

ЗАЛЕЗ ИЛИ ВЪЗРАЖДАНЕ НА ПРАВОСЛАВНИЯ КАНОН?

Промени в църковното изкуство у нас след Освобождението

Чавгар Попов

Резюме: Предложената тема е свързана с някои важни особености в историческото развитие на българската живопис на границата на две съдбоносни за нацията епохи. Съществените трансформации, претърпени от живописца и в частност от църковното изкуство (стенопис и иконопис) в резултат на дълбоките социални, политически, икономически и културни промени, които настъпват у нас след 1878 г., са показателни както за процесите в самото изобразително изкуство, така и от гледна точка на оценките, които се формират в общественото съзнание по отношение на новите насоки и тенденции в него.

Тези промени, естествено, се свързват с подчертаната и решителна преориентация на България към модела на развитите европейски страни. От социалнопсихологическа и общокултурна гледна точка това е напълно обяснимо и до голяма степен исторически неизбежно.

Ключови думи: изкуство след Освобождението, академично изкуство, църковно изкуство

Дълго време в нашата изкуствоведска историография битуваше схващането, че след като придобиването на държавна независимост е факт, еднозначно оценяван със знак „плюс“ – като събитие, отварящо вратите на икономическия и социалния напредък в усилията на току-що освободилата се нация по пътя ѝ към преодоляване на „тъмното османско минало“, то и промените в сферата на пластичните изкуства, по презумпция, също би следвало да получат еднозначно положителна оценка.

Това схващане, утвърдило се, така да се каже, „стихийно“ още в зората на буржоазно-демократичното развитие на България в края на XIX в. и през първата половина на XX в., на пръв поглед парадоксално, но всъщност очевидно закономерно, впоследствие, в ерата на господството на соцреалистическата естетика беше здраво „циментирано“ в резултат на добре известни идеологически императиви. В онези времена (50-те – 70-те г. на XX в.) изкуството като съставка на „надстройката“ се разглеждаше като пряко и непосредствено следствие от определени процеси, протичащи

в сферата на „базата“. По тази опростена двуполюсна логика, след като съответната „база“ се постулира да бъде следващото стъпало на прогресивното линейно и телеологично развитие на обществото (устремено към „светлото бъдеще“), то и „надстройката“, в това число и изкуството като нейна важна съставка, автоматично придобива черти и характеристики, които го разполагат ценностно-йерархично „по-високо“ в неспирния възходящ ход на художествения прогрес на човечеството. Тази схема, естествено, изхождаше най-вече от тезата за разширяването и задълбочаването на образните и „идейните“ възможности на „реализма“. А реализъм, като правило, в пределите на тази примитивна схема се отъждествява с външна наподобителност на пластическия образ.

Днес, разбира се, тази схема е отречена и, да се надяваме, окончателно преодоляна. Но както поради дълбокото неразбиране на същината и образния смисъл на пластическата образност в системата на християнството непосредствено след Освобождението, така и вследствие на идеологическите догмати от 50-те г. в съжденията и оценките на християнското изкуство от ХХ в. у нас и досега в отделни случаи са налице някои моменти, които изискват определено преразглеждане. Разкриването на концептуалната несъстоятелност на тези съждения и оценки е дълг на съвременното изкуствознание.

Така, следвайки конкретните параметри на нашата задача, чрез изследването на промените, които настъпват в сферата на църковната живопис през епохата на националното Възраждане, както и непосредствено след Освобождението, бихме могли да формулираме и да добавим някои изводи, отнасящи се не само до културните, но и до духовните основи на нашето обществено развитие като нация и като държава.

Значително опростявайки нещата, бихме могли да кажем, че изкуствознанието няма друг пряк „канал“ за „проникване“ в смисловия свят на творбата, освен стилистиката, която се изразява в определени принципи на формоизграждане на визуалния образ. Бързам да уточня, че това не е „формален подход“, както би могло да се помисли на пръв поглед. Целта на подобен подход не е в това да установи едни или други черти и принципи на стилистиката, а да премине, дотолкова, доколкото е възможно, отвъд формата в стремежа си да формулира дълбоките и същностни пластове на светогледните фактори и предпоставки, които, така да се каже, я управляват.

Промените, настъпили в иконописата и църковната стенопис в една част от художествената продукция на Възраждането, както и след Освобождението, са свързани повече със стила, отколкото с иконографията, макар че и там се наблюдават характерни „отмествания“. Заг тези промени в стилистиката обаче прозират дълбоки мирогледни първопричини, които всъщност представляват истинското предизвикателство пред

изследователите. Ето защо, начевайки от определени формални признаци и характеристики, бихме могли, струва ми се, като следваме подобна насока на изследване, да достигнем до показателни и евристични изводи относно, както вече беше споменато, исторически ограничените схващания за смисъла, значението и ролята на православното изкуство, което се установява в нашата страна непосредствено след Освобождението.

Както се знае, средновековната иконопис (вземаме иконата като парадигмална поначало за християнското изкуство) се развива в руслото на установените канони и правила, предимно в рамките на източно-християнската традиция. Тя изобразява (дотогава, доколкото това изобщо е възможно за изобразителното изкуство) трансцендентния свят. Посредством образа, материализиран в съответната визуално-пластична форма, и чрез присъщата на иконописца живописна субстанция (яйчена темпера) тя насочва мисълта и чувството към „първообраза“, към сферата на умопостижимото. Сетивният, зримо-веществен свят, земната реалност в тази система не представлява самостоятелен интерес за изобразяване, тъй като цялото внимание на художника е насочено към отвъдното, към Царството Божие. Поради това изобразителният език на късноантичната живопис претърпява дълбоки трансформации за да се стабилизира и да се избистри окончателно във Византия чак след IX в. в системата на кръстокуполния храм, на придружаващата го иконографска програма на църковните стенописи и на иконописца, която се утвърждава окончателно след сътресенията на иконоборческото движение (VIII – IX в.).

В този смисъл иконата е визуално-пластично свидетелство както за ограничените възможности на човека да се постигне „първообраза“, така и на факта, че сетивното познание е само път към търсеното и желано мистично познание, път към приближаването на човека до невидимото, което, според св. апостол Павел, е вечно, докато видимото е временно.

По причини от комплексен характер, чието изясняване надхвърля значително рамките на тези бележки, с настъпването на Новото време, на Модерността, иконата постепенно започва да губи своите същностни онтологични характеристики, да „изневерява“ на своята изконна природа. Това е процес, който не избягва и най-голямата православна художествена школа през това време – руската. Може да се каже най-общо, че промените в православната иконопис са своеобразен симптом на настъпилите черти на „осветскостяване“, на секуларизация на обществото като цяло.

И ето, че иконата започва да се „обновява“. Това означава, че на мястото на канона като структуроопределящ принцип за изграждане на визуалния иконописен образ (репродуктивната парадигма), който е

път и указание за възпроизвеждането на непроменения „първообраз“ (без, трябва да подчертаем категорично, в никакъв смисъл и отношение да „ограничава“ свободата на самоизразяване на художника, както дълго време се е смятало), в тази област на живописното творчество трайно се настанява иновативната парадигма, която отваря вратите за промени, за нахлуване на „реалии“ в образния свят на иконописца.¹

У нас още през Възраждането (XVII – XIX в.) в църковната живопис започват да се формират и да проникват нови исторически и битови сюжети. Нарушаването на каноничните иконографски схеми се среща доста често. Наред с традиционните установени от традицията композиционни решения, имащи за основа текстовете на Светото писание, в оборот понякога се включват и елементи от апокрифното народно творчество. Проникват и определени западни влияния, изразяващи се например в обилието от декоративни барокови мотиви, в нови сюжети, в появата на пейзажни фонове в икони и фрески, в някои стилови промени, които отделни автори още в края на XIX в. определят като „западен натурализъм“.

Нека пак споменем, че навремето всичко това се оценяваше като „победа на реализма“.

Стилови „новости“ и реминисценции, някои твърде далечни спрямо историята на нашата живопис, от готиката и от барока (дори и от капризния стил „рококо“) се срещат например в живописното творчество на Христо Димитров, Тома Вишанов и Димитър Молеров².

Обстоятелството, че една част от възрожденските ни художници получават академично образование, е условие и предпоставка за

¹ Неслучайно някога в нашето изкуствознание се лансираше тезата, че Боянският майстор например е надминал Джото, защото рисувал човешките лица и фигури „по-реалистично“ и включвал в композициите детайли от битово естество, в това число и прочутият чесън на трапезата в сцената „Тайната вечеря“. Днес подобни твърдения се възприемат като исторически куриози.

² Един от авторите, които първи повдигат въпроса за европейските влияния върху българското изкуство, е Андрей Протич в студията Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г. (**Протич**, Андрей. Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г. В: *България 1000 години*. 927 – 1927. София: Министерство на народното просвещение, 1930, с. 383 – 540. [**Protich**, Andrey. Denatsionalizirane i vazrazhdane na nasheto izkustvo ot 1393 do 1878 g. In: *Balgariya 1000 godini*. 927 – 1927. Sofia: Ministerstvo na narodnoto prosveshchenie, 1930, p. 383 – 540.]) Повече за европейските влияния върху творчеството на Христо Димитров, Тома Вишанов и Димитър Молеров виж: **Попова**, Елена. *Зографът Христо Димитров от Самоков*. София: Агата А, 2001 [**Popova**, Elena. *Zografat Hristo Dimitrov ot Samokov*. Sofiya: Agata A, 2001]; **Генова**, Елена. Непознатият Тома Вишанов-Молера и модернизацията на православната живопис. *Проблеми на изкуството*, 1995, № 2, с. 4-17. [**Genova**, Elena. Nepoznatiyat Toma Vishanov-Molera i modernizatsiyata na pravoslavната zhivopis. *Art Studies Quarterly*, 1995, no. 2, p. 4-17]; **Гергова**, Иванка. Принос към проучването на банския зограф Димитър Молеров. *Македонски преглед*, 1997, № 4, с. 93 – 100 [**Gergova**, Ivanka. Prinos kam prouchvaneto na banskiya zograf Dimitar Molerov. *Makedonski pregleđ*, 1997, no. 4, p. 93 – 100.].

първоначалното навлизане на академизма в нашата живопис.

Сред първите можем да споменем имената на Николай Павлович и Станислав Доспевски, които работят в духа на естетическия и пластическия модел на европейския академизъм³. Както е добре известно, сред константните особености на европейския академизъм се числят прилагането на линейната или правата перспектива, анатомичното щудуране на формите на човешката фигура, оптически достоверно предадената светлосянка.

Твърде показателно е, че иконите на двамата автори, които са изградени чрез въвеждане на определени принципи на академичната стилистика още приживе будят възражения, недоумение и като правило не се приемат от вярващите. Налице са документални свидетелства, които говорят за негативни определения на иконите на Павлович като „католишка работа“⁴.

За връзките на някои наши зографи със западното изкуство пише през 30-те г. на XX в. първият дипломиран български изкуствовед Андрей Протич: „Те отвърнаха поглед от атонско-византийското и българско-византийското изкуство към западното, за да го приближат до природата, до по-съвременния човек и да го поставят в услуга на Паусиевата историческа традиция, която трябваше напълно да се изживее в църковните и революционните борби на България“⁵.

След Освобождението, както е известно, академизмът се установява като водещо направление в българското изобразително изкуство. Този факт сам по себе си представлява определен исторически парадокс – във

³ За влиянието на европейския академизъм върху творчеството на Н. Павлович и Ст. Доспевски виж: **Райнов**, Николай. *Николай Павлович. График и живописец*. София: БАН, 1955 [**Raynov**, Nikolay. *Nikolay Pavlovich. Grafik i zhivopisets*. Sofiya: Bulgarian Academy of Sciences, 1955]; **Иванова**, Благовеста. Виенският и мюнхенският период в обучението на Николай Павлович. *Проблеми на изкуството*, 2007, № 4, с. 54 – 61. [**Ivanova**, Blagovesta. Vienskiyat i myunhenskiyat period v obuchenieto na Nikolay Pavlovich. *Art studies quarterly*, 2007, № 4, p. 54 – 61.]; **Захариев**, Васил. *Станислав Доспевски. Възрожденски живописец 1823 – 1877*. София: Български художник, 1971. [**Zahariev**, Vasil. *Stanislav Dospevski. Vazrozhdenski zhivopisets 1823 – 1877*. Sofiya: Balgarski hudozhnik, 1971].

⁴ Тези свидетелства са споменати в студията на Максимилиан Киров „Социалният живот на българското изкуство през първите три десетилетия след Освобождението“ (**Киров**, Максимилиан. *Социалният живот на българското изкуство през първите три десетилетия след Освобождението*. В: *Из историята на българското изобразително изкуство*. Т. I. София: Българска академия на науките, 1976, с. 12. [**Kirov**, Maksimilian. *Sotsialniyat zhivot na balgarskoto izkustvo prez parvite tri desetiletiya sled Osvobozhdenieto*. In: *Iz istoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Vol.1. Sofia: The Bulgarian Academy of Sciences, 1976, p. 12.]).

⁵ **Протич**, Андрей. Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г. В: *България 1000 години*. 927 – 1927. София: Министерство на народното просвещение, 1930, с. 455. [**Protich**, Andrey. *Denatsionalizirane i vazrazhdane na nasheto izkustvo ot 1393 do 1878 g*. In: *Balgariya 1000 godini*. 927 – 1927. Sofia: Ministerstvo na narodnoto prosveshthenie, 1930, p. 455.].

време, когато появата и развитието на модерното изкуство в Западна Европа бламира и девалвира академизма, у нас той навлиза и започва да се възприема като модел и като своеобразен знак, симптом на модернизацията на изкуството ни, едва ли не като алтернатива, подходяща и достойна да замени „остарялото“ и „архаично“ източноправославно изкуство.

Широко се отварят вратите пред академично обучените художници, следвали в Германия, Чехия, Италия, Русия. Първото поколение следосвобожденски живописци, скулптори и графици исторически напълно закономерно са носители на академичната естетика, както и възпитаници на системата на академичното обучение.

Налице е определено прекъсване или поне разклащане на традицията. „Отживялото“ източноправославно изкуство с неговия условен пластичен език (обратна перспектива, символна знаковост на изображението и т.н.) се заменя с обемно-пространствена моделировка, подчинена на линейната перспектива. Оттук естествено следва и желанието за намиране и формулиране на стилови и пластични похвати на определена идеализация на персонажите – художниците търсят да изразят духовното начало чрез и посредством физическото разхубавяване, гладките лица, розовата карнация, благообразните погледи, меката оптически мотивирана светлосянка, световъздушната среда и т.н.

Тези промени, настъпили под влияние на навлизането на европейския академизъм, се проявяват както в иконописца, така и в църковната ни стенопис.

Редица са примерите в областта на църковната стенопис. Тук бихме могли да посочим мемориалната църква в Шипка (1902) с портрета на цар Борис I Покръстител от Антон Митов, грандиозния ансамбъл на катедралата св. Александър Невски (1904 – 1912), където са работили Иван Мърквичка, Антон Митов, Петко Клисуров, Никола Маринов, Никола Петров, Харалампи Тачев...⁶ В стенописите в „Александър Невски“ се преплитат както академични, така и сецесионни стилови влияния.

В областта на църковната стенопис можем да добавим и имената на Стефан Иванов, Димитър Гюдженов, Никола Кожухаров⁷.

С една дума, в нашата църковна живопис след Освобождението (икони и стенописи) се въвежда един образен език, определена стилистика, която е

⁶ **Рагкова**, Румяна. *Храм-паметник „Св. Александър Невски“*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999. [**Radkova**, Rumyana. *Hram-pametnik „Sv. Aleksandar Nevski“*. Sofiya: Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov“, 1999.].

⁷ За църковните стенописи на Димитър Гюдженов и Никола Кожухаров виж в: **Аврамов**, Димитър. *Димитър Гюдженов*. София: Стефан Добрев, 2016 [**Avramov**, Dimitar. *Dimitar Gyudzhenov*. Sofiya: Stefan Dobrev, 2016}] и **Ангелов**, Валентин. *Никола Кожухаров. По стъпките на един разностранен творец*. София: Лено, 2003. [**Angelov**, Valentin. *Nikola Kozhuharov. Po stъpkite na edin raznostranen tvorets*. Sofiya: Leno, 2003.].

чужда на средновековното и на голяма част от възрожденското живописно творчество. Златният фон се заменя от пейзажни „дъна“, плоскостният двумерен тип изображения – с триизмерни пространствени решения, които се подчиняват вече на оптичните принципи на сетивното, условния знак-символ – с предметно-фигуративното илюзионистично „достоверно“ изображение и т.н.

Това поставя на изпитание традиционните начини на възприятие на образотворчеството, върху които се основава в миналото общуването на българина с пластичния образ. В тази връзка интересно свидетелство намираме у Антон Митов. Той пише: „Българите най-много ги възмуцават още и привеждат в негодувание сенките по лицето и портретите; те с удивление питат какви са тези черни петна по образа, най-вече пог носа, когато в действителност подобно нещо не забелязват; напротив, техните лица постоянно им се струват необикновено бели, без никакви петна, особено на дамите. Защо ви са сенки, казват на художника, когато загрозяват лицето, и най-после, дуп ако са те неизбежно нужни, турете ги негде, гдето да не се виждат, например зад врата”.⁸

Нека вметнем тук бележката, че отношението „картина – зрител“, характерно за Новото време е принципно различно от отношението „икона – вярващ“. Историята на различните исторически типове възприятие на визуално-пластичните образи, казано по-късно, тепърва предстои да бъде написана.

Настъпващата секуларизация на пластичното творчество води до две основни последици – до навлизане в църковното изкуство на противоположни нему, чуждородни елементи и похвати и, което е по-съдбоносно, до своеобразно „изтриване на паметта“, до практическа загуба на смисъла и предназначението на иконата в системата на християнския мироглед и култура.⁹

Освен всички останали индикации за развитието на подобни тенденции след Освобождението, показателни за тези тях са и дебатите в Народното събрание около откриването на Рисувалното училище в София (1896). Константин Величков като министър на просвещението тогава, в аргументацията си пред народните представители в подкрепа на откриване на Рисувално училище в София, изтъква обстоятелството, че е необходимо повишаване на качеството на работата на иконописците, чиито „остарели“ похвати се квалифицират от членовете на Дружеството за поддържане на изкуството в България (1893) като примитивни и неукни.

⁸ Митов, Антон (под псевдонима Тонино). Писма върху България. *Изкуство*, 1895, кн. 1, с. 10. [Mitov, Anton (under the pseudonym Tonino). Pisma varhu Balgariya. *Iskustvo*, 1895, no. 1, p. 10.].

⁹ Трагичната история на замяната на стари икони с нови, свързана с масовото унищожение на изключително ценно наследство, за съжаление все още не е написана.

„Това съображение се налага и в мотивировката, за да срещне тя подкрепа от страна на някои депутати, принадлежащи към либералното крило, които са все още отявлени привърженици на традиционното народно изкуство.”¹⁰

Казаното от Величков в условията на тогавашното културно пространство в България звучи убедително и смислено главно от прагматична гледна точка, но от гледна точка на смисъла и функциите на църковното изкуство е възглед, исторически ограничен и подменя същината на въпроса.

По същество в условията на току-що придобита държавна независимост у нас става нещо подобно на онова, което отдавна се е случило на границата на Средновековието и на Ренесанса в Италия. Нека си спомним за миг каква е тезата на авторите, писали за изобразително изкуство в онази епоха, изразена най-вече в грандиозното съчинение на Джорджо Вазари „Животописи на най-знаменитите живописци, скулптори и архитекти” (с две издания – през 1550 и през 1568 г.). Говорейки за упадък на живописца през средните векове, настъпил след разцвета на изкуството през Античността (Древна Гърция и Древен Рим), Вазари определя византизма като *maniera greca*¹¹. Това е, според него, време и господство на примитивно, на неuko изкуство. В същото време от Джото насетне италианските художници са обновили изкуството, прилагайки т.нар. *maniera moderna*. По същество това не е нищо друго освен промяна на пластичния модел, аналогична на онова, което се случва у нас през късното Възраждане и след Освобождението.

Нека добавим, че това е една изключително дълготрайна и устойчива гледна точка в европейското изкуствознание, която беше преодоляна едва в края на миналото столетие. Несъмнено тя оказва влияние и у нас по отношение на общото негативно възприемане на „остарялото” църковно изкуство от миналото.

През Възраждането погледът на художника, грубо казано, от небето се насочва към земята. Вертикалната образна и композиционна векторна ориентация се заменя от хоризонталата (хоризонтът е една от основните опори на линейната перспектива, изобретена в началото на XV в. във Флоренция). Именно хоризонтът, в прекия и в метафоричния смисъл на думата, се установява като основен ориентир при изработването на картината и на стенописната композиция в новите условия.

¹⁰ **Киров**, Максимилиан. Социалният живот В: *Из историята на българското изобразително изкуство*. Т. I. София: Българска академия на науките, 1976, с. 30. [**Kirov**, Maksimilian. *Sotsialniyat zhivot ...* . In: *Iz istoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Vol.1. Sofia: The Bulgarian Academy of Sciences, 1976, p. 30.].

¹¹ **Vasari**, Giorgio. *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects*. London : H.G. Bohn, 1850, p. 94. <https://archive.org/details/livesofmostemine18501vasa/page/94/mode/2up> (accessed 20 November 2020).

От централно място в духовния и в културния живот на българите, което църквното изкуство заема преди Освобождението (на православието и на фолклора се крепи устойчивостта и самото оцеляване на нацията!), след Освобождението то е изтласкано в периферията на художествения живот в България. Основните насоки и тенденции се развиват и се налагат в сферата на светското изкуство (картината, кавалетната скулптура, графиката). Тази промяна на акцентите, преобръщането на относителния дял на светско и сакрално, преориентацията на художествения ни живот по модела на западноевропейския „свят на изкуството“, характерен за епохата на Модерността, поставя на изпитание пълноценното функциониране на иконописта, и по-широко – на църквното изкуство в новата епоха.

Всъщност става дума основно за две неща. От една страна, православно образотворчество (като своеобразно „метаизкуство“) еволюира и преминава в изобразително изкуство от европейски тип, без особени традиции у нас. От друга страна, ставаме свидетели, в най-добрия случай, на превръщането на иконата (молелен образ) в картина на религиозна тематика.

По същество е налице определен исторически парадокс. В момента, в който изкуството ни се стреми да осъществи исторически и художествен „прогрес“, иконописта бележи определен упадък. Парадоксът е и в това, че както беше вече споменато, дълго време нашето изкуствознание под влияние на редица идеологически и светски фактори тълкуваше „обновяването“ на църквното изкуство като преодоляване на невежеството, на незнанието, на примитивизма и като линеен възход, следвайки по същество положенията, заложили в речта на Константин Величков. Признавайки обективната необходимост от навлизането у нас на академичната система и като естетика, и като похвати на обучение на художника, в същото време трябва да отчетем историческата ограниченост на подобна гледна точка.

Анализът на тези, макар и твърде сумарно очертани, процеси в нашата живопис показва недвусмислено, че по същество е налице принципно и исторически обусловено неразбиране на дълбоката и сложната вътрешна природа на иконописта и на църквното изкуство като цяло. Прилагането на академичната стилистика в най-широк план, както видяхме, е противоположно, чуждо на същината на иконния образ.

Големият въпрос е: А могло ли е да бъде иначе? Както е известно, в историята условно наклонение няма. Обективните условия у нас след Освобождението в сферата на изобразителните изкуства и в частност в живописа са изисквали приобщаването му към големите вековни традиции и модели на европейското изкуство. Казаното се отнася и до изграждането на една принципно нова, непозната преди инфраструктура на художествения живот, която днес е прието да се нарича

„Свят на изкуството” (*Art World*)¹². Новото светско изкуство в края на XIX и началото на XX в. е могло да бъде социализирано единствено и само в контекста на света на изкуството (музеи, изложби, дружества, рисуващо училище, художествена критика, художествен пазар и т.н.).

Днес, слава Богу, вече никой не смята, че иконата следва да бъде „обновявана” чрез средствата на илюзионистичната академична живопис с оглед да бъде „по-актуална”, „по-адекватна” на съвременността. Рисуването на икони, както и създаването на стенописи сякаш се върна в лоното на традициите на православното изкуство. В този смисъл канонът, традиционните иконографски схеми и модели, самата средновековна стилистика на иконописца и на религиозния стенопис отново се реактуализират.

Доколко обаче бихме могли да говорим за хармонично успоредяване, за пълноценна автентичност, за това, че днешната иконопис отново се изпълва с духа на високия византизъм? И изобщо – възможно ли е днес да се случи нещо подобно?

Това е изключително обширна и сериозна тема, която изисква отделен и дълъг самостоятелен разговор.

¹² „Светът на изкуството” може да бъде оприличен на един гигантски, необозрим „супермаркет”, изпълнен с артефакти от най-различно естество, качество и калибър, който ги успоредява и ги изравнява в ценностен и качествен смисъл. Всъщност съвременните „обща история на изкуството” са отражение на подобни виждания.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аврамов, Димитър. *Димитър Гюдженов*. София: Стефан Добрев, 2016. [Avramov, Dimitar. *Dimitar Gyuudzhenov*. Sofiya: Stefan Dobrev, 2016].

Ангелов, Валентин. *Никола Кожухаров. По стъпките на един разностранен творец*. София: Лено, 2003. [Angelov, Valentin. *Nikola Kozhuharov. Po stapkite na edin raznostranen tvorets*. Sofiya: Leno, 2003.].

Генова, Елена. *Непознатият Тома Вишанов-Молера и модернизацията на православната живопис. Проблеми на изкуството*, 1995, № 2, с. 4-17. [Genova, Elena. *Nepoznatiyat Toma Vishanov-Molera i modernizatsiyata na pravoslavната zhivopis*. *Art Studies Quarterly*, 1995, no. 2, p. 4-17].

Гергова, Иванка. *Принос към проучването на банския зограф Димитър Молеров. Македонски преглед*, 1997, № 4, с. 93 – 100 [Gergova, Ivanka. *Prinos kam prouchvaneto na banskiya zograf Dimitar Molerov*. *Makedonski pregled*, 1997, no. 4, p. 93 – 100.].

Захариев, Васил. Станислав Доспевски. Възрожденски живописец 1823 – 1877. София: Български художник, 1971. [Zahariev, Vasil. Stanislav Dospevski. Vazrozhdenski zhivopisets 1823 – 1877. Sofiya: Balgarski hudozhnik, 1971].

Иванова, Благвеста. Виенският и мюнхенският период в обучението на Николай Павлович. *Проблеми на изкуството*, 2007, № 4, с. 54 – 61. [Ivanova, Blagovesta. Vienskiyat i myunhenskiyat period v obuchenieto na Nikolay Pavlovich. *Art studies quarterly*, 2007, № 4, p. 54 – 61.].

Киров, Максимилиан. Социалният живот на българското изкуство през първите три десетилетия след Освобождението. В: *Из историята на българското изобразително изкуство*. Т. I. София: Българска академия на науките, 1976, с.9 – 43. [Kirov, Maksimilian. Sotsialniyat zhivot na balgarskoto izkustvo prez parvite tri desetiletiya sled Osvozhdenieto. In: *Iz istoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Vol.1. Sofia: The Bulgarian Academy of Sciences, 1976, p.9 – 43].

Митов, Антон (под псевдонима Тонино). Писма върху България. *Изкуство*, 1895, кн. 1, с. 7 – 11. [Mitov, Anton (under the pseudonym Tonino). Pisma varhu Balgariya. *Iskustvo*, 1895, no. 1., p. 7 – 11.].

Попова, Елена. Зографът Христо Димитров от Самоков. София: Агата А, 2001 [Popova, Elena. Zografat Hristo Dimitrov ot Samokov. Sofiya: Agata A, 2001].

Протич, Андрей. Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г. В: *България 1000 години. 927 – 1927*. София: Министерство на народното просвещение, 1930, с. 383 – 540. [Protich, Andrey. Denatsionalizirane i vazrazhdane na nasheto izkustvo ot 1393 do 1878 g. In: *Balgariya 1000 godini. 927 – 1927*. Sofia: Ministerstvo na narodnoto prosveshtenie, 1930, p. 383 – 540.].

Радкова, Румяна. Храм-паметник „Св. Александър Невски“. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999. [Radkova, Rumyana. Hram-pametnik „Sv. Aleksandar Nevski“. Sofiya: Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov“, 1999.].

Райнов, Николай. Николай Павлович. График и живописец. София: БАН, 1955 [Raynov, Nikolay. Nikolay Pavlovich. Grafik i zhivopisets. Sofiya: Bulgarian Academy of Sciences, 1955].

Vasari, Giorgio. *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects*. London : H.G. Bohn, 1850, p. 94. <https://archive.org/details/livesofmostemine18501vasa/page/94/mode/2up> (accessed 20 November 2020).

A DECLINE OR REVIVAL OF THE EASTERN ORTHODOX CANON?

Changes in Christian art in our country after the Liberation

Chavdar Popov

Abstract: The present article focuses onto certain important features of the historical development of Bulgarian painting at a time which marked the boundary between two epochs that played a pivotal role in our nation's evolvment. The significant transformations that painting in general and Christian art in particular (mural and icon painting) underwent in result of the profound social, political, economic and cultural changes, taking place in our country after 1878, are representative both of processes within the development of fine arts, as well as of the public perceptions of the new directions and trends that emerged within fine arts.

It is only natural that these changes occur in relation to the strongly pronounced and determined re-orientation of Bulgaria towards the model set by the developed European countries. This shift is easy to comprehend from a socio-psychological and cultural point of view and, in addition, it is inevitable from the perspective of historical development.

Keywords: art after the Liberation, academic art, Christian art