Wien, 2009, S. 499 – 513.

„Wer denkt bei Elektra an Hamlet“. Hugo von Hofmannsthals Elektra im Spiegel von Shakespeares Hamlet. In: Unter Kanonenverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. (Hrsg. Arnulf Knafl & Wendelin Schmidt Dengler) Praesens, Wien, 2009, S. 11-22.

“Guckerl” oder “Schlüsselloch. Zur Rezeption und einigen Übersetzungsvarianten von Arthur Schnitzlers Reigen ins Bulgarische. In: Über(ge)setzt. Spuren zur österreichischen Literatur im fremdsprachigen Kontext. (Hrsg. Arnulf Knafl), Praesens, Wien, 2010, S. 79-88.

Von “Wir spielen immer, wer weiß, ist klug“ bis „Die Mörder sitzen im Rosenkavalier!. Die politische Komponente in der dramatischen Tätigkeit der Jung ß Wiener. In: Gedichte und Geschichte. Zur poetischen und politischen Rede in Österreich. (Hrsg. Arnulf Knafl), Praesens, Wien, 2011, S. 23 – 36.

„Младият крал” на Теодор Траянов и Димитър Караджов на сцената на Виенската фолксопер. В: Българският език и литература в славянски и извънславянски контекст. Сегед, 2011, с. 413 – 418.

Критикът като пътешественик. "Руско пътешествие" на Херман Бар - инициационна творба. В: Научни трудове на Пловдивския университет, Филологически факултет, т. 49, кн. 1, сб. В, 2011, с. 301 - 314.

Aktionistischer Expressionismus und Erlösertum. Die Rezeption von Franz Werfels Werken in Bulgarien. In: Arnulf Knafl (Hrsg.). Die Avantgarde und das Heilige. Praesens, Wien, 2013, S. 97 -108.

Gewesen... auf der Akropolis. Reisen ins „antike“ Griechenland zur Zeit der Wiener Moderne. In: Arnulf Knafl (Hrsg.) Reise und Raum. Praesens, Wien, 2014, S. 42 – 52.

Щрихи към немскоезичното схващане за модерност. В: Да (пре)откриваш думите. Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2015, с. 353 -360.

Случаят „Франц Верфел“. Опасните връзки на немския експресионист с българските рецептивни практики от 20-те години на XX век в България. В: Електронно списание Linternet, 25.14.2015, №14 (193).

Der Zar als Schauspieler. *Bogdan Stimoff* – oder warum Georg Reimers vor Ferdinand dem Bulgaren kniet. In: A. Knafl (Hrsg.) Medium. Medialität. Intermedialität. Praesens, Wien, 2016, S. 30-40.

Гео Милев и Феликс Дьорман. В: СЪЮЗ НА УЧЕНИТЕ В БЪЛГАРИЯ –ПЛОВДИВ. Научни трудове на Съюза на учените в България – Пловдив, Серия А. Обществени науки, изкуство и култура Том V, 2019, 55-58.

Der „leichte“ Schnitzler und der „schwere“ Hofmannsthal in der Optik ihrer bulgarischen Rezeption. // Sylvia Paulischin-Hovdar (Hg.): Leichte und schwere Literatur. Die Vielfalt individuellen Leseglücks. Praesens, Wien 2020, 145-162.

Рецепцията на Артур Шницлер в България до 1944 с оглед на издателските серии. // ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ, НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 59, КН. 1, СБ. Б, 2021 – ФИЛОЛОГИЯ, Научни трудове , 115-125.

Архив. Реконструкция. Канон. Наблюдения върху практическия опит по темата „Трансфер и рецепция на Виенската модерност в България“ // Дзяло. е-списание в областта на хуманитаристиката, X-XXI в. год. X, 2022, брой 22; ISSN 1314-9067 <https://www.abcdar.com>

Три непубликувани писма на Кирил Христов до д-р Иван Шишманов. // Страница, бр. 2/ 2024, с.207-217.

Кой се сеща за Хамлет, когато мисли за Електра? // Усет аза участ. Сборник в чест на професор Инна Пелева. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2025, 101-116.

Приноси

На първо място като принос трябва да се отбележи самото конструиране на изследователското поле и трайната работа върху него. В България то е създадено от мен, а в рецептивните си измерения е и първият пробив на българската литературна наука в чужбина, който въвежда в международното академично дискусивно поле представата, че в българската литература е осъществен трансфер на австрийска краевоковна литература и рецепцията на отделни нейни представители е играла роля в оформянето на българската литература на модернизма.

Принос е и разработеният методологически инструментариум за проучване, който позволява да се реконструират забравени, потискани и затова непознати процеси в българското литературно поле. Резултатите от прилагането на разработения метод от една страна променят наложени представи, от друга предлагат доказателства за продуктивността на метода при подобен тип изследвания и в други подобни тематични области.

Съчетаването на двата основни приноса води до ясни резултати, свързани с конкретни казуси и необходимата корекция на постулати в българската литературна история. Най-вече около фигурите на Иван Шишманов, Теодор Траянов, Гео Милев и Николай Лилив.

За пръв път в българската литературна наука чрез подходите на сравнителното литературознание и трансферологията се очертава по-цялостен образ на австрийската краевоковна литература, като се конкретизират нейните граници, идентифицират се основни творчески фигури и проблеми. Погледът през трансфера и рецепцията им в българското литературно поле от една страна разкрива негови непознати измерения, от друга препотвърждава основните най-съвременни възгледи на австрийската литературноисторическа наука, но от позицията на външен наблюдател.

