

ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО

ТРИМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ

ЗА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И КРИТИКА НА ИЗКУСТВОТО

1

ART STUDIES QUARTERLY

ИНСТИТУТ ЗА ИЗКУСТВОЗНАНИЕ

ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ - СОФИЯ

ISSN 0032-9371

ГОДИНА 43-та 2010



СЪДЪРЖАНИЕ

Мария Орлова. О некоторых декоративных приемах в стенописи собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде (1125 г.)	3
Владимир Сарабянов. „Святители – источники премудрости” во фресках Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке	12
Татьяна Царевская. Церковь Николая на Липне близ Новгорода и идейное содержание ее росписи	18
Леонид Беляев. Образцы церковного искусства из раскопок 1990-х – 2000-х гг. в Москве: резные иконки и литики	25
Ольга Белова, Владимир Петрухин. О „нечестивых” народах: эсхатологический и иконографический мотив	31
Иванка Гергова. Реплики на руски чудотворни икони в България	35
Румяна Константинова Руските издания на Тодор Ф. Чипев	40
Чавдар Попов. Трансформации на постсоциалистическата живопис у нас през 90-те години на XX в. (някои паралели със западната, съветската и постсъветската живопис)	42
Катерина Гаджева. Хубавите книги винаги са дебели (Социалистическият читател във фотографските илюстрации от съветските и българските списания 1948-1956)	48
Мария Василева. В Москва без комплекси	55

РЕЦЕНЗИИ

Бисерка Пенкова. За началото на историята на руското изкуство	57
--	----

РЕЗЮМЕТА	59
---------------------------	----

CONTENTS

Maria Orlova. About Some Decorative Techniques used in the Murals of the Antoniev Monastery Church of the Nativity of the Virgin in Novgorod (1125)	3
Vladimir Sarabianov. „The Sources of Wisdom of Saint Bishops” in the Murals of the Transfiguration Church of the Evfrosiniev Monastery in Polotsk	12
Tatiana Tsarevskaja. The Church of S. Nicholas on Lipno near Novgorod and the Idea Content of its Frescoes	18
Leonid Beliaev. Works of Religious Art excavated in 1990s – 2000s in Moscow: Stone Icons and Moulded Glass Icons	25
Olga Belova, Vladimir Petruhin. About the „Ungodly Nations”: Eschatological and Iconographic Motives	31
Ivanka Gergova. Replicas of Russian Miraculous Icons in Bulgaria	35
Roumyana Konstantinova. Todor F. Chipev’s Russian Publications	40
Chavdar Popov. Transformations of Post-Socialist Painting in Bulgaria during the 1990s (Some Parallels with Western, Soviet and Post-Soviet Painting)	42
Katerina Gadjeva. Good Books are always Thick (The Socialist Reader in Photo Illustrations in Soviet and Bulgarian Periodicals 1948-1956)	
Maria Vasileva. In Moscow, without Complexes	55

REVIEWS

Bisserka Penkova. About the Beginning of the History of Russian Art	57
--	----

SUMMARIES	59
----------------------------	----



SUMMARIES

ЗА НЯКОИ ДЕКОРАТИВНИ ПОХВАТИ В СТЕНОПИСИТЕ НА ХРАМА „РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЧНО“ НА АНТОНИЕВИЯ МОНАСТИР В НОВГОРОД (1125 г.)

Мария Орлова

Орнаменталният репертоар на храма на Антониевия манастир се отличава с рядка еднородност. Като цяло това са варианти на лозата. Но съществува и един необичаен орнамент, който за първи път се среща в руската практика. Той е поместен върху страниците на арките на протезиса на едно ниво с първоначалната олтарна преграда, т.е. разчетен е да се вижда. Той представлява вертикална ивица, белият фон на която е запълнен с елементи на кувическите букви. На някои места те са допълнени с растителни мотиви. Уникалността на орнамента ни се струва много важна, знакова, още повече че той граничи с олтарната преграда, за първоначалния вид на която можем само да се досещаме.

В стенописите на Антониевия манастир се среща с вариант на орнамент, възпроизвеждащ отделни букви или елементи на класическото арабско писмо „kufi“, което е един от най-важните елементи на всички видове ислямско изкуство. Този орнамент получава широко разпространение в латинския Запад. Появил се през XI в., особено интензивно той се разпространява през XII, преживява разцвет през XIII и постепенно изчезва през XIV в. Като бордюр този орнамент е използван във витражи, емайли, в ръкописи, стенописи, върху архитектурни и скулптурни детайли, в керамиката, върху литургични и битови съдове. Във византийското изкуство той се среща значително по-рядко. Той е изследван най-вече върху тухлената и мраморната декорация на фасадите на църкви от XI в. в днешна Гърция.

Кръгът византийски паметници, в които има образци на кувическо писмо или по-точно на негови имитации, може да бъде значително разширен за сметка

на стенописите от византийската периферия – в Кападокия, Македония, Кипър. Всички примери говорят не само за широкото разпространение на този орнамент, те показват, че се възпроизвежда не самият орнамент, а предметите, върху които се намира – тъкани, литургични съдове и др. Той присъства като полускрито указание, напомняне. Никъде той не е изявен самостоятелно, като самостоятелна декорация. И това е основната разлика в използването му във византийските паметници и в романското и ранноготическото изкуство, където той съществува редом с други видове орнамент като „равноправна“, добре различима украса. Не са ни известни примери, подобни на орнамента в стенописите в Антониев манастир.

Анализирайки използването на кувическия шрифт в произведенията на изкуството на средновековния Запад, С. Д. Т. Спайтл допуска, че създателите на тези „странни ъгловати букви... ги считали свързани с писмената на Светата земя“. Авторът има предвид материалната ценност на предметите, но в действителност трябва да се разбира тяхната сакрална стойност и това ни се струва най-правдоподобното обяснение. Присъствието на кувическия орнамент в стенописите в Антониев манастир би могло да бъде свързано именно с такова тълкувание и зависи от начина на отделяне на олтарната част от останалото пространство на храма. В. Сарабянов показва, че тук не е съществувала традиционната за византийските църкви олтарна преграда. Най-вероятно олтарната част била закрыта със завеса. Връзката на византийските копринени платове като технология, иконография и стил с ислямските не подлежи на съмнение. През XI в. се формира интернационален стил в производството на копринени тъкани и нерядко е много трудно да се отличат византийските изделия от тези от ислямските работилници. Като всички произведения на ислямското изкуство, тъканите съдържат в своята структура много надписи, възпроизвеждани понякога от византийските майстори.

По отношение декорацията на храма на Антониевия манастир

не бива да се изключи съществуването на определена връзка между завесата, някога закриваща олтарната част, и разглеждания орнамент, намиращ се на една плоскост с нея. Възможно е орнаментът да се е отнасял към надписите върху плата, на които той най-много напомня, и да се е асоциирал със старозаветните писмена.

В подкрепа на това предположение свидетелства и срещаната се тук за първи път в древноруските стенописи имитация на окачена бяла завеса в цокълната зона. Вече са изказвани хипотези за връзката на подобна украса със старозаветната Скиния. Тук явно е налице преплитане на много смислови пластове, които определят сложната семантика на образа на завесата. Именно тя в голяма степен е повлияла върху особеностите на орнаменталния репертоар и на цялата програма на вътрешната декорация на храма „Рождество Богородично“ на Антониевия манастир.

ABOUT SOME DECORATIVE TECHNIQUES USED IN THE MURALS OF THE ANTONIEV MONASTERY CHURCH OF THE NATIVITY OF THE VIRGIN IN NOVGOROD (1125)

Maria Orlova

The ornamental repertoire of the Antoniev Monastery Church is unique for its rare uniformity. In general these are different variations of the vine. But there is one unusual ornament which was used here for the first time in Russian practice. It is situated on the sides of the arcs of the prothesis on the same level as the initial altar partition, i.e. it was meant to be seen. It represents a vertical stripe, the white background of which is filled with elements of Kufic letters. Sometime floral motives are added. The uniqueness of the ornaments seems of great importance to us having in mind the fact that it possibly has some connection with the altar.

In the murals of the Antoniev Monastery we see a variation of an ornament, reproducing separate letters of elements of the classical Arab script „Kufi“, which is one of the most important elements of

all Islamic art. This ornament was widely used in stained glass, enamels, in manuscripts, murals, on architectural and sculpture details, in ceramics, on liturgical and everyday vessels of the Latin West in the 11th-13th cc. but it gradually disappeared in the 14th c. In Byzantine art it is not often used. It is well known mainly from the brick and marble decorations on the facades of the churches of the 11th c. in Greece.

The Byzantine monuments that have elements of Kufic script, or rather its imitations could be found in the murals of the Byzantine periphery – Cappadocia, Macedonia, Cyprus. All examples show that not the element itself is being reproduced but the objects on which it can be found – fabrics, liturgical vessels, etc. Nowhere was it presented as an individual decoration. And this is the main difference between the monuments of the Romanesque and Early Gothic art, where it exists along with some other types of ornaments as „equal”, identifiable decoration, and Byzantine art. We do not know any examples, similar to the ornaments of the murals of the Antoniev Monastery.

Analyzing the use of Kufic script in art objects of the Mediaeval West, S. D. T. Spittle presumes that the creators of these „strange angular letters... thought they were connected with the writing of the Holy Land”. The author has in mind the material value of the objects, but actually we should understand their sacral value and in our opinion this seems the most probable explanation. The presence of Kufic ornaments in the murals of the Antoniev Monastery could possibly be connected with this interpretation also due to the way the altar part was separated from the other part of the temple. V. Sarabyanov has shown that here there the traditional for the Byzantine churches altar partition did not exist but most probably the altar was covered with a curtain.

The connection between the Byzantine silk fabrics as technology, iconography and style with the Islamic ones cannot be subject to doubt. In the 11th c. an international style in the production of silk fabrics was formed and quite often it is very difficult to distinguish the Byzantine

ones from the Islamic. As all objects of Islamic art the fabrics contained many inscriptions that sometimes were reproduced by the Byzantine masters.

Regarding the decorations of the Antoniev Monastery we should not dismiss the existence of a certain connection between the curtain, which has once covered the altar and the examined here ornament that was found on the same plane with it. It is possible that the ornament referred to the inscriptions on the fabric which were very similar to it and was associated with the ancient scripts.

This hypothesis can be supported by the seen here for the first time in ancient Russian murals an imitation of hanged white curtain/drapes decorated the lower zone.

Already some hypotheses have been presented about the connections of such decorations with the Tabernacle of the Old Testament. We see here the intertwining of many meaning which define the complex semantics of the image of the curtain. To a large extent it has influenced the specifics of the ornamental repertoire and the whole program of the inner decorations of the Church of the Nativity of the Virgin in the Antoniev Monastery.

„ИЗВОРЪТ НА ПРЕМЪДРОСТТА НА СВ. ОТЦИ” В СТЕНОПИСИТЕ НА ЦЪРКВАТА „ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО” НА ЕФРОСИНИЕВИЯ Манастир в Полоцк
Владимир Сарбянов

През последните няколко години в църквата „Преображение Христово” при Ефросиниевия манастир в Полоцк бяха разкрити стенописи от средата на XII в. (ок. 1161), сред които и две частично запазени композиции на тема „Изворът на премъдростта на св. Отци”, които наскоро бяха почистени. И двете композиции се намират в долната част на южната и северната стена на наоса на църквата. Сцената на южната стена илюстрира тема от живота на св. Йоан Златоуст, известна като „Видението на Прокъл”. Йоан Златоуст е седнал в средата на композицията, докато апостол

Павел стои зад него и му нашепва словата на Божествената Премъдрост, а Прокъл – секретарят на Йоан, ги наблюдава. Новият иконографски детайл в тази композиция е водата, която блика под масата на св. Йоан Златоуст и символизира Извора на Премъдростта. Няколко монаха са застанали пред светеца, двама други пият от извора. Този детайл, който придава нов символичен смисъл на цялата композиция, се появява в иконографията едва във втората половина на XII в. (Ambrosian. I 72 sup. (65), fol. 263 v) и стенописите от църквата в Полоцк изглеждат са най-ранният пример на това иконографско нововъведение.

Двете композиции съставят сложна иконографска програма, която има аналог само в късните византийски и поствизантийски стенописи от Лесновския (1349), Погановския (1499) и Феропонтовия (1502) манастири, където същите епизоди заемат повърхността на високите части на църквата под купола. Но в църквата в Полоцк и двете композиции са ситуирани в долния регистър и могат да се интерпретират в друг контекст. В долната част на декорацията наполокката църква се разгръща богата манастирска програма с множество изображения на монаси и монахини, стълпници и отшелници, а също така и голям цикъл със сцени от живота на Антоний Велики и други светци монаси. Двете композиции с Извора на Премъдростта допълват манастирската програма, като показват двамата велики отци на Църквата като монаси и епископи едновременно. Йоан Златоуст е представен в скромни монашески одежди, докато Григорий е в архиерейски одежди. Същата връзка на монашеско и епископско достойнство в иконографията на великите отци на църквата може да се открие в няколко стенописни цикли, като тези в Хосиос Хризостомос в Кипър (ок. 1100) и Зързе в Македония (1368/1369). Двете разглеждани сцени имат и друг контекст, предопределен от погребалните функции на църквата „Преображение Христово”, която е била построена като погребален параклис за принцеса Ефросиния и нейното семейство. И двете сцени рамкират две по-

гребални ниши, които са открити при последните реставрационни дейности. Тези ниши са били предназначени за Евфросиния и нейната сестра Евдокия. Арките на нишите всъщност като че ли са обливани от водите на извора на Премъдростта и буквално могат да се асоциират със словата на Христос за новия извор, който ще се превърне в източник на вечен живот (Йоан 4:14).

„THE SOURCES OF WISDOM OF SAINT BISHOPS” IN THE MURALS OF THE TRANSFIGURATION CHURCH OF THE EVFROSINIEV MONASTERY IN POLOTSK
Vladimir Sarabianov

Among the frescoes of the middle 12th c. (ca. 1161) which were recovered in the last few years in the Transfiguration church of the Evfrosiniev monastery in Polotsk, two partly conserved compositions on the theme of „The Heavenly Wisdom of Saint Bishops” have been recently cleaned. Both scenes are situated in the lower part of south and north walls of the main part of the church. The composition on the south wall illustrates the subject from the Vita of St. John Chrysostom which is known as „The Vision of Proclus”. John Chrysostom is seating in the centre of the composition while Apostle Paul is standing behind him whispering the words of the Heavenly Wisdom into his ears, and Proclus – the secretary of John – is watching the scene through the curtain door. The new detail of this iconography is the spring of water which comes from under the desk of John Chrysostom and symbolizes the Source of Wisdom. A few monks are standing in front of the saint, two others drink water from the spring. This detail which gives a new symbolic sense to the whole composition appears in the iconography of the subject only in the second part of the 12th c. (Ambrosian. I 72 sup. (65), fol. 263 v), and the fresco of the Polotsk church seems to be the earliest example of the new iconography. The composition of the opposite north wall has a mirror-like structure and is dedicated to Gregory of Nazianzus. It repeats all the details of the previous scene, including the group of monks and even

the figure of spectator in the curtain door. The only difference is a figure of inspirer, who is now John the Theologian. The Vita of Gregory the Nazianzus doesn't say a word about the vision of John the Theologian to the saint, and the presence of both apostle and spectator in the subject is an arbitrary adoption of the artist, who copied the scheme of the composition with John Chrysostom for the purpose of symbolic extension of the frescoes iconographic program.

Both compositions compose a complex iconographic program that has analogues only in late Byzantine and Post-Byzantine murals of Lesnovo (1349), Poganovo (1499) and Pherapontov monastery (1502), where the same subjects occupy the surface in the upper part of the church under the dome. But in the Polotsk church both compositions are situated in the lower register of the decoration and can be interpreted in other contexts. The lower part of decoration of the Polotsk church is dedicated to the wide monastic program with numerous depictions of monks and nuns, stylites and hermits, and also a whole cycle of scenes from the life of Antony the Great and other saint monks.

Two compositions with „Sources of Wisdom” multiply the monastic program showing two great doctors of the Church as monks and bishops simultaneously. John Chrysostom is shown in simple monastic vestments, while Gregory has an omophorion on his shoulders. The same connection of monks' and bishops' dignity in the iconography of the great fathers of the Church can be found in a few fresco cycles such as Osios Chrysostomos on Cyprus (ca. 1100) and Zrze in Macedonia (1368/1369)

Another context of two Wisdom compositions is determined by the burial function of the Transfiguration church which was built as a burial chapel of princess Evfrosinia and her family. Both scenes frame two burial niches which were recovered during the last restoration. These niches have been meant for Evfrosinia and her sister Evdokia. The arches of the niches are really overflowed by the waters from the spring and can be literally associated with the words of Christ about the new spring of water which will become the source of eternal life (John 4: 14).

ЦЪРКВАТА „СВ. НИКОЛА НА ЛИПНО” БЛИЗО ДО НОВГОРОД И ИДЕЙНОТО СЪДЪРЖАНИЕ НА НЕЙНИТЕ СТЕНОПИСИ

Татяна Царевская

Стенописта на църквата „Св. Никола на Липно” е единственият фресков ансамбъл от XIII в., запазен в Русия. Построяването на храма (1292) и неговото изписване (1294) отбелязват началото на процеса на национално и художествено възраждане на най-големия център на древноруската култура след дългия период на застой, предизвикан от сложната политическа ситуация в северозападните руски земи. Реконструкцията на иконографската програма на този стенописен ансамбъл, сериозно повреден през последните 150 години, се основава върху сумарен анализ на паметника in situ и изпълнените през XIX и първата половина на XX в. графични документи, както и описания, съдържащи информация за съществуващи по-рано части на храмовата стенна декорация.

Идейният замисъл на цялата декорация е свързан в значителна степен с конкретните исторически реалии на своето време. В него намира отражение важен етап от формирането на националния пантеон, получил чисто новгородски оттенък. Заедно с това съставът на стенописите показва, че, намирайки се на предната линия с латинския свят, разкъсваният дотогава от междуособици и страдащ от татарските набези и разорение на руските земи Новгород почувствал вътрешен импулс за национална и религиозна самоидентификация. И, което е знаменателно, осъзнавайки напълно своята независимост, той се идентифицира с тази част от православния свят, която е приела кръщението от киевския княз Владимир.

THE CHURCH OF S. NICHOLAS ON LIPNO NEAR NOVGOROD AND THE IDEA CONTENT OF ITS FRESCOES
Tatiana Tsarevskaja

The wall-painting of the Church of S. Nicholas on Lipno is the sin-

gle surviving fresco ensemble of the 13th c. in Russia. Its building (1292) and decoration (most probably 1294) became the starting point for the national and the artistic revival of the important Old-Russian cultural center after the long depression of the North-West Russian territories caused by difficult political situation. The reconstruction of the iconographic program of this fresco-ensemble, damaged during last 150 years, is based on the summary analyses of the location data and the research of the material of the graphic fixation of the frescoes made during the 19th and the first half of the 20th c., as well as the early descriptions of the wall-painting.

The main idea of the decoration is mostly caused by the concrete historical realities of the time. The wall-painting reflects the important stage of creation of the national pantheon of sanctity in its purely novgorodian expression. Besides, the content of the frescoes shows that Novgorod, being on the line with the Catholicism, one of the first among the Russian lands had gotten the impetus to the national and religious self-identification, and – what was significant – being quite independent, this center identified itself with that part of Orthodox world, which was baptized by Kiev Prince Vladimir.

ПРЕДМЕТИ НА ЦЪРКОВНОТО ИЗКУСТВО ОТ РАЗКОПКИ ПРЕЗ 1990- 2000 г. В МОСКВА: ИКОНКИ ОТ КАМЪК И СЪБКЛО

Леонид Белаев

В статията се прави преглед на набор от малки релефни иконки (медальони), изработени от кост (1), от камък (2) и от стъкло (3), които са открити в процеса на археологически разкопки в Москва. Тези иконки (някои от тях се публикуват за първи път) като цяло датират от XIII–XV в. Въпреки че са сравнително малко на брой, всички те показват значително разнообразие на стила и художественото въздействие, дължащо се на влиянията едновременно на Византия и на Западна Европа, които достигат Москва чрез съседните държави като Новгород и Твер.

Материалът отразява всички основни видове и тенденции на корпуса от малки резбовани и ляти икони, които обикновено са разкрити на територията на Древна Русия. Можем да говорим (с определена точност) за „капиталния“ характер на разглеждания набор от предмети, тъй като той се състои от много скъпи високохудожествени находки, които вероятно не произхождат от Москва.

WORKS OF RELIGIOUS ART EXCAVATED IN 1990s – 2000s IN MOSCOW: STONE ICONS AND MOULDED GLASS ICONS *Leonid Beliaev*

The article reviews the set of small relief icons (medallions) made of bone (1), of stone (2), or of glass (3), which have been found in the process of archaeological excavations in Moscow. These icons (some of them are published for the first time) generally date to the 13th-15th cc. Although they are comparatively scanty – all of them reveal a significant variety of style and of artistic impacts due to the influences of both Byzantine and Western Europe, which Moscow gets through the neighboring states such as Novgorod and Tver. The material reflects all main types and tendencies of the corpus of small carved and moulded icons, which is generally possible to uncover on the territory of the Old Rus. We may speak (with a certain accuracy) about the „capital” character of this set because it consists of the very expensive high-grade artistic finds, and, probably, not of Moscow origin.

ЗА „НЕЧЕСТИВИТЕ НАРОДИ“: ЕСХАТОЛОГИЧНИ И ИКОНОГРАФСКИ МОТИВИ *Олга Белова, Владимир Петрухин*

Специфична черта на древноруската иконография на Страшния съд от XV-XVIII в. се оказва мотивът с нечестивите народи в лявата част на композицията: за византийската традиция е характерно изобразяването само на юдеи и езичници. Върху руските икони, наред с юдеите, се изобразяват литовци, татари, поляци,

немци и други „езици”, и даже собствено руски. Тази етническа спецификация е свързана не само с историческата ситуация в средновековна Русия, през XIII в. разделена между татарите и Литва, но и с особено отношение към ентическата (фолклорната) традиция като „езическа”, заслужаваща осъждане на Страшния съд.

ABOUT THE „UNGODLY NATIONS“: ESCHATOLOGICAL AND ICONOGRAPHIC MOTIVES *Olga Belova, Vladimir Petruhin*

A specific characteristic of the ancient Russian iconography of Last Judgment from the 15th-18th c. turned out to be the motive with the evil nations on the left side of the composition: characteristic for the Byzantine tradition was the presentation only of Judeans and pagans. The Russian icons depicted along with the Judeans also Lithuanians, Tatars, Poles, Germans and other „languages” and even Russian ones. This ethnic specification was connected not only with the historical situation in mediaeval Russia – during the 13th c. it was divided between the Tatars and Lithuania but also with the special attitude towards the ethnic (folklore) tradition as „pagan”, deserving condemnation at Last Judgment.

REPLICAS OF RUSSIAN MIRACULOUS ICONS IN BULGARIA

Ivanka Gergova

Thousands of Russian icons are to be found in Bulgarian churches, museums and homes. Replicas of Russian miraculous icons of the Virgin which include the Virgin (Our Lady) of Vladimir, the Virgin of Kazan, the Virgin of the Burning Bush, the Virgin Joy of All Who Sorrow are of particular interest and two problems are considered here. What kind of reception did these icons receive among Bulgarians; did they know anything about the prototypes, their history and particular functioning? And also, had these icons any influence upon the work of Bulgarian zographs? There are Russian printed books with information about miraculous

icons and texts about their liturgical praise as well as manuscripts with similar texts. During the Bulgarian Revival almanacs were issued with instructions about the special functions of some Russian miraculous icons. Examples of the influence of such icons on Bulgarian art are mentioned in the present work: icons from Tryavna of the Vladimir Virgin and the Divine Wisdom of Kiev, a replica of the Virgin of the Burning Bush, and some icons whose probable prototype is the Virgin of Korsun.

TODOR F. CHIPEV'S RUSSIAN PUBLICATIONS

Roumyana Konstantinova

The publisher Todor F. Chipev was a renaissance personality who has greatly contributed to Bulgarian culture. A large portion of the activities of his publishing house was dedicated to the publication of translations of foreign language literature. Russian literature has a special place. The Bulgarian archives preserve materials which proved that Todor F. Chipev was a representative and supplier of Russian literature, distributed illegally by the Russophiles in Bulgaria during the rule of Stefan Stambolov (1887-1894).

The first literary work by a foreign author that Todor F. Chipev printed was L. N. Tolstoy's book *Emil Zola and Alexander Dumas* (1896). This was the first publication of a book by Tolstoy in Bulgaria. It was followed up by another work of L. N. Tolstoy – *On the Sex Problem (The Kreutzer Sonata)* (1903). The great interest of the Bulgarian readers for Russian classic literature was the main reason for the publication of the works of I. Turgenev, M. Gorki, A. S. Pushkin (in 1935 was the first publication in Bulgaria), of M. Lermontov. From 1930 on the publishing house started to print many works by contemporary Russian authors, including books for children. To realize the translation of these and many other books by Russian authors Todor F. Chipev invited some of the best translators. The books printed by his publishing house were outstanding for their artistic design and the use of print graphics from the original publications.

After T. F. Chipev's death in 1944 these activities were continued by his sons. Among them we should note Philip Chipev who had contributed greatly to the further development of the publishing house. Due to his contacts with the Moscow publishing house Mezhdunarodnaya kniga M. Sholohov's novel *The Quiet Don* (1947) was translated and published and also the works of Alexei Tolstoy (1947).

TRANSFORMATIONS OF POST-SOCIALIST PAINTING IN BULGARIA DURING THE 1990s (SOME PARALLELS WITH WESTERN, SOVIET AND POST-SOVIET PAINTING) *Chavdar Popov*

In the post-socialist art scene, painting is just one of the many „media” in the complex and diverse panorama of artifacts, forms, manifestations, public gestures and behavior practices that can be legitimized with the term „art”.

One tendency in post-socialist painting is connected with the use of image clichés, borrowed from the ideological myths and mass culture. This tendency is characteristic of postmodern painting, of pop-art and the so called „soc-art” that emerged in Soviet art round the second half of the 1970s. In the case of pop-art, deconstructed were the myths of consumer society and mass culture. In the case of the so called „soc-art” – the same was done with the social and political myths of the disintegrating communist society. In Bulgaria the imagery of socialism during the 1990 was replaced by a principally different imagery (the western type of mass media culture).

Meanwhile on the other hand in the limelight come the individual programs, the personal „creative mythologies” of the artists. In this sense there is only just a kind of diffusely drawn ideological framework, a kind of hypothetically formed „community” of specific points of view, artistic ideas and orientations. Contrary to the „diversity” of the late-socialist painting, now we saw a specific principal difference of languages.

In order to be able to speak about postmodernism as well as about soc-art, we have to admit that in

the socialist art as well as in the Western art modernism had its specific place. In Bulgaria during the 1960-1980 its legitimization was realized indirectly mainly through the selective use and appropriation of native artistic heritage. The key possible resource for changes in those conditions was the national art fund – from the mediaeval and revival iconography through folklore and reaching up to the art of the 1930s. This was expressed in the elimination of the plot subject („illustrative”), in the activation of the color, the doing away with the third dimension, etc. The program of the, one may say „hidden modernism” of socialist art during the 1960-1980 rested on „innovation” to „overcome” the dogmas, norms, stereotypes, the idea of artistic progress.

Processes of modernization took place also in soviet art in the framework of socialist realism. But after the soc-art emerged we could to a greater extent firmly speak about a parallel unfolding of some postmodernist trends that could be compared with the processes and tendencies in Western art. These processes, as this was partially the case in our country, during the 1980 mixed with „avant-garde” and „neo-avant-garde” trends.

It is indicative that for the period of the 1970-1980 the term „second avant-garde” was introduced in soviet art which can be differentiated from some specific characteristics of postmodernism. As far as Bulgarian art is concerned, the most important conclusion is that the overlaying and interactions of post-socialist, modernist and postmodernist trends and tendencies very much complicate the description and systematization of the general picture and researchers are faced with great methodological hardships.

GOOD BOOKS ARE ALWAYS THICK (THE SOCIALIST READER IN PHOTO ILLUSTRATIONS IN SOVIET AND BULGARIAN PERIODICALS 1948-1956)

Katerina Gadjeva

Following the example of the USSR – the state of „the most reading nation of the world”, the ruling power

in Bulgaria undertook the aim to reform the educational system, to battle illiteracy and to force the masses to love books. The key mission of the newspapers and magazines in the country was to propagandize the necessity of reading among the greatest possible audience. With this aim in mind they regularly published excerpts of literary works, information on new books, materials on what heroes of socialist labor read, etc. In the process of forming the „ideal reader” photography played an important and irreplaceable role – the photo illustrations „irrefutably” proved that the citizens of socialist society read everywhere and at any time; they read political, technical

and art literature; read with understanding and commitment, with pleasure and admiration.

IN MOSCOW, WITHOUT COMPLEXES

Maria Vasileva

The exhibition From Ideology to Economics. Modern Bulgarian Art 20 Years Later with curators Maria Vasileva and Yara Bubnova was organized by the Institute of Modern Art – Sofia and was held in October 2009 at the State Central Museum of Contemporary History of Russia. The exhibition sought to offer a full picture of the modern Bulgarian

scene; to include different generations of authors and diverse media; to show the different development trends following the changes of 1989; to trace these changes with the help of the help of the different works, presented at the exhibition. The 22 artists were chosen because of the place they have in contemporary Bulgarian art, for their concrete works that fit in the theme of the exhibition. Many of the artists had a powerful social consciousness; they were critical to the events taking place around them and analyzed them in their works. In this way the exhibition showed the face of contemporary Bulgarian art as seen by the curators.