

Тема на дисертацията:

Българи в италианските академии за изящни изкуства (1878-1945)

Научен ръководител: Доц. д-р Ружа Маринска

61

## Професор Джакомо Гросо и българските възпитаници на академия „Албертина“ в Торино

Анжела Данева

Обект на анализ в предложения текст са трите картини – копия на произведението на проф. Джакомо Гросо „Моят баща“ (1887). Те са рисувани в Академия „Албертина“ (Торино) през 1895<sup>1</sup> от Георги Митов (1878–1900), Драган Данаилов (1873–1948) и Захари Желев (1868–1942). Интерес предизвиква и картината „Голо тяло“ (1914)<sup>2</sup> на Никола Ганушев (1889–1958) заради приликата ѝ с картината „Голо тяло“ (1896) на Джакомо Гросо (1860–1938).

Художественият материал, който се отнася до тези български художници, насочи вниманието към проблема за културния обмен между България и Италия от края на XIX и началото на XX век. Това е повод да се направят анализи и изводи за диалога между българите, учили в академия „Албертина“ и конкретно преподавателя им по рисуване проф. Джакомо Гросо. Това е причината да фокусираме

<sup>1</sup>Според Христо Гунчев (състудент на българските художници в „Албертина“ по същото време) през ваканцията Г. Митов, Д. Данаилов и З. Желев са били подготвени от проф. Гросо за влизане в спец. курс по живопис, 1-ва година. Те са копирали картината на професора си „Моят баща“ (1887). След реставрацията на картината копие на Г. Митов (НХГ) годината се разчита като 1895. Матрикулните книги на академия „Албертина“ показват, че Г. Митов, Д. Данаилов, З. Желев са приети в курса по живопис през учебната 1895/1896. В този смисъл вероятно Хр. Гунчев говори за ваканцията на 1895, а подготовката е станала преди началото на академичната 1895/1896.

<sup>2</sup>Датировката е според Марински, Лазар. *Българската живопис 1825-1970 - каталог на НХГ*, 1971.

вниманието си и да отговорим на въпроса: Съществува ли италианска линия в новата българска живопис от началото на миналия век?

В края на XIX и през първите десетилетия на следващия век академия „Албертина“ в Торино привлича значителна група български кандидат-художници. Защо са избрали Италия, защо Торино и академия „Албертина“? В края на XIX век в България не е чужда идеята да се получи професионално художествено образование в Италия<sup>3</sup>. Това показва нуждата да се излезе извън установената родна културна обстановка, да се сравнят личните духовни ценности с тези на другите. Втората вълна български художници, които избират да се образуват в Италия, се насочват към Торино. Град, който и до днес е най-значим в културно и икономическо отношение в северо-западната италианска област Пиемонт. В текста си „Торино: Градът, който се променя“ Флавио Фебраро<sup>4</sup> цитира едно много точно описание на новата идентичност на града, направено през 1880 г. от Виторио Берсецио<sup>5</sup>: „Торино вече не е политическа трибуна, вече не е земя на борецките се за свобода, вече не е олтар на патриотизма, Меката на италианските либерали; това е град, който работи и мисли (...)”<sup>6</sup>.

Особено силни и важни за развитието на културния живот в Пиемонт са годините от 1865 до 1895. Трябва да посочим, че през XIX век академия „Албертина“ играе важна роля като образователна и културна институция за художници, скулптори и архитекти. Нейните корени могат да се търсят още в далечната 1678 година<sup>7</sup>, когато Мария Джована ди Савоя – Немурс основава по примера на Френската кралска академия в Париж „Академия за художници,

<sup>3</sup> Русева-Динова, Вера, Идеен естетически възгледи на българските живописци - италиански възпитаници, през 19. век. В: *България, Италия и Балканите*, сборник, БАН, С. 1988.

<sup>4</sup> Febraro. Flavio, *Torino: Una città che si trasforma*. В албума: *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Genova, 2003

<sup>5</sup> Vittorio Barsezio (1828-1900) - писател, журналист, депутат.

<sup>6</sup> Цитира се книгата на Виторио Берсецио, Torino 1880, издадена през 1880 г. във връзка с IV национална художествена изложба в Италия.

<sup>7</sup> 1678 - Мария Джована ди Савоя (вдовица на Карло Емануеле II) основава Академия за художници, скулптори и архитекти. Новата институция е изградена на базата на съществуващия Университет за художници, скулптори и архитекти, познат от 1652 като Дружество на Св. Лука. През 1883 Академията получава името „Албертина“ във връзка с реформите, предприети от Карло Алберто ди Савоя. В: Dalmasso. Franca, *La fondazione dell'Accademia dei Pittori, Sultori e Architetti nel 1678*, L'Accademia Albertina di Torino, TO, 1982.

скулптори и архитекти”. Този факт разкрива академия „Албертина” като една от старите образователни институции в Италия, а нейните основатели и поддръжници през годините показват отношение и традиции в сферата на културата. Интензивността на художествения живот в Торино през този век се изразява в появата през 1842 на Асоциацията на художниците Промотриче (Promotrice), на Клуб на артиста (Circolo degli Artisti, 1855), на Общинския музей (Museo Civico, 1863), в който излагат най-прогресивните и търсеци художници – Антонио Фонтанези, „сивите” лигурци, макиайолите от Флоренция, групата на Ривара, Кабианка, Синьорини, Борани и се стигне до дивизионистите Морбели и Пелица.

Името на художника и преподавателя от академия „Албертина” проф. Джакомо Гросо (Гамбяно, 1860 – Торино, 1938) е най-споманаваното от българите по време на обучението им в Торино и след завръщането им в България. Той получава образованието си в същата академия в периода от 1879 до 1883 при проф. Гасталди. Още като студент печели повечето конкурси за живопис и голо тяло. За първи път негови картини са показани в Асоциацията на художниците Промотриче през 1882 г. През 1886 Джакомо Гросо посещава Париж, а след тази дата и други художествени центрове – Лондон, Брюксел, минава и през Холандия. Интересува се от новото в живописа, от импресионизма, но най-вече е впечатлен от фигуративната живопис на Леон Бона (1833–1922), Жул Бастиен-Льопаж (1848–1884), Жан Леон Жером (1824–1904), от Каролус-Дюран и Дега. От 1889 г., след явяване на конкурс, е назначен и преподава *Рисуване на фигура* в „Албертина”. През 1906, след смъртта на титуляра Пиер Челестино Джиларди (1837–1905), поема катедрата по живопис и преподава в нея до 1933 г.

Джакомо Гросо печели известност и престиж сред културната общественост с виртуозните си портрети и голи женски тела. Въпреки че познава добре новите европейски тенденции, художникът остава верен на детайла, който има основно значение в неговите аналитични портрети и фигуративна живопис. Портретите на свои колеги художници, роднини и приятели Джакомо Гросо рисува с чувство и сила. Това, което ги обединява, е голямата художническа интуиция и майсторство, с което са изпълнени. По-известни негови произведения са: *La cella delle pazze* (1884), *Ritratto della Signora X* (1894), *La Signora Olimpia Oytana Barucchi* (1896), *La signora Luisa*

Chesa (1903), *La signora in ermellino* (1905), *Cesare Maggi* (1905), *Ritratto del pittore Lorenzo Delleani* (1907). Характерно за тази интересна личност е, че името му се свързва и помни с някои спорове в художествения живот по онова време. В текста „Тенденции и представители на живописца в края на оточенто“<sup>8</sup> намираме следната констатация: „Гросо е абониран за скандали“. Картината му *Последна среща*<sup>9</sup>, участвала на Венецианското биенале (1895), скандализира религиозната общественост във Венеция и буквално е скрита в самостоятелна зала с общинска охрана. Друго негово произведение – *Голо тяло*, показано в Торино през 1896, е определено като провокативно и скандално. Пейзажът *Умиращо слънце* е представен през 1898 пред комисия на изложба за откупки на картини за Националната галерия за модерно изкуство в Рим. Творбата предизвиква полемики в пресата заради фалшивото име Александър Деланс, с което се представя Гросо.

Може да се каже, че заслуга на Джакомо Гросо е израстването на италиански художници като Чезаре Маджи, Еванджелина Алчиати, Феличе Карена, Джакомо Бала, а от българските му възпитаници това са имената на Георги Митов, Драган Данаилов, Захари Желев, Никола Ганушев, Иван Абаджимаринов, Никола Маринов и други. Портретното творчество на Джакомо Гросо има принос за формиране на портретния жанр в Италия през последните десетилетия на оточенто.

В края на XIX век голяма група българи се обучават при проф. Гросо<sup>10</sup>. Първите негови възпитаници – от 1893 до 1898 – са *Георги*

<sup>8</sup>Dragone, Piergiorgio. *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, UniCredit, 2003

<sup>9</sup>*Последна среща (Supremo convegno)* - през 1895 на Венецианското биенале Джакомо Гросо представя картината си *Последна среща* - интериор, в който пет голи девойки в прелъстителни пози са наобиколили мъртвец в ковчег. Прелатът Сарто (следващият папа Пий X) отказва да посети биеналето, ако картината бъде изложена. По нареждане на ммета Салватико картината е поставена в самостоятелна зала, за да не се вижда. Действието има обратен ефект и посетителите на биеналето искат да видят картината, която печели наградата на публиката. Според Джакомо Гросо произведението представлява края на един Дон Жуан.

<sup>10</sup>Справката в матрикулните книги на академия „Албертина“ показва, че в периода от 1880 до 1945 там са се обучавали повече от 40 български художници.

Митов<sup>11</sup>, Драган Данаилов<sup>12</sup>, Захари Желев<sup>13</sup>. Вероятно те са били запознати в някаква степен с италианската културна ситуация по това време от Антон Митов (1862–1930) и Петко Клисуров (1865–1933), които са завършили във Флоренция<sup>14</sup> и са били техни близки и преподаватели. Така смята и изкуствоведката С. Карлуковска в статията си „Първите български възпитаници на академия Албертина в Торино”.<sup>15</sup> Малко по-късно от 1909 до 1913 и Никола Ганушев<sup>16</sup> завършва тази образователна институция като ученик на проф. Гросо. Регистрите на академия „Албертина” потвърдиха и допълниха информацията, която имаме за успеха на нашите художници в про-

<sup>11</sup>Георги Митов - според документите на „Албертина”: записва 2-ра и 3-та година на подготвителните курсове на академията. През 1894/1895 полага изпити по анатомия; за пластика получава грамота; за рисуване на фигура от натура е награден грамота. На конкурса „Агодино” (1895) за декорация получава грамота. От 1895 до 1898 посещава висшите курсове по живопис. Според документите на академията: През 1895/96 - получава грамота 1-ва степен за живопис и 20 ит. л.; 1896/97- във висшия курс по живопис на изпита за голо тяло по натура получава сребърен медал; 1897/98 награден с грамота и 100 ит. л.

<sup>12</sup>Драган Данаилов - според документите на „Албертина”: Полага изпити по анатомия и е награден с грамота. 1895 на конкурса „Агодино” получава грамота за рисуване на фигура. От 1895 до 1898 посещава висшите курсове по живопис. 1895/1896 - В 1-ви висш курс по живопис получава сребърен медал. Посещава вечерния курс по пластика. 1896/1897 - във 2-ри висш курс по живопис за рисуване на голо тяло по натура получава бронзов медал.

<sup>13</sup>Захари Желев - според документите на „Албертина”: На конкурса „Агодино” през 1893/1894 за пластика и декорация е награден с грамота; 1894/1895 - за изпита по анатомия получава грамота; за пластика е награден с бронзов медал. От 1895 до 1898 посещава висшите курсове по живопис; 1895/1896 - получава парична награда от 20 ит. л.; 1897/1898 - награден с грамота

<sup>14</sup>Информация за професионалното образование на българските художници, завършили във Флорентинската академия, виж в: Данева, А. *Из архивите на Флорентинската академия за изящни изкуства, Изкуствоведски четения*, С., БАН, 2007, с. 287-291.

<sup>15</sup>Карлуковска, Снежана. „Първите български възпитаници в академия Албертина в Торино”, сп. *Проблеми на изкуството*, 2001, бр. 4, с. 44-50

<sup>16</sup>Никола Ганушев – документите на „Албертина” показват, че художникът получава в специализираните курсове по декоративна пластика 2 (две) награди от първа степен; във висшия курс по живопис 2 (две) награди от първа степен и 1 (една) грамота. В личното досие на Ганушев е запазена кореспонденция от 1955 г. на два негови близки - Крум Денев и Рене Калеф с Ф. Казорати (Ректор на „Албертина” по това време). Писмата от К. Денев и Р. Калеф до Академията предават молбата на Н. Ганушев да му бъдат направени и изпратени фотокопия на неговите седем отличени картини. Друга документация, която се отнася до Ганушев и споменатите негови произведения, не е запазена поради бомбардировките и разрушенията в Торино по време на войната, както потвърждава и ректорът на „Албертина” в отговор на молбата.

цеса на усвояване на теоретичните и техническите художнически умения, в периода от края на XIX до първите десетилетия на XX век. Редно е да се каже, че всички българи, учили в академия „Албертина“ до 1945, за които е запазена информация, са били талантиливи ученици. За това говорят получените и отразени в административните документи на архива множество медали и похвални грамоти<sup>17</sup>.

Когато Георги Митов, Драган Данаилов и Захари Желев постъпват в Албертина и записват курсовете по рисуване при Джакомо Гросо, самият той е на 29 години. Младата възраст, на която професорът започва преподавателската си кариера, е отбелязана и от Франка Далмасо в «Реформата на Бreme и нейните резултати до последното десетилетие на века»<sup>18</sup>. Факт, който не е без значение и който в съчетание с южняшкия темперамент би обяснил първоначалната симпатия, която възниква между професора и българските му ученици. В този смисъл диалогът професор - възпитаници може да се разглежда в психологическа, политико-историческа и културна перспектива. От гледна точка на политико-историческите възможности може да се посочи, че Джакомо Гросо е съвременник на усилията, положени от италианския народ, на Джузепе Гарибалди (1807-1882) за обединението на Италия (1814-1861), и това със сигурност е още една причина, която го кара да симпатизира на българските си възпитаници, знаейки за борбата на българите за освобождение<sup>19</sup> и за погрома на Априлското въстание (1876). В подкрепа на диалога професор - възпитаници може да се приведе и друг, още по-убедителен аргумент. Това са трите картини копия (1895) на Георги Митов, Драган Данаилов и Захари Желев на много личния и психологически изведен портрет *Моят баща* (1887) и голямата прилика на произведението *Голо тяло* (1914) на Никола Ганушев със „скандалното“ произведение *Голо тяло* (1896) на Джакомо Гросо.

Как да тълкуваме появата на нашите картини копия? Копирането като задача в академиите е практикувано занимание. Христо

<sup>17</sup>Главните книги на академия „Албертина“ разкриват повече от 40 български имена на художници.

<sup>18</sup>Dalmasso. Franca. "L'Accademia Albertina: storia e artisti", В: L'Accademia Albertina di Torino, с. 63.

<sup>19</sup>Виж: Митев. Йоно. „Граф Луиджи Корти - защитник на българите през 1876“, В: *България, Италия и Балканите. Доклади, изнесени на 4-тата българо-италианска конференция в София*, 1984, БАН, С., 1988.

Гунчев<sup>20</sup> в спомените си разказва<sup>21</sup>, че професор Гросо е подготвял през ваканцията Георги Митов и Драган Данаилов, в една от малките зали на „Албертина“, за специалния курс по живопис при проф. Джиларди. Наличието на същата картина, рисувана от Захари Желев, показва, че и той е участвал в тези извънучебни занимания. Хр. Гунчев си спомня и за задачата, поставена от професора – „да копираш с масло върху хартия(?)<sup>22</sup> портрет на баща му“. Според Хр. Гунчев, който преразказва впечатленията на Г. Митов, Д. Данаилов и З. Желев, „проф. Гросо ги запознава с правилата на живописиста, като казва, че изображението на ръцете в това положение (имайки предвид портрета) е по-трудно от изобразяването на лице“<sup>23</sup>.

Портретът като жанр е труден за изпълнение. Художникът не само трябва да има големи технически умения, но е нужно да притежава култура и отговорност в пресъздаване на образа. Съпоставяйки трите картини на нашите художници с картината на Джакомо Гросо, може да се каже, че в картините си Георги Митов, Драган Данаилов и Захари Желев много добре пресъздават техниката на своя учител. От изграждането и моделирането на обемите в картината се вижда, че българите са пресъздали технически вярно образа на бащата на професора. В усложненото живописно изграждане на картините, в прецизното смесване и преливане на цветовете и светлосенките е възможно да се намерят разлики, но тях отдаваме на младостта и влиянието на личния темперамент, който неминуемо дава отражение върху картинното изображение. В композиционно отношение, при съпоставката на картините, се откроява твърде любопитен момент в решението на портрета – нашите картини не са точни копия на оригинала, те са негови огледални образи. Какви са възможните интерпретации, които биха обяснили огледалните образи на портрета? Според спомените на Христо Гунчев през ваканцията тримата българи са имали за задача „копиране с масло“.

<sup>20</sup>Христо Гунчев - според наличните матрикуларни книги на „Албертина“ и запазените изпитни протоколи художникът е посещавал академията от 1895 до 1900. Полагал е изпити в курсовете по живопис, геометрия, анатомия, история, перспектива. През 1896/1897 на изпита по рисуване на фигура е получил за постиженията си бронзов медал.

<sup>21</sup>Спомени на Христо Гунчев за Георги Митов и други българи в Италия, НХГ-АБИ, I-2, л. 55-68.

<sup>22</sup>Вероятно е направена грешка при записването на спомените на Христо Гунчев и вместо „върху платно“ е записано „върху хартия“.

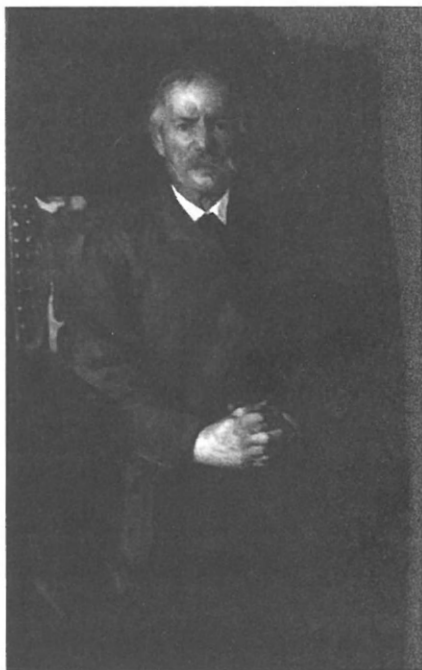
<sup>23</sup>Пак там.



*Ил. 1. Георги Митов, Моят баща (копие), 1895  
м.б., платно, 119,5x76,5 см, подпис GMitoff 95 copie, НХГ*

*Ил. 2. Джакомо Гросо, Моят баща, 1887  
м.б., платно, 128,5 x 79 см, Пинакотека на академия Албертина,  
Торино*

*Ил. 3. Никола Ганушев, Голо тяло, 1914  
м.б., платно, 74,5 x 155,5 см, НХГ*



*Ил. 3. Джакомо Гросо, Голо тяло, 1896  
м.б., платно, ГАМ Турино*

*Ил. 4. Еванджелина Алчиати, Портрет на Джакомо Гросо, 1919  
м.б., пл., 119x71 см, Канели (Асти), Архив на галерия „Финестрела”*

Ако копирането с масло дава възможност за усъвършенстване на художествената техника на избрания майстор, то как да си обясним огледалното изображение в нашите картини? Защо работата е била допълнително усложнена от професора? Можем да си представим трудоемкостта и отговорността при изпълнението на такова нарочно изискване. Това засилва мнението, че задачата на българите не е била обикновена, и е възможно да се счита за своеобразно предизвикателство. Може да се твърди също, че проф. Гросо, всепризнат майстор на портрета по това време, много добре е разбирал сложността на задачата, поставена на художници в средата на тяхното обучение. Познавайки възможностите на своите възпитаници, той се е постарал да ги затрудни възможно най-много, но не се е съмнявал и в положителния краен резултат. Тук трябва да се има предвид и да се отбележи смелостта и амбицията на младите българи, приели такава отговорна и трудна за изпълнение задача. В тези разсъждения е нужно да се обърне внимание и на факта, че единствено картината на Георги Митов уверено е подписана и датирана („95”), обозначена е също като „копие”. Подписът и годината са огледално поставени в червено, отговарящо на подписа на Джакомо Гросо. В този смисъл Георги Митов най-прецизно е изпълнил поставената задача и отлично е усъвършенствал уменията на своя преподавател, а подписът му в маниера на Гросо може да се приеме като реверанс на ученик към уважаван учител. Картините на другите двама – Драган Данаилов и Захари Желев, не са подписани и датирани, но са също старателно изпълнени, и както си спомня Христо Гунчев, „професорите в академията казвали, че Г. Митов е усвоил техниката на Джакомо Гросо, докато Драган Данаилов и Захари Желев се увличали и по Морбели и Пелица”. Една друга възможност за появата на нашите огледални копия би могла да е етичната гледна точка. Дали за да не се накърни автентичността на оригинала, нашите картини са рисувани огледално? Струва ми се малко вероятно, а и каква основателна причина трябва да е имал професор Гросо? Освен това, поне засега, нямаме сведение за съществуването на други подобни копия в Италия на това негово произведение. От друга страна, три картини копия на *Моят баща*, показват интереса на младите българи към портретния жанр, нехарактерен в това си естество за културната среда в България по това време. Жанр, в който централно място има личността и пси-

хологията на портретувания, за разлика от познатите възрожденски и практикувани по това време у нас реалистично-фотографски портретни изображения.

Дотук анализът на наличната и документирана информация индиректно води мисълта към едно приятелско и непосредствено отношение на професор Джакомо Гросо към българите, не само в началото на преподавателската му кариера, но и по-късно, през първите десетилетия на ХХ век, когато там вече учи (1909–1913) *Никола Ганушев*. Освен това италианската живописна система през ХІХ век оказва влияние и върху други български художници – възпитаници на Торинската академия. Докато на Георги Митов допада основно стилистиката на проф. Гросо и до края на живота си развива уменията си в посока на аналитичния портретен жанр (*Портрет на Мария Митова*, 1896, *Портрет на Драган Данаилов*, 1898), Драган Данаилов и Христо Берберов възприемат не само техническите и живописни умения на проф. Гросо (*Портрет на Георги Митов*), но се влияят и от новата дивизионистична техника, развивана от Морбели и Пелица.

Тук е моментът да бъде характеризирана италианската живописна школа от ХІХ век. Накратко ще отбележа, че от позицията на изминалите десетилетия днешната съвременна италианска критика не приема категорично оценката на своите колеги предшественици, че изкуството на оточенто е „закъсняло и маргинално, повлияно от френския импресионизъм и европейския авангардизъм”<sup>24</sup>. Пиерджорджо Драгоне<sup>25</sup> смята, че обезсърчителното мнение на критиците от ХІХ век за италианското изкуство е причина днес от първите десетилетия на века да се помнят само някои имена – Багети, Д’Адзелио, Де Губернатис, Милиарис. Разбира се, той не отрича тяхното влияние, но изтъква връзките между италианските културни центрове – Рим и Милано; непрекъснатото взаимодействие с Париж, Виена, Москва и Варшава, и както посочва по-нататък в текста си: „(...) това е всичко друго, но не локална (на Пиемонт, б.а.) култура, (...) и в никакъв случай провинциална, което е видно от направения избор, от различни-

<sup>24</sup>Dragone. Piergiorgio, “Pittori dell’Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920”.

<sup>25</sup>Пиерджорджо Драгоне е професор по история на изкуството в Университета в Турино.

те получени награди на международни изложби”<sup>26</sup>. През втората половина на века в художествения живот на Пиемонт най-актуални са темите и проблематиката на пейзажа – като поетика, като търсен експресивен език, който характеризира живописца по това време. Значими представители на тези тенденции са Фонтанези и Авондо, следвани от Делеани и Рейсенд. А в последното десетилетие на XIX век дивизионистичната техника се развива най-вече от Пелица и Морбели.

През 1914, когато Никола Ганушев, вече дипломиран художник, рисува своето *Голо тяло*, той не прави точно копие на картината на професора си Джакомо Гросо, *Голо тяло* (1896). Вероятно Ганушев рисува своята картина, впечатлен от майсторското изпълнение на своя професор, от нейната жизненост и образно внушение. Известен с великолепните си голи тела, проф. Гросо пресъздава в картината не просто физическа прелест и женска красота, той провокативно показва еротиката като средство за духовно наслаждение. Неговото *Голо тяло*, разположено върху бяла меча кожа със заплашително озъбена паст, гледа открито към зрителя. Избраната композиция е своеобразен контрапункт. Тя внушава и не прикрива човешки характери и емоции. Цветовата гама вибрира, излъчва и облива с потоци светлина картината, говори за високата естетическа култура на художника. Тя е допълнителното средство, последен акорд, с който е постигната идеята.

Въпреки че само преди година е завършил „Албертина”, в картината си *Голо тяло* Никола Ганушев показва характер и самочувствие на вече независим художник. Тя разкрива драматичен художнически усет и мислене. Съпоставката на двете произведения позволява да сравним и оценим по достойнство таланта и на нашия художник, усвоил от известния си учител уроците на европейския модернизъм. Може да се каже, че двете картини са колкото близки, толкова и различни в детайлите и в търсените впечатления. Жанрът и композицията – голо женско тяло, изразително разположено върху меча кожа, – са приликите в двете картини. Отлики намираме в цветовата гама, в различните чувства и внушения, търсени от художниците. Като че ли диалогът между тях за идеите и съответните решения продължава дистанционно, чрез

<sup>26</sup>Dragone. Piergiorgio, “Pittori dell’Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920”, с.17, 20.

картините. Сякаш нарочно Никола Ганушев е заимствал само композиционната трактовка на картината. Сякаш е искал да покаже на своя професор, че женската красота не е само външен блясък и физическо привличане, а крие по-дълбока и могъща сила. Идеята и чувството за еротика художникът постига чрез сложно избрана тъмна цвятова гама, която обгръща композицията, но и с малко по-различното детайлно разполагане на женското тяло и мечата глава в пространството. Главата на жената в картината на Ганушев е отпусната назад и със затворени очи, озъбената меча паст е в по-преден план и сякаш укротена.

За какво става дума в този „диалог“? Дали за двете страни на женското начало? Дали за чисто женските умения да прелъстява и да укротява? Дали се говори за различен социален статус и културна ситуация? Не е случайно, че Ганушев, по пътя си за изложба във Франция (1924)<sup>27</sup>, показва и търси мнение за своите картини от проф. Гросо. Факт, който говори, че културният диалог между тях не е прекъсвал, а се е развивал във времето, в полето на идеите, в полето на картинната реализация.

Дотук изнесената нова фактология и направени анализи допълват и разкриват културната картина и духовните контакти, съществували между България и Италия в края на XIX и началото на XX век. Изводите, които можем да направим, са, че в онези далечни десетилетия българите се чувстват удобно и равноправно сред чуждата интелектуална ситуация. От спомените на Христо Гунчев и на други близки до художника Георги Митов хора – от фотографиите, правени в Торино в академична среда, в лични ателиета, в свободното време, на маса с колеги и с приятели, които архивът на Стефан Митов (НХГ) разкри, се потвърждава тезата, че българите са имали и са показали качества на талантиливи художници. Имали са интелект и умения, с които успешно са се приспособявали и са се учили в новата културна атмосфера. Затова и диалогът професор – възпитаници се е изграждал и продължавал на базата на взаимно уважение към същността на човека, независимо от неговите предимства и недостатъци, независимо от заеманата позиция в средата, към която се отнасят.

Друг съществен извод е, че в оформящата се нова българска живопис от края на XIX и първите десетилетия на XX век същест-

<sup>27</sup>Василиев, Асен. *Никола Ганушев*, С., 1956, с. 14-15, 20.

вува тънка, но отчетлива италианска следа, която е свързана с проблемите на италианската живописна школа през оточенто. Италианската линия в българската живопис е оцеляла въпреки времето, въпреки липсата на подходящи културни обстоятелства и въпреки „усилията“ на хората да забравяме и омаловажаваме постиженията на предшествениците си. Намираме я не само в ярките познати ни последователи на Торинската школа като Георги Митов, Драган Данаилов, Захари Желев, Христо Берберов, Никола Ганушев, Никола Маринов, намираме я и случайно, или пък не толкова случайно, в произведенията на Иван (Джовани) Абаджимаринов и вероятно на още други като него, за които днешната българска общественост няма сили и не се интересува.

### Библиография:

- Comanducci, A. M., *I pittori dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano, 1934, p. 314.
- Dalmasso, Franca, G., G. in *Grande Dizionario Enciclopedico*, VI, Torino, 1957, p. 283.
- Dalmasso, Franca, Gaglia, Pierluigi, Poli, Francesco, *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1982.
- Dragone, Piergiorgio, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, UniCredit, 2003.
- Galleria Civica D'Arte Moderna e Contemporanea, Catalogo delle opere esposte, *L'Arte a Torino della fine dell'Ottocento agli anni venti*, 29-30.
- Malle, L., *La pittura dell'Ottocento piemontese*, Torino, 1974, 131-134.
- Ангелов, Валентин. *Мюнхен и българското изобразително изкуство*, С., Графика 91, 2001.
- Божков, Атанас. *Български приноси в европейската цивилизация*, С., Булвест, 2000.
- Василиев, Асен. *Никола Ганушев*, С., 1956.
- Генова, Ирина. *Модернизми и модерност - (не)възможност за историзиране. Изкуството в България и художествения обмен с балканските страни*, С., НФК, 2004
- Георгиева, Милена. *Съюзът на южнославянските художници ЛАДА 1904-1912*, С., PSSA-АГРИ ООД, 1994
- Данаилов, Драган. *Скъпи спомени - Литературен глас*, бр. 468, 1940, с. 4.
- Данева, Анжела, *Из архивите на Флорентинската академия за изящни изкуства, Изкуствоведски четения - сборник*, С., БАН, 2007.
- Димов, Васил. *Георги Митов - Литературен глас*, бр. 468, 1940, с. 3.
- Домусчиев, Стоян. *Енев, М., Рисуване и Академия*, С., НХА, 2006.
- Итало-българско списание за литература, история и изкуство*, 1934, т. 4, бр. 5, под редакцията на Енрико Дамяни, изд. Т.Ф. Чипев, 1934.
- Карлуковска, Снежана. *Първите български възпитаници на Академия Албертина в Ториното - Проблеми на изкуството*, 2001, бр. 4, 44-51.
- Кларк, Кенет. *Голото тяло*, С. СБХ, 1983.

- Кръстев, Кирил. *Сирак Скитник. Избрани статии*, С., БХ, 1981.
- Рангелова, Бистра (съставител). Маринска. Р., Рангелова. Б., Добрев. М., Зографова Катя Кузмова, *Родът Митови в българското изобразително изкуство*, С., НХГ, 2001
- Маринска, Ружа. *Българската живопис 1900-1950*. - В: *София - Европа в контекста на европейското изкуство*, С., НХГ, 1999
- Маринска, Ружа. *София - Мюнхен. Траектории на общуването*. - В: *Бавария - България. Културни традиции - сборник*, 2007
- Маринска, Ружа. *20-те години в Българското изобразително изкуство*, С., Отворено общество, 1996.
- Марински, Лазар. *Българската живопис 1825-1970 - каталог на НХГ*, 1971.
- Митов, Борис. *Спомени за покойния ми брат - художникът Георги Митов - Литературен глас*, бр. 468, 1940, с. 2, 3.
- Митов, Ст. *Картините на Георги Митов - Литературен глас*, бр. 468, 1940, с. 4, 5.
- Михалчева, Ирина. *Портретът в Българската живопис 1878-1918*, т. 1, С., БАН, 1968.
- Христов, Кирил. *Георги Митов. Моят най-добър приятел в детинство - Литературен глас*, бр. 468, 1940, с. 1, 2.