

## „БЪЛГАРСКИЯТ“ Е. Т. А. ХОФМАН – ФИГУРИ НА ОПОСРЕДСТВАНОСТ

Клео Протохристова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**Резюме.** Настоящата статия излага хипотезата, че възприемането на Хофман в България се основава на принципа на посредничеството. Един аспект на тази медиация може да бъде веднага идентифициран с първите български версии на неговите произведения, преведени от френски и руски преводи; друг аспект се проявява с първите български преводи от немските оригинали през 20-те години на ХХ век, страничен продукт на вторичен интерес към автора, подчинен на възторженото българско възприемане на немския диаволизъм, което признава Хофман за един от неговите създатели; още един аспект на посредничеството се разкрива чрез специфичната роля на *Les contes d'Hoffmann* на Жак Офенбах за интегрирането на името на Хофман в българската културна памет.

*Ключови думи:* Е. Т. А. Хофман; Жак Офенбах; българска културна памет; посредничество

Българският прием на Е. Т. А. Хофман е предмет на сравнително устойчив научен интерес и благодарение на системните изследвания на ред специалисти, между които се открояват имената на Венцеслав Константинов, Елена Златева-Нерлих и Светла Черпокова, е стабилно проучена и осмислена в основните ѝ проявления.<sup>1</sup> Оправданието за това поредно съсредоточаване върху „българската версия“ на Хофман е една донякъде аморфна хипотеза, чиято евентуална верификация би могла да предложи не просто допълваща перспектива към обглеждането на проблема, но и да отговори на въпроси, обичайно подминавани или просто недовидени. В максимално опростен вариант тази работна хипотеза гласи, че рецепцията на Хофман в България, която е белязана от осезателна недостатъчност,<sup>2</sup> се характеризира и с опосредстваност, установима при проследяване на някои от определящите ѝ траектории.

С индиректност се характеризира още началната преводна рецепция на Хофман. Първите преводи на негови произведения, от 1880-те и 1890-

те години, са направени през френски<sup>3</sup> и руски<sup>4</sup> език. Едва през 1920-те ще се появят преводите от немски.<sup>5</sup> Разбира се, в случая става дума за явление, типично за ранната преводаческа практика в България – значителна част от произведенията на класическата европейска литература стигат до българската читателска публика с помощта на език посредник. При това положение, заобиколният път, по който се осъществява първоначалното проникване на произведенията на писателя у нас, не би било уместно да бъде специално изтъквано, ако не се представяше в системна връзка с други прояви на опосредстваност, налични в межкултурния трансфер, осигурил усвояването на Е. Т. А. Хофман от националната ни култура.

С особена изразителност въпросната самобитност на рецепцията се проявява при българските адепти на немския диаволизъм, който е в отношения на несъмнената приемственост спрямо творчеството на Хофман (както и от това на Едгар Алан По и Бодлер). Предполагаемият интерес към писателя на автори като Светослав Минков, Чавдар Мутафов или Владимир Полянов е по-скоро вторичен, защото им е внушен от пиетета към знаменития романтик, изповядван от далеч по-силно и същностно интригуващите ги Густав Майринк и Ханс Хайнц Еверс. Свообразният бум на преводи и творческо усвояване на творчеството на тези двама писатели през 1920-те съпада и с първите български преводи на Хофман от немски език, които с голяма вероятност са предпоставени не толкова от някакво закъсняло „откриване“, колкото от актуалния за момента култ към автори, припознали се като негови потомци.

Така очертанният алтернативен канал на трансфера заслужава специално внимание, защото българската рецепция както на Густав Майринк, така и на Ханс Хайнц Еверс, макар и надеждно проследена<sup>6</sup>, остава засега недостатъчно осмислена тъкмо в нейната съотносимост с тази на Хофман.

Интересът към Майринк и Еверс в годините на запознанство с творчеството им е равностоен, но все пак с известно предпочитание към първия. Уникален творец, у когото се засрещат удивителният майстор на гротеската, един от първосъздателяте на фантастичния роман, блестящият сатирик с вроден талант за произвеждане на комедийни и кабаретни спектакли от реални житейски ситуации, както и от самия себе си, пропонентът на мистиката и окултизма и ентузиастът на теософията, кабалата и будизма, но също така и личност, надарена с извънредна способност да влияе на другите и да обсебва вниманието и въображението им, Густав Майринк е въведен за първи път в българската литература през 1923 година от Гео Милев с публикацията в Алманах „Везни“ на разказа му „Й. Х. Оберайтовото пътуване при пиявиците на времето“. Началният прием на писателя е изненадващо съвременен, особено ако бъде съпоставен с този на Хофман, тъй като най-активните му творчески години са от 1915 до 1921. Две години по-късно, през 1925 г. в

„Хиперион“ е отпечатан и разказът „Препарата“, преведен от Светослав Минков (кн. 3). Същинското представяне на Майринк на българската читателска публика обаче е през 1926 г., когато, с недотам значимо закъснение спрямо триумфалната му премиера през 1915, издателство „Т. Ф. Чипев“ публикува романа „Голем“ – един от първите бестселъри на века, с невероятен за времето разпродаден тираж от 220 000 екземпляра, междувременно обявен от европейската критика за връх на модерната белетристика. (вж. Racheva, 2007). Преводът е на Светослав Минков. Българското издание настоява да бъде събитие – на заглавната страница на книгата е отпечатана репродукция на най-популярния за момента портрет на Майринк, нарисуван от Оскар Кокошка, включен е и ефектен, равностойно артистичен и компетентен послеслов от преводача.

Личният ангажимент на Светослав Минков към Майринк надхвърля инициативите по това начално промотиране на писателя. Впоследствие той превежда подборка от негови разкази, публикувани под заглавие „Кардиналът Напелус“ от издателство „Ив. Г. Игнатов & синове“ през 1927 г., а през 1931 г., отново в същото издателство и отново преведен от Минков, излиза и романът му „Белият доминиканец“ (като № 24 на библиотека „Любими романи“). Няколко години по-късно, през 1938 г., на български език се появява и разказът на Майринк „Лилавата смърт“, преведен от Крум Йорданов и поместен в сборника „Немски разкази“, като № 8 на библиотека „Всемирна литература“ (София: П. Р. Славейков, 1938).

Цялото това впечатляващо присъствие е свързано и със силен интерес към личността и творчеството на Майринк от страна на ред български писатели, най-вече представителите на диаволизма – интерес, който остава устойчив до края на 1920-те и началото на 1930-те. Забележителна посветеност на писателя демонстрира Светослав Минков. Редом с преводите на негови творби и коментарите си за него, той пише и разказа „Къщата при последния фенер“, чието заглавие не просто е пряко изведено от „Голем“, но е интимно свързано и с личността на писателя (с това име е бил известен неговият дом). В спомени на Владимир Полянов и Фани Мутафова се откриват любопитни свидетелства за своеобразния култ към Майринк, изповядван от Минков, който, известен с ролята си на загадъчен мълчаливец, се славел и с демоничния ореол на „обладател на пагубни сили“ (Polyanov, 1988), а гласът му рядко се чувал, освен когато „се хвали, че бил на гости на Майринк, или пък, че си купил ликьор с отровнозелен цвят“ (Mutafova, 1973, p. 288). Силно заинтригувани от Майринк са самите Владимир Полянов и Фани Попова-Мутафова, както и Чавдар Мутафов. В спомените на Фани Попова се появява и самият Майринк, като „загадъчния“, необщителен посетител в кафене „Щефани“, чието доверие и приятелство Светослав Минков „необяснимо как“ е успял да спечели (пак там).

Равностойна като интензивност и внушителност е преводната рецепция на Ханс Хайнц Еверс от същия период. Между 1918 и 1930 година в България са издадени шест негови книги: „Моето погребение: Разкази“ (София: Издателство „Ал. Паскалев“, 1918), „Годеницата на Тофар“ (София: Издателство „Цвят“, 1918, прев. Божана Минчева), „Ужасът: Първо петокolie“ (София: Издателство „Аргус“, 1922, прев. Вл. Полянов), „Из дневника на едно портокалено дърво“ (София: Филип Чипев, 1925, прев. Чавдар Мутафов, ред. Св. Минков и Влад. Полянов), „Алрауна: История на едно живо същество“ (София: Издателство „Игнатов и синове“, 1929, прев. Христо Берберов) и „Гробокопачът“ (София, 1930). В „Хиперион“ (1922, с. 4 – 5) е публикуван и разказът му „Кривата линия“ в превод на Вл. Полянов.

Очевидно е извънредно възторженото отношение към двамата писатели. Пряко потвърждение за него набавят мемоарите на Полянов, където в контекста на възхитата му от немскоезичната литература, предпоставен от пребиваването му във Виена, е споменато и първоначалното запознанство с Еверс: „Един ден открих Ханс Хайнс Еверс с неговите разкази, които не ти дават да си поемеш дъх. По следите на този автор попаднах на Густав Майринг [...] (Polyanov, 1997, р. 48). Ангажираността с творчеството на Майринк и Еверс провокира и идеята на Минков и Полянов за собствено, специално профилирано издателство, в което е осъществено амбициозното издание на „Ужасът“, с корица, дело на Иван Милев. В репертоара, обмисляна от издателите, тези двама писатели фигурират на челно място, но там присъства също – което е показателно – и името на Е. Т. А. Хофман (вж. Pindikov, 1988, р. 49). Илюстрация за същото обвързване се наблюдава при Полянов и когато, споделяйки разбирането си за „същността на диаволичната фантастика“, той споменава името на Хофман редом с тези на Еверс и Едгар Алан По (вж. Velichkov, 2018).

Същевременно Полянов решително отказва да признае пряка зависимост от назованите писатели. Декларира, че не знае „никакви правила и изисквания“ за диаволизма, че не е знаел дори и за съществуването му „като литературен жанр“, прави уговорката „четяхме и Едгар По, и Хофман, и Еверс, но не отнасяхме тези автори към някаква друга категория, освен че те бяха интересни. По-интересни от някои други автори“, същевременно настоява, че „фантастичното, диаволичното [...] картините на ужаси и жестокост не идат по специални рецепти, а са резултат от по-задълбочен анализ на човешки преживявания, които могат да бъдат всякакви преживявания из областта на подсъзнателното, неуловимото, онова, което често премълчаваме при общуване, тайнственото, които са налице във всяко човешко същество, което живее, страда, люби, мрази и пр. [...]“ и в заключение обобщава: „Ако искате формулировка, бих казал: за научната фантастика се иска знание и въображение. За диаволичната – преживяване и анализ“ (Velichkov, 2018).

Още по-категоричен е Полянов в отстояването на творческата си автономност, когато обяснява своите предпочитания към Еверс:

Просто не зная, не помня... Във всеки случай бях прочел един разказ „Паякът“ от него. Един забележителен разказ. Още във Виена си бях купил неговия сборник разкази под заглавие „Ужасът“. От всички тези разкази бях прочел само „Паякът“. По-късно[...] аз преведох няколко негови разказа[...] Всеки случай аз зная защо питате и какво е мнението: че Еверс ми е повлиял. [...] Аз живея със съзнанието, че подтикът да пиша, не е Еверс, понеже свързвам отговора си с всичко, което бях преживял, с което бях свързан. [...] още преди да замина за Австрия – 20 – 21-ва година, аз вече печатах в списание „Сила“. При това не може да се каже, че отпечатаните мои пет-шест работи са съвсем обикновени, че по дух нямат нищо общо с печатаните разкази в сборника „Смърт“ след завръщането ми от Австрия. В Грац аз също пишех далече преди да науча немски [...] (Pindikov, 1988, pp. 41 – 42)<sup>7</sup>.

Както вече беше споменато, изброените по-горе малобройни преводи на Хофман от същия период би следвало да бъдат видени в обусловеността им от култа към Майринк и Еверс, актуалното разбиране за чието творчество последователно настоява за прецеденти образци, основно измежду представителите на романтизма. Така, косвено, с романтизма (в частност и с Хофман) и неоромантизма се оказват обвързани – в една или друга степен, в съгласие или (както се вижда, по-често) в несъгласие със самите тях – и българските представители на диаволизма. В своя рецензия за Владимир Полянов Людмил Стоянов, който с безпогрешен усет е уловил източниците на вдъхновение и влияния, пише следното:

Той се явява с [...] една определена здрава концепция за изкуството, дето са невъзможни двоумения и колебания. Това е стихията на тайнственото в заплетения възел на живота, което то влече, на трагичното начало, този подсъзнателен, но винаги безпогрешен глас на съдбата. Това е царството на онова бляскаво и пълно с неувяхваща красота изкуство, що беше създадено от една благородна династия творци – **Ернст Теодор Амадеус Хофман, Едгар По, Вилне де Лил-Адам, Барбе Д’Оревели, Ханс Хайрц Еверс, Густав Майринк, Гогол...** некронована, но може би затуй по-безсмъртна. На този изискан и висок култ иска да служи, с плахи стъпки и детско смирение, все още незакрепналата муза на Владимир Полянов (Stoyanov 1922, p. 206, подч. м. – К. П.).

Показателно е обаче, че когато Теодор Траянов, няколко години по-късно, споменава в свой текст Майринк, за да го постави редом с „най-големите имена на неоромантизма“ (Райнер Мария Рилке, Стефан Цвайг, Рихард Беер-Хофман и Ернст Хард), за „законен водач“ на тази престижна творческа общност ще посочи единствено Хуго фон Хофманстал (Trajanov, 1929). Подалечната линия на родственост, отвеждаща към Хофман, вече е изпаднала

от обсега на заинтересованост. Дали пък да не предположим, дори и с цената на непремерена шега, че властното присъствие на Хофманстал в българското културно пространство от 1920-те (вж. Vlashki, 2017, pp. 293 – 323) не е инвалидирало крехкото запознанство на литературно изкушените българи с именития му предходник (и донякъде съименник).

Впрочем цялата тази обсебеност от фантастика и мистика, реализирана като преводна и творческа рецепция на Майринк и Еверс, а покрай нея и на Е. Т. А. Хофман, ще изживее набързо звездния си миг, за да се спихне и да отстъпи на по-присъщия на народопсихологията ни трезво прагматичен поглед към света. Впрочем с възхитителна съвременност, вярна интуиция за това развитие се прокрадва в статията на Иван Перфанов от 1924 г., посветена на „новото немско изкуство“, където, идентифицирайки като сетна надежда за „поставяне на нова мистика“, редом с вдъхновенията, предложени от Египет и Буда, и „магическото от творчеството на Майринк“ той споделя разочарованието си от „...разрушението на останалата тъй малка част от мистическото небе на нашето време“ (вж. Perfanov, 1924, p. 92).

Отвъд възможното, но и недокрай свободно от проблематичност функционализиране на българския диаволизъм като посредник в рецепцията на Хофман остават ред изкусителни възможности за тематологични проследявания, които, от своя страна, показват творчеството на романтика предходник в противоречиво редуващи се позиции на валиден или невалиден начален импулс, неподатливи на каквито и да е еднозначни изводи. Най-категорично подобна генеалогия се проявява в случая със сборника разкази на Светослав Минков „Автомати: невероятни разкази“. Родството е разпознато и коментирано от Камелия Спасова, която намира солиден аргумент в заглавието на сборника, което „недвусмислено ни препраща“ към разказа „Автоматите“ (1814) на Хофман (Spasova, 2018, p. 266). Предположението ѝ, че „Минков е познавал Хофман и заглавието на неговия сборник съвсем не е случайна алюзия“, я отвежда към твърдението, че е „видимо желанието за полагане на българския разказ във от селската тематика и отваряното му към нереалистичното писане“ (Spasova, 2018, p. 267), последвано от още по-същностното и продуктивно настояване, че „тъкмо от „Автоматите“ на Хофман започва дебатът около понятието *unheimlich*, доколкото във връзка с този разказ Йенч използва понятието с идеята за „интелектуалната несигурност“ по границата живо/автоматично, като собствено *unheimlich*-ефектът се предизвиква от задвижването и оживяването на автомата. Фройд подема и реконцептуализира постановката на Йенч, като премества фокуса върху друг разказ на Хофман, откъдето става и емблематичната връзка между примера „Пясъчния човек“ и теоретичните постановки около *das Unheimliche*“ (пак там).

Извън така очертаната зона на неоспорима приемственост, заслужават внимание други любопитни тематологични сюжети, един от които предлага

възможност за установяване на синхронии между конкретизациите на темата за часовника и часовете в българската литература от 1920-те и символизациите на съответните идеи в актуалната за същия период западна литература. Отдавна разпознат и обстойно коментиран е акцентът върху екзистенциалния страх, ужаса и смъртта, с които бива асоцииран часовникът в творчеството на Далчев и българските последователи на диаволизма (Stefanov, 2003). Несъмнено вторична спрямо модели, стабилизиращи в немскоезичната литература на експресионизма, тази интерпретация може да бъде видяна и в пряката ѝ приемственост конкретно от творчеството на Густав Майринк. Убедително свидетелство за подобна връзка предлага следният фрагмент от неговия роман „Зеленото лице“ („Das grüne Gesicht“, 1916): „Скоро световният часовник **ще удари дванайсет; числото на циферблата му е червено, потопено е в кръв** и по това ще го познаете. И бурен вятър ще предшества **новия първи час**“ (подч. м. – К. П.). Макар и непреведен на български, романът е бил добре известен, поне в определен кръг литератори, най-малкото заради текста, съпровождащ превода на „Голем“, в който Светослав Минков се позовава и на „Зеленото лице“ (вж. Minkov, 2015, p. 7).

В плана на аналогична синхрония позволява да бъде разпозната и непренебрежимата близост между българските „революционни часовници“<sup>48</sup> и цитирания фрагмент, впрочем родствен и на образността на европейския авангардизъм. В този смисъл специално внимание заслужава образът на часовника от финала на Гео-Милевата „книга“ „As dur“: „С двадесет и четири гръмовни удара / часовникът завършва своя кръг. / Дотук. / И утре ти ще бъдеш пак ти / – сам сред бога – Ужасът сторък / на времето / с крака, с ръце, / с длани, с пръсти, с лакти / бий / – от изток до запад – / тревога / по скъсания кървав барабан на моето сърце...“. Впрочем, налице е изразително съзвучие между въвеждащите стихове на фрагмента („С двадесет и четири гръмовни удара / часовникът завършва своя кръг. Дотук.“) и началото на покъсното Далчево стихотворение „Дяволско“ (1928): „Стрелите на отсрещния часовник / описват върху своя циферблат / дванайсетте кръга на моя ад“. С помощта на което става осезателно внушението за присъствие на вездесъщия часовников кръговрат и във версията на ада от поемата на Гео Милев: „...девет кръга / от мъка, / от плен / и угнетение / – всеки ден – / безспир си въртят / в деветорно въртене“ („Ад“, 1922). Към тази поредица от „сговорени“ поетически решения, при задължителна верификация на предположението, изглежда уместно да бъде присъединен и стихът на Смирненски „Веч бий дванайсетия кобен час“.

Нереализирана, при реконструкцията на тези показателно съотносими тематизации, или поне недоказуема остава възможната приемственост на наблюдаваната чувствителност към „дванайсетия час“ спрямо набиващото се на очи в произведенията на Хофман ориентиране на събитията към все едни и

същи часове от денонощието, между които се открояват лесно предвидимият дванайсети час, назован двайсет пъти само в „Златната делва“, където се оказва в съчетание със съставянето на новелата от дванайсет „бдения“. Пак така систематично е присъствието на „дванайсетият час“ в „Лешникотрошачката“, допълнително подсилено и от описанието на „дванайсетте малки арапчета“ и „дванайсетте малки пажа“. Важна сюжетноизграждаща роля е отредена на полунощния час и в „Серапионовите братя“.

Пак така проблематична остава възможната задълженост на българските литературни часовници от 1920-те по отношение системно проявяваната в творбите на Хофман, но особено остро и интензивно в „Лешникотрошачката“ и в „Пясъчният човек“, негова фобия по отношение на всякакъв род часовници, барометри, далекогледни, очила и прочие уреди и инструменти. Тази идиосинкразия е в пряка съотносимост с общата за романтизма инфернална аксиологизация на механичното и в частност на часовниковия механизъм, която идва като реакция на феноменалната просветителска очарованост от часовника, припознат като символ на всемирния ред и хармония, довели дори до уподобяването на Бога с часовникар.<sup>9</sup> Тя е в унисон и с българските идеологизации в аналогичното тематично поле, но по една или друга причина това съзвучие е убягнало от слуха на онези, у които то би могло да породи образи и идеи, съхранили прякото си родство с първоизточника.

\*\*\*

Самостоятелна траектория на опосредстваност, по която се осъществява рецепцията на Е. Т. А. Хофман в България, минава през музикалното му творчество. Като отправна точка за обосновката на това твърдение услужливо се представя тезата на Светла Черпокова, че началният пробив за легитимиране на писателя Хофман става с помощта на неговото обвързване с музиката (Черпокова, 2024). Идеята ѝ е провокирана от първопроходната поява през 1972 г., след дълъг – трийсет и девет годишен – период на пълно отсъствие от българската литература, на сборник негови творби, „камуфлажно маскирани като „Музикални новели“ (Черпокова, 2024, р. 192). Едва ли е случайно, че преводач и съставител на това издание (Hoffmann, 1972), както и автор на послеписа е Лилия Ничкова-Големинова – съпруга на Марин Големинов, личност, интимно свързана с музиката. Според Черпокова:

...преводачката, Лилия Големинова тенденциозно представя книгата за музикологически ориентирана (и чрез заглавието ѝ, и чрез подбора на текстовете и коментарите към тях, и чрез послеслова, написан от нея), а автора ѝ – като композитор, изкушен и от писането. Става въпрос за нарочна стратегия, която да позволи заобикалянето на цензурата и наложеното за немския романтик виждане по време на социализма като „реакционен“ писател, отдалечен от каноните на реализма. Така заглавието, послесловът и обяснителните бележки, или условно казано „периферията“, са впрегнати в ролята на „защитна стена“

срещу цензурата, а подчертаването на „музикантската“ страна от личността на Е. Т. А. Хофман е, за да се „опази“ от набезите на соцкритиката. Може да се допусне също, че идеологически безопасното було на музиката служи като прикритие за „нездравия“ романтизъм на твореца. Освен че не е издаван и преведен на български език от 1933 г., в литературните ни истории от 50-те и 60-те години на XX век е представян като „реакционен писател“, обвиняван е в „служба на реакцията. (Cherokova, 2024, p. 112)

Тезата е убедително защитена, аргументацията въвлеча и по-обща проблеми, отнасящи се до институционално контролираното отношение към литературата на романтизма през „десетилетията на социализма“ в България. Единственото уточнение, което би било в интерес на по-сигурна непротиворечивост на аргументацията, е, че озаглавяването на сборника като „Музикални новели“ не би следвало да се тълкува единствено като стратегия за избягване на цензурата. Съобразено с един по-широк, извънбългарски контекст, заглавието не предполага какъвто и да е елемент на манипулативност, тъй като в немскоезичната издателска практика „Musikalische Novellen“ е извънредно популярен тип озаглавяване и тъкмо с такъв наслов системно са се появявали книги с произведения на Хофман, но също и на други романтици. Само в най-общ и неизчерпателен отчет, издания Hoffmann, E. T. A.: *Musikalische Novellen* се откриват за 1910, 1919, 1920, 1944, 1948, 1951, 1954 и 1962 година. Измежду най-известните сборници от подобен род е съставената от Емил Щайгер и озаглавена по същия начин книга, в която с прецизен подбор са включени освен „Рицарят Глук“ на Хофман, „Света Цецилия“ на Хайнрих фон Клайст, „Легенда за танца“ на Готфрид Келер, „Бедният музикант“ на Франц Грилпарцер, още и „Моцарт на път за Прага“ на Едуард Мьорике, „Майстор Перес“ на Бекер, „Певецът“ на Тургенев, „Гамбара на Балзак и „Непознатата жена“ на Вилие дьо л'Ил-Адам (Emil Staiger. *Musikalische Novellen*. Zürich: Manesse, 1951).

Добре е да се прецизира и предположението, подкрепящо основната теза на статията, че формулировката „музикални новели“ успява да избегне „филтъра на бдителната цензура“, като „неутрализира потенциалната вредност на „новели“, жанр, който се свързва с необичайното, неочакваното и не е задължително подчинен на реализма, така съществен за литературата от времената на социализма“ (Cherokova, 2024, p. 118). Защото още преди появата на коментирания сборник на български език са издадени и други новелистични сборници, сред които паметно фигурират новелите на Томас Ман (София: Народна култура, 1964), както и тези на Стендал, онасловени със заглавието на най-популярната от „италианските“ му новели – „Ванина Ванини“ (Пловдив: Издателство „Христо Г. Данов“, 1971).

Като се присъединява към тезата, че музиката изиграва решаваща роля за българския прием на Е. Т. А. Хофман, настоящото изложение избира различна аргументационна стратегия, като използва за начален

ориентир един не особено впечатляващ, но затова пък ярко симптоматичен литературен факт, останал засега без коментар в изследванията върху българската рецепция на Хофман – публикуваният през 1911 г. разказ на Бончо Хаджибонев, озаглавен „Хофманови разкази“ (Hadzhibonev, 1911). Изпреварил първите преводи от немски език на знаменития романтик, този безпрецедентен оригинален български литературен текст е истинска находка, защото заглавието му назовава името на Хофман, за точно този момент все още с проблематична известност в България. Назоваването е косвено, през музикална творба, която реферира към личността и творчеството на писателя. Няма съмнение, че адресът на референцията е операта на Жак Офенбах, *Les contes d'Hoffmann* (1880), именувана на български алтернативно като „Хофманови разкази“ или „Хофманови приказки“. Въпросът, който естествено възниква, е по какъв начин знанието за операта на Офенбах е станало достъпно за писателя, при положение че първата ѝ постановка в България е от значително по-късната 1922 г. Тъй като реконструирането на информационното трасе е само по себе си достойно за разказ, ето накратко неговите основни етапи, чиято последователност, коректно е да се уточни, е резултат най-вече на поредица случайности, направили възможно сглобяването на привидно несъгласувани факти в цялостна картина.

Първата от тези случайности е щастливото изнамиране на любопитно, още по-ранно свидетелство за познанство с операта на Офенбах. В книгата на граф Робер дьо Бурбулон „Български дневници“, авторът, който е бил личен секретар на княз Фердинанд, споделя в свое писмо до майка си от 2 декември 1887 г. следните впечатления от културната програма в двореца: „... госпожица Дьо Грьоно: Добра музикантка е, притежава хубаво гласче и пее вярно. Изпяхме заедно на княза – който остана очарован – баркаролата от „Хофманови приказки“ („Прекрасна нощ“) и серенадата на Паган“ (Duo Burbulon, 2019, р. 85). Макар че е показателен единствено за дворцовите реалности, този разказ недвусмислено говори за интимно познаване на Офенбаховата опера. Пътят от културния живот в Двореца до писателя Бончо Хаджибонев (1889 – 1954) обаче изглежда твърде проблематичен като осъществимост, особено предвид информацията, че роден в София, той получава средното си образование във Враца. Не са в услуга на диренето и оскъдните данни за рода му от биографичната статия в „Уикипедия“, сведени до единичния факт, че дядо му – чорбаджията Боне Петров, е бил съратник на Левски.<sup>10</sup> Затова пък за този дядо вече със сигурност се знае, че е бил гост в двореца. Пак според свидетелство на Бончо Хаджибонев княз Фердинанд е проявявал интерес за закупуване на притежавания от дядо му, хаджи Боне, чифлик „Чардаклия“ (бъдещата резиденция „Врана“). Във връзка с това през 1890 – 1894 г. хаджи Боне Петров на два пъти е канен в двореца от Фердинанд, който търсел начин да го склони да му продаде имота си.<sup>11</sup>

Логично е да се предположи, че изпълнението на баркаролата от операта на Офенбах, регистрирано в писмото от 1887 г., едва ли е било единствено. Нещо повече, в същото писмо Дьо Бурбулон уточнява, че споменатата госпожица „свири на пиано по-добре, отколкото пее, и ще може често да ми акомпанира“ (Dyo Burbulon, 2019, p. 85). По-показателно е обаче, че в датирано с 21 април 1893 писмо от Флоренция, където графът отива заради брачната церемония на княз Фердинанд, описвайки с тънка ирония впечатленията си от нейната пищност, той вмъква забележка, важна за провежданото тук „разследване“: „Едва ли има нещо по-любопитно, по-странно от тези изкопаеми, от тези призраци, напомнящи смешните герои от Хофмановите приказки, тези тоскански и пармски благородници от много стари родове...“ (Dyo Burbulon, 2019, p. 253). Видно е, че въпросната музикална творба е присъствала трайно в неговото съзнание и е логично да се предположи, че това не е станало благодарение на едно-единствено нейно изпълнение.

Много е вероятно, редом с другите впечатления от посещенията в двореца, които Боне Петров е споделял със семейството си, ще да се е промъкнала и дума за „Хофманови разкази“. По това време Бончо Хаджибонев е още малко момче и ролята му на пряк приемник на подобна информация е по-скоро неправдоподобна. По-старателното проучване на семейната история, останала извън биографичните справки, налични в интернет, обаче с лекота извежда нужното обяснение. Синът на Боне Петров и баща на Бончо Хаджибонев – Георги Хаджибонев (1867 – 1909), също е писател, приятел на Алеко Константинов и участник в кръга „Весела България“, един от председателите на СБП, публикувал разкази в периодичния печат, включително и в списание „Мисъл“, автор на няколко книги, една от които – „Разкази из българския живот“ (1898), е с предговор от Иван Вазов, а най-интересна, с оглед историята на българската литература, е „Братът на Бай Ганю. Хумористически разкази за един съвременен „интелигентен българин“ (1897).<sup>12</sup> По сведения от сина му още съвсем млад, Георги Хаджибонев прекарва няколко месеца в Лайпциг, където отива заедно с Пенчо Славейков, за да учи немски език и да се запознае с немската литература, при което неговото „охолното материално състояние“ му е позволявало да се занимава през това време почти изключително с литература. Георги Хаджибонев изглежда напълно възможен проводник на паролата „Хофманови разкази“. Не е изключено при посещенията в двореца той да е придружавал баща си, чието здраве по това време е било сериозно влошено (Боне Петров умира през 1895 г.), но дори и да не е било така, логично е да се предположи, че би проявил чувствителност към сведения за културни събития, почерпени от двореца. Пак по сведения на Бончо Хаджибонев чифликът „Чардаклия“ е бил едва ли не първият български литературен салон, тъй като всяка събота под чардаците му се събирали тогавашните живи класици – Иван Вазов, Алеко

Константинов, Стоян Михайловски, Михалаки Георгиев, Пенчо Славейков, д-р Кръстю Кръстев (вж. Таhov, 12.12.2021). Извън всякакво съмнение е, че в този кръг се е осъществявал интензивен интелектуален обмен. Като поредно потвърждение, че превръщането на „Хофманови разкази“ в литературен сюжет от Бончо Хаджибонев е неслучайно, а е звено от действителна рецепционна верига, се представя фактът, че сестрата на писателя – оперната певица Мария Хаджибонева (1897 – 1965), притежателка на красив лирико-драматичен сопран и солистка в Софийската народна опера от 1919 до 1932 година, е изпълнителката на ролите на Антония и Жулиета в първата постановка на „Хофманови разкази“ от 1922.

Тази постановка (премиера на 9 март 1922, диригент Асен Найденов, с участието на Стефан Македонски, който още през 1908 г. е играл в тази опера в три различни роли в московския театър „Орион“), която е била събитие в националния културен живот, е последвана през 1928 г. от балета „Копелия“ на Леон Делиб, създаден по новелата „Пясъчният човек“ (постановка на Атанас Петров). Решителното настаняване на Хофман на музикалната сцена, съвпаднало по време с първите му преводи от немски език, се оказва несравнимо по-резултатно от промотирането му в литературния ни живот, тъй като и операта, и балетът (както и по-късно, „Лешникотрошачката“ на Чайковски, поставена за първи път в България през 1962 г., когато името на писателя като да е напълно изключено от списъците на актуалните четива), остават постоянно присъствие в българския културен афиш, независимо от каквито и да е странични фактори. Напълно основателно, Венцеслав Константинов ще напише: „познавахме по-добре операта на Офенбах „Хофманови разкази“, отколкото самите разкази“ (Konstantinov, 2014).

В подкрепа на изводите, които се налагат от проведените наблюдения върху отделни аспекти от българската рецепция на Е. Т. А. Хофман, може да бъде приведено още едно твърдение, произведено на друго място и по различен повод:

Хофман е от типа автори, чиито произведения са оказали такова влияние за времето си, че самите те като че ли са забравени. Може да се каже, че хората, които са чели есето на Фройд, посветено на „Пясъчният човек“, или коментарите за това есе, са много повече, отколкото тези, които познават самия „Пясъчен човек“. Много повече са хората, гледали „Лешникотрошачката“ от П. И. Чайковски, отколкото тези, които са прочели приказката на Хофман в оригинал; много повече хора познават операта на Вагнер „Нюрнбергските майстори певци“, отколкото „Майстор Мартин бъчварят и неговите калфи“. Продължавайки в този дух, не можем да пропуснем сонатата на Роберт Шуман „Крайслериана“, балета на Л. Делиб „Копелия“, операта на Ж. Офенбах „Хофманови приказки“ и т. н. Ако се проследи влиянието на Хофман в изкуството вече повече от два века, се вижда, че творбите му, залегнали в основата на

други произведения, винаги претърпяват някаква адаптация, която осигурява на писателя тази „вторична“ популярност – истинско чудо, особено що се отнася до „Пясъчния човек“ и „Лешникотрошачката“.<sup>13</sup>

Дали пък анализираната тук рецепция на писателя, представяща ни се като недоимъчна и непоследователна, но оказала се по същество най-вече опосредствана, в която се отразяват както специфични обществено-политически реалности, така и културните и по-общите ни менталитетни нагласи, не е всъщност изоморфна на приема на Е. Т. А. Хофман в един далеч по-широк и универсален контекст. И също, което е още по-важно, дали наблюдаваната опосредстваност не е в съответствие с някакво по-общовалидно своеобразие на българския прочит на романтизма, в репертоара на който паметно присъства примерно „присвояването“ на знакови поети романтици като Байрон или Петьофи през фигурата на Ботев. Или, може би, научно състоятелният подход към цялата тази проблематика минава през незаобиколимия въпрос за наличието или отсъствието на романтизъм в националната ни литература и следва да съобрази, при това като изходна точка, безрадостния извод на Ванда Смоховска от книгата ѝ за българската възрожденска литература, че „на романтизма у нас не му върви“ (Smohovska 2003, p. 107). Отговори на подобни въпроси би могло да предложи единствено мащабно фундаментално изследване, в което маршрутите на „българския“ Е. Т. А. Хофман ще присъстват само като отделен, макар и достатъчно значим сюжет.

### ***Благодарности и финансиране***

Това изследване е финансирано от Европейския съюз – NextGeneration EU, чрез Националния план за възстановяване и устойчивост на Република България, проект № BG-RRP-2.004-0001-C01.

### **БЕЛЕЖКИ**

1. Вж. Konstantinov, 1982, Konstantinov, 2014, Nerlih-Zlateva, 1992, Cherpokova, 2011, Cherpokova, 2021.
2. За „оскъдност“ на българските преводи на Хофман пише Св. Черпокова (Cherpokova, 2011, p. 286), за същото, но артикулирано като „сложна и странна съдба на Хофмановото творчество в България“, говори и В. Константинов (вж. Konstantinov, 1988, Konstantinov, 2014).
3. Приказката „Щастието в играта“ (Сливен 1882; Пловдив 1886, преводач Димитър Бръзицов).
4. „Песъчния човек. Нощен разказ, любопитен за всекиго“ (Севлиево 1898, преводач Никола Денчев).

5. Приказката „Лешникотрошачката“, със заглавие „Троши-Орешко“ (София, 1921, в библиотечната поредица за деца на Ал. Паскалев „Слънчеви лъчи“, преводач Иван Кръстев), разказът „Дон Жуан. Приказно събитие, което се случи с един пътуващ ентузиаст“, Хиперион, 1926, с. 1 – 2, преводач Петър Спасов), „Жак Кало. Принцеса Брамбила: Саргисіо по Якоб Карло“ (София, издателство „Ив. Г. Игнатов и синове“, поредица „Любими романи“, 1928, превод Екатерина и Вера Бояджиеви) и романът „Еликсирите на дявола. Следсмъртни книжа на капуцина отец Медардус“ (София, Издателство „Ив. Г. Игнатов и синове“, поредица „Любими романи“, 1929, превод Панайот Чинков). Към тях през 1933 г. се присъединява преводът на откъси от новелата „Мадмоазел дьо Скюдери“, отпечатан в седем поредни книжки на сп. „Седмичен преглед“.
6. Най-вече в изследвания на Николай Аретов (Aretov, 2000, Aretov, 2017).
7. Аналогична съпротива срещу приписваното му влияние от немските диaboлисти е артикулирана в лично писмо на Владимир Полянов до Огнян Сапарев, предхождащо издаването на сборника с „българска диaboлична проза“ „Игра на сенките“: „Колкото до влиянието на Еверс, работата стои така. Аз заминавам за Австрия есента на 1920 год. и съм там до юни 1921 – немски език едва сричам. [...] Между другото подготвям разказите за оня малък сборник „Смърт“. Той излиза през 1922 – пролетта. В същото време и в същото издателство давам сборника „Ужасът“ на Еверс. Преди това не съм чел нито Еверс, нито Майринк. Кога е дошло влиянието и дали го има в този период, мъчно е да се каже. Ако трябва да търсим влияние, смятам – това е живописата в Австрия, преобладаващо експресионистична, сецесионна, както може би най-много готиката на немските градове, експресионистичните филми „Д-р Калигари“ и „Д-р Мабузе“ и не на последно място – Вагнеровите опери и преживяването на нуждата, като всеки ден се чуда как ще преживея следващия ден. Стоя в София цялата 1921 г. и пролетта на 1922. А през есента на 1922, след отпечатване на сборника „Смърт“, заминавам за Мюнхен и съм там до януари 1924. Едва сега, вече понапреднал с немския език, може да се говори за моето запознаване с немските автори, като Еверс, Майринк, Хофман и др.“ (Saparev, 1983, p. 10).
8. Определението е на Валери Стефанов. Вж. Stefanov, 2003, pp. 412 – 418.
9. За да не прозвучи това твърдение притеснително произволно, ето само два примера, в първия от които реакцията спрямо просветителската идеология е директна. Отшелникът от „Серапионовите братя“, разяснявайки идеите си в спор със своя събеседник, произнася следните думи: „Сравнявате ли всемогъществото божие с жалкото изкуство на часовникаря, който не може да спаси от пагуба мъртвата машина?“ (Hoffmann 1987a: 12). По-дискретна е алюзията в „Котарака Мур“, където князът, вече напълно безпомощен да контролира случващото около него, произнася следните знаменателни думи: „... тайни, въображения, глупости, романтични похождения. Ma foi, вече не мога да позная двора си. Маестро Абрахам, Вие поправете часовниците ми, когато не вървят точно, бих желал да погледнете каква е по-

вредата на механизма, който досега не е спирал.“ (Hoffmann, 1973, p. 345; подч. – м. К.П.)

10. Вж. [https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BD%D1%87%D0%BE\\_%D0%A5%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B1%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B2](https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BD%D1%87%D0%BE_%D0%A5%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B1%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B2)
11. Вж. Георги Хаджибонев дописа Алеко Константинов. Труд онлайн. 20.08.2017. <https://trud.bg/a/articles/%D0%B3%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8-%D1%85%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B1%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B2-%D0%B4%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B0-%D0%B0%D0%B5%D0%B5%D0%BA%D0%BE-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82>
12. Задълбочено проучване на ролята на Георги Хаджибонев за разгръщането на сюжета „Бай Ганьо“ извън творбата на Алеко Константинов е осъществено от Николай Папучиев (Papuchiev, 2013)
13. Kyla Ward and David Carroll. E. T. A. Hoffmann. Tabula Rasa (цитирано по Nikolova, 2011, pp. 56 – 57).

## ЛИТЕРАТУРА

- Аретов, Н (2000). Българският диаволизъм в европейски контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя. В: *Езиците на европейската модерност*. Издателски център „Боян Пенев“. <https://aretov.queenmab.eu/archives/criticism/123-bulgarian-diabilism.html#note18>
- Аретов, Н. (2017). Преводачи и писатели: опит за типология. В: *Писателят като преводач. Преводачът като писател. Годишник на АКСЛИТ*. <https://calic-bg.eu/conferens/the-author-as-translator-the-translator-as-author/5-translators-and-authors-a-typology.html>
- Величков, П. (2018). Среци с писателя Владимир Полянов. *Литературен клуб*, (13). Декември 2018 г. <https://www.litclub.bg/library/kritika/pvelichkov/polyanov.html>
- Влашки, М. (2017). „Млада Виена“ в млада България. ИК „Хермес“.
- Константинов В. (2014). Приказката като щастие. *Портал Култура*. <https://kultura.bg/web/%D0%B5-%D1%82-%D0%B0-%D1%85%D0%BE%D1%84%D0%BC%D0%B0%D0%BD-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%BE-%D1%89%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B5/>
- Дьо Бурбулон, Граф Р. (2019). *Български дневници*. ИК „Колибри“.
- Константинов, В. (1982). В магическия свят на приказката. *Литературен фронт*, 19 август, (33).

- Минков, С. (2015). Густав Майринк. В: Густав Майринк. *Голем. Белият доминиканец. Кардиналът Напелус*. Изток&Запад, с. 7.
- Попова Мутафова (1973). Спомени за Светослав Минков. В: *Димитър Талев, Светослав Минков, Димитър Димов в спомените на съвременниците си*. Български писател.
- Нерлих-Златева, Е. (1998). Nährlich-Slateva, E. Die Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Bulgarien. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Bd. (6), 50 – 71.
- Николова, Ц. (2011). *Хипотезата за „Странната долина“ и мястото ѝ в „географската и историческа карта“ на анимацията*. НБУ.
- Папучиев, Н. (2013). Бай Ганьо: между масовите и високите редове на модерната култура. Във: *Феноменът Бай Ганьо в българската фолклорна и литературна култура от първата половина на XX век*. Съставители: Милена Кирова, Кристина Йорданова, Николай Папучиев. Варна: LiterNet, 2013 – 2014. Електронно списание LiterNet, 01.09.2013, (166) 9 [https://litenet.bg/publish22/n\\_papuchiev/baj-ganjo.htm](https://litenet.bg/publish22/n_papuchiev/baj-ganjo.htm)
- Перфанов, И. (1924). Новото немско изкуство. Златорог, (1). В: *Критическото наследство на българския модернизъм, 3*. Издателски център „Боян Пенев“, 2009.
- Пиндиков, А. (1988). Ал. Владимир Полянов. Анкета. София: Издателство на БАН.
- Полянов, В. (1997). *Зад завесата на театъра, литературата и обществения живот. Спомени за събития и личности. 1905 – 1945*. Св. Климент Охридски и Кралица Маб, с. 48.
- Рачева, Б. (2007). *Чудак, художник и мъдрец (Густав Майринк)*. Електронно издателство LiterNet, 20.04.2007. [https://litenet.bg/publish19/b\\_racheva/lit\\_prostranstva/chudak.htm](https://litenet.bg/publish19/b_racheva/lit_prostranstva/chudak.htm)
- Сапарев, О. (1983). Българската диaboлична фантастика. В: *Игра на сенките. Българска диaboлична фантастика*. Христо Г. Данов.
- Смоховска, В. (2003). *Национално своеобразие на литературата на Българското възраждане*. Издателски център „Боян Пенев“.
- Спасова, К. (2018). Новото фантастично и старите двойници. Светослав Минков, „Автомати“. В: *Литература и техника*. Сборник с доклади от научна конференция, проведена в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ (с. 262 – 274). Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Стефанов, В. (2003). *Българска литература XX век: дванадесет сюжета*. Анобис.
- Стоянов, Л. (1922). Вл. Полянов. Смърт. Разкази. *Хиперион*, (3), 206.
- Тахов, Р. (12.12.2021). Как е построен дворецът „Врана“. *Труд news*. <https://trud.bg/a/articles> [viewed 1 March 2026]

- Траянов Т. (1929). Хуго фон Хофманстал. *Хиперион*, (7), 281 – 283.
- Хаджибонев, Б. (1911). Хофманови разкази. *Наблюдател*, (2), 2.
- Хофман, Е. Т. А. (1972). *Музикални новели* / Прев. от нем. [с послесл.] Лилия Ничкова-Големинова. Наука и изкуство.
- Хофман, Е. Т. А. (1973). *Житейските възгледи на котарака Мур*. Изд. на ОФ. (прев. Сашо Далов).
- Хофман, Е. Т. А. (1987). *Избрани творби в два тома. т. 2*. Народна култура.
- Черпокова, С. (2011). *Е. Т. А. Хофман в България: рецепция и политика*. Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“ – България. Научни трудове, (49), 1, СБ. В, 2011 – Филология, 286 – 300.
- Черпокова, С. (2021). Трансформации и трансмутации. Ескиз върху критическата рецепция на романтизма в България (средата на 40-те – началото на 70-те г. на XX век). *Любословие*, 175 – 196.
- Черпокова, С. (2024) *Ombra adorata*, или за скритото под сянката на една музикална периферия. *Страница*, (3), 111 – 127.

#### **Acknowledgements and Funding**

This study is financed by the European Union-NextGenerationEU, through the National Recovery and Resilience Plan of the Republic of Bulgaria, project № BG-RRP-2.004-0001-C01.

#### **REFERENCES**

- Aretov, N (2000). Balgarskiyat diabolizam v evropeyski kontekst. Rannite razkazi na Vladimir Polyakov v svetlinata na spomenite na pisatelya. In: *Ezitsite na evropeyskata modernost*. Izdatelski tsentar „Boyan Penev, 2000. <https://aretov.queenmab.eu/archives/criticism/123-bulgarian-diabilism.html#note18> [in Bulgarian]
- Aretov, N. (2017). Aretov, Nikolay. Prevodachi i pisateli: opit za tipologiya. In: *Pisatelyat kato prevodach. Prevodachat kato pisatel. Godishnik na AKSLIT*. <https://calic-bg.eu/conferens/the-author-as-translator-the-translator-as-author/5-translators-and-authors-a-typology.html> [in Bulgarian]
- Dyo Burbulon, Graf R. (2019). *Balgarski dnevnitsi*. IK „Kolibri“. [in Bulgarian]
- Cherpokova, S. (2011). E. T. A. Hofman v Bulgariya: retseptsiya i politika. Plovdivski universitet „Paisiy Hilendarski“ – Bulgariya. *Nauchni trudove*, (49), 1, SB. V, 2011 – Filologiya, 286-300. [in Bulgarian]
- Cherpokova, S. (2021). Transformatsii i transmutatsii. Eskiiz varhu kriticheskata retseptsiya na romantizma v Bulgariya (sredata na 40-te – nachaloto na 70-te g. na HH vek). *Lyuboslovie*, 175 – 196. [in Bulgarian]

- Cherpokova, S. (2024) Ombra adorata, ili za skritoto pod syankata na edna muzikalna periferiya. *Stranitsa*, (3), 111 – 127. [in Bulgarian]
- Hadzhibonev, B. (1911). Hofmanovi razkazi. sp. *Nablyudatel*, (2), 2. [in Bulgarian]
- Hoffmann, E. T. A. (1973). *Zhiteyskite vazgledi na kotaraka Mur*. Izd. na OF, 1973 (prev. Sasho Dalov). [in Bulgarian]
- Hoffmann, E. T. A. (1972). *Muzikalni noveli / Prev. ot nem. [s poslesl.] Liliya Nichkova- Goleminova. Nauka i izkustvo*. [in Bulgarian]
- Hoffmann, E. T. A. (1987). *Izbrani tvorbi v dva toma*. t. 2. Narodna kultura. [in Bulgarian]
- Konstantinov V. (2014). Prikazkata kato shtastie. *Portal Kultura*. <https://kultura.bg/web/%D0%B5-%D1%82-%D0%B0-%D1%85%D0%BE%D1%84%D0%BC%D0%B0%D0%BD-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%BE-%D1%89%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B5/> [in Bulgarian]
- Minkov, S. (2015). Gustav Mayrink. In: Gustav Mayrink. *Golem. Belyat dominikanets. Kardinalat Napelus*. Iztok&Zapad. [in Bulgarian]
- Nerlih-Zlateva, E. (1998). Nährlich-Slateva, E. Die Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Bulgarien. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, (6), 50 – 71. [in Bulgarian]
- Nikolova, Ts. (2011). *Hipotezata za „Strannata dolina“ i myastoto ù v „geografskata i istoricheska karta“ na animatsiyata*. NBU. [in Bulgarian]
- Papuchiev, N. (2013). Bay Ganyo: mezhdu masovite i visokite redove na modernata kultura. In: *Fenomenat Bay Ganyo v balgarskata folklorna i literaturna kultura ot parvata polovina na XX vek*. Sastaviteli: Milena Kirova, Kristina Yordanova, Nikolay Papuchiev. Varna: LiterNet, 2013-2014. *Elektronno spisanie LiterNet*, 01.09.2013, (166) 9. [https://litenet.bg/publish22/n\\_papuchiev/baj-ganjo.htm](https://litenet.bg/publish22/n_papuchiev/baj-ganjo.htm) [in Bulgarian]
- Perfanov, I. (1924). Novoto nemsko izkustvo. *Zlatorog*, 1924, 1 (In: *Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiya modernizam*, 3. Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2009.) [in Bulgarian]
- Pindikov, A. (1988). *Vladimir Polyanov. Anketa*. Sofiya: Izdatelstvo na BAN. [in Bulgarian]
- Polyanov, V. (1997). *Zad zavesata na teatarata, literaturata i obshtestveniya zivot. Spomeni za sabitiya i lichnosti*. 1905 – 1945. Sv. Kliment Ohridski i Kralitsa Mab. [in Bulgarian]
- Racheva, B. (2007). *Chudak, hudozhnik i madrets (Gustav Mayrink)*. Elektronno izdatelstvo LiterNet, 20.04.2007. [https://litenet.bg/publish19/b\\_racheva/lit\\_prostranstva/chudak.htm](https://litenet.bg/publish19/b_racheva/lit_prostranstva/chudak.htm) [in Bulgarian]
- Saparev, O. (1983). Balgarskata diabolichna fantastika. In: *Igra na*

- senkite. Balgarska diabolichna fantastika*. Hristo G. Danov. [in Bulgarien]
- Smohovska, V. (2003). *Natsionalno svoeobrazie na literaturata na Balgarskoto vazrazhdane*. Izdatelski tsentar „Boyan Penev“. [in Bulgarien]
- Spasova, K. (2018). Novoto fantastichno i starite dvoynitsi. Svetoslav Minkov, „Avtomati“. In: *Literatura i tehnika. Sbornik s dokladi ot nauchna konferentsiya, provedena v Sofiyskiya universitet „Sv. Kliment Ohridski“* (pp. 262 – 274). Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“. [in Bulgarien]
- Stefanov, V. (2003). *Balgarska literatura HH vek: dvanadeset syuzheta*. IK Anubis.
- Stoyanov, L. (1922). VI. Polyanov. Smart. Razkazi. *Hiperion*, (3), 206. [in Bulgarien]
- Tahov, R. (12.12.2021). Kak e postroen dvoretsat „Vrana“. *Trud news*. <https://trud.bg/a/articles> [viewed 1 March 2026] [in Bulgarien]
- Trayanov, T. (1929). Hugo von Hofmannsthal. *Hiperion*, (7), 281 – 283. [in Bulgarien]
- Velichkov, P. (2018). Sreshti s pisatelya Vladimir Polyanov. *Literaturen klub*, 13. Dekemvri 2018. <https://www.litclub.bg/library/kritika/pvelichkov/polyanov.html> [in Bulgarien]
- Vlashki, M. (2017). „*Mlada Viena*“ v mlada Balgariya. IK „Hermes“. [in Bulgarien]

## THE “BULGARIAN” E.T.A. HOFFMANN – FIGURES OF MEDIATION

**Abstract.** This paper attempts the hypothesis that Hoffmann’s Bulgarian reception is based on the principle of mediation. One aspect of this mediation is immediately identifiable with the first Bulgarian versions of his works translated from French and Russian translations; another aspect of it emerges with the first Bulgarian translations from the German originals in the 1920s, a by-product of a secondary interest in the author subordinate to the exultant Bulgarian reception of German diabolism that recognised Hoffmann as one of its originators; still another aspect of the mediation is revealed by the specific role of Jacques Offenbach’s *Les contes d’Hoffmann* in integrating Hoffmann’s name in the Bulgarian cultural memory.

*Keywords:* E.T.A. Hoffmann; Jacques Offenbach; Bulgarian cultural memory; Mediation

✉ **Prof. Dr. Cleo Protokhristova, DSc.**

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

24, Tsar Assen Str.

4000 Plovdiv, Bulgaria

E-mail: cleoproto@uni-plovdiv.bg