



48 ОКТУБР
МУЗЕИ

СТРЕЛЕЦЪ

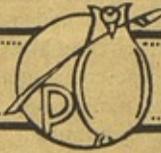
СЕДМИЧНИКЪ ЗА ЛИТЕРАТУРЕНЪ, ХУДОЖЕСТВЕНЪ И КУЛТУРЕНЪ ЖИВОТЪ

ЯБОНАМЕНТЪ. ЗА ГОДИНА 150 ЛВ., ЗА 6 МЕС. 80 ЛВ., ЗА 3 МЕС. 40 ЛВ. • ЗА ЧУЖБИНА ЗА ГОД. 200. ЗА 6 МЕС. 120. ЗА 3 МЕС. 70 ЛВ. • ЗА УЧИТЕЛИ И УЧАЩИ СЕ: 140, 70 и 35 ЛВ.

11

Редактори: Проф. К. Гълъбовъ и Чавдаръ Мутафовъ
БРОЙ 4 ЛВ. • СОФИЯ, 16.VI.1927 г.

ИЗДАВА: КНИГОИЗДАТЕЛСТВО И ПЕЧАТНИЦА „РОДОПИ“
НА ТОДОРЪ Л. КЛИСАРОВЪ - СОФИЯ, Ц. САМУИЛЬ 50.
ТЕЛЕФОНЪ 575 • ВСИЧКО СЕ ИЗПРАЩА на ГОРНИЯ АДРЕСЪ



Борисъ Деневъ и пространствените проблеми на неговите картини

Онова, което е отличавало винаги Борисъ Деневъ от другите художници е може би неговото отношение към нѣщата, по-скоро движението му спрямо тѣхъ: степените на сближаване и отдалечаване — любовта на опознаването и възторга на съзерцанието. Това непостоянно стоеще срещу нѣщата дава отначало и онѣзи особени качества на пейзажите на този художникъ, които винаги носят следите на виждането. Така неговите български пейзажи сѫ гледани сѫ всички онѣзи характеристични детайли, които издават едно съвсемъ непосредно отношение на художника — тогава познатото, преживѣното и личното се откриват въ лиризъмъ, въ импресионизъмъ, дори въ хуморъ — и родните пейзажи на този художникъ носят винаги въ себе си белега на едно просто и свежо очарование: тѣ сѫ интимни.

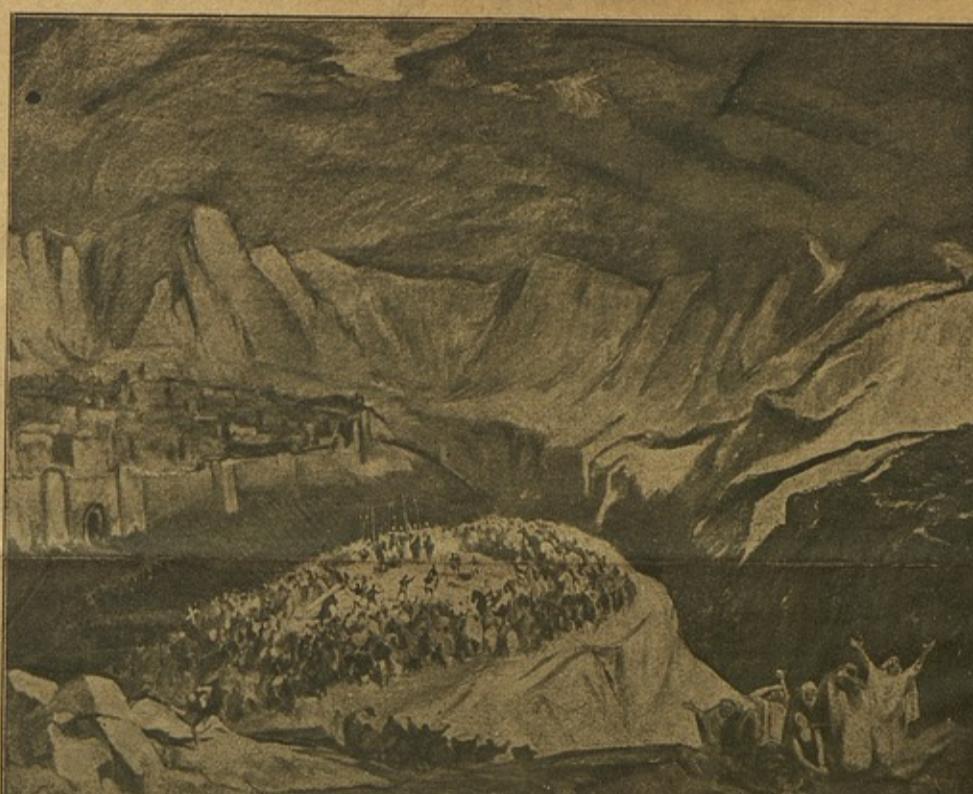
Тази интимностъ особено отличаваше първите пейзажи на Борисъ Деневъ. Художникъ е преди всичко поетъ, пѣвецъ, мечтаещъ скитникъ средъ природата, за когото всѣки изгледъ е една радост и всѣко дръвче една картина. И той даде отначало всичките си багри на поетично виждашъ: игришъ въ слънцето, измамитъ на далечините, изненадитъ на едно парче небе. После той навлѣзе въ подробности: завоите на Янтра и къщите на Търново съ тѣхните перспективни неочаквани му дадоха нова възможностъ да вижда комплицирано; той изучаваше така всѣка кѫща, всѣки прозорецъ, всѣки покривъ — и въ последната си изложба той показа крайните си постигания: освободенъ дори отъ случайностите на баграта, той се опита да разкаже своите виждания, да се сближи напълно съ зрителя, за да го сближи съ своето изкуство.

Ала този путь на художника е кръстосанъ съ едно противоречие, съ купчежите и проблемите по възможности, които изхвърчаватъ далечъ отъ непосредно виденото и все пакъ сѫ по-важни отъ него: онази слѣпа таинства на земята, на затворената въ себе си стихия, природата за себе си, съ онази безлична протегнатостъ въ пространството, съ камената си неподвижност и съ израза на едно безкрайно сѫществуване въ времето, за което никой художникъ не е достатъчно вѣченъ. Борисъ Деневъ, който като малцина познаваше тъй отблиза природата, трѣбаше да се сепне отъ този образъ на нѣщата — тѣрди различенъ, тѣрди безразличенъ, тѣрди непознатъ — и той се опита да го даде, ала този путь въ неговата сурова и недостъпна сѫщностъ, въ неговите ясни и могъщи очертания. Така той ни даде „Рилското езеро“ — онази камененъ котъ на земята, безъ въздухъ, безъ слънце, безъ небе, въ който, сякашъ желѣзо, се вие въ дъното му тежката непрозрачност на водата. По сѫщия начинъ пейзажите отъ околността на Търново, особено тия съ Преображенския манастиръ станаха недостъпни и безрадостни, почти винаги безъ небе, съ ония страхотни пропуквания на тѣрдьта, съ огромната оголеност на канаритъ, съ разтегнатата въ далечината облостъ — безъ дървета, безъ хора, съ страшната самотност на сипеите. Въ тия пейзажи художникъ, грабнатъ отъ нѣщата,



БОРИСЪ ДЕНЕВЪ

Идилия



БОРИСЪ ДЕНЕВЪ

Голгота

се отдалечава и отъ зрителя — и вмѣсто да му разкаже за красотата на свѣта, той сякашъ иска да го сплаши, да го порази: покрай той дори запалва въ пожари небето, скалишъ, градовете — въ една драматична напрятност, която не се спира предъ никакви ефекти, за да изтръгне патоса на видението — и по този начинъ тѣзи пейзажи добиха единъ новъ белегъ: монументалността.

Така, между интимния и монументалния пейзажъ, Борисъ Деневъ търси да предаде своите собствени отношения към нѣщата — и въ този развой се явява единъ новъ моментъ, който очертава въ неочаквана свѣтлина тѣзи отношения: това е масшабътъ. Това е преди всичко онази скрита мѣрка въ голѣмината на нѣщата и тѣхното взаимоотношение, неизразимото въ пропорционирането, разстоянието и точката на стоеще — цѣлиятъ

онзи комплексъ отъ пространствени зависимости, който опредѣля на последна смѣтка образа — и не само това: който ни дава и самия изразъ. Затова въ интимните си пейзажи, Борисъ Деневъ почти всичко избира много близка точка на стоеще: той вижда тѣрди много подробности — всѣко дръвче, всѣко камъче, всѣки прозорецъ и всѣко отражение. По този начинъ разказътъ му винаги намира необходимия илюстративенъ материалъ: вървѣтъ съ чушки, окачени по чардаци, пердетата по прозорци, дори строшението керемиди. Отъ друга страна тази близка точка на стоеще отнема отъ спокойното разширение въ дѣлбочина: перспективата е тѣрди съкратена, отиването въ далечината става бѣрзо, почти неочаквано: окото внезапно скача отъ предния планъ нѣкѫде назадъ, отъ върховете на кѫщите въ върховете на пла-

нинъ — и затова вмѣсто пространство, въ тѣзи картини остава само неясността на атмосферата, неизмѣримостта на въздуха и свѣтлината, оптическата измама.

Обратно, въ монументалните пейзажи на Борисъ Деневъ точката на стоеще е избрана винаги далечъ, толкова, че художникъ вече не вижда подробностите. Това личи особено въ чуждите му пейзажи — въ военни пейзажи отъ Изонцо, въ тѣзи отъ последната му изложба, донесени отъ Италия: Колозеума, Константиновата арка, градчето Марино и пр. Въ всичките тия пейзажи художникъ отстъпва назадъ, за да може да обгърне всичкото съ единъ погледъ, да види пространствените граници на тѣлата — и той очертава тѣзи тѣла въ спокойни стереометрични форми, дори ги опростява: въ кубове, призми, пирамиди; така той внася известна отвлечена мѣрка, единъ обективенъ и ясенъ масшабъ, презъ който нѣщата заставятъ въ вѣчните си очертания. Това обективно въ масшаба става почти безлично въ нѣкои български картини на художника, такава е напр. „Търново“ въ Дома на изкуствата и печата: тамъ сякашъ веche нѣма дѣлчина и близоѣсть, разликата между виждане и съзерцаване е премахната — и отъ картината остава само нѣкаква неизмѣрима протяжност, далечна и близка едновременно, като сънъ, отекната нѣкѫде въ пространството и застинала завинаги въ образъ. Има цѣлъ редъ такива страни картини отъ Търново, въ които масшабът е добилъ една почти хипнотическа сила съ своята отвлеченост — и тамъ нѣщата и пространството се сливатъ въ единъ единственъ миражъ, пребулавъ като призрачна звезда тайните на свѣта, за да ги отнесе съ себе си въ неизмѣримостта на перспективата.

Тази борба за виждане е винаги гнетъ на художника — и може би най-ясното у Борисъ Деневъ е неговото безпокойно и постоянно промѣняне очката на стоеще, неговата търсеща нудовледвореност, проблематиката на видането. Такъвъ той се очертава и въ фигураните си композиции — тѣкмо тамъ неговото търсение става съзнателно и настойчиво, и затова проблематиката на пространственото въ тѣзи картини е особено интересна. Отъ помѣстените въ този брой две картини имаме горе-долу крайните възможности на масшабното съпоставяне: фигура-пейзажъ, и въ тѣхъ може да проследимъ ясно намѣреніята на художника.

Въ първата, представяща две голи фигури на мѫжъ и жена, преодолява идеалното: тѣзи фигури почиватъ средъ яснотата на единъ сълнчев пейзажъ, въ красни пози, безъ да правятъ нѣщо особено. Художникъ взема живо участие въ тѣхното поетично бездѣлне: той самъ е настроенъ лирично и се приближава до сами тѣхъ, за да имъ прави компания. Така за него предния планъ добива изключителна цена; той не се уморява да изобрази въ него всички подробноти, ала отъ самото приближаване фигуришъ на мѫжъ и жената растатъ постепенно — и най-сетне покриватъ цѣлата картина. Въ този моментъ художникъ се съща за дѣлбочната, обезпокоенъ отъ голѣмината на фигури и я дава отведенѣкъ тѣрди далечъ, безъ никакъ прѣходъ на плановете, като единъ далечъ и ясенъ фонъ, съ който трѣбва нѣкакъ да се завърши картина.

Интересно е още и това, че докато фигурият на мъжа и жената съз третирана във ясно очертани сънки и свързлини, съ познатото осъществление на ателието, далечината е набелязана само във импресионистични отражения, във ясните съзвътвия на едно декоративно видение. Така тукът масшабът е раздвоен: даден със всичката си сила във фигурият на предния план, той остава във далечината други: неопределено, несигурен, съ стремеж да се намалява.

Този конфликт между масшаба на пейзажа и фигуриата разраства катастрофално във втората картина, изобразяваща Голгота. Тамът художникът търси стихийната драматичност на видението отчало само във пейзажа — и той започва съ планините. За да добие монументалния и патетичен видът, той избира една далечна и висока точка на сътоене, така че да може да обхване цялата обстановка съ единът погледът. Поради това той рисува планините от задния планът близо, съ същата техника на четката, както и тъзи от предния планът. Тъй тъзи планини съ дадени във широки площи, безъ никакви подробности, съ една такава суровост, че дори правят впечатление на недовършени. И всредът тази страхотна каменна маса, гледана от единът още по-високът планински върхъ, той разсипва действуващите лица. Ала тъй като масшабът на планините е вече очертано във картина, тъзи действуващи лица стават необикновено дребни, тъй като тръбва да се подчинят на същата мърка на виждане. Художникът е търсил по нѣкакът начинъ да привлече все пакъ по-блико до насъ действието, и вече безъ масшабът ни е далъ фигурият на изпратените току въ подножието на масива от предния планъ зрители. Ала по този начинъ тъзи фигури, съпоставени съ задния планъ, стават огромни, откъснати едновременно от пейзажа и действието — и художникът по необходимост се връща към самата Голгота, за да излее отгоре и страшна свързлина — единът крайно драматичен ефект, въ който тепърва фигурият добива единът новът масшабъ и едно ново значение. И тогава, съ друга четка, растат подробности: кръстове, копия, конници, тълпи. Зрителът е наложен във действието, той взема участие въ него, ала отъ една друга далечина, срещу която далечината на планините отъ задния планъ напразно опитва да се бори: тогава тъзи планини започват да се снишават, тъй изгубват големината си, широката техника на четката, съпоставена съ подробностите отъ фигурият, имъ дава друга измѣримост — и цѣлият драматичен пейзажъ, отначало така монументален и дивът, тръбва да се смири все повече и повече въ подобностите на разказа, въ илюстративния белегъ на фигурият — тогава масшабът не може да издържи и разпърсва картина. И все пакъ, тъкмо поради това така можъщо и първично съвършане на пейзажа, тази картина е една отъ най-големите постигания въ нашата живопис: ний нѣмаме други така едри и величествени.

и монументален пейзажъ, който да отразява съ толкова сила единството на материата и скритите сили във нея. И може би тепърва въ него художникът ни открива онази жестока и непримирима борба, която той е тръбвало да води за овладяване на природата, за да я познае и разкрие въ образът.

— Защото Борис Деневъ носи въ своята живописът онзи романтичен и библейски девизъ на Якова, който се е борил съ ангела цѣла нощъ: „азъ нѣма да те пусна, докато не ме благословишъ!“

Чавдаръ Мутафовъ

СРЪБСКИ ОТЗИВЪ ЗА СЪВРЕМЕНАТА БЪЛГАРСКА ЛИРИКА

Въ една отъ последните книги на „Летопис Матице Сръбске“ (год. СІ, сто и първа, кн. 311, свѣжка 3, за мартъ 1927) е напечатана статия „Съвремена българска лирика“ отъ единът младъ сърбинъ г. Никола Мирковичъ, който се е запознал доста добре съ нашата нова литература по съмните произведения. Следът статия се дава и направен отъ същия преводи на стихотворни и язичници работи изъ съвременната българска литература.

Въ ланската, стотна, годишнина на „Летописа“ съ били напечатани статии върху по-ранните представители на съвременната българска лирика, а въ същата статия съ разгледани Димчо Дебеляновъ, Николай Лилиевъ и най-младият Е. Багряна, Ат. Далчевъ, Д. Пантелеевъ и др.

За Димчо Дебеляновъ се казва, че е съвършенъ dolce dolente и че редомъ съ Яворова е най-злечистиятъ български поетъ, а заедно съ това и най-чистиятъ лирикъ на своето време. Следът смъртъта на Пенчо Славейковъ и Яворова само Дебеляновъ остава като единичътъ, който е могътъ и е тръбвало да съвърже времето преди и следъ войната съ единъ силенъ творчески устремъ. Ала Димчо Дебеляновъ пада като жертва на войната...

Следът кратки биографически бележки се дава характеристика на Дебелянова върхъ основа на посмъртната сбирка стихотворения отъ 1919 г. Характеризува се донѣкаде Дебеляновъ сравнително съ Яворова. — Онова, противъ което се е борил Димчо, е вулгарността на множество, което не гледа ни въ минялото, ни въ будущето, а се задоволява съ всекидневните, току-речи никога душевни потрѣби на мига, което живе отъ денъ за денъ, безъ сънища, безъ мечтане.

Приведени съ изцѣло, на български, дветъ елегии: Да се завърнешъ въ башината кѫща“ и „Помнишъ ли, помнишъ ли тихия дворъ“ като едни отъ най-хубавите и най-характеристичните. Авторът се спира и на пессимистичния „Пловдивъ“, на „Отгласи“, „Грижа“ и др. Особено внимание заслужва казаното за Дебеляновъ, като правствена личност и като християнинъ. „Био је сувише морално хришћанинъ, иако никаде не говори о хришћанству“. За разлика отъ

другите български поети, християнството у Дебелянова е на първо място етата, религия въ първичното значение на думата, законъ, що свързва и оковава съ своите високи, непрестанни изисквания. За Дебелянова победата не би била победа, ако и най-малко би отстъпила отъ християнско-моралните закони, които си е поставилъ. Неговите „фини живици“ винаги неспокойно трептятъ предъ винаги будната съвестъ, и той никога не постига своя сънъ за чистото щастие, защото е премного чистъ и чувствителенъ спрямо своите собствени постъпки, за да може да го постигне.

Тъкмо отъ това гледище тръбаше до се изтъкне у Мирковича и дивната „Тиха победа“, едно отъ най-дълбоките лирически творения не само въ страната, но и въ всемирната литература. Машината съ, не само у насъ, поетът, които съ съумѣли да създадатъ лирично произведение съ такава вътрешна хармония и съ такова възвищено съвършане на нравствения дълът като благородно самопожертвование за ближния, за общенощния идеалъ. Майката земя зове поета и му дума:

„Дойди, но съ подвигъ увенчай
ти своята бренна суета
И нека бѫде твоята край
една усмихната мечта!“
Ноша, тъй свѣтъ примиренъ,
азъ гледамъ звездни покровъ..
и тихомъ се струи надъ менъ
и крепне земната любовъ.

И на край: Тамъ родни сънки съ родна речь
посрѣщатъ брата и сина,
а нѣйде гордо и далечъ
плющатъ победни знамена“.

Само Ботевъ така върно е предрекътъ своя славенъ конецъ. А никой отъ съвремените български поети не е достигнал до такъвътъ хуманно-патриотиченъ патосъ, най-малко пъкъ прехваленъ Т. Трайновъ и Л. Стояновъ.

Що се отнася до формата, Мирковичъ и тукъ изтъква, че Димчо Дебеляновъ е може би най-лиричната натура въ българската поезия; стихът му е природно мелодиченъ. Дебеляновъ чудно редува съгласни и гласни звуци, и въ това отношение особено бележита е успоредността на л и р въ тая Шопеновска, чаровна картина („Лунът бѣльскъ“):

На лунния бѣльскъ вълнитъ
Заливатъ безлюдния путь, —
Край него подъ бреме превити
Върбите стърчатъ“

Основавайки се на Борис Йоцовата студия за стиха на Ник. Лилиевъ, г. Мирковичъ приема, че у Лилиева формата е още по-съвършена — най-съвършено нѣщо, което до днес е създадено съ средствата на българския езикъ. У Лилиева съ споени и хладната грациозност на Славейковите конструкции и вечния неспокойния Яворовъ волъпъ за безконечното, и съдбата на мекия пътъ Димчо Дебеляновъ. Лилиевата мисъл е първо музика и неопределимъ звуци, после приема своя изразъ, който е чисто

музикаленъ не само въ техническите форми, но и съ самите вокабуларни средства, чрезъ които е даденъ. Въ нѣкои отношения Лилиевъ е символистъ, а други черти (м. друго, стремежъ къмъ пълна аматерализация на идеята съ помощта на вроденът музикални особености) го отдалечаватъ отъ догматичния символизъмъ.

Лилиевъ не е формалистъ, не е формаленъ талантъ. У него формата изтича непосредствено заедно съ съдържанието. Лилиевъ мисли чрезъ музика, чрезъ музиката на стиха. Лилиевата пѣсенъ „Градъ“ по своята звукова въръстъ е толкова „реалистична“, кълкото и символъ на градския духъ съ неговия шумъ и мракъ. „Градъ“ е възможенъ само на български езикъ въ пълната си чаровност, стиховете съ хармонизувани във основа на тъмния звукъ въ (ж), който се явява въ римата на три стиха отъ всѣка шесто-стишина строфа.

Изобщо Мирковичъ приема, че българската поезия отъ Яворова презъ Дебелянова стига у Лилиева съ „математическа точност на ритъма, до най-изъчленено използване не само на звуковите бой, но и на различната экспирация, споредъ положението и синтактичната връзка на отдалечните думи, слогове, вокали и съгласни . . .“

Е. Багряна доста се отличава отъ М. Бѣлчева и Дора Габе. Въ пѣсните си тя е истинска млада жена, естествена въ своята всеобладаваща любовъ, за която единствено и пѣе. Любовта у нея е стихия, каквато е тя сама: необуздана и въ радост и въ болка, недостъпна на разумни разсъждения — непокорна скитница, родена сестра на вѣтъра, на пълнински потокъ и на младото кипнало вино. Дадени съ нѣколко стиха отъ „Младост“ на български, а отдалечно съ предадени отъ Мирковича „Гергъовденъ“ и „Вѣчна“. Характеризувани съ накъса Йорданъ Стубър, Ник. Фурнаджиевъ, Ас. Разцѣтникъ, Христо Смирненски и др., сътрудници на социалистически „Обществена мисъл“ или „Нова пътъ“ или на Трайновия „Хиперионъ“ и т. н. Обажда се и за литературния кръгъ „Стрелецъ“ подъ водителството на критика К. Гълъбовъ и разказвача (приповедача) Чавдаръ Мутафовъ и се характеризуватъ Иванъ Хаджи Христовъ, Иванъ Мирчевъ, Дим. Пантелеевъ и Атанасъ Далчевъ.

Преведени съ „Свадба“ отъ Фурнаджиевъ, „Страхъ“ отъ Д. Пантелеевъ, „Семейство“ отъ Ч. Мутафовъ и „Гергъовски огньове“ отъ А. Караджевъ все въ същата книга.

Проф. Д-ръ Ст. Младеновъ

Въ Италия съ почнали издаването на едно ново списание „Rivistissima“, въ което ще участватъ Маринети, Бонтемпели, Питигрили, Трилуса и др.

Стриндбергъ. По случай 15 годишнината отъ смъртта на Август Стриндбергъ въ Кембриджъ е щъла да бѫде представена писателя „Госпожица Юлия“, но е била забранена по причини, които не съ уяснени до сега.

стрени уши за нѣкоя по-дебела похвала, па макаръ и неискрена.

Вл. Поляновъ ми връчи едъждо екземпляръ отъ „Момичето и тримата“ съ аф-тографъ — едъръ почекъ! — но следъ като написахъ рецензията си и очакванията му за по-дебели похвали и реклама не се сѫднаха, излиза да злослови съ името ми. Писмото ми има и една косвена целъ: съ него Вл. Поляновъ иска, като ме предизвика, да вдигне малко, шумъ около името си. Това е известенъ похвът на дирещите бърза известностъ Е добре, азъ му отговарямъ, но мисли ли, че съ това печели нѣщо? И други съ вдигали шумъ около името си и все пакъ съ отдавна забравени. Съ подобни хитрости никой не е създържалъ дълго въвъзъвърхността на хорското съзнание.

Само честната и упорита работа може да спаси отъ забвение. Хората искатъ дѣла, а не литературна ламба-лумба.

Вл. Поляновъ премълча хитро где е напечатана рецензиията ми, като казва само „въ единъ литературенъ листъ“, за да лиши по тикъвъ начинъ читателя отъ възможността да прочете рецензиите ми въ „Стрелецъ“ (бр. 7), за да види дали действително вземамъ „отъ-тукъ-оттамъ пасажи“ отъ разказъ на Вл. Полянова „безъ връзка помежду имъ и безъ логическо оправдание“. То се знае, нѣма да цитирамъ цѣли разкази, защото това е невъзможно, а само онова,

ПИСАТЕЛСКИ ХИТРУВАНИЯ

Предъ нѣколко дни младият писателъ Вл. Поляновъ, чиито разказъ „Момичето и тримата“ рецензирахъ неотдавна въ „Стрелецъ“ (бр. 7), публикува въ в. „Свободна реч“ (бр. 974) едно отворено писмо съ следното съдържание:

„Въ единъ литературенъ листъ г. К. Гълъбовъ разглежда и предава впечатленията си отъ книгата „Момичето и тримата“. Въ това нѣщо нищо особено, ако критиката на г. Гълъбовъ не бѣ направена по много необикновенъ начинъ. — Той взема оттука - оттамъ пасажи отъ разказите ми, безъ връзка помежду имъ, безъ логическо оправдание и на тѣхъ гради своите заключения. — Не може струва ми се, да се взематъ изреченията отъ различни мѣста въ единъ разказъ, да се противопоставятъ едно на друго, като нарочно се премълчава логическата имъ спойка и да се вадятъ заключения. Примѣри мога да посоча въ изобилие. — Това може би е нѣкакътъ новъ методъ да се разглежда творбите на нашия писатели, но той е чисто субективенъ и съ нищо не може да бѫде полезенъ на литературното развитие и на четците! — Осмѣявамъ се само да попитамъ: какво ще стане отъ нашиятъ писатели, ако критиците възприематъ метода на д-ръ Гълъбовъ и започнатъ да изопачаватъ съчиненията имъ и какъ тръбва да се назоватъ подобни критици.“

Вл. Поляновъ.

Психоанализа и религия

Въ кн. III на сп. „Обществена мисъл“, е поместена една доста обширна статия от проф. д-р Ив. Кинкель подъ надсловъ „Психоанализа и религия“ въ отговоръ на критиката, която бѣхме направили на неговото нѣмско съчинение върху произхода на религията отъ психоаналитично гледище. (Вж. бр. 58 отъ в. „Изток“).

Проф. Кинкель намира, че нашата критика е „интересна и твърде обстойна“, но „ценниятъ мисли, които тя съдържа, се нуждаят отъ нѣкои корекции и допълнения“. Първиятъ и основенъ корекции въ отговоръ на проф. Кинкель се състои въ разграничаването на психологичното и обществено-моралното разглеждане на религията. Религията е повръщане къмъ примитивната проекция на вътрешни психични сили — чувства и емоции — върху външния свѣтъ. Това повръщане, споредъ проф. Кинкель, „въ психологическо отношение се явява регресия, но въ обществено и морално отношение може да биде, както за индивида, така и за обществото, твърде прогресивно, въ смисъл на създаване велики социални, морални и художествени ценности“.

Това разграничаване проф. Кинкель прави, за да изтъкне, че психоанализата „не смѣта религията за отживѣлица и регресивенъ факторъ въ развитието на обществото“. Охотно приемаме това заключение. Психоанализата не отрича обществено-моралното значение на религията, а се опитва да обясни произхода и развитието на религиозните превивания. Но ако тя не отрича обществено-моралното значение на религията, отъ това още не следва, че успѣва да го включи въ своята система отъ обяснения. Празднините и едностраничността на психоаналитичното обяснение на религията, които указахме въ своята критика, следователно, остават въ сила дори и ако приемемъ разграничението на психологичното и обществено-моралното разглеждане на религията.

Разлагайки цѣлостта на религиозното превиване, психоанализата изпушта творческото начало, което е проявено при своеобразното съединение на психичните елементи, изпушта новите свойства и функции, които се явяват едва следъ съединяването на тези елементи. Принципът за творческия душевенъ синтезъ, който е прокаранъ още въ психологията на Вундта, остава чужда на психоаналитичните изследвания върху естеството на религиозните превивания. Тъкмо затова религията тукъ се явява като регресивно „отъ гледището на психологията“ явление, макаръ че тази психологическа регресия не изключва обществено-моралната и общия културенъ прогрес.

Аналитът на религиозните превивания, изобщо, не би могъл да ни даде едно изчерпателно обяснение на религиозните явления. Аналитичното обяснение не е изчерпателно дори и ако анализът изчерпи всички елементи, които влизат въ състава на религиозното пре-

живяване. „Очевидно е, че единъ анализъ за произхода и характера на чувствено-емоционалните и по-късно рационалните мотиви въ идеята за Бога ще биде изчерпателъ анализъ и на цѣлата идея за Бога“, казва проф. Кинкель и прибавя: „акви „празноти“, които иска да открие г. Илиевъ, ще останат още и следъ това въ обяснението на идеята за Бога, които познати психоанализътъ ужъ не може да обхване, — остава за насъ една загадка!“ Отъ всичко казано до тукъ, струва ни се, става ясно за какви празноти се говори въ нашата критика. Тия празноти въ всички случаи не се отнасятъ до анализа на проф. Кинкель и не засъгватъ прецизността на този анализъ. Тѣ сѫ неизбежна последица отъ самия аналитиченъ методъ на психоанализата, който е недостатъченъ за обяснението на религията, колкото и да е полезенъ за уясняването на известни проблеми отъ религиозната психология.

Втората корекция, която проф. Кинкель иска да направи на изказаните отъ насъ мисли по поводъ на съчинението му за произхода и развитието на религията, се отнася до сексуалното вълчение у децата. Проф. Кинкель е защитникъ на фрайдовата теория, споредъ която детето превивява като еротични всички, ония действия и усъщности, които по-после влизат въ състава на сексуалното вълчение. Той говори за еротика на устата, еротика на тѣлото, еротика на половата област и пр. „Сексуалниятъ нагонъ и функции у възрастния се състоятъ въ едно обединение на тѣзи отдални инфантилни еротични нагони и въ подчинението имъ на централния нагонъ за полово съвокупление“.

Тукъ, обаче, отново възникава въпросъ: дали тия инфантилни нагони не добиватъ еротиченъ колоритъ едва следъ като сѫ били обединени отъ централния половъ нагонъ, който е свързанъ съ половата област на организма? Наченки отъ този „централенъ“ нагонъ, безспорно,

отнема тази възможностъ, защото не съмъ любителъ на подобни разправи, най-малко, когато сѫ тѣхъ противната страна спекулира. Прочее, на въпроса!

Въ рецензията ми между другото сѫ цитирани следните мѣста отъ разказа „Момичето и тримата“: „Вѣра бѣзъ съблече и легна“. — „Кой? очуди се Зоя. Съблече се, бѣзъ угаси лампата и се скри подъ покривката до Вѣра Тя стоеше изправена. Гледаше въ тъмнината“. Следъ тези два цитата, първиятъ отъ страница 12 долу, вториятъ отъ стр. 13 горе, съ пропусъ отъ 14 реда между единия и другия цитатъ, азъ казвамъ: „Пита се: може ли Вѣра да лежи подъ покривката и все пакъ да стои изправена? Очевидно авторътъ не е мислилъ, когато е писалъ тия редове или по-право: не е виждалъ, защото истинското творчество е вътрешно виждане, при което е невъзможно изпадането въ подобни противоречия“. Но понеже Вл. Поляновъ е недоволенъ отъ това заключение, ще жертвувамъ този пътъ малко повече мѣсто отъ „Стрелецъ“ и ще процитирамъ всичко безъ пропуснатите 14 реда между единия и другия цитатъ, за да видимъ дали заключението нѣма да биде пакъ сѫщото. „Вѣра стана, бѣзъ съблече и легна. Не чуваше. Не искаше нищо да вижда и чува. Сестра й заговори отъ вратата и не спираше. Била на гости. Преди малко се върнала. Била въ Черневи. Изпрати я доктора. И той билъ въ Черневи. Презъ това време, три пъти повтори, че

доктора билъ много миль. Вѣра бѣ вторачила очи въ тавана, но не го виждаше. Долу кашляше башата. Отъ кухнята се чуваше прехвърлянето на ченицъ отъ мивката на полицата. Зоя говорѣше. Черневи поздравлявали Вѣра. Сърдѣли се, че не имъ ходѣла. После, като съвсемъ незначително добави, че тѣхния братъ се върнала тая вечеръ отъ странство. И веднага заговори съ оживление за доктора. Вѣра не искаше да слуша за доктора. Изправи се внезапно и попита: — Той каза ли нѣщо за мене? — Кой? Очуди се Зоя. Съблече се, бѣзъ угаси лампата и се скри подъ покривката до Вѣра. Тя стоеше изправена.“

Какъ сега, читателю, какво извртане на истината има тукъ, какъвъ грѣхъ съмъ извршилъ съ изпуштали на въпросните 14 реда между двета цитата?

Ти имашъ и тѣхъ предъ себе си и можешъ да сѫдишъ промѣнътъ ли тѣ съмъ противоречивата ситуация. Та това е истинска галиматия.

Наистина, въ тия пропустнати 14 реда за Вѣра се казва „изправи се“, но отъ това не се разбира, че тя вече не лежи, защото до нея „подъ покривката“ лѣга веднага сестра й Зоя. Когато нѣкой е подъ покривката и до него лѣга другъ, то той не може да биде въ сѫщото време и изправенъ. Възможно е да биде едновременно и въ едното и въ другото положение, ако е седналъ, завитъ да речемъ до къмъ гърдите, но такъвъ не е слушащъ у Вл. Поляновъ, защото веднага

нитѣ, а сложните вълчения, както изтъква Рибо, се отличаватъ съ по-голѣма неустойчивостъ и пластичностъ. Психическите елементи, които влизатъ въ състава на половото вълчение, се отличаватъ съ още по-голѣма неустойчивостъ. Любовната емоция, както изтъква Спенсеръ, е сложно чувство, въ което влиза цѣла редица чувства, които сѫ несексуални по своя произходъ, така напримеръ, чувството на привързаностъ, чувството на уважение, страсти къмъ одобрение, чувството на собственика и пр. Понѣкога едно отъ тия чувства заиграва ролята на „централно“ ядро. Така напримеръ, има лица, които се влюбватъ едва когато сѫ застрашени да загубятъ възможността за свързване съ дадено лице отъ противоположния полъ. Ревността, както е известно, въ много случаи се явява като подбудителъ на любовта. Следва ли отъ това, че чувството на собственика, което въ този случай заиграва ролята на централно ядро въ любовната емоция, е еротично по своя произходъ? Я какво бихме казали за физиологичните и психични извращения на инстинкта за храненето? Нима тия, които ядатъ въглища и намиратъ, че въглищата сѫ най-апетитната храна, се повръщатъ къмъ нѣкаква инфантилна форма на храненето, къмъ нѣкаква минала стадия, когато сѫ ядатъ въглища?

Еротичните чувства, които понѣкога сѫ свързани съ религиозните емоции (като напримеръ, култа къмъ мадоната у нѣкои монаси и култа къмъ Христа у нѣкои монахини), споредъ проф. Кинкель, сѫ изразъ на една закъсняла (или пъкъ отново пробудена) инфантилна еротика. Безъ да отричаме еротичните елементи на известни религиозни емоции, ние стоимъ на застата още въ миналата си статия позиция, — и твърдимъ, че съвсемъ не е нужно да диримъ произхода на тия еротични елементи въ ранното детство на религиозния индивидъ. Патологичните случаи на религиозната емоция показватъ, че тия еротични елементи могатъ да се оформятъ въ настояще сексуално вълчение. Такива случаи изобилстватъ въ съчинението на Форель върху „половия въпросъ“ — и тѣ сѫ най-добро доказателство, че патологията на религиозните емоции може да мине и безъ понятието „инфантилна“ еротика.

Къмъ края на своята статия проф. Кинкель се спира и на въпроса: дали религията ще изчезне отъ мирогледа на човѣчеството? Въ своето съчинение той отговаря на този въпросъ въ полицитетна смисъл. Въ отговора на нашата критика, обаче, той се въздържа отъ едно подобно заключение. „Едни сѫществъ психични мотивъ на религиозното творчество, казва той, е и стремежъ на човѣка да намѣри за себе си едно, несъзнатано отъ него самия, централно място, като свой „смисъл“ и „значение“ въ цѣлото го обкръжаващо битие и после въ вселената. И най-сетне, всичко изобщо, което човѣкъ не може да разбере въ окръжаващето го битие съ системата на научното си поз-

следъ това се казва „тя стоеше изправена“, отъ което се разбира, че съвсемъ права и следователно не лежи подъ покривката, понеже известно е, че това е значението на глагола „стоя“. Или може би Вл. Поляновъ употребява погрѣшно глагола „стоя“ въместо глагола „седя“? Тогава кой му е кривъ, че не знае български езикъ, колкото единъ първокласникъ и въвежда читателя си въ заблудение? Друго щѣше да биде ако въ първия сѫчай бѣше казано напр., „Повдигна се внезапно и попита седишкомъ“, а въ втория: „Тя седѣше възъ леглото“.

Но стига сме полемизирали около покривката на Вѣра и Зоя. Тя е достатъчно широка, за да спять и двѣтъ подъ нея, но въображенето на младия авторъ не е достатъчно широко, за да не пише объркано. Разкажи ми имать много дефекти и когато му бѣдатъ по-сочвани трѣба да се вслушва като младъ човѣкъ, който се нуждае още отъ опитване, а не да хитрува съ писъмца извѣстниците. Такива писъмца само излагатъ единъ писателъ, защото дори и когато имать по-друго съдѣржание отъ това на неговото, правя неприятно впечатление. Не е прието писателъ да отговаря, когато критикуватъ произведенията му, и това си има своя смисъл. Вл. Поляновъ е единственият днесъ, който си позволява тая нескромностъ.

К. Гълъбовъ

