



2–3

ЛУКОВНА УМЕТНОСТ

ТООЛТИЧНУ АНДОЖИК
септ 1964 - № 18-С № 11 лот
На изложени с архитектурните и стопански обекти и паметници
на България



2-3

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

Год. II бр. 2—3, 1974—1977 година

СПИСАНИЕ НА ДРУШТВОТО НА ИСТОРИЧАРИТЕ НА УМЕТНОСТА ОД
СРМ, СКОПЈЕ

Редакциски одбор:

Проф. Димче Коцо
Д-р Константин Петров
Д-р Коста Балабанов
Д-р Блага Алексова
Д-р Петар Миљковиќ—Пепек
Д-р Борис Петковски
Љубица Дамјановска

Одговорен уредник

Проф. Димче Коцо

Техн. уредник

Д-р Коста Балабанов

Јазична редакција

Илија Корубин

Зборникот се печати со средства на Републичката заедница за култура и Друштвото на историчарите на уметноста од СРМ

Адреса: Завод за заштита на спомениците на културата на град Скопје (за „Ликовна уметност“)

Печати Граф. завод „Гоце Делчев“, Скопје, Тираж: 1 000

СОДРЖИНА

Стр.

Д-р Коста Балабанов: По повод шеесетгодишнината од раѓањето на професорот Томо Томоски	3
Проф. Димче Коцо: Архитектурата во Македонија од XIX век	5
Проф. д-р Константин Петров: Едно аналитичко согледување на концепциската менливост во интериерите и амбиентите на париските дворци	8
Д-р Штефка Цобель: Борко Лазески — еден од учениците на Андре Лот во Париз	15
Д-р Коста Балабанов: Студии од културно-историското наследство на градот Дебар и дебарската област (I). Кога била градена малата црква посветена на св. Петка во Дебар	29
Антоние Николовски: Еден новооткриен портрет од македонскиот сликар Димитар Андонов Папрадишки	34
Д-р Борис Петковски: За научно-истражувачките цели на докторската дисертација: Никола Мартиновски 1903—1973 и методологијата применета за нивното решавање	38
М-р Јован Петров: Портрет на Драгица — Автор Димитар Андонов (Конзервација на делото)	46
Проф. д-р Блага Алексова: Ранохристијанската базилика во с. Крњево, кавадарско	48
Трајан Витларски; Петар Мильковиќ — Пепек, Комплексот цркви во Водоча, (дел од проектот за конзервација и реставрација на водочкиот комплекс), Скопје, Републички завод за заштита на спомениците на културата — Скопје, 1975, 72 стр. 33 сл. XI сх. XXIX т.	54
Загорка Расолковска — Николовска: Иконата крштење Христово насликаа врз череп од сом	58
Соња Абациева Димитрова: Улогата и значењето на групата „Мугри“ за современата ликовна уметност во Македонија — — —	62
Петар Мильковиќ — Пепек: Научното творештво на Виктор Н. Лазарев е втемелено во една нова епоха за историјата на уметноста на византисија (по повод веста за неговата смрт) — — — — —	71
Пабло Пикас (25. X. 1881—8. IV. 1973)	76
Петар Лубарда (27. VII. 1907—13. II. 1974)	77
Слободанка Парлиќ — Баришиќ и Љубица Дамјановска: Хронологија на настани од областа на македонските современи ликови и применети уметности (1973 од 16 ноември до 31 декември)	79

D-r ШТЕФКА ЦОБЕЉ

БОРКО ЛАЗЕСКИ — ЕДЕН ОД УЧЕНИЦИТЕ НА АНДРЕ ЛОТ ВО ПАРИЗ

Увод

Југословенските уметници, кои пред крајот на минатиот век и по Првата светска војна одеа на студии во странство, во Минхен и во Париз имаа во сликарите: Антон Ажбе (1862—1905) и Андре Лот (1885—1962) два голема примера. Тие на младите идни уметници и во морален и во материјален поглед им значеа многу, особено поради тоа, што мнозинството од нив прв пат тргнаа во свет, а во најголем број случаи без познавање на јазикот на земјата во која студираа.

Помеѓу Ажбе и Лот постоеше цела една генерација разлики, меѓутоа нив ги поврзуваа слични одлики. И едниот и другиот беа сликари и извонредни педагози, поради што беа мошне популарни и барани, како луѓе исклучиво хумани, а во наставата мошне либерални. И во двете академии: Ажбеовата во Минхен, која дејствуваше помеѓу 1891 и 1905 година и Лотовата во Париз од 1922 до 1962, беше поттикнуван и дозволуван развитокот на секој слушател. Како што докажуваат големите имиња, кои излегоа од овие две академии, нивните ученици се здобиваа со големи технички и богати теоретски знаења без цврста наставна програма, и успеваа да научат повеќе, отколку што можеше да се направи тоа на официјалните ликовни академии, кои во тие пресвртни времиња секогаш биле, најблаго кажано, оптоварени со преголема доза на академизам.

Ажбеовата школа ги прифаќаше главно учениците од словенските земји, меѓу кои, од нашите, покрај неговите земјаци Словенци, имаше уметници и од другите југословенски подрачја. За разлика од Ажбе, Андре Лот беше изразито посткубистички ориентиран, а во својата школа примаше слушатели од сите земји на светот кои се интересираа за современите движења во уметноста и имаа склоности спрема геометризираното сфаќање на сликата. Практичната и педагошка работа на Лот беше проследувана со теоретски заклучоци за сфаќањето на ликовното дело во неколку книги,¹ што секако оставаше значително пошироки и потрајни тра-

¹ La peinture, Paris, 1933: *Traité du paysage*, Paris 1939; *Peinture d'Abord*, Paris 1942; *De la Palette à l'écritoire*, Paris 1946; *Traité de la Figure*, Paris 1950;

ги, отколку што можеше да ги даде школата на определен круг луѓе.

Од Југославија кај Лот студираа повеќе од дваесеттина уметници од целата земја,² кои се задржуваа во неговото ателје главно меѓу двете војни, а особено во триесеттите години на овој век. Андре Лот беше мошне ценет поради неговиот либерален однос спрема учениците, толеранцијата и поттикнувањето на индивидуалните склоности на секој поединец кој се нашол во неговата школа. Како естетичар и познат педагог, како што вели еден критичар: „... не наметнувајќи ги своите теории и своето сликарство...“, тој веќе во третата деценија многу допринесе за „европеизацијата“ на нашата ликовна култура.

И во поново време, во повоениот период, неколку наши уметници се задржаа во Лотовата академија. Меѓу нив, без сомневање, кај Лот најдолго време помина скопскиот сликар Борко Лазески (1917),³ кој доаѓаше во неговото ателје од почетокот на 1946 до есента 1948 значи, скоро три години, колку што тогаш престојуваше во Париз. Значењето на Лотовото учење за уметничкиот развиток на нашите уметници кон крајот на 1974 година беше одбележено со изложбата: „Андре Лот и неговите југословенски ученици“, која се одржа во Народниот музеј во Белград.⁴ Исто така важен настан претставува и симпозиумот,⁵ одржан по повод на оваа изложба, кој откри и други моменти што можат да ја дополнат и објаснат сликата за југословенските Лотови ученици.

Средба со Париз

Борко Лазески дојде во Париз како стипендист⁶ и како еден од перспективните млади сликари, кој беше веќе ги завршил академските студии,⁷ но заради тешките услови за уметничко создавање немаше можност да изгради свој сопствен стил.

Кога кон крајот на 1945 година дојде во француската метропола, со себе ги донесе и стекнатите академски знаења и донекаде формираниите сфаќања за уметноста, но и непотполните технички

² Bea 27, меѓу нив Сава Шумановиќ, Стојан Аралица, Зора Петровиќ, Отон Постружник, Миленко Шербан и други;

³ Роден на 22. октомври 1917 година во Прилеп;

⁴ Во ноември и декември 1974; Лазески има за своите студии кај Лот оригинално свидетелство за 1946, 1947 и 1948 година, кое беше изложено по тој повод;

⁵ Симпозиумот се одржа на 21 декември 1974 година во Народниот музеј во Белград;

⁶ Со првата група од околу 100 Југословени, кои во есента на 1945 година тргнаа на студии во Париз;

⁷ Студираше на Уметничката школа во Белград а подоцна на Ликовната академија во Белград, кај проф. Мило Милуновиќ, која ја заврши во 1943 година во Софија;

и практични знаења, на кои, секако, им недостасуваше искуство. Младиот сликар имаше достатно волја и енергија, а пред себе јасна цел, така што пред сè, својот љубопитен дух го насочи кон изучувањето на техниката на монументалното сликарство и запознавањето на современите уметнички сфаќања. Со самиот факт што се ориентира вака, тој ги испитуваше своите склоности за чувствување на архитектурата, а пред сè на големите површини, облагородени со сликана сидна декорација, кај професорот Ducas de la



Борко Лазески: фреска на тема од НОБ — детал. (изведена во холот на железничката станица во Скопје)

Наје на Бозар, каде што специјализираше фреско сликарство две години, колку што му траеше стипендијата. Освен тоа во 1947 година и наредните години работеше на витражот во познатото париско ателје Momejean, каде што главно сликаше ликови, но исто така учествуваше и на монтажата на големите витражи.⁸ Напоредо работеше и мозаик.

Монументалниот начин на сликање го привлекуваше Лазески од две причини. Едната, го врзуваше за големата традиција на

⁸ Со што се издржуваше и на тој начин ги продолжи студиите во Париз за повеќе од една година;

фреско-сликарството во Македонија. Другата, главна причина, беше неговото сфаќање дека уметноста треба да им припаѓа на сите, а тоа е можно само ако делата се изведуваат на јавни места. Меѓутоа, во однос на големите стилови, убавината на нивните форми, на она што се манифестираше во Париз и случуваше во конкретниот миг на подрачјето на уметничкото создавање во светот, младиот уметник чувствуваше известна празнина, особено што, со стекнувањето на новите сознанија, неминовно требаше да ја преиспита исправноста на своите сфаќања за уметноста, кои тогаш, навистина, беа наклонети спрема современите движења, но сè уште немаа достатно убедлив израз на сопствено животно чувство. Тој јаз кај Лазески се појави со самото тоа, што со специјализацијата на фреско-сликарството и обработката на мозаикот, добивше главно технички искуства, што во суштината беа засновани врз класични принципи.

Следејќи ги современите токови во ликовните уметности, Лазески увиде дека развојните процеси на современото согледување на светот ја ослободуваат уметничката стварност од класичната, временската и просторната условеност. Со самото тоа станува јасно дека значењето на современите креативни аспекти во редица уметнички збиднувања на новото време е послободно формулирано и толкувано со помош на заемното проникнување на специфични форми, проширени на естетски симболи, на светлост, боја или движење.

Лазески во Париз чувствуваше дека е потребно максимално да се ангажира, како би ја усогласил, од една страна работата на монументалните остварувања, а од друга страна, како би ја поврзал својата мисловна компонента со современите достигања во уметноста. Со диференцирањето на здобиените искуства и користењето на новите, Лазески хармонично го прилагоди процесот на своето ликовно соопштување со прикафањето на новата изразна компонента, која се поврзува со кубизмот. Со самото тоа, што со истражувачка метода и соодветни изразни средства сукcesивно влијаеше врз промената на својата креативна постапка, тој ја изградуваше сигурната основа на своето стилско определување.

Склоности спрема кубизмот

Во допир со толкова концентрација на уметнички квалитети во Париз, Лазески во прво време се најде во недоумение, но скоро во делата на творците на модерната уметност, ја откри насоката, која ќе го води според сопственото креативно определување. Проникнувајќи во тајните на сликарската постапка на импресионистите, Сезан, фовистите и кубистите, Лазески во средбата со нивните дела најмногу го возбудуваше геометриската транскрипција на фигурата и предметот.

Импресионистите, кои во својата дезинтегрираност, покрај разлагањето на формите и бојата во треперење на светлоста, сепак, сè уште инсистираа на перспективата, беа надминати како идеал за Лазески. Меѓутоа, работата на Сезан, кој, навистина, ко-

ристејќи ги резултатите на импресионистите, инсистираше на интензивен изглед на работите, на ред, аналитичка рамнотежа на формите и колоритот, при што, како главен поттик му служеше природата, за Лазески сè уште беше неразјаснет феномен. Фовистите, кои почнаа да сликаат по истиот принцип како и Сезан, но ѝ даваа предност на чистата боја и свесно ја толкуваа деформираноста на мотивите земени од природата, не го одушевија до степенот на креативна заинтересираност. Единствено кубистите, кои уште посмело ја користеа креативната слобода со тоа што човечката фигура и предметите во природата јасно ги определуваа со сведување на основни геометриски форми, на Лазески му даваа поттик за исполнување на својата уметничка задача по овој пат, со боја и форма.

Во развивањето на сопствените склоности спрема кубистичката сликарска постапка, на Лазески најмногу му помогна Андре Лот.⁹ Секогаш готов и заинтересиран да воспостави присен контакт со секој слушател на својата академија, Лот зборуваше отворено за својата кубистичка ориентација, го истакнуваше пристапот кон мотивот а во самата композиција се залагаше за создавање на ликовна целост со помош на користењето на прави и криви линии, празни и полни обриси, мали и големи површини, светли и темни односи, воспоставувајќи на тој начин динамичен контакт со цел систем на линии, светлосни и тонски ефекти.

На Академијата кај Андре Лот

Андре Лот како сликар најдобро ги сфати, а како писател теоретски ги обработуваше творечките стремежи на големите уметници.

Обновувајќи го нивниот метод и анализирајќи определени уметнички дела и стилови, беше во состојба да одговори на цела низа прашања што произлегуваа од традиционалната и современата ликовна и естетска проблематика. Како припадник на кубизмот на Лот му служеа како клуч за разбирање и разрешување на многу проблеми ликовните разбирања на класиците. Меѓутоа, со анализирање на творците на поединци од поблиското минато, го возбудуваше реалистичката визија на сликарот и одличниот цртеж на Доминик Енгр, неговата вонредно чиста линија и негувана пластичност.

Специфичен дел во Лотовото естетско разбирање исто така имаа делата на Сезан, потчинети на законите на конструкцијата, единството, редот, контрастите, колористичката цврстина и геометриската организација. И тоа влијаеше на одделувањето на познатите четири елементи во Лотовата теорија за сликата, понекогаш, навистина, нарушуваани и во сопствената практика на сликарот. Од нив како највидлива порака се јавува — експресивната потока на геометријата, што дојде до израз како највпечатлива потпора во неговото творештво. Со тоа Лотовите поставки и сликар-

⁹ Лазески го упати кај Лот белградскиот сликар Пета Милосављевиќ, кој тогаш беше член на Амбасадата на СФРЈ во Париз. Податок од уметникот;

ската реализација не се оддалечија од природата. Уште повеќе, за природата Лот секогаш зборуваше дека, што се однесува до изборот на мотивот таа е неисцрпен медиум. Според мотивот беа обработувани и плошно определувани односите на површините, што адекватно со индивидуалното доживување на уметничкото дело, ватлерски беа различно решавани.

Андре Лот и Борко Лазески, како и многу други свои ученици од поранешниот и подоцнежниот период, програмски го водеа во наставата каде што во принцип иницијативата на усмрнувањето се препушташе на сензибилитетот на секој поединец, бидејќи главниот услов се однесуваше на квалитетот на работата. Но, како што се секава Лазески, Лот, често истакнуваше дека секоја уметност, а особено, ликовната, е поттикната од срцето и разумот. Лот своите слушатели систематски ги навикнуваше на што порационален пристап кон ликовното дело, што, пред сè, треба да биде со стивнато возбудување и страст, без анегдотско и илустративно одбележување на впечатоците, внесувајќи определена доза на објективност, потпирајќи се врз одмерена сила на колористичките и тонски решенија.¹⁰ Според Лот за определување и формирање на уметниковата личност од пресудна важност беше цртежот: „Моливот е најинтелигентен...“, зборуваше Лот, „... со него може да се стори, речиси, сè!“ И навистина, со него се црта и компонира, се одбира мотив, се контактира модел, му се дава ритам, се истакнува формата и карактерот, се одбележува пластичноста, се определува и постига тонското решение.

Истакнувајќи ја значајната улога на цртежот Андре Лот преку совети истакнуваше дека секојдневната дисциплинирана работа ќе биде од голема корист за секого кој сака од неговата школа да се здобие со солидни искуства и има намера да навлегува подлабоко во техничките и технолошките проблеми на сликарскиот позив. Лот математички го определуваше односот на цртањето спрема сликањето со 5 спрема 1. Тој броен однос требаше да го поттикне секој слушател на Лотовата академија пет дена во неделата интензивно да црта а еден ден да му се посвети само на сликањето.

Кога во Лотовото ателје беше час по сликање се работеше на мали формати со темпера, односно на начин, што на поединци им се чинеше најпогоден, а се применуваше таканаречениот површински начин на сликање. При објаснувањето и демонстрирањето на своите сликарски принципи, Лот правеше навредувачки анализи за творбите на одделни застапници на големите стилови, пред сè на Сезан. Но, кога стануваше збор за композицијата, Андре Лот, кој не поднесуваше монотонија во начинот на компонирањето, нејзиното значење го објаснуваше конкретно и аргументирано и најчесто се повикуваше на пример, како е непопуларно во композицијата да се стават две глави една до друга, што може исто така да се спореди со два слични елемента во ист хоризонтален или вертикален однос.

¹⁰ Сè што се однесува на Андре Лот, забележено е во разговор со уметникот Борко Лазески во февруари 1975 година;

Набљудувајќи со окото на кубист, Лот, потиснувајќи ги класичните разбирања за градењето на композицијата во сликата внесуваше плошно решавање на просторот и нејзината длабочина ја постигаше со тонско спроведување и со анализирање на мотивот. Овој принцип Лот мошне едноставно го докажуваше со: „*carré magique*“, споредувајќи го со апсолутно асиметрична рамнотежа во сликата. Со така постигната цврстина на конструкцијата и рамнотежа, во композицијата со пресметана игра на тоновите се внесуваше прекршување на светлоста, со што и статичните форми добиваа определен ритам. Не е потребно особено да се истакнува колку Лот го сакаше ритамот, на кој му придаваше исклучиво значење и го сметаше како заеднички за сите уметности.

Во прилог на содржинскиот план, вклучувајќи го ритамот и колоритот, мора да се подвлече следниот важен елемент: постигањето на светлото и сенката со боја и во плохи, принцип, кој Лот го нарекуваше: „à plat“, бидејќи се однесува на совладувањето на хроматската постапка за добивање на тонски разлики на определена плоха, третирана со две или повеќе бои. До таква состојба, што Лазески особено го возбудуваше, се доаѓаше со дијагонално одделување на сликаната површина, со што се развива просторот, односно се постига длабочина или извесно движење.

Лот очигледно сите работи околу него ги гледаше под неовообрачен агол. Во потрага за колористички третман, по право за одделување на светлите површини од темните, како што веќе истакнавме, приоритет добиваше бојата. Андре Лот речиси математички го определуваше обемот на тонскиот светло-темен однос, при што најголемиот дел го оставаше за полутон. „... Сè треба да се сведе на полутон...!“ често би повторувал Лот, мислејќи при тоа на специфичната улога на колоритот, бидејќи според сопствената формула една петтина од сликаната површина ја оставаше за светли тонови, еднаква количина за темни, а сè друго за полутон. Освен тоа, тој доследно се залагаше за хармоничност на постапката и нејзината широка примена во однос на зацврстувањето на ритмиката на косите тонски продори на светлоста и сенката, разделени или дополнети со линиите.

Таква постапка која има карактер на свесен и логичен, а не формално творечки акт, може, се разбира, најчесто да се следи на Лотовите слики. Инсистирајќи на тонски решенија, се случуваше Лот во плохата да внесува рака или со линија да ја дополнува некоја форма, како не би дошло до прекинување на плохата, а со самото тоа и на тонот. Исто така, не е редок случај на неговите слики, според тој принцип, кога станува збор за предел, дрвото пред нашите очи да се спојува со куќата, или, на пример, фигурата да се идентифицира со градскиот пејсаж.

Конечно определување за посткубистички сфаќања

Целокупната уметничка атмосфера што владееше во втората половина на педесеттите години од овој век во Париз и сè уште актуелната клима на Лотовото ателје му одговараа на младиот за наука жеден сликар Борко Лазески. По доаѓањето во Париз, Лазески не дозволи да го дезориентираат разни насоки и сфаќања, туку веднаш во почетокот сериозно им пристали на проблемите на

Лотовото сфаќање на кубизмот. Лотовото, на традиција изграденото, аналитичко навлегување во сликарството, неговата непосредност и едноставен начин на пристап кон ликовните проблеми преиспитани на сопствените дела ја правеа неговата настава интересна а на слушателите им се овозможуваше добивање солидна основа за натамошна работа. За ова исто така сведочи обемниот материјал што го донесе Лазески со себе од Париз. Покрај богатото искуство, упатства и книги, тука се наоѓаат уште работи, всушност, цртежи, скици и темпери настанати во Лотовата школа, што јасно го одбележуваат патот на сликарот до конечното определување за кубизам. Почетокот се однесува на одделување од академскиот пристап на сликарскиот проблем, до прифаќање на начинот на сликање произлезен од геометристкото сфаќање на предметите. Впечатоците од првата фаза на посетувањето на Лотовото ателје се однесуваат на нагласен Сезановски начин на сликање, онака, како што се работеше според програмата на наставата. Со проучувањето и анализирањето на делата на Сезан се одеше кон идентификување на тематскиот момент, истакнување на одделни елементи на неговите, плошно создадени, во суштината геометризирани форми и колористички компактниот склоп на архитектониката на сликата.

На пресврт во сфаќањето на авангардните ставови во насока на рационализацијата на сликарската постапка, пред сè, укажуваат темперите што ги работеше Лазески кај Лот во текот на 1946 и подоцните години. Го интересира главно формата, ритмот и тонските односи, развивани по Лотовите принципи, што дотогаш за Лазески беше непознат; односно наполно нов елемент. Во тој дух, веќе со особености на кубистичка конструкција работена е околу три и пол метра високата фреска „Бегалци“, која Лазески ја изведе на Бозар во Париз,¹¹ во 1946 година, каде што, по правило, за време на специјализацијата од определена област се изведуваше барем по едно дело со поголеми димензии.

Без посебна претенциозност Лазески се обиде со „Бегалците“ да оживее една стара, едноставна и секогаш актуелна тема, што сликарот ја поврзуваше со збеговите на Македонците. Како појдовна точка за одбележување на мотивот, на уметникот му послужија два, психолошки проектирани лица, кои скршени од болеста и немаштината, со подигнати глави чекорат кон непознатото, свесни за тоа дека безброй опасности демнат од сите страни. Се работи за една јасна епска визија на прогонетите, кои во името на слободата се откажуваат од татковината и сè што имале.

Иако мотивот, во суштината е сведен на односи на меѓусебното поврзување на плохи и линии, геометристката експресија во творбите на Лазески ќе се спроведува подоследно дури подоцна. Со колористичко одбележување и дијагонално разделување на сликаните површини, Лазески ја постигна бараната хармонија меѓу одделни елементи со помош на променливи и подвижни тонови, особено во динамичното одбележување на безграницниот простор, односно пејсаж, што се насира во заднината на сликата.

¹¹ Податок од Борко Лазески, кој изработи повеќе фрески во разни техники на Бозар;

Меѓутоа, главниот акцент во третирањето на мотивот лежи во трпеливото анализирање на ликовите со помош на интензивна светлост со која јасно се одбележани првите два плана. Со тоа Лазески внесе во композицијата, наместо очекуваното потенцирање на драматичната доживеаност на мотивот, определена мистика и поетична визија на ликовите во просторот. Нема сомневање дека уметникот, при користењето на дијагоналното тонско разделување на сликаните површини, со што се постигнати светлоста и движењето, беше поттикнат од учењето на Андре Лот. Но тоа би можело да се одбележи како почеток на прифаќање нови естетски принципи што во творбите на Борко Лазески ќе дојдат до израз дури подоцна. Во втората година од посетувањето на Лотовата Академија (1947), Лазески веќе прилично го беше совладал неговиот начин на користење композициони и тонски принципи. Би можело да се каже дека речиси во целост ги прифатил естетските начела на популарниот творец на посткубистичката академија во Париз. Меѓутоа, во еден момент Лазески го обзеде желбата за ослободување од Лотовото влијание во сликарската постапка, но тоа сакаше да го направи на начин што не би го навредил неговиот учител, когошто го сакаше многу и кон кого што се однесуваше со големо почитување. Од сето тоа може да се заклучи дека Лазески под тие околности првенствено сакаше да си ја провери својата личност и да си ги преиспита сопствените творечки можности, пред сè, исправноста на композиционите и колористичките решенија.

И сега, Лазески, со еднаков интензитет како и порано ги користи начинот на плоховното таложење на боите, но одбегнувајќи го дијагоналното одделување на боените површини, одеше по слични принципи во вертикализам. На тој начин, со светли, но топли тонови на распеан колорит и неговите студени антипodi со помош на долгманести, во вид на ленти конструкции на раздробена светлост, систематски ја вцртуваше фигурата, која стана поиздолжена а нејзината плоховност поизразита. Но штом Лазески се смири и ги стивна своите страсти, откако го задоволи својот стремеж за експериментирање, привлечната мок на Лотовите принципи и мудроста на неговите заклучоци, уште посилно го привлекуваа.

Кога Лазески, по една година, 1948 во есента ја напушти Лотовата Академија, париските кејови, мостови, булевари, пејзажи, галерии и музеи, ги понесе со себе и драгоцените искуства, стекнати на Бозар и Академијата кај Лот. Поаѓајќи од неговите посткубистички постулати, Лазески го насочуваше својот стил во тој правец што во подоцнежната работа, кога неговите естетски ставови поминаа низ известни промени обусловени од долгогодишното искуство, ја задржа чистотата на геометризирано сфатените форми. Во практичната обработка на мотивот уметникот, окупiran со послободно организирање на масите, постигаше конструктивно осветлување на плановите и нагласена ритмика на сликаните површини, потпирајќи се врз рамнотежата на тонските односи. И денес, по повеќе од три децении на своето уметничко дејствување, Борко Лазески сè уште ја почитува експресијата на геометријата, што сега многу порационално ја следи архитектониката на неговите монументални изведби.

На свој терен

По Париз, Борко Лазески повторно се врати во Скопје, каде што со многу динамика го продолжи својот уметнички живот. Добро подготвен со теоретски и практични знаења, Лазески си ја обезбедуваше основната егзистенција со педагошка работа на Уметничката школа во Скопје. Покрај сликарство работеше и графика, која наистина, не зазема значајно место во опусот на Лазески, но се занимаваше и со мозаик и очекуваше дека ќе дојде до поголеми изведби во фреско техника, мозаик или витраж.

Прва посериозна можност за монументална работа во фреско техника на Лазески му е дадена во 1950 година, кога требаше да ја изведува големата подвигна фреска: „Мечкин камен“, што го најде подоцна своето место во Домот на ЈНА во Скопје.¹² Фреската со тематика од Илинденското востание околу 1956 година настрада при реконструкцијата на Домот на ЈНА.

Според кажувањето на авторот и очевидци ова дело беше конципирано во реалистички дух, но бидејќи не ниту е достапна фотодокументацијата, не бевме во можност дури ниту приближно да реконструираме како изгледаше во начинот на компонирањето и користењето на колористичките средства. Во секој случај оваа творба како монументална изведба му послужи на Лазески за преиспитување на сопствените креативни, технички и технолошки можности. Во однос на тематското барање, со оваа творба, на младиот уметник му се укажа можност за прочистување и додавање на определени тематски композициони и колористички елементи.

Првата порачка за изведба во фреско-техника Лазески ја доби во 1952 година. Задачата се однесуваше на холот на Железничката станица во Скопје, каде што единствениот слободен сид од површина 225 м² требаше да се украси со фреска на тема од НОБ.¹³ Ваквото изведување за младиот уметник имаше значење од гигантски размери бидејќи оваа порачка тогаш значеше најголем потфат за локалните македонски, па дури и за целокупните југословенски прилики.

Толкава сидна површина долга 45 а висока 5 метри, за своето изведување бараше сериозни подготовки што траја речиси 3 години.¹⁴ Требаше да се направат беззорј скици на поединци и на цели групи, сепак тоа тематски што подобро да се поврзе и успешно да се вклопи, за да можат да се изработат што попрецизни картони и по пат на изведување што поуспешно да се реши обемната сложена и компликувана задача. Како што веќе споменавме, тематиката на фреската се однесуваше на настаните од последната војна и револуцијата. Лазески материјалот го подели во десет монументални сцени поврзани во една целост и на две големи, идеолошки спротивни групи. Едната од нив го претставуваше окупаторот како вистински за-

¹² Истиот; Фреската беше откупена од изложбата на ДЛУМ 1950. за Домот на ЈНА и настрада при реконструкцијата на Домот околу 1956 година;

¹³ Каталог од изложбата: Борко Лазески, Фреската на НОВ во холот на Железничката станица во Скопје, Уметничка галерија, Охрид; 1959;

¹⁴ Сочувана е комплетна документација и картони. Според изјавата на Лазески, уметникот со задоволство би се прифатил да ја повтори својата работа, но засега, во македонската современа архитектура не постои толку голема слободна сидна површина;

стапник на темната солдатеска преобразен во најстрашна воена машина, што не избира место ниту средства, туку застрашувачки и без милост го тероризира недолжното население. Втората група на поробените, стоички ги поднесува сите понижувања, неправди и маки, сè додека не започнал вооружениот отпор со обединетите сили, завршувајќи со победа.

Композиционо, уметникот мајсторски ги поврзуваше одделните елементи и ја совлада оваа огромна и психолошки мошне компликувана инсценација, каде што еднакво беа третирани два основни проблема: непријателската наездба со својот воен механизам и бунтовната мок на народот, кој не сака да биде поробен. Дрвото ги разделива како можен симбол за извор на животот и силата што тематски ја поврзува и импресивно ја зацврствува структурата на целата композиција. Проникнувајќи во прозаичните звиднувања на борбата, уметникот се задржал во епската сфера на настаните и прикажувањето на специфичните спротивности, што влијаеаа одлучувајќи врз позитивниот исход од тешките воени услови.

Користејќи ги искуствата zdобиени во Париз и во подоцнежната практична работа, на Лазески како појдовна точка му користеше кубистичкиот начин на обликувањето на ликовите и просторот. Со експресивното спротивставување на сенката и ликовие и просторот. Со експресивното спротивставување на сенката и светлоста, но по Лотовиот принцип, Лазески со своевидно компонирање и наизменично применување на дво и тро-димензионалниот начин на обработка на фигураните, создаде специфична илузија на просторот, а со плоховното соопштување на строго стилизирани поединечни ликови и цели групи, постигна величествена монументалност. Оваа фреска на Борко Лазески беше завршена во 1956 година, но за жал, речиси во целост страдаше за време на скопскиот земјотрес во 1963.¹⁵ По свеченото отворање оваа изведба, поради ликовната свежина и особениот тематски и стилски третман, наиде на неочекуван и вонреден одглас. За тоа сведочат над 80 записи, статии, прикази, интервјуи и полемики во сите југословенски весници и списанија.¹⁶

По тој повод сликарот Димитар Кондовски одбележа дека фреската е: „...значајно остварување, интензивно по општиот израз, сугестивно по силата, свесно за својата голема мисија...“¹⁷ Сликарот Петар Мазев, речиси истовремено констатира дека со оваа фреска е постигната: „...единствената харомија меѓу идеалот и неговиот монументален израз во сликарството, меѓу големата мону-

¹⁵ Сочувани се само неколку м² од фреската, но бидејќи сидот беше наклонет кон паѓање, тој е срушен пред неколку години. Сега, веројатно, тој дел на фреската би бил значаен документ, бидејќи истата зграда од 1974 година се уредува како Меморијален музеј, посветен на жертвите на Скопскиот земјотрес;

¹⁶ За оваа изведба, оценета како дело со вонредна уметничка сила и како значаен придонес во македонското и југословенското монументално сликарство, Лазески ја прими наградата „4 јули“, но дури во 1970 година. Врачени наградите на СУБНОР — во областа на ликовното творештво — наградата „4 јули“, Борба, Белград, 30 јуни 1970;

¹⁷ Фреска „НОВ“ од Борко Лазески, Нова Македонија, Скопје, 30 декември 1956;

¹⁸ Радио Скопје, Емисија „портрети“, 1958;

ментална традиција и нашите денови, Лазески го постави потребниот мост...¹⁸ Историчарот на уметноста Антонио Николовски оваа изведба ја нарече како: „Еп на натчовечната борба, страдањата и победите...“ и како „...сilen документ за нашата револуција“.¹⁹

Нешто подоцна писателот и ликовниот критичар Ото Бихаљи Мерин напиша: „За фреската на Борко Лазески сметам дека е потфат кој по својот квантитет и квалитет ги надминува локалните граници на Македонија бидејќи претставува еден од ретките обиди НОБ да се прикаже со нов и мошне современ проседе. Тоа е композиција полна со ритам, фантазија што врз основа на едно кубистичко гледање има длабоки корени во оваа земја. Оваа фреска во извесна смисла означува наследство на средновековните македонски фрески, а по мое мислење таа влегува и во значајната целина на југословенското сликарство“.²⁰

Во едно интервју, по неколку години, белградскиот сликар Зуко Џумхур рече, дека: „Фреската на Борко Лазески претставува голем ликовен потфат, што секако е единствен во нашата современа уметност“.²¹ По тој повод сликарот од Љубљана Габриел Ступица ја даде следнава изјава: „Ова дело на мене остави мошне силен впечаток. Пред сè поради силата со која е работено и усетот за монументалност. Интересно е дека Лазески во оваа фреска внесе многу битни елементи за македонското сликарство што оди напред со брзи чекори“.²²

Бидејќи Лазески во меѓувреме изведуваше неколку монументални дела во мозаик, што исто така страдаа во Скопскиот земјотрес и меѓу 1960—1970 година работеше како професор за монументално сликарство на Ликовната академија во Багдад, до негово повторно, поголемо изведување во нашата земја дојде дури 1971 година. Тогаш Лазески за Вардар-филм во Скопје наслика голема композиција: „Самоилови слепи војници“,²³ со големина 6x3,5 метри, сликана на платно во духот на фреска, каде што сè уште ги користеше извесните елементи на посткубистичкото сликарство.

Во геометризирано третираниот композициски систем на „Самоиловите слепи војници“, тематиката се однесува на поразената и осакатената Самоилова војска. Поради нанесеното понижување, слепите лелееави фигури, изобличени од болка, со дигнати глави бараат светлина и излез од крајно неповолната ситуација. Тие се наредени околу централната личност — царот Самоил, кој величествено лебдее над трагичниот призор. Разбудувајќи се од екстазата на очајот, Самоил сè уште не верува во вистинитоста на визијата, но го проколнува свирепиот противник поради неговото крваво недело.

Лазески, окупiran од легендарниот историски факт, раскажа потресна приказна, а со упростување на широките боени површини со помош на светло-темни односи воспостави блиска врска со до-

¹⁹ Разгледи, Скопје, 29 ноември 1956;

²⁰ Кубистички ораторијум у Македонији, Књижевне новине, Белград, 17 март, 1957;

²¹ Нова Македонија, Скопје, 30 јули 1960;

²² Нова Македонија, Скопје, 2 август 1960;

²³ И денес се наоѓа во просториите на Вардар-филм, Скопје.

минантната драматика на призорот, совладувајќи ја неговата неопределена рамка со силината на динамиката што уште повеќе ја нагласува бараната монументалност.

Исто така поновите монументални изведби, во суштина се надворзуваат на поранешните, каде што уметникот, пред сè, ја задржува геометриската експресија на мотивот и начинот на тонското решавање на сликарскиот проблем, што се гледа во следниве творби:

— На фреската, изведена 1972 година, големина 4×7 м, работена на тема „Сутјеска“, се наоѓа во Воениот музеј во Титов Велес;

— на големиот витраж со површина 35 m^2 , работен за Стопанската банка во Скопје, исто така во 1972 година и

— На витражот, големина 100 m^2 вклопен во четири еднакви отвори на Споменикот на НОБ и Илинденското востание во Крушево, работен во текот на 1973 година и завршен во 1974 година.

Сите овие работи, со различни техники и намени, сè уште содржат извесни елементи на посткубистичките принципи, се изведени без импровизација и непредвидено, но се модифицирани во начинот на користењето на творечките дисциплини. Во суштина општите ликовни ставови од последниве две децении не влијаеа битно врз стилот на Борко Лазески. Изведувачот на овие творби, нормално, претрпе извесни измени за сметка на упростувањето на геометриските облици во полза на синтетизирано доближување до композиционата структура и понитензивно осветлување на определените планови со игра на тонските ефекти.

Заклучок

Заинтересиран за нови барања, Борко Лазески веќе во Париз, за времето на својот тригодишен студиски престој (1945—1948) настојуваше своите академски знаења за уметноста да ги прилагоди кон современите ликовни сфаќања. Сензибилитетот што го чувствуваше за кубизмот по средбата со делата на неговите творци, го развиваше на Академијата на Андре Лот, што ја посетуваше целото време додека беше во Париз. Во средбата со сликарот, големиот педагог и теоретичар на уметноста Андре Лот, Лазески ја прифати концепцијата на неговите посткубистички, естески сфаќања и дефинитивно се одлучи за приврзаност кон кубистичката идеја, што стана составен дел на неговото стилско определување.

Лазески, почитувајќи ги Лотовите посткубистички принципи, настојуваше содржината на геометризираните конструкции, плоховното решавање на просторот со помош на тонско анализирање на светлите и темните површини, да ги сведе на сопствената компонента на современоста што ја задржа до денешните денови. Израсната на тлото каде што традицијата на фреско-сликарството е мошне богата, Лазески своите креативни настојувања по доаѓањето од Париз ги преориентира на дела со монументални димензии и ги прилагоди на изведби главно во фреско-техника, но и во витраж и мозаик. При тоа со слободното организирање на масата и светло-

темните односи во композицијата внесе поголема експресивност а со начинот на дво и тро-димензионална обработка на ликовите и просторот, специфичен ритам, определена епска сила и посебна поврзаност на облиците со колоритот.

Во таа светлина, каде што и денеска се присутни известни елементи на Лотовото учење, настанаа композиции со големи сликанни површини, тематски главно поврзани со борбата на македонскиот народ. Најсложената задача за Лазески, без сомневање, претставуваше фреската, изведена на површина од 225 м², со тематика од НОБ. Беше изведена во 1956 година во холот на Железничката станица во Скопје, а подоцна уништена во Земјотресот.

На крајот, потребно е да се истакне дека Борко Лазески со смелоста на ентузијаст, со концентрација и сигурност на познавач, со мера и вкус на добар уметник, со своите досегашни изведби, пред сè на монументални дела, не само што му се оддолжи на Андре Лот, кого што го смета за свој главен учител, туку во своето 30-годишно креативно присуство создаде силен и впечатлив документ на времето, во кое оставил значајна хумана порака.



