

Софийски университет „Св. Климент Охридски”
Факултет по класически и нови филологии
Катедра „Германистика и скандинавистика”

**Към проблема за рецепцията на
скандинавска драматургия в България
(1884-1944)**

АВТОРЕФЕРАТ
на ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД
за присъждане на образователната и научна степен
„доктор” по научната специалност 2.1 Филология
(Литература на народите от Европа, Америка, Азия, Африка и Австралия
(Скандинавски литератури)

Докторант:
Елизария Райчева Рускова
Зачислена със заповед
№РД20-1523 /29.11.2010

София, януари 2015

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по германистика и скандинавистика при ФКНФ на СУ „Св. Климент Охридски” от 19.01.2015 г.

Дисертационният труд е написан на български език в обем от 354 страници и се състои от въведение, три глави, заключение, едно приложение, библиография от 516 единици (481 на български език, 34 на английски, немски и френски език, и 1 интернет-страница), резюме на научните приноси и списък на публикациите, свързани с темата на дисертацията.

НАУЧНО ЖУРИ

Рецензенти: проф. д-р Вера Ганчева

проф. д. изк. Камелия Николова

Автори на становища: доц. д-р Светлана Арnaudова

проф. дфн Емилия Стайчева

проф. дфн Калина Лукова

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 20.04.2015 от 13.00 ч. в Новата конферентна зала на СУ „Св. Климент Охридски”, бул. Цар Освободител” №15, гр. София.

Съдържание на дисертацията

1. Въведение	
1.1 Състоянието на проблема.....	3
1.2 Цел и поле на изследването.....	6
2. Литературнокритическата рецепция на скандинавската драматургия в България (1884-1944)	
2.1 Синхронната рецепция на трима скандинавски драматурзи – Хенрик Ибсен, Бьорнстерне Бьорнсон, Огуст Стриндберг – от преводната и българската литературна критика през периода 1884-1906 и тактическата битка на списание „Мисъл”.....	14
2.2 Скандинавската драматургия в перспективата на зараждащия се символизъм в България (1906-1912).....	53
2.3 Литературната критика през двайсетте години на XX век – историзираният и канонизиран Ибсен, новооткритият Стриндберг, постепенното отдалечаване от Бьорнсон и Хамсун.....	71
3. Преводната рецепция на скандинавски драми в България от 1893 до 1940 г. – систематична и функционална гледна точка.....	113
4. Театрално-критическата рецепция на скандинавската драматургия в България (1897-1944)	
4.1 Пионерският етап от усвояването на скандинавската драма върху театралните сцени в България (1897-1906) – съпротивата на традицията и търсене на модерното..	150
4.2 Битката за придобиване на авторитет от скандинавската драма на сцената на Народния театър (1907-1917).....	188
4.3 Скандинавската драматургия в българския театър (1920-1925) – в проекциите между модернизъм и реализъм.....	221
4.4 Скандинавският драматургичен канон на сцената на Народния театър (1926-1940) – в рецептивната дихотомия на „анахронизма” и модернистичния скепсис.....	248
4.5 Догмата на „модерното” в модерната скандинавска драма – позицията на българската театрална критика от първата третина на XX век.....	267
4.6 Българският зрител на ранномодерната скандинавска драма в перспективата на театрално-критическата рецепция (1897-1944).....	281
5. Заключение – историческият модел на преводната, литературнокритическата и театрално-критическата рецепция на скандинавската драма в България през първата половина на XX век.....	299
6. Приложение № 1 – Списък на преводите на скандинавски драми на български език (1893-1940).....	322
Изполвана и цитирана литература.....	336

1. Въведение

1.1 Състоянието на проблема

Настоящата дисертация насочва своя поглед върху изучаването на рецепцията на скандинавската драма в България в периода от 1884 до 1944 година, литературно явление, което стимулира оживен синхронен прием. Нейното научно осмисляне е положено от културологичното изследване на П. Ю. Тодоров през 1906 и продължено през 20-те години на века от Ем. Попдимитров и проф. Иван Шишманов, но съсредоточено единствено върху отзвука на драматургията на Ибсен в България. Вторият етап се разполага през 70-те и 80-те години на XX век и се характеризира с умножаване и окрупняване на проблемните полета, включването към тях и на театралната рецепция на скандинавската драматургия в България през разглеждания период, разширяването ѝ с автори като Стриндберг и Хамсун. Третият етап, започващ след държавно-политическите промени от 1989 година, за първи път се вглежда в преводната рецепция на скандинавската драматургия в България, в критическите оценки на български драматурзи като Вазов, П. Тодоров и А. Страшимиров, и се фокусира върху нея като участник в българския театрален процес. Тази област се явява привлекателно научно поле за изучаване на времето на полагане на основните културни парадигми, които предопределят механизмите на навлизането на естетически новото и в по-късни културни периоди.

1.2 Цел и поле на изследването

В дисертационния труд се дефинира употребата на редица теоретични понятия, осмислени от философи и естети като Ханс-Георг Гадамер, Ян Мукаржовски, Пол Рикъор и Ханс Роберт Яус, Волфганг Изер, Патрис Павис и Боян Ничев. Сред тях са рецептивните нагласи, представляващи сложен комплекс, характерен за дадено историческо време и неговите възприематели, сложно преплетени взаимовръзки от социални въздействия (идеология, култура) и индивидуални наклонности (интелектуална подготвеност, морален възглед), ключовото значение на контекста на рецепцията, главно върху рецепционните звена, преводач, режисьор, театрална труппа, списание или вестник, критик, контекст, включващ извънестетически параметри като конкретна социална подредба, идеологически напрежения в страната приемник, както и естетически измерения, свързани с литературната и театралната традиция, с текстовете и представленията, които я оформят. Така контекстът на рецепцията влияе върху херменевтичната триада разбиране – тълкуване – прилагане и усвояването на текста от новата култура носи белезите на този контекст. Подчертава се метакомуникативният характер на рецепцията на драматическото произведение, от една страна поради двойното битие на драмата като текст за четене и сценичен текст, а от друга страна, поради въвеждането на скандинавската драма в България обикновено през текст посредник, обикновено от немски, руски или френски език, не по пряк път, а чрез преносители, което насища творбата със знаци от различни социални и естетически контексти. Доминиращ елемент в рецепцията на художествения текст е възприемащият (читател, зрител) и съответно кодовете на възприемане, които Патрис Пави¹ разделя на психологически, свързани с полето на очаквания на обектите на рецепция, с удоволствието, което се извлича от механизма на отъждествяване и със структурирането на предишния опит; идеологически, свидетелстващи за

¹ Павис, П. Речник на театъра. Статия „Възприемане”. София, 2002, с. 38

идеологическото формиране на реципиента; и естетико-идеологически, обвързващи специфични категории с очакванията на зрителя от театъра/драмата и откриването на сегменти от социалната реалност в постановката/драмата. Следващата основна категория за целите на нашето изследване е усвояването и разбирането на текста от гледна точка на реципиента. Рецепцията се превръща в акт при конкретизацията на смисъла и затова разбирането представлява централно понятие от теорията на интерпретацията (херменевтика). Съотносимостта между очакване и опит, между новото, предполагащото или изненадващото, и установките на житейския опит, задълбочава и усъвършенства разбирането. Опозицията „свое – чуждо” по отношение на разбирането може да означава преливане на разбирането като потвърждаване на „своето” в „другото” или разрыв, съпротива, сблъсък между двата обозначени опита, което може да доведе до полемизиране и отхвърляне на новото разбиране, но може и да предизвика по-дълбоко разбиране на „своето”. Конкретизацията на смисъла на текста е един от основните елементи и в разработката на френския театровед Патрис Павис „Творба и рецепция в театъра: конкретизацията на драматическия и зрелищния текст”². Гледната точка към рецепцията, защитавана от френския автор, открива съответствия между структурата на текста и структурата на рецепцията, дефинира и йерархизира понятието конкретизация като водещ елемент в процеса на възприемане, подчертава ролята на идеологията като най-съществен елемент в социалния контекст, определя конвенциите и социалните отношения, ръководи възприемателя да установи кое е разбираемо или неразбираемо в текста и кое се подлага на множество интерпретации. Според П. Павис „празните места”, дефинирани от Волфганг Изер, се превръщат в „места на питането”, двусмислени и полисемични, където реципиентът се среща с текста и задава своята интерпретация.

Изследването поставя във фокуса си проучването на приема не на отделни драматурзи от скандинавските страни, подход, преобладаващ до настоящия момент, а пристъпва към рецепцията на скандинавската драматургия през първата половина на XX век според историческия контекст на нейното проникване в България, в който имената на нейните най-изявени представители взаимно се преплитат и характеризират. То си поставя за цел да проучи начините на употреба, чрез които споменатата рецепция функционира в културния живот на страната, което предопределя структурата на дисертацията като съставена от три дяла: литературнокритическа, преводна и театрално-критическа рецепция.

Наблюденията върху литературнокритическия дискурс, обследващ скандинавската драма, отделят три исторически преобръщания на гледната точка спрямо нея, свързани със зараждането на литературни епохи и техните стилови белези: периодът от 1897-1898 до 1907, в който разпознаваемият и интересуващ читателската публика принцип е нейната модерност, опосредствана посредством реализма, с водещ център в литературнокритическия дебат, представен от списание „Мисъл”; периодът 1907-1919, в който първото поколение български символисти разпознава символната страна в скандинавската драма; периодът 1919-1930, в който протича авангардното ѝ преосмисляне под влиянието на експресионизма и едновременно с това приближаването към класическите литературни образци, „класицизирането” ѝ.

Втора част на изследването разглежда преводната рецепция, от една страна, като изучаване на принципите на подбора на отделните драматически произведения за

² Pavis, P. Production et réception au théâtre: La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. In: Pavis, P. Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène. 3 Perspectives. Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 341-412. Nouvelle édition révisée et augmentée. Villeneuve d'Ascq (Nord).

превод, а от друга, се съсредоточава върху издателските паратекстове, целящи функционално обвързване с бъдещите ѝ читатели.

Големият масив от данни за театралната рецепция на ранномодерната скандинавска драма, създавана от Ибсен, Бьорнсон, Стриндберг и от по-късния им последовател Хамсун, обособява дял от това проучване, фокусирано върху постановките на Народния театър, драматическата труппа на Роза Попова, „Съвремен театър“, „Свободен театър“ и върху по-обща въпроси като проблемът за „модерното“ в нея според българската театрална критика или конституирането на нейния българския зрител.

Сравняването между трите типа усвояване на скандинавската драматургия у нас установява синтез на разнородни по своя характер преливания между трите изложени сфери, което обяснява променливостта на актуалната естетическа оценка за проучваните творби, особеностите на рецепционното движение, зависещо от рецепционните звена и институции, експанзията ѝ в българската култура, придобиването на статут на висока, изключителна стойност и нейното разпластяване в разнообразни нюанси като представителна, елитарна, образователна и популярна ценност. Откроява се един динамичен процес, при който творбите разменят места в йерархията, но непрекъснато се поддържа представителен канон на скандинавската драма в българския художествен живот.

2. Литературнокритическата рецепция на скандинавската драматургия в България (1884-1944)

2.1 Синхронната рецепция на трима скандинавски драматурзи – Хенрик Ибсен, Бьорнстерне Бьорнсон, Огуст Стриндберг – от преводната и българската литературна критика през периода 1884-1906 и тактическата битка на списание „Мисъл“

Наблюденията върху литературнокритическия дискурс, обследващ скандинавската драма, отделят три исторически преобръщания на гледната точка, свързани със зараждането на литературни епохи и техните стилови белези. Началната рецепция започва от 1884 и продължава до 1897, отличава се с наличие само на преводни материали за нея, които попадат във възприемащата среда хаотично, без връзка с издаваните преводни драми. Активната рецепция започва от 1897-1898. Първият период на активна рецепция разполагаме между 1897/98 до 1906. В него разпознаваемият и интересуващ читателската публика принцип е модерността на скандинавската драма, а водещ център в литературнокритическия дебат е списание „Мисъл“. Периодът се характеризира с количествен дисбаланс между преводна и оригинална метакритика и възприемането на скандинавската драма се извършва непряко, чрез посредничеството на различни европейски контексти – френски, руски, германски, австрийски, италиански, белгийски, английски, скрит скандинавски контекст, както и от смесване на различни контексти. Родният възприемател-читател на чуждестранната литературна критика е изправен пред множество разпокъсани информации, формиращи колажен, мозаичен, донякъде хаотичен и парциален образ на ранномодерната скандинавска драма, с нарушена връзка между наличните преводи на драмите на български език и информацията за тях, които преобладават над оригиналните текстове. Докато „южната“ линия (френският и италианският контекст) е негативистично настроена към „патологичните“ персонажи на скандинавската драма, а „северната“ линия (немският и руският контекст) се вглежда в поетиката ѝ,

скандинавският контекст в лицето на критика Георг Брандес подготвя литературния вкус в България за възприемането ѝ в посока на реализма.

На този фон в периода между 1898 и 1906 се разгръща стратегията на списание „Мисъл“, в което четиринадесет материали се отнасят до скандинавската драма, от тях пет преводни и девет от български автори, а това е половината от оригиналната родна продукция за периода. Този факт превръща списанието в уникално рецепционно средище, което премодулира ранната представа за скандинавска драма и властно налага своя ценностен модел, като успява да съчетае информационната фаза с акцентирание върху интерпретацията. Медийната тактика на списание „Мисъл“ извършва постепенно канонизиране на ранномодерната скандинавска драма от етап на омаловажаване или пренебрежение чрез процес на „естетизиране“ към полагането ѝ сред върховите постижения на съвременността, така че художественият аспект в скандинавската драматургия да доминира над социално реформаторския или утилитарно разчетения от българската активна рецепция.

Стратег на новаторското полагане на скандинавската драматургия в актуалния български литературен процес е главният редактор на списание „Мисъл“ д-р Кръстев, който с разнообразната си дейност като преводач, редактор, издател и критик на скандинавска драма се явява нейният най-могъщ пропагандатор и апологет през посочения период не само поради количественият измерение на труда му, но и поради прилагането на последователна тактика, която се превръща в кампания, поход, акция за скандинавската драма, задаващ тона на нейното възприемане в една скрита, но енергична полемика. Неговият синхронен с появяването на драмата превод на „Юн Габриел Боркман“ и на студията му за друга Ибсенова пиеса „Народен враг“ свидетелстват за двойно усилие, насочено навън и навътре, за успешен опит за абсолютна синхронност с актуалната европейска рецептивна литературна ситуация и директен пренос на новите литературни продукти у нас като микрорецепция и заедно с това студията го характеризира като първия ибсенист в България, който определя насоките на макрорецепцията на скандинавската драма в страната. Той я разглежда като йерархично построен модел, в чиято основа е драматургията на Бьорнсон, в средата – тази на Стриндберг, докато върхът на пирамидата се заема от Ибсен, модел, олицетворяващ движението от тясно националното към универсално съвременното с белезите индивидуализъм, реализъм, откриване на персонажа на жената и новия тип трагично.

В списание „Мисъл“ Ив. Ст. Андрейчин заема позицията на най-последователен български интерпретатор на другите двама значими скандинавски драматурзи за този период – Стриндберг и Бьорнсон. Българският Стриндберг е леко изместен от фокус, натуралистическият период в драматургията му е възприет без крайните, противоречащи си образи, с които е схващан в родната си страна и Европа. У нас острите противопоставяния са смекчени, скритите тайнствени и необясними пориви на човешката душа са морално укротени, провокацията към читателя е отстранена. При посредничеството на младия модернист Иван Ст. Андрейчин Бьорнсон е възприет като прекалено национален и регионален, възплъщаващ проблеми, вече разрешени от българската литературна ситуация, поставящ морални, а не естетически казуси. Студията на Петко Тодоров „Ибсен у нас“ от 1906, рамкира дадения период. Изводите на младия драматург от обективно изследване на конкретната рецептивна ситуация отвеждат към „критика на Ибсеновата рецепция в България“³. Отричането на дадено състояние на нещата е категорично модернистки жест. Масовата линия се стреми да направи от Ибсен „Ибсен за всички“, „европейската“ линия на възможния прием, чийто

³ Лукова, Калина. Литературните сюжети на печата. Фабер, Велико Търново, 2008, с. 92

изразител е П. Ю. Тодоров, ограничава Ибсен само за тези, които го разбират. Първият Ибсен е отворен към всевъзможни употреби, вторият Ибсен е елитарен, затворен, „надпоставен“ спрямо масовата рецепция. Наблюдението на Цв. Атанасова, че самият кръг „Мисъл“ е „звено от „форсираното развитие“ на новобългарската литература”⁴, обяснява парадокса на Ибсеновата рецепция у нас през този период. Истинският проблем за ранната синхронна българска рецепция на Ибсен се състои в усвояването на психологическите му съвременни пиеси, поставянето им в чисто естетически контекст на анализ чрез разглеждане на поетологични въпроси, проблематизиране на връзката между реализъм и символизъм в творбите му.

2.2 Скандинавската драматургия в перспективата на зараждащия се символизъм в България (1906-1912)

Между 1906-1912 ново поколение български модернисти като Димо Кьорчев и Иван Радославов заявява себе си в литературното поле. Драматургичното творчество на Ибсен през този период преминава през интерпретационната решетка на реализма, натурализма, символизма, декадентство и сецесион. Стриндберговата драматургия се позиционира между натурализъм и сецесион, а тази на Бьорнсон остава здраво закрепена за обществената функция на литературата, което възпрепятства не само разнообразието в рецепцията му, но и по-нататъшното ѝ развитие. В същия период навлиза ново име в българската рецепция на скандинавската драма, Кнут Хамсун, етикетирани от нея като импресионист модернист. Той привлича българския възприемател с абсолютната новост на психологическото изследване на съвременния човек, изучавайки ирационалното, необяснимото, тайнственото и сублимно преживяване на любовта, което поражда раздвоение у героите му. Втората критическа модернистка вълна включва Ибсен в нова парадигма – в обхвата на символичността като художествен похват и в обхвата на философския замисъл. Разглеждането на пиесите на норвежкия драматург като философски проблем води до по-детайлно изследване на Ибсеновия персонаж, търси нюансите, които разграничават Ибсен и Ницше в представата им за индивида. Докато схващането за символа като похват в творчеството на драматурга е радикално ново откритие на втората генерация модернисти, изследването на философския индивидуализъм означава продължение на идеите, залегнали в статиите, отпечатани в списание „Мисъл”. В този смисъл твърдението на Розалия Ликова, изследователка на българския символизъм, че „драмите на Ибсен са обединително звено в двата етапа на нашия модернизъм”⁵, запазва своята валидност. Вместо в кризата в обществото „символистическата оптика” се вглежда в кризата в душата, изобразявана от скандинавската драма. Първопроходец в тази линия е Иван Ст. Андрейчин, сравняващ Ибсен с френския символизъм, и оттук тръгва критическият сюжет Ибсен – Метерлинк, който се развива в три посоки. Освен ясно разграничаване и противопоставяне (при Ив. Ст. Андрейчин) и привличане (в списание „Тракийска лира” на Иван Карановски) спрямо контекста Метерлинк, третото направление разглежда Ибсен в съпоставителен план с белгийския драматург, а най-последователен негов застъпник е Антон Страшимиров. Българският автор се съсредоточава върху един мотив, жената, и го изследва в литературно-исторически

⁴ Атанасова, Цветанка. Кръгът „Мисъл”. УИ „Св. Климент Охридски”, София, 1991, с. 58

⁵ Ликова, Розалия. Ибсен и българският символизъм. В: Българистични изследвания. Трети българо-скандинавски симпозиум 20-26 септември 1985 г. УИ „Св. Климент Охридски”, София, 1991, с. 111

план с текста си „За жената” от 1907, като разработва интелектуалното и психологическото измерение на протичащата икономическа, социална и политическа еманципация на жената в модерния свят и я представя като екзистенциален проблем на актуалната съвременност. Студията на Иван Радославов „Ибсен и епилогът на неговите драми” (1908) има обобщаваща функция по отношение на смисъла, характера и употребите на символа в творбите на Ибсен. Иван Радославов деконструира образа на търсещия идеала Ибсен и извършва промяната от избирателното четене на Ибсен към глобалното му четене, към макронаратив, който комбинира мотиви, теми, герои в самостоятелен критически текст, в резултат на което интерпретаторският език става по-богат. Чрез Димо Кьорчев Ибсеновите произведения участват в изграждането на логическата система на литературните манифести на българския символизъм като „Тъгите ни”, „Едно ново изискване в литературата”. В посочения период Ив. Ст. Андрейчин схваща генезиса на Стриндберговото литературно развитие като сблъсък на две епохи, романтизъм и модернизъм, но разнообразният в жанрово и тематично отношение втори етап в драматургическото творчество на Стриндберг остава нерцепиран у нас. В края на периода българската литературна критика вече осъзнава, че истинската среща на българския възприемател с драматургията на Бьорнсон не се е осъществила. Асиметрията във възприемането на Ибсен и Бьорнсон се поражда поради различните регистри, в които се полагат текстовете им – пиесите на Ибсен са херменевтично отворени загадки с различни вариативни отговори, а тези на Бьорнсон са по-близки и разбираеми в илюзията си за действителността. През този етап българската рецепция на скандинавската драматургия усвоява нови естетически територии, като отхвърля миметичната теория. Интересува се не от действието и персонажите, а от оголената драма, истина, въпрос, конфликт в търсене на неочаквани разпознавания. Тя вече не харесва буквалното или правдоподобното, дори и автентичността на представяне на човешкия опит, а се възторгва от неочакваното проникване в текста. Българската рецепция се отдалечава от референциалния детайл, за да открива нарасналата сложност на езиковия изказ и визуалния детайл и да създаде нова критическа стратегия на прочита в търсене на енигматичния артефакт, където несъзнаваното изказва себе си чрез загадката, чрез посредничеството на символа.

2.3 Литературната критика през двайсетте години на XX век – историзираният и канонизиран Ибсен, новооткритият Стриндберг, постепенното отдалечаване от Бьорнсон и Хамсун

Новата обществена, политическа, и естетическа ситуация през 20-те години на XX век, породена от войните, води до появата на две контрастни гледни точки върху скандинавската драматургия. В настъпилата преоценка на ценностите Ибсеновите персонажи се превръщат в „самотници” и „странници”, което ги приближава до традиционната характеристика на Хамсуновия типаж според българската периодика. Наблюдава се преобръщане на хронологията, при което по-късният Хамсун налага в рецепцията върху персонажите на Ибсен особеностите на поетиката си. Настъпва разомагьосване на Ибсен на идеологическо и естетическо ниво. Ако в първото десетилетие на XX век в България Ибсен се възприема като социален реформатор, а към Стриндберг се пристъпва предпазливо като твърде радикален, през двадесетте години публичните роли се разменят – иконосторството на Ибсен и посочването на липсата на морална значимост в институциите на буржоазния свят загубва своята тежест в очите на следвоенните българи, Стриндберговият радикален аморализъм се отдава на Ибсен чрез посредничеството на Щирнер и Ницше, а Ибсен и Стриндберг приемат допълнително нови публични роли – Ибсен се превръща в психолог и поет, а

основният проблем на рецепцията му до края на следвоенното десетилетие е конфликтът между Ибсен реалиста и Ибсен поета, докато при Стриндберг крайностите на рецепцията се смиряват до „дисхармонично очарование” (К. Стефанов⁶).

Освен нивата на разомагьосване в рецепцията на Ибсен протичат и контра процеси на рационализиране на творбите му, тенденция, която акцентира върху контекста, за да се интерпретира в дълбочина самия текст. Контекстуалният план се обляга върху позоваването на нови имена във философията – Ибсеновият текст се разтваря през идеите на Киркегор, Стриндберг се сближава с Ницше. 20-те години на XX век изтласкват в полезрението на рецепцията други Ибсенови пиеси като „Бранд”, „Пер Гюнт” и „Императорът и Галилейнинът”, които не са били коментирани преди. Наблюдава се оттласкване от съвременните драми на норвежкия писател, съставляващи първата взривна вълна на Ибсеновата литературна рецепция у нас, с фокусиране на интереса върху причините, породили голямото откритие на драматурга, което преформатира развитието на европейската драма.

Най-значителното явление в рецепцията на скандинавската драматургия между войните е публикуването през 1924 на монографията „Ибсен и ибсенизмът в литературата” от Емануил Попдимитров. Основната рамка, в която авторът полага изследването си, е разглеждането на Ибсен като драматург и мислител. Признат познавач и застъпник на Бергсон у нас, българският учен конструира философията на Ибсен като мирогледен принцип, през който интерпретира драматургията му, прилагайки върху нея идеята за еволюцията, движението, промяната. Той установява моделовата парадигма при Ибсен чрез конфликта в индивида между способност и възможности. Това определя профила на протагониста като индивидуалист, надарен със силна воля, изразител на историческата необходимост. Неговата задача е да не изневери на призванието си, борбата е съсредоточена в разполовената същност на персонажа (фру Ингер, майстор Сулнес, Боргман). Другият вариант е конфликтът, несъвместимостта между личност и общество (д-р Стокман). Ем. Попдимитров предлага оригиналния възглед за естетиката на времето като специфично Ибсеново нововъведение, състоящо се във взаимното проникване на минало и бъдеще в настоящето – „от точката на настоящето той (Ибсен – б.м.) се спуща в дълбочините на миналото, което започва да говори, и едновременно се устремява към бъдещето, което с драматична напрегнатост бърза да се развие в няколко перипетии и да завърши с катастрофата”⁷. Според Ем. Попдимитров разкриването на Ибсен мислителя зависи от схващанията му за трагичното и неговото пресъздаване в драмите. Той разглежда Ибсен като продължител на 25-вековна традиция, отбелязвайки интерпретацията на категории като трагическа вина, състояща се в „раздвоението на личността”, засягащо всички протагонисти в драмите на Ибсен, като съдбата, която е приела образа на „непреодолима наследственост”, в цялостния мироглед, който както при древните допуска вярата в „морален Промисъл над живота на човечеството”, още в аналитичната композиция, която според автора квалифицира творбите на Ибсен като „драми на откровението” – развитието на действието покрива перипетиите, които водят непосредствено до катастрофата, докато се разкрива стара драма, забулена в тайна и скрита в миналото. Според Ем. Попдимитров драматургът разработва с неподражаема техника прилаганата от него аналитична композиция, използвайки механизма на ретардациите, паузите, алюзиите, иносказателния смисъл на думите. Освен това той включва най-ярките образци на трагичното от творчеството на драматурга в Ибсеновия

⁶ Стефанов, К. Август Стриндберг. – Хиперион, III, кн. 6 и 7, с. 331-339

⁷ Попдимитров, Ем. Ибсен и ибсенизмът в литературата. Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет, книга XX. София, 1924, с. 81

канон у нас, а това са драмите „Росмерсхолм“, „Хеда Габлер“, „Майстор Сулнес“ и „Юн Габриел Боркман“, като предоставя нови хоризонти на разбиране. Позицията на Ем. Попдимитров, изразена в монографията му, огласява спорове, възникнали в българския художествен контекст относно метода на драматурга, използван в съвременните му пиеси, и го определя като реалистически символизъм, т.е. реалистичният символ може да се съдържа в спомен, в образ, в отделен момент от действителността, които имат единично съществуване, но представляват и по-общо и вечно значение.

През същата 1924 ранномодерната скандинавска драма в лицето на Ибсен и Стриндберг е едно от главните действащи лица в манифестен текст от българския модернизъм, чийто автор е Николай Райнов. Статията „Фантастичен театър“ полага драматургията на Ибсен и Стриндберг в авангардните търсения на българската естетическа мисъл – фантастичната действителност заменя външната и се превръща в нова действителност, създадена от автор и актьори по подобие на сънищата, а време, пространство и персонажи влизат в нова динамична връзка. Н. Райнов доказва, че в емблематичните пиеси на Ибсен от 90-те години на XX век, символът се реализира като алегория, обобщение, възглед за човека, външен спрямо действителността. Българският естет разграничава алегорията от процеса на символизация, а разделението помежду им се превръща в основополагаща опозиция за „фантастичния театър“, противопоставяща съзнателното на несъзнаваното, интуитивното на рационалното, миметичното на създаденото по аналогия. Идеята за „фантастичен театър“ е далеч по-широка, отколкото каталогизирането му като „символичен“, „новосимволичен“ или „експресионистичен“ не защото Н. Райнов се колебае естетически къде да го разположи, а защото очаква различни посоки в развитието му. Предвестник на този нов тип театър са „Сонатата на призраците“ и „Пепелище“ от Стриндберг, част от цикъла камерни пиеси, написани през 1907 г., защото протагонистите им осъзнават присъствието на невидим режисьор, на чиято воля животът им е подчинен.

Юбилеите на скандинавските драматурзи в края на 20-те години разкриват отново разлики и близости в тяхната рецепция. В юбилея на Ибсен от 1928 се съсредоточават три взаимно противодействащи си посоки на кодове на рецепция. Психологическият код реструктурира миналия социалнопсихологически и естетически опит според полето на очакванията на сегашните актуални възприематели. В неговия обхват настъпва демитологизиране на Ибсен. Застъпва го Иван Радославов, който говори с езика на травмата, национална, социална и лична. Владимир Василев отхвърля психологическият код като неадекватен на съвременната ситуация и в новата прагматика на отношението индивид – колектив прилага моралния код – пречистване, прераждане, катарзис. Прочитът на проф. Иван Шишманов сглобява различните кодове, преминава през социалния, психологическият, за да достигне до литературния, което свидетелства за формирана национална рецептивна норма за драматургическото творчество на Ибсен, конкретизирана и устойчива. Юбилеят на Бьорнсон е спомяне, което се осъществява и като редуциране на припомнените драми, и на наложилите се представи за неговия театър. Забравата се дължи на липсата на аналитично разработена интерпретативна схема за неговата драматургия. Юбилеят на Стриндберг не е институционализиран като този на Ибсен, но посветените му статии разработват въпроси на поетиката на драмите от втория му период, той продължава да бъде откриван и реципиран. Подобно на Ибсен Хамсун преминава през литературното поле у нас чрез механизма на силната психологическа идентификация на герой, читатели време. Но това се оказва най-краткият път към канонизирането и „класицизирането“ на автора. Интензивността на масовото емоционално съпреживяване на скандинавските автори модернисти е белегът, по който те от съвременници на българския читател се

превръщат в класици. При Ибсен това се случва главно посредством реалистичните му проблемни драми, но те включват в своята аура и други творби, които непрекъснато поставят херменевтични загадки. При Хамсун това се случва посредством част от романите му, но те привличат в своето поле макар и не с толкова голяма сила драмите му.

Явна е диспропорцията между литературнокритическата рецепция на скандинавската драматургия в България през 20-те и 30-те години на XX-то столетие. Периодът на приобщаване и съизмерване с европейските ценности се покрива от първоначалната рецепция на ранномодерната скандинавска драма у нас. Съвпадението между съвременните въпроси, третираны от нея, и жизненоважните проблеми, които българското общество решава, наслагва върху нейния литературен или театрален прием допълнително високо оценностена социална аура поради самозадействал се психологически механизъм на идентификация. Световната война изиграва ролята на исторически поврат за страната ни, чиито последици постепенно променят облика на литературата и изкуството у нас. След войната опозицията вътре – вън се формулира като родно – чуждо с доминиране на „българското“, „националното“, „самобитното“, което се превръща във водеща нагласа през 30-те години. Синхронното и взривно възприемане на скандинавската драматургия у нас през първото десетилетие на века преминава в умерен процес през 20-те години. А когато настъпва тенденцията към самозатваряне и изолиране в представата за родното изкуство и търсене на народностната идентичност, територията на литературнокритическата рецепция на скандинавската драма рязко се смалява до почти пълно изчезване.

Възприемането на скандинавската драма през посочения период е динамичен процес, който извежда на преден план различни концептуални схеми. Интелигентният, но разчитащ на описание или идеологически твърдения, прочит от началото на XX век е наследен от академичния и аналитичен прочит.

3. Преводната рецепция на скандинавски драми в България от 1893 до 1940 г. – систематична и функционална гледна точка

Преводната рецепция на скандинавска драматургия от 1893 до 1940 година е предимно синхронна. През този период до българските читатели достигат творбите на 11 скандинавски драматурзи – с изключение на творещия преди приблизително два века в Дания норвежец Лудвиг Холберг, всички останали са техни съвременници, датчаните Едвард Брандес и Густав Вид, норвежците Хенрик Ибсен, Бьорнстерне Бьорнсон, Густав Хайберг, Арне Гарборг и Кнут Хамсун и шведите Огуст Стриндберг, Ялмар Сьодерберг и Рагнар Юсефсон. Драматическото им творчество е представено с преводите на 47 пиеси, някои от които имат второ и трето издание или пък са преведени от други преводачи, включени в нови издателски конфигурации, така че общият корпус на обнародваните преводи се оформя от 90 печатни тела, издадени самостоятелно, или в поредици, в периодични списания, дори и във вестници.

Изследването се съсредоточава върху „външната“ история на превода, разбираана като изучаване на принципите на подбора, съставлящи част от систематичното наблюдение на преводната литература, както и на разпространението на тези преводи като обмислена стратегия за взаимодействие с читателя, което насочва повече към социология на литературата, към институционалната роля на превода в препредаването на литературни и културни стойности. Анализът поставя още въпроса за наличието или липсата на приемственост между печатния текст и текста, избран за сценична постановка, разглежда конкуренцията в български условия между двата модуса на съществуване на драматическия текст.

През 90-те години на XIX век у нас преобладава интересът към критико-реалистичните пиеси на Ибсен, които доминират в българския избор. Сред тях са „Стълбовете на обществото”, „Куклен дом” и най-вече „Народен враг”. Реализмът на Ибсен се вглежда в проблемите на съществуващата социална структура. Рязката политическа поляризация в страната след Освобождението превръща „Народен враг” в най-често издаваната и най-пространно коментираната Ибсенова пиеса в този период. Едва през 1898 ветрилото на избора се разширява и обхваща нови имена. На социалния Ибсен се противопоставят интимният Бьорнсон, радикалният Стриндберг и умиротворяващият Едвард Брандес (1847-1931). В този прагов момент в историята на рецепцията на скандинавската драма у нас интересите на театралната и преводната ѝ рецепция съвпадат.

Първото десетилетие на XX век се отличава като най-богатото в количествено отношение представяне на преводите на скандинавска драма, което позволява да се говори за своеобразен бум в нейната преводна рецепция. Интересът се насочва към индивидуалистичните и символистичните пиеси на Ибсен. Между преводите на индивидуалистичните му пиеси и развитието на българската литература се наблюдава пълен синхрон. Фаворитът сред преводите в това десетилетие отново се явява Ибсенова пиеса. Това е „Когато ние, мъртвите, се събудим” (1899) с общо три превода, през 1901, 1906, 1907 и преиздаване на първия през 1912 година, факт, свидетелстващ за интереса към магистралната за индивидуализма тема „живот – творчество”. Бьорнсон и Стриндберг са значително по-слабо представени, само с по две творби. Наблюдава се плаха тенденция за актуализиране на преводната драматургия от скандинавските литератури с появата на нови имена като Ялмар Сьодерберг, Гунар Хайберг и Арне Гарборг. Взаимоотношението между преводна рецепция на скандинавска драма през това десетилетие и нейното сценично реципиране налага извода за това, че тя почти изцяло захранва българската театрална продукция на скандинавски пиеси, т. е. влиянието е едностранно.

Противно на всеобщо огласеното мнение, че войните изтласкват основния стълб на скандинавската драма Ибсен и другите негови събратя извън полезрението на българския читател, второто военно десетилетие на XX век показва устойчиво присъствие на нейните образци. От 1900 до 1910 броят на издадените преводи е приблизително 33, а от 1911 до 1920 техният брой е 30. Преводаческият избор не предлага нови открития относно драматургията на Ибсен, а стабилизира интереса чрез редица преиздания на едни и същи драми, много често в различни преводи. Българската читателска публика се среща със сложното и разнообразно развитие на Бьорнсон и Стриндберг, което литературно критически се премълчава, подценява, или въобще не се забелязва. Превеждането на непознати досега текстове на Бьорнсон, Стриндберг или Хамсун е съзвучно на търсенията на българския литературен развой и сред преводачите на споменатите пиеси се отличават имената на Гео Милев, Димитър Подвързачов, Димитър Бабев.

Реалното затихване на преводите на скандинавска драматургия у нас се случва в следвоенното десетилетие. Бьорнсон окончателно е отпаднал от книжната надпревара, а Стриндберг и Хамсун са фаворитите на десетилетието. България успява да улови голямата европейска вълна на прием на скандинавска драма, но това не поражда постоянен траен интерес към развоя на драмата в скандинавските литератури и обглеждане на последователното ѝ развитие във времето. През този период тя функционира в българската рецепция само като европейски феномен, доколкото е получила признание във водещите европейски култури.

През 20-те години на XX век театралната преводна рецепция изцяло се еманципира от книжната преводна рецепция. Скандинавската драма от текст за четене

вече се превръща в текст за инсцениране. Тя се съсредоточава върху нови произведения, които са непознати и за българския зрител, и за българския читател. Преводачите са модернисти – поети и режисьори като Гео Милев, Николай Лилиев, Исак Даниел. Хомогенността на ранната преводна рецепция на скандинавската драма, еднакво функционална и за читателската, и за театралната аудитория, с развитието на модерността в страната се разпада поради конкуренцията между „сцената” и „книгата” и създаването на профилирана публика.

Функционалният поглед към преводната рецепция на скандинавската драматургия се интересува от причините, които са принудили преводачи и издатели да изберат конкретния текст, и стратегиите, които те развиват, за да го представят пред по-широк брой читатели. Част от подтиците за превод са изложени в предговори, написани от преводачите. Те са 9 на брой, ситуират се основно между 1898 и 1908 и са обединени от извънредно високата социална ангажираност, съдържаща се в скандинавските драми, която ги превръщат в културно представителни текстове в българския социален и културен контекст. Преводачите в тези случаи имат съзнание на културно-просветни дейци, които отговарят на потребностите на времето и чрез участието си засилват комуникативната и прагматичната функция на литературата. Едва през 20-те години с дейността на видни естети и интелектуалци като Гео Милев преводаческите предговори предлагат херменевтично вглеждане в произведенията.

Стратегиите за разпространението на скандинавската драма, изложени в издателските паратекстове, откроява няколко принципа. Като исторически първи по ред се откроява принципът на включване в сборно издание. Преводната скандинавска драма в разглеждания период се публикува в литературни списания и сборници, в списания, специализирани също и в областта на политиката и религията, както и в по-широко профилни издания, които са насочени към масовата публика като вестниците. Втори е принципът на библиотечната поредица, отличаващ се с набор от различни, но вече художествени текстове, преобладаващ между 1906 и 1920. Той се разполага или в тясно специализирани издания с автори модернисти, където предпочитаният скандинавски драматург е Стриндберг, или в библиотеки, обозначаващи като „всемирни”, „универсални”, които имат широка целева публика и се стремят да разширяват знанието в областта на литературата. При тях са важни темите, поставени на обсъждане, и затова там присъстват ранните модернисти от скандинавския „пробив на модерното” Бьорнсон и Ибсен. Трети са специализираните театрални библиотеки. Приблизително половината от скандинавската драма, представена с 42 преводни издания, е осъществена книготърговски от 19 книжни библиотеки.

В сравнение с целия корпус от публикувани преводни скандинавски драми на български език, само 20 са издадени самостоятелно, без да се включват в преобладаващата „мрежовидна” структура за обхващане на книжния пазар.

Българското книгоиздаване застава три пъти на прага пред предизвикателството да обнародва избрани или събрани драматически творби на Ибсен, Стриндберг и Хамсун, като в първите два случая проектите са частично реализирани, докато при Хамсун проектът е изцяло осъществен.

Наличието на трите форми на организация на издателския паратекст – сборен, библиотечен принцип и самостоятелно издание, може да бъде разгледано от друга перспектива като три едновременни и независими канала, по които скандинавската преводна драма стига до своите читатели. Между тези канали протича напрежение и съревнование, докато накрая наблюдаваме отместване от „пакетния” принцип и масовата серийна продукция към самостоятелното издаване на скандинавската преводна пиеса, което представлява знак за промяна на читателската аудитория. Тя

става по-взискателна и предпочита сама да прави своя избор, като вече добре се ориентира в модерната драматургия.

4. Театрално-критическата рецепция на скандинавската драматургия в България (1897-1944)

4.1 Пионерският етап от усвояването на скандинавската драма върху театралните сцени в България (1897-1906) – съпротивата на традицията и търсене на модерното

Въвеждането на модерната скандинавска драматургия в българския театър ни интересува в хоризонтален план като обхват на рецепцията – избор на теми, пиеси и автори, тяхната динамика в обособения първи период на сценична рецепция, и във вертикален план – обхватът на театрално-критическата им интерпретация, доминантите, спецификата на рецепцията и причините за това.

В първата „пионерска” вълна на усвояване на скандинавската драматургия в България в рамките на едно десетилетие четири театрални формации се представят с двадесет и пет постановки – или 18 постановки по 10 пиеси от Ибсен, 4 постановки по 3 пиеси от Бьорнсон, 2 постановки по 1 пиеса от Стриндберг и 1 постановка по 1 пиеса на Едв. Брандес, като Ибсен се явява безспорният фаворит на българската публика от скандинавските писатели. В зависимост от културната роля, която тези четири формации се стремят да изпълняват, се поражда вътрешна специализация, която довежда до масирано едновременно налагане на скандинавските творци и произведения. Роза Попова избира темата за жената, „Съвремен театър” – тази за семейството, „Свободен театър” – за любовта и изкуството, а Народен театър предпочита темата за държавността.

Фаворит на театралните трупи и зрители е „Куклен дом” от Ибсен, игран почти през всички сезони, редувайки се или съвместно в конкуренция на четирите родни театрални формации, работещи със скандинавския репертоар. Най-масово реципираната сценично у нас скандинавска пиеса „Куклен дом” през пионерския период на нейното проникване в България показва, че усвояването ѝ се осъществява на две скорости – една за провинциалния зрител, друга за столичния. Контрамодерният дискурс в провинцията тълкува пиесата като следствие от „криворазбранщината на съвременния брак”. Персонажът на Нора, сценично пресъздаден от Роза Попова, е интерпретиран като аномалия в социалния свят, нарушение и изключение, което трябва да бъде отстранено. Постановката на същата пиеса от „Свободен театър” през сезон 1905/06 също предизвиква контрамодерни тълкувания, според които Нора запазва в себе си ценностите на патриархалния свят, а модерният свят покварява персонажа на Хелмер. Сведенията, които провинциалният печат предоставя, свидетелстват за устойчивост на патриархалния светоглед, което провокира усвояването на сценичния текст през романтическата парадигма и елиминиране на съществени проблеми на модерността, експонирани в Ибсеновия текст. Новият драматургически стил изразява по-добре усещането за модерност на по-големи агломерации от хора, атомизирани индивиди в съвременния град, които трябва да се справят с предизвикателствата на новото време. В София Антон Страшимиров⁸ формулира посланието на „Куклен дом” като необходимост от хармония на половете в новата културна норма. Драматургията на Ибсен се употребява от него за целите на умерен феминистичен дискурс, който

⁸ Страшимиров. Антон. Театър. – Демократически преглед, I, бр. 6-7, 23.12.1902, с. 131-133

апелира за отказ от традиционните властови практики, пледира за обогатяването на човешкия живот с ново, споделено щастие. Синхронното реципиране на две постановки на „Куклен дом“ през сезон 1905/1906 откроява възприемането на Нора, интерпретирана от словенската актриса С. Звонарева на сцената на Народния театър като стил на живот, като публичност на любовното и семейното чувство, като мяра за естественост и мяра на ежедневно щастие, слънчевото лице на живота, а другата Нора на Адр. Будевска в пътуващата трупа на „Свободен театър“ е повече в страданието на разпада и в осмислянето на загубата, отколкото в призрачността на семейната сигурност.

Болестта като метафора на съвременния живот се оказва устойчив мотив и в театрално-критическата рецепция на „Призраци“ в България, но същата метафора се превръща в център на естетически дебати, съсредоточени около художествените направления натурализъм и реализъм. Докато Илия Миларов отрича изцяло модерния реализъм на норвежкия драматург, чиито основни програмни усилия са насочени към истината за живота и отхвърляне на каквито и да било идеализирани или идеализиращи представи за действителността, Ал. Балабанов се фокусира върху аналитичната композиция на драматурга, тълкува зараждането на модерното трагично и тълкува персонажа на фру Алвинг като протагонист на пиесата. Силното съсредоточаване единствено върху персонажа на Усвал (М. Икономов) при постановката на „Съвремен театър“ придава едноплановост на прочита, затваря го в ужаса на непредвидимото, болезненото, крайното и единичното и го лишава от сложно изградената система от мотиви, носени от останалите персонажи в пиесата, които правят разглеждания от Ибсен проблем универсален.

Нова граница на сценично възприемане на Ибсеновата драматургия се очертава през 1905 година, когато и четирите театрални формации в България, въвеждащи скандинавската драматургия у нас, едновременно се обръщат към индивидуалистичните пиеси на норвежкия драматург. Усвояването на тези текстове следва да се определи като опит за театрално-критическа рецепция, вариращ от абсолютната културна дистанция през заимстваната интерпретация до частичното обособяване на отделни мотиви. Доминиращата идея за мислителя Ибсен затруднява и актьорите, и критиката в изразяването едновременно и на реалността, и на символното съдържание, което трябва да се вложи в нея. Единствено критици като Петко Росен откриват зад тъй наречената „символизация“ не толкова символистическо, колкото архетипно митологическо съдържание и алегоризират персонажите.

Стриндберг, макар и представен само с една пиеса „Бащата“ от една формация, „Съвремен театър“, но играна през четири театрални сезона, се налага в театрално-критическата рецепция на скандинавската драма. Поддривното разклащане на идеята за бащинството в настъпващите модерни времена прави пиесата далеч по-сложна от „Куклен дом“, тъй като лишава зрителя от опорите на социално познатото и сигурното, а му предлага инициация във философските проблеми на биологичното и психичното. Дълготрайността на живота на пиесата сред провинциалната театрална публика се дължи на шока, с който тя посреща разпада на патриархалния свят, за което категорично свидетелства текстът на Стриндберг. Той отваря екзистенциален проблем, който не може да намери бърз и лесен отговор, освен това е трагически оцветен, което подсилва трагическото разбиране за модерния живот и така се превръща в закономерна характеристика на модерната драма за българския театрален възприемател.

Преобладаващата в българското общество патриархална светоустройствена нагласа прави така, че Бьорнсон се слива с фона, а не се откроява като подриващ старите устои. Българският зрител от началото на века свързва модерната драма с интерпретационна съпротива, със сблъсък на идеи, а не толкова с пълноценно сценично

възприятие. Противоположно на Ибсен, Бьорнсон следва гледната точка на колектива, търси солидарността между индивидите. Общото между драматургията на Ибсен и на Стриндберг е тъкмо трагическото разбиране за модерния живот, като и двамата афишират желанието си да създават „съвременни трагедии”. Жанровото разбиране за модерната драма изпълнява водеща роля при селектирането и йерархизирането на съвременните театрални образци от родната театрална публика. Размиването на жанровите граници при Бьорнсон, автор и на комедии, го отдалечава от разбирането за модерното, което профилираният български зрител на ранномодерната драма очаква. Първият период от театрално-критическото възприемане на скандинавската драма у нас се отличава с изобилие от постановки и малобройност на рецензиите, което свидетелства за неразвитост и неподготвеност на театрално-критическата рецепция. Откроява се изводът, че пасивната рецепция на любопитния към новото български зрител налага и изисква поставянето на скандинавските драматурзи на българска сцена.

4.2 Битката за придобиване на авторитет от скандинавската драма на сцената на Народния театър (1907-1917)

„Хоризонталното” обхващане на многолика и многобройна българска публика е изместено от съсредоточаването на театрално-критическия интерес към най-представителна сцена у нас. Този факт налага нов ценностен фокус към неговото възприемане. Стеснява се обхватът на интерпретираните скандинавски драматурзи, като в центъра на интереса застава Ибсен поради най-интензивната му рецепция в предходния период. Театрално-критическата рецепция достига до по-голяма дълбочина. Първо, прилага глобален поглед към драматургията на Ибсен и утвърждава индивидуализма за постоянна характеристика на неговото творчество. Наблюдаваме усвояване на изводите на литературнокритическата рецепция от предходния период, наложени предимно от многостранната дейност на кръга „Мисъл”. Втората особеност е формулирането на психологизма на драматурга като основна характеристика на творбите му, произтичаща от новото разбиране за трагизъм, съсредоточен в разцеплението на Аза на персонажа. Въпреки отбелязаните нови качества на театрално-критическата рецепция през този период, понякога разбирането за отделен персонаж, сътворен от актьор като Сава Огнянов в ролята на консул Берник или д-р Стокман, надхвърля разбирането на критическия дискурс и успява да долови противоречивостта и глъбинната ирония на Ибсен.

Постановката на „Куклен дом” от 1912 в Народния театър се явява най-представителният сценичен текст от рецепцията на скандинавската драма през разглеждания период, който влиза в колективната памет на българската публика. Той не само внушава интелектуалния смисъл на новите идеи на модерността, разчитайки неговото идеологическо послание, но и намира въздействащ за това художествен изказ. Издигането на сценичния текст на „Куклен дом” в Народния театър като основен фаворит на българската публика от този период се дължи на ожесточеното противоборство между отхвърлянето му от изповядващите консервативни патриархални ценности критици и постоянно нарастващата апробация на театралните рецензенти, водена от все по-успешната сценична изява на актьорите в представлението. Контрамодерният прочит на пиесата „Куклен дом” се съсредоточава основно върху интерпретацията на персонажа и моделирането на конфигурацията от персонажи в пиесата. Мотивът за загърбването на майчинските задължения от персонажа на Нора в името на нейното изграждане като човешко същество е интерпретиран от българските отрицатели на Ибсен като „хистеризация”, идея, синхронна на западноевропейски негативни реакции, свидетелстваща за силния натиск,

който модерната драматургия на Ибсен оказва върху патриархалното общество. Част от критиката привижда персонажа на Кругстад като комплементарен на Нора и предпочита да се идентифицира с мъжката позиция на нарушител на обществените правила, който обаче се реинтегрира в социума.

Втората линия на контрамодерен прочит на „Куклен дом” в театрално-критическата рецепция у нас се обляга на възприемането на персонажа на Нора като продукт на „идеализация”. Тя се представя като несъществуваща и невъзможна в актуалната действителност, а по-скоро като субект на бъдещето развитие на обществото. Идеализацията е форма на постромантическо светоусещане и тъкмо тя го сближава с масовия зрител и неговите естетически вкусове. Тя се движи в обратна посока на драматурга Ибсен, който подрива идеализираните представи за брака и изгражда в пиесата сложен механизъм на театрализиране на предписаните социални роли, в които влизат персонажите, механизъм оставащ обаче неразчетен от рецепцията у нас и парадоксално предизвикващ близост с персонажа на Нора и интимно обръщане към него извън естетическата условност на творбата.

Модернистичното интерпретиране на персонажа на Нора, което постепенно се утвърждава в театрално-критическата рецепция, предимно чрез постановката на „Куклен дом” от 1912, произтича от философията на индивидуализма, като отбелязва отричането на идентичността на кукла, себепреодоляването и себепреображението на персонажа, основаващ се на мимезис на психичното, невидимото и непредставимото. Театралната критика разчита сценичния текст на Бюдовска (Нора) като процес на себепромяна, която тръгва от разпада, хаоса, рухването на личността, разрушаването на частица по частица на идентичността на „кукла” и възстановяването на жената като самостоятелно човешко същество чрез подсъзнателните разкрития на автентичното Аз на персонажа. Така постановката на „Куклен дом” (1912) в Народния театър осъществява в театрален план „пробива на модерното” според формулировката на Георг Брандес, защото от плана на социалното актьорите достигат до изразяването на интимното и екзистенциалното в човешкия живот. Българската Нора се възприема като една от възможните европейски Нори, тя е канонизирана като емблема на модерната жена. В перспективата на необичайно силния интерес на българската публика към „Куклен дом” ретроспективно се обяснява репертоарния избор на „Росмерсхолм” и „Хеда Габлер” през разглеждания период като продължение на линията на усърдно търсене от персонажа на Нора на ценности, които ще донесат освобождение на индивида в рамките на принудите, налагани от социума, както и борбата на стремящия се дух срещу ограниченията, предизвикани от провалите и неудовлетвореността от личния им живот. Темата Нора става определяща в българската театрално-критическа рецепция и владее дори посредством различни Ибсенови персонажи възприятията на българската публика.

4.3 Скандинавската драматургия в българския театър (1920-1925) – в проекциите между модернизъм и реализъм

Основна отлика на този период е радикалното разместване в българския канон на скандинавската драматургия относно автори и произведения. Наблюдават се структурни сходства с първия период от проникването на модерната скандинавска драма в българското културно поле. На първо място, това е появата на Гео Милев, който подобно на д-р Кръстев, се явява ерудиран апологет на скандинавските драматурзи и е в състояние да формулира нови ценности в синхрон с културно-историческия контекст в България след войните. Приносът на Гео Милев има и познавателен характер, като разширява територията на модерната скандинавска драма,

позната в България, и аксиологичен характер, състоящ се в оформянето на нова драматургическа парадигма сред новоподбраните образци от нея. Българският естет оформя общност от пиеси, състояща се основно от драматическите произведения на Стриндберг от втория му период, известен с мимезиса на сънищата, на въображението, на човешките представи, с акцент върху несъзнаваното, което довежда до промяна на драматургичните техники при изграждането на персонаж, време и пространство, превръщащо произведенията му в предшественици на експресионизма и сюрреализма. За Гео Милев Стриндберг е моделният автор, който заема първо място в новия канон на скандинавските драматурзи при театрално-критическата им рецепция в България поради силното субективизиране, метатеатралния характер и трагикомичната ориентация на неговата драма. Това е единственият период в българската рецепция изобщо на скандинавските драматурзи, в който Стриндберг излиза на преден план, не само защото Гео Милев в многоликата си дейност като културна фигура налага неговата драматургия в своя реформаторски проект-визия за българския театър, но защото и представителната сценична рецепция на Народния театър се съсредоточава върху шведския автор, а и политиката на пътуващи трупи или провинциални стационарни театри също се обръща към него, което провокира театрално-критическа рецепция в най-масов план. Второто място в тази йерархия принадлежи на Кнут Хамсун, който с първото си и единствено появяване в българския театър с постановката „В ноктите на живота” (1920), се включва за първи път в театрално-критическата рецепция. В новото следвоенно време Ибсен отстъпва, но Гео Милев пренася фокуса върху нерепицирани досега произведения като „Бранд”, „Пер Гюнт”, чийто пръв преводач на български език става през посочения период, и добавя вече позната „Призраци”, новотълкувана в експресионистичен дух. Новото остойностяване на модерната скандинавска драматургия от българския естет се отдалечава от индивидуалистическите пиеси на Ибсен и натуралистическите пиеси на Стриндберг, за да се ориентира към така наречените от Гео Милев „свърхиндивидуалистични” пиеси, схващани като конфликт между протагонист, проекция на автора, и невидимите сили, обозначени като фатум или живот, които превръщат трагикомедията в основна концепция за света и човешкото положение в него.

Сценичната рецепция на скандинавската драма на сцената на Народния театър през периода 1920-1925 с постановките на „Мъртвешки танц” (1920), „В ноктите на живота” (1920) и „Опиянение” [Престъпления и престъпления] (1925), като Стриндберговите пиеси са осъществени от режисьорите модернисти, съответно Гео Милев и Хрисан Цанков, отключва еднаква по същността театрално-критическа рецептивна парадигма. Тя се разклонява в три линии: модернистично възприемане и на драматическите текстове, и на сценичните текстове; модернистично възприемане само на пиесите, но не и на спектаклите, и прилагане на прочит в реалистически план към скандинавските модернисти. Това я превръща в нееднородна по характера си величина, отразяваща рецептивните нагласи на българската критика през обозначения времеви отрязък. Критици модернисти като Николай Райнов, Людмил Стоянов разглеждат техниката на изграждане на драмите на Стриндберг от втория му период, схващат мимезиса на произведенията му като полуреалност и анализират „Мъртвешки танц” чрез психически структури като „душата”, подчертават философския размисъл на писателя върху участието на човека в света. В духа на авангардните търсения на българските модернисти текста на Стриндберг е видян през оптиката на експресионизма чрез страданията на персонажите, духовното пробуждане и освобождение от материалното, или приемането на екзистенциалните тревоги като неизбежност от положението на човека в света, последвано от примирение. Пет години по-късно, рецензентите на авторитетните за актуалната културна ситуация списания

като „Златорог” и „Хиперион” съответно в лицето на Стела Янева и Мирослав Минев продължават изучаването на архетипната ситуация в драматургическия универсум на Стриндберг в произведенията му от периода след 1896 като „болка по загубения рай” и формулират дематериализацията на персонажа като една от фундаменталните му характеристики.

Театрално-критическата рецепция на модерната скандинавска драма през 1920-1925 функционира в модуса на непрекъснат естетически дебат между модернистични публични нагласи и очаквания и по-традиционни и консервативни тенденции. Свидетелство за това са разгорелите се спорове през 1921 година между Елин Пелин, защитаващ модерните тенденции и скандинавската драма в частност, и Иван Вазов, предписващ реализма като най-удачен за българската публика. Полемиката се възобновява през 1924 година, когато естетът и директорът на Народния театър Владимир Василев очертава други публични очаквания, които отхвърлят травматичния опит на индивида, изложен в модерната скандинавска драма, и съответстващ на следвоенните изживявания на зрителя. Неговият опонент Людмил Стоянов отбелязва особения принос на скандинавските драматурзи в изследване на подсъзнателното и придава класически статут на Ибсен. Смяната на интерпретативния подход към скандинавската драма от страна на режисьори модернисти като Гео Милев, Хрисан Цанков и Исак Даниел, и провокираните естетически спорове сред театралната общност, свидетелстват за особена мощ на скандинавската драма да катализира процесите на модернизма като цяло в България.

4.4 Скандинавският драматургичен канон на сцената на Народния театър (1926-1940) – в рецептивната дихотомия на „анахронизма” и модернистичния скепсис

Налага се изводът, че Ибсен се възприема от българския театър като представителен автор, чиито реалистични пиеси въздействат в период на относително устойчиво развитие на обществото, докато Стриндберг и Хамсун са предпочитани в неговите кризисни моменти. Интересът към възраждане на Бьорнсон на професионална българска сцена напълно изчезва.

Отделянето на Ибсен като най-предпочитаният скандинавски драматург в репертоара на Народния театър протича противоречиво и двузначно. От една страна, критическите гласове към Ибсен, които се появяват след Първата световна война, са обобщени от Владимир Василев под термина „анахронизъм”. Той се разглежда в три аспекта: социален като съответстващ на конкретен исторически етап и следователно изостанал от времето; философско-естетически като олицетворяващ отживялата естетика на индивидуализма; и поетологичен, според който Ибсеновите персонажи са „идейни схеми” на своя автор. Протичат два синхронни процеси, едновременно на разомагьосване на Ибсен от следвоенното поколение, както и на откриване на нови страни от неговия модернизъм като поетика и философия.

Всички поставени на сцената на Народния театър Ибсенови пиеси, неизменно в режисурата на Н. О. Масалитинов, се подчиняват на този двойствен поглед към драматургичното творчество на норвежкия драматург, разполовен между идеята за остаряла традиция и откриването на нови тематични пластове и особености на поетиката му. „Фру Ингер от Йострот”, реализирана сценично през 1926, в анахроничната перспектива е разчетена като остарялата форма мелодрама, но заедно с това се откроява Ибсен поетът, вгледан в интимния свят на персонажа, теза, изложена за пръв път през 10-те години на века от Иван Радославов. „Малкият Ейолф” (1928) се тълкува като пиеса за преображението, пречистването от греха, просветлението на

съвестта и съзнанието. В тези термини отеква вече заявеният прочит на Николай Райнов относно Гео-Милевата постановка на Стриндберговата пиеса „Мъртвешки танц“, което сигнализира нова посока в интерпретирането на скандинавския драматургичен канон като търсене феноменологията на душата, на дълбинните процеси в психиката на модерния индивид. Установява се разколебаване в ясните и недвусмислени познания на Ибсеновия текст и формулиране на ефект на неопределеност в драмите на норвежкия драматург. Българската театрално-критическа рецепция преминава от фазата на описване или констатиране на особености на поетиката на творбите към функционален анализ, който вижда взаимните зависимости между различни елементи и поражда по-дълбоко разбиране на драмите. Аналитичната техника, прилагана от Ибсен, се схваща като източник на трагичното, като анализ, чрез който персонажите разкриват неизвестни страни от себе си и осъзнават собствените си грешки и вини. Конфигурацията от трима персонажи, мъж, заобиколен от две жени, едната, символизираща миналото, а другата, бъдещето, се интерпретира като израз на вътрешното разделение на протагониста, на опитите му да намери ясно определение за себе си, които пропадат. Субективното преживяване продължава да бъде във фокуса на интереса към Ибсен, но сега то е изследвано с по-дълбинни анализи.

Дори при традиционна за българския репертоар пиеса като „Народен враг“, поставена през 1937, театрално-критическата рецепция успява да открие нови измерения на Ибсеновата драма като колективния образ на масата, психологията на манипулируемата тълпа, снизяването на образа на протагониста от трагичното към комичното като нови елементи във възприемането на Ибсеновата драматургия.

Интерпретативната рамка при „Дивата патица“ от 1939 се разполюва между обиграни клишета за Ибсен като „идеен“ писател, създател на „социални“ пиеси, срещу разчитане на драмата му в рамките на релативизма като модерно философско течение. Наблюдава се разминаването между сценичната рецепция, която долавя комедийно-фарсовата линия в някои от персонажите, срещу професионалната критика, която остава чужда на трагикомичното. Въпреки това театрално-критическата рецепция през този подпериод осъществява голямото преформатиране на разбирането на драматургията на Ибсен от драматургия на индивидуализма към драматургия на модерния скептицизъм, чрез който идеалистичният индивидуализъм е показан като деструктивен.

4.5 Догмата на „модерното“ в модерната скандинавска драма – позицията на българската театрална критика от първата третина на XX век

Поставя се въпросът как театралната критика, повлияна от интертекстуалността на репертоарния афиш, и съпоставките, които това предполага, генерализира устойчивите характеристики на ранномодерната скандинавска драма. Зараждат се две водещи парадигми относно скандинавската драма, отбелязани от българската театрална критика, а именно „тенденциозност“ и субективност. Под „тенденциозност“ актуалната критика разбира поставянето на социални въпроси от голямо значение за модерното общество, така че те да бъдат общовалидни за целия колектив. Тенденциозността понякога е разчитана като публицистичност. Парадигмата на „тенденциозността“ е в основата на разбирането за скандинавската драматургия като подчертано интелектуална, което се отразява и на схващането на драматургическия модел на пиесите, особено при Ибсен, като прекалено конструиран. Формулирането на идеята за тенденциозност, в известна степен сродна на възрожденското разбиране за функцията на театъра като просветителска, обяснява театралния бум, който скандинавската драма предизвиква в България при прехода от XIX към XX век.

Парадигмата на субективността се анализира чрез наратива за мъжко-женските отношения и чрез наратива за Аза. Писателят Антон Страшимиров разработва първия проблем, като отбелязва особеностите на формирането на съвременния индивид, градът като нова материална среда за персонажите и акцентът върху субекта. Той анализира фрагментаризирането на Аза, отчуждението на индивида от себе си, което се проявява и в интимните отношения, и води до модерния скепсис. Петко Росен разработва втория модел, идентификацията на Аза, и търси в него наиндивидуалното, обобщаващото, вижда в персонажите обозначения на социални ценности и ги третира по-скоро като алегии. В този ранен период, съсредоточен в първото десетилетие на XX век, драматургията на Стриндберг е поставена в парадигмата на субективността, но се възприема като прекалено крайна за една културна традиция, която предпочита модела на отношенията индивид – колектив.

След войните театралният афиш на скандинавската драма се допълва от непоставяни дотогава у нас пиеси на Ибсен, Стриндберг и Хамсун, но традицията на възприемането ѝ чрез парадигмите на тенденциозността и субективността показва своята устойчивост, макар и в ново тълкуване. През двайсетте и трийсетте години Владимир Василев представя тенденциозността като преднамерена и дори опростяваща сложността на живота и затова я определя като „анахронизъм”⁹. Тълкуването на тенденциозността с негативен знак се подкрепя и от младата генерация критици като Анна Каменова и Р. К. Мецгер, за които промените след войните са превърнали дебатирания социални въпроси в неактуални. Парадигмата на субективността също е подложена на нови интерпретации. Николай Райнов предлага тезата за „преображението”¹⁰, като дълбинно проникване в света на Аза, който проявява силата да се пречисти от старото и да се самосътвори в ново, осмислено, а не унаследено качество. Тя е продуктивна в новия естетически контекст и продължава да провокира нови тълкувания на скандинавската драматургия.

4.6 Българският зрител на ранномодерната скандинавска драма в перспективата на театрално-критическата рецепция (1897-1944)

Поставя се въпросът за генезиса и формирането на българската публика на ранномодерната скандинавска драма, етапите, през които преминава, реакциите ѝ в зрителната зала, степента на синтезиране на значения, провокирани от драматургичния и театрален текст, нейния консерватизъм или себеидентификация с персонажите, промени, регистрирани от оперативната критика. В ранния етап се установява съвместимостта на два модела. При следосвобожденския модел публиката не разпознава театралното преживяване на модерен текст като нова ценност, а го интерпретира според устойчивостта на предходните естетически представи. Вторият модел следва принципа на общностното начало, при което се обединява група от зрители, подчинени основно на общ признак като обучение в чуждестранни университети или образоващата се младеж, които се превръщат в първите зрители адепти на ранномодерната скандинавска драма. Настоящето, модерният човек в модерната драма, или се оценностява чрез миналото (театърът като училище), или се обезценява според същия минал образец (театърът като зрелище), или се приема чрез авторитета на Европа.

⁹ Василев, Вл. Анахронизъм на сцената. „Враг на народа” от Ибсен. – Златорог, XVIII, 1937, кн. 1, с. 19-21

¹⁰ Райнов, Н. „Мъртворешки танц” на нашата сцена. – Везни, I, 1919/1920, кн. 6, с. 184-186

Вторият период, в който навлиза зрителят на ранномодерната скандинавска драма, започва с отчетливо фиксиране на диференциацията вътре в самата публика. От една страна, публиката се консолидира по генерационен признак, групата на младите, които апробират скандинавската драма основно при алтернативни на Народния театър трупи като „Съвремен театър” и „Свободен театър”. Новаторството на ранномодерната скандинавска драма толкова силно влияе на българския зрител, че това довежда до разколебаване на утвърдени театрални конвенции на общуване между актьори и публика като шокът от новото дори възпрепятства появата на конвенцията на аплауза.

Третият период започва през сезон 1907/1908 година с постановката на „Куклен дом”. Оформя се слой от любители и ценители на Ибсен у нас, които се обединяват в признаване на ценностите на модерността, прокламирани от норвежкия драматург, следят промените в интерпретацията, в чийто хоризонт на очакване откриваме следи от предишни постановки, от минал естетически опит и желание за нова актуализация на Ибсеновия текст, което свидетелства за превръщането на срещата с драматургията му в театъра в „хабитус”.

Промяна в хоризонта на очакване на вече конституираната публика на ранномодерната скандинавска драма в София е 1919. Диференциацията на публиката обхваща делението на две групи, познавачи на различни сценични текстове на драмата, руски, немски, български, и новия зрител. Първият тип публика съпоставя различни прочити, естетическата процесуалност в изменението на сценичното послание. Вторият тип сравнява текст и съвременност, търси сюжета. Преди войните значимостта на обществената реакция към изкуството е важен дял от представата за смисъла на изкуството. След войните описването на разслоените възприемателски нагласи се заменя от описването на критиковия Аз, на единствения рационален посредник между публика и актьори.

5. Заключение – историческият модел на преводната, литературнокритическата и театрално-критическата рецепция на скандинавската драма в България през първата половина на XX век

Появата на скандинавската модерна драма, съпътствана в по-малка степен от немски драматурзи като Хауптман и Зудерман и руски реалисти като Чехов и Горки, води до разрыв в родната традиция и преобръщане на интереса от националната история към емпирията на социалната история, която обществото преживява в тогавашния момент. Обръщането към социалната емпирия има своята идеология – за България това е европеизирането на страната. Тенденцията към европеизиране се осъзнава и прилага активно в България от края на XIX век до края на 20-те години на XX век. Това са и времевите граници от изучавания период, в които се разполага активната рецепция на скандинавската драма в България, на чийто интелектуален фон и необходимост, тя се откроява.

Причините за интензивното усвояване на скандинавската модерна драма и нейното влияние в културния живот на България през разглеждания период се обясняват посредством изучаването на взаимодействието между три институции – преводната и съответно издателската, литературнокритическата и театрално-критическата. Наблюдава се задействането на два принципа – на експанзия и цикличност. Трите цитирани институции разширяват обхвата на рецепция или включвайки нови драматурзи, или обогатявайки рецепцията на тяхното творчество с присъединяването и тълкуването на нови драматургични произведения. При успешния прием се достига до състояние на цикличност, при което едни и същи драми се

подлагат на нови интерпретации в зависимост от променящия се естетически контекст. Освен това трите институции действат в режим на напрежение, при което се наблюдава изпреварване, закъсняване или синхрон при приема, така че ранномодерната скандинавска драма винаги е на фокус пред своите реципиенти, което обяснява нейната публичност в българското културно съзнание.

Историческият модел на функционирането на рецепцията на скандинавската драма в България се обляга на няколко общи белези. През разглеждания период българският възприемател тръгва от социалното измерение на представяния от скандинавската драма свят, за да стигне до екзистенциалните проблеми на отделното човешко битие. Това е дъгата, която той изминава в рамките на отделните подпериоди на въздействие на отделните институции, започва със социалния критицизъм и достига до индивидуалния психологизъм, заложен в тази драматургия. При достигането на по-зрял етап на възприятие за българския зрител или читател тази дъга от социалното към екзистенциалното се осъществява в рамките на отделното произведение.

Вторият същностен белег установява, че чрез различните вече споменати институции се съсредоточават и конкретизират социални представи, които поради тяхната ориентираност към индивидуалното и екзистенциалното поражда идентичност в групата на възприемателите. Както вече споменахме, самозадействащият се механизъм на идентификация между възприемател и персонаж придава високо оценностена социална аура на скандинавската драма у нас. Споровете и контрадиксурите само усилват представата за идентичност.

Трета последица от интензивното взаимодействие със скандинавската драма през разглеждания период е създаването на културна памет за нея, която започва от утвърждаването на идентичността, преминава през наличието на приемственост и признание, за да достигне до усещането за общност, за дълбоки връзки между публиката и представян свят.

Историческата рецепция на скандинавската драма се превръща във въздействаща културна норма, обуславя съвкупност от ценности, открива формулата на потребностите и отговаря на желанията на променящото се българско общество.

Цитирана литература:

1. Атанасова, Цв. Кръгът „Мисъл”. УИ „Св. Климент Охридски”, София, 1991
2. Василев, Вл. Анахронизъм на сцената. „Враг на народа” от Ибсен. – Златорог, XVIII, 1937, кн. 1, с. 19-21
3. Ликова, Р. Ибсен и българският символизъм. В: Българистични изследвания. Трети българо-скандинавски симпозиум 20-26 септември 1985 г. УИ „Св. Климент Охридски”, София, 1991
4. Лукова, К. Литературните сюжети на печата. Фабер, Велико Търново, 2008
5. Павис, П. Речник на театъра. Статия „Възприемане”. София, 2002
6. Попдимитров, Ем. Ибсен и ибсенизмът в литературата. Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет, книга XX. София, 1924
7. Стефанов, К. Август Стриндберг. – Хиперион, III, кн. 6 и 7, с. 331-339
8. Страшимиров, Ант. Театър. – Демократически преглед, I, бр. 6-7, 23.12.1902, с. 131-133
9. Райнов, Н. „Мъртвешки танц” на нашата сцена. – Везни, I, 1919/1920, кн. 6, с. 184-186
10. Pavis, P. Production et réception au théâtre: La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. In: Pavis, P. Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la

scène. 3 Perspectives. Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 341-412. Nouvelle édition révisée et augmentée. Villeneuve d'Ascq (Nord).

Справка на научните приноси на дисертацията

1. Представеният дисертационен труд е приносен още с обекта на своето изследване, като се съсредоточава не върху проучването на приема на отделни драматурзи от скандинавските страни, подход, преобладаващ до настоящия момент, а пристъпва към рецепцията на скандинавската драматургия през първата половина на XX век според историческия контекст на нейното проникване в България, в който имената на нейните най-изявени представители взаимно се преплитат и характеризират.
2. Дисертацията осъществява принос и във връзка с обхващането на действието и взаимодействието на три институции – преводната и съответно издателската, литературнокритическата и театрално-критическата, следвайки предмета на своето изследване, драмата, която функционира и в литературното, и в театралното поле.
3. Приносен факт е включването на широка изворова база, което дава възможност за изграждането на по-пълна и цялостна картина за толкова обемно явление като рецепцията.
4. Основен приносен момент е систематизацията на рецепцията на скандинавска драма от 1884 до 1944 в България, нейната периодизация и вътрешна йерархия.
5. За първи път се обръща внимание на издателската институция като фактор за утвърждаване авторитета на скандинавската драма в България, като създава контекст, в който тя може да се зачлени и да бъде читателски усвоена.
6. Рецепцията на скандинавските драматурзи Холберг, Бьорнсон и Хамсун в България през този период не е била досега обект на систематичен анализ.
7. За първи път се изследва предприетата стратегия на списание „Мисъл” от неговия редактор д-р Кръстев за приема на ранномодерната скандинавска драма у нас и оценностяването ѝ като представителен образец.
8. Досега не е отбелязвано едновременно съществуване и постоянен сблъсък между контрадискурс, отхвърлящ ценността на ранномодерната скандинавска драма, и модерен дискурс, анализиращ същностни промени в модерността, както при литературнокритическата ѝ рецепция, така и при театрално-критическата.
9. За първи път се откроява значимостта на постановката на Ибсеновата пиеса „Куклен дом” от 1912 в Народния театър като най-представителен сценичен текст от рецепцията на скандинавската драма през разглеждания период, който влиза в колективната памет на българската публика.
10. Изучаването на конституирането на българския зрител на ранномодерната скандинавска драма е едно от първите проучвания в тази област у нас.

Списък на публикациите:

1. Видения и зрелища („Призраци” от Ибсен в България). – Театър, бр. 1-2, 1996, с. 4-8
 2. За първия превод на пиеса от датски на български или за драмата на политиката и на езика. В: Датската литература в България. Един век очарование. Материали от българо-датската конференция, проведена в СУ „С. Климент Охридски”, 18-20 октомври 2000, с. 171-178
 3. Аугуст Стриндберг в България. Постановки на драматически творби 1902-2000. Приложение. В: Аугуст Стриндберг. Избрания произведения в два тома. Т. 2. София, 2002, с. 330-341
 4. Хенрик Ибсен в България – издадени книги и постановки на драматически творби. Приложение. В: Хенрик Ибсен. Драми. София, 2003, с. 403-444
 5. Ludvig Holberg in the Bulgarian Theatrical Context. In: Ludvig Holberg: na tropach wspólnej tożsamości północnoeuropejskiej. Gdansk, 2005, pp. 135-146
 6. Ибсен в България. – Словото, №19 (488), 18.05.2006, с. 14
 7. Стриндберг и неговата българска провинциална театрална публика до 1925 г. В: Изкуствоведски четения. София, 2007, с. 428-435
 8. Адриана Будевска и скандинавската драматургия – между играта и писането. В: Литературни пространства без граници. Юбилеен сборник в чест на проф. Надежда Дакова-Аксентиева. Съставител: доц. д-р Светлана Арnaudова. София, 2008, с. 242-258
 9. Николай Райнов – един театрален визионер. В: Литературна мисъл, LI, кн. 1, 2008, с. 104-115.
- Същата статия е отпечатана и в: Критическото наследство на българския модернизъм (Как го четем сега). Съст. и ред. Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова. Институт за литература, БАН. Изд. Център „Боян Пенев”, София, с. 222-234
10. Кнут Хамсун в българския театър. В: Кнут Хамсун – писател на три века. Съставителство и редакция: Антония Господинова, Евгения Тетимова. УИ „Св. Климент Охридски”, София, 2011, с. 165-187
 11. Постановки на драматически творби на Кнут Хамсун в България 1920-2000. Приложение. В: Кнут Хамсун – писател на три века. Съставителство и редакция: Антония Господинова, Евгения Тетимова. УИ „Св. Климент Охридски”, София, 2011, с. 162-164
 12. Догмата на „модерното” в модерната скандинавска драма – позицията на българската театрална критика от първата третина на XX век. – Език и литература, 1-2, 2012, с. 35-52
 13. Драматургът Бьорнстерне Бьорнсон – непостроеният мост към българския театър. В: Нобеловата награда за литература – мост между културите. Международна конференция 1-3 декември 2011 г., Велико Търново. Изд. „ИВИС”, 2013
 14. The Reception of the Scandinavian Drama in Bulgaria in the First Half of the 20th Century. Научна конференция по случай 20-годишния юбилей на специалност „Скандинавистика”, проведена от 23 до 24 април 2012 (под печат)