

УНИВЕРЗИТЕТ “СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ”  
Скопје  
Филозофски Факултет

М-р Владимир Величковски

# ПОРТРЕТОТ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ ВО XX ВЕК

Докторска дисертација

Скопје, 1997 година

кандидат:

м-р Владимир Величковски

ментор:

проф. д-р Борис Петковски



## ПОРТРЕТОТ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ НА XX ВЕК

### *Вовед*

#### 1. Приод кон темата и цел на истражувањето

Портретот претставува суштествен дел во развојот на македонската ликовна уметност во последните стотина години. Оттука, целта на овој труд е да ја проучи оваа материја почнувајќи од творештвото на последните зографи, од втората половина на XIX век, сè до денес - од првата генерација формирана во меѓувоенниот период (од крајот на дваесеттите години), преку првата генерација по Втората светска војна (од педесеттите години) сè до поновите и најмлади генерации македонски уметници. Целта ќе биде остварена доколку се разоткрие сложената и противречна еволуција на портретната уметност кај нас, како и ограничувањата во развитокот на жанрот, неговите разновидни остварувања и тенденции во разгледуваниот период. Портретниот жанр ја дели судбината на развитокот на модерната македонската уметност, со сите нејзини осцилации и промени, со нејзините нагорни линии и падови. Тој дури бил запоставен и истиснуван во одделни периоди, особено со афирмацијата и владеењето на апстрактната уметност од 50-те години. Неговиот развиток носи свои специфични проблеми оплодувајќи се често пати од актуелните уметнички движења, но секогаш во контекст на индивидуалниот уметнички развиток. Оттука потребно е детаљно да се проучат творечките замисли и пластичните реализации на уметниците, да се разоткријат влијанијата и взаемните врски во еден потесен и поширок уметнички простор и да се проникне во посебностите на сликарската и претставувачка вештина. Врз основа на аргументирана анализа, пред оригиналните творби на уметниците, можно е да се оствари синтетичен преглед и согледување за нивните специфичности.

Со разгледување на историскиот развој на портретниот жанр не можат да не бидат допрени некои проблеми на општиот развој на младата македонска модерна уметност. Позадлабочена анализа на портретното творештво и на индивидуалните достигнувања ќе ни овозможи некои обопштувања за најкарактеристичните белези и периоди во неговиот развој.

Портретот претставува документ од особено значење за македонската култура и уметност; неговиот развој можеме да го следиме во општиот развој на општествените, и особено уметничките и стилски тенденции на времето. Новите општествено-економски и културни услови и промени започнати уште од крајот на XIX век делуваат на развојот на уметноста, посебно на творечката интелигенција и создаваат услови за појава на индивидуализмот. Неговите форми и пројави се менуваат во зависност од развојот на новото граѓанско општество кое во наши услови доби сосем специфични белези. Во досегашните периоди на развојот на македонската уметност творците се групирале околу одделни превладувачки сфаќања и тенденции, потоа се прилагодувале на одделните барања на времето, но исто така следеле и сопствена линија на развојот, посебно во портретната уметност. Портретот, во кој се огледал дигнитетот на личноста во определени периоди, израсна од дисциплина сфатена како занаетска вештина до уметничка творба во која се одразуваат не само општите и посебни услови, туку и видовите на самосвеста на поединецот, за неговата исклучителност и "состојбата на колективното". Во портретот се соединуваат особините на личноста, она на уметникот и на моделот, карактеристиките на сознанието и на медиумот, на објективното забележување и внатрешна состојба, психолошката а потоа и феноменолошката страна на оваа специфична дисциплина. Кон крајот на XIX век портретот одигра улога на преодна и подготвителна етапа во развојот на модерниот македонски портрет. Потоа доаѓа херојскиот период на вистински модерниот портрет од крајот на дваесеттите години. Уметниците од таа прва основоположничка генерација ќе создаваат дела и

кон крајот на војната во 1943-44 година, потоа во периодот на важечкиот социјалистички реализам 1945-52 година, особено од педесеттите години до денес кога беа афирмирани принципите на слободен творечки развиток и на естетскиот плурализам во уметничкото творештво. Портретот можеме да го анализираме во контекст на уметниковото творештво, но и да го поставиме во еден поширок контекст на релации, на проткајувања и влијанија. Уметниците изработувале портрети за време на нивното школување, во разни пригоди и потоа, но исто така покажале интерес за портретниот жанр во цели периоди во нивното творештво создавајќи дела со индивидуални уметнички белези. Уметниците развивале свој портретен израз, некогаш целосно авторски а некогаш и со компромисни решенија; тие се прилагодувале на новата задача внесувајќи елементи на сопствениот уметнички стил, но едновременно респектирајќи ги барањата, или пак конвенции на портретната уметност. Сликите и вајарите, карикатуристите и фотографите ги афирмираат своите различни стилски определувања и техники, понудувајќи различни портретни концепти, од покласични до порадикални решенија. Во македонската уметност нема "чисти" портретисти, или автори на кои портретот им претставува основна преокупација; затоа пак има уметници со маркантни и значајни портретни опуси, но и голем број кои создавале портрети повремено, во разни периоди и по разни поводи. Во последните стотина години, период во кој може да се следи, главно континуиран тек на нашата уметност (со сите нејзини осцилации - нагорни линии и падови), разликуваме различни видови на портретно творештво создадени во различен контекст и со различен приод. Се работи во повеќето случаи за штафелајни портрети, за портрети од интимен но и од репрезентативен па и монументален карактер. Промените во уметничките концепции доаѓале како резултат на новите погледи и сфаќања на уметникот во однос на оваа специфична задача, на ликовен план но и на релацијата уметник-модел. На ликовно-естетските и психолошки страни во разгледувањето на портретното творештво се надоврзуваат социолошките аспекти на настанувањето на портретот како и

антрополошките белези кои се значајни за поцелосно согледување на оваа уметничка дисциплина и за творците во нашата средина. Низ портретното творештво се откриваат својствата на македонскиот карактер, а со значењето на тие "внатрешни погледи" се зголемува дигнитетот на една значајна уметност. Во развитокот на портретната уметност беа следени одделни примери и решенија на уметноста од соседните земји но и во светот, но до израз дојдоа и личните ставови и достигнувања кои се потпираа и на делови од националната традиција. Обидот да се претстават портрети на мажи и жени не е ништо ново, но во квалитетот на уметниковата визија го гледаме настојувањето да се биде свој-човек и творец од ова поднебје; македонскиот уметник покажа дека е можно да се постигне мајсторство во неговиот занает и да ги следи сопствените настојувања, човечки и уметнички наспроти сите ограничувања во една провинциска средина.

Во годините пред Втората светска војна, и особено од педесеттите години се разви подлабок интерес за портретирање на современиот живот. Тоа одеше заедно со обновениот интерес за делата од минатото со кои се хранеше цела една уметност во нејзините слободни (во извесна смисла неоромантичарски) струења. Патиштата по кои македонската уметност ја имаше примано и асимилирано европската, или светска традиција се во одделни сегменти поблиску проучени. Секако, македонската уметност го има повторено на многу начини искуството на многу нации, но сепак респектирајќи ги специфичностите и законитостите на сопствениот модел на културен и уметнички развиток, треба да истакнеме дека трансмисијата и инвенцијата е личен и селективен процес, пренесуван во најголем дел од уметниците и нивните учители. Или поинаку кажано: од личниот и националниот карактер зависи што еден уметник или нација ќе позајмат, како и што ќе создадат или отфрлат.

Овој труд ќе се обиде да ги следи примерите на современата уметничка концепција за личноста во контекст на уметничкото творештво на секој автор поодделно и низ тоа и развитокот на портретот воопшто кај нас.

Во текстот е присутно настојувањето во интерпретацијата на портретното творештво да се најдат што порелевантни референци кои водат сметка за некои стари но пред сè за новите сфаќања и толкувања на оваа проблематика. Тоа е неопходно денес (особено од педесеттите години наваму) кога портретната продукција е значително зголемена и стана значително разновидна.

Прво, се наметна задачата на средување на материјалот според определени критериуми од кои ќе произлезе нивната диференцијација и определување. Во таа задача се соединуваат методите и сфаќањата на критичарот и на историчарот на уметноста. При систематизирање на материјалот беше неопходно да се истражи и проучи опусот на одделните автори во чие творештво портретот заземал значајно место. Првата фаза на евидентирање (фотографирање и земање податоци за делата и авторите) беше извршена со обемното истражување во поголемите градови во Република Македонија (Куманово, Велес, Тетово, Гостивар, Битола, Прилеп, Штип, Струмица, Гевгелија, Охрид, Струга, конечно во Скопје и други места). Портретите се наоѓаат во ателјеата на уметниците, посебно во музејските и галериски институции, во приватните колекции. Колекционирањето на портрети не се одвивало според некоја организирана акција туку повеќе инцидентно; ситуацијата малку се промени кога портретот стана мода меѓу уметниците и купувачите. Тогаш се разви механизмот на нарачка од страна на државата но и на црквата, од разни општествени организации, но сè повеќе и од приватни лица (функционери, новозбогатетни бизнисмени) и на страсните колекционери (Ќемал Сејфула, Драган Весов, Мемед Нурединовски, Рада и Мирчо Скаловски и други). Добивањето портрет, интимен или репрезентативен стана прашање на статус и престиж во нашата средина.

Втората фаза се состоеше во обработка на материјалот кој е систематизиран по творештвото на одделни автори од што произлезе утврдување на социјалните мотиви и белези на портретното творештво,

особено фокусирајќи го вниманието на определување на степенот на индивидуализација на уметничката концепција за портретниот лик. Оттука патот водеше кон втемелување на вредносното начело, без оглед на обемот, или бројот на дела создадени во оваа област. На тој начин се изделуваа и кристализираа претставите за врвните, карактеристични остварувања на помалку или повеќе значајните автори. Монографската обработка на портретното творештво на одделни автори подразбираше добивање на една историска, или хронолошка последователност, согледано како "хоризонтален пресек" на уметничките појави кој отвори нови прашања од теоретска и практична природа. Се работи за десетици уметници кои обично почнуваат да работат портрети во некој покласичен манир, но кои во нивната творечка еволуција поминуваат низ неколку стилски фази кои може но не мора да коинцидираат со развитокот и достигнувањата во портретното творештво на другите уметници, од истата или од други генерации. Сепак, врз основа на студиозна обработка на опусот на одделни уметници се добиваше претстава и за општите процеси на уметничкото портретно творештво кај нас. Овој мозаик од индивидуални приоди и придонеси не е затворен туку повеќе отворен организам осмислуван низ одделни влијанија и поврзувања. Сепак, доминантните точки ја сочинуваат авторски осмислената развојна линија на портретното творештво, со извесни доближувања, или оддалечувања од кои произлегува хоризонталниот, или хронолошкиот след како и вертикалните проблемски и вредносни достигнувања. Прашањето за стилот ја покажува својата релевантност во денешни услови кога се работи за стилска разновидност општо но и посебно во делото на некој уметник. Новите, и порадикални решенија во портретната уметност, коишто одат често до границата на препознатливоста, поставуваат нови прашања за аспектите на портретноста, со менување на балансот меѓу формата и содржината, меѓу пластичното и предметното начело во одделни стилски приоди. Со новите уметнички предлози неопходно е да се развива нов теоретски приод кон таа

проблематика, без оглед што се менуваат некои од старите критериуми, а се истакнуваат некои нови. Тоа може да ни изгледа неприфатливо но тоа е нова, неодминлива задача на историчарот на уметноста и критичарот. Во секој случај треба да не интересира новата проблематика, низ стилистичките иновации, но пред сè уметничкиот резултат кој се утврдува со нови критериуми и поставки. Во изменети социјални услови, со развиток на теоретските и уметнички психолошки сознанија, како и во контекст на новите уметнички тенденции може да се разберат новите пластични и стилски приоди во портретната уметност, со нови карактеристики и содржини. Оттука, станува разбирлив новиот однос на уметникот кон моделот, неговата социјална и духовно-емотивна мотивираност користејќи ја можноста за творечки избор и лична смисла во третирањето на овој жанр. Уметникот на свој начин ја осмислува дијалектиката меѓу индивидуалното и општото, меѓу непосредната сензација и творечкиот приод што е работа на избор или сообразување. Уметникот е секогаш во потрага да ги спои, во еден прифатлив сооднос, стварното и идеалот, да го сочува индивидуалното но и да проникне во суштествените содржини на портретниот лик низ средствата на уметничкиот приод и сознанието. Во таа смисла секогаш биле актуелни и отворени прашањата за "реализмот", за "типизацијата" и "идеализацијата" во портретната креација.

Кога се пишува за портретната уметност едно од централните прашања е психолошката содржина врзана за појавата на одделната личност во уметничкото дело. Меѓутоа, во современата уметничка практика кај нас сретнуваме примери на портретни дела кои претставуваат стилизиран или шематизиран лик на некој маж или жена од кругот на "малиот човек", како и одделни настојувања да се определи типизираната карактеристика на "македонскиот човек". Покрај тоа што ваквото настојување доведува до имперсоналност, или потиснување на индивидуалното и конкретното во портретното претставување, сепак во некои дела спроведена е суптилна изнијансирана моделација на ликот и психолошките карактеристики на

моделот што е исто така интересно за предметот на оваа студија. Меѓутоа, границите на жанрот се допираат во случаи кога портретниот лик добива изглед на "лик", "глава" и слично во чие решение се користени сумарни потези и речиси аморфна структура не само на позадината туку и на ликот. На тој начин се проблематизираат и прошируваат границите на содржинските и пластични аспекти на жанрот. Во секој случај набљудувањето на стварноста и стилистичките црти на "типизација" или "идеализација" се две различни нешта, покрај извесните заеднички црти и можни суштествени поврзувања. Од степенот на "конструктивната" волја на уметникот и карактерот на неговиот однос кон моделот и неговата природа зависела уметничката реализација. Тоа е повод за проучување кое секогаш треба да води сметка за творечкото значење на делото, а не само за визуелното поистоветување со моделот. Оттука, определените формални и стилски модификации одат заедно со степенот на индивидуализација на портретот, се разбира ако сакаме да говориме за уметничката целосност и вредност на жанрот. Во таквиот приод го согледуваме и утврдуваме вредносното начело во портретниот жанр.

Портретното дело може да биде подложено на емпириско-научна анализа, во сета негова комплексност којашто може да ни го открие духот, или вкусот на времето, одделните уметнички тенденции, но и специфичниот однос меѓу уметноста и општеството. Секој период од развитокот на македонската уметност има свои специфичности, посебно низ сменувањето на одделни уметнички генерации кои ја донесуваат промената, или новите сфаќања во портретната уметност. Оттука важно е да се покаже соодносот меѓу различните приоди во портретното творештво и кои се тие својства кои го разликуваат новиот од претходниот приод. Одделната творба е неповторлива во својата целосност, нејзиното настанување е врзано за личноста на авторот и неговиот специфичен приод, но исто така таа творба е поставена во определен временски прериод, во историски контекст кој има одредени специфичности на општ план. Ханс Белтинг во книгата *"Крајот"*



на историјата на уметноста" (Култура, 1997, Скопје) смета дека "едно дело може да дозволи повеќе методи и да одговори на многу прашања; во него како став, како во некој зенит се собираат силите на дејствување, тоа неоспорна реалност". Но, "сепак за уметничкото истражување делото сеуште остана дел на отпор - pièce de résistance. Дистанцата кон делото и на делото кон светот." Ширината на дијапазонот, разнообразните компоненти на структурата на портретот како определена "серија на факти" ни отвора простор за правење "историска конструкција" врз основа на тие конкретни остварувања. Историчарот на уметноста не може да избегне некои ограничувања и дилеми, извесни прашања за кои не постои сигурен одговор, како што се на пример прашањата за "долната" граница на жанровската определеност, или пак за "реализмот" или "портретноста" и така натаму.

Македонската уметност има еден свој специфичен развој. Методолигијата на нејзиното толкување е определена главно од историските детерминанти на еден нерамномерен развој, со извесни прекини но сепак со една жанровска разновидност и стилско разнообразие како во мозаикот на глобалниот развојен процес, така посебно во портретното творештво во периодот од педесеттите години до денес. "Долната" граница на појавата на "реализам" ја определуваме кон крајот на XIX век, и продолжува во почетокот на XX век со карактеристичните белези на народна фотографична, наивно романтичарска уметност на портретот; изработката на портрети на младата граѓанска класа, според нарачка, се оформи како самостојна стилско-формациска структура која има тесни врски со уметноста на соседните земји. Реализмот, како правец и метод, не го доврши своето конституирање во една правилна развојна линија и во континуитет, туку со осцилации во вид на индивидуална уметничка определба која обично асимилираше во себе неколку различни стилски варијанти блиски на реализмот. Под влијание на новите "модернистички" идеи, струи и движења реалистичкиот концепт се менуваше, доживеа внатрешна преобразба и дезинтеграција. Во портретната уметност се

задржаа различни варијанти на реалистичкиот приод, од покласичен до помодерен, со елементи на импресионистичка, фовистичка, посткубистичка и експресионистичка лексика; затоа пак кај одделни автори се развиваат посложени стилски приоди, што некаде резултира со попродабочена психолошка студија, или со порадикални приоди во кои уметникот "говори поскоро со јазикот на алегии и алузии отколку со јазикот на директни искази".

Не постои метод, или приод во обработката на определена тема од историјата на уметноста на која не може да ѝ се даде забелешка; секој приод всушност претставува "нежно" зло во работата на еден историчар на уметноста и критичар. Затоа, секој наш обид може да се движи во барањето балансиран спој на историското и систематско проучување што опфаќа интерпретација на уметничката материја, со анализа на стилските и стилските структури и спојување на синхронијата и дијахронијата како основен методолошки став на модерната уметничка периодизација. Ќе приведам неколку мислења по прашањето на интерпретацијата на уметничкото дело. Арган, во една пригода ќе го искаже своето определување: "Јас верувам во интерпретација и ја употребувам, а таа ја опфаќа идејата на вредноста и согледување на иднината." И додава: "За разлика од барањето историзам и рационализам и планираноста, насоченоста и осмисленоста на уметничкото дело кај Олива станува збор за критика која сопствените избори не ги образложува со критериумите на вредност, кои ги смета за надминати, туку тоа го прави со воочување инцидентниот карактер на уметничките феномени во присутната ситуација објаснувајќи го начинот на кој тие феномени во неа се вклучуваат. Тој не настојува да објасни како еден уметнички феномен делува вон уметноста туку внатре во неа." (*Giulio Carlo Argan, Bonito Oliva ili kritika koja ne štiti vrednost u umetnosti, Moment, br. 21, Beograd, 1991*).

Наспроти тоа Сузан Зонтаг напиша текст кој гласи "Против интерпретацијата". Во однос на "проектот на интерпретацијата" Зонтаг

смета дека тој е "реакционарен и задушувачки", дека "изливот на интерпретации на уметноста денес ги трујат нашите чувства" и дека претставува "одмазда на интелектот врз уметноста." Конечно: "Да се интерпретира значи светот да се осиромаша, да се исцрпи, за да се воспостави еден самрачен свет на значења." За неа и дел од денешната уметност "како да е мотивиран од бегството на интерпретацијата." Во таа смисла Зонтаг мисли дека "првин е потребно поголемо внимание кон формата во уметноста" и дека "она што е потребно е речник - описен а не пропишувачки - за формите." Исто така "подеднакво скапоцени би биле и чиновите на критика кои би дале навистина точен, јасен, привлечен опис на појавноста на уметничкото дело." Таа се залага за "транспарентност" што значи "искусување на сјајноста на нештата сами по себе, на нештата какви што тие се." Наместо херменеутика нам ни е потребна еротика на уметноста" (Сузан Зонтаг, "Прошив интерпретацијата", *Постмодернизам, Зборник на текстови, Темплум, 1993, Скопје*).

Лиотар радикално предлага: "Било кој метод можеме да примениме за дешифрирање на делата на современата уметност: 1. а) Способни сме тоа да го направиме б) Секој метод е добар; секое дело може да се објасни 2. а) Не е можно б) Можно е, евентуално 3. а) Имаме право на тоа б) Не е забрането" (*Jean-François Lyotard, Djelo kako vlastita pragmatika, Quorum, br. 5, 1989, Zagreb*).

Во интерпретирањето на модерната портретура му се дава суштествено значење на субјектот што е портретиран, неговиот изглед, поставеноста, облеката, и особено гестот или мимиката. Посебно внимание се дава на анализа на лицето, затоа што сите негови делови, а особено "очите се огледало на душата". Притоа рацете значително го објаснуваат карактерот на портретираната личност. Другите елементи во сликата, како што е претставување на позадината (празна и едноставна, со пејзаж итн.), претставување на атрибутите на личноста, нејзината активност и социјален статус, која некогаш има симболично значење, ја создаваат целината на

портретот. Начинот на ликовната обработка, стилските и структурни белези во образложувањето на замислата на портретниот лик е оној карактеристичен и оригинален печат според кој го препознаваме авторот и неговиот приод и неговите определувања. Во слоевите на интерпретацијата мора да се препознаат взаемно условените содржини на "духот на делото" и на "духот на времето", оние развојни патеки на индивидуата, на специфичните процеси на персонализација во периодите на модернизмот и постмодернизмот кои во македонската уметност добиваат некои карактеристични и поинакви белези од оние средини во кои беа создадени и оформени. Ваквиот приод во обработката на портретната уметност кај нас е разбирлив кога станува збор за уметност со задоцнет развој и кога се во прашање историски и проблемски синтези што се основоположнички во една национална уметност.

## 2. Кон литературата за современиот македонски портрет

Литературата за современиот македонски портрет е мала по обем и главно е поврзана со неколкуте групни и самостојни изложби и со енциклопедиски единици. Најмногу се пишувало за портретот и автопортретот во контекст на монографските студии за творештвото на одделни автори, но сепак ретко со целосно внимание и сеопфатност во зафаќањето на проблематиката. Прилозите, направени во разни периоди, имаат значење за творештвото на одделни автори, но многу ретко во вид на поврзувачки и синтетички согледувања што ќе го објаснуваат дотогашниот развој на македонскиот портрет, во сите негови аспекти и значења. Ликовната критика и есеистика исто така многу ретко се огласувала за појавите од оваа проблематика.

Први податоци за македонскиот автопортрет наоѓаме во "*Enciklopedija likovnih umjetnosti*", I, LZ FNRI, Zagreb, од 1959-1960, во единицата "Македонија" потпишана од Н. П. Този. Во прилогот се укажува на првите појави на автопортретот, почнувајќи од резбарските творби во првата

половина на XIX век, преку делата на последните македонски зографи од втората половина на XIX век до современите остварувања на Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Вангел Коџоман и Димитар Пандилов. Како излагачи на портрети се споменати следните имиња: Димитар Кондовски, Томо Шијак, Перо Николовски, Јован Димовски и Благоја Папазовски.

Во том 4 на истата енциклопедија, од 1966 година, редакцијата дала прилог за македонскиот портрет, со нови податоци и мислења за неговиот развој. Први појави на портретност се наоѓаат во ликовите во живописот на Комненскиот период (Нерези, Курбиново), потоа во живописот од XIV и XV век. Портретите на резбарениот иконостас во Св. Спас во Скопје, од Петре Филипович Гарката се сметаат за вовед во портретната уметност на XIX век. Затоа пак делата на Димитар Папрадишки, Ѓорѓи Зографски од втората половина на XIX век се сметаат почетоци на модерниот сликан портрет во Македонија. Во текстот се набројуваат повеќе современи автори, со краток коментар за нивните остварувања. Од сликарите се споменуваат: Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Томо Владимирски, Љубо Белогаски, Василие Поповиќ-Цицо (и карикатурите), Борислав Траиковски, Миле Корубин, Богољуб Ивковиќ, Петар Мазев, Димитар Кондовски, Томо Шијаковиќ. Во скулптура, чиј развојен пат е покус, се спомнуваат имињата на Димче Тодоровски, Димче Коцо, Љупчо Стефановски, Борка Аврамова и Боро Митриќески. На крајот се забележува дека "веќе кон половината на шестата деценија настапува тенденција кон нефигуративност".

Во подоцнежниот временски период, покрај тоа што портретното творештво на македонските уметници доживува свој значителен развој, никаде не е забележано посебно. Ниту во првиот том на *"Likovna enciklopedija Jugoslavije"*, издание на JLZ *"Miroslav Krleža, Zagreb"*, од 1984, во единицата за автопортретот во Југославија.

Од изложбите, најзначајна до сега е тематската изложба "Македонскиот портрет во XIX и XX век" што ја организираше

Уметничката галерија во Скопје во 1962 година. За одбележување е студизниот текст во предговорот на каталогот за оваа изложба од Јелена Мацан, а потоа и освртот кон оваа изложба под наслов "*Македонскиот портрет*" од *Борис Пејковски* (објавен во "*Културен живот*" број 1-2, јануари-февруари, 1962 година во Скопје).

Авторот Јелена Мацан ги утврдува почетоците на граѓанскиот портрет во Македонија, од втората половина на XIX век, со делата на Дичо Крстевич, Димитар Андонов-Папрадишки, Ѓорѓи Зографски, потоа и на Михајло Шојлев, Трајко Муфтински и Коста Шкодреану, продолжувајќи со делата на творците на модерната македонска уметност и помладите генерации на уметници. Тоа се сликарите: Димитар Пандилов, Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, Вангел Коџоман, потоа Василие Поповиќ-Цицо, Љубомир Белогаски, Тома Владимирски, како и кај помладите Миле Корубин, Петар Мазев, Иван Велков, Спасе Куноски, Богољуб Ивковиќ, Перо Николовски, Трајко Николовски, Вангел Наумовски. Од скулпторите се спомнуваат делата на Димо Годоровски, Димче Коџо, Јордан Грабулоски, Љубомир Стефановски, Борка Аврамова, Боро Митриќески, Петар Хаџи Бошков, Ѓорѓи Ангеловски, Рашко Муратовски, Боро Крстевски и Славе Атанасовски-Крстанче. За секој автор е дадено кратко толкување и мислење за придонесот во контекст на македонскиот портрет, на сликарите и вајарите. Во каталогот се дадени податоци за дела и на македонските графичари, учесници на изложбата. Тоа се: Драгутин Аврамовски, Божин Барутовски, Ванчо Ѓорѓиев, Петар Мазев, Никола Мартиноски, Радмило Поповски, Менче Спиrowsка.

Всушност, Никола Мартиноски излагал цртежи во молив на хартија, но авторот на изложбата Јелена Мацан не објаснила зошто на изложбата биле застапени дела кои речиси немаат никаква врска со портретниот жанр, дури ниту со поимот на портретност туку повеќе се однесуваат на воопштените прашања, односно белези на фигурацијата, што го покажуваат и насловите: "Фигури", "Селанки", "Глава", "Лик" и друго. Покрај добрите

заклучоци и мислења, толкувања за одделните придонеси, авторот дава и некои произволни мислења кои не се сообразени со постојната практика во портретната уметност кај нас.

Во октомври 1995 година во Галеријата Стоби во Скопје, се отвори тематската изложба "Мајстори на портретот" на која беа изложени делата на сликарите: Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Миле Корубин, Димитар Кондовски, Томо Шијак, Родољуб Анастасов, Коле Манев, Ана Темкова, Георги Даневски, Рубенс Корубин, Петар Попчев и Новица Трајковски.

Требаше да поминат триесетина години за да се организира уште една ретроспективна изложба од овој вид. Тоа е изложбата "Портретот-тематски предизвик" што ја организираше, повторно, Уметничката галерија во Скопје, во 1996 година. Изложбата се состоеше од дела на македонски автори, слики и скулптури, од колекцијата на Уметничката галерија во Скопје. За прв пат беше собран и евидентиран толкав број портрети и автопортрети од македонски автори. Мирјана Талевска, приредувач на изложбата се обидела да набележи некои од главните карактеристики и етапи во развојот на македонскиот портрет, преку делата на одделни уметници. Беа застапени дела од следните автори: Димитар Андонов, Коста Шкодреану, Ѓорѓи Зографски, Михајло Шојлев, Димитар Пандилов, Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Вангел Коџоман, Димо Тодоровски, Димче Коџо, Катја Ефтимова, Љубомир Белогаски, Василие Поповиќ-Циџо, Ѓорѓи Ангеловски, Лена Стефанова, Борислав Трајковски, Борко Лазески, Љубомир Стефановски, Пеџо Видимче, Миле Корубин, Ристо Лозановски, Борка Аврамова, Ванчо Ѓорѓиевски, Рашко Муратовски, Димитар Кондовски, Боро Митриќески, Петар Мазев, Трајче Јанчевски, Крсто Славковски, Петар Хаџи Бошков, Спасе Куновски, Томислав Шијак, Иван Велков, Ристо Калчевски, Борис Николовски. Родољуб Анастасов, Благоја Чушков, Илија Лафазановски, Нове Франговски, Коле Манев, Владимир Георгиевски, Благоја Николовски, Никола Фидановски, Илија Пенушлиски,

Ратко Несторовски, Божидар Дамјановски, Константин Мазев, Игор Митриќески и Петар Стојанов. Изложбата не постави ниту се обиде да разреши некои од поранешните прашања за суштествените карактеристики на портретната уметност. Беше повторена поранешната грешка - беа изложени дела кои речиси немаат никаква врска со портретниот жанр, разбран и со малку проширените толкувања во современата уметност.

Во истата, 1996 година во Културно-информативниот центар во Скопје беше отворена изложбата "Портрети на писатели од колекцијата на Друштвото на писателите на Македонија". На изложбата беа застапени слики, цртежи и скулптури од следните автори: Сергеј Андреевски, Стеван Василевски, Зоран Јакимовски, Миле Корубин, Рубенс Корубин, Димитар Кондовски, Павле Кузмановски, Танас Луловски, Благоја Маневски, Коле Манев, Димитар Манев, Василие Поповиќ-Џицо, Новица Трајковски, Ана Темкова, Боро Митриќески, Томе Серафимовски. Предговорниот текст на Влада Урошевиќ, есеистички замислен, содржи висока оценка на организираната акција за создавање на оваа колекција, како и некои општи рефлексии за суштествените белези на портретната уметност.

Изложбата "Македонски автопортрет" одржана 1971 година во изложбениот салон на Центарот за култура и информации во Скопје претставуваше мал ретроспективен преглед на дела од македонските сликари создадени од крајот на XIX век до поново време. Со сликарски автопортрети беа застапени: Коста Шкодреану, Димитар Андонов, Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Вангел Коџоман, Киро Караџа, Димитар Кондовски, Спасе Куновски, Вангел Наумовски, Иван Велков, Ангеле Ивановски, Ристо Лозановски, Ѓорѓи Крстевски, Ристо Мијаковски, Александар Филиповски, Ангеле Гавровски. Во кусиот предговор во каталогот Вера Наумовска дава општи забележувања за оваа тема, главно преземени цртички од енциклопедиска единица.

Борис Петковски ја напиша книгата *"Никола Мартиноски"* (живот и дело), во издание на *Култура, Скопје, 1982 година*, во која за прв пат мошне



студиозно и целосно е обработено портретното творештво на еден од најзначајните современи македонски уметници. Истиот автор ја објави студијата одделно за *"Авиојорјрејој во иворејивојо на Никола Марјиноски"* во списанието *"Ликовна уметност"* број 7 од 1980 година. И тука се воочени најсуштествените белези и достигнуања на Мартиноски, поставувајќи го неговото дело и во еден поширок европски контекст. За илустрација на ова ќе го наведат неговиот заклучок: "Особено е важно да се подвлечат и неконвенционалноста, симболичната изразителност во некои од автопортретите со што Мартиноски останува постојано поврзан со експресионизмот. Несомнено е дека и во општото автопортретно творештво на Југославија, а и во рамките на експресионистичкото портретно творештво во Европа, Мартиноски даде свој сериозен творечки придонес."

Втората книга во која поцелосно и студиозно се обработува портретот во Македонија ја напиша Антоние Николовски, за делото на *"Македонскиите зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век - Андонов, Зографски, Вангеловиќ"* (издание на *Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата, Скопје, 1984 година*). Трудот се однесува за еден значаен период во кој се случи преод од религиозно во профано сликарство, кога бележиме настанување на граѓанскиот портрет во Македонија. Со него се отвораат суштествени прашања за развој на реалистичкото портретно сликарство во македонската уметност во последните стотина години.

Можат да се најдат и други забележителни анализи на портретот во рамките на одделни монографски трудови, но сепак во сосем мал број се објавени пообемни истражувања и обработка на портретните остварувања. Тие ќе бидат наведени во прилозите за портретното творештво на одделни уметници.

**ПРВ ДЕЛ**

## I ПОРТРЕТНАТА УМЕТНОСТ НА ГЛОТО НА МАКЕДОНИЈА

### 1. Римски и ранохристијански портрет

#### *Скулптура*

Римскиот портрет со својот опфат, карактеристики и сила и денес делува впечатливо и свежо со својот "животен реализам" што го изразуваат. Во римскиот портрет е остварена концепција која во себе опфаќа суштествени компоненти на тоа време, од општествена до уметничка и иконографска кои заедно евоцираат една свест за индивидуалноста на поединецот, за една силна општествена потреба "да се овековечат во камен" многубројните моќници и владетели и концентрацијата на творечка енергија. Античкиот портрет, посебно римскиот, може да се обработува во својата потесна област на портретна пластика, како уметничка дисциплина која во себе опфаќа идејна, мисловна и литерарна димензија. Изложбата "Античкиот портрет во Југославија" од 1987 година даде дотогаш најцелосен преглед на дела: портрети во полна пластика - глави и бисти, претстави во релјеф, во камен и бронза, керамопластика, глиптика, коски, ќилибар, на монети, на мозаици и фрески итн. Одделни репрезентативни примероци се импортирани од поголемите центри, какви што биле Атина и Рим, а многу остварувања - меѓу нив и добри портрети биле реализирани во нашите средини со домашни мајстори кои преземале нешто од земјите под чија власт биле, но исто така внесувале и свои елементи. Во каталогот со акрибија и темелност се претставува античкиот портрет во градовите и местата на тогашна Југославија почнувајќи од архајскиот до класичниот период на грчката уметност, преку развиените форми на ликовно изразување во времето на елинизмот и римскиот период кој се карактеризира со "реалистично-физиономски третман на индивидуата со

посебна изразност". Конечно, се следи развитокот на портретот "до иконицноста и непроменливоста на формата во раната византиска визија на човечката фигура и исчезнување на портретот во вистинската смисла на зборот во времето на раниот среден век." Грчката и римската портретистика, развивана во специфични услови на ликовни и теоретски достигнувања, заедно со нејзиното влијание на помалите и поробени земји на тој начин дошле во допир со некои уметнички достигнувања на тогашните цивилизации.

Портретот во античкиот период се појавува во неколку карактеристични видови: тој имал своја службена репрезентативна функција, која требало да делува во општествената средина афирмативно за власта, потоа и приватна "репрезентативно-религиска сепулкрална функција". Ако Грците, спекулативно настроени, барале во уметноста "само естетски доживувања", тогаш Римјаните, со нивниот практичен дух и поврзаност со животот и човекот, своите стремежи и сфаќања ги изразиле најмногу и најдобро во портретот.

Во оформувањето на римската скулптура важна улога одиграле маските, кои биле директно добиени од ликот на умрениот, потоа натурализмот на етрурската уметност и потоа на елинизмот. Оттука во римскиот портрет можеме да следиме елементи на натурализам, потоа реалистичен израз кој останува најконсеквентно спроведена стилска концепција, примерена на барањето на самата тематика. Од средината на III век пред н.е. се почувствувало влијанието на елинистичката уметност и од земјите на Источниот Медитеран со поголема барокна живост во претставувањето. Во подоцнежниот период, со воспоставување на Царството се забележува извесно враќање на натурализмот, а влијанието на грчката класична уметност придонело за поврзување на класичното и натуралистичкото во речиси совршена форма. Тоа е рамнотежа меѓу "стварниот изглед" на портретираната личност и на уметничката обработка што ја почитува внатрешната ритмика и композициска структура на портретниот лик. На тој начин, во ова "златно време" биле допрени

суштествените карактеристики, со богатство на душевни изрази, на претставениот портрет.

За разлика од Западот, на Истокот, со влијанието на ориенталните уметности, се манифестирала наклонетост кон стилизација и шематизација на портретната претстава, во апстрактното третирање на просторот и во фронталната визура на ликовите. Тоа ќе биде основа за развиток на византиската уметност.

Треба да се забележи дека во античкиот период беше остварена портретна пластика со различни белези, заснована на основниот реалистичен приод од архајска до класична, од упростена преку "барокна" до натуралистичка и реалистична во која има "свечен мир" како и суровост (на пример онаа од IV век). Таа ги одразува повремените немирни времиња, како и мирните периоди развивајќи се од понагласена физичност до поизразена душевност, од конкретно се дошло до апстрактно, од физичко до метафизичко, од реално до идеја.

Ако се прашаме што го прави античкиот портрет близок на современиот творец и гледач тогаш тоа го наоѓаме во заедничкиот пристап: уметниците од тоа време им се додворувале на своите императорски модели, разните моќници и богаташи посакувајќи ја славата и материјалната независност како што тоа го прават и нашите современици. Ненад Камби во спомнатиот каталог ќе даде коментар покрај репродуцираната "Глава на Веспасијан": "очите изразуваат благородност, мудрост и достоинственост, а испуштени се карактеристичните груби црти на царевото лице, лукавоста и цинизмот." Затоа најдрагоцени се оние портрети во кои е доловена вистинската природа на моделот, со внесување на препознатливи црти на индивидуалниот изглед и карактер, кога се појавува "моментот на вистина", а не на додворување. Но, тоа се ретки остварувања и во денешно време, особено кога се работи за владетели и моќници.

Античкиот, посебно римскиот портрет кој ги помина промените на времето и денес делува убедливо и силно со својот реализам (меѓу другите и повеќе портрети откриени на територијата на Македонија - Стоби.

Битолско, Скопско, Охридско, Прилепско итн.), кои се сугестивни во својот жив непосреден израз, впечатливи и кога недостасува некој дел од камениот лик.

### *Монети*

На територијата на Република Македонија се пронајдени мноштво материјални докази за културата на населението на овие простори, меѓу другото и монети од неколкуте антички периоди. Нумизматиката кај нас веќе постигнува солидни резултати, по однос на периодизација и претставените мотиви - амблематични и симболични претстави, претстави на ликови, кралски итн. Нас не интересира пред сè претставувањето на портретни ликови, а не толку нивната историска, социјална или економска страна на настанувањето. Се разбира треба да се говори за типот на монетно портретно претставување кое се среќава во Атина и Рим од класичното и хеленистичкото време, а било пренесено и користено на овие простори. Портретните ликови имаат типизирани белези со јасно линеарно амблематично оформување на ликот во строг профил со извесните атрибути на рангот на личноста и неодминливата стилизација на формата и идеализираното претставување.

За да ја организираат државата и да ја потврдат својата моќ кралевите ковале монети на кои биле втиснати разни обележја и знаци како и ликот на владетелот, најчесто претставен во вид на некое божество или со атрибути кои јасно укажуваат на неговиот божествен ранг. Прво се појавиле пари со неговото име, а потоа, во хеленистичкиот период се појавува и неговиот лик со разни почести и титули со кои се врзувало неговото име, претставата за неговиот ранг. Преку монетите кралот ја афирмирал својата власт и личност, претставувајќи врз нив најразновидни мотиви кои се "поврзани со митологијата, растителниот и животинскиот свет, алутирајќи на пример на психофизичките својства, доблести на одредени видови, потоа на кралското потекло, кралската титулација и така натаму."

Во книгата на Никола Шелдаров и Виктор Лилчиќ "Кралевите на античка Македонија и нивните монети во Р. Македонија" (Македонска цивилизација, книга 1, 1994, Скопје) даден е преглед на досегашните достигнувања во оваа област, со користена литература. Во строгата статистика на податоци и описи се проткајува една произволна квалификација од типот на пример на оваа: "За прв пат тој го претставува портретот на Херакле". Несоодветното определување е очигледно бидејќи не може да се говори никако за портрет на една митолошка фигура, како што не може да се говори сосем за портрети на кралевите претставени во една сосем стилизирана воопштена форма која треба да симболизира - покрај тоа што некаде се извлекуваат физиономските и карактерни белези. Во стручната информација можеме да најдеме разни податоци. Така, на пример дознаваме дека Филип II на реверсниот тип на тетрадрахмите бил претставуван во лев профил поради повредата на десното око при опсадата на градот Метона. Потоа, на друго место читаме: "Сребрените тетрадрахми на Александар III се познати како Александрини. Аверсот носи портрет на самиот Александар идентификуван со митскиот јунак Херакле, наметнат со кожата на Китеронскиот лав." Потоа за време на Александар IV, синот на Александар Македонски се издадени четири типа пари: статери, тетрадрахми, дистетери и оболите. На аверсите на првите три типа е претставен ликот на неговиот покоен татко наметнат со слоновски скалп. На оболите пак, е претставен профил на Александар со Амонови рогови, а на реверсите лав. Потоа, Деметриј I Полиоркет со разни симболи ги претставил своите морски победи, како и неговиот лик во профил со рогови на бик претставен на реверсот на монетата. За време на Филип V за прв пат ликот на владетелот е претставен во профил но без вообичаените божествени атрибути.

### *Сликарство*

Блага Алексова ги откри ликовите насликани во фреско техника во Баптистериумот на Епископската базилика во Стоби. Се работи за

портретни претстави на Христос, на Евангелистот Матеја и други портрети. Потоа за ликови на Фисон, Гион, Еуфратес и други претставени на подниот мозаик во Баптистериумот во Стоби итн.

Овие претстави сведочат дека Македонија била рано опфатена од Христијанството што претставува мислење потврдено и со многу други материјални докази, архитектура итн. Тоа е претставено во книгата на *Блага Алексова Locus sanctorum Macedoniae, кули на марширише во Македонија од IV до IX век (Машица Македонска, 1995, Скопје)*, плод на повеќегодишни истражувања, во областа на старохристијанската археологија во Македонија. Нас не интересира описот на содржината на фреските кои се дел на декоративната програма на Баптистериумот и една композиција од базиликата на епископот Евстатиј во Стоби за што се наоѓаат примери во грчко римското сликарство од овој тип на култни објекти. Христовиот групен портрет, како и други портретни ликови во фрагменти, кој му припаѓа на доцно античкото старохристијанско сликарство, го украсува северниот ѕид од објектот. Заедно со ликовите се вкомпонирани други елементи, сакрални атрибути кои го потврдуваат и осмислуваат иконографскиот и идејниот карактер на мотивот. Тоа е всушност "Сцена од детството и животот на Христос" во која Христос зазема централно место, од неговата десна страна се претставени уште два млади лика, а од левата страна само еден - сите претставени фронтално, во ан-фас визура. Овој тип портрети, во вид на колективен портрет, се појавува на ѕидовите на катакомбите, на фасадите на саркофазите и во апсидите во црквите. Христовиот портрет, како што забележува авторот "не е вклучен во христијанскиот иконографски репертоар пред мирот на црквата." Ликот на Христос има јасно верско обележје: околу главата е насликан ореол во златна боја што е "знак на голем углед и слава". Претставувањето на Христос во колективен портрет е често застапен вид на претставување во христијанската портретна иконографија. Претставата на Христос како дете во ѕидното сликарство е често во повеќе медитерански земји во овој период.



Инаку, традицијата на Христовиот колективен портрет, заедно со апостолите, влече корени од елинистичкиот период. Треба да се потсетиме дека најрани податоци за изгледот на Христовиот лик наоѓаме во литературните описи од I век, поточно во апокрифните акти од апостолот Јован итн. Неговото ликовно претставување е разновидно: од колективните портрети на Христос, со апостолите во најраниот период, па сè до претстави во медаљони *Imagines clipeatae* или фунерален портрет кој бил вообичаен во паганското и во почетоците на христијанското сликарство, потоа на релјефни претстави на христијанските саркофази, како и посебниот вид на *Orant portret* кој всушност ги претставува фронтално фигурите што стојат и се молат, светители - од редот на мартирите.

Христовиот колективен портрет од Баптистериумот во Стоби, покрај тоа што задоволува определена иконографска шема се прилагодува на основната функција - да илустрира на еден декоративен начин присуство на света личност. Ликовите се во боја и цртеж мошне шематично и упростено решени: врз основа на плошно нанесена боја се изведува цртеж во вид на нагласена контурна линија што поедноставено ги определува заоблените детски црти на ликовите, со неопределен обезличен израз.

Авторот на книгата ги опишува овие ликови (кои впрочем немаат белези на портрети) на следниот начин: "На светлорозова, а на места на доста темна основа, предадени се ликовите на портретите. Самиот лик е оформен со широка кафеава линија на два пати извлечена. Овој сликарски манир се повторува при сликањето на крупните отворени очи со фиксирани зеници, на веѓите и на носот. Устите се одбележани само со две широки линии." И потоа: "Косата на Христос и на вториот портрет од десната страна, од средина на главата е очешлана напред, така што во полукруг го покрива челото и паѓа од страни. Сликана е со темно-кафеава боја. Ова е најомилената фризура во доцната антика што била во честа употреба." И на крајот: "Христос и другите портрети се облечени во туники на чија млечнобела основа се насликани од двете страни широки траки - *clavus* со

рамно исечени деколтеа што откриваат дел од вратот. Нема траги од некаква наметка."

Притоа, треба да се одделат две работи: значењето на ова откритие од историски, културен, религиски и иконографски аспект е неспорно, како што не може да се одмине фактот дека се работи за "класично" оформени ликови во чие обликување главна улога има контурната линија, без моделација и деталзирање што помага во намерата - да се претстават типизирани ликови кои немаат портретни карактеристики.

Авторот укажува и на композицијата "Сцена на општата група мажи" во Баптистериумот во Стоби и на извесниот напредок во сликањето на портретите. Во ова дело повеќе доаѓа до израз "индивидуалната прецизност на физичкиот изглед", извесен "природен поглед", "оживеаност", и "израз на лицата." Кога се работи за палеохристијанско сликарство наменето за култни објекти тоа е секако значајна промена, како што не треба да се заборава историското значење, но исто така и шематизмот кој значи и извесна сликарска невештина и провинцијалност, ако сакаме.

## 2. Средновековен портрет

Во средновековната епоха, според поновите истражувања, портретниот жанр доживеал мошне интересен и значаен развој. Станува збор за средновековни култури кои се развивале во различни земји на Европа и Истокот. Оттука за развојот на портретниот жанр не може да се говори како за општо стилско единство туку повеќе за различитости кои произлегувале од различните социјални, економски и културни претпоставки. Покрај тоа што портретот бил ставен во служба на религијата, и на тој начин ја немал водечката улога во својата област, биле остварени впечатливи дела кои послужиле како основа за развивање на портретот во ренесансната епоха, и отвораат можност за поврзување со наредните епохи. Тие значи немаат само историско-културно туку и уметничко значење. Да ги спомнеме само портретните мозаици во црквата

Сан Витале во Равена, потоа портретните ансамбли во црквите во Русија, Украина, потоа во Германија, или пак портретните дела во Индија, Кина и Јапонија. За портретот се појавиле и теоретски списи каков што е староиндискиот трактат за живописот на Читралакшани, кинеските истражувања итн.

Средновековната уметност, наоѓајќи се меѓу спиритуалните и хуманистички принципи, создаде примери на различни портретни решенија и поетики. Од една страна црквата наметна строги иконографски канони според кои уметниците мораа да работат, а од друга страна се појави стремеж кај уметниците да ги "корегираат" или изменат тие канони. Разновидноста на решенијата може да изнуди поедноставено класификување на делата во две насоки: онаа која повеќе тежнее кон реалистично претставување и другата кон иреалистично изразување. Поблиску до стварноста е наоѓањето на разновидни решенија, на основната реалистична матрица се "налепуваат" разни примеси: на примитивен натурализам, на експресивност или на идеализација, на симболични претставувања. Реалистичната основа на творечкиот метод на еден портретист во средновековието бил роден во таа спрега на противречни настојувања, во обидот да се помират и сообразат индивидуалните неповторливи црти на оригиналот и канонската апстракција. Во сликарските (фреска, икона), скулпторски и графички дела во разни земји покрај веќе спомнатите, и во Италија, Чешка, Грција и други вкочанетоста на канонските пропозиции почнале да омекнуваат, да добиваат извесна живост со внесувањето белези на "природните особини на човекот". Уметниците тогаш немале многу простор за слободно развивање на портретната креација, но барањето за крута типизација сепак било надминувано со концентрирање на цртите на посебната личност. Уметникот ги исполнувал своите портрети и икони, иако се решавани со една надворешна неподвижност, со една духовност која му е блиска на човекот, која е негово автентично доживување. Замрзнатоста на ликот и гестот тогаш добива посебна концентрираност на изразот и

прибраност на волјата на вообличувањето, посебна експресивна сила и уверливост. Религијата, посебно христијанските и други догматичари барале во "земната обвивка" на човекот да внесат бестелесност или не-земска, онастрана духовност. Од своја страна уметникот во рамките на пропишаното барал нови средства за нова изразност, постигнувајќи силна емотивна изразност (делата на Теофан Грек и други) различна од онаа на портретите во стариот Египет или антиката.

Во средновековието среќаваме цртежи на портрети кои ги украсувале страниците на ракописите вклопувајќи ги во графичкото решение на целината на книгата. Одделни сликарски и скулпторски решенија од друга страна, со нивната монументалност станувале дел на архитектурата. Друг вид синтеза остваруваат фреските и мозаиците кои со својата дводимензионалност ја потврдуваат плоскоста на ѕидот украсувајќи го со разни содржини византискиот, старорускиот храм. Скулпторските портрети органски се вклопуваат во просторот на готските катедрали додека фреските и мозаици со нивните монументални пропорции и свечена елеганција се вклопуваат во еден православен христијански храм.

Овие дела се покажаа добра основа за еволуција на портретниот жанр во следните епохи во разни делови на светот пред сè во правец на полнокрвно, живо претставување на една уметност со хуманистичко значење.

Меѓу најстарите слики што ни останале од средниот век се наоѓаат портретни претстави, како што се ктиторските и историските портрети на грамотите и во монументалниот живопис. Во контекст на ова е прашањето на поврзување на владетелските слики со текстот на грамотите. Тоа покажува дека проучувањето на портретите во византиската културна сфера е сложена задача, кога треба да се проучат портрети од историски карактер, но и на портрети на благородништво и на другите социјални слоеви во византиската уметност и на уметностите на словенските земји кои дошле во допир со Византија.

Меѓу XI и XV век во Македонија и другите соседни и словенски земји може да се регистрираат многубројни портрети и композиции со ликови на владетели и други личности. Тогаш, а особено од крајот на XIII век овие портрети кои главно се наоѓаат во црквите (некаде и со неколку портрети на една личност) излегуваат силно од "религиозната рамка" по својата пластична живост и уверливоста на портретното (профано) претставување. Сликарите на фрески, имајќи ја предвид разновидноста на решенијата, може да се претпостави дека работеле некогаш по ликови од минијатури или "по видување", изгледа поретко по модел. Како и да е, според уверливото претставување на индивидуалните црти, белезите на инкарнатот, видот на облеката и другите атрибути, разновидноста на природот (од пореалистични до постилизирани претстави), може со сигурност да се говори за портретна уметност со определени специфичности на времето и условите во кои настанала. Стилот, всушност зависел не од времето и уметничката личност туку од рангот и општествената положба на личностите кои биле портретирани. Уметникот работел според две основни концепции: личностите од дворот и благородништвото биле портретирани со давање предност на стилизацијата и значење на идејата и симболот на личноста, а портретите на личности "од народот" се претставени реалистично, со повеќе грижа за детаљот и извлекување на човековиот карактер.

Сепак, може да се разликуваат карактеристиките на средновековниот портрет од оние на претставување фигура на светител, додека не ретко само натписот ни кажува за која личност се работи. Средновековниот ктиторски портрет го покажува стремежот на уметникот да ја издвои човечката личност од светот на религиозните ликови и да ја интерпретира како неповторлива индивидуалност. Се давале видливи сведоштва за ктиторската побожност, богатство и моќ кој затоа можел да биде основач на црква и манастир. Сепак, уметникот во тоа време немал намера да влегува подлабоко во формулирањето на индивидуалните црти, психолошки и карактерни белези на насликаната личност, ниту да бара "личен израз" во

својата работа. Затоа тој постигнал (во Псача, Лесново и другде) изразита моќност на цртежот, убавина и складност на бојата, достоинственост на движењата и ставовите, општа сигурност на концепцијата. Ако не го развивал реализмот средновековниот уметник ја развивал смислата за стил, прашање кое ќе добива нови форми и значења во наредните епохи.

Христијанскиот среден век ја порекнувал единката затоа што се сметало дека човекот пред сè е припадник на својот сталеж. Поединецот, соодветно на тоа, не може да се разликува од другиот, според она личното во цртите на неговото лице туку единствено по знаците и белезите на неговото достоинство.

Во книгата *"Филозофија на исихазмо̄"* (Табернакул, 1993, Скопје), од Вера Георѓиева, е објавено поглавието "Основи на личноста" и текстот "Од маска до личност". Исихастите, според авторот се обидуваале да ја дофатат тајната на човекот како одраз на тајната на божествениот живот" и дека за нив "битно е православноста сфаќање дека човекот е потполно различен од секој друг човек по својата неповторливост и единственост" и следствено "ниту еден човек не е во целина содржан во друг, освен Исусовата личност". На прашањето дали "личноста претставува негација на онтологијата" може да се потсетиме на другите делови на текстот: "Човекот е онтолошка дихотомија на створено (природно) и дадено (надприродно). Тој не живее паралелно неколку животи, на пример телесен, душевен и духовен, туку живее и претставува еден единствен личен живот." Или пак, "личноста е човек кој го надминал својот сопствен свет во стремеж кон Бог." Потврда за тоа наоѓаме во учењето на Григориј Палама кој сметал дека "многу поважно е постоењето на личносен (ипостасен) Бог, отколку неговата непознатлива суштина." Всушност, "ипостас е некој што ја надминал својата природа и постои како надминување на себе самиот кон трансцендентното."

### *Фреско сликарство*

Светозар Радојчиќ рано го издвоил и обработил проблемот на портрети на средновековните владетели. Тој ги утврдува основните стилски карактеристики, како што се реализмот и идеализмот во претставувањето. Тоа е колеблив развој, со значајни остварувања во XIII и дел од XIV век во кои се поврзуваат резултатите на домашните сликари и влијанијата од страна. Репрезентативниот портрет, или свечената владетелска слика произлегува од црковната и династичка уметност во Византија, а главните стилски промени "се појавуваат како резултат на општиот, интернационален организам на православната уметност." Нагласката е на посебниот издвоен кралски портрет со елементи на индивидуализација и типизација што прилега на репрезентативниот карактер на сликата. Тие се насликани главно во долната зона на живописот, фигурата е претставена како стои, во богата облека која го сокрива телото, а просторот се означува едноставно. Авторот смета дека реализмот достигнал врв на ликовите на кралот Милутин, но тоа сепак "не е вистински дескриптивен натурализам", туку претставувањето е "поврзано со идеализираност", како што и во изразот не е доволно нагласен индивидуализмот. Потоа, во текстот авторот укажува на портретите на царот Душан, дека во Лесново тоа е "нов идеалистичен стил", и дека општо "царските портрети фактички се репродукции на индивидуалниот лик на жив модел". Направен е обид да се определи контрастот меѓу реалистичниот и експресивниот портрет во XIV век, како и трансформацијата на царскиот лик од индивидуална во божествена претстава. Во подоцнежниот период се појавила "претерана виткост" на фигурите, а верноста на портретот била жртвувана на "општиот израз на стилот" (*Светозар Радојчиќ, Поретрети српских владара у средњем веку, Музеј Јужне Србије у Скопљу, књ. I, 1934, Скопље*).

Светозар Радојчиќ го анализира сликарството кое зависи од литературата, евоцирајќи го она време на стара "хармонија меѓу зборот и сликата". На византиската идејна позадина се развивал извонредно сложен

авторски портрет. Авторот ја подвлекува поврзаноста на одделни сфаќања и концепции на античките и христијанските автори, како и видовите на портретно претставување: портретите на евангелистите кои се ставале пред текстот, за портретот со лоров венеч, книга и лира, сè до подоцнежните портрети на писатели во кои се внесени класицистички и романтичарски белези. Создаден е тип на авторски портрет со побожни атрибути, разни личности и симболи (богови, музи, гении, ангели, светци, персонификации на личности и симболи итн.). Од една страна "физиономијата на писателот се опишува точно, се дава редовно фина анализа на карактерот, и психолошки се дефинирани." Од друга страна, во друг тип портрети "на реалистичкиот опис се додаваат личности од светот на фантазијата."

Интересен е примерот на Лесновскиот мајстор кој во припратата на црквата ги насликал црковните учители, меѓу нив и портретот на Јован Златоуст. Тој сега дели поуки на сликарите (на грчки јазик), каква што е следната: "О сликари, подражавајте ја природата која создава уметнички и разблажете ја" (со вода на мудроста). Тука ја препознаваме идејата за миметичкиот карактер на уметноста што ѝ се својствени на класичната античка теорија за сликарството. Во неа предност ѝ се дава на книжевноста, а сликарството се дефинира како вештина на подражавање разблажено со изворите на мудроста. Натому, Златоусти во својот говор ни открива дека жестоките бои го предизвикуваат и "тој со многу пакост опишува нашминкана жена која не се држи до сликарските постапки." Тој, значи бил приврзеник на смислено и урамнотежено сликарство со класицистички белези (*Светиозар Радојчиќ, Тексџови и фреске, Маџица Срџска, Београд*).

Портретите на ктитори-дарители во средновековниот период имаат значајно место во историјата на портретниот жанр во нашата уметност. Портретната галерија, којашто се дешифрира преку киторските натписи, изворите и податоците за личноста, донесува низа специфичности во жанрот од тоа време и своевиден хуманизам кои се создадени во пошироките рамки на византиската цивилизација. Тие се изведени на ѕидни површини во



фреско техника, но и во минијатури, ракописни книги итн. Тука не може да се избегнат врските со религиозното сликарство, како што е и прашањето за стилското оформување, уделот на "шаблонизирана претстава" и особено остварување на релацијата на уметникот и современиот човек. Освен одделни преземања на портретни претстави од практиката на живописување, има примери на разновидност во претставувањето со нагласка на веризмот, карактерните и психолошки белези, како барање на типичното во ликовите, што непосредно зависело од епохата кога се изработени, уметничките сфаќања и творечките можности за авторот. И тогаш уметниците ги исполнувале барањата на императорот или на моќниците. Во овие остварувања може да се разгледува ликот на портретирааниот, неговата облека, позадината и разни атрибути што го карактеризираат.

Со покрстување на Македонските Словени во IX век биле пренесени низа сфаќања и постапки од византискиот живот и уметност, особено во портретот (едно од најраните портретни дела во христијанската уметност е мозаикот со портретите на царот Јустинијан и Теодора во црквата "Сан Витале" во Равена од 547 година). Со текот на времето, историските и политички промени, доаѓало до висок развиток но и опаѓање на портретната уметност, при што се претставувале не само царевите и царските семејства, високото духовништво и други туку и месни управители и луѓе од народот кои придонеле за изградбата на некоја црква итн. (*Асен Василиев, Кинијорски портрети, Българска академия на науките, 1960, София и други*).

*Цвешан Грозданов* го обработи прашањето на ликовното претставување на светителите од Македонија од IX-XVIII век, чиј култ имал примарно или секундарно значење кај Македонските Словени. Тој студиозно ги следи етапите на развитокот на овој жанр поврзано со историските услови, особено со улогата на Охридската архиепископија, и пред сè во смисла на следење на застапеноста и композиционите варирања на

светителските ликови од македонскиот култ, како "тематски целисти вкоренети во културната традиција на Македонија." Ликовното претставување на Климент и Наум, на Ахил Лариски и на северномакедонските пустиножителски претрпувале определени композициски, идејни и вредносни варирања. Од книгата на Цветан Грозданов *"Портрети на светителите од Македонија, од IX-XVIII век"* (Републички завод за заштита на спомениците на култура-Скопје, 1983, Скопје) дознаваме како "според еволуцијата на општите норми на средновековната иконографија, овие светители биле вклопувани во тематските целисти заедно со екуменските претставници, а подоцна и со изразитите култови на соседните средини, на Грција, Србија и Бугарија."

Земајќи ја предвид значајната компонента на тематската и идејно-програмска концепција во живописот на спомениците авторот укажува на некои суштествени елементи во изработката на портретите на словенските учители. Така, тој забележува: "Трагањето и утврдувањето на идентитетот на Константин-Кирил Филозоф уште од самиот почеток ги покажува настојувањата на зографските работилници да ги утврдат физиономските белези, орнатот и другите карактеристики на неговата фигура." Притоа, ликовниот идентитет на светителските портрети на Кирил и Методиј, и на нивните ученици Горазд, Сава и Ангелариј, имал променлива судбина. Во книгата се претставени деликатните промени што настанувале, под разни влијанија, во поглед на тематско-ликовната сфера, во разработката на иконографијата како и во стилски поглед; сите оние осцилирања но и постојаности и проткајувања (територијални, композициони и типолошки), извесните отстапувања од ликовниот јазик на византиската и поствизантиската уметност, задржувањето на определени локални белези итн.

Така, дознаваме дека "најстарата Климентова претстава произлегувала од црквата Св. Пантелејмон", со истакнување на карактеристиките во третманот на Климентовите портрети во охридскиот

живопис на палеологовската епоха, од крајот на XIII до почетокот на XV век. Прво, Климент Охридски се претставува "во наосот на охридските цркви на место кое во најголема мера овозможува неговиот лик да има улога на посредник и застапник на жителите што го почитувале како свој покровител." Второ, "првите ликовни сведоштва за вклопување на Климент во ктиторските композиции и слики од сличен вид, во својство на застапник за молитвите на нарачателите, ги среќаваме во охридскиот живопис од XIV век." Трето, "неговите портрети со шематизираниот модел на град Охрид во рацете" значел извесно збогатување во иконографски поглед. Четврто, "Климентовиот лик се подложува, во охридската уметност на XIV век, на определени промени кои се согледуваат во истакнувањето на горниот дел на главата и стеснувањето кон брадата со што се нагласува духовната сила на светителот; над челото се зголемува праменот од коса по средината на темето, особеност која беше одвај видлива на постарите портрети."

Значајно е да се подвлече дека зографите Михаил и Евтихие имале исклучителна улога во трајното вклучување на Климентовиот портрет во програмата на живописување, кои учествувале исто така во динамичниот процес на пробивот на Климентовите портрети надвор од охридската дијецеза.

### *Иконопис*

Покрај сликите изработени во фреско техника на ѕид, постојат и слики изработени во разни техники (темпера акварел, графика) врз пергамент, дрво итн. Создадена е *икона*, слика изработена на дрвена подлога. Иконата е слика на Бога и на светителите која не е директно врзана за портретното претставување туку пред сè има улога на посредник меѓу небото и земјата, која треба гледачот, или верникот да го воведи, или да му ја сугерира стварноста што ја симболизира, а тоа е трансценденталната стварност. Иконописците ретко ги потпишувале своите дела зашто иконата не се сметала за производ на уметниковата личност,

туку за праслика на светоста, транспонирана во облик на боја. Иконата, според определените сфаќања претставува еден вид огледало кое го одразува надземското. Златната позадина ја означува самата небеска светлина, а аурата светоста на ликот. Иконата е лик или подобие изработено според прецизни канони; иконата требало да содржи нешто од божествената стварност, а ликот и покрај некои индивидуализирани црти има идеална природа. Иконата, според теолозите е неракотворена и има исконска природа, таа содржи нешто од природата на урнекот, на својот божествен пример. Ликовите на иконите се претставени фронтално и во хиератична форма, како директно "гледаат" во посматрачот, верникот. Таквиот образец како иконографска шема ќе се среќава во портретната уметност во друг контекст сè до најново време. На иконите се претставени ликовите на Христос (за кој се верува дека претставува отпечаток на лицето на самиот Христос), на Богородица, ангелите и светителите, како и сцени од Светото писмо.

Портретот на Христос-учителот е строг портрет, инкарнација на Логос, но се претставува и во улога на скроман толкувач на земските мудрости.

Се поставува прашањето на автентичноста, на "реалистичноста" на Христовиот лик. Современата техника на репродуцирање ни овозможи да го добиеме фото-отпечатокот на Торинската риза, со кој бил покриен Христос по симнувањето од крстот и на кој останале трагите - цртежот од неговата необична силна биоенергија. Веќе се пишува за тој "фотографиран доказ" за неговото воскреснување, за неговото "божје потекло", за циклусот на животот и смртта поврзано со прашањата за кармата и реинкарнација на човечката душа. На нив им се додаваат поимите за "аура" и "астрално тело" коишто ги имаат сите живи суштества. Исусовиот отпечаток на ризата е во "негатив", но со "фотографирањето" се добил "позитив" на неговиот лик. За Исусовата "фотографија" секако дека биле заинтересирани и тогашните сликари, бидејќи сличноста со Исусовиот лик на византиските слики-фрески

и икони, се утврдува како фрапантна. Всушност, според овој "цртеж во негатив" бил изработен канонизиран портрет-икона од страна на Свети Лука, како прототип според кој иконописците го изработувале ликот на Божјиот син. Тој лик е изработуван со шематизиран цртеж, строга и едноставна тонска моделација и со монументални црти на лицето со нагласени контури. Ореолот и златната позадина го заокружуваат тој предвиден систем на пластични елементи организирани во Иконата-Слика.

"Реалистичноста" на ликот се остварува како доближување на апстрактното и фигуративното, на шематизирана ликовна претстава која треба да симболизира определена содржина, односно ја остварува својата улога во еден верски контекст и намера. Конечно: од Торинската риза, на кое е сочуван автентичниот енергетски отпечаток "во негатив" на Исусовото лице, се чита светото и божественото како "човечко Друго".

Наведувам две занимливи мислења по прашањето на релација икона-портретност. *Леонид Усїенски*, кој размислува за поимот на "општа религиозност" и на "христијанска култура", објавува дека "единството на зборот и образот е објавено во Ликот на Исуса Христа."

Потоа, во својот текст тој пишува: "Во аскетскиот символизам на строгиот православен иконопис, пред сè, е содржано свесното отфрлање и надминување на тој натурализам (се мисли на уметноста на Римокатолицизмот), како нешто неупотребливо и неумесно, и просветителното знаење за натприродното, благодатната состојба на светот. Затоа иконата не е во никаква врска со портретизмот бидејќи во него неизбежно се крие натурализмот кон кого, како врзано со судбинска врска, тежнее религиозното сликарство. И тоа е причината заради која тој (портретизмот) никогаш не ја постигнува целта - бидејќи го гледа своето достигнување во религиозниот, а не во живописниот ефект ..." (*Леонид Усїенски, На иаїишиїаїаїа кон единсївоїіо?, Домосїрої, број 6-7, 1994, Скоїје*).

Презвитер Стефан Санџакоски говори за "триумф на богочовечкиот реализам на византиското ликовно искуство" и продолжува: "Самиот збор

икона доаѓа од грчкиот термин, кој во понашена форма би значел исто што и современиот збор портрет (portrait). Иконата мора точно да ги изрази личноносивите црти на светите личности, нивните карактери. Таа неминовно треба да го прикаже, со прецизност на вистински портрет визуелниот карактер на ликот изобразен врз неа." Потоа, следи уште едно, логично изведено, но априористичко и исклучиво мислење: "Канонскиот критериум на православната иконографија не ѝ ги стеснува просторите на творечката слобода и на индивидуалниот гениј." Во текстот се наведува мислењето на Свети Патријарх Никифор кој ја прави следната разлика меѓу образот и прволикот: "Иконата е подобие на првообразот; таа е подражавање и одразување на Архтетипот. Од него се разликува според суштината и материјалот." Во иконата според овој теолог духовното, нетелесното добива телесност. И конечно, "сите други човечки личности се образи на Образот" (*Ѓрезвиџер Сџефан Санџакоски, Иконолошка сџудија за чудоџворнаџа димензија на џравославнаџа иконоџрафија, Пелаџониџиса, број 1, 1996, Биџола*).

Од овие размислувања произлегуваат два значајни заклучока: сознанието за портретните црти на божјиот лик и свеста за две посебности - божјата сушност и автономноста на ликовното дело.

Хегел забележува дека во делата на сликарството Христос ќе претставува објект на џубов од суштествена вредност. Тој во делата на сликарите гледа претставување на Исус во неговата *оџшџосџ*, а некаде решенија на крута сериозност што ја засилуваат типичноста на формата. Меѓутоа, продолжува тој, "ако таквите глави се доближат по израз и форма кон човечката индивидуалност, и со тоа да им се даде израз на благост, нежност и питомост, тогаш тие лесно губат од својата длабочина и моќ на дејствување." Хегел, имено смета дека средствата со кои располага сликарството не се доволни да го претстават потполно оној израз на божественост во самиот Христос. Затоа, тој се залага за ускладеност меѓу емоциите и оние сетилни форми во кои се изразува побожноста, меѓу надворешниот израз и внатрешното доживување на насликаниот лик.

Занимлива е споредбата меѓу две насликани дела, "Христовата глава" од Џото и од Копо ди Марковалдо (XIII век) што ја направи Лионело Вентури. По повод овие две дела со ист мотив тој говори за "крајната конкретност" на Џото и за "крајната апстрактност" на Марковалдо; да се биде конкретен значи дека "треба да се степенува не само емоцијата, туку исто така и формата и бојата", а "апстрактната" претстава на Христос подразбира "оцртување на таа глава" кое "не произлегува од искусственото познавање на човечката глава", а уметниковата намера е "да ја изрази својата концепција на Христос со апстрактни линии и чисти контрасти на светли и темни бои", чии контрасти се силни за да го изразат "силното чувствување".

Реалноста не е само тоа што се гледа туку исто така и тоа што се чувствува. Уште од Ренесансата повторно е откриена природата и нејзината уметничка интерпретација, со удел на имагинацијата и со "постапка на апстракција која не ја разделува и откинува уметноста од природата" (*Lionello Venturi, Pour comprendre la peinture, de Giotto à Chagall, Edition Albin Michel, Paris, 1950*).

Лицето на Исус останува главно мирно, непристрасно сосредоточено, со поглед кој ја изразува и спротивставува Вечноста. Тоа изразува и силно страдање на Распетието но и тука се работи за симболично претставување на "колективната психологија". И тука ликовната творба, иконата, има "три лица каде се рефлектираат надворешната реалност, пластичната креација и внатрешната реалност." Ако зографите за модел имале претходно подготвена предлошка, т.е. канонизирана шема-модел, тогаш главната улога ја има сликарот, кој "е и останува *présent* во својата слика", чија творечка креација е тесно поврзана со "внатрешната реалност на уметникот" (*René Huyghe, Les puissances de l'image, Flammarion, Paris, 1965*). Од талентот на сликарот зависи уметничката вредност на иконата, нејзината способност, во рамките на канонизираната шема, да внесе сугестија на духовна контемплација и светлина на духот, еден вид "фузија на духот на Битието".

Ликот е "реалистичен" (значи преповторен) и треба да содржи Убавина, но и Вистина (според определени теолошки сфаќања). Убавината треба да биде илуминативна, Вистината метафизичка - во настојувањето да се надмине конкретното. *Андреј Рублјов* требало три години да ги чисти четките кај Теофан Грк за да му биде дозволено да слика икони. Андреј Рублјов, во истоимениот игран филм на Андреј Тарковски, поминува низ разни искушенија но тој изразува уверување дека "нема страв, туку вера, вера од длабочината на душата", дека "душата во молитва може да стигне од видливото до невидливото". Тој во своите икони барал "едноставност без шаренило", "убавина". Кога ќе го слика "Страшниот суд" тој не сака да го плаши народот сметајќи дека само "љубовта знае за милосрдие и нежност".

Анета Серафимова направи обид да размислува на начин на Жак Дерида, применувајќи го методот на спротивставување и на доближување во толкувањето на феноменот византиска слика. Таа тргнува од поставката дека византиската слика е теологија во боја, а завршната мисла е дека "сите феномени на византиската слика треба да се поимаат како длабина на богатства од премудрости и разум." Во византиската слика се соединуваат елементите на *слика, мисла, ошелошворување на "видението на божественаија свешлина"*. Содржината на делото се восприема по пат на "внатрешното око кое е осмислувач на просторот и постојан гледач од и вон..."

Серафимова предлага поглед на две спротивставени "досиеја": она на Средниот век со неговото "сотворение на свети образи" и духовен глед со внатрешно око и на XX век во кој доминираат Визуелните уметности и "гледањето без поглед", како "схиза око-поглед". Тоа е неопходно за да се објасни "феноменот на гледање во и од уметничкото дело или видувањето на богоцентричниот универзум и (пост)модерните оптички феномени."

Серафимова покрај изместувањето од контекст забележува: "Ако е целта на византиската слика преку моќта на сличјето да се досегне тајната на праликот, тогаш нејзината преѓа се отвора со сета своја неслучајна



сложеност" (*Анеѿа Серафимова, Погледѿ за погледоѿ во/од визанѿискаиѿ слика, Сѿожер, број 1, 1996, Скопје*).

Самото присуство на иконата (култен предмет) на гледачот (и верникот) може да му изгледа како очигледно присуство на Богочовечкиот лик но тоа е само "привид, некој вид на фантом кој не може сам за себе да постои", се создава "привид дека е нешто друго отколку што е: предмет кој репродуцира". Тоа самото го "игра" тој другиот, како што забележува Ингарден во цитираната книга "Онтологија на уметноста".

Иконописците работат според прототипот создаден од свети Лука, преповторувајќи ја иконографската шема во која внесуваат лични белези и чувство за живост и стилизација на формата.

## II "СЛИКА" ЗА ЛУЃЕТО НА ОВИЕ ПРОСТОРИ

Низ уметничкото творештво се отсликува, метафорично искажано, *духовниот авиојориреј на една нација*. Меѓутоа, во портретот како специфичен уметнички жанр се предава изгледот и психологијата на одделни личности. Низ портретот, во кој се вградува цел еден "свет на факти", го согледуваме времето во кое настанал, сфаќањата на уметникот и посебните стилски белези. Ако делата ги посматраме од поголема временска дистанца тогаш претставените личности не се толку важни за нас колку што ни станува значајно уметничкото достигнување. Сепак, се појавува едно значајно прашање: дали според направените портрети може да се добие *"слика за луѓето на овие простори?!"* Одговорот на ова прашање не може да биде ниту непристрасен, ниту целосен. Се прашуваме исто така колку во тие дела има објективно претставување, каков е уделот на уметникот, или поточно какво е нашето лично мислење за нас самите. Тоа значи едновремено дека со претставените портрети добиваме слика за себеси, за нашите претстави за себе. Портретот како своевиден супститут за човекот останува сепак во суштина интенционална, а не објективна слика. Ако споредуваме фотографии на нашите претци со ликовно претставените портрети можеме да констатираме дека на фотографиите тие се многу послични одошто на творбите. Фотоапаратот регистрира површински објективно, но фрагментарно, додека ликовните дела исто така регистрираат објективни податоци но со значителен удел на уметникот во психолошкото дефинирање на портретот. Така, во некои дела превладува иреалната психичка сугестија така што пред нив речиси не помислуваме на некоја конкретна личност. Од авторот зависи всушност што ќе биде кодирано во одредениот портрет, која компонента ќе превладе во него. Тој некогаш изразува неверба во реалноста, а во преден план изронува Егото и сите негови посебности што не можеме да го најдеме во случајно направени фотографии. Сликарот од крајот на 19 и почетокот на XX век го регистрира

фотографски прецизно изгледот на личноста, а тоа се главно збогатени трговци и занаетчии од кои е составен новиот граѓански слој во Македонија. За него е важно да ја потенцира сличноста со оригиналот, самосвеста и статусот на личноста. Портретите се изработувани и според фотографија со што повеќе се нагласува стереотипноста, извесната "конвенционална маска" во претставувањето. Во делата на овие "последни македонски зографи" се афирмира "светот на фактите" и објективизираниот поглед. Со регистрирањето на визуелниот податок, токму поради тоа што се работи за сликарски портрет, доаѓа извесното разубавување, "ретуш" што требало да му се допадне на нарачателот. Подоцна, во периодот на социјалистичкото општество, особено меѓу 1945-50 година, уметноста беше мобилизирана за масовна пропаганда. Уметниците беа поттикнувани да сликаат во духот на социјалистичкиот реализам. Покрај композициите со теми од обновата и изградбата, од блиската народноослободителна борба, направени се многубројни портрети на водачи најчесто според фотографии. Портретите, како и сцените ја претставуваат енергичната и радосна работа, во манир на еден вид "конвенционална маска" со идеализирана содржина. Зголемени портрети, плакати и слично се произведувале по потреба, за информирање и пропаганда. Тие дела се поблиску до популарните сликовни претстави кои немаат уметнички претензии. На тој начин постоеле елементи за можна интеграција единствено со некои традиционални форми во изразот, и се разбира актуелниот идеолошки прагматизам. Се работи всушност за стереотипи полни со надежи ентузијазам, при што не се важни здравите лица на работниците туку поважна е нивната грижа за заедничка држава или друга повисока цел. Личностите претставени во овие дела од периодот на социјалистичкиот реализам ги карактеризира нивниот однос спрема некоја повисока цел, идеализирана и утописка. Тоа не потсетува на портретите на средновековната уметност и односот на претставените личности спрема господа, светителите и својата класа и потеклото, а не нивната припадност или индивидуални особености. На тој начин се потврдува повеќе интенционалноста отколку реалистичноста на овие портрети. Нивните лица

почнуваат да ја изразуваат посебната личност во одделните дела на македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век, меѓутоа тоа е процес кој континуирано се развива од дваесеттите години на овој век. Тоа е време на раѓање на модерната македонска уметност кога се појавија академски образовани автори кои гледаа пошироко, ги следеа европските движења во уметноста но исто така со талент знаеја да ѝ дадат можност на сопствената традиција. Ако се прашаме кога портретот почнал да добива свои специфични црти и зошто е тоа така, треба да погледаме во историјата на портретот која кај нас бележи недолг и дисконтинуиран развој. Затоа не можеме да говориме со заснована сигурност и во широки потези за забележливи траги и отсликување на белезите на еден православно-христијански универзум. Сепак, со извесна сигурност ги бележиме влијанијата на светската уметност како и задржувањето некои белези на локалната, уметничка и духовна традиција. Портретите што ги гледаме ги споредуваме со себе и можеме да констатираме дека лицето на насликаните или моделираните почнува да зборува за себе, и меѓу себе. Тие посведочуваат за концепциите на животот, за начинот на размислување на уметникот и условите во кои се развивал. Ако се фрли поглед на портретите создадени во последните стотина години можат јасно да се разграничат одделни периоди со заокружени белези и карактеристики. Низ нив може јасно да се види времето во кое се настанати, да се оцени можноста на авторот, неговиот вкус и разбирања, неговата идејна определеност. Изработени се портрети на живи но и на умрени лица, потоа според жив модел но и според фотографија, за приватна потреба но и за јавна, наменски осмислени и профани, но и со религиозен карактер. Од портретите се забележуваат нивните особини и лични карактеристики, нивното потекло како и статус во средината. Еден дел се предадени скромно, "соголени", но други се разни инсигнии и атрибути на достоинство, индивидуализирани но и воопштени, психолошки продлабочени но и со одредена конвенционална маска. Во нивното настанување учествуваат две влијанија: на западната уметност и на националната зографска традиција.

Притоа, тешко е да се каже колку тие ликовно претставени портрети и автопортрети се документи, а колку се изработени во уметнички манир. Сликарските и вајарските дела, особено фотографијата и на свој начин карикатурата претставуваат и сведоштво, но имаат и одредени креативни и уметнички квалитети. Во истражувањето на човечкиот лик и тело авторот задржува одредени црти кои претставуваат документ за посебната личност, а во делото се остварува врската меѓу авторовата страст и природата. Бележењето на визуелниот податок не ја исклучува преобразбата, рекомпонирањето на елементите, уметничкиот експеримент. Сликарот Анри Матис во своите "Белешки на сликарот" (од 1908) ја покажува неопходноста од внесување "душа" во портретот ако сакаме тој да живее и да има поцелосни својства на уметнички портрет. Тој забележал: "Тоа што најмногу ме интересира тоа е човечкиот лик. Со негово посредство најдобро успевам да го изразам речиси верското чувство кое го имам спрема животот." Покрај тоа Матис објаснува дека го проучува лицето сè додека не ги најде "цртите кои говорат за длабоката сериозност која трајно постои во секое човечко суштество." Миметичкиот природ, од една страна, е неопходност (конечно портретот треба да "личи" на оригиналот) но погледнато од друга страна тој секогаш ги ограничува одделните поавангардни уметнички експерименти, или пак анархичните крајности. Исто така треба да се земе предвид фактот дека токму уметниковото припаѓање на некое определување бара од него значителна дисциплина и подлабоко прилагодување на стилот кон задачата. Така, од крајот на XIX век можеме да го следиме развојот на самосвеста кај Македонецот, во рамките на поедноставениот реалистички природ карактеристичен за сите соседни земји, но и во други подалечни средини на сличен степен на развој, општествен, културен и уметнички. Делата сведочат за тогашните преокупации на сликарите.

Уметниците, всушност ги изразуваат но и продлабочуваат барањата на времето и на народот. Постојаната поробеност, но и развивање на националната свест и стремежот за слобода им даваат на сликите создадени

во преродбенскиот период доза на "мешано" чувство на самосвест, но и на резигнираност и меланхоличност. Во женските портрети е поизразена одмерената лиричност во претставувањето. Во портретите превладува "физичноста" над романтичноста во доживувањето. Интересот на зографите е свртен кон ликовите на селаните, младиот граѓански слој на занаетчии и трговци како "народ кој се буди". Нарачателот ги диктирал условите и концепцијата и во тие рамки се исцрпува смислата на "креирањето сопствен портрет" на еден народ. Улогата на нарачателот останува пресудна и во подоцнежните периоди (сè до денес). Меѓутоа, значајно е да се подвлече дека од доцните дваесетти и особено од триесеттите години на овој век во епохата на создавањето на модерната уметност кај нас, уметникот ја следел сопствената концепција. На тој начин уметникот се ослободува од потчинетата улога спрема нарачателот афирмирајќи го сопствениот избор и слободата да предлага. Авторите не се оптоварени толку со минатото и историјата туку се свртени пред сè кон стварноста. Тоа е време кога македонското сликарство престанува да биде провинциска школа која ги пренесува туѓите формули, без доволно креативен удел. Перцептивниот, поедноставен реализам на зографите се заменува со модерни реалистички и експресионистички форми на изразување кои се носители на своевидната "радикална опозиција" спрема традиционалниот реализам. Портретите и натаму се изработуваат по нарачка, но тоа станува сè помалку важно зошто портретот се прима веќе и во својата помодерна форма. Поголемо значење добиваат портретите направени по иницијатива од самите уметници. Така, портретите посведочуваат за еманципиран уметнички идеал на еден вид "исполнет човек".

По ослободувањето од 1945 година доаѓаат до израз патриотските чувства, интересот за теми од животот и историјата. Постепено, особено од педесеттите години се појавуваат нови идеи и нови програми кои не само што го негираат традиционалниот реализам туку и се борат против него. Уметноста станува од државна антидржавна за потоа истата да стане

државна во една нова смисла. Во таа нова атмосфера се формираат уметнички правци кои се индиферентни спрема темата. "Формализмот" оди паралелно со некои традиционални форми на изразување, всушност "апстракцијата" не ја уништила "фигурацијата". Притоа, мора да се земат предвид југословенските услови, поточно рефератот на Мирослав Крлежа "За слобода на културата" (1952) кој има значење за натамошното уметничко и културно творештво. Таму е даден одговор на прашањето каков треба да биде "односот меѓу нашата литература и времето во кое живееме". Следат нови авангардни предлози, всушност афирмирање на принципите и методите на работа во областа на нефигуративната односно апстрактната уметност. Тие ќе се развиваат и ќе го збогатуваат подрачјето на визуелните комуникации настојувајќи да се доближат чистата и таканаречената применета уметност. Во периодот на соцреалистичкиот реализам (1945-50) секој обид за преобразување на пропишаната формула беше осудуван како прозападен "декадентен формализам". За разлика од тоа новите определувања не беа анатемисувани како израз на декадентни стремежи. Во такви услови се развиваше уметноста на портретот, невоедначено и во дисконтинуитет, во едно подрачје на поттурната ликовна дисциплина. Да се биде "фигуративец", односно портретист, без малку значеше да се биде несообразен со авангардните уметнички стремежи, да се делува од позиција на анахронизам. Сепак, постоеја поттици и многу значајни остварувања но не толку како уметност која претендира да биде "судија на духовната состојба на народот." Реалноста е преоблечена, "дотерана", или "нагрдена", односно преобразена во личниот манир на уметникот. Во портретите се проектирани уметниковите немири, но и нивната подготвеност да се прилагодат на вкусот на нарачателот. По војната, новата социјалистичка држава бараше од уметниците слика на новото општество, слика направена професионално но многу ретко ангажирано и со страст. Во тој ран повоен период беа користени стари сликарски постапки, како што е реалистичко постимпресионистичка и

слично. Улогата на мецена ја зема народната власт и така е создаден нејзин сопствен портрет во вид на хероизирана монументализирана концепција. Меѓутоа, и во тоа време се создадени портрети на одделни личности, со симпатија пред сè за обичниот човек. Се појавуваат атрибути или инсигнации кои повеќе говорат за претставената личност отколку нејзините физиономски и психолошки компоненти (на пример ордени и друго). Притоа, не може да се избегне впечатокот на унифицирано и некритичко претставување. Манирот на идеализирање ќе се провлекува и во подоцнежните периоди исто така како проверен механизам на додворување. Улогата на мецена и натаму ја има државата, низ разни општествени форми и институции, но не треба да се потцени извесната улога во откупувањето и нарачувањето дела, посебно портрети од одделни колекционери и други приватни лица (добро платените функционери, а денес и новозбогатените лица). Портретот стана извесен статусен симбол на одделните "моќници" (приватни лица, но и одделни фирми).

Ако се земат предвид извесните "ретуши" или презголемувања (во дотерување или критизирање) тогаш не можеме да говориме за вистински портрет на еден народ. Таков портрет може да даде некоја друга наука, со многу попрецизни методи на работа. Наша задача е да ги проучиме главните карактеристики на уметничкиот портрет а не да се дефинира одреден стереотип зошто тоа нема да нè одведе далеку. Во историјата на македонската уметност создаден е еден вид стереотип на граѓанскиот слој, што пружа сведоштво дека својствата на резигнирана повлеченост, трпеливост но и помирувачка достоинственост се присутни во сите слоеви на општеството. Таа линија можеме да ја следиме уште од средниот век. Историјата на македонскиот портрет не е долга, со променлива синусоида на развиток, така што не можеме да издвоиме особини што ги карактеризираат дефинитивно Македонците. Всушност, прашање е дали постои воопшто непроменливост на карактерот покрај тоа што треба да се издвојат некои доминантни белези. Во тој однос можеби повторно во конкретности



предничат други науки, зборот пред сликата. Во толкувањето на делата можат да постојат различни гледања што зависи од личноста, како и од културата и надградувањето на средината. Уметноста подразбира "свет на фантазија", збогатување на "објективните факти" со карактеристи на творечката имагинација на уметникот. Портретите на нашите претци и нашите современици треба да се гледаат со внимание, но не со предрасуди. Тоа значи да се обидеме да ги воочиме различните изгледи, некои заеднички црти и карактеристики како и желбите и настојувањата, комплексите кои се кодирани во "сопствениот портрет". Треба притоа да разликуваме во кои ситуации нивното лице, претставено во уметничкиот портрет, изразува благородност а во кои нешто ветува или пак е чиста поза или гротеска. Потоа, неопходен е нашиот обид да согледаме кога од ликот зрачи свест, надеж, сигурност или немир, а кога има празен и тап изглед или некоја друга состојба на духот. Исто така да регистрираме кога портретот добива изглед на маска која не му е туѓа на човекот или пак на одредена човечка група. Сите тие состојби, за кои постојат одредени причини, го формираат карактерот и ја определуваат културата на еден народ. Тоа се едновременно променливи и постојани категории; во портретот се соединуваат промените со поконстантните закодирани специфични црти што се утврдуваат низ генерации. Сепак, секоја нова генерација е различна затоа што луѓето што ја сочинуваат се различни и поинакви исто така. Оттука логично се поставува прашањето дали е можно да ги проценуваме луѓето, припадници на еден народ, врз основа на уметниковата визија. Тоа е секако интересно но исто така и опасно зошто може да се згреша во интерпретацијата. Тоа е потребно затоа што во портретот треба да го прочитаме не само темпераментот и посебните црти туку и идеалите кои ги почитуваат претставените личности. Културните стереотипи не се наследни ама сепак ги презема една генерација од друга во што се состои континуитетот во културата. Тој континуитет, се разбира бил различно сфатен во одделни периоди. Застапувани се тези дека само некои слоеви од општеството ја

создаваат културата, на пример во поново време дека само левоориентираната интелигенција може да ја развива културата. Ако се земат предвид специфичностите на нашиот развиток, односно проткајувањата на "културата на селото" и на "културата на градот" тогаш нема опасност да се каже дека современиот портрет потекнува од селскиот или пак градскиот слој. Притоа, не е важно дали нашето културно наследство ќе го оквалификуваме како селско или градско затоа што денес има од сè по нешто. Како важно се поставува прашањето дали старите стереотипи ги дополнуваме со нови, толку автентични и силни што можат уверливо да нè карактеризираат нас самите. Во таа смисла треба да се респектираат универзалните вредности, оние вредности кои ќе се еманципираат од документарното и профанираното.

Народот, условно кажано, создава преку портретите свој автопортрет којшто е усогласен со неговиот развиток. Од прашањето дали уметничката претстава на човечкиот лик се совпаѓа или се потврдува со историскиот документ или сведоштво се раѓа можноста за конфронтација на мислењата. Во секој случај не можеме да говориме за некаков народен карактер на портретот кој всушност можеме да го следиме во сите развојни периоди. Се негира исто така тезата за генетски кодиран или етнички кодиран карактер на портретот. Овие констатации не го затвораат патот кон разоткривање и утврдување на специфичните особености во однесувањето, реакциите и менталитетот, карактеристичните стремежи што дозволува да се долеаат разликите меѓу портретите од една и од друга средина, меѓу различни народи. Не постои детерминираност меѓу историјата и уметничкото дело. Однесувањето, навиките на еден народ треба да се гледаат историски, да се гледа како на дел, а истовремено како на насобрана духовна култура на народот. Карактерот на еден народ ја условува историјата на тој народ. Сликашкиот автопортрет на "народот" не е во состојба да даде објективно значење на променливите културни карактеристики на тој народ. Сликашкиот автопортрет на народот донесува не само објективни знаења и факти туку ги предава расположенијата, импресиите но и оформување на

свеста и акцијата на претставената личност. Тоа е помалку присутно во "мирните историски слики" (делата на зографите), а доминира во некои преломни периоди, често со многу спротивни стремежи (меѓу двете војни, по ослободувањето). Во тие периоди врз сликата што ја прикажува реалноста се наталожуваат други елементи од кои се оформува целината: одредени стереотипи, некои туѓи влијанија итн. Совршено објективна слика не постои зошто таа е секогаш детерминирана од замислата, емоцијата и програмата на авторот. Во секоја слика е содржана интенционалната црта на уметникот, во суштина стремежот за себеспознавање. Секогаш може да се говори за субјективни гледања и интерпретации (грубо определени како луѓе со позитивни или негативни особини, стереотип на наизменичната наклонетост кон паганството или како добри христијани. Македонецот може да биде "добар" и "лош", гостољубив и со "стегната" рака, весел и тажен, недоверчив или сомничав, итар или досетлив, интелегентен и достоинствен, претворен. Меѓутоа, ова можат да бидат својства и на многу други народи во соседството и во светот. Останува важноста на субјективното гледање, и притоа тешко може да се докаже вистинитоста или тезата за постоење некаков "специфичен карактер".

Сепак, не може целосно да се негира ниту постоењето на извесни разлики во обичаите кои се формираат во услови на еден локален начин на живеење. Поголеми разлики, во начинот на живеење, можат да се забележат во различни слоеви на општеството, а во рамките на ист народ, отколку помеѓу истите слоеви на различни народи. Во Македонија живее македонскиот народ но и повеќе националности и етнички групи. Тие се разликуваат меѓу себе, но исто така поседуваат и некои заеднички белези. Внатре во самата етничка група превладуваат заедничките белези, како што се понагласени некои особини за разлика од друга етничка група. Всушност се разликуваме и во сопствените редови.

Во Македонија граѓанството не е многу бројно, а градовите се претежно мали, со рустикални црти. За издвојување на карактеристични особини со поголема сигурност може да се говори во поново време со

формирање на современиот македонски народ. Поточно, со создавањето на држава по ослободувањето од 1945 година и раѓањето на новото општество македонскиот народ имаше можности постепено да ги оформува своите специфични обележја. Притоа, старото не е сосем заменето со нови модели на однесување кои ги наметна новото време. Сè подоминантно станува настојувањето да се освојат просторите на слободата, индивидуалната и во општеството, од што потекнува толеранцијата. Веќе е оформена наклонетоста да се преземаат туѓи модели отколку сами да ги креираат. Меѓутоа, факт е дека имаме познати уметници.

Во Македонија дојде до мешање на селското и градското население. Селаните дојдоа во град за разлика, на пример од Полска, каде благородништвото живее на село и заедно со граѓанството и селаните го сочинува "поимот" народ. Интелигенцијата и творците се наоѓаат во малку издвоена позиција, не наоѓајќи си го своето вистинско место и функција. Во општеството речиси не постои културна политика, помагање и вклучување на уметноста како вистинска потреба на една средина, во која превладува просечниот (мало)граѓански вкус. Комплексот на мал народ и мала средина со текот на времето само се зацврстува. Прашањето е многу едноставно: Зошто досега ниту еден македонски уметник, а ги имаме "од голем формат", не успеавме да го "лансираме" во светот? Одговори на ова прашање можат да се дадат повеќе, од оние "фолклорните" до оние високо научните. Ќе се задржиме само на онаа народната: "да му умре козата на комшијата". Тука дури не треба да се спомнува нашата веќе традиционална притворност и превртливост. По ова прашање можеме да размислуваме на различни начини, меѓутоа стојат фактите за борбата за опстојување, историското наследство, "народните карактеристики". Моделот на Македонец е формиран под влијание на долгото одржување на феудализмот и на старите културни модели. Во текот на повеќе вековното ропство кога Македонците немале држава, неопходноста од борба против поробителите ги доведувала до граница на биолошки опстанок. Периодот помеѓу двете светски војни е период на денационализација и асимилација, период на површен и

краткотраен капитализам. Едновремено се создава модел на романтични мотивации и дејствување од основоположничката генерација македонски уметници. На тој начин тие делуваа на психолошкиот и самосвесен "лик на народот". Разделувањето на Македонија на три дела, меѓу трите соседни земји (со Версајскиот мировен договор) значеше непосредно менување на односот на македонскиот човек спрема државата. Негативното расположение на народот спрема државата добиваше белези на митски однос, специфичен и за други народи. Носители на историската свест на Македонецот се три генерации: од периодот помеѓу двете светски војни, по ослободувањето од 1945 година и од седумдесеттите години наваму. Преку развојот на историската свест се прекршуваат сфаќањата за државата и народот, за поимот на слободата и демократските процеси. Во младата македонска држава, формирана по 1945 година дојде до извесна идеолошка хомогенизација во услови на ново социјалистичко општество. Дури кај помладите генерации, особено од седумдесеттите години наваму дојде до позабележливи промени, до извесна измешаност, но и диференцирање со различна идеолошка провениенција. Во нашата општествена структура бележиме делумна развиеност на индустријата и градското население, водечка улога на политичкиот слој а потоа на интелегенцијата и работништвото, влијанија од Исток и од Запад, специфично окружие на масовната култура итн. Имајќи го како позадина секогаш историското наследство можеме да ди го поставиме прашањето каков е Македонецот во втората половина на XX век. Одговорот не е одреден. *Тој модел се раѓа денес.*

Во контекст на проучувањата на балканските психички типови издвоени се три својства на балканскиот човек (посебно на југословенскиот динарски тип): жестока агресивност, двојственост што значи покорност спрема посилниот и агресивност спрема послабиот и морална и социјална мимикрија (превртливост, верски конвертити итн.). Позната ни е христијанската особина на трпеливост од типот "трпен-спасен" која е сочувана во колективното несвесно. Верата впрочем долго време била

посигурна одредница на идентитетот на личноста отколку националната припадност. Религиозното чувство е можеби најстар архетипски слој во човекот, било на кој начин и вид тоа да се манифестира (христијанска побожност итн.). Во нашите простори може да се говори за траги од словенското паганство, но исто така и за побожност во христијанската православна традиција (црковно-конфесионална, или како интимна религиозна контемплација). Се говори за присуство на "најдлабоки атавистички црти во словенскиот човек", за "словенската меланхолична душа" (препознатлив белег во македонското портретно сликарство, што не е секогаш превладувачки и единствен елемент). Во нашата традиција влегува и богумилството кое се смета за "некој вид протестантизам на православието на Балканот". Кај македонското население во историски услови на потчинетост (под Турците, Србите, Бугарите итн.), кога се работело да се биде или не, се развиле особини на прилагодување: манифестирање на потчинетост, дволичност и користољубие. Регистрирани се позитивни, како и негативни особини: од една страна храброст, толерантност и интелигенција, а од друга страна "недовршеност на волјата", наклонетост кон предавство, постојано незадоволство, злопаметење и слично. Меѓутоа проблемот на разединетост има длабоки корени почнувајќи од неостварувањето на "една христијанска држава" (Рим, Византија), преку племенската раслоеност до поновите неостварувања на "интернационалното пролетерско братство". Денес, во услови на ненадејни и брзи промени, понагласени процеси на урбанизација и технизирање на сите сегменти на општествениот живот, индивидуалното и групно однесување е условено од подвоеноста, егоизмот и "правилата на хордата". Во време на изместени значења на нормите и вредностите, се пренагласува националното во кое се бара сопствениот идентитет. Притоа, барем во поново време, верското немало предност пред националното покрај тоа што е забележливо во ова време на криза враќање кон религијата што е сигнал за создаден природен одбранбен механизам. Дезинтеграцијата го надвладува процесот на интеграција во нашата млада држава подложна на многу противречности во

својот развiток, наследени и новосоздадени. Базичниот тип на личноста во Македонија носи разни оптоварурања од минатото но и во сегашноста, со извесни вкоренети белези кои со својата истрајност се опираат на надминување на таквата инертност, на отворена "потрага по сопствениот идентитет". Дали е македонскиот уметник подготвен да го постави "огледалото пред природата"?!

Истражувањата на научниците од соседните земји, етнографски и психолошки, во периодот помеѓу двете светски војни беа редовно, помалку или повеќе "обоени" идеолошки, од аспект на владеачката политика. Така, наместо Македонец се користеше терминот Србин, Бугарин, или Грк, а Македонија се нарекуваше Стара Србија или Јужна Србија, Стари бугарски краишта и така натаму. Научната егзактност во повеќето случаи не значеше објективност во толкувањето на фактите, туку напротив тие се предадени пристрасно. Сепак, постојат сериозни студии со релевантни податоци кои не се надминати до денеска. Притоа, треба да се забележи дека постојат различни мислења во една област на проучување, по повод на ист материјал обработуван во различни временски периоди. Мислењата варираат, но и се потврдуваат претходните, а пред сè констатацијата дека населението во Македонија се одликува со разнородност како мозаик на словенски, но и други етнопсихолошки групи. Д-р Душан Недељковиќ прв го поставува на разгледување творештвото на Мартиноски, Личеноски и Коџоман во меѓузависност на националниот и на локалниот амбиент од кој произлегуваат. Мартиноски според белезите на неговото творештво го поставува во "динамичен тип", додека Личеноски и Коџоман во "статичен тип" на автори (*Д-р Душан Недељковиќ, Типичносии јужносрбијанскоџ омладинскоџ сликарство, Јужни преглед, III, Скопје, 1931*).

На крајот би укажал на една карактеристична појава. Постои во народот (кај нас и во светот) верување-предрасуда дека уметникот кој изработува портрет на друг човек зема дел од неговата душа и ја заробува на платното или во скулптурата.

На тоа не потсетува писателот Маркес кој во романот "Сто години самотија" забележал: "Кога му направија дагеротипска снимка, зошто мислеше дека луѓето по малку се трошат кога нивниот лик преоѓа на металната плоча."

На ова би додал еден пример од моето искуство. Илија Ациевски, по сопствен избор, а во серијата портрети на современици, ми изработи портрет во глина кој се финализираше во бронзен одливкок. Кога стана збор да го донесам кај моите родители дома тие прво прикриено но потоа откриено реагираа дека не е добро бистата да се донесе во нивниот стан затоа што им создава непријатна асоцијација на гробишта. Портретот не се наоѓа во моја сопственост не поради овој факт туку и од некои нејасни причини на авторот.

На овие простори, балкански-медитерански, опстојува феноменот на мешање на култури и религии. На формирањето на карактерот и психологијата на поединецот и на народот делуваат повеќе фактори: историскиот континуитет на расата, наследството, животниот простор.

Немавме намера да навлегуваме подлабоко во овие проучувања, со кои се занимаваат одделни научни дисциплини, туку да се набележат во функција основната идеја, основниот мотив: да се истакне нехомогеноста, односно разновидноста на словенското, македонско население кое сожителствува со други националности на овие простори. Развојот на општеството кое денес поминува низ разни трансформаци и промени, посебно развојот на индивидуата треба да бидат предмет на проучувања и натаму. За нас е интересен фактот дека македонските ликовни уметници потекнуваат од разни краишта на Македонија, носат посебни и некои заеднички обележја кои се однесуваат на новиот полуградски или градски живот во наши услови. Процесот на персонализација е сврзан со развојот на нашето општество кое дури од неодамна почна да ја развива демократијата. Притоа, влијанијата од другите делови на светот се забележливо присутни, во животот и во уметноста.



## **ВТОР ДЕЛ**

## I ОПШТИ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ПОРТРЕТНАТА УМЕТНОСТ

### 1. За портретот

Дефинирањето и значењето на терминот "Портрет" било предмет на проучување на повеќе истакнати стручњаци. Тие се потрудиле, од свој аспект да одговорат што точно претставува портретот, кои се неопходните претпоставки за да може една слика на некоја личност да биде портрет. Одговорите зависеле од истражувачот и од неговата способност да проникне во деликатните односи меѓу моделот и ликовниот уметник, во односите на уметникот и општеството. Неговите определувања и погледи се непосредно условени од превладувачките сфаќања на времето и од идеологијата на општеството. Сепак, покрај разликите во толкувањето на поимот и делото што ги следиме во разни епохи, можат да се утврдат некои суштествени општи и заеднички белези и значења. Се барала физичка сличност со портретираната личност, потоа јасно изразување на нејзината општествена положба или функција. Од конкретните барања на начателот зависела и ликовната обработка од чии белези и значења знаеле да произлезат и одредени недоразбирања во толкувањето на портретното дело. Оттука, се поставува прашањето зошто некои во одделни творби гледаат портрет а некои плод на "чиста имагинација"? Освен тоа се поставува прашањето дали и портретот изработен по фотографија (на починат или живи човек) може да биде портрет затоа што уметникот не го видел, не работел "по модел"? Според извесни критериуми може: доколку авторот ги изразува личните црти на определениот лик така што тие да не можат да се измешаат со некој друг, и кога уметникот ја изразувал внатрешната индивидуалност која има свој надворешен лик. Едно од најсуштествените својства на портретот е претставувањето на човечки лик, на неговата индивидуална неповторливост која произлегува од уметниковото искуство при работа по модел; тоа значи

задржување на физичката сличност со портретираната личност и уметничкото доживување во непосреден контакт со моделот. Во одделни епохи луѓето на различен начин го дефинирале портретот, ги определувале формите и формулите на нивна изработка како израз на нивните сфаќања за значењето и функцијата на портретот во определено време и средина. Сепак, се барала сличност во смисла на строга објективизирана дескрипција на деталите на човечката физиономија, ликовно претставување на специфичните знаци кои допуштаат препознавање на личноста, дури и на нејзиниот социјален и општествен статус според световната или религиозната хиерархија.

Творецот на уметнички портрет треба да создаде координација меѓу повеќе различни елементи. Тој има пред себе модел, како што мора да има платно, глина или друго средство, и од овие елементи со сопствената вештина на вообличување авторот би требало да создаде уметничко дело што ќе биде познато како портрет. Пред сè тој би требало да си постави задача да постигне сличност со моделот. Притоа, сличноста не подразбира само сличност на цртите на главата на моделот, туку и неговото држење, физички изглед во целина. Физиономијата на човекот значи разбирање на неговата природа, приказната за секоја личност едноставно е напишана на ликот што треба да знаеме да ги прочитаме. Според надворешниот изглед може да се прочита неговиот лик зошто животот остава траги на ликот. Уметникот е исправен пред двојна задача: тој од една страна треба да истакне извесни карактеристики на моделот а од друга страна треба да разрешува чисто креативни, ликовни проблеми. Пред него се наоѓа физичкиот факт на моделот и материјалните факти на ликовните средства (платно, боја, четка, глина, ноже итн.) кои треба да ги употреби во креативни цели - да ја определи идејата, да го вообличи моделот, неговата позиција во просторот, светлината и воздухот што го окружуваат. Уметникот може да постигне извесна сличност, или потсетување на моделот но по тоа треба да следи продлабоченост која е неопходна компонента,

составен дел на едно уметничко дело во кое се координирани сите овие елементи. Земањето во предвид само на сличноста - сама по себе нема да овозможи создавање на вистинска портретна уметност. Да се наслика познато или непознато лице значи да им се даде подеднакво значење на веризмот и на уметничкото претставување на ликот, при што уметникот внесува дел од своето доживување како што и гледачот ја проектира сопствената душа и сфаќање. Портретот, и кога не ја познаваме личноста, треба да поседува елементи на портретност, што значи синтетизирање на различни моменти и на сите релевантни елементи за еден вистински портрет. Всушност, уметникот при изработка на портрети настојува да постигне урамнотеженост на сличноста, објективноста во деталите и пропорциите со извесно (дозволено) количество на субјективност во претставувањето на моделот. Не постои речиси генерално прифатена дефиниција на портретот, а особено ликовните уметници не се во состојба да го синтетизираат до формула значењето на нивната портретна уметност. Сепак, најпрвин се поставуваат прашањата за тоа што е портрет и кога една слика или скулптура станува портрет.

Во примитивната уметност не наоѓаме претставување на индивидуа како носител на заедничките психички својства. Во старите цивилизации портретната уметност била посветена пред сè за истакнување на општествениот ранг, на нивната моќ и власт, како и на нивното обожување. Во ликовните претстави требало да се подвлечат и инкорпорираат надземските и земските сили.

Од XV век се буди личноста и во Италија тоа се манифестира со изработка на портрети. Тоа било поттикнато од откривањата на човекот, од желбата да се биде популарен. Историјата на портретот тече паралелно со историјата на биографијата, како што автопортретот тече паралелно со историјата на автобиографијата. Енциклопедиското синтетично дефинирање на портретниот жанр гласи: "Портретот е уметничко дело кое претставува индивидуа. Тој претставува уште и материјализација на

индивидуалниот дух. Задоволството што произлегува од набљудувањето на еден портрет се должи на вредноста на сличноста како и на естетските квалитети. Отпечаток земен од жива личност не е портрет ниту пак тој е фотографијата, или сликата, цртежот или пак скулптурата доколку не поседува хармонија на линијата и бојата кои сами по себе можат да дадат естетска вредност. Составувачот кој сака да даде импресија на песната на птиците не ги имитира звуците на вистинските птици туку создава ноти кои се во хармонија со музиката. Кога тие ќе се слушнат сами по себе тие немаат никакво значење, но како дел од композиција тие доловуваат чувство на звуци од песни на птиците. Така, бојата и линиите добиваат значење само во меѓусебниот однос. Така и во една поема не смее да се смени ниту еден збор. Така во портретот не треба да се додаде ниту делче затоа што ќе се изгуби рамнотежата на целината. Но каков и да биде естетскиот квалитет на сликата тој не може да се нарече портрет доколку не побудува чувство дека сме соочени со една индивидуа, со нејзините физички и ментални особини" (*Encyclopaedia britannica*, V, 18, *The University of Chicago*, 1949).

Портретот е уметничко претставување на човекот, заедно со она што претставува негова индивидуална физиономија, држење, психички израз. Главната функција е да го застапува оној што е претставен, да му искаже почит и да го сочува споменот за него по смртта. Според бројот на ликовите тој може да биде единичен, двоен или групен портрет. Исто така може да стане збор за натамошна поделба според типови на портрети - цела фигура, седечка или стоечка полуфигура, слика до половина или глава. Лицето се претставува ан-фас, профил или полупрофил. Се прави разлика и според социјалната и општествена положба.

Во кинеската култура се среќаваат портрети низ вековите. Така, во времето на шестата династија (крај на четвртиот и почеток на петтиот век) *Ki K'aichih* формулирал естетика на портретното сликарство не како достигнување на "формална сличност" туку низ сфаќањето на "духовната резонанса" како навлегување во "битието на душата". Тоа најчесто водело

кон идеализација и типизација на ликот. Портретите на свештеници (XII-XIV век) биле изработени во реалистички дух од анонимни мајстори, или од специјализирани службени сликари кои служеле само на култот на претците.

Во Јапонија освен портретското претставување под влијание на зен-будистичкото портретирање на свештеници од Кина (почнувајќи од 1770 г.) се разви портретот на актери претставени во обоена резба на Укијо.

Во Индија станале познати могул-уметниците. Владетелот Акбар (1605 г.) наредил да се изработи збирка портрети на благородници и дворски службеници. За време на владетелот Јахангир (1605-27) станува забележливо шематизирано претставување со искажување на одредени белези на индивидуалност и карактер на портретот. Портретистите на Рајпут-сликарството (околу XVII век) тежнеле кон идеализирано пренагласување на индивидуалните црти. Најомилени биле строгиот профил и тричетвртинската визура. Портретот претставен ан-фас и индивидуалниот портрет на дами во тоа време се сметал за неумесен.

Според древната грчка легенда, една девојка, која сакала да го запази ликот на својот сакан, кој отишол во војна, ја исцртала неговата сенка, контурите на неговото лице на сидна површина.

Оваа легенда, всушност елементарен човечки порив да го забележи ликот на својата љубов, се смета за раѓање на портретот од што произлегла и чудесната легенда за оживување на портретните ликови. Имено, во староиндискиот трактат "За карактерните црти на сликарството" (Читралакшана) се сретнува интересна приказка како еден семоќен браман му го вратил животот на умреното дете - син на друг браман, наредувајќи да се направи неговиот целосен лик "со помош на форма и боја". Браманот потоа тој лик го воскреснал и му го дал на браманот оживеаниот син.

Во далечните времиња самата појава на портрет била условена од религиозните, магиски верувања на човекот. Но, и во поново време се задржала идејата за "одушевеност" на портретот (го спомнавме примерот на Гогољевиот расказ "Портретот", како и на Вајлдовиот "Доријан Греј"), за

специфичната, мистично-фантастична релација на создадениот портрет и оригиналот. Во портретните слики се гледаат своевидни "двојници" на реалните луѓе, а со тоа е поврзано и суеверното мислење дека насликаниот портрет има врска со оригиналот, земајќи дел од неговиот живот.

Хегел му дава предност на сликарството во претставувањето на посебниот лик со сите негови карактеристики и во таа смисла се залага за давање "слобода на внатрешната и надворешната *особеност* на субјективитетот која поради тоа не мора да претставува идеална убавина на индивидуалитетот, туку која може да се развие до онаа особеност од која произлегува она што го наречуваме *карактеристично* во понова смисла." Филозофот им советува на сликарите да се држат до златната средина меѓу скицирањето на индивидуалното и духовната живост во портретот. Покрај карактеризирањето на индивидуалните физиогномски црти и на најпосебната внатрешна сушност уметникот "мора да се додворува". Во изработката на портретот сликарот сепак мора да ги сообразува индивидуалните црти на лицето, облиците, положбите, групирањето и видот на колорит спрема онаа определена ситуација во која ги внесува и поставува своите фигури и природните предмети, за да изрази која било содржина. Затоа што таа содржина во таа ситуација е всушност тоа што треба да се претстави" (*Hegel, Estetika 3, BIGZ, Beograd, 1986*).

Луц Менаше во своите проучувања на западноевропскиот портрет ја констатира сложеноста на оваа проблематика, нејзините внатрешни противречности истакнувајќи ја основната намера на авторите: да го истакнат посебното, да ги доловат карактеристиките на еден посебен индивидуум кој се разликува од другиот. Тој укажува на потребата "наместо за сличноста да говориме за портретност, за портретните вредности на претставеното, кои се дотолку поголеми доколку се повеќе посебни, колку што ликот е поизразит" (*Luc Menaše, Zahodnoevropski slikani portret, Založba obzorja, Maribor, 1962*).

Стана минато поимот портрет да се врзува за слика која е верна на својот "модел"; тој се претвори во збир на знаци при што секој може, а може

тоа да биде ликовен уметник или гледач, да ја реконструира по своја волја сликата на една личност одвај препознатлива. Со денешни сознанија нема смисла да сметаме дека во различни времиња портретот не може да добива нови, можеби неочекувани форми, и варијации на смисла и содржина. Историчарите на иднината ќе имаат многу мака да ги детектираат "портретите" направени во нашите денови! - со скептичност и претпазливост заклучува Пјер Франкастел. Неговите размислувања по тој повод се логични. Ангажираноста на гледачот да утврди или открие нешто, во услови кога не постои физички фиксиран лик, е значително поголема, како што ангажираноста на уметникот да создаде дело по имагинативен пат содржи поголема творечка ангажираност. Сфаќањата тогаш се поларизираа: од една страна се оние кои портретот можат да го замислат единствено како јасно препознатлива визуелна претстава а од друга страна оние кои ја прифаќаат негацијата на сите објективни релации меѓу моделот и портретот.

Всушност: "се работи секогаш за *прейшоварување* на значењата, со таа разлика, што денеска, нив треба да ги бараме надвор од сликата, во сознанието и субјективниот сензибилитет на секој од гледачите и уметниците, додека во некои епохи на минатото, овие значења се објективно откривливи пред самата слика или во нејзин контекст, декоративен, архитектурален или дури политички, религиозен и социјален. Оттука, се добива можноста да се постапува низ прекројувања."

Уметниците всушност само го сфатија човекот-робот кого хаосот на Првата светска војна го направи реалност. Модернистичкиот човек се сложи убаво со својата судбина: да се биде анонимен, функционален, заменлив. Футуристите, пак, ја изразуваа својата верба во технолошкиот напредок.

## 2. Што е тоа портрет?

Уметничката вредност на портретот зависи од сликаревата персоналност, како што интимниот карактер на портретот се должи на



уметниковата интерпретација. Уметникот е посебна и различна личност од онаа на моделот, но уметникот е тој што го креира портретот, што го определува степенот и видот на субјективната интерпретација, успешноста во претставувањето на карактерот на моделот. Да се постигне среќен спој меѓу објективното претставување и уметничката интерпретација не е нималку лесна работа: во изработката на портрет лесно се запаѓа во премногу нагласена објективност или слобода, т.е. произволност во претставувањето. За успешно решавање на задачата неопходно е да се создаде синтетична претстава што ќе го открие карактеристичниот изглед и психички карактер на моделот, а која се заснова на низа "импресии на уметникот пред моделот." Тоа е така затоа што моделот се менува од миг во миг, во неговиот израз и изглед, како што и уметникот исто така е подложен на различни расположенија. Авторот е упатен на една специфична, деликатна релација со моделот и на својата уметничка постапка, техничка и имагинативна.

Уметникот обично избира модели, или се интересира за оние лица, машки и женски во кои повеќе се нагласени индивидуалните карактеристики, повеќе карактер што значи и повеќе "грдото" отколку "убавото". Уметникот во неправилните црти на моделот го бара изразот и животниот интензитет на портретот. Тие всушност се прилагодуваат на таа задача и потреба да ги измират елементите на научените методични конвенции на претставување и стварноста што е пред нив.

Фотографијата ги измени односите и значењата на овие компоненти, но денес фотографијата служи како предлошка или пак сликарите ја воведуваат како структура во своите дела, како што и сликарството на свој начин делува на развитокот на фотографската уметност. Лионело Вентури, во цитираната книга, добро забележува: "ако сакаме да ја сфатиме уметничката вредност на некој портрет, мораме да го посматраме како слика еднаква на секоја друга слика а не како портрет."

Роман Ингарден смета дека "предметите претставени на сликата имаат уште и функција на репродуцирање на извесни предмети, кои се

трансцендентни во однос на сликата." Ова мислење се однесува на портретот и претставува своевидно проширување на поимот портрет на човекот. Се работи всушност за "извесни предмети кои се дефинираат како неповторливи индивидуи".

Миметичкиот приод, кој се покажува нужен во уметноста на портретот, ги ограничува на свој начин одделните авангардни предлози. Но, да се припаѓа на некое определување, стил или сфаќање бара од уметникот поголема дисциплина и подлабоко прилагодување на стилската припадност кон задачата на портретирање. Приодот на уметникот на некој начин е подреден на портретното барање. Реализмот кој разбирливо е основна оперативна и духовна сила на повеќето портретисти го наметнува прашањето на сличноста. Ингарден вели: "Ако на портретот е претставен човек или воопшто некое психофизичко суштество, тогаш обично не е најбитна сличноста на чисто физичките својства, на пример на лицето, колку што е - ако може така да се каже - духовната сличност." Делото во кое треба да дојде до израз "пробивниот дух на уметникот" претставува секогаш обид да се допре до посебното, до карактеристичните црти на лицето, до оние суштествени и трајни црти на карактерот на насликаната личност. Во таа смисла портретот, на пример во неговата експресионистичка варијанта, не покажува сличност со моделот но може да сугерира подлабоки содржини. Меѓутоа, сликата може многу прецизно да ги оцрта чисто физичките карактеристики на моделот и така да говори за сличност во претставувањето, поточно на "репродуцираниот модел". Но, тоа не значи дека ќе добиеме слика која е добра како портрет туку напротив, да не биде успешна доколку не го покажува суштественото и специфичното, некоја "неповторлива, карактеристична црта на дадената личност".

Тука можеме да говориме за "граница на сличноста", до каде може да оди одрекувањето на миметичката функција и навлегувањето, во инаку непроверениот пат, на "апсолутна слобода" во претставувањето. Можеме да

се потсетиме дека големите идеи на нашиот век се идеите за автономија на ликовните уметности, на пример нивното еманципирање од литературата, што доведе до свеста дека визуелно препознатливите знаци не се повеќе во уметноста услов без кој не би се можело. Од позиција на доминантното, препознатливиот знак е сведен на поскумна позиција на "еден од можните" знакови.

Денешната портретна уметност обрзува на попотполни и попрецизни размислувања, со поставување на прашања и обид за барање на одговор што може да донесе вредни согледувања и заклучоци. Портретот е сепак присутен како во традиционалните, така и во поновите или авангардни дисциплини и отсекогаш постојат мислења и погледи дека фигуративната уметност, а со неа и портретот, треба да се прифати како движење или тенденција која е рамноправна *vis à vis* апстрактната уметност која во историскиот период, но и потоа добиваше значење на примарен уметнички приод.

Функцијата на репродуцирање е секако небитна за сликата како ликовно дело, а сличноста на сликата и портретираната особа не може јасно да се изрази. Во практика е неможно, дури и во портретите на современици, да се направи директна споредба меѓу насликаното, ликовно вообличеното или претставеното лице и оригиналот што послужил како модел, мотив, или предмет на делото. Оттука беспредметно е да се бара такво споредување и барање буквална сличност, или еден вид пресликување на оригиналот на платното итн. Само познавањето на цртите на личноста дава можност за споредување на сличноста на двата "предмета". Моделот не ни е познат кога се работи за постари портрети, така што ни останува функцијата на именување дека се работи за портрет на определена личност со што функцијата на репродуцирање повторно станува неважна, таа не може да се развие. Тогаш на преден план доаѓа делото како уметничка творба со портретна тематика.

Гомбрих го употребува поимот "патологија на портретирањето" поврзувајќи ја "точноста" на цртежот со неможноста да дознаеме како

всушност изгледале децата на Рубенс гледајќи ги нивните насликани портрети. Тој говори за научени обрасци и шеми со чија помош уметникот го создава портретот, кој притоа мора да ги земе предвид елементите на натуралистичка претстава но исто така да ја спроведе и творечката "магија на преобразба" во интерпретирањето на портретниот лик. Авторот поттикнат од моделот создава портрет како ликовна претстава во која внесува свое знаење и умешност на вообличување, проекција на своето доживување и карактер како и специфична уметничка сугестија, своевидно потсеќавање и шифра на душата во претставениот портрет. Се поставува прашањето колкав е уделот на вистината, во тој случај, а колкав е уделот на стереотипите, конвенциите, на ликовното определување, или стилот на уметникот. Гомбрих не потсетува на можеби најстариот портрет откриен до сега, на човечкиот череп од Јерихон кој е датиран во 6.000 година пред нашата ера. Тоа е всушност човечки череп на умрен човек, тој што некогаш бил жив, и веднаш потоа станал "ликовна претстава" (*A. H. Gombrich, Umetnost i iluzija, Nolit, Beograd, 1984*). Автентичниот обликуван документ меѓутоа ни го покажува само "едниот дел на вистината". Во овој случај оригиналниот обликуван череп поседува особини на автентична сличност со оригиналот. Од друга страна еден насликан портрет од поново време исто така може да остави впечаток на сличност, ако не го познаваме оригиналот. Не станува збор значи за проверка на чувството за ваква можност туку за едно чувство или доживување на сличност предизвикано од "посебната живост на изразот на лицето" на пример итн. Тука веќе стаува збор за извесна естетска вредност на портретната претстава. Но тоа не е секогаш неопходно затоа што обично говориме за добри уметнички дела. Ингарден заклучува: "И таа потенцијална појава на сличност не е, значи, значајна за сликата како уметничко дело. Помала или поголема сличност макар што е неопходна за функцијата на репродуцирање, сепак не ја претставува таа функција. Таа е само основа врз која таа функција се развива и која, едновременно, ја прави сликата портрет" (*Roman Ingarden, Ontologija umetnosti, 1991, Književna zajednica Novog Sada*).

Портретот денес живее многу попотполн живот од било кога порано и во чие разбирање ни помагаат ставовите на теоретичарите на уметноста. Притоа, останува прашањето на постигнување вистинска мерка во воспоставувањето на соодносот на другите уметнички искуства и елементите на портретната вештина, и за границата до која едно дело можеме да го сметаме портрет во проширено значење. Во уметничката практика се спроведува пристапот на реконструирање на изгледот на моделот, за негово осмислување низ уметничкото сфаќање и доживување. Во уметничкото дело, по пат на реконструкција и примена на специфичните пластични атрибути, доаѓа до создавање фигуративна портретна претстава која може или не да личи на оригиналот кој е репродуциран, но кој претставува "привид, некој вид на фантом кој не може сам за себе да постои во полното остварување на своите определувања" (*Ингарден*, наведеното дело). Дали задоволувањето на принципот "*La condition humaine*" или "*La dimension humaine*" се огледа повеќе во портретни дела реализирани во класичен дух или во еден модернизирани проширен контекст? Тоа може да се оствари во секој концепт кој ќе предизвика претстава на "жив, конкретен, автентичен човек" имајќи предвид дека не може да се оствари потполно поклопување, или "поистоветување со претставената особа". Тоа се однесува на остварувања кои се изработени во некоја од варијантите на академскиот реализам или на фотореализмот, надреализмот или експресионизмот. Во секој случај пред уметниците се поставува задача, која е мошне деликатна и тешка, да ги применат резултатите на подлабоките истражувања на транспозиции во сферата на препознатливото, во постигнувањето проткајување или синтеза на елементите на својот ликовен јазик (колку и да е тој "слободен") и императивот на доловување на спецификите на автентичниот човечки лик (или фигура). Визуелната автентичност на ликот може да се постигне со "вешта рака", со можностите на занаетот, но за постигнување на "психолошки понирања" потребна е "вештина на сугерирањето" која подразбира "слободен избор на формата". Повторно,

мора да се согласиме со мислењето на Р. Ингарден: "се јавува извесна непремостлива граница: тука човекот само со сликарски средства е претставен, а покажан ни е на портретот, а таму - реална, неповторлива стварност која е можно само во сликата да ја репродуцираме, да ја подражаваме, ама никогаш навистина да ја реализираме." Токму тие сликарски, цртачки, вајарски и други средства ни овозможуваат со определените сугестии да го доживееме делото на римскиот портрет како современо, или да најдеме меѓу средновековните портрети поживи и поекспресивни примери отколку во некој современ портрет.

Дали за насликаната, нацртаната, измоделираната или фотографираната "глава" може да се каже дека претставува "портрет" на личноста или само "студија" на неговата глава? Се прашува Зоран Маркуш во предговорот на каталогот за изложбата "Југословенскиот портрет" во Тузла од 1979 година. Ова прашање содржи формален и суштествен аспект на портретирањето. Прашањето не е едноставно затоа што се работи за особено взаемодејствие меѓу уметникот и моделот, за динамичен однос на портретот. Дијалогот меѓу уметникот и моделот има свои специфичности, клима во која тој се развива. Настанува дело кое денес може да не изненади со некој "авангарден предлог" кој има многу малку допирни точки со претставувањето, или портретирањето на една конкретна личност. Пред нас се уметници со сопствените сфаќања а од другата страна е моделот, гледачот и критичарот кој треба да се обиде да ги определи границите на портретната уметност во овие современи услови. Портретот по својата природа е фигуративна категорија и според класичните критериуми во него треба да биде постигната сличност и белези на индивидуализирано лице. Процесот на метаморфоза на човечкиот лик во современата уметничка практика има широк распон на решенија и предлози: од традиционален до апстрактен и концептуализиран. Оттука, логично е прашањето за можноста ликовно дело да биде портрет доколку портретот се подложи на некои посовремени радикални решенија. Делувањето на современата

"цивилизација на сликата" (присутноста и делувањето на лицето преку масмедиумите итн.) во функција на пропаганда со политички, социјални и комерцијални импликации, како и на модата и "прочуеноста на ѕвездите" се покажа пресудно во развитокот на портретниот жанр. Моделот се восприема преку друга слика, што значи посредно е присутна во перцепцијата на уметникот, или пак моделот му служи како повод за создавање определен систем на пластични вредности кои најчесто асоцијативно укажуваат на постоењето на портретни карактеристики. Сеприсутноста на фотографијата, која се јавува како подлога и предлошка, или со нејзините визуелни и технички импликации, ја воспоставува нејзината специфична структура и оптика. Искуствата на психоанализата делуваа длабоко на перцепцијата на индивидуалните црти и портретното претставување, како и од други области на науката, информатиката, видеото. Со импресионизмот, кубизмот и апстракцијата отпочна деформација на појавните податоци, и доменот на чисто пластичните проблеми и формални содржини се доближуваше и проткајуваше со проблемите на портретните содржини. Ликовните проседеа станаа многу различни во интерпретирањето на човечкиот лик. Елементите на портретното сликарство не се надвор од елементите на формалните содржини. Во изменета клима денес портретната уметност опфаќа не само одделни социо-културни и психолошки, туку и уметнички аспекти, така што се отвора простор за повеќе начини на сфаќање и погледи на портретното творештво. Процесот почнува со интеракција меѓу уметникот и моделот; кога се работи за автопортрет, тогаш уметникот станува свесен за себе и својот изглед со одразувањето во огледало, додека восприемањето на индивидуата како модел пред штафелајот станува сложено бидејќи моделот се прима таков каков што е но секогаш низ призмата на интерпретацијата на уметникот. Станува збор за вклучување во дијалог на два сензибилитета, на две личности со различен идентитет. Во експресионизмот моделот претставувал побуда за изразување на внатрешната содржина на уметникот,

низ определени претераности, психички и ликовни, кои се оформени и применети независно од карактерот и психологијата на моделот. Изразноста е во ликот, но и во сликарските средства. Со текот на времето се дојде до сознанието кое е мошне тегобно за "премногуите можности" за проектирање на различни уметнички сензибилитети и пластични системи. Истражувањето на пластичните решенија оди заедно со опсервацијата на уметникот, со психологијата на творештвото и психологијата на времето во кое создаваат уметниците. На развитокот на портретот најмногу делуваше "епидемијата на реализми" кои се појавија во различни видови во светот: хипер, поп, гестуален, фото, радикален, нео, реакционерен, нов итн. Во рамките на овој проширен фигуративен реализам се обновија некои белези на традиционалниот приод, но се добија и некои нови решенија. Примената на некои формални иновации, како и задржувањето на човечкиот лик, не значеше секогаш продлабочување на портретниот жанр туку во повеќе случаи банализирање и испразнување кое не му помага на портретот како специфичен жанр. На тој начин почнува да се менува страната на изразот и сè почесто се употребува терминот "сликар на фигура" отколку "сликар на портрет". Во портретот денес како да се слеваат цртите на моделот, обидот да се разбере она што тие го имаат во духот и суштествената улога на уметникот и тоа што лежи во "основата на него самиот".

Аксел де Гењерон забележува дека во едно исто лице нема само една сличност туку сличности, што значи едно големо отворање за сите проседеа, опции, расправи исто така меѓу уметникот и моделот. Тој однос е постојано напнат и се забележуваат сите промени и антагонизми, но "нашата епоха ги влошува сите антагонизми", а во нејзината комплексност влегуваат компонентите на портретниот жанр и на подвлечениот индивидуализам. Суштествено е, смета истиот автор, дека различните дела треба да се интерпретираат од (со) нивното сопствено ниво на значење, зошто "има малку сомнеж дека уметноста во нејзиниот реалистичен стил стреми да биде интерпретирана само во термини на сличност, а оваа сличност може да биде



само секундарна преокупација" (*Axelle de Gaigneron, Portrait d'aujourd'hui, Connaissance des arts, 1982, Paris*). Затоа, деформациите на Бејкн до "уништување на портретот" ја имаат таквата силна изразност.

Опасности од анахронизам и противречности, од извесно релативизирање и анархичност во изработката на оваа проблематика не можат до крај да се избегнат. Промените во формата, стилот, ликовниот јазик значат извесна промена во категоријата на сличност, што се преобразува и добива нови содржини и значења, различни од традиционалните сфаќања на сличност со оригиналот. Ако формата станува променлива тогаш дали се менува "суштината" или "основата" на портретот или добива нови значења. Дали само во традиционалниот портрет, со оглед на оставање на потомството на верниот лик на човекот, може имплиците да се говори за присуството на човековото потомство и бесмртноста, или може да се говори во истата таа смисла и во однос на проширените сфаќања на портретната уметност денес.

Во портретите изработени по нарачка моделот "сé повеќе личи" на насликаниот портрет. Еве што вели Дејвид Хокни по повод Дејвид Вебстер: "Кога имав изведено портрет по нарачка знаев дека тоа е последниот ... правам обично портрет на личност што ја познавам добро ... Јас не знам како ќе го направам позирањето ... Месеци поминувам ... почнуваат да негодуваат ... Јас имав навистина обврска да се подготвувам за да создадам атмосфера на таа слика ... кога го завршував чувствував извесна утеха." На некои им се допаѓаат, на други не толку неговите портрети. Но едно прашање речиси од секојдневието: Зошто определен портрет кој е конструиран во "слободни" форми ни делува убедливо по прашањето на неговата "сличност" со оригиналот, некој наш современик којшто го познаваме, додека кон некој строго веристички портрет остануваме речиси рамнодушни воочувајќи ја во најдобар случај само надворешната "сличност" со моделот.

Во филмот, со временската последователност на кадрите се надминува имобилизираната синтетичност на поединечни моменти во сликарството.

Филмската уметност се заснова на често користење на човечкиот лик, на различни начини и со повеќе значења, но во овој труд ќе укажам на филмот "Страдањата на *Јованка Орлеанка* на режисерот *Карл Теодор Драер* (од 1929 година). Имено, се работи за онаа секвенца на крупен план на ликот на *Жан Д'Арк* (што го игра *Фалконети*) во која со фиксирана камера се следи движењето на главата. Лицето во една доближена визура изразува страдање во многу психолошки нијанси, мошне пластично и уверливо. Моделацијата со светло-темните ефекти е строга и ликовна како што и изразот на ликот е претставен во валерски градации и аналитичен приод. Светло-темните контрасти, со сменувањето на етапите на изразот резултираат со пречистена форма ослободена од непотребни натуралистички детали.

*Серџеј Ејзенштајн*, кој е режисер на значајни филмови, автор е на извонредни есеи за филмот во кои разработува низа суштествени прашања за теоријата и практиката на филмот. Некои од нив се занимливи и за нашата проблематика. Современите уметници се инспирирале од филмовите на Ејзенштајн, а самиот тој користел сопствени скици за работа на филмот, како што ги користел искуствата и сознанијата од ликовната уметност. Тој е автор на книгата "Монтажа атракција" (*С. М. Ајзенштајн, Монтажа атракција, Нолиџ, 1964, Београд*). Ејзенштајн укажува на "отфрлање на баластот на точноста како што ја појмуваат нашиот разум склон на упростување и нашите обични очи за да постигнат фиксирање на замислата". Во поглавието "филмската форма: Нови проблеми" Ејзенштајн пишува за карактеризација на ликот во ликовната компонента на филмот: "Ние на физиономијата не ѝ придаваме никаква објективна научна вредност, но штом, во сестраното претставување на карактерот на извесен тип, ќе ни затреба надворешна карактеризација на ликот, веднаш почнуваме да употребуваме ликови на Лаватеровиот начин. Постапуваме така затоа што во таков случај нам ни е важно првенствено да создадеме впечаток, субјективен впечаток на гледачот, а не објективна координација на знакот и

суштината која навистина го сочинува карактерот. Со други зборови, сфаќањето кое Лаватер го сметал научно ние го "искористуваме во уметноста, каде што тоа ѝ е потребно на ликовната компонента."

Споредбите на филмот и сликарството добиваат нови видови во поглавјето "Синхронизација на сетилата" во кое на едно место Ејзенштајн ќе се запраша: "Зарем не користеа јапонските дрворези супер-крупен план за блиски планови и ја употребија изразитата несразмерност на цртите во супер-крупниот план на лицето?"

На друго место, во текстот "Бојата и смислата" тој пишува за "судбоносниот жолт тон во еден филм и еден автопортрет на Рембрант на 55 години. Всушност, изгледот на насликаното дело, според Ејзенштајн не може да се спореди со ликот во филмот "Рембрант" во кој "покрај тоа што Чарлс Лотон бил скрупулозно костимиран и нашминкан за завршните сцени, не е направен никаков обид да се создаде оваа трагична *хроматиска скала*, совршено типична за стариот Рембрант, со соодветна *свејлосна скала*."

*Достоевски* вели: "Сликарот го бара оној миг кога моделот најмногу личи на себе. Дарбата на портретистот е во способноста да го открие тој момент и да го задржи. Секој мисли дека знае што е тоа "локална боја" или "специфична боја" дефинирајќи го тоа можеби како боја независна од условите на светлината.

*Шојенхауер* во своето дело "Рефлекси за физиономијата" забележува: "портретистот треба да се нафати на личност која му е туѓа и непозната, личност која прв пат ја гледа бидејќи ќе има еден покоректен и пообјективен приод одошто да другарувал со него и да воспоставил некоја човечка релација. Оттука произлегува дека автопортретот не може никогаш да биде верна интерпретација бидејќи оној што се слика премногу добро се знае и нема да ја постигне целта."

### 3. Одроз во огледало

Огледалото има различна симболика во разни култури и религии, добивајќи разни метафорични и метафизички белези.

Леонардо да Винчи го имаше уверувањето дека "огледалото е - нашиот учител", дека во него во одразот на човечкиот лик ја наоѓаме вистината за човекот. Митот за Нарцис е всушност мит за настанување на огледалото кое најде своја примена и во сликарството. Од одразот во огледало на сопствениот лик настанува автопортрет во ликовната уметност. Во чинот на изработка на автопортретот се остварува непосредна интеракција меѓу сликарот и огледалото, меѓу одразот во огледалото и неговиот ликовен запис, општо сфаќањата и природот на уметникот. Миметичното сликарство обично се поврзува со сфаќањето на веристичко претставување како одраз на природата во огледало. Леонардо во својот "Трактат за сликарството" им советува на сликарите точноста на своите опсервации да ја споредат со одразот во огледало. Тој детаљно пишува за видови на изрази и движење на човечкото лице, за опис и сликање на човечкиот лик од профил, за начинот како да се запомни формата на некое лице, за убавината на лицето.

Митот за Нарцис е познат и денес има преносно значење: тоа е човек вљубен во самиот себе. Уметниците што изработуваат автопортрети секогаш во својата природа имаат својство на нарцисоидност. Одразот на сопствениот лик во огледало може да предизвика чувство на самодопаѓање, но исто така и порив за истражување, на самоанализа. Тоа значи барање на вознемирен израз, деформации што го предизвикувале одразот на ликот во криво огледало или пак уметниковата лична интерпретација. Делото "Автопортрет во огледало" на маниристот Пармиџанино покажа со занимливите деформации дека огледалото - тој "учител" - може да биде лажно и несигурно, да предизвика изобличување. Ова дело стана претходник на подоцнежната, духовна изгубеност на човекот на модерното време. Со губење на улогата на уметноста во општеството модерниот уметник доби слобода на изразот, вознемиреност, збунетост. Од таквата состојба произлезе процесот на необично и насилно дезинтегрирање на човечкиот лик, негова расцепканост и непрепознатливост. Едно време се сметаше дека

пронаоѓањето на фотографијата ќе го предизвика опаѓањето на портретната уметност. Меѓутоа, ниту во втората половина на деветнаесеттиот век, ниту во дваесеттиот век тоа не се случува, туку напротив дојде до занимлива интеракција и "жив дијалог" меѓу сликарството и фотографијата.

Уметникот може во својата работа да тргне од визуелниот податок - од одразот во огледало но во процесот на работа портретот да добива замислени црти, белези на уметничка имагинација. Во творечкиот процес, во жарот на самоанализирање уметникот внесува определени деформации и експресивност, при што некогаш користи и криви огледала (*Dejan Sretenović, Slikarevo gledanje, Moment, 13, Beograd, januar-mart, 1989*).

#### 4. Што е тоа автопортрет?

Има сериозни проучувачи кои сметаат дека сето она што еден уметник ќе создаде има автопортретен карактер. Притоа, постојат докази за и против. Но, денес, во ерата на апстракцијата таквото мислење може да претрпи сериозни корекции. Едновремено постои фактот дека секој ликовен уметник секогаш тргнува од самиот себе, од преокупациите кои се поврзани со неговата интимна природа. Во автопортретното ликовно дело доаѓаат до израз поединечните сфаќања, елементите на стил и респектирањето на специфичните барања на автопортретниот жанр. Уметниците чувствуваат потреба на еден непосреден начин да вградат дел од својата личност во своето дело, било со забележување на ликот, името или некој друг знак. Тоа се случува во согласност со белезите на стилот или техничкиот приод. Интересот на еден уметник за сопствената личност е присутен постојано, не само во вид на љубопитност и својства на нарцисоидност туку и поради некои подлабоки поттици, со разработување на разновидни ликовни и психолошко-сознајни аспекти на личноста. Создавањето автопортрет во ликовната уметност не претставува само моментна инспирација туку еден специфичен вид на само-анализа и само-претставување, кое некогаш ги

надминува границите на еден уметнички период. Некои познавачи се уверени дека "не би било нималку чудно во историјата на уметноста да утврдиме многу поголем број автопортрети, отколку што се претпоставувало дека ги има" (д-р Миодраг Колариќ, *О уметницима и уметноста, огледи, Универзитет уметноста у Београду, 1991*).

Поимот автопортрет потекнува од грчкиот збор *autos* - сам и францускиот збор *portrait*. Автопортретот е подвид на портретот - тоа е дело во кое уметникот на еден пластичен, сликарски или цртачки начин се претставува самиот себе. Како најран автопортрет се смета оној на Теодорус од Самос изработен во VI век пред н.е. Основен предуслов за изработка на автопортрет е определеното еманципирање на индивидуата. Постојат повеќе впечатливи примери на автопортретно претставување, на еден посебен интерес за сопствената личност. Во XIX и XX век преку автопортретот уметникот си го поставува прашањето за суштественоста на својата егзистенција (Курбе, Беклин, Сезан, Либерман, Коринт, Бекман, Кокошка, Бифе, Бејкн, Гастон Филип, Џакомети, Малевич и други). Во автопортретниот лик се отсликува, на еден ироничен и провокативен начин, бруталноста на светот, претставувајќи акт на отпор и пркос.

Автопортретот има основни технички формални белези кои се својствени на портретот, но за разлика од него автопортретот се изработува според одразот во огледало (едно огледало за ан-фас и со две ако се прави профил). Портретот се појавува како поединечно претставување, во рамки на композиција, во кругот на фамилија, кога работи со модел, во пејзаж, со митолошки и други претстави.

Автопортретот е отворено прашање. Некои познавачи предлагаат дека историјата на уметноста на XX век може да се замисли како серија на автопортрети. Сепак, ако се задржиме на конкретното прашање, тогаш во автопортретот се реализира уметниковата намера да го забележи својот изглед во тој момент на работа, афирмирајќи формални, психолошки и дескриптивни претстави, давајќи му белези на маска, на автокариатура. Не

се ретки примерите на разубавување и идеализирање, но поретки се психолошките анализи. Автопортретот е речиси исклучително избор на самиот автор, тој има личен карактер на биографски податок кој се регистрира во моментот, но исто така во последователни фази во подолг временски период. Автопортретот во повеќето примери претставува рефлекс на уметниковото определување, на неговиот ликовен јазик и стил. Тој претставува интимен, физиогномски и психолошки податок, во вид на импресија или студија во која се синтетизирани повеќе моменти и сознанија. Некој веќе забележал: лицето е помалку експресија на личноста отколку на самата уметност. Дури се оди до сфаќањето дека не може да постои миметична уметност како едно објективизирано претставување. Секој уметник на свој начин ги користи ликовните елементи (линија, плоха, волумен и боја) поставувајќи ги во сложени соодноси целините кои можат да ја "одразат" визуелната стварност, но исто така претставуваат и есенцијален израз на творечкиот дух на уметникот. И кога ја опишува визуелната стварност тој во основа применува лична визија создавајќи реалност на чисти ликовни хармонии, како израз на афирмираниот субјективизам.

Менаше предлага категоризација на автопортретот според начинот на настанувањето, според иконографските и мотивски значења, според психичко-исповедните значења и ликовните белези на авторските приоди (*Luc Menaše, Avtoportret, Slovenska matica, Ljubljana, 1962*).

Паскал Бонафу, пасиониран проучувач на автопортретот во светот забележува: "Портретот на сликарот на самиот себе и неговата историја ја подразбира дефиницијата на човекот и на она на што тој припаѓа, во такво кредо и во таков систем, имплицитна историја на припадност, и што е важно ова овде треба да се прифати или одбие." Меѓу завршните мислења тој го истакнува следото: "Да се пишува оваа историја во Европа на бесмртноста, на идентитетот, на социјалното тело, на сликарството обврзува да се дефинира и верификува секоја нијанса. Автопортретот не престанува да биде автопортрет; оваа позната вистина имплицира една друга евидентност;

автопортретот не престанува да биде еден друг автопортрет и историјата што тој ја пишува е палимпсест" (*Pascal Bonafoux, Les peintres et l'autoportrait, Skira*).

Макс Фридендер во разгледувањето на проблемот на автопортретот точно забележал: "Кога уметникот се гледал самиот себе во огледало вниманието, привидно насочено кон нас, всушност било сосредоточено на сопствената личност. На тој начин, се стигнува до самооткривање, до "излегување" од рамката на сликата, кое обично не се сретнува во тој степен во други портрети" (*Макс Фридендер, За изкуството и познавача, Български художник, София, 1984*).

Херберт Рид, имајќи го предвид автопортретното сликарство пишува за "Границите на сопствената личност" земајќи ги предвид сознанијата за создавањето на идејата на сопствената личност "како дистинктивен личен идентитет".

Во текстот се разгледуваат филозофските и психолошки погледи за свеста и несвесното, за феноменот на перцепцијата, за односите меѓу субјектот и објектот. Посебно е нагласен поимот на стил, но "како нешто што го изразува самиот човек." Тој ја следи препораката на филозофот - "Запознај се самиот себе", за да го земе примерот на митолошкиот Нарцис кој се видел во езерото, како и на човекот што се огледа, но тоа што го дознаваме од огледалото "е објективно и површно". Знаците испишани на човечкото лице се читаат и толкуваат не само како надворешна сензација и сознавање. Авторот смета дека "нашата сопствена личност е нешто треперливо, нешто кое не може да се фати во фокус" и затоа не е можно "да се познава сопствената личност туку само да се оддава, а тоа, како што самиот збор кажува, го правиме на моменти и несвесно." Познати се мислењата дека свеста за сопствената личност најчесто во човечкиот развиток била подредена на конформизмот на групата. Во модерното време личноста на сликарот ја препознаваме "според специфичната конфигурација на неговите потези на четката." Издвојувањето и признавањето на



сопствената личност се случува во книжевната форма "Автобиографија" која обично има исповеден карактер. Во старите портретни и автопортретни дела (на пример автопортретот на Фидија, римскиот портрет, христијанските портрети од Фајум во Египет, или византиските портрети се добива конкретен ефект на портретност, како и претпоставката дека можеби некој од нив е автопортрет. Но, пред нас секогаш "стои ѝерсона, маска" затоа што секогаш ни се поставува прашањето "во која смисла тој човек навистина ќе го ѝознаваме?"

Јунговиот поим на ѝерсона се разликува од поимот личност. Персона е маска "што ја свртуваме кон светот, а која обично ефикасно ја сокрива нашата внатрешна личност." Всушност, "Автопортретот е репродукција на ѝерсонаѝа и нема сомнеж дека автопортретот, од грчките и римските времиња па до крајот на XIX век, е само делумен и лажлив опис на интегралната внатрешна личност" - Дирер, Леонардо да Винчи, Рембрант, Каспар Давид Фридрих, Ван Гог, Оскар Кокошка, Паул Кле (*Herbert Read, Slika i misao, Mladost, Zagreb, 1965*).

Д-р Владета Јеротиќ, автор на книгата "За човечкиот идентитет" во едно интервју ќе истакне дека "самонабљудување нема без болка." И додава: "Ако е точно дека современиот човек живее шизофрено, речиси склон кон бегање од внатрешната стварност и кон заборавот на оној антички диктум: запознај се самиот себе, ако е речиси фрлен во светот, што е тој уште денес, предмет на сопствената патографија или туку речи човек на пресвртница" (*Miša Mandić, Senka, Persona, Animus i Anima, Oko, Zagreb, 24.12.1981-7.1.1982*).

Еден друг ликовен теоретичар, Акиле Бонито Олива во својата студија за маниристичката уметност ќе ги изложи своите погледи за автопортретната уметност. Меѓу другото тој го пишува и следното: "И поседувањето и дефиницијата на сопствениот идентитет не се случуваат по потврден пат туку исто така секогаш преку привидна и сновиделична преграда од стакло и провидност која токму во моментот во кој ја враќа дадената слика, ја менува и праќа на окото како поинаква и различна." Во

привидниот и алузивен изглед огледалото дејствува како елемент на удвојување на стварноста, но не за да ја зајакне туку напротив за да го подвлече нејзиниот карактер на двосмисленост и лишување на уметникот од оние интерпретативни критериуми, кои на стварноста ѝ допуштаат еднозначна организација и читање. И додава: "Другите луѓе никогаш не се удвоеност, туку друго; никогаш одраз туку неодразива неможност која никогаш нема да може да биде одразена и удвоена." (*Achille Bonito Oliva, Ideologija izdajnika, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1989*).

Џејмс Олнеј запишал: "Во автобиографските облици на раскажување опчинети сме со идејата за себе, со тајновитите и бесконечни длабочини на ,јаството'. А таа опчинетост непрекинато го засилува чувството на тескобност над магловитото и ранливо наше ,јас', над тој ентитет што никој уште не го видел ниту го допрел, ниту окусил" (*Mirna Velčić, Što je (auto)biografski diskurs?, Quorum, br.3, Zagreb, 1989*).

Во современата епоха акцентот при интерпретацијата често се изместува од посебната творба кон творештвото како целина, кон зафатениот простор на уметникот, кон однесувањето во уметничката средина. Биографиите стануваат суштествена потпора за семантички, семиотички, психоаналитички итн. интерпретации на творбите. Тоа значи дека секоја биографија/автобиографија може да биде инструмент за воспоставување на интерпретацијата, за осмислување и преосмислување на творбата и на творештвото како целина - во минатото време или проектирајќи се врз идни интерпретации во различни културни пространства - уметникот е должен перманентно да ја составува и избира својата биографија.

##### 5. За портретот во литературата

Во домашната и странска литература следиме одделни примери на остварувања во кои се обработуваат некои суштествени аспекти на портретната уметност. Тоа се однесува пред сè на социјалниот и психолошки

аспект, на начинот на нејзиното делување и восприемање и на необјаснивите ефекти што ги предизвикува креираниот портрет.

Во расказот "Портрет" на Николај Гогољ извонредно е претставена трагичната судбина на еден портретист. Имено, сликарот Чартков наоѓа куп златници во рамот на една слика што ја купил во антикварница. Тие пари ќе му ја променат судбината - тие ќе создадат кај него желба за удобен и лесен живот, а исто така ќе го направат помоден сликар наспроти советите на неговиот професор. Чартков го жртвувал својот талент на сликар портретист во интерес на задоволување на официјалниот вкус на средината од што ќе произлезат серија дела во кои ќе превладуваат безживотните ликови и студениот занает. Чартков со помош на златото го уништува својот талент од што ќе произлезе неговата себичност и омраза спрема другите уметници, што е нормална реакција на човек уметник кому "ѓаволот со злато му ја купил душата". Највпечатливи делови од расказот се однесуваат токму на анализата на портретот што сликарот Чартков го купил во антикварницата; тоа било за него вредно сликарско дело, тој портрет на старец со свенато лице но со необични и пробивни очи кои како "да ја разбиваат неговата хармонија со својата чудна изразителност." Младиот Чартков како сликар настојувал што повеќе "да се доближи до природата" но по сила на условите станал сликар на портрети за пари. Очите од портретот на старецот го прогонуваат младиот сликар, побудуваат кај него дилеми и му ја разбудуваат совеста. Тој, во една пригода се прашува: "Што е ова? -Па тоа е сепак природа, ова е жива природа; а од каде ова чудно непријатно чувство? Или пак ропското, буквално подражавање на природата е веќе престап и изгледа како дроблив нескладен крик?" Нарачателите барале портретот да биде изработен "убаво и брзо", да не личи премногу на моделот, туку да ги истакне оние детали што тие ги сакале. Сликарот Чартков успеал да постигне "верност и сличност" како и вештина на четката, но сè повеќе тоа станувало рутина, вкалупување кога "четката не сакајќи се свртувала кон утврдените форми, рацете сами оделе

по еден на памет научен манир, главата не смеела да заземе необично држење..." Наспроти "мртвите портрети" на Чартков стои портретот на старецот претставен верно и "како да е жив" (всушност како да се преселила душата на лошиот зеленаш во насликаниот портрет), кој за него станува опомена и укора за вероломството. Темата на расказот се врзува за прашањата на реализмот актуелни кон крајот на XIX век, за извесните романтични и симболистички содржини (во вториот дел на расказот во кој се опишани халуцинатните визији на сликарот пред портретот на старецот и неговите "сé поизразителни очи." Тоа е време на развиток на капитализмот, кога "проблемот на парите" станува актуелен и пресуден за човекот, но прашањето на погубното делување на парите во развитокот на уметничките таленти е актуелно и денес кога се појавија нови нарачатели со исти барања во однос на изработувањето на портрет.

Романот "Сликата на Доријан Греј" од Оскар Вајлд е напишан кон крајот на XIX век и веќе во предговорот авторот ги конципира своите естетички ставови и погледи. Меѓу другото, во овој катекизам за "уметноста заради уметност" стојат и следните мисли: "Уметникот е творец на убавото"; "Највисоката, како и најниската форма на критиката е вид автобиографија"; "Не постои морална или неморална книга. Книгите се добро напишани или лошо напишани. Тоа е сé"; "Нерасположеноста на деветнаесеттиот век спрема Реализмот е бесот на Калибан што го гледа своето сопствено лице во огледало. Нерасположеноста на деветнаесеттиот век спрема Романтизмот е бесот на Калибан што не го гледа своето сопствено лице во огледало"; "Целата уметност е истовремено надворешен изглед на прв поглед и симбол"; "Целата уметност е сосем неупотреблива".

Оскар Вајлд со префинето чувство ја гради структурата на својот роман покажувајќи го процесот на настанување идеализиран портрет и враќањето на позициите на реалистичкиот портрет. Всушност, како што самиот автор изјавил за своето дело: "Моето раскажување е еден есеј за декоративната уметност. Тој ја одразува бруталноста на едноставниот

реализам." Сликарот Базил Халвард го слика портретот на својот пријател Доријан Греј во појавност на Парис и Адонис, во манир на академскиот реализам, според правила кои биле "идеални, далечни од стварноста". Но еден ден решава да го наслика "таков каков што е", не во костими од минатото туку "во обична облека и современа опстановка." Сликарот создал "жив портрет" и, како што самиот вели, "кога сликав ми се чинеше дека секој удар на четката се повеќе ја открива мојата тајна." Насликаниот портрет ја задржува привлечноста на моделот, "неговата вечна младост", но писателот постепено ни ја разоткрива неговата аморална природа. Доријан Греј се ужаснува од мислата дека старее и конечно совладан од вознемиреноста што портретот ја предизвикува тој ја удира сликата со нож и потоа самиот си го одзема животот. Доријан Греј, кој се препуштал на задоволства, сакал да ја задуши совеста, да ги избрише трагите на хипокризија, на пороци и престапи втиснати на портретот. Во тие деликатни анализи на дијалог, или борба меѓу насликаниот портрет и оригиналот, кој е подложен на менување, ги наоѓаме вечните прашања за единството на телото и духот, за убавината и грдото, за уметноста на живеењето и за живот во уметноста. Делото изразува реакција против хипокризијата на викторијанскиот морал.

За романот "Омерпаша Латас" од Иво Андриќ е напишано дека претставува "дело на портрети и ликови"; во неговата структура се вградени текстовите "Тоа што се нарекува сликар", "Слика" и "Саида и Карас". Всушност, станува збор за испраќање на хрватскиот сликар Карас во Босна да го портретира Омерпаша Латас потурченик кој стана "султанов човек". Писателот точно и мајсторски ја "дијагностицира" средината во која ќе се најде овој мал и слаб човек, со плиток црвен фес на главата, кој носел со себе сликарски ногарки и жолто оштетено сандаче со сликарски прибор. Средината го дочекува со недоверба, измешано чувство на "восхит и страв", како "олицетворение на грд и таинствен грев". Сликарот требало да изработи портрет на големиот паша така што "пашата ќе остане на сликата

како жив и потполно ќе се удвои." Во церемониите што се практикувале во таа средина влегувало и чекањето, како ред и обичај кои гарантирале успех во работата. По неколкунеделно талкање по сокаците и скицирање Карас е примен од пашата, забележувајќи ги веднаш, како сликар кој навистина "имал око за очи", неговите очи кои "горат од суета и охолост" што претставувало стварна сила, како што е силата на мускулите и оружјето. Брзо и отсечно била донесена одлука: Карас ја почнува скицата за портретот веднаш. Аѓугантите се растрчале да ја подготват "сцената" на која ќе биде поставен моделот-самиот голем паша од кој сите трепереле од страв, а ете сега и тој самиот ги слуша наредбите за распоред на работите од овој "мал брадест човек во скромно швапско одело". Изнијансирано и во детали е опишан процесот на работа на Карас, со сите негови гестови и мимики, потпевнувања и шепотења како и посебните светови и визии за тоа како треба да изгледа портретот, на пашата од една страна и на сликарот од друга страна. Сликарот во таа "игра со привиденијата и во борбата со сликата која не може да се дофати", во "играта на криенка со секоја одделна црта на тоа лице кое пред него постојано се раствора и губи, и повторно се отелотворува и појавува, се губи и заборава потполно на себе и на оној којшто му позира. Пашата си го вообличува својот сон за големиот портрет, мислејќи за себе и за портретот како на "предмет на восхитување на безброј луѓе, низ следните поколенија" и така натаму. Пашата го гледа надмено и со потценување неугледниот сликар пред него, убеден дека "да сликаш, значи да просјачиш". Затоа пак за себе мисли во идеални проекции, како треба и сака да остане во сеќавањето за следните поколенија. Карас ја изработил скицата а потоа поминал на работа со боја на платно, што е потешко и побавно поставувајќи си го тегобното прашање од кои сè елементи треба да биде составен синтетичкиот портрет на една ваква личност: "-Сé. И ова и ова и ова! Сé само преобразено и изменето за вечноста и потомството." Од положба на неподвижен модел пашата одеднаш го прекинува сеќавањето, скокнува и позирањето за портрет е прекинато. И на сликарот му е доста од

работата и од моделот така што портретот го завршува со еден гневен и брз потез на четката на кафеавото одело на пашата. Портретот бил изработен во јуни 1851 година во Травник.

Тема на другиот текст "Слика" е една оптоварувачка способност на сликарот; во него од година во година нараснувал бројот на портрети кои "настанале во него како сами од себе", како "нездрави изобилство на своето нестварно создавање". Тоа се случува кога објектот го посматра пократко, но и подолго време, кога се создава "готова" слика или "нема" слика која бара повеќе работа. Карас создава "слика зад спуштените очни капаци" за ликот на Хајрудинпаша кого само поплатно го видел - следи прекрасен опис на тој "вид луѓе" кои со векови војувале и заповедале.

Портретирањето на Саида-ханума почнува "скромно и сконцентрирано" благодарен на судбината што му овозможила да слика жена од високите слоеви. И тука Андриќ психолошки изнијансирано го претставува процесот на менување на атмосферата при изработката на портретот: од почетната дистанцираност до опојната "присна врска" со што расте уметниковата илузија, го заведува и залудува." Тоа е процес на неопходно доближување кон моделот, "освојување на неговата душа", кога се соживува и станува едно со него. Како што портретот напредувал на Карас му се чинело дека жената од спроти станува сè поубава и сè поблиска. На крајот со врвот на илузијата настапува и нејзиниот брз пад и губење пред налетот на стварноста.

Изгледот и однесувањето на сликарот предизвикувал кај богатиот слој извесни симпатии кои вака замислувале уметник: збунет, неспретен, неугледен и сиромашен, а даровит, способен да им создаде нешто кое никој друг не може да го создаде, а што ним им е потребно. Неговото присуство е речиси неосетно, толку е благ и понизен, а сепак со него влегува во нивниот живот нешто страшно и возбудливо. Неговата работа е совесна и ефтина. А на крајот на сè, сиот тој јаден и занимлив уметник исчезнува како чад, навремено и без траги, а зад него останува она што за целото семејство има

трајна вредност - драгоцено, уметничко дело." Тоа се два света, кои се привлекуваат заради своите спротивности, и од непознавањето на другиот произлегуваат и овие наивни романтичарски гледања на личноста и работата на уметникот; како личност на која ѝ е дозволено онолку слобода колку ќе им биде дозволено, и дека посилен го вреднува, или плаќа неговото дело.

Писателот Блаже Конески беше омилен мотив за портретистите. За еден од нив и самиот ќе посведочи во текстот "Портрет на сликарот Цане Секулоски". Тоа е всушност текстот искажан на отворањето на самостојната изложба на овој сликар од Прилеп, неговиот стар пријател кому и тој во таа пригода му направил скициран портрет со зборови. Тоа било можно преку сеќавањата на писателот од најраните денови на детството како и за успешниот обид на Цане Секуловски да му изработи портрет. Портретот имал сличност со оригиналот, а според зборовите на сликарот тоа не му претставувало напор "бидејќи за мене (за Конески) има една во себе постојано присутна претстава". Конески укажува на слоевитоста на неговата душа: "вториот слој" за него "ја открива силата на перцепција и неговата дарба да го фиксира објектот". На крајот заклучува: "Портретите се сведоштво за тоа, меѓу нив и моите портрети." Конески го пренесува своето чувство дека преку портретите на најблиските, од Цанета Секулоски, "се прелива лирика како бистра планинска вода." Тоа се некои од елементите со кои писателот Блаже Конески го скицирал портретот на сликарот Цане Секулоски.

Гордана Михаилова Бошнаковска во книгата "Босфорско лето" (1984) го објавува и расказот "Правење на портрет". Тоа е сеќавање на близок настан, на нејзината посета во ателјето на Нана, всушност тоа е сликарката Ана Темкова и правењето на портретот. Во раскажувањето, со едноставна лирска обоеност, ги следиме секвенците на постепено создавање на портретот: од качувањето по скалите кои водат до ателјето на уметничката, чувствувањето на разни карактеристични мириси и сензации, барањето



предмети и цветови, нурнување во вреќата полна со тантели, фустани, волници, бои, брошеви, ѓердани, стари игли, пожолтени милиња, како и разговорите и сеќавањата, во кои повторно има слики, мириси и звуци. Тоа се типично "женски разговори", процес на настанување на портрет кој ѝ е својствен само на Ана Темкова; тој процес опфаќа избор на фустан, избор на шапка, избор на цветови и предмети - ретки, егзотични, нејзиното барање на "обединување" на сите елементи што треба да ги содржи портретот. Двете пријателки, поетеса и сликарка водат спонтани и отворени разговори најмногу за елементите кои го сочинуваат можниот портрет на една личност. Личноста се менува, уметникот регистрира една состојба во тој момент кога се работи на портретот, но останува настојувањето да се оствари вистински целосен портрет-ликот и сè она што е врзано за него - а тоа значи збир на повеќе моменти и елементи. Внатрешното чувство и желба на моделот ретко соодветствува на гледањето и намерата на уметникот, тоа се два света кои се допираат во одделни моменти, а откривањето на другиот ни помага да ја откриеме својата физиономија. Склопувањето на портретот опфаќа наоѓање на елементи кои си одговараат, кои ја прават целината. Процесот на работа подразбира обрнување внимание на ситните детали. Во еден дел од текстот писателката ќе забележи: "Очите тешко ќе ги направам, рече Нана. Колку што шминката ти ги открива и стануваат доминантни на твоето лице, толку прави јас да не можам да им ја одредам вистинската форма и димензија, но ако ја избришам шминката, тогаш тоа нема да си ти, оваа сегашна, но ќе бидеш некоја од порано, некоја што ти си ја потиснала." И подолу: "Не, не, јас нема да се отворам пред тебе онака како ти што сакаш, ѝ одговорив. Секое мое отворање ќе биде само откривање на нешто ново и пак секое ново отворање пак нешто ново и тоа ќе биде еден растурен мозаик и портретот нема да биде никогаш готов." Сликараката ќе го подложува на поправање еднаш направениот портрет што предизвикува разни реакции за уверливоста на сличноста со моделот, на сликата како творба итн.

Александар Филип го напиша романот "Разговор со портретите", објавен на албански јазик во 1985 година. Структурата е наративна и со историски и социјален контекст на случувањата. Станува збор за испреплетени судбини на три фамилии - македонска, еврејска и албанска за време на Втората светска војна, на просторот на југозападна Македонија и источна Албанија. Во тоа заедничко живеење "и во добро и во зло" се издвојува судбината на еврејката Рекула-Реку која студирала Академија за ликовни уметности во Белград. Таа се спасува од фашистичкото депортирање со префрлањето во Долна Преспа во окупираната италијанска зона, во домот на Албанецот Алија. За тоа време на сокривање Реки ќе учи албански и италијански, а во часовите на очај ќе црта. Со боите купени во Корча, Реку прави многу успешни портрети на домаќинката и на домаќинот-Алија. Изработката на портрети на нејзините спасители, во тешки воени услови, е гест на длабока благодарност, непосреден израз на доверба и почит. Тоа е еден од многуте примери на пријателство во една средина каде се допираат различни култури и религии.

Вера Стојчевска Антиќ во својата книга "Време и пат" (1996) му раскажува на својот внук Нино какви маки имала кога ја носела мајка му Марина на негова возраст да му позира на сликарот Никола Мартиноски за нејзинот портрет: "Ја извлекував од игрите со другарките во неделите и ја носев кај Маестрото. Таму ја очекуваше големото црно куче "боксер", од кое таа се плашеше, зашто секогаш легнуваше крај нејзините нозе. Покрај тоа, Мартиноски ѝ даваше во рацете трендафили, од кои таа постојано се боцкаше, и како да ги држеше. Нејзиниот револт од редовното портретирање, разбирливо, дојде до израз на завршницата од портретот. Се роди слика која најрелјефно ја претстави малата Марина во целата нејзина негативска расположеност кон сликањето." Портретот, кој е сочуван, има белези на граѓански портрет и е разрешен со извесна линеарно-колористичка стилизираност на формата. Во истата книга е објавен текстот "Една изложба-еден портрет или Коле Манев" во кој авторката дава свои

импресии од изложбата на Коле Манев во Скопје. Таа е восхитена од постигнатата сеопфатност во портретите на Блаже Конески и на Славко Јаневски пред сè, а кон крајот посведочува за едно свое приказание: како пред нејзини очи се создал двојникот-ликот на уметникот "во живо" се совпаднал целосно со насликаниот автопортрет на уметникот кој се наоѓал зад него. Таа ја забележала истата облека, истиот втречен поглед наочен кон промоторот на изложбата.

Славко Јаневски е познат писател, но и сликар со надреалистичка вокација. Тој е автор на повеќе песни и прозни состави кои се посветени на некој наш или светски уметник. Во книгата "Зад тајната врата" (Македонска книга, Скопје, 1993) е објавен краток текст под наслов "Мотив за споменик на Итар Пејо". Всушност се работи за уметнички коментар на скицата за скулптура "Итар Пејо" на скулпторот Томе Серафимовски. Творбата е излеана во бронза во 1994 година, но на писателот му послужила како повод за размислувања во еден поширок контекст за овој легендарен шегобиец и неговиот јарец. На јарецот е измоделирана гола фигура на млад човек, кој е без лик, само со едно око. Писателот забележал: "тоа се здружени фигури од вулканска лава во која пулсираат две срца, човечко и животинско; човекот од сонот нема јасни црти на лицето, но сепак е симбол на мудрост и сила, како што е и јарецот симбол на нешто таинствено, можеби демонско." Тоа е уште еден обид да се интерпретира едно уметничко дело, еден лик кој нема индивидуализирани црти на портрет, но сепак сугерира определени внатрешни содржини.

**ТРЕТ ДЕЛ**

## I ПОРТРЕТНАТА УМЕТНОСТ ВО XX-ОТ ВЕК: НЕКОИ ИМИЊА И ПРАВЦИ

Прв голем и свесен пресврт во сфаќањето на стварноста извршил *Гислав КУРБЕ* кој со виталност и сила сликал типови но и поединци од неговата непосредна околина. Неговото позитивистичко чувствување на стварноста беше доминантно, но во исто време *Бодлер* ја насетува стварноста на нематеријалното. Вистинска револуција извршија *умейнициите импресионистии* кои му дадоа примат на визуелното забележување, на сетилното и на тоа што окото може да го забележи. Тие со својата сликарска постапка се ослободија од фотографскиот реализам. Во портретите на Едуар Мане, особено на *Клод МОНЕ*, *Огист РENOAR* и *Камиј ПИСАРО* стануваат доминантни дамките на светлина и сенки, сетилното и радосно доживување. *Едгар ДЕГА* се издвојува по строгиот реалистичен приод. Тоа подразбира пресметаност на композицијата, мајсторска сигурност во цртежот и прецизно забележување на моделот. Тој работел портрети со модели со кои бил емотивно врзан, покажувајќи длабоко чувствување на човечкиот карактер. Сепак, овој приврзаник на Ж. Д. Енгр, го потценувал портретирањето сметајќи го за трговија.

Четворица уметници, кои се наредувани под заедничкиот назив постимпресионизам, всушност произлегоа од импресионизмот. Меѓутоа, тие извршија сопствени посебни експерименти во уметноста кои ќе имаат големо влијание на уметноста на XX век. Во генерација на зачетници на новото се вбројува *Жорж СЕРА*. Неговиот метод на работа се состои од строго компонирање на разни линии, создавање на хармонија од прецизно распоредени точки боја, во нејзините контрастни и комплементарни вредности врз рамната површина на платното.

*Пол ГОГЕН* вовеле проседе на модерната уметност, во кое предметот е синтетизиран, со рамно нанесени интензивни бои кои го заокружуваат

уметниковото уверување: дека сликата настанува во "таинствената основа на душата". таа е резултат на она што се чувствува и мисли. Значителен удел во неговиот синтетичен стил има примитивната уметност.

*Ван ГОГ* создаде серија портрети и автопортрети во кои е остварена концентрирана емоција, моќна енергија изразена во динамични вртлозни потези и витална форма, со чисти и интензивни бои. Неговиот стил се формирал под влијание на импресионистичкото сликарство, на експресионизмот и симболизмот. Ван Гог бил индивидуалист кој очајно се борел да ги обедини елементите на својот внатрешен свет и оние на стварноста. Видливите деформации се израз на уметниковата внатрешна состојба, кој во портретот барал изразност и карактер, повеќе една морална отколку физичка убавина.

Ван Гог го пренесе своето искуство на стварноста, на човечките ликови кои го привлекувале и во кои наоѓал дел од својата напатена душа претворајќи ги портретните претстави во синтетичка визија на факти и духовни вредности кои имаат општи човечки вредности. Портретите и автопортретите на Ван Гог се израз на човековата отуѓеност, на вознемиреноста но и на светлина, на едно чувство на "сонце во главата" што ја открива неговата визионерска природа, суштина на хуманоста но и знаците на душевната болест. Во едно од своите писма тој ќе забележи: "Сакам да сликам луѓе и жени со она нешто од вечното што обично го симболизира ореолот."

*Пол СЕЗАН* оствари друга формула на постојното - преку задржување на пластичноста на допирот со визуелниот факт. Меѓутоа, таа стварност не е повеќе толку во функција на моделот туку на една пиктурална конструкција создавајќи еден имагинарен ред на нештата.

Зачетоците на модерната скулптура ги наоѓаме во делото на *Оџистѝ РОДЕН*. Тој во портретот внесе жива моделација, со акцент на самостојноста на фрагментот кој на површината создава ефекти на променлива светлина.

*Медардо РОСО* работел во восок за да може да постигне слевање на површините кои ги ублажуваат и бришат цртите на лицето. Тие делуваат како непосредни импресии, изведени во разновидна фактура и треперење на светлината по површината.

Посебен белег имаат модернистичките дела на *Тулуз ЛОТРЕК* и *Едвард МУНК*. Тие на моделот му даваат острина на гротеска и на вознемиреност и интроспекција. Мунк делувал на модерните германски уметнички движења, пред сè на експресионизмот кој се разликувал од француското движење со слични настојувања.

Во Русија реализмот добива нов квалитет. *В. А. СЕРОВ* изработува психолошки проникливи портрети, со "длабок општествен патос", а *М. А. ВРУБЕЛ* го истакнува духовното значење на личноста, додека *В. Е. БОРИСОВ-МУСАТОВ* креира лирски интимни портрети.

На преодот на двата века делува група сликари експресионисти со силно изразен индивидуален ликовен јазик.

Густав *КЛИМТ*, водечки сликар на движењето *Art nouveau* работел во духот на симболичната уметност со акцент на цртежот, на декоративниот елемент и еротизмот. Помладиот *Егон ШИЛЕ* е автор на автопортрети и портрети со силно нагласена линеарна експресија. Тие дела претставуваат своевидно трагање по човечката природа, остро и самооткривачко, со емоција и сугестивност која открива вознемирена и ранлива природа. Акцент е на психолошкиот израз, на говорот на лицето и на рацете, на еротското во човекот.

Влијанието на африканската и полинезиската уметност е значително во создавањето на разни движења во модерната уметност, како што се: кубизмот, фовизмот и експресионизмот.

Во 1905 година се основа здружението на германски уметници наречено *Die Brücke* (Мост), што би значело поврзување на сите револуционерни и разбранувани елементи. Младите уметници изразуваат восхит спрема "занаеот и уметноста" и на Југендстилот, биле повлијаени од

средновековната уметност како и од примитивната уметност - "егзотичните влијанија" на африканската и друга уметност, посебно од Ван Гог и Едвард Мунк. Чувствителноста и вкусот биле различни кај секој од тие уметници, но ги поврзува стилот на аглести форми, изразителноста на линијата која ги обрабува плошно нанесените интензивни бои, смелите потези и силниот израз на лицето. Портретите на *Ернст Л. КИРХНЕР*, *Ерих ХЕКЕЛ*, *Ојо МИЛЕР*, *Макс ПЕХШТАЈН* и *Карл ШМИТ РОТЛУФ* ни ја откриваат острата линија и експресивната боја, самосвеста која оди до арогантност во претставувањето, посебно на нивните автопортрети. Забележлива е наклонетоста спрема трансцендентното и психолошката содржина и кај други уметници: кај *Паула МОДЕРЗОН БЕКЕР*, *Кристијан РОЛФС* и кај *Емил НОЛДЕ*. Нолде е индивидуален експресионист кој ја сака блескавата сурова и силна боја и слободната спонтана интерпретација на моделот. За него има значење тоа што ќе го открие самиот, сопствениот глас и инстинкт. На северњачката грубост ќе го додаде варварскиот сјај на уметноста на "примитивните народи". Нолде е сликар на маски, на гротескни претстави на човечки ликови, на типизирани и типични ликови (примерот со карактеристичните белези на "Словенскиот пар") на портрети кои имаат силни, впечатливи белези на конкретни но повеќе со поетични и визионерски квалитети.

Во современата уметност *Оскар КОКОШКА* е претставник на еден традиционален метод на претставување. Неговата слава се заснова на создавањето на своевидни психологизирачки портрети во кои е нагласена експресивната сила на колористичките и линеарни елементи на карактеризација. Во неговото дело се соединуваат белезите на барокното сликарство, на динамичното и визионерско проникнување во суштествените портретни карактеристики. Тоа го согледуваме во драматичното единство на елементите во портретот, при што сликајќи го моделот тој се слика и себеси, проткаено со едно пошироко разбирање за човечката судбина.

Уметниците од групата *Der Blaue Reiter* (*Синиот јавач*), *Василиј КАНДИНСКИ*, *Франц МАРК* и *Ауџустин МАКЕ* се занимавале повремено со



портрет. Затоа пак, *Алексеј Јављенски*, кој бил близок на нивните сфаќања и кој ја основал групата "Сината четворка" (Кандински, Кле, Л. Фајнингер) се определил посебно од 1910 година на портретната уметност на еден свој посебен начин. Во почетокот работел во манирот на Анри Матис но уште тогаш внесува друго расположение - на размислување и меланхоличност нагласувајќи ги постепено нивните интроспективни и религиозни својства. Во одделни портрети тој ги обединува елементите на руското и селско сликарство и на руско-византиските икони. Портретните ликови, посебно во дваесеттите години, се редуцираат на едноставна геометриска структура. Човечкото лице е изградено од интензивен колорит и геометриска структура на линии осмислено со чувство на силна внатрешна визија, на ликови кои изразуваат "уметност како копнеж по Бога".

Ван Гоговите слики беа пример за ослободувачката субјективност поттикнувајќи ги следните генерации уметници да продолжат да ја бараат вистината во деформацијата на формите и колористичките пренагласувања. Делата на фовистите и експресионистите се вдахновени со силно чувствување на животот, во кое има и чувство на победа на животот, но и на човечкото страхување и чувство на очај што се извива високо нагоре. Во делата на *Мајис, Дерен, Дифи, А. Марке, О. Фриес, Вламенк, Руо, Ш. Камоен* и други се среќаваат реалистичко-експресивни портретни остварувања, како и послободни решенија во кои човечкиот лик бил само повод за создавање на сликата. Во силниот колорит и контурата, разбранувана или строга се вообличува некој портрет или автопортрет во кој има сконцентрирана енергија и продуховена изразност. Посебно ќе укажам на двајца автори.

*Анри МАТИС* во "Белешките на сликарот"(1908) забележал: "Експресијата за мене не е во страста која се изразува на лицето или избива во ненадејно движење - таа е во целиот распоред на сликата, поставеноста на телото, празнините околу нив, пропорциите - сè игра своја улога." За Матис моделот е поттик, а не буквално пренесување на стварноста,

поставувајќи ја тезата на фовистите дека "точноста не е вистина." Во неговите дела најважна улога има линијата во содејство со чистата боја нанесувана во широки површини, како и слободната деформација на формата која добива арабескно-орнаментални белези. Матис е мајстор на своевидна портретна елегантна конструкција во која линеарниот ритам на композицијата создава сугестија на простор, а јарките бои се без моделација но со контура која ги определува карактеристичните црти на мотивот.

*Кес ВАН ДОНГЕН* е расен портретист, во чии дела доаѓа до израз неговиот талент на колорист, сочна материја и живи арабески. По завршување на Првата светска војна тој станува портретист во мода, баран сликар, кого го разгалува "кремот на Париз". Затоа тој морал да слика според една непроменлива формула која ја беше создал за да се допадне и да го задржи угледот на монденски сликар. Неговата лексика на фовистичко-експресионистички сликар добива маниристични белези и декоративност што им се допаѓа на луѓето, а силата и смелоста се повлекуваат пред извештаченоста и безизразноста.

Истражувања, конструирање и експериментирање од секогаш биле средства на човечката творечка акција. На прашањето кога почнал да се менува и трансформира човечкиот лик може да се одговори веројатно на повеќе начини, со разни аргументи, податоци и датуми. Но, во секој случај треба да се понуди едно мислење. Ќе го користиме терминот анаморфоза што во основа значи "Приказ на некоја форма изобличена според некои правила ..." За оваа цел ќе го цитирам *Густав Рене Хок* кој во текстот "Маниризам" запишал: "Во XVII век "анаморфозата" станува мода. Станува збор за методично продолжување на Пармиџаниновиот "Автопортрет во конвексно огледало", од почетоците на кончетизмот. Почнува една духовито, разиграна, главно повеќеслојна игра со перспективата, негирање на нормалниот лик, негово изобличување во оптичките апсурди кои сепак остануваат дотолку "апстрактни" затоа што не се, како кај експресивните маниристи, одредени од фантазијата, туку исклучиво со помош на физички пресметки."

Вера Хорват Пинтариќ ќе го лоцира, односно дијагностицира потеклото на промените суштествени за разбирање на деформациите на човечкиот лик во современата епоха во Пикасовото дело Авињонските госпоѓици (1907). Поточно, "кога Пикасо, во фронтално поставената жена, наслика нос во профил, го зајакна со густы и јако обоени пруги, така што тој нов, "измислен" облик стана појак од обликот на глава. Таков почеток на разорување на видливото за волја на новиот, мисловен поредок во сликата денес нам ни изгледа како нешто што е најприродно; со тоа само е потврдено искуството за тоа човечкото лице да го видиме или посматраме во ист момент од повеќе различни точки па во духот на тие запаметени исечоци на сопствен начин да ги поврземе."

*Пабло ПИКАСО* ја обележи уметноста на дваесеттиот век. Тој имаше нагласено субјективен стил на вообличување, со посебни вредности на неговата енергија, редок жар за експериментирање и способност да создаде карактеристични содржини.

Тој помина низ повеќе фази донесувајќи секогаш нов приод и во портретните остварувања, во кои се отсликува и "драмата на векот". Неговите насликани тела и лица, портрети носат во себе вознемиреност, експресија и голема внатрешна енергија. Така е во сината и розевата фаза, така е во неговата најрана експресионистичка фаза. Поривот за страшно конфронтирање ќе дојде до израз во кубистичката фаза од кога почнуваат неговите радикални трансформации. Настанува методично и агресивно прекршувањето на формата на човечкиот лик кој добива аглести површини-фацети во кои се втиснува или од кои излегува ликот. Настануваат промени во димензиите и соодносите на деловите на телото и главата, со намера силните деформации да се вклопат во апстрактната обработка на волуменот и просторот. Во делата од 1906-1910 година забележливо е влијанието на Сезан, примитивната уметност на Африка и Океанија како и стремежот за стилизирана деформација и конструирање на апстрактни површини. Во сложената конструкција на урамнотежени делови - на мали и прецизни

рамнини, не се напушта значењето на препознатливоста и верноста на цртите на моделот. Но меѓу кубистичките портрети ќе се најдат решенија блиски до "примитивната уметност", потоа ликови кои се редуцирани до значење на маска, како и еден вид "антипортрети" што денес изгледа малку претерано.

Голем дел од неговите портрети се врзани за неговите љубовни врски - портрети на жени изработени во кубистички, класичен или асоцијативен стил, со голема цртачка сила во цртежот и волуменот, подеднакво кога се третира класична или модерна форма, деформација и преобликување, се разбира на негов начин. Во неговото креативно видно поле влезе и фотографијата што ја внесе во неговите портретни транспозиции. Пикасо постојано се конфронтирал и ја прекинувал традицијата, нудејќи дури и контрадикторни решенија, но со моќ на вообличување која секогаш се препознава.

Пикасо поседувал големо чувство за својата индивидуалност, но и за доловување на индивидуалноста на моделот. Писателката Гертруда Стајн му позирала деведесет пати. Таа сметала дека нејзиниот портрет нема сличност со оригиналот - со нејзиниот лик, на што Пикасо одговорил: "Некогаш вие ќе бидете слични на него." Тоа не е само интересен, или арогантен одговор туку има и интуитивна смисла, во него е изразена определена портретна концепција - всушност своевидна релација меѓу сликарството и реалната стварност.

Шпанскиот сликар *Антонио Саура* изработил триесетина платна според портретот на "Дора-Мар" од Пикасо. Тие добиле форма на силна непрекршеност на формата во која се губи препознатливоста на моделот, на предлошката. Тоа е направено во стилот на Саура, на границата на апстрактното гестуално сликарство, и на тој начин главата на моделот се претворила во "клуче" на долги нервозно нанесени потези.

Во тој стил на жестока деформација до непрепознатливост е изработен "Автопортретот" на Пикасо од 1972 година, израз на целосна

слобода и ингениозна "игра" со сопствениот лик (*Picasso et le portrait, Grand Palais, Flammarion, Beaux-arts, 132, Paris, 1996*).

На кубистичкиот концепт ќе се надоврзе италијанскиот футуризам кој внесе нагласена динамичност во моделирањето и сликањето на човечкиот лик. Во делата на *Умберто БОЧОНИ*, *Карло КАРА*, *Луиџи РУСОЛО*, *Џино СЕВЕРИНИ* формата на ликовите е оживеана со динамично компонирани линии и површини зад кои некогаш се сокрива фрустрирана, или исплашена личност. Всушност, моделот е повод за динамична анализа и артикулација на ликот.

Во XX век во портретниот жанр се изразени особено сложени и спротивни тенденции во уметноста на новата историска епоха. Светот е поделен идеолошки и политички, во општественото уредување постојат суштествени разлики. Русија и социјалистичкиот блок се спротивставени на буржоаскиот или капиталистички Запад, каде што поимот за демократија е битно различен. Светот преживеа војни, диктатури, насилство и принуди од најразличен вид. Во портретниот жанр се случија промени во зависност од условите и традицијата во која се развиваат. Значајно е забележувањето дека ние денес, за разлика од ренесансните луѓе, не сме горди луѓе туку дека сме суетни, а тоа "не е прави добар мотив за сликање."

Рускиот портрет на почетокот на XX век доживеа интересен развиток во кој се вградени искуствата на големите реалисти од XIX век (Рјепин, Серов, Врубел, Крамској, Перов, Кузма Петров-Водкин и други), националната традиција (народната уметност, средновековната уметност) како и актуелните уметнички движења во светот како што се фовизмот и експресионизмот, кубизмот и футуризмот. Треба да се укаже на портретите на *Мартирос САРЈАН*, потоа на *Италија ГОНЧАРОВА* и особено *Михаил ЛАРИОНОВ* кој е покренувач на лучизмот, или рејонизмот, апстрактен правец во уметноста во кој линијата - силата на енергијата игра значителна композициска и изразна улога. Кубистичкиот експеримент и експресионистичката лексика се рефлектирале во портретите на *Владимир*

*БУРЛУК*, на особен начин во портретите на *Илја МАШКОВ* и *Роберт ФАЛК*, потоа кај *Петар КОНЧАЛОВСКИ*. *Владимир ТАТЛИН* ја пречистува формата до синтетичност на цртите на лицето кои добиваат воопштени типизирани белези, додека "кубо-футуристичките" фигури и ликови на *Казимир МАЛЕВИЧ* имаат чисто ликовни, апстрахирачки и симболични белези.

*Анджеј ВРУБЛЕВСКИ* и *Сћанислав ВИТКИЈЕВИЧ* понудија современа ликовна интерпретација на портрет во кој се соединува експресијата со претставување на "формални конструкции", како суштина на уметничкото дело кои се речиси независни од содржината. *Виткјевич* основал ателје за сликање на портрети 1925 година. Еден друг полски автор *Лешек СОБОТЦКИ* ја формира групата "Направо" која ги афирмира принципите на непосреден и отворен начин да се изразува вистината настојувајќи да остварат "состојба на заедничко постоење на авторот и гледачот."

Во 1919 година *Марсел ДИШАН* земал репродукција на Леонардовата "Мона Лиза" и додал на нејзиниот лик мустаќи, козја брадичка и назив L.H.O.O.Q. На тој начин "Мона Лизините мустаќи" станале дел од јазикот на уметничкиот нихилизам што ќе поттикне многубројни слични интервенции на ова портретно ремек-дело од минатото. Може да се говори за уметнички но и за психолошки мотиви, појава што се продолжи сè до денес, во ерата на масмедиумската слика и поп-културата (графити, интервенции врз портретните ликови од плакати итн.).

Луѓе со маски се познати отсекогаш, а луѓе без лица се појавуваат на еден посебен начин во XX век. Тоа се поврзува со отуѓеноста, и со доведување на човекот во состојба на криза на сопствениот идентитет. Гледано историски: можноста на фотографијата, пронајдена 1839 година, да умножува резултираше со еден вид колективна слика на која тешко можеа да се разликуваат лицата. Денес веќе никого не го загрижува идентификацијата на лицата, освен се разбира најблиските и полицијата.

Повторно сме кај импресионистите кои ја презедоа историската улога со губење на контурите на предметите да ја надминат крутоста на академизмот. Во растреперената слика полна со светлина сеуште можат да се препознаат цртите на лицето, но со доближување до сликата тие се претвораат во дамки.

Кога се говори за празнината како за едно чувство кое го обележува нашиот век, тогаш специфична "дополна" на тоа чувство претставуваат насликаните "луѓе без лица". Во вкупната иконосфера превладуваат скриени, деформирани и фигури без лица. Сообразено на тоа и телата добија куклест изглед. Делата на уметниците кои припаѓаат на метафизичкото сликарство, надреализмот, "новата стварност", "машинската" уметност до некои понови движења во скулптурата и објектите ја користат оваа тематика не толку за да изразат своевидна "безживотна роботика" туку како симболи на проткајување на рационалното и мистичното во човекот. Во делата се соединуваат основните принципи на стварното и идеалното, на фантастичното кога "стварноста на сликите што како огледала го одразуваат нашиот колективен лик." Во секој случај, зад секое насликано безлично лице стојат многу лично проживевани искуства, страхувања, соблазнителности, "темни страсти".

*Џорџо де КИРИКО* творец на метафизичкото сликарство се обиде да ја вообличи опустошената свест на модерниот човек со своите застрашувачки кукли сместени во простор на стари скаменети, напуштени градови. Надреалистите со восхит ја прифатиле сликата "Детска памет" (1914) како класичен пример на фројдовската психологија во сликарството. Портретниот лик на возрасен човек, претставен гол до половина, има затворени очи и пред себе затворена книга што на сликата ѝ дава напнатост на свртеност кон просторите на несвесното во човекот. Таквиот впечаток се променил кога *Андре БРЕТОН* ја објавил оваа слика извршувајќи една интервенција на репродукцијата - очите ги нацртал отворени и директно да гледаат во човекот.

*Салвадор ДАЛИ* е автор на повеќе портрети и автопортрети кои се насликани во духот на старите мајстори, доближувајќи се до веризмот и студениот реализам во претставувањето. Ликовите можат да се препознаат но истите ги распоредува на ирационален начин така што постигнува симболично делување, сугерирајќи содржини кои произлегуваат од таинствените простори на несвесното. Тој користи патетичност и ироничност во изразот, парафразира некои "класични теми", ја покажува својата невротична самољубивост и идентификација со другите.

Посебен интерес во надреално-фантастичното претставување на човечкиот лик даваат и други автори кои посебно на различен начин ја нагласуваат "портретната енигматичност" а тоа се: *Макс ЕРНСТ*, *Хоан МИРО*, *Андре МАСОН*, *Рене Магриџ*, потоа некои претставници на "неоромантизмот од триесеттите години, како и на магичниот реализам *Пол ДЕЛВО*, *Балџус* и други.

*Хаим СУТИН* во дваесеттите години изработи серија портрети кои се впечатливи по способноста за халуцинаторно внушување во карактеризација на ликот. Неговите фигури добиваат силна кривулеста патека, во вид на разбранувана маса произлезена од крајната напнатост на целото негово битие. Тоа се изразува со пастозниот намаз, сочна и широко нанесена боја во екстатичен ритам кој изразува и восхит на сликарот но и неговиот егзистенцијален страв. Во неговите портрети значајно внимание е дадено на изразот на очите и на рацете, згрчени и хипнотични.

*Амедео МОДИЛЈАНИ* во почетокот бил под извесно Сезаново влијание, а подоцна синтетизира елементи на италијанската класична уметност, на црнечката пластика, секако на кубизмот и експресионизмот тогаш актуелни. Во неговите портрети, полни со елеганција, рафинирана и интелектуализирана сензуалност, превладува графичкиот елемент, а контурата доминира над бојата која е придушена и ненаметлива. Тоа се портрети на личности кои му биле блиски на уметникот; тие се доживевани непосредно но со значителна доза на сопственото меланхолично чувство. Затоа неговите портрети делуваат уморно, тие се резигнирани и тажни.



Модилјани создаде свој тип на портрет: тоа подразбира издолжување на обликот на лицето, со нагласена облост на брадата и контурата на долгиот извиен врат, спуштени раменици, диспропорции меѓу торзото, нозете и главата, потоа тенок нос, очи бадемасти, уста тенка и стисната. Неговите портрети ги задржуваат цртите на моделот (препознатливи во споредба со сочувваните фотографии) но се осмислени со белезите на личниот стил и уметнички идеал. Тие се сурови и нежни, здрави и морбидни, ирационални и "конструирани" во една цврста стилизирана форма.

Во делото на *Марк ШАГАЛ* голем удел има личната фантазија, сеќавањето на детството, еврејското наследство, како и достоинството на традицијата. Неговите поетски сеништа доаѓаат до израз особено во претставувањето на портретот на сопругата, на автопортретот кои се често пати компонирани како двоен портрет во разновиден амбиент со реалистично-фантастични елементи.

*Анри РУСО* создаде нов тип на реалност во своите слики што се разликува од реалистичките тенденции затоа што станува евидентно настојувањето да се помине од другата страна на веристичкото претставување на предметот. Овој сликар имал способност податоците од видливата стварност да ги преведе или трансформира во еден свој свет на имагинација и сопствени сеништа. Секој предмет, вклучително и портретниот лик "тој го доживувал надвор од оптичките клишеа на нормалното сознание на стварноста" (Вернер Хафтман).

Во Германија по Првата светска војна владеат разни антагонизми. Како резултат на изневерените очекувања, кога утопизмот на уметниците се претворал во разочарување и цинизам се појавила една форма на социјален реализам во ликовната уметност. Авторите во чии дела се чувствуваат заедничкиот остар реализам, со белези на цинизам и социјален протест, кој е заострен со доживување на војната, ја создаваат групата "Нова стварност" (*Die neue Sachlichkeit*).

*Георџ ГРОС*, *Ојо ДИКС* и *Макс БЕКМАН* се најистакнати претставници на оваа уметност. Тие се мајстори на вообличувањето на

фигури и владеење со просторот. Во нивните дела се засилува изразноста на цртежот, со кој остро, како со "фина хируршка убавина" се вообличуваат робусни фигури, портрети со натуралистички, или "веристички" белези, но повеќе со еден пренагласен речиси магичен реализам. Фигурите се неподвижни, со широко отворени очи како да демнат, очекуваат или наслушнуваат нешто. Тие понекогаш ја откриваат наклонетоста кон старите мајстори, со прецизниот и остар потез на четката, какви што се Алтдорфер, Кранах, Холбајн, Дирер.

Тие во своите дела ја разоткриваат хипокризијата на социјалниот живот, укажуваат на минливоста и конечноста, на кружниот тек на човечкото битисување, ги откриваат своите интимни, психолошки треперења, страхувања и фрустрации. За нив уметноста е средство да се комуницира низ емоции, што ги почувствувале со голем интензитет.

Традицијата на остриот реализам во портретот ќе ја развиваат и други уметници, како што се *Кристијан Шад* и други, сè до најново време.

Реализмот на Дикс, Шад и Грос исто се спротивставуваа на еден тип Нов човек - утописки фигури што почнаа да се појавуваат од официјалните академии на Сталин, Хитлер и Мусолини - сите тие стереотипи на некои видови расна утопија, која во своите напори да ги соедини сите карактеристики на Ариецот или Советскиот човек всушност продуцираше само синтетички фигури кои денес не потсетуваат на компјутерски графики. Во нивните напори да ги инкарнираат сите доблести на мајчинството и плодноста Салигеровите грации личат на надуени жени - докажувајќи еднаш дека "функционалната уметност" секогаш завршува изведувајќи ја својата задача со креација на смешни, тажни органи.

Портрети кои имитираат технички конструкции, детали на некакви реални машини, со кодирање на антропометриските елементи на портретираниот лик, или се креирал "кибернетички" портрет.

Ликовниот уметник на свој начин го трансформираше човечкиот лик со препознатливост на неговиот физички изглед, во една асоцијативна или

поапстрактна шема која бараше друг приод и читање на портретните знаци и симболи.

Кон средината на XX век развитокот на портретот добива посложени белези. Покрај разните авангардни предлози се развива и реалистичкиот приод во разни модификации: сликарите Р. Гутузо во Италија, Х. Ерни во Швајцарија, Д. Ривера и Д. Сикејрос во Мексико, Е. Вајет во САД, Сејсон Маеда во Јапонија; скулпторите К. Дуниковски во Полска, В. Аалтонен во Финска, Џакомо Манцу во Италија, Д. Дејвидсон и Џ. Епстајн во САД. Тие создадоа ликови полни со животна вистина и хуманистички патос. Блиски до социјалниот, а некои и до социјалистичкиот реализам се уметниците како Ф. Кремер во поранешната ДДР, К. Баба во Романија, Ж. Кишфалуди-Штробл во Унгарија, Д. Узунов во Бугарија и други. Портретот во земјите на Советскиот сојуз се развива под директно влијание на нормите на социјалистичкиот реализам, макар што и тука се појавија добри портретисти, како што се: С. В. Герасимов и А. Дејнека, потоа К. Петров-Водкин, М. В. Нестеров, М. С. Сарјан, Н. А. Андреев, Н. В. Томски, сè до помладиот И. Глазунов итн.

Портретот влегува и во тематска слика, монументална скулптура, плакат, сатирична графика и слично. Во изработката на портретот, во кој има реалистички, но и типизирани, идеализирани претстави, се внесуваат искуствата на западноевропскиот и рускиот реалистичен портрет итн. Во портрет се обработувани лица од разни социјални слоеви и професионални определувања, со различно место во општеството и политиката. Тие се често претставувани во херојски идеални пози како содржина со која се претставува "ликот на новиот човек, градител на комунизмот, носител на такви духовни особини, како што се колективизмот, социјалистички хуманизам, интернационализам, револуционерната јасност на целта."

Патрик Валдберг по повод делото на *Ренајџо ГУТУЗО* говори за "загадноста на видливото", а уметникот го искажал мислењето: "Да се слика човек во денешно време - тоа е веќе политика."

Модернизмот секогаш бил против делата кои воспоставуваат дијалог со набљудувачот. Во таа смисла портретот беше отфрлан и осудуван као застарен жанр.

По Втората светска војна со равитокот на апстрактната уметност, како вид на авангардна утопија, се поставија прашањата за валидноста на фигуративната уметност. Порано *Андре БРЕТОН* ги анатемисувал портретите изработени "од природата", а во новото време *Клементи ГРИНБЕРГ* изјавува дека "портретирањето е невозможно за модернистичките сликари." На "новиот формализам" во уметноста се надоврза "новата фигурација" од која произлезе едно поинакво сфаќање на портретот. Се појавија *реализми* од најразличен вид, со нова содржина и смисла, а потоа е фигурацијата која беше подложена на жестоки деформирања и преобликувања. Човечкиот лик и фигура се главен предмет на обработка, или е претставен како дел од посложена целина, со нагласка на агресивното или интелектуалното преобликување, конвулзивни, демонички слики во кои има бунт и пркос, иронија и нихилизам. Портретот добива социјални, психолошки, политички, етнографски белези.

"Во сликањето портрети и автопортрети уметниците имплицитно го напаѓаат идеализмот зад модернизмот; тие го отфрлаат неговиот авторитаризам, неговата верба во "прогресот" во уметноста, неговата опсесивна манипулација со чувствата и способностите."

Лицето не е веќе препознатливо. Сидот на кој лицето е нацртано крие илјадници можности. По војната лицето останува "свој сопствен заложник" (*Жан ФОТРИЕ*). Нагризување на лицето, барање на сопствениот двојник при што во определен момент на животот "ние сите сме одговорни за нашите сопствени лица." Определувањето на идентитетот претставува всушност "авантура на губење на она кое што не може да се има."

*Алберто ЦАКОМЕТИ* по Втората светска војна го оформи својот карактеристичен стил. Неговите дела носат печат на постојана борба со реалноста. Се појави серија фигури и ликови во скулптура и цртеж во кои

конкретизира едно искуство на стварноста, настојувајќи да реализира една карактеристична вистинитост на лицето, неговата структура, физичката и духовна реалност.

Џакомети сметал дека "во секое уметничко дело предметот е најважен", а тоа е човекот кој е "плен на осаменоста, чие суштество се напнува во непоколебливата волја за отпор." Уметниковото дело настанало и делува како една реалност, но со речиси нематеријална истенченост и мрежеста структура, со карактеристичното "истиснување на просторот" од телото на скулптурата (Сартр) создава ефекти на навестување и сугестии на недостижност и неопипливост, на иреален дух. Тој низ конкретниот повод, или модел, тежнее да побегне од "фигуративната природа", да ја најде својата природа (белезите на автопортрет), како и природата воопшто. Џакомети создава единство на ликот кое изразува полност на искуството, на човечката физиономија со употреба на линии и површини кои само навестуваат. Тој избегнува контура и така ја совладува пасивноста и интеракцијата на линиите и површините. Дали за него телото-суштеството е "лажна школка на битието"? Џакомети сакал да ја наслика празнината, и кога моделирал во глина тој вели: "Кога би успеал да ја насликам празнината зад лицето, тоа би била таква провалија од која луѓето би се вцашиле." Затоа очите на неговите портретни ликови се широко отворени и добиваат фиксиран, втрнчен поглед во некоја замислена точка.

Џакомети отфрлил службено портретирање и затоа можел да створи сопствена техника и содржини кои ќе допрат до некои суштини на портретната уметност.

Кога се говори за фигуративните тенденции во светската уметност треба да се знае дека тие се развиваат во континуитет и за време на апогејниот развој на апстрактната уметност, во нивните најразлични видови. Друго прашање е колку биле воочувани нивните вредности и значења на авангардно движење и слично на тоа. Фигуративните тенденции беа малку на страна но со забележливо настојување да се обнови

предметното значење, сега во така наречената нова фигурација во почетокот на шеесеттите години. Уметниците кои му припаѓаа на ова движење презедоа некои решенија од експресионизмот и надреализмот, но внесоа нови теми кои се поблиску до нашето време и простор, на одделните социјални и политички случувања. Тие ги рушат нормите на класичната естетика, воведувајќи во сликите разни материи од непосредната околина.

За претходници на новата фигурација важат *Жан ДИБИФЕ*, *Френсис БЕЈКН* и уметниците на групата "КОБРА", кои воведоа нови теми, обработени на нов начин и со нагласка на суровата и брутална форма, урамнотежувајќи го ликовниот и идејниот аспект во делото. Дибифе користи густа паста боја и други материјали, со што создава впечаток на испукана земја, и врз таква површина врежува цртеж на човечка фигура или лик кој потсетува на деформираните робустни претстави на детските цртежи или делата на умоболните. Сликарите на групата "Кобра" се инспирирале од Дибифеовиот *art brut* но и од детската, праисториската и примитивната уметност, давајќи во своето творештво поголема улога на методот на психичкиот автоматизам, на спонтаниот експресивен потег ина интензивниот колорит. Сликите на П. Алешински, Азгер Јорн, Карел Апел, Лисбер и други се претходници на некои нови експресионистички настојувања: деформација, жестоко преобликување до обезличување на човечкиот лик, со акцент на гестот и бојата, на слободната форма.

*Френсис БЕЈКН* по војната создава вознемирувачки претстави на човечки фигури кои, без оглед дали е некој портрет или автопортрет, ни откриваат ново големо разочарување. Крикот на човечкиот лик добива трагични содржини - тој е израз на безнадежност, на еден шизофрен и невротичен "човек кој е ставен во кафез, во сосем определен простор, кога човечките суштества стануваат животни и остануваат сепак човечки". Ликовите се деформирани но остануваат човечки "реални" и силни, од нив излегуваат големи крици на безнадежност. Бејкн посебно внимание посветува на деформација која настанува при движење на главата, барајќи

инспирација за тоа во старите Мејбрицови фотографии на кои се претставени разни фази на движење, или пак во крикот на мајката од Ејзенштајновиот филм "Крстарицата Потемкин". Тој работи според фотографија но го зема предвид и моделот и неговите релации во определен простор создавајќи дисторзии што значи "уништување на надворешните сличности за да се создаде сличност повторно". Бидејќи креира како да живееме "во кадри на егзистенција", следејќи го изразот на сопствениот "нервен систем" кој не принудува на нов начин да го определуваме терминот душа и терминот личност. Дисторзиите, што ги гледаме како гримаса, крик, гротескна насмевка и слично, се изработени во духот на експресионизмот, колку конкретни толку се и апстрактни; ликовите имаат или немаат очи, но устата открива голема напнатост сродна со иронијата на Гоја, или дисторзиите и изразноста на портретите на Пикасо или Де Кунинг итн. Доналд Каспит вели дека "Бејконовите фигури се болни до смрт, тоа се разбира не е смрт буквално туку едно чувство на ништожност, нивната осаменост сугерира комуникација со намерниот и култивиран нихилизам". Френсис Бејкн изработил повеќе ликовни парафрази на готова предлошка од дела на Веласкез и особено од Ван Гог. Голем број портрети претставуваат всушност разни варијации на тема - Ван Гоговите автопортрети. Тие се карактеризираат со силни деформации низ кои сепак се препознаваат суштествени црти на изворниот мотив.

*Вернер ХОФМАН* забележува дека ние денес сме сведоци на појава на "коhorta монструми и фантоми" на разни деформирани суштества, на лица со гримаси а не со човечка изразност, во вид на маски, скакулци. Такви креатури, настанати по искуствата во Аушвиц и Хирошима, и во еден технолошки совршен свет, ја изразуваат современата побуна против варваризмот и принудата во нашиот век. За примери се даваат сликите на Дибифе, Бејкн, В. де Кунинг, Карел Апел, делата на Цакомети, на вајарите Розсак, Жермен Ришие, делата на Леон Голуб, Ричард Дибенкорн, Козмо Кампола и други.

Сугерирањето на тело и материја што се распаѓа стана ново естетско начело. Во почетокот на шеесеттите години оживува интересот за предметот и фигурата на движењата на поп-артот, новиот реализам и новата фигурација. Тие опфатија уметници со заедничка идеја но со различни приоди кои меѓу другото го обновуваат интересот за човечкиот лик. Се обнови волјата за претставување и за вообличување базирано на видливиот свет, на стварноста во која живее човекот, остварувајќи комуникативност со гледачот. Обновувањето на сликата ја опфати обновата на предметното значење и реалистично насликаната форма.

*Пој-артој*, создаден во Англија и во Америка и потоа раширен во повеќе земји во светот, вовеле иконографија на предмети на масовната потрошувачка, од масовните медиуми. Создадени се масовни амблеми со директно земање на предмети од стварноста, со зголемување, смалување како и со подражавање на готови предлошки (плакат, реклама, стрип). Предметот, во целина или фрагмент, е насликан илузионистички бестрасно и без некоја психолошка намера. Тоа се однесува и на портретните ликови. Со претставување на поп-свездите, рок пеачите, на филмските идоли и јунаците на стриповите ја прифатија стварноста таква каква што е, предметите кои постојат, но во едно ново време, со нова состојба на духот.

*Лоренс АЛОВЕЈ* напишал: "За разлика од Шарден, Курбе и други реалисти кои се спомнати како прототипови попартистите не прават едноставно портрети на предмети од секојдневна употреба, ниту црпат стилски патокази од народните култури; тие настојуваат да се оддалечат од стварноста. Животот онаков каков што е претставен во стриповите и рекламите има малку сличност со вистинскиот живот. Одделен од животот уште со целофанската пречка на комерцијализмот, поп-артот може да се оддалечува, а притоа уште да влијае на емоционалните и сетилните реакции на гледачите" (*Lawrence Alloway, Njujorški pop-art, in: Lucy, Lippard, Pop-art, Jugoslavija, Beograd, 1967*).

Поп-артот опфаќа различни автори на кои им се заеднички "љубовта кон предметите" и начинот на објективизирано бесчувствено претставување, во кое нема коментар на авторот.



Во британскиот поп-арт се издвојуваат неколку уметници. *Р. Б. КИТАЈ* обработува сцени од модерниот живот определувајќи се за фигурација со широко обоени површини и нагласена линија, со извесно фрагментирање и гротескност на формата и елементи на ориенталната уметност.

Американскиот поп-арт го создадоа неколку впечатливи личности.

*Рој ЛИХТЕНШТАЈН* потврди дека уметниците никогаш не работат со модел, туку со слика, врз основа на веќе готова предлошка. Тој значи не трансформира туку формира сликовна претстава. Тој работи според стрипови и реклами доведувајќи ја на еден духовит начин формата до стилизација блиска до "изворната јасност". Тој изработи четири идентични портрети на човек што се смее, од кои секој носи поинаков наслов. Лихтенштајн на еден бесчувствен начин преведе познати ремек-дела на модерната уметност. Уметникот посведочил за процесот на својата работа говорејќи за "организирана перцепција за која вели дека нема никаква врска со надворешната сила што ја поприма некоја слика, туку со начинот на обединување и воспоставување на визуелна перцепција." И додава: "Моето дело е конципирано како тотална површина. Фактот дека веѓата е копија на нешто не е значаен. Тоталната површина е во сликаревата глава дури ако не е непосредно воочлива во неговото сликарство.

Со името на Лихтенштајн се поврзува уште еден експеримент во тој контекст. Имено, се работи за двојно пренесена слика - изработена според еден објавен дијаграм, кој повторно е изработен според една Сезанова слика (*Рој Лихтенштајн, Портрет на госпоѓа Сезан, 1962*). Некои сметаат дека со овој обид Лихтенштајн отишол подалеку отколку што Дишан отиде "украсувајќи" ја Мона Лиза со мустаќи.

*Енди ВОРХОЛ* изразил едно свое уверување: дека "еден ден сите ќе мислат веројатно слично; изгледа дека токму тоа се случува." И додал: "Мојот систем почива на идентичниот карактер на сите луѓе... кога сите сликари би ги потпишале своите дела со едно единствено име - човек,

прашањето на разликување, класификување, мерењето на луѓето со разни стандарди би станало бесмислено; мене не ме интересира колачот, туку лебот."

Модернистичкиот човек ја прифати судбината на: анонимен, функционален, заменлив.

Делови и предмети од стварноста се умножуваат, се ставаат во серии со ликовни интервенции во кои нема субјективен израз, или ракопис. Енди Ворхол изјавил: "Причина на моето сликање на овој начин е тоа што сакам да бидам машина и јас чувствувам ако нешто изработам како машина дека тоа е всушност тоа што сум сакал да го направам." И најголемите ужаси од животот на современиот човек се претставени како серија безлични, статички регистрирани "слики од стварноста". Тоа е направено со незначителна емоција, а повторувањето на истиот предмет или сцена, по пат на инерција на окото, добива банализирани означувања. Човечкиот лик и било кој предмет добиваат ист третман, подеднакви иконици, содржински конотации. Често тоа се ликови на одделни поп-свезди чија ликовна и иконографска структура се доближува до "ликот на стварноста".

*Џорџ СЕГАЛ* изработува гипсени одливци од живи модели, така што "вистинската сличност од внатрешната страна и не е видлива." Тоа се бели фигури поставени во вистински амбиенти како еден вид "замрзнати хепенинзи". Неговите фигури имаат соблазителен изглед а се поставени во едноставни секојдневни активности сугерирајќи хуманост од еден поинаков вид.

Уметниците од движењето на "Новиот реализам" понудија поинакво сфаќање на реалноста со користење на нови изразни средства. Така, *Ив КЛАЈН* на свој начин ги обнови врските меѓу уметноста и човекот; неговите "Автопортрети" (од 1960) ја "одразуваат нужната рамнотежа меѓу метафизичката длабочина и индустриското време" (*Лазар Трифуновиќ*). Тоа се нови "метафизички икони" во кои монохромниот отпечаток од живо тело е единствен знак за идентификација.

*Хиперреализмој* како поново движење на уметноста презеде некои решенија на поп-артот, на тврдиот раб и на Дејвид Хокни. Ова движење се озваничи на изложбата "Документа V" во Касел 1972 година. Во делата на уметниците се почувствува обновениот интерес за фотографијата која на различен начин е вклучена во сликарската структура. Употребата на клише, аерограф и дијапозитив создаде ефект на потполна веристичка илузија на стварноста, на студен остар поглед низ фото-објективо, на една неутрална визуелна претстава.

Удо КУЛТЕРМАН вака го дефинира хиперреализмот: "Хиперреализмот се интегрира совршено во околната реалност, надвор од која го губи сето значење. Не се работи за враќање во минатото, за феноменот на "реакција", како што често погрешно се вели." Техниката на хиперреалистите е студен *trompe l'oeil* за создавање иконичен знак кој ја афирмира уметноста како "прифаќање и ласкање на симболите и митовите на Америка." За нив е важна "автентичноста онака како што ја направи машината можна, покажувајќи го човекот, и во принцип целиот човек средство да се репродуцира реалноста со помош на еден инструмент."

Една од главните теми на хиперреализмот е фигурата и лицето на човекот. Луѓето чии портрети се направени се индивидуи кои имаат име, возраст, и точни лични карактеристики. Не се работи за човек воопшто, ниту за тип на човек дефиниран од статистиката на публицитетот, за слика на "свезда" - така далеку од суштествата што таа ги претставува, но напротив, едно особено внимание се врзува за лицето кое треба да биде исто така верно опишано, колку е можно и преведено, како со едно фотографско зголемување. Тие ги изработуваат портретите на луѓе кои им се блиски и познати, и настојуваат тоа да биде еден реален, единствен лик со точност претставен. Тоа го потврдуваат делата на Чак Клос, Гасиоровски, Кановиц, Бехтле, Незбит, Перлстајн, Јозеф Рафаел, Алекс Кац, Алфред Лесли и други (*Udo Kultermann, Hyperréalisme, Chêne, Paris, 1972*).

Реализмот опфаќа различни стилови и ставови или како што е забележано "тој не е хомоген ниту по стил, ниту по методите, ниту по идеологијата" (*Hilton Kramer, Povratak realista, Pregled, 221, Beograd, 1983*).

Еве што велат самите уметници. *Филип ПЕРЛСТАЈН*, кој работел портрети по нарачка, особено портрети на брачни парови, тврди: "Повеќето меѓу нас станаа повеќе фројдовци, јунговци, цојсовци и портретната уметност имплицира повеќе од тоа отколку преку постапката на имитација".

Што се однесува до портретите и фигурите на *Алекс КАЦ*, тука работите стојат многу поинаку. Кај него "формалната инвенција претставува очигледно доминантно интересирање". Во една пригода тој ќе изјави: "Сета дигресија на формата кога е сликана на фотографија - станува во моите очи еден интелектуален компромис на таа форма."

Сликарскиот и вајарскиот фотореализам навистина се обидува да ја имитира современата фотографија во боја. По духот и ставот нивните реализации се блиски до оние на поп-артот кој исто така ги користи визуелните конвенции на масовно произведените творби на техничката цивилизација. Ако во реализмот постои настојување да се воспостави витална врска меѓу доживувањето на окото и создавањето на уметничката форма, тогаш во фотореализмот се дошло до стилови кои се изведени од фотографија и затоа добиваат белези на "блескотна вулгарна пародија" која делува атрактивно и невистинито.

*Чак КЛОС* своите портрети ги зголемува и до три метри во кои претставувањето не се одделува од претставената стварност, но исто така во некои дела се доведува во прашање претставената стварност. Тој работи во стилот на монументалната веристичка обработка извршувајќи коректура на клишињата и со извесни неоштрини или замаглување на некои делови на лицето. Тука може да се постави прашањето на поинаква интеракција: на сликарството како помошно средство за фотографијата.

Во областа на *фотографијата*, особено во портретот, се инкорпорираат елементи на моменталност, спонтаност, своевидна интеграција со секојдневието. Фотографијата во себе содржи можност за постигнување на автентични моменти "од непостојаната стварност", определена гама на психолошки осмислувања и критичка селективност.

Фотографијата е подиректна отколку постапката во сликарството, а поимот на време исто така значително се разликува; Фотографијата е лимитирана во обидот да постигне "синтетичност" на претставата, но затоа брзо и непосредно тргнувајќи од лицето може да отслика уверливо една општествена стварност. Од времето на *Пол СТРЕНД* работите во нешто се изменија. Во делата на *Картје-Бресон*, *Буба*, *Њутон*, *Мартен Френк*, *Маплторп*, *Аведен*, *Карш*, *Брасај*, *Синди Шерман* следиме содржини на социо-реализмот, на модата, тие се обраќаат на некои психолошки аспекти на денешниот човек, на суштината итн.

По 1945 година делува *Виљем де КУНИНГ*, еден од најпознатите американски апстрактни експресионисти, моделот (на пример *Мерлин Монро* и други) го подложуваше на експресионистичко преобликување при што неговиот личен израз ги надвладуваше цртите на ликот.

Подоцна се сретнуваат нови но и традиционални форми на портретна уметност. Покрај спомнатите автори тука е *Марино МАРИНИ*, кој изработи серија портрети со пренагласување на деловите и избраздани површини чиј посебен ефект го дополнуваат пиктуралните патини на површината. Во исто време создава и *Џакомо МАНЦУ*, вајар и *Греам САТЕРЛЕНД* - сликар со верни и проникливи портретни интерпретации.

Се појавува и една генерација на "интелектуализирана" и ангажирана фигурација *Едуар АРОЈО*, *Ричард ДИБЕНКОРН*, како и *Фернандо БОТЕРО* со неговите инфантилни надуени ликови кои се прецизно цртани.

Во јужнословенските земји значајни се остварувањата на *Марино ТАРТАЉА* од Хрватска, *Габриел СТУПИЦА* од Словенија, *Миќа ПОПОВИЌ* од Србија и други, потоа потрадиционалните дела на *Корнелиу БАБА* од Романија, *Александар ДЕЈНЕКА* од Русија, *Владимир ДИМИТРОВ МАЈСТОРОТ* од Бугарија итн.

Во модерната уметност покрај делата изработени во еден покласичен или помодерен реализам како оние на *Џон БРАДБИ*, или *БАЛТУС*, се сретнуваат и портретни дела изработени во експресионистичка лексика со

нагласени лични белези на *Френк АУЕРБАХ* и *Леон КОСОФ*. Остварувањата на *Бернар БИФЕ* имаат белези на стилизирана геометриска структура, кои со својата испиеност и изразност во целината сугерираат сродност со Сартровиот егзистенцијализам. Покрај фотографскиот приод на *Микеланџело ПИСТОЛЕТО*, се сретнува пластичниот впечатлив реализам на *Луџијан ФРОЈД*, или специфичната фигурација на *Дејвид ХОКНИ* во која наоѓаме примери на хиперреализам, на класичен реализам како и на експресивен реализам со лични белези. Темпераментот на уметникот се афирмира, а потоа отстапува пред дисциплината, објективниот, "студен изглед" се заменува со субјективниот приод, рационалното со романтичното. Во можноста на различен избор уметниците се определуваат за експресивната традиционална пластика, како што тоа го направија скулпторите *Реџ БАТЛЕР*, *Емилио ГРЕКО*, *Џакомо МАНЦУ* и други. Други уметници се определија за аболиција на границите па ги поврзуваа низ разни експерименти сликарството и скулптурата, објектите во простор и слично; како на пример во работата на *Џон ДЕЈВИС*, *Џон БОРОФСКИ*, *Роберт АРНЕСОН*. Некои создадоа нов тип на духовита симболично артикулирана фигурација како онаа на *Филип ГАСТОН*. Во автопортретни претставувања можат да се вбројат концептуалните уметници кои ги користат телото како основен медиум и израз на своите идеи и замисли, како што е *Јозеф БОЈС*, *Џилбер* и *Џорџ* итн. Друга група автори го обновува експресионистичкиот јазик, во кој има жестоко преобликување на ликот, со превладување на значењето на бојата и субјективниот израз. Меѓу помладите германски нео-експресионисти се издвојуваат *Рајнер ФЕТИНГ*, *Хелмут МИДЕНДОРФ*, *Георџ БАЗЕЛИЦ*, *Елвира БАХ* и други кои внесоа нова жестокост и нова нарација, или симболичност во претставувањето. Базелиц на пример ги превртува со главата надолу своите експресионистички насликани ликови кои создаваат извесна недоумица но и прифаќање на ова превртување како посебен сликарски приод. Фетинг по примерот на Бејкн "работи" на лицето на Ван Гоговиот автопортрет давајќи му своја смисла, смисла на личен

тембр. Друга група автори е наклонета кон сугерирање необични симболични експресивни вообличувања - како во делата на *Сандро КИА*, *Франческо КЛЕМЕНТЕ* и други - од групата експресионисти или припадници на италијанската трансавангарда, или одат во правец на сугерирање делириумски и шизофрени претставувања на ликот како во делата на *Ернст ЈОЗЕФСОН*, *Франц ПОЛ* и други.

*Роберт МОРИС* во 1974 година по повод изложбата во Њујорк создаде постер на кој се претставил гол до половината, со синцир околу вратот и нацистички шлем на главата. На тој начин авторот сакал да го изрази својот критички став во однос на идеолошките форми на модернизмот, неговиот пуританизам и авторитаризам.

Во најново време се појавија мноштво еклектични остварувања, остварувања на просторните инсталации и нов вид асамблажни дела во кои се вклучува човечкиот лик, насликан или во вид на фотографија, како дел од една посложена композиција или пластична структура која има различни намери и значења. Постојат мноштво примери, освен оние во кои превладува анализа и дисциплина, контемплативност, во кои доаѓа до израз атакот врз ликовно вообличениот портретен лик што го деформира, го подложува на процес на деструкција, нихилистичко осмислување, цинично преобликување на човечкото тело и лик, негово претставување во груби и непосредни форми, дури до анималност и идиотизам итн.

Се создадоа "зголемени модели на деструктивна колективна фантазија" чиј израз, меѓу другото, претставува агресивно деформирање на човечкиот лик.

## II ЗА ВИЗУЕЛНОТО ВОСПРИЕМАЊЕ, СТИЛОТ И ЗНАЧЕЊЕТО НА ПОРТРЕТОТ

Сликарството и вајарството се сметаа како уметности на претстави, на фигурација и реалистичност што доби нов простор за изразување. Терминот "апстрактно", како и "реалистично" секогаш биле двосмислени, но секогаш јасно разграничени ако се земе предвид формалниот или стилски аспект на нивната вообличеност. Меѓутоа, и во фигуративната претстава, или во реалистичното портретно вообличување го бараме исто така проникнувачкиот дух на "внатрешната нужност", на елементите на "животот и формата". Ако Казимир Малевич можеше да изјави дека "квадратот што го изложив не беше празен квадрат, туку сензибилност предизвикана со отсуството на предмет" тогаш мислата на Паул Кле дека бојата повеќе "не го подражава видливото, туку го прави тоа да стане видливо" го потврдува менталниот карактер на уметноста. Збрката не е помала кога се говори за реализам или натурализам во претставувањето така што се најде "компромисно решение": секој вистински уметник создава своја "реалност" - надворешна и внатрешна. На традиционалниот реализам се надоврза една модерна претстава на стварноста која наклонуваше кон извесен иреализам кој на свој начин ја сугерираше реалноста. Респектирањето на поедноставениот волумен, занаетската вештина и чулноста на материјата беа комбинирани или заменети со "интелектуализам", со разновидни истражувања кои донесоа поинаква и нова претстава за стварноста.

Всушност, "Психологијата, веќе пред половина век, ѝ стави крај на емпиричката концепција на светот на перцепцијата, кој се состоел од непосредни податоци на сетилата, или на метафизичката концепција на човекот, кој може да се расчлени во сосем одделни и разновидни својства" (*Роже Гароди, За реализмот без брегови, 1980, Скопје*).



Сликарот на портретот регистрира поединечно парче од животот креирајќи конкретна содржина "од таа страна на формата и животот". Притоа, формата е функција на содржината, а "поединечниот живот" се меша со животот на формата, како што од формата произлегува животот на уметничкото дело, вистинско, но ограничено во извесна смисла. Сликарот на портретот донесува ликовни, уметнички сензации но и сведоштво за животот на еден човек, кој некогаш живеел, и упатуваат на тоа да поверуваме дека тој живот бил онаков каков што го претставуваат боите и линиите на сликарот, моделираната глина на скулпторот. Уметникот не може да им одолее на привлечностите на формата, како и на доловувањето на психолошкиот сублимат кој е резултат на синтетизирање на повеќе моменти во едно дело.

Платоновниот ученик Аристотел го напиша делото "*За ѱоеѿикаѿѿа*" (Кулѿура, 1990, Скопје, ѿревод од сѿѿароѿрчки Михаил Д. Пеѿрушевски) според кое неговото име се поврзува со естетиката на mimesis-от. Сознанијата од естетиката на мимезисот се многу значајни за нас особено кога го земаме предвид фактот дека е тоа естетика на познанието која "не ѿ противречи, како вообичаено се мисли, на естетиката на poiesis-от, на естетиката на креацијата (онтолошка естетика), но, исто така, не ѿ противречи и на т.н. естетика на aisthesis-от, на естетиката на сетилноста (хедонистичката естетика)" (Георѿи Сѿѿарделов, Од ѿредѿвороѿѿ кон книѿѿѿѿа "*За ѱоеѿикаѿѿѿа*").

На таа линија размислува и Е. Граси кој вели: "Уметноста како mimesis, како претставување никогаш не бара физички слична репродукција на човекот, туку објавува секогаш нови аспекти на неговото битие, кои се објавуваат од одредени поместувања на неговата насоченост, неговиот "интерес".

Ако изразот "сличен" може да значи и "еден" - значи "како еден", или "истото тоа уште еднаш", тоа е она "*Едно*", не она што може да се опфати со смисла, туку она што треба да значи *идеја*. Во таа смисла можеме да ги

разбереме и Малроовите зборови: "... дека човекот никогаш не е предмет на подражавање, туку секогаш само-освојување" (*Ernesto Grassi, Umjetnost kako prikazivanje ljudskog djelovanja, in: Nova filozofija umjetnosti, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972*).

Уште Валтер Бењамин во текстот "Уметничкото дело во време на својата техничка репродукција" аурата ја дефинира како "еднократна појава на далечина на тие природни творби, предмети и елементи. Ослободувањето на предметот од неговата лушпа - забележувањето. Со помош на репродукцијата се одзема значењето и на еднократното" (*Walter Benjamin, Eseji, Nolit, Beograd, 1974*).

Уметникот стигнува до степен на реализација кога приказот на "реалниот" карактер на предметот станува интелектуална или "објективна" конструкција, и кога феноменалниот лик - а тоа е единствено непосредно искуство на окото - е "субјективно" доживување. Едниот приод би бил - да го репродуцира "реалниот" карактер на објектот, видливата сцена. Целото внимание го насочува кон репродуцирање на феноменалниот карактер на предметот, што го дава непосредното доживување на окото - уметникот може да го проследи со проекција на сплет линии и бои на своите платна, кои се во почетокот потполно објективни и кои - ако воопшто се подложуваат на некои закони - се покоруваат на законите на своето сопствено потекло (*Herbert Read, Umjetnost danas, Mladost, 1957, Zagreb*).

Рудолф Арнхајм пишува за дејството на минатото кога "лицето сочувано во сеќавањето се претвора видливо во лице кое сега се забележува." Од тука произлегува дека "тоа што е препознатливо во секојдневниот живот не е нужно прифатливо и во ликовното претставување." Всушност "на сфаќањето дека ликот начелно се разликува од физичкиот предмет се заснова модерната наука за уметноста".

Арнхајм точно забележува: "Еден остро нацртан Холбајнов или Диреров портрет не е перцептивно поопределен од ткивото кое го сочинуваат потезите на четката со кои еден Халс или Оскар Кокошка го

определуваат човечкото лице." И додава: "Секако, еден скицозен лик, насликан на платно или виден со око на посматрачот, може да биде неостар и збркан, ама таква иста може да биде и многу грижливо изработена слика." Тука, всушност се работи за "безобличност а не за недостаток на поединости или острина што зависи од тоа дали структуралниот костур на ликот е организиран и среден." Прашањето го разгледува и од друг агол: "Некои од ликовите биле поттикнати од апстрактните појмови како што се смерност, или сериозност, или пак гордост. Исто така, визуелната содржина на некои од тие ликови беше сведена на чисти односи на облици или правци, така што за она што навистина се гледа двај можеше да се рече дека личи на определен предмет." Тој смета дека уверливоста на портретниот лик може да се постигне и со редуцирани ликовни средства: "На фотографија (или портрет) верното пренесување на предметот може да биде стилизирано и така да се всредсреди на суштината на претставеното, со одбир и распоред на елементите. Или, дете може да го долови карактерот на човечката фигура со помош на неколку апстрактни кругови, прави линии итн." (*Rudolf Arnheim, Vizuelno mišljenje, Univerzitet umetnosti, 1985, Beograd*).

Ролан Барт анализирајќи го ликот од фотографија дошол до ова сознание: "лицето на Одри Хепберн е индивидуализирано не само со нејзината тематска специфичност (жена-дете, жена-мачка), туку и со нејзината личност, со единствената спецификација на лицето, кое повеќе нема ништо од суштината, туку е создадено од бесконечната комплексност на морфолошките функции. Ако направиме јазична паралела, посебноста на Грета Гарбо би била од *поимовен ред*, а на Одри Хепберн - од *субјективна ситуација*. Лицето на Гарбо е - *Идеја*, а лицето на Хепберн - *Настан*" (*Ролан Барт, Лице на Грета Гарбо, Големото сѐакло, број 2, Музеј на современата уметност, 1995, Скопје*).

За историчарот на уметноста суштествен проблем на разгледување е прашањето на стилот. Под "стил" ја разбираме постојаната форма - и понекогаш постојаните елементи, особености и израз - во уметноста на една

личност или на група индивидуи." Ова е мислење на Мејер Шапиро кој во својот текст "Поимот на стил" пишува за "апстрактната" и "фигуративната" уметност. Разгледувајќи го прашањето за схематичноста и натурализмот во праисториските цртежи тој ќе забележи: "Во текот на XX век натуралистичките форми ѝ отстапија место на "ајсџракцијата" и на така наречените "субјективни" стилови. Потоа, тој продолжува: "ајсџрактивната уметност на нашето време со својот вкус кон отворени, асиметрични, произволни, преплетени и незавршени форми е многу поблиску до композициските принципи на реалистичното или импресионистичкото сликарство и скулптура, отколку до која било примитивна уметност и неговите геометриски елементи" (*Meyer Schapiro, Selected papers, 1931-1973, New York*; преземено од преводот на бугарски јазик: *Мајџр Шапиро, Художник, Обществото, стил, избрани студии и стилисти, Издаштелство Български художник, Софија, 1993*).

Херберт Рид не потсетува дека зборот стил има "потекло од латинскиот збор *stilus* што покажува дека првобитното значење му било индивидуално: ги означувал посебностите на пишувањето на поединецот кој употребува *stylus* или перо, а ние понекогаш се враќаме на тоа значење кога говориме за стилот како сликарев *ракопис*". Потоа тој ја наведува Бифоновата дефиниција која "стилот го изедначува со *самостојан човек*, како и Гетеовото мислење кој "утврдил како стилот, далеку од тоа да биде споредно обележје на уметноста, припаѓа на најдлабоките темели на сознанието, на внатрешната сушност на нештата" (*Herbert Read, Umjetnost i otuđenje, Mladost, Zagreb, 1971*).

Гистав Курбе, претставник на реализмот од средината на XIX век, сметал дека силата на сликарството е во самото сликарство а не во темата. Тој во сликите "не ја претставува реалноста, тој се идентификува со неа" (*Giulio Carlo Argan, L'art modern, Bordas, Paris, 1992*).

Наместо "евокација на стварноста", морфологијата на портретниот лик подразбира определена ликовна естетика која води сметка за "темата",

за "предметот" на својата обработка, за сугерирање на "длабоки чувства". Во портретната уметност доаѓа до израз имагинативната "моќ на вообличување", како уметност која е "набиена со конкретност" (James Feibleman), како уметност која треба да одигра "значајна улога во развитокот на човечката свест" (*Herbert Read, Umjetnost danas, Mladost, Zagreb, 1957*).

Современите движења на апстрактната уметност, како што забележува Жермен Базен "имаа како нужна последица склоност уметничките форми да се толкуваат независно од нивната фигуративна, тематска или филозофска содржина, па дури независно и од нивната историска вредност; во нив сакале да се види систем на симболи и знаци со речиси магично значење, кои од длабочините ги изнесуваат на површина суштествените ритми на човечката индивидуална или колективна душа" (*Germain Bazin, Povijest umjetnosti, Naprijed, Zagreb, 1968*).

Во изработката на портретот се објективизира предметот на обработка во уметничко дело кое има сопствен систем на составни елементи и структури. Попер се прашува: "Како може еден артефакт, или една алитерација да сокрива нешто од тајната на нашата крв" (*Leo Poper, Eseji i kritike, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989, Beograd*). Тоа е тесно поврзано со прашањето на восприемањето и толкувањето на уметничкото дело. Имено, според овој автор, критичарот може да искаже помалку "вистина" и помалку "за предметот". Критичарот може да ја прочита, да ја протолкува формата, да насети што стои "зад формата" но дали ќе ја долови "изворната намера". Критичарот секогаш толкува на свој начин, во определен контекст што не го ограничува истото дело да го протолкува и поинаку, секогаш да забележи и нешто друго.

Етјен Сурио ги определил слоевите на ликовното дело. Така: "На малку построг јазик велите дека делото е во исто време: материјална работа; заеднички и хармоничен распоред на сетилните квалитети кои одговараат за поврзување со еден уреден систем кој оформува видови на

скала: еден поврзан космички збир на суштества и ствари повеќе или помалку слични на стварите на обичната човечка претстава, кога тие предмети се во врска (како во портретот) со предметите на стварниот свет надвор од делото, или кога се чисто фиктивни (како во фантастичниот цртеж, немајќи друго битие освен тоа што го создава уметничката илузија); или кога се соединуваат со самото дело, затоа што тие се една реалистичка организација (повеќе или помалку непосредна или фиктивна и бајковита) на феноменалните и материјални дадености во делото; и, конечно, во вид на круг или најголема точка на повисоките помалку или повеќе неискажани присуства кои како да се насетуваат низ поприродните присуства" (*Etienne Souriau, La correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée, Flammarion, Paris, 1969*).

Миодраг Б. Пројиќ смета дека "предметот треба да се стави во арсеналот на средства" со цел да се реализира уметниковиот личен коментар, лично чувствување на предметот и светот. Така избраното *sujet* станува дел од содржината на уметничкото дело. Во портретната уметност задржана е репрезентативната компонента (да се потсетиме дека уметноста по дефиниција е антропоморфна), но подеднаква важност има прашањето на ликовниот приод и стилот, на креативниот метод којшто го применил авторот. Во фигуративното претставување (од натурализам до надреализам, во разните варијанти на реализмот, на репрезентативна уметност) се задржува присуството на предметот (на човечкиот лик) во различни видови: од директно подражавање, натурализам или *trompe l'oeil* во што предметот и сликата имаат најблиско совпаѓање, сè до некои форми на стилизација на формата па дури и извесна транспозиција во која не е толку остро изразено двојството меѓу предметот и организацијата на визуелните феномени, на карактеристичните пластични атрибути. Сепак, во портретната уметност треба да биде најзабележителна, во преден план, темата или предметот на обработка, а потоа ја следиме неговата ликовна вообличеност, низ основните ликовни, пластични атрибути, на линија, боја, форма, светлина.

ритам, пропорции, сооднос на формите. Земајќи ја предвид Фроманџеноваџа дефиниција на уметноста ("Уметноста е изразување на невидливото со видливото") тој заклучува: "Величината на тоа двојство на апстрактното и конкретното на *реалистичкаџа* слика е во тоа што човечките страсти ги задржува во единство со опипливиот свет и така овозможува невидливото: емоција, идеја - ефикасно да се изрази со видливото, со формата, бојата, предметот и со *внатрешнаџа* нужност на Кандински да даде карактер на надворешна, материјална нужност". Објективната реалност се соединува со субјективната реалност, репрезентативниот карактер на делото се образлага и осмислува со средствата на презентативниот карактер на претставување, од почетното *ars est imitatio naturae* до модерните форми на преобразување (*Miodrag B. Protić, Slika i smisao, Nolit, Beograd, 1960* - текстот: "*Narcis nad potokom - o predmetu, figurativnoj umetnosti*").

Сликаторот А. Лот забележува точно дека "тајната на уметноста не е во степенот во кој сликата се доближува до стварниот објект, туку во степенот во кој се оддалечува од него" (*Andre Lhote, Traité de la figure, Floury, Paris, 1950*).

Ако во принципот на подражавање утврдиме дека се работи за формално пренесување на визуелниот впечаток од природата, кој според Хегел "ја дава само маската на животот", тогаш реалистичниот метод подразбира посуштествено "зафаќање" во животната стварност. Лотман го синтетизира сфаќањето за моделот кој "никогаш не го претставува целиот објект, туку неговите определени страни, функции и состојби, при што самиот чин на избор е битна спознајна карика (елемент на апстракција и на "типичност")." И продолжува: "Моделите во сите случаи се јавуваат како аналози. Тоа значи дека моделот и со негова помош одразениот објект се наоѓа во состојба на сличност, а не истородност. Поинаку кажано, моделот е во еден однос сличен на моделираниот систем, а во другиот се разликува и тоа нужно се разликува од тој систем. Повеќе од тоа постоењето на некаква

определена разлика меѓу моделот и оригиналот е задолжителен услов за оние спознајни функции кои тој ги исполнува" (*Jurij Mihajlovič Lotman, Neka pitanja opšte teorija umetnosi, in: Vjekoslav Mikecin, Marksizam i umjetnost, II, "Komunist", Beograd, 1976*).

Изложени се многу аргументи на Пикасо дека "Природата и уметноста се две потполно различни нешта". Всушност од најстарите историски времиња низ уметничките дела и погледите на еден Платон и Аристотел, потоа на Плотин и Августин се истакнува значењето на интуицијата, на човечката имагинација и "духовна контемплација" во осознавање на светот пред улогата на визуелно подражавање на телата во природата. Тие ја барале убавината и содржината во развиената свест за стил, за ритам, пропорција и хармонија на масите, како што во фреско портретите во средновековните цркви низ Македонија ќе се постигнат "вечни вредности" во ликовната уметност. Така, портретот како тема е јасно определен како што е јасно формално образложен со стилизација која открива чувство за стилски квалитет. Портретните белези во себе ја содржат и апстрактноста на формата, која се јавува и како посебен мотив што го надополнува ликот. Говорот на линијата и бојата е смел и инвентивен, а притоа се респектираат портретните елементи и работата на сид. Сличноста со предметот, воопшто со природата добива белези на предрасуда. Меѓутоа, во епохата на ренесансата ќе дојде до манифестирање на вештината на претставување на природата. Тоа на свој начин го потврдија реалистите од крајот на минатиот и во почетокот на овој век, но примерот на средновековниот портрет остана поучен. Се покажа дека надворешната сличност со предметот не е пресуден елемент за квалитетот на уметничкото дело. Во современата епоха доколку постои таа врска меѓу верноста кон природата и квалитетот на делото, тогаш на тој факт се гледа со резерва, како на нешто спрема кое треба да се биде претпазлив. Секако, против ваквото страхување денес постојат убедливи аргументи, а најголемиот од нив е самото уметничко творештво. Категоријата на



сличност, што се однесува до портретниот жанр, е важна компонента но не е проверлива и оттука не може да влијае на квалитетот на делото. Односот на претставениот предмет-мотивот спрема содржината се открива во еден специфичен контекст. Во портретниот жанр споредувањето на уметничката претстава и природата има извесна важност, делумно затоа што во изработката на портретот значителен удел има внатрешната побуда на уметникот, неговиот однос спрема времето и средината. Неговиот темперамент и сфаќања го определуваат стилот на работа во кој покрај иконографскиот аспект голем удел има поврзувањето на сопствениот ритам, избор на бои, односи на елементите во композицијата итн. Покрај надворешниот мотив, портретот, постои и внатрешен мотив со подлабоки побуди кои ја сочинуваат неговата вистинска содржина. Тој пат од визуелно восприемање, точно набележување на портретните црти на моделот, сè до креирањето на уметнички портрет е сложен и деликатен, непредвидлив. Тој однос меѓу уметникот и моделот подразбира воспоставување на една сложена човечка и уметничка релација при што во некоја точка се сретнуваат или соединуваат уметниковото внатрешно доживување и реакциите на моделот, неговиот внатрешен живот. Притоа, ликовната реализација и уметничкото вообличување се крајната консеквенца и резултат според кој се мери успешноста на портретното остварување. Се разбира улогата на гледачот, на оној кој восприема е важен фактор на целиот овој процес, при што уметничката форма го дава атрибутот на уметничката вредност. Гледачот по сопствено наоѓање може да утврди сличност на насликаниот портрет со оригиналот - некој наш современик итн. Меѓутоа, ако таквата сличност не ја сметаме како *conditio sine qua non* за уметноста на портретот, тогаш немаме никаква потреба да се откажеме од неа доколку се појави. Од уверувањето дека уметничката вредност не е исто што и фотографска точност произлегува низа прашања, нови поими кои изгледа не можат до крај да се објаснат со сигурност. Скулпторот Роден добро забележал дека "уметникот е вистинољубив, а фотографијата е

лажлива, затоа што, во стварноста, времето не се запира." А. Х. Гомбрих пишува за психологијата на сликовното претставување, за променливоста на уметничкото видување, за методот на подражавање но и за "категијата на изразување", за "психологијата на забележување" и за "мајсторството на претставувањето". Тој ја истакнува улогата на претходно усвоена шема на пропорции според која одделни уметници ги изработувале портретите и на своите најблиски. Продолжувајќи да размислува за врската меѓу општото и посебното тој ќе забележи: "Тоа што го нареков *психологија на претставувањето* може да се проучува само од примери на кои е можно да се споредува *точносќа* на цртачевиот запис. Никогаш нема да дознаеме како *нависќина изгледале* децата на Рубенс, но тоа не мора да значи дека сме за секогаш спречени да ги проучуваме влијанијата што научените обрасци или шеми го имаат на устројството на нашето забележување" (А. Х. Гомбрих, *Уметност и илузија*, Nolit, Beograd, 1984).

Еден друг истражувач, *Морис Мерло-Понќи* (инаку автор на книгата "Феноменологија на перцепцијата") предлага да "останеме во видливото, во тесната и прозаична смисла на зборот: секој сликар, *додека слика*, применува една магична теорија на гледањето. Треба да му се признае дека нештата во него минуваат, или дека, според саркастичната Малбраншова дилема, духот низ очите излегува да се прошета во стварите, затоа што тој не престанува спрема нив да ја подесува својата видовитост. (Ништо не се менува ако тој не слика по мотив: во секој случај, тој слика затоа што видел, откако светот во него ги врежал барем еднаш шифрите на видливото)." Малку понатаму овој автор утврдува: "Светлината, осветлувањето, сенките, одблесците, бојата, сите овие предмети на истражувањето не се сосем вистински битија: тие, како и фантомите, имаат само визуелна егзистенција. Уште повеќе, тие се само на прагот на профаното видување, тие не се од сите видени" (*Moris Merlo-Ponti, Oko i duh, Vuk Karadžić, Beograd, 1968*).

Процесот на ослободување од мотивот е карактеристичен и за создавање на уметничкиот портрет. Ова ново гледање на уметноста се

потврдува во практиката и со формулацијата на Сезан, кој рекол: "нема разлика во сликањето на едно јаболко или на човечка глава". Други проучувачи ќе не убедуваат, дури, дека некогаш неговите насликни јаболка се повозбудливи од неговите насликани портрети. Но тој "*процес на ослободување од мојивои*" ќе продолжи и во почетокот на векот, со пробивните истражувања на Пикасо - неговите деформации и преобразби во "Госпоѓиците од Авињон" (1907) или во кубистичките аналитички формулирани портрети и сосема обезличените автопортрети и портрети во подоцнежниот период. Во нив новите изразни форми се надополнувале со нови аспекти на човековата егзистенција.

На психолошките истражувања на Фројд се надоврзаа истражувањата на симболичните вредности на обликот од *Варбурџ, Ервин Панофски (Иконолошки студии, 1939)*, истражувања поткрепени од откривањето на "архетиповите", кои се израз на колективната потсвест, а кои ги пронајде швајцарскиот психоаналитичар Јунг. Од овие откритија, како и од најновите проучувања и погледи во ерата на постмодернизмот имаа корист и историчарите на уметноста, ликовните критичари и теоретичари. Во модерното време стана јасно дека уметноста ги изразува и научните погледи на светот, одвојувајќи се барем според формалните карактеристики "од стварноста" за да се сврти подлабоко кон психолошките сфери на човечкото опстојување. На различни начини (во рамките на одделните уметнички правци) уметникот стремел да проникне зад појавното или во "духот на материјата". Притоа, заедно со проблемот на формата без оглед дали се работи за "конкретно" или "апстрактно" за фигуративно или нефигуративно, одеше и проникнувањето во внатрешната духовна суштественост. Притоа, *Клеовоио* уверување дека на уметникот му е неопходен "дијалог со природата" го следат вистинските творци. Секој портретист стреми кон претставување на "тајната душа" на моделот, на предметот на неговата обработка. Тој го истакнува значењето на мотивот, гледајќи предизвик ликовно да ги вообличи разните душевни состојби, да

допре до подлабоките области на психата, да ги регистрира страхувањата и комплексите. Портретистот дава извонредно значење на фигуративното претставување, на конкретниот мотив во разните варијанти на "претставување на предметот", од строгост на формата до нејзино послободно третирање, од површинската перцепција до психолошки продлабочувања. Меѓутоа, заедно со новите откритија во науката и уметноста, портретниот жанр доживеа некои нови варијанти на претставување и значења. Човечкиот лик беше подложен на разни видови на трансформирање, при што се истакнува истражувачката вредност на формата и значењето на новите ликовни елементи (агресивно, аналитично, контемплативно). Се појавуваат нови прашања од типот на ова: до кој степен оваа нова трансформација и третман на формата може да помогне во истакнување на мотивот? Каде почнува свесната анализа и дезинтеграција, односно повторна интеграција на елементите, а каде дезинтеграцијата на човечкиот лик под дејство на дрога итн.? (*Aniela Jaffe, Simbolizam u likovnim umjetnostima, in Čovjek i njegovi simboli, Carl G. Jung., Mladost, Zagreb, 1974*).

Новата форма донесува и нова содржина, а хуманиот аспект на едно современо дело не се доведува во прашање затоа што тој егзистира и во разни симболични или асоцијативни форми на изразување. Поводот, или мотивот може да биде конкретен лик кој во процесот на работа се трансформира некаде речиси до непознатлив ликовен состав што најчесто го идентификуваме преку називот на делото: "Глава" или "Портрет". Значи, особено во овие примери станува јасно дека елементот на сличност со оригиналот се релативизира, се трансформира во други знаци и значења. Всушност, потребите на определен стил не одеа во согласност со "видливата сличност" на сликата со оригиналот. Уметникот селектира, доаѓа до определени интуитивни решенија во креирањето на портретот барајќи од гледачот еден понагласено духовен ангажман во читањето на новите знаци и пораки. Алекса Челебоновиќ добро ќе забележи дека на портретот на властелинката во црквата Псача (XIV век) следиме движење на процесот на работа од виденото кон симболот. Потоа забележува:

"Средновековниот сликар занемарува во претставената личност некои црти на конкретниот човечки изглед, со цел за истакнување на идејата за нејзината возвишеност и моќ." (*Алекса Челебовиќ, Иза облика, Нолиџ, Београд, 1987*). Значи, наместо фактите за самата личност, живописецот се сообразил со идејата за утврдениот ред на работите. Споредувајќи две остварувања - едно од автентичното средновековно сликарство и друго од сликар со реалистичко определување, авторот правилно заклучува дека од првото остварување може подобро отколку од второто да се "прочита" епохата за која говориме. Тој го претпочита симболичниот јазик пред реалистичката дескрипција во реконструирањето на една поранешна "општествена стварност", епоха итн.

Историчарите на уметноста и критичарите, без оглед на определувањето - "модернисти" или "постмодернисти", наидуваат на одделни противречности при изборот на методот на интерпретација на уметничкото дело или појава. Се појавија текстови со филозофски втемелени погледи кои покрај тоа што ги прошируваат сознанијата за методот и самосвеста на историчарот на уметноста или критичарот, создаваат впечаток на некој вид "стручно пљампање без почеток и крај". Идејата на постмодернизмот се брани самоуверено, а се говори за масовната култура, за хијатусот на смислата и на вистината без да се дадат вистински објаснувања. Текстот станува вешта комбинаторика, дискурс кој се движи меѓу поставена теза-антитеза, силно спротивставена на традиционалната мисла.

Едно е недвосмислено - дека модерната и постмодерната претставуваат идеолошко определување и дека настапуваат од идеолошки позиции. Еден критичар веќе забележал: "Тој бел шум на дискурсот се движи брзо кон потполно губење на секој естетски и човечки критериум" (*Дејан Ѓорич*).

Одделни автори на текстови чиј повод се наоѓа во актуелната уметничка практика кај нас, преземаат готови формули од светската теоретска, филозофска мисла, заборавајќи притоа дека тоа треба да

произлезе од контекстот и намерите кои ја карактеризираат домашната уметничка сцена. Неопходно е да се има слух за "духот на времето", но исто така и за "јазичниот контекст" на уметничката практика. Сепак, ваквите размислувања не смеат да не отргнат од намерата да се претстават мислењата на одделни светски автори кои со своите сфаќања и приод можат да оплодат нечија нова размисла.

Дорфлес се залага за доминација на фантазијата, на имагинацијата и имагинативното-потребно на човекот. Тој го истакнува значењето на симболичната антитеза *симетрично/асиметрично*, при што *асиметрично* е својствено и примерено на самата реалност на егзистенцијата. Тоа произлегува од самите човекови вродени особини, а уште повеќе е потенцирано со конкретните и често драматични историски прилики. Тие се втемелени во многу верувања, митови, легенди, бајки, како и во авторските дела од разни уметнички подрачја во подалечното или поблиско минато, сè до рецентната постмодерна ситуација во која *асиметрично* изразено во поимите на *децендрирано/деконструктивно* доминира сосем и дава главен белег на актуелното мислење. Си поставува прашање за причината на постојаната асиметрија на човечкото лице и можното значење на различната структура и различниот израз на двете страни на лицето; десна и лева страна. Тој вели: "Цело не е сума на делови - детаљот може да прави ентитет за себе и може да добие експресивна сила." Стануваме свесни за привлечноста на *скрипувањето, децендрирањето, издолжувањето, силосиленоста, поремеќувањето на рамнотежата* - предлагани од импресионистите наваму (*Dilo Dorfles, Pohvala disharmoniji, Svetovi, Novi Sad, 1991*).

Жак Дерида во својата книга "Вистината во сликарството" (*Jacques Derrida, Istina u slikarstvu, "Svjetlost", Sarajevo, 1988*) настојува да ја осветли смислата на барањето за воспоставување на вистината на сликата, тргнувајќи од Сезановите зборови упатени до Емил Бернар: "Јас ви ја должам вистината на сликата и јас ќе ви ја искажам."

Врз основа на наизглед бизарното прашање што значат пар чевли на сликата на Ван Гог, по еден заобиколен пат се обеснажува метафизичката желба која води кон субјективизам на интерпретацијата, кон една проекција која на уметничкото дело му дава своја сопствена мерка. Но тоа нема готови решенија, зошто повеќе не прашува за сушноста и функцијата на уметноста. Тоа обеснажување на негативен начин ги навестува контурите на еден поинаков начин на суштествување.

Тука се оспорува миметичкото сфаќање на уметничкото дело како и било каков обид на реституција на вистината на сликата, макар и да биде онтолошко-хајдегеровски.

Но значајна е самата желба, копнеж, носталгија за реституција, за идентификација на сликарската предметност, во било која смисла и да е сфатена. Но, која е смислата на оваа желба, копнеж во нејзината длабинска метафизичка структура.

Постои видлив раб, рамка и централен фантом од кој почнуваме да фасцинираме - да се фасцинираме. Имено, "погледот не може да се запре и тука да остане." Колку и да бил мигот краток. Оттука почнува спекулацијата.

Конечно, постојат две можности за толкување: "Едното трага за одгатнување, сонува да ја одгатне вистината или некое потекло, избегнувајќи ја играта и поредокот на знакот, а неопходноста од толкување ја доживува како прогонство. Второ, кое повеќе не е свртено кон потеклото, се обидува да ја афирмира играта којашто го надминува човекот и човечноста, затоа што човекот е име на она суштество кое преку историјата на метафизиката или онтологијата сонувало полна присутност, смирувачки темел, потеклото и крај на играта."

Умберто Еко во својата нова книга (*Осџрво дана Пређашњеџ, Народна књиџа, Алфа, 1995, Беоџрад*) помести едно поглавие под наслов "Големата Уметност на Светлината и Сенката" во кое меѓу другото го пишува и следното: "Не, си рече Роберто, болката што оваа светлина им ја

нанесува на моите очи ми кажува дека не сонувам, туку дека гледам. Моите зеници страдаат од побеснетата бура на атоми кои од брегот, како од некој моќен воен брод, бијат по мене, така што гледањето не е ништо друго од оваа средба на окото со густата прашина на материјата што го погодува. Секако, му рече Каноникот, не ти испраќаат тие предмети од далеку, како што вели Епикур, совршени симулакруми кои ја откриваат и нивната надворешна форма и окултна природа. До тебе стигнуваат само знамења, назнаки, за да ја извлечеш од нив онаа претпоставка што ја нарекуваме гледање. Но самиот факт дека тој малку порано со различни тропи го именуваше тоа што верувал дека го гледа, создавајќи го во облик на зборови она што тоа уште невообличеното нешто тукушто му го назначувало, потврдувал дека всушност гледа. И од многу извесности заради чие отсуство се жалиме, една е сепак присутна, а тоа е фактот дека сите ствари ни се прикажуваат така како што ни се прикажуваат, и не е возможно дека не е суштествена вистина дека тие ни се прикажуваат токму така." Тоа е значајно сведоштво и сознание за видот и карактерот на визуелната сензација.

Во Речникот на Деридеизми или применета Граматологија (составен од Сузана Милевска, а објавен во книгата *"Жак Дериде, Мамузи, Стилотије на Ниче"*, Табернакул, 1994, Скопје) поимот *апокалипса* содржи: мислењето на Волфганг Волш дека *"вистината"* не постои и не може да постои. Потоа, "дека вистината не може да биде наполно присутна, туку секогаш мора да претставува некоја расеаност." Не може да има апокалипса кога нема ни присутност ни вистина која би била откриена.

Жан Франсоа-Лиотар истакнува: "Ако уметниците сакаат да бидат "застапници на постоечкото" тие ги користат "правилата за сликарската вештина" како средство за измама, за заведување или смирување кои ги оневозможуваат да бидат "вистински". Тој не потсетува на *Канџи* и заповедта: "Не треба да правиш слики..." итн. (Егзодус) како највозвишено место во Библијата затоа што со тоа *е забрането прикажувањето на она*



ајсолуџнојш, шџо значи одбејнување на фиџурајџивнојш и одразојш. Инаку, уметничките авангарди целат преку прикажувањето на видливото да се насочат кон неприкажливото (*Малевич* и други), кон возвишеното и маскирањето на она што е видно но не е прикажливо. Авангардите постојано напаѓаат врз оние уметнички средства за прикажување кои овозможуваат мислата да се потчини на глетката и да се одврати од она што не може да се прикаже.

Сликарот *Виљем ДЕ КУНИНГ* искажал интересна мисла: "Содржината е делумна појава на нешто, средба, како блесок. Таа е многу мала - многу мала, таа содржина." Впрочем, интегралната внатрешна личност никогаш не може да се претстави во својата финална форма.

Ова мислење е земено за мото на текстот на Александар Гелеј "Премиси за теоријата на опишувањето-Портрет". Тој дава извадок на една епизода од романот "A la recherche du temps perdu" на Марсел Пруст во кој му се дава можност на раскажувачот непрекинато да размислува за забележувањето, претставувањето и идентитетот.

(*Alexander Gellej, Premise za teoriju opisivanja, in: Vladimir Biti, Suvremena teorija pripovijedanja, Globus, Zagreb, 1992*).

Како на историчар на уметноста и сликар (или обратно) блиска ми е моќта на портретното вообличување на уметниците, разните форми и значења на претставување. Исто така, блиско ми е мислењето на де Кунинг, и едновремено се сеќавам на старата забрана и неможноста да се претвори во уметничка форма божествената суштина. Што има зад огледалото? Не се насетува дното на темното огледало, така што останува уметничкото изразување и оддавање на човечката суштина.

### III ТЕЛО, ЛИК ...

До сега историјата на модерната уметност беше разгледувана во две категории: *ајстѝракција*, претставена како прогресивна тенденција и на *фиџурација*, која како наративна и дескриптивна беше посматрана како реакционерна. Во тие рамки "се случи" игнорирањето на портретниот жанр.

Ферие смета дека "Сликарство на имитација нема" и дека е груба опозицијата меѓу традицијата и модерната епоха. Затоа што, вели тој, сета реалност е еден дијалог, една средба помеѓу свеста и светот, помеѓу мене и нештата, помеѓу сликарството и фигуративното (*Жан Луј Ферие, (Le temps moderne), Фиџураѝивноѝо во сликарсѝвоѝо, Разџледи број 1, 1959, Скоѝје*).

Денес, кога се дефинираат поимите на Модерна, Постмодерна, Втора Модерна, се јави потреба за нов вид на претставување и осознавање на работите. Социјалната стварност, експанзијата на медиумите и комуникацијата создадоа основа за појава на фигурацијата како повод за нови проучувања и согледувања. Всушност, човечкото тело се постави во средиштето на интересот, неговото појавување како тема во ликовната уметност во последните стотина години, кое е поврзано со прашањето на идентитетот итн.

Значајно е сознанието дека "духот веќе не е творба на умот, која постои сама за себе како дел од телото, она кон што се стремиме, туку самото тело, т.е. месото станува мистерија која се усидрува во реалноста и станува орган на мудроста, која служи за ориентација во стварноста."

Во последните неколку години се организираа неколку изложби со слична тематика: најзначајна е изложбата на Венецијанското биенале под наслов "*Identita e alterita*" (1995).

Во разгледувањето на делата од портретниот жанр се земаат предвид феноменолошкиот и психоаналитичкиот приод, а со "Кратката историја на човечкото тело" претставена на Венецијанското биенале (1995) направен е

сложен обид на човекот за дефинирање на сопствениот идентитет, и неговите граници.

Жан Клер го направи смелото "*Retour au corps*" или "*Esprit de corps*" кои во вид на изложба со авторски концепт беше претставена на меѓународното Венецијанско биенале од 1995 година. Жан Клер даде интервју во списанието "*Connaissance des arts, juin, 1995, Paris*", потоа во "*Artforum, april, 1995, London*" (преведен во "*Големојџо сџакло*" број 2, 1995, Скопје) и други списанија. Тоа е личен став, според кој крајот на векот треба да се одбележи со "враќање на телото", или со "духот на телото", со човечката фигура, со изложба на телото и лицето. Таквата определеност кореспондира со прифаќање на фигурацијата, наспроти апстракцијата, уште од раните шеесетти години на овој век, како рамноправно и паралелно уметничко движење и притоа секое од нив има свои специфичности и уметнички вредности доколку ги има.

Тој настојува да ја продолжи "класичната култура на индивидуата" да го потврди своето определување за "индивидуата и неговата или нејзината внатрешност, телото и неговиот интегритет, историјата на уметноста сместена во поимот "*Geistesgeschichte*", за "завршниот чин на хуманизмот". Ерата на телото за Жан Клер почнува од XIX и продолжува во XX век со разни откритија и со развитокот на егзактните науки (антропологијата на Брока, антропометријата на Бертјон, развитокот на фотографијата, откритието на рентгенските зраци во 1895, невробиологијата, психијатријата, етнологијата, Шарко и психијатријата, генетиката, евгениката, ДНА, компјутеристиката, геномот, картографијата на мозокот итн.). Научните откритија овозможува навлегување и во просторот на невидливото и непознатото.

Жан Клер вели: "Маркирањето на индивидуата според материјалните карактеристики се извршувало и порано. Идејата за идентитетот во XX век е важна поради разоткривањето на релацијата меѓу модернитетот и тоталитарните режими. Каква е врската меѓу фантазијата за чистото тело и

идеите на монструозноста и дегенерацијата?" Потоа, додава: "Тешко ги поднесов тие дваесет години на формалистичкиот тероризам, бидејќи тој беше во спротивност со моето школување како философ и историчар на уметноста; школувањето ориентирано кон Мерло-Понти, феноменологијата и делумно Лакан." Конечно, тој истакнува: "Се надевам дека ќе го поставам прашањето на она што го нарекувам *иконокласџичка фаза* од 1950-те години - одбивањето на претставувањето, инкарнацијата, телото. Ниту еден период не бил толку опседнат од телото како XX век. Апстракцијата е парентеза."

Жан Клер, автор на оваа изложба укажува дека модерната визија на идентитетот се осмислува низ научните истражувања на алтеритетот (психолошки, социолошки, антрополошки, физиогномски, рентгенски, хронофотографски итн.). Со егзактните методи на науката се утврдуваат разните појави на алтеритетот, што опфаќа разни девијантни манифестации на анималното, лудилото, агресијата. Тие стануваат причина за отворање процес на дезинтегрирање на субјектот.

Човечкото лице е "медиум" во кој се врежани трагите на алтеритетот и насилството, кое претставува доказ, извор на јазикот и изразителноста. Уметникот во обработката на лицето креира разни референтни точки, го поставува во определен уметнички и содржински контекст и убедување. Уметникот во делото го инкорпорира својот стремеж, без оглед дали се работи за дело со фигуративни или апстрактни белези, да се создаде сугестија, или евокација на невидливото. Валтер Бењамин тој процес го синтетизира во мислата за "потсвесното на погледот", како нешто кое му е својствено на човекот и неговата природа на чувствување и осознавање на нештата. Се разбира дека до таквата "сугестија на невидливото" се доаѓа по различен начин, оној на уметниците, како и оној заснован на искуствата на спиритуализмот, окултизмот итн. Но, секогаш станува збор за човековиот стремеж, или како што вели Жан Клер "секој уметник има потреба да тргне или дополнително да се врати кон неговата метафизичност" (примерот со

творештвото на Цакомети и други). Во еден момент на интуитивна концентрираност и восхитеност поетот Артур Рембо ќе го осознае просторот на проткајување и идентификација, искажано во мислата "Јас сум другиот". Човекот го насетува постоењето на "невидливото", на "метафизичката сушност", тој мора да претпоставува дека таа постои како "заеднички именител" или можност во подрачјето на несвесното да се остварува еден вид "нематеријална внатрешна разлика во идентитетот" на човекот.

"Кога ќе го поставите проблемот на лицето, а тоа ќе рече соочување лице в лице, веднаш се враќате назад кон метафизичкото", вели Жан Клер.

Така доаѓаме до диференцирање на линија: претстава и икона, до поимот на слика-претстава (Јавленски, Малевич итн.). Уметникот создава, со тело и ум - тој остава траги (праисториската рака втисната врз сидот на пештерата, во делата на авангардните уметници - од Дишан и Ман Реј, до Клајн и Манцони, од групата енформелисти до разни експериментирања со фотографија, перформанс итн.

Расправата за доминантноста или значењето на "апстракцијата" и "фигурацијата" ја сметам за ирелевантна. Без оглед на извесни претерувања, значајно е што се продлабочуваат одделни прашања на човечкиот идентитет и уметничкото претставување. Ќе укажам уште на неколку истражувања на овој сложен проблем.

Проучувајќи ги разните видови и манифестации на портретниот жанр дојдов до областа на примитивната и детска уметност, до уметноста на умоболните. Тоа доведе до посета на Болницата за душевни болести "Бардовци" кај Скопје. Болницата поседува збирка портрети изработени од болните, во вид на цртежи и во маслена техника (на платно, лесонит и картон). Од терапијата со ликовна активност произлегле низа остварувања со специфични белези. Така, ликовите се претставени ан-фас или профил со посебна нагласка на очите и нивниот депресивно закочен, втрнчен поглед. Тоа е поглед на отсуство, и во делата кои се строго "конструирани" како и

во делата кои се наизглед "хаотични". Станува збор за карактеристична стереотипност во вообличувањето и за блокираност во изразувањето, за определено претерување кое предизвикува впечаток на дистанца и отуѓеност. Многумина го истражувале односот и границите меѓу генијалноста и лудилото, меѓу творештвото на креативецот и работата која е резултат на патологијата на умоболноста (види во книгата: *Ernst Kris, Psihoanalitička istraživanja u umetnosti, Kultura, 1970, Beograd*). Во поглавието "Уметноста на умоболните" тој ги објавува коментарите за спонтаните уметнички творби на психотичарите: "Креативните активности на психотичарите и на уметничките необразувани нормални личности", "Промена на стилот во делата на психотичните уметници", "Примарниот процес во психотичната уметност", "Претставување на човечкиот израз во психотичната уметност", како и посебниот текст "Функција на цртежот и значењето на -креативната опседнатост- на еден шизофреничен уметник" (во соавторство со Елза Папенхајм).

Истражувањето на архаичната и примитивна уметност предизвикало интересирање за детската уметност во која го наоѓаме спонтаното и искрено изразување, надвор од логиката и историската проекција. Вредностите на детската уметност, со карактеристичната изворност и сликовната фантазија ги воочи модерното сфаќање на уметноста и психоанализата. Петер Горсен забележал: "Граничниот случај на шизофрената уметност или на *Peinture naïve* укажуваат на научното откритие на несвесното и на архетипската регресија како на пресуден наиндивидуален фактор кој учествува во настанувањето на уметничките дела..." Се дојде до сознание дека наивниот уметник работи смислено, додека умоболниот сосем спонтано без подготовка и без да владее со себе. Алфред Бадер ја допира компромисната солуција кога забележал дека: "Не постои психопатолошка уметност во вистинската смисла, зашто феноменот на уметноста, односно творечкиот чин остануваат во своето јадро недопрени од влијанието на душевната болест" (*Ошо Бихаљи, Наивни уметници светиа, Вук Караџић, Београд, Младинска књиѓа, Љубљана, 1971*).

Ферид Мухиќ, во неговата книга "Ноуменологија на телото" (Табернакул, 1994, Скопје) размислува на таа тема, засновано на податоци и научни сознанија, но и на еден филозофско-поетски начин. Тој ја составува "мрежата од фрагменти" на човечкото лице разгледувајќи ги белезите и карактеризацијата на секој дел. Авторот веднаш забележува дека "Духот е - стремеж кон обликот, копнеж по телото", дека до "феноменологија на духот", стои и "неуменологија на телото", дека нашето тело е нашата видлива душа." Тој го приведува мислењето на Спиноза дека "божествените атрибути, какви што се вечноста и есенцијата, се содржат и во човечкиот дух но и во неговото тело." Авторот донесува свое мислење: "Телото не постои апстрактно, тоа секогаш е носител на еден конкретен човечки идентитет и е последица, би рекол Блејк, на автентично партикуларизиран поетски гениј, а не на модел или прототип на конструкторската маса за тестирање. Затоа говорот за телото ќе биде подобар доколку е говор за телото на некој конкретен човек."

Лори Андерсон, уметничка која е приврзеник на новите истражувања, го создаде видео проектот "Човечкото лице" во кое на еден впечатлив начин и со комбинирање на слика и толкување, на документарен материјал и коментари, на анкета и монолог со многу прашања, ги постави прашањата за најсуштествените аспекти на согледување и значење на човечкиот лик, за сите негови појавности и изразности, за тајната што ја крие во себе итн. Притоа, одговорите беа сугерирани мошне точно и убедливо така што самиот гледач може да извлече извесни заклучоци и сознанија.

Нејзиниот проект се вклопува во стремежот на човекот да се осознае. со поврзување на методите и резултатите на повеќе науки и области да се дојде барем до неки поцврсти сознанија. Таа е добро информирана и се движи суверено и лесно по материјата што ја нуди минатото и уште повеќе сегашнината. Оваа "визуелна приказка" за човечкото лице ни го открива фактот за неговата сеприсутност и симболично значење; во случај кога пресечената глава на Јован Крстител означува еден вид триумф или кога

лицето на човекот денес остава порака. кога значи "писмо и текст", како вид на комуницирање меѓу луѓето. Човекот е чувствителен на својот изглед, му се допаѓа или не; затоа старите цивилизации, како Египет, Индија, Кина, Грција извршиле проекција на својата претстава за човечка убавина - тоа е "златната средина" која ги определува пропорциите на човечкото лице и го даваат неговиот совршен изглед и убавина.

Но, веднаш потоа станува јасно дека левата и десната страна на лицето не се еднакви и дека "вредноста на лицето" во животот не ја определува идеалната пропорција и убавина туку "внатрешната убавина" која вистински ги освојува луѓето. Луѓето некогаш не се свесни за својот израз на внатрешната емоција, а уметникот внесува и свое доживување и свое сознание во насликаниот портрет. Дека тој може да делува вознемирувачки покажува и примерот на Портретот на Винстон Черчил кој го изработил познатиот англиски портретист Греам Садрленд. По повод предавањето на портретот во Вестминстерската палата, Черчил изјавува: "Овој портрет е пример на модерната уметност." Сопругата на Черчил, по неговата смрт, наредила да се уништи портретот бидејќи го беше вознемирувал Черчила до неговата смрт. Секако, уметникот успеал да изрази една црта во карактерот и изразот на Черчил кои тој нерадо ги прифаќал.

Секое лице може да ги изрази основните човечки чувства, а изразите се сигнали на внатрешните чувства. Човекот во минатите времиња изработил "азбука на изразите", која претставувала своевиден каталог за психијатрите. Луѓето имаат еднаков израз на страв во различната културна припадност, средината од која човекот потекнува игра улога во изразувањето на чувствата, на пример на прикривање или воздржаност на чувствата итн. Сликарот во своите портрети бара карактер, изразност што може да ги возбуди луѓето. Но, насмевките на роботот се добиваат преку микрочипови што го поставува прашањето за правила на контролирање на емоциите кај човекот.



По повод романот "Сликата на Доријан Греј" од Оскар Вајлд авторката се прашува дали сликата ја одразува личноста или обратно, човекот ја изразува сликата. Лицето и телото се информација, јазик и дијалект затоа што во различни средини изразот на лицето и телото имаат поинакво значење, се доживуваат на еден посебен начин.

Денес се создаваат компјутерски електронски ликови, во форма на геометризиран скелет-шема, еден вид "машина што гледа". Нив ги користи полицијата за создавање фото-роботи, компјутерски модели создадени според кажувања на сведоци за одделни лица кои го прекршиле законот, на исчезнати лица итн. Постојат слични лица, како што со време цртите на лицето се менуваат. Со карикатурално преобразување на ликот кај добар карикатурист личноста може многу брзо да се препознае што зборува за успешно истакнување на карактеристичните црти кои говорат за карактерот на портретната карикатура.

Биле правени експерименти и истражување за "научно" утврдување на идентификација, на пример на убиец, но веднаш потоа следи прашањето дали знаеме како изгледа лош човек? Всушност, да се оценува човек според цртите на лицето е недоволно и на свој начин проблематично во природот. Покрај тоа што се изработени стандарди за определување карактеристични "групи луѓе" (Лаватер и други) остануваат уште некои прашања и дилеми. Со егзактното проучување на белезите на черепот (френологија), центрите на мозокот (со 27 церебрални органи), со издвојување на патолошкиот од совршениот примерок (селекција на раси итн.) не може да се даде одговор на основните прашања. Денес се изработуваат портрети на лица што не постојат, но за секое лице "мора да постои двојник некаде во светот", а можностите на кибернетиката создаваат тегобност и кошмар, како и "генетскиот инженеринг" итн. Како ќе изгледа конечно оформеното ново лице на човекот? се прашува авторката, но и одговара единствено можно - дека "иднината ја создаваме сега."

Цртите на лицето се клучна шифра за разбирање на човекот, но тоа претставува и маска зад која се крие вистинската личност.

ЧЕТВРТИ ДЕЛ

## ВИДОВИ ПОРТРЕТНИ РЕШЕНИЈА ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ НА XX ВЕК

### *Сликарство*

#### I ПОРТРЕТНОТО ТВОРЕШТВО НА ПОСЛЕДНИТЕ МАКЕДОНСКИ ЗОГРАФИ И РЕЗБАРИ - КРАЈ НА XIX ПОЧЕТОК НА XX ВЕК

Изработката на сликарски портрети во нашата средина во XIX век значеше чекор напред во смисла на отцепување од религиозното сликарство и создавање нова традиција на профаната уметност. Развивањето на портретниот жанр во периодот од втората половина на XIX век и почетокот на XX век се следи не толку лесно како што би можело да се претпостави според единствената стилска концепција што се проткајува во повеќето дела. Суштествената проблематика, што се препознава во портретните творби, сепак бара подетаљна анализа (за иконографските посебности, видовите и стилот на портретната дејност за основните шеми и техника на одделните мајстори) до сега направена единствено од *Анџоније Николовски* во книгата за животот и делото на последните македонски зографи *Димитар Андонов Паїрадишки, Ѓорѓи Зографски и Коста Ванѓеловиќ* (објавена од *Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата, Скопје, 1984*). На тој начин се отиде подалеку со знаењата за овој период на портретното сликарство во Македонија, кое од денешен аспект го согледуваме во една синтетизирана форма на поедноставена реалистичност, формална матрица на претставување која застанува на својата основна намера - фотографски да го преслика изгледот на моделот. Не ретко се работело и според фотографија. Портретното сликарство на XIX век, или општо кажано националната школа, имаше можеби и премногу

обсири и за старата уметност, на средновековната уметност во Македонија, но и спрема современото портретно сликарство во соседните земји (Србија, Бугарија, Романија), како и во источните (Русија, Полска) и западните земји (европски и светски).

Факт е дека македонскиот портрет со задоцнување доаѓа до резултати кои се, неколку векови порано, постигнати во западноевропската уметност. Свеста за туѓите искуства, или присуството на туѓи естетски сфаќања не го исклучил личниот удел на авторот. На зографското искуство се надогради формулата на академскиот реализам, применета нецелосно; всушност "архаизирачките" елементи (што значи извесен наивизам и неспретност во реализацијата) ако се погледнат од естетско-историско гледиште, треба да се разберат како недостаток на творечка сила. Нашите автори во модернизација на својата работа освен тоа што ги негувале врските со уметноста на поблиското минато одржувале контакт и со уметноста на соседните земји пред сè. Тие настојувале да се здобијат со знаење како и да ги разберат класичните дела. Од тој период датираат првите напори за кусо време да се изминат патиштата на развитокот на европскиот портрет. Таквите обиди резултираа со селективно асимилирање на одделни елементи кои беа подложени на прилагодување на авторовите сфаќања и можности. Стилистичките елементи кои ја изгубија изворната смисла во своите формални и содржински аспекти добија видоизменети значења. Така, белезите на академскиот реализам, реализмот со натуралистичка или идеализирана варијанта, импресионизирано реализам не ги наоѓаме во пречистени форми и во оние целосно дефинирани стилски обрасци својствени на поразвиените средини. Наместо тоа добивме извесен недоизграден или "измешан" стил кој е создаден врз основа на реалистичката матрица. Тука може да се говори за поедноставен или наивен реализам кој ни го открива степенот на техничко знаење и сфаќањето на авторот. Формирани на искуствата и сознанијата на иконописот, или зографството нашите сликари ги прифатија формалните белези на

академскиот реализам но не целосно туку во еден амалгамиран вид со другите видови на сликарски реализам. Во портретната работа на последните македонски зографи наоѓаме траги на разновидни искуства, но сепак во една редуцирана форма која овој жанр го поставува во ограничени рамки. Нашиот сликар, поделен меѓу источната и западната уметничка традиција, се определи за "среден пат" кој во овој период можеше да ја овозможи основната намера: да се биде уверлив со прецизноста на работата, со применување на методот на пресликување, со респектирање на имитацијата како естетски принцип. Тоа е една од суштествените причини што многу ретко наоѓаме психолошки проекции на индивидуални типови и карактери, што превладува техниката на пренесување на визуелната форма, на моделот или според фотографија, отколку што се обрнувало внимание на развивање на пластичните вредности на сликата. Превладува концептот на сува "фотографичност", што значи извесна студена дистанцираност во портретното претставување а се потиснувал обидот да се регистрира мимиката и гестот и да се ускладуваат психолошките со артистичките продлабучувања и вредности. Покрај извесните трагови на разновидни искуства, од денешен аспект, тие се соединуваат во сознание за стилска определба во рамките на која утврдуваме повеќе сродност во нијансите отколку нивна различност. Се работи за поедноставен реалистички манир што значи врзување со манирот на сликарството на минатото, за стеснет круг на примери меѓу творечките личности од непосредната близина (од соседните земји пред сè).

Почетоците на современата македонска уметност, што се однесува до портретниот жанр ги бележиме околу средината на минатиот век. Неговото појавување се врзува со создавањето на граѓанската класа во Македонија. Тоа е период на преродбенски настојувања, на "национално будење", кога се развива борбата за создавање литературен јазик и култура и процесот на еманципирање на ликовната уметност од уметноста на средниот век. Создавањето на граѓанскиот портрет и слики со профани теми, што значи

изработка на подвижни штафелајни слики, беа главните елементи на внесување модернистички белези на нашата уметност. Всушност, тоа се скромни и срамежливи обиди за отцепување од каноните на средновековната уметност (монументалниот фреско-живопис и иконописот) за да се навлезе во едно ново сфаќање поттикнато од општествените, културни и историски промени. Промената настана во изборот на тема, во техниката, форматот и особено во функцијата на новата слика. Нарачател стана и обичниот трговец, кој посакал да го "овековечи" својот лик, за потомците, но и да го демонстрира својот социјален статус во една неразвиена средина. Стилските иновации се сообразени на новите задачи, редуцирани во својот вид и затоа не претставуваат квалитетно исчекорување во развитокот на ликовната уметност во нашите простори. Сепак, тоа е значаен период, значајно поглавие во општиот развиток на нашата уметност "што го означуваме како преоден период кој трае до појавата на првите никулци во македонската модерна уметност, во втората половина на третата деценија од XX век" (*Анџоније Николовски, Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век, Андонов, Зографски и Вангеловиќ, Републички завод за заштита на спомениците на културата - Скопје, Скопје, 1984*). Носители на овие нови настојувања, што ги донесе новото време, е група зографи образовани во Киев и Москва кои не можеа сосем да се отргнат од техниката, формалните белези и сфаќањето на сликата од зографската традиција. Одвојувањето од поствизантиската традиција се изврши со едно скромно но мошне јасно дефинирано вклучување во новите текови, културни и уметнички (влијание на сликарскиот реализам и фотографијата). Во тој временски период се создаваше "портрет на народот", народ кој живее во рамките на општествената структура на Османлиската империја, во мали градови со рустикална структура. Свој портрет сакаа да добијат ситниот и крупниот трговец, занаетчиите, интелектуалецот, граѓанинот и селанецот. Отсликувањето на народниот карактер се извршува на еден буквален, објективизиран начин кој остава

малку простор за експерименти; се работи повеќе за преземање готова формула која беше сообразена на барањата. Тој новозбогатен слој сепак живее поскупо од оној во соседните земји; од таму владеачките правци - на класицизмот, романтизмот и реализмот македонскиот зограф презел елементи кои се делумно блед отсјај од оформениот стилски образец во поразвиената средина. Во почетокот на XX век во европската уметност владее разновидност и брзо сменување на стилови и правци додека ликовните случувања во нашата средина имаат локален провинциски карактер. Меѓу остварените дела можеме да бараме послаби или посолидни творби во рамките на наивниот "фотографски реализам", поблизок до потврдиот бидермаер отколку до сочниот француски реализам, или имагинативноста и емоциите на романтизмот, значењата на симболичното претставување. Нашиот човек, од слојот новозбогатени, не живеел раскошно туку скромно но тој постепено попримал нови навики, сакал да усвои градски манири и да се облекува градски што може да се забележи и на многубројните портрети изработени од нашите зографи. Задачата на сликарот се состоела во примена на дескриптивниот метод кој опфаќа грижливо пренесување на деталите, веристичко претставување со кое требало да се "преслика стварноста". Тоа се портрети повеќето изработени на помал формат, во конвенционални пози, поединечни портрети во простор со одреден ателиерски мизансцен, кои често пати не потсетуваат на фактот дека нашите зографи од тој период сакале да ја имаат улогата и на фотограф. Таквиот впечаток го потврдува грижливото, до наивизам изведен цртеж, измазнетата фактура на придушените бои и строгата тонска моделација на формата, грижливиот "ретуш" на цртите на лицето.

Сите овие уметници во извесна смисла се тесно поврзани со нашето подрачје, со психолошките и карактерни особини не само на еден субјект туку на индивидуи од конкретна општествена средина. Така, македонските зографи не ја продлабочуваат многу индивидуалната карактеристика туку се задоволуваат со типолошки студии, и низ портретот да ги синтетизираат

одделните психолошки, антрополошки, социјални белези на македонскиот човек. Наместената поза, дистанцираната визура, студениот сјај на педантно измазнетите површини, детализираното исликување на цртите на лицето и облеката, нивното дотерување, па и "шминкање" укажува, барем во еден дел портрети, на божемно, или заменето симулирано присуство на насликаниот лик на моделот. Во мал број портрети можат да се забележат траги на натурализам, на жив поглед и на душевни преживувања, на сугестивни симболи на индивидуалност со карактеристични психолошки и карактерни белези, на неговиот социјален статус. Во нивниот карактеристичен приод на објективизирано бележење на деталите на цртите и пропорциите нема место за забележливо количество на субјективност во изразот и слобода на сликарските потези. Тоа ги прави одделните портрети пасивни, крути и анемични, во речиси клишетирана поставеност на плоскавите, не-релјефни форми на едноставна монохромна позадина. Плошниот карактер на ликот и позадината, неговата не-природност е потенцирана со едноставната диспозиција на светлината, нејзината речиси неутрална и неодредена улога.

Тоа е период кога почнува да се формира македонската нација, нејзиниот карактерен, морален и психолошки облик. Тоа е време на преродбенски настојувања, на изградување национална свест и самосвест што нашло соодветен одраз во портретното сликарство на македонските зографи. Сликашкиот портрет стана најприсен одраз на тогашниот живот карактеристичен за една мала граѓанска егзистенција. Македонските зографи не можеа целосно да се отргнат од сликарската традиција, во услови на рано изразување на националното и етничко битие и на бавно ослободување од феудалните остатоци во рамките на Отоманската империја (сè до 1912 година). Тогаш се граделе помали, станбени и црковни објекти, со скромни украси во внатрешноста што соодветствува на карактерот и резултатите во областа на портретното сликарство од тоа време. Степенот на образованието на македонските зографи, социјалниот контекст во кој делувале и општите културни настојувања не претставувале погодна почва



за прифаќање на некои современи европски идеи. На пример, сфаќањето на постимпресионистите дека "не треба премногу да се копира природата, зашто уметноста е апстрактна" не можело да допре до разбирањето на нашите автори. Тие останувале на естетските позиции - копирање на природните форми, односно на човечкиот лик со доза на наивизам во "фотографското пресликување" како основна цел и достигнување. Треба да се проследи и разоткрие еволуцијата на човечкиот лик и како на тој фон на сликарски приод се одразуваат границите и внатрешниот развоток на жанрот.

Историјатата на македонската ликовна уметност во последните стотина години не можеме да ја обработуваме со исти категории применувани за разбирање на западноевропската уметност. Затвореноста на нашата средина (поробеност, сиромаштија) создавало други навики и потреби кои диктирале создавање сликарски портрети од локално значење. Развотокот на македонската уметност, вклучително и портретната, во нејзините основни аспекти ја согледуваме во контекстот на една културна ситуација. Додека во европските земји се сменуваале романтизмот, неокласицизмот и реализмот што одело заедно со отпор и борба против закостените сфаќања во уметноста, кај нас творците ги ангажирале своите сили и способности во обидот да се заснова националната традиција. Интересот за портретирање бил тесно поврзан со барањата на новиот граѓански слој кој настана од трговците кои се збогатија. Нивното воспитание било посиромашно во однос на поразвиените средини но затоа пак настојувале со нарачка на портрети, како вид на надворешна репрезентација да го надокнадат недостатокот на традиција во својот културен развоток. Националните и локални ограничувања (материјални средства, потиснување политичко и др.) условиле развоток на еден вид народна портретна уметност во која ќе превладува педантниот трезвен стил на академскиот реализам и визуелното пресликување како основно естетско начело. Сепак изразот "академски" кај нас има поинакво значење од она

што го има во другите развиени средини (Англија, Франција и други). Исто така, изразот романтизам, барок, реализам, натурализам, импресионизам имаат определени значења кои се сообразени со својствата на личниот или националниот карактер, од видот и карактерот на позајмувањата и влијанијата од светската уметност. Искуствата и патиштата на примање и асимилирање на елементи од европската традиција варираат и се во суштина различни во секоја одделна средина. Влијанијата и ширењето на одделни универзално присутни стилски модели се разликуваат од една земја кон друга. Во одделни земји се проучени аспектите на тој процес и може да се забележи дека во некои подалечни и прекуокеански земји влијанијата на уметничките правци на XIX век и потоа на импресионизмот, постимпресионизмот, кубизмот, фовизмот и експресионизмот се одвивал порано и со позрели остварувања отколку во нашата средина која е многу поблиску до главните европски случувања (*Bernard Smith, Australian painting, 1788-1970, Melbourne, Oxford university press, 1971; Ann Van Devanter, 200 godina američkog slikarstva, 1776-1976, Američka ambasada, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1976; The Crossing Visions: European and modern japanese art, july 20 - september 8, 1996, The national museum of modern art, Tokyo.*

Македонските зографи, кои ги следеа поуците на иконописната традиција, а во отсуство на познавање на големите традиции на западноевропското сликарство создадоа своја формула на сликарски портрет во која според цртежот и композицијата се доближуваат до еден вид народна уметност, во која може да се најде невештина, наивизам во изразот. Подобрите остварувања ги имаат следните белези: успешно е применета линијата и површините, при што повеќе доаѓа до израз плоскавото градење на ликот и фигурата (преземено од иконописниот манир), рамното нанесување на бојата, отколку обидот да се оствари тродимензионална реалност што може да посведочи за пожив контакт со моделот. Колоритот е редуциран, ателјерски, а позадината едноставна додека деталите и украсите имаат главно декоративен карактер. Кога ја пронашле сопствената формула

на портретно претставување македонските автори го менувале физичкиот изглед и облеката на моделот, но не и основните аспекти на ликовниот приод и сфаќањето на портретното сликарство. Создавањето на "мешан" и "адаптиран" стил, на свој начин говори за поинакви потреби во нашата средина, за развивање на една невоедначена хронологија и подоцнежн уметнички развиток во нашата средина. Таквите поместувања и противречности во рамките на еден специфичен модел на културен и уметнички развиток ќе го следиме сè до денес, до најновите појави во ликовната уметност кај нас.

Која би била долната граница на зародишот, или на почетоците на портретниот жанр во Македонија? Тоа е можеби "*Јеромонах Самуил*", портретна фигура од *Дичо Крстиевич-Зографот*, како што е тоа предложено од првите проучувачи на оваа материја. Тој портрет се нарекува икона од манастирот Зрзе-Прилепско, а е изработена во 1853 година. Со тој предлог можеби треба да се сложиме пред сè заради две нешта: ликот има индивидуални црти и продуховеност, тоа е издвоена личност која ги носи атрибутите на својата професија. Се истакнува уметниковата "желба за присутност на реализмот" и дека е "прв современ портрет во македонското сликарство" (*Елена Маџан, Македонски портрети XIX-XX век, Уметничка галерија, Скопје, 1962*).

*Димитар АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ* е најзначаен автор во групата последни македонски зографи, не само по бројот на остварени дела со световна содржина, посебно портрети меѓу нив, туку и по сеопфатноста на зафатот, уверливоста на концептот кој има карактеристики од зографскиот и од модерниот сликарски приод. Неговото портретно творештво може да се подели на неколку тематски целини: портрети на деца, портрети на жени, портрети на црковни лица, портрети на трговци и други световни лица, портрети на историски личности и автопортрети. Темата се менува, но стилскиот приод во суштина не се менува и го препознаваме по некои основни карактеристики: фронтална поставеност на ликот, стегнат или тврд

цртеж, вкочанетост на фигурата, почитување на плошнината и скратената просторна длабочина. Папрадишки престојувал во балканските центри и имал можност да ги посети музеите и галериите во Русија и оттука произлегува неговата сигурност во работата и ширината на зафатот, се разбира во однос на другите зографи. Ако во детските портрети постигнува извесна слобода на потегот што личи на импресионистичките поделени потези на четката, тогаш во портретите на свештени лица тој ја задржува школската педантност во регистрирање на деталите и материјализацијата на елементите, како и извесната монументализираност на фигурата. Така, во "Портретот на Захарија Стефанов" (1888-1892) - свештеник од Кичево, таквата монументалност е постигната со доближување на фигурата, нејзиното зголемување на сметка на околниот простор. Највпечатлив е ликот чиј поглед е напрегнато (речиси исплашено) вперен во гледачот, и оддава извесен аскетизам и духовна концентрираност. Во "Портретот на Игуменот Езекиљ" (околу 1927) е остварена слична концепција, со изразителност на очите, благородност во изразот на лицето, со поголемо чувство на непосредност од претходниот портрет на свештеник. Тоа што упаѓа во очи и тука се мошне неспретно решените раце, не така сигурниот цртеж во разрешувањето на одделни анатомски делови или целината. Во еден портрет на Галичанец, кој е многу оштетен и се наоѓа во приватна сопственост во Скопје (инаку непознат до сега) Папрадишки бил малку посмел во решавањето на композицијата на сликата. Фигурата е поставена во скратен лев полупрофил, седната е на стол кој е видлив од десната страна, а со левата рака е потпрен на стол со шарен прекривач. На подот се забележливи траги на светлина, најверојатно создадена од прозорските рамови. Македонските зографи, потоа и модерните уметници, како и уметниците од странство создадоа цела галерија портрети и ликови кои ги носат карактеристичните типични белези на мијачкиот етнос. Така, и ова дело на Папрадишки покрај тоа што дава документарна слика за изгледот на народната галичка носија говори и за типот на луѓето: тоа е широко и

високо чело, изразени јагодици, силна брада, во случајов закривен "орлов" нос, црни мустаќи и црвен фес на главата. Во друга серија, главно допојасни портрети, применета е мошне грижлива обработка на лицето и облеката, со педантно цизелирање на секој детаљ, со измазнета фактура која не допушта ништо надвор од коректната дескрипција и стегната до сувост изработка на целиот портрет. Таков е строгиот прецизно изработен "Портрет на Ѓорѓи Попов" (1903-1904), фотограф од Скопје, и "Портретот на Ангелко Андонов" (1900-1901 ?), братот на уметникот кој носи исто така градска облека и има сигурност во изразот на лицето кое е благо моделирано тонски и во светло-темни нијанси со видливи траги на четката на уметникот. Педантноста во обработката предизвикува и студен ефект на делото, што не е случај со "Портретот на Љубица", сопругата на уметникот, во кој има љубов и присност со поделикатна обработка на лицето, во црвеникаво-розикави тонови, отколку на облеката третирана линеарно и во рамна боја. Со поголемо мајсторство и извесна слобода на четката, чии траги ги следиме. се карактеризира "Автопортретот" од 1932 година. Ликот е претставен во биста и во лев полупрофил, со уредно зачешлана кратка коса, долги мустаќи и светол инкарнат на лицето. Тој е облечен во кафеаво палто, превиткана бела кошула и врска во кармин боја. Погледот свртен кон лево изразува извесна дистанцираност и незаинтересираност што можеби е резултат на работа според фотографија. Всушност, сликарот како да сликал портрет а не сопствениот лик. Во 1925-1926 година изработени се два портрета како фигури во 3/4 формат. Едниот е "Портрет на Стерија Кранго", лик на старец со побелени мустаќи, фес во окер боја на главата и бројаници во левата рака. Со таа рака се потпира на постамент од кој се издига столб насликан со имитација на мермер. Ликот гледа директно во посматрачот, во извесен занес својствен на постарите луѓе. Другиот е "Портрет на Параскева Кранго", лик на старица која седи со раце положени на колената. Крупната и впечатлива физиономија е оцртана со темната шамија, а на телото носи темнокафеава облека, а темниот тон на целината

го дополнува и потемниот инкарнат на лицето. Портретот е изработен според фотографија. неколку години по смртта на жената, со забелешка дека насликаниот портрет е покрут и помалку жив од ликот на фотографијата. Во манир на контролирана слобода на цртежот и потегот на четката се изработени "Портрет на свештеник" (30-те), "Портрет" (1937), "Портрет" (1938), "Глава на старец" (1942) и други.

Папрадишки е автор на две слики со историска тема: "Гоце Делчев јава на коњ" и "Смртта на Гоце Делчев" од 1943 година во кои е применето вообичаеното композициско клише.

Ликот на детето ги инспирирал и последните македонски зографи продолжувајќи ја на извесен начин средновековната уметничка традиција. Тие можеле да се потпрат пред сè на својата искреност во работата и со нагласување на одделните карактеристични детали. Нивните детски портрети ги поседуваат белезите и вредностите кои се сообразени на нивните способности. Така, "Детскиот портрет" (1888-89) и "Портретот на ќерката на уметникот" (1936-37) од *Димитр Андонов Папрадишки* се работени со симпатија и приврзаност, со една рафинираност, но и наивизам и извесна кругост во претставувањето. Детските портрети се претставени без украси, во едноставна облека, со редуцирана сликарска постапка (во цртеж и колорит). Тие се наместени и неподвижни како за фотографирање, но затоа авторите обрнале внимание на елементите на детскиот израз, на извесната занаетска точност не успевајќи да ја изразат детската непосредност и живост, туку повеќе ефект на стар-мали деца, кои се повеќе сериозни што не приличи на детската природа. Во вториот портрет срамежливо се појавува руменило на нежниот детски образ и мекост на кадриците на косата, но никако спонтана насмевка. И во други дела од истиот и од други автори се среќава редуциран приод во обработката на овој жанр: во изборот на движење, облека и други белези потврдувајќи го мислењето дека сликањето на дете бара од авторот поголема виртуозност и рутина во работата отколку што ја имале македонските зографи (*Вера*

*Рисѝић, Порѝрети деѝетиа у срѝском сликарсѝву XIX века, каталоѝ, Народни музеј, Беоѝрад, 1973).*

Димитар Андонов Папрадишки го наслика "Страшниот суд" 1921 во црквата Свети Јован Претеча, Кратово во сличен манир, и со неговиот лик во групата. Сите овие композиции, поставени во одделен идејно-уметнички контекст, ги антиципираат подоцнежните слики на модерните македонски уметници, особено композициите со историски теми во кои се вклучени повеќе портретни ликови на познати револуционери и дејци од нашето историско минато. Тоа се делата на Борко Лазески, Родољуб Анастасов, Ѓорѓи Даневски и други.

*Ѓорѓи ЗОГРАФСКИ* е второ значајно име во чиј опус се навестуваат позабележителни промени во портретниот жанр. Тој во одделни остварувања користи поинтензивна боја, се доближува до пореалистичниот начин на претставување, што значи дека инкарнатот на лицето добива попривродна боја, почнува да струи крв под кожата. Покрај занаеската коректност, настојувањето за суптилни физиономски вообличувања, авторот некаде обрнувал внимание и на психолошкиот аспект на насликаниот портрет. Чувство за суптилна физиономска изразност авторот покажува во малиот "Портрет на момиче" од 1894 година. Од темната основа се појавува фино моделираниот лик со малку заруменети образи, со младешки, невин израз на срамежливост. Ликот пленува со својата едноставност, и педантно набележување на секој дел од портретот: елементите на градската облека, цветови во косата и минѓуша на левото уво, убаво зачешлана коса со "патец" на средината. На лицето трепери таинствена женска насмевка. Другите портрети ги носат белезите на наивен реализам во кој деталите се грижливо претставени, но со поедноставувања кои не дозволуваат да се развие реализам со натуралистички белези. Сепак, во "Портретот на селанец" (1898), во "Портретот на Димче Левков" забележливо е настојувањето за поживо претставување. Во последниот портрет, како и во "Автопортрет" од 1931-32 година понагласена е

фотографичноста во реалистичното претставување, со поголема грижа за регистрирање на индивидуалните црти на ликот и сите детали на градската облека кои се педантно исцртани. Покрај извесните белези на пластична моделација на ликот доминантно е размислувањето во површини и едноставни планови: задржана е фронталната поставеност на ликот, јасниот цртеж и едноставната позадина, рамно положената боја која е во строга функција на дескрипција. Во 1938 година Зографски го наслика портретот "Сава", всушност портрет на неговата прва жена. Ликот на жената е крупен, со високо чело и четвртеста брада, со израз на цврста и самосвесна жена. Таа има на себе селска кошула, а над неа носи "лисичина", или пелц, додека на косата, мазно зачешлана наназад, носи дулбен што ја држи уредно косата. На левото уво има минѓуша со што се заокружува впечатокот на дотерана жена која седнала да позира за портрет. Крупната арабеска на ликот (карактеристичен пред сè за мијачкиот етнос), јасниот цртеж што ја издвојува на чистата сино обоена основа и пластичната присутност на ликот се вредностите што го издвојуваат овој портрет. Во 1943 година Зографски наслика два портрета: "Портретот на Данчо Зографски" е линеарен и фотографски дотеран, додека "Портретот на момче" е насликан во пореалистички дух, со уверлива индивидуализација.

Тоа е русокосо момче со сини очи, згломени подочници и со блага младешка меланхоличност во изразот. Бистата на момчето е завртена кон лево, се гледа дел од столицата и во него има свесг за чинот на сликањето.

Ѓорѓи Зографски го наслика допојасниот портрет на двегодишниот Јован Зографски (1907), најстариот син од вториот брак на уметникот. На овалното лице со милозлив израз се забележува блага насмевка што е потенцирана со топлите тонови, бледите розе акценти и зелени потцртувања. Тоа е извесна мала спонтаност во изразот на детето.

Кога ќе се каже групен портрет во контекст на сликарството на македонските последни зографи тоа не значи исто што и поимот групен портрет во западноевропското сликарство. Земајќи ја предвид источно-



православната уметничка традиција како и фактот дека се работи за преоден период во развитокот на македонската уметност во втората половина на деветнаесеттиот век, тогаш пред сè треба да се говори за портрети и фигури ставени во нов социјален, идеен и уметнички контекст, а тоа пред сè значи нагласување на дидактичките и религиозни содржини. Тоа го констатираме на примерот на некои остварувања на Ѓорѓи Зографски. Тој е автор на ѕидната слика "Смртта на Богатин Грешник, од 1904 година, во црквата Свети Теодор, на источниот ѕид од нартексот во с. Аз-Бресница, кај Ниш. Во оваа композиција насликани се повеќе фигури со портретни белези, во облека која го карактеризира времето кога сликата била направена. Тоа е жанр сцена во која се испреплетува оваземното и имагинарното, во која индивидуализираните ликови се поставени во функција на пораката што сликата ја носела (таа требало да поучува и да заплашува итн.). Во 1933 година тој ќе ја изработи маслената слика "Второе пришествие" ("Страшен суд") што се наоѓа во црквата "Свети Пантелејмон во Велес. Во средишниот дел на композицијата се насликани мноштво луѓе кои се разликуваат по физиономските индивидуализирани белези како и по облеката. Меѓутоа тие се претставени во згусната толпа обединета во општиот страв од Страшниот суд; ѓаволите ја окружуваат толпата со јаже и на тој начин го определуваат нивното место во сликарската композиција. Тоа што не е интересира е претставувањето на разни физиономии и градска облека што се елементи од кои може да се создаде слика за тоа време. Во 1941-42 година Зографски го наслика "групниот портрет" на Папрадишко-Велешки строители, зографи и резбари композирано од 14 портрети (во формат на бисти) поставени во кружни медаљони со поголем и помал формат. Тоа претставува своевидно табло кое требало да ги "зароби" за историјата сите оние значајни имиња кои ја создавале уметноста во XIX век во Македонија. Мошне прецизно се цртани ликовите на одделните автори, кои се облечени во народна селска, полуградска или градска облека.

Портретот на Игумен Отец Спиридон од 1932 година насликан е во цела фигура и сместен во пејзаж, веројатно двор на црква. Игуменот со

внимание позира, како пред фотограф, држејќи ги атрибутите на својата професија: во левата рака Библијата а во десната крст и бројаници. Се разбира, првата инсигнија е црната мантија и капата. како и правилно негуваната брада и замислениот загрижен израз на неговото лице. Покрај тоа што пејзажот изгледа малку сценографски, или како да е насликан во ателје, тоа е едно од ретките портретни дела во кои се обработува цела фигура поставена во пејзаж. Тоа е уште еден дел кон модернизирање на портретниот жанр кај нас.

Во цела седечка фигура се решени и "Портретот на Михаило Чекрдеков" од 1925-30 година, со сценографија-стафажни елементи во неокласичен стил, како и "Портрет на трговец од Велес" претставен како седи на широка столица, со бастун и бројаници во левата рака. Тоа е стар човек, со побелени мустаќи, со испакната долна усна која открива опуштеност старечка, со шубара на глава и забележливо отечена десна рака. Поставувањето на фигурата во простор е малку неспретно спроведено во однос на скратените визури на нозете на фигурата и ногарките на столицата. Постојат многу други портрети на трговци и граѓани од разни професии, претставени во разни големини и со променливи резултати во разрешување на основните проблеми во портретниот жанр, особено во постигнување на "живост на ликот".

*Косџа ВАНГЕЛОВИЌ* е автор на портрети во кои се остварува слична концепција. Во "Портретот на Олга Шатриќ" од 1910 година доаѓа до израз линеарниот третман и редуцираниот колорит со што уште повеќе се истакнува бледото лице на младата жена обрабено со површините на темна коса и темен просирен вел. Погледот е втренчен и обвинен со извесно романтичарско чувство.

Во "Портретот на Јован Савев" од 1914 година е остварен друг приод, пореалистичен, со белези на натурализам. Старецот носи шубара и палто со крзно, а под него џемпер и кошула. Регистрирана е секоја брчка на лицето, кое се претворило во избразден релфеј со нагласени светли очи и широки

усни, со долги бели мустаќи. Целиот лик всушност има квадратна форма и се издвојува со својата пластичност, "водени" очи и директниот поглед во посматрачот. На левата страна на челото, под шубарата, се назира цумка што го потврдува буквалниот реализам во приодот на овој автор.

Откриено е платно од *Ајосџол ХРИСТОВ ФРЧКОВСКИ* на кое се претставени цели фигурни на "Аврам Чаловски и неговата жена". Првиот впечаток е достоинственоста на насликаните личности претставени во цел раст, горделиви и сигурни - Аврам е потпрен на бастун, во десната рака држи чибук со цигара, а до него исправена неговата жена која е поповлечена, но не помалку достоинствена. Сликата е работена според фотографија, со извесни цртачки неспретности (портретот на Аврам, рацете и на двата портрета). Платното е во ролна и оштетено е при пренесувањето од Бугарија во Македонија (сега е во сопственост на д-р Љубомир Чапаровски во Скопје).

Со извесна сигурност, барем според досегашните сознанија, можеме да заклучиме дека сигурно постојат и други дела од познати или помалку познати автори кои припаѓаат на македонските зографски фамилии што работеле во сите балкански земји. Затоа, оваа област не е докрај проучена, меѓутоа со извесна сигурност може да се заклучи дека ниту новите откритија не ќе ја променат сликата за остварувањата на последните македонски зографи, ниту во стилски поглед ниту во вредносен поглед (*Владимир Величковиќ, Две илустрации од Ајосџол Христов Фрчковски, Ликовна уметност, број 6, Скопје, 1979*).

*Косџа ШКОДРЕАНУ*, родум од Крушево, учел сликарство во Рим (покрај фармација). Тој е автор на две дела во пастел во кои покажува мајсторска вештина на претставување човечки лик. Во "Портрет на младинец" постигната е фина индивидуализација на ликот, со меки сфумато преоди во моделацијата на формата. Ликот има нежност нагласена и со широко отворените, "спуштени" очи. Тивката меланхоличност е изразена и во "Автопортретот" од 1902 година, претставен во скратен десен

полупрофил. Главата е малку подигната во држење на горделивост, со израз на питома чувствителна природа на моделот. Облеката е градска: тврда бела јакна, врска и темно одело. Целиот лик е окружен со светло назначена елипсоидна форма како позадина. Таквото издвојување на ликот со елипсоидна линија, инаку вообичаена практика кај фотографите од тоа време, но и многу подоцна, му дава значење на моделот и добива повеќе емоционални белези отколку што ја илустрира сликаревата намера да се занимава со светлосни проблеми. Сликаторот користел редуцирана темна гама тонови, која делува речиси монохромно, и оттука произлегува впечатокот за посебниот интерес за светлосните ефекти, кои во секој случај имаат камерен, ателјерски карактер.

Зачетоци на карактеристично третирање на ликовите наоѓаме уште во Средновековието, и тоа не само во ктиторските портрети туку и во претставувањето на религиозни ликови. И меѓу нив се сретнуваат остварувања кои носат психолошки карактеристики и индивидуални црти кои ги доближуваат до портретниот жанр. Со промена на историските услови од втората половина на XIX век, а тоа е време на преродбенските настојувања и национално самоосознавање, доаѓаат и промените во уметноста. Со формирање на новиот граѓански слој, од трговци и занаетчи, се појавија нови потреби, навики и барања. Од нив произлезе штафелајниот портрет - на местото на големи ѕидни површини и фреско техника сега се користи платно со помали димензии и маслени бои. Сликаторот за да одговори на новите барања требаше да ја издвои фигурата на нарачателот, како личност со индивидуални црти во чија психологија требаше да навлезе и да ѝ даде форма и израз. Сликарите беа недоволно образовани - во услови на поствизанитска уметност, во чии рамки се редуцираа вредностите на сјајното поглавие на средновековната уметност, и нивната задача се состоеше во осовременување на старата иконографска формула со елементите на актуелниот реализам во другите балкански средини и пред сè во западноевропската и руската уметност. Од една страна требаше да се

пробие плосковитноста и да се стави рамка на сликата, а исто така таа да се ослободи од религиозните содржини и да се даде акцент на личноста. Сликарот требаше да ја развива способноста за издвојување на индивидуалните црти и проникнување во најинтимните психолошки доживувања. Наместо безвоздушниот простор што го опфаќа ликот требаше да се внесат ефекти на светло-темно како и треперење на атмосферата што го менува изгледот на предметите и материјалот во сликата, квалитетот и функцијата на бојата. Ликовите во иконописот имаат религиозен и мистичен предзнак, а во ктиторските портрети од средновековниот и поствизантиски период веќе се појавува стремежот да ја издвојат човечката личност и да ја третираат како неповторлива индивидуалност. Во периодот на преродбата почна да се освојува едно ново естетско сфаќање со толкување на основните составки на портретниот жанр, засновани на користење на маслените бои и на вредностите на боите и светлината. Да се има портрет значеше да се покаже социјалниот и општествен статус, да се истакне сопствениот престиж во средината, а преку портретот беше изразена и се развиваше самосвеста на преродбенскиот човек, на граѓанинот кој требаше да биде носител на промени и нови општествени настојувања.

Со појавата на фотографијата и македонските автори ги користеа нејзините практични функции, но исто така ја вклучија нејзината структура во своите сликарски дела, посебно во изработката на портрети; сопствениот ликовен приод го создаваше со сообразување на естетиката на фотографијата. Документарната фотографија често пати им служеше како предлошка за изработка на сликарски портрет. Тоа е новината, но едновремено и големото ограничување на македонските портретисти од овој период. Од тука произлегуваше редуцирањето на реализмот и можноста да се досегнат вредностите на вистинскиот портрет, кој во себе соединува повеќе значајни компоненти.

Македонија немаше висока дворска или црковна аристократија, затоа што ги влечеше последиците на петвековното турско ропство (од крајот на

XIV век до 1912 година) што беше причина за еден забележлив голем дисконтинуитет. Тоа од своја страна значеше неподготвеност непосредно и поподготвено да се преземат одделни влијанија од светската култура и уметност, да се изгради сопствен став и творечки приод. Македонската уметност и со прифаќањето на профаните содржини доцни во однос на другите средини, од балканските и особено од европските средини. Оттука произлегува прашањето за културна периферија, на една економски заостаната средина, прашањето за појавата и смислата на влијанијата, прашањето за жанровската диференцираност, за развоток на стилите.

Преодот од религиозно кон профано сликарство беше условен историски, произлезе од новите општествени и економски услови и требаше да се задоволат повеќе практични потреби кои бараа пред сè занает и брза реализација. Оттука можеме да говориме за "мешан" стил, за наивизам и романтично доживување, за клише и конвенција на буквално пренесување на визуелниот податок (од модел или фотографија), за редуциран и темен колорит, за редуциран простор во кој се поставува портретниот лик и фигура, за едноставен цртеж, форма и светло-темна моделација, за фронтална или ан-фас визура, за крутоста и умртвување на природните движења. Превладува концептот на "статичност и вкочанетост" (*Борис Пејковски, Современо македонско сликарство, Македонска ревија, Скопје, 1981*) и затоа "делумно може да се говори за коренчиња, кривки и невидливи како жили на штотлку зачната билка" (*Глигор Чемерски, Македонскиот портрет од XIX и XX век, Разглед, број 7, Скопје, 1962*), за непостоење на "вистинско портретно мајсторство" заради нецелосна обработка на ликот и облеката, површната материјализација и фактографија (*Анџоние Николовски, Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век, Андонов, Зографски и Вангеловиќ, Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје, 1984*). Промените одеа бавно, но беа неминовни бидејќи за тоа имаше основни предуслови. Некои особености и квалитети на ктиторскиот портрет беа продолжени заедно со некои

суштествени промени во пластичните изразни средства, со нови иконографски знаци и хумани содржини. Значаен беше процесот на индивидуализација, на создавање ново чувство на достоинство и самосвест, создавање нова релација спрема општествената средина. Таквите процеси беа мошне значајни во епохата на Преродбата кога се изградуваше карактерниот, морален и психолошки облик на македонската нација. Еден од карактеристичните изрази на тие процеси беше формирањето на портретниот жанр со нови белези што ќе биде основа за неговиот развој во наредните децении. Портретистите се стремат да го извлекат карактеристичното од секое лице, да ги бараат посебните и неповторливи црти на моделот. Фотографијата овозможи постигнување документарна точност на претставувањето на човечкиот лик но без реалистичен интензитет и други компоненти што би го направиле портретот вистинско уметничко дело. Поставената задача барала разрешување на проблеми што се специфични за портретната уметност со главната цел - создавање на лик на конкретна личност. Недоволно и нецелосно образовани (во Киев и Софија пред сè), слабо информирани за уметничките случувања во другите европски земји, македонските зографи немаа доволно знаење и умешност да ги совладаат проблемите на цела фигура и на перспективата која би овозможила фигурата да се предаде во разни ракурси и движења. Цртежот на анатомските пропорции и делови не е совладан докрај (проблеми со сликање раце итн.). Кога обработувале глава, во допојасна фигура македонските зографи знаеле да постигнат добри резултати, здрави, нежни и одуховени форми што соодветствува на некои суштествени белези на конкретната личност. Поттик за својата работа тие наоѓале во делата на српските и бугарските сликари, какви што се: Урош Предиќ, Арсеније Петровиќ, Јован Исаиловиќ, Арсен Теодоровиќ, Никола Алексиќ, како и Захариј Зограф. Николај Павлович, Станислав Доспевски, Христо Цокев и други. Во овој период тоа се први поврзувања со други странски културни и уметнички простори.

## Резба

Во македонската резба од првата половина на XIX век има неколку примери на автопортретно претставување. Всушност, се работи за "колективен портрет" на мајсторите резбари кои се облечени во народна носија со основна намера - ликовно да се претстави работата на мајсторите копаничари, или резбари во дрво. Нивните ликови се повеќе типизирани отколку индивидуализирани и затоа повеќе до израз доаѓа групата која работи и мотивот на народна мијачка носија. Овие ансамбли од неколку фигури се вклопени во целината на резбарските остварувања во црковниот ентериер, целина која е составена од орнаментални и фигуративни мотиви, од разни библиски сцени или жанр-сцени од народниот живот. Вклопувањето е остварено на рамниште на техничката и стилска обработка што се карактеризира со поедноставена барокизирана форма, во која се почитува високата релјефност во обликувањето на фигурата. Главниот мајстор во тајфата се издвојувал по некоја иконографска назнака, атрибут кој подразбира извршување на сосем определена активност.

Во Свети Спас во Скопје се измоделирани три фигури на мајсторите резбари како работат крај тезгата (Петре, Марко и Макарие). Средишната фигура е претставена ан-фас а другите две во десен и лев полупрофил со подигната рака во која држат дрвен чекан и длето за работа. Мотивот добива форма на лунета со зглабнати облици на фигури окружени со растителни мотиви.

Во Свети Јован Бигорски кај Маврово се вообличени шест фигури во слична активност, со тоа што во композицијата која има разни рамништа е претставена фигура на копаничар со прстот на чело, што треба да биде главниот мајстор кој ги замислува работите. На тезгавот се наредени повеќе длета што му дава "графичка" разиграност на мотивот.

Македонските копаничари работеле и во соседните земји. Така, на тронот на Света Богородица во Пеќ, "мајсторот Митар" ја издлабил својата



фигура крај тезгавот, заедно со уште двајца копаничари при работа. Мајсторот е облечен во мијачка носија со синцирче за часовник и фес со пискул. Над него стои натписот на неговото име и фигура на ангел кој има улога на инспирација и заштитник. Иконографски ангелот се среќава и во поранешните периоди на средновековната уметност во Македонија (*Зоја Личеноска, Македонската црковна резба во XVIII и XIX век, Гласник на Етнологскиот музеј, Скопје, 1960; Димитар Корнаков, Творештво на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век, Институт за истражување на славословенската култура, Прилеп, 1986*). Треба да се споменат авторите на иконостасот, Макарие со браќата Трајан и Ѓурчин во црквата Свети Никола во Приштина.

Активноста на *Нестор АЛЕКСИЕВ* е разновидна и ја отсликува ситуацијата во Македонија на полето на сликарската и резбарската уметност, делејќи ја судбината на својот народ поробуван од Турција, Србија, Бугарија. Нестор Алексиев во композицијата на иконостасот што го изработил во црквата "Раѓање на Света Богородица" во Топола-Србија (1925-1928 година) ја вградил сцената на "колективниот портрет" на авторите копаничари: браќата Нестор и Лазар Алексиеви и на синот на Нестор Михаило (еден од четирите синови на Нестор). Од левата страна е изработена фигурата на Нестор (допојасна големина) кој го изработува цртежот како водач на тајфата. Братот Лазар е претставен во работа, во познатиот манир на претставување, додека синот Михаил во рака држи свиток хартија со изработен цртеж подготвувајќи се да го пренесе во дрво. За разлика од старите мајстори резбари оваа група копаничари се облечени во градско одело со врски што ја стегнуваат и исправуваат крагната од кошулата. Зад фигурите се издлабени зборовите: "Ми смо в село Осој Дебарски срез". Во групниот портрет во синтетична форма се претставува процесот на работа. Во него е потенцирана важноста на нивното дело со украсување на "сцената" со растителни мотиви и птици. Со нив се продолжува резбаната наративна структура на другите делови и сцени на резбаниот ансамбл-иконостасот.

Нестор Алексиев е автор на Саркофагот за моштите на Гоце Делчев изработен во 1945 година, со портретниот лик на овој македонски револуционер кон се наоѓа на челната страна.

Нестор Алексиев, доследен на својот занает и на барањата на времето, ќе изработи "Двоен портрет на Кралот Александар и Кралицата Марија" во 1938 година, мермерен плиток релјеф со конвенционално претставување на еден официјален двоен портрет (од типот на медалја или амблем) - во профил со нагласка на контурната линија. Многу подоцна, во 1968 година тој ќе го изработи профилниот портрет на Ј. Б. Тито, лик кој е окружен со растителни мотиви што треба да го симболизираат мирот и славата поврзани со портретираната личност. Нестор Алексиев изработил мермерна статуа на девојче која прво била поставена на старите скопски гробишта 1938 година, а потоа пренесена е на новите гробишта "Бутел" во Скопје.

Работата на старите резбари ја продолжија и помладите од кругот на Охридските резбари, Петар Калаџиџев и други.

## II АКЦЕПТИРАЊЕ НА МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ - ПОРТРЕТНАТА УМЕТНОСТ МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ

Од втората половина на дваесеттите години се појавија уметници образовани на Ликовните академии во Софија, Белград и Букурешт кои со своите определувања ги удрија темелите на модерната македонска уметност, посебно на портретниот жанр во Македонија. Тие делуваа во неповолни социјални и историски услови но во уметноста дадоа врвни модерни остварувања, особено во портретот и автопортретот, во сликарството, цртежот, вајарството, карикатурата и фотографијата. Тие беа преокупирани од претставување на човечката фигура, тело и лице, страшно и возбудено реагираа на предизвиците од непосредната околина, подеднакво создавајќи портрети на разните слоеви на градското и селското население. Нивните дела носеа белези на образованието, на новите искуства и сознанија, на одделната уметничка личност и темперамент. Тие главно следеа логична развојна линија, се трудеа да го сочуваат својот уметнички интегритет и препознатливост. Акцентот го дадоа на веристичкото, живо претставување на моделот без неочекувани трансформирања и експериментирања - нив ги имаше во одделни случаи и периоди но секогаш во контекст на обмислените истражувања кај уметниците.

Во тие години беа оформени неколку стилски приоди кои во подоцнежните периоди, од младите уметници ќе се разгрануваат во нови форми и изразност. Во нивните дела се менуваат или мешаат влијанијата на класичната како и на модерната уметност главно во нивните поумерени и потрадиционални форми. Нив ги интересираат индивидуалните црти и карактерите, типичното на луѓето од определен слој, средина, етнос. Формите на академски реализам, на модерен реализам - со елементи на натурализам, на импресионистичко проседе го продолжуваат

традиционалистичкиот концепт, додека формите на реалистичниот експресионизам и елементите на посткубизам и фовизам станаа синоним на модернизмот, поврзувајќи се со одделни остварувања во светската уметност. Македонските уметници покажаа смисла за непосреден контакт со моделот, за одделните физиономски, психолошки и социјални карактеристики, за етничките и антрополошки карактеристики, за облеката, насмевките. Во нивните дела се проткајува постојано примерот на средновековната икона, извесните симболични настојувања.

Во периодот меѓу двете светски војни македонските уметници создадоа галерија портрети (машки и женски, детски, поединечни и групни, во различна изразност, облека и опстановка) на типови и карактери кои се покажаа добра основа за натамошниот развој на портретниот жанр во Македонија. Нивните дела ги красат смислата за одмереност и вкус, привлечностите на занаетот, виртуозност, како и на истражување, на лична поетика. На сите нив делувала уметноста негувана во определените средини каде што се школувале, но најмногу можеби уметниците на т.н. Париска школа и други. Притоа, тие никогаш не ги забравале поуките на уметничката традиција на својата земја. Само на тој начин можеа да бидат создадени разни формални решенија и богатството на продлабочени достигнувања последователно понудувани од одделни автори поставувајќи ги цврстите основи на концепцијата на претставување на човекот во уметноста.

Највпечатливи достигнувања во портретната уметност, во периодот меѓу двете светски војни, но и подоцна, остварија Никола Мартиноски и Лазар Личеноски. Меѓутоа, сликата не би била целосна без извонредните дела на Димитар Пандилов, Вангел Коџоман, Томо Владимирски, Љубомир Белогаски, вајарот Димо Тодоровски, карикатуристот Василие Поповиќ-Цицо, Михајло Шојлев, фотографот Благоја Дрнков и други. Во овој период продолжен е "дијалогот со фотографијата", но не во креативна насока. Фотографијата беше помошно работно средство, или предлошка, но не и нова јазична и изразна структура.

## 1. Реалистично-експресионистички портретни вообличувања

Во обемниот опус на *Лазар ЛИЧЕНОСКИ* портретот зазема значајно место, како по бројот на создадени дела така и според нивните карактеристики и значење. Тоа е случај, безмалу, со сите уметници од постарите генерации. Уште кон крајот на дваесеттите години критиката ќе укаже на неговата сликарска зрелост, меѓу другото констатирајќи неколку моменти суштествени за портретниот жанр: "Не можеме а да не укажеме уште и на неколку портрети и портретни студии во кои Личеноски, покрај своите сјајни колористички квалитети, покажа и еден длабок и деликатен смисол за карактер и за душевност на изразот. Од тоа повторно може да се види дека колористичкото чувство и чувството општо се меѓу себе присно поврзани, сродни нешта." (*Тодор Манојловиќ, Изложба слика Лазара Личеноског, Српски књижевни гласник, септембар, 1929*). Друг критичар од тие меѓувоенни години смета дека Личеноски со неговите способности може еден ден навистина да даде вонредни и големи слики. Но, "тоа никако нема да биде ниту со реализација на психолошкиот портрет, како што тој се надева, ниту со рафинирано сликање по кое тој некогаш копнее, туку единствено со стекнување на сè пошироко сликарско дишење и замав, чиј ритам повеќе ништо не би го попречувало." (*Н. Ј. -Раско Пејровиќ, Мали Галичнички човек пред уметнички проблем, Полифика, 4. мај, 1935*). Од тогаш Личеноски ќе создаде голем број портрети на свои блиски и пријатели, на интелектуалци од белградскиот круг, на уметници, на луѓе од неговиот роден крај, поединечни но и во група од два и повеќе портрети. По повод изложбата на Личеноски, повторно во Белград каде што се школуваше и оформуваше како творец, но малку по неговата смрт 1964 година критиката ќе добие повод да искаже одделни мислења и оценки и за неговиот опус и за одделни периоди во неговиот развoток. Едно мислење се однесува на постконструктивистичкиот период на Личеноски, а тоа е од крајот на дваесеттите години натаму, кога "настанува период на

портретирање на разни белградски личности, повеќето интелектуалци, кои ги сакаа овие рудиментарни форми, извесната суровост која никогаш не можела да се задоволи со улогата на фотографот." Во истиот текст ги читаме следните редови: "Покрај тоа што Личеноски овие портрети ги работел по нарачка - како нашите стари сликари - сепак во голем број на овие ликови оствари низа сликарски вредности, кои тие портрети ги прават не само сликарски занимливи туку и естетски привлечни." И потоа една важна забелешка: "Личеноски имаше често едно синтетично расположение пред моделот и тука најдобро се гледаше што тој научи во Париз. Уште повеќе, во некои од првите портрети умееше да биде свеж и скицозен, сликајќи ги а ла прима, без силење, со едно одушевување кое старите "портреталери" поретко го чувствувале пред моделот." Овој дел од текстот завршува со следните констатации: "Во Белград е сочуван извесен број на овие портрети, кои се некогаш нееднакви, но секогаш занимливи како еден вид на она малку потиснато сликарство помеѓу двете војни кое не престанува да не изненадува со богатството на своите видови. Портретите на Лазар Личеноски припаѓаат на тој вид дела, без кои претставата за неговото сликарско творештво би била многу непотполна." (*Павле Васић, Сликарство Лазара Личеноског (1901-1964), Галерија Културног центара Београда, 1965*).

Уште во предвоениот период Личеноски ги манифестираше своите основни интересирања и карактеристиките на творечкиот приод. Во неговото портретно творештво се вградени повеќе творечки компоненти, цел комплекс на наклонетости. Влијанијата се покажаа неминовни но тој изгради концепт во кој се соединуваат елементите на старите икони, сфаќањата на зографите, но и карактеристиките на творештвото на еден Тартаља, но и Модилјани и Пикасо - се разбира од неговата класична фаза. Тоа значи соединување на својствата на неговиот жив темперамент и дисциплина на духот, смисла за убавината на бојата и градење на цртежот со боја, смисла за аналитичка финеса заедно со стремежот за синтеза и

монументалност на формата. Во делата се огледа чувство за предметот (портретот и друго), како и за материјата (интензивна, страсна, чулно доживеана боја). Тоа ќе го потврдиме ако се потсетиме на изјавите на самиот Личеноски, како на пример: дека во бојата е следбеник на Делакроа", дека го претпочита Консебл пред Енгр, дека цртежот е во бојата, за афинитетот спрема сликарството на Сутин, и особено дека бачилото го сликал мислејќи на иконите. На сето тоа треба да се додаде изјавата: "јас сонцето го елиминирам од пејзажот затоа што прави јаки контрасти, осветлени плохи и сенки." Личеноски го барал "чистиот концепт", искрено доживеан и изразен.

Синтетизирањето на формата и густината на бојата, стилизираните црти на лицето и рафинираните колористички созвучја го поттикнале Љубо Бабиќ, хрватски сликар и теоретичар, да напише дека делата на Личеноски имаат белези на "смели дводимензионални икони" (*Obzor, Zagreb, XII, 1932*). Таквиот пречистен третман во кој се соединуваат индивидуалните црти и карактеристики со суптилното синтетизирање на пластичните елементи, индивидуалното и типичното, ликовниот рафинман кој ги пречистил непотребните детали и елементи. Портретот како "вечна уметност" бил стремежот на Личеноски до кој се доближил во "Портретот на сликарот Тревелијан" од 1931 година. Тоа значи дека ги урамнотежил сите творечки компоненти во неговиот приод, што ќе го потврди во уште некои дела. Меѓутоа, многу портрети изработени (по нарачка или по уметниковиот избор) во истиот временски период, или пак пред и по настанувањето на спомнатиот портрет варираат со разните стилски примеси коишто ги содржат, во целосноста на делото. Имено, среќаваме портрети кои се третирали во пореалистичен дух, некаде поживо и понатуралистички, а некаде во постилизирани форми, како и поилустративно.

На Личеноски му биле блиски "луѓето од народот", тој е еден од авторите на највпечатливите портретни претстави на "луѓе од неговиот сој", на Галичани коишто биле предмет на обработка на повеќе автори до сега.

Тој создаде портрети на конкретни личности со карактеристични црти на лицето и народна носија, како и циклус "Мајстори" типични претставници на одделни занаети од истата етничка група. Потоа тука се низа портрети (во биста или полуфигура) на луѓе од различни возрасти (од детски до старечки портрет) и од различни социјални слоеви и етнички карактеристики. Конечно, тука се многубројните портрети на нему блиски луѓе, роднини, посебно пријателите, сликари, писатели, научници и други. Земено генерално Личеноски не ќе ги повтори вредностите на портретите создадени меѓу 1928 и 1931 година, според ускладеноста на цртежот и пиктуралното, карактеристичните црти на лицето и уметничката стилизација. Сумарните потези, синтетичноста на формата и карактеристичната пиктуралност ќе ги среќаваме и натаму, се разбира применети со променлив успех, а често пати и како недовршени дела. Сепак, добри остварувања наоѓаме и во тој подоцнежен период, пред сè во доменот на интимниот, граѓански портрет, особено во некои автопортрети. Во критиката ќе се забележи извесната стереотипност на неговите портрети и со тоа можеме да се согласиме што се однесува за еден дел творби. Меѓутоа, секогаш го препознаваме широкиот потег и убавата материја, со топлите земјени и црвени тонови, кои заедно со зелените и сините-ултрамарин кобалт го сочинуваат оној длабок звук, рафиниран и асоцијативен тон на боите.

Од 1925 датира акварелот "Жена со марама", всушност школска студија но со еден разнежен, копнежлив поглед. Овој романтичен израз ќе го најдеме во нежниот "Портрет на Роберта Бирбриц" од 1928 година. Ова младо убаво лице со елегантна шапка на главата е претставено во едно симпатично, малку самоуверено свртување на главата во лев подигнат полупрофил. Во третманот на портретот сликарот применил суптилна геометриска стилизација на цртите и формата на лицето. Во делото "Девојка од Конго", изработено во Париз 1928 година подвлечена е типичноста на ликот и линеарното третирање на цртите. И овој портретен



лик не потсетува на некои романтичарски претставувања на женски ликови од Е. Делакроа.

Во "Портрет на Јованка Марковиќ-Милосављевиќ" (1926) се појавуваат основните карактеристики на тоа што го наречуваме иконовидност во портретите на Личеноски. На темната позадина се издвојува убавото лице со природен инкарнат и костенлива коса со нежен израз, во фронтална поставеност но живо и суптилно насликана. Моделот носел блуза со V изрез и бела кошула под неа. Личеноски изработил портрети на своите родители, и двајцата по сеќавање: "Портрет на таткото Филип" (1932) и "Портрет на мајката" (1930) кој добил белези на "мадона" со фините стилизирани црти на лицето. Во "Портрет на учителот Ј. П." (1930) се позабележливи реалистичните црти, додека во спомнатиот "Портрет на Тревелијан" (1931) се споиле елементите на "живо" претставување со карактеристиките на "византиска стилизација" во издолжениот лик. На лицето на овој англиски сликар се чита восхит, инспирација "затворена" во една префинета "пиктурална форма" што тогаш и денес важи за "современа транспозиција" на еден конкретен човечки лик. За портретот на "Девојка во зелено" е напишано следното: "колористички е толку истенчен, што со него Личеноски се доближува до аристократската рафинираност на Тартаља" (*Нико Барџуловиќ, Ошварање изложбе сликарских радова Л. Личеноског, Полиџика, Београд, 6.2.1933*). За разлика од овие дела "Портретот на Фани Политео" (1933) е решен во строга речиси геометриска форма: главата во вид на елипсоидна форма, вратот цилиндрична. Старата градска облека и префинетиот лик јасно говорат за социјалниот статус, а карактеристиките на ликот, издолжен и стилизиран со заоблени црти, за нејзината етничка припадност. Ригорозната стилизација, омекнатата со топлите колористички хармонии (позадината е во кафеаво-црвени бои), симетричноста на композирањето на ликот му дава строгост и извесна безизразност. Всушност, психолошкиот момент е повлечен, затскриен зад масковидноста, налик на икона и воопштен лик.

Во "Портретот на Никола Драгичевиќ" (1930) ликот го зазема речиси целиот простор на сликата, во кој има концентриран напрегнат поглед: тоа се гледа од собраните веѓи, темните очи, тенките поткренати усни. Позадината е обоена во црвено, карактеристично за Личеноски.

Таква позадина наоѓаме и во "Портретот на Милица Николиќ" (1930-1931) решен како фигура која седи со тело свртено малку кон десно, а главата е претставена ан-фас. Моделот покажува дека позира, но пред сè се забележливи чистите контури со кои црната коса го заокружува лицето кое има крупни црти. Сепак, во целината има премногу детали.

Личеноски е автор на многубројни портрети уште во меѓувоениот период. Тие можат да се класификуваат по разни елементи: пол, возраст, социјален статус, етнички белези, професии, поединечен, двоен или групен портрет, на портрети на "луѓе од народот" и на "луѓе од интелигенцијата", на сиромашни и богати итн. Во таа смисла тој се вбројува меѓу основоположниците на модерниот портрет во Македонија.

Во опусот на Личеноски наоѓаме многубројни поединечни, главно женски и машки портрети на негови колеги и познати личности од културниот и уметничкиот живот на Белград и на Скопје. Личеноски умеел да го подвлече карактерното во портретот, но често знаел да се препушти на градењето на својата "пиктурална форма" во која има сензибилност, но и робусно вообличување на формата, во вид на строго водено градење на композицијата на ликот и со пастуозност која потсетува на делата на Жорж Руо.

Личеноски обрнувал внимание на грижливо извлекување на физиономските црти, но исто така го акцентирал типичните белези на одреден социјален слој луѓе, преку цртите на лицето, облеката и опстановката. На пример многу јасно ги разликуваме портретите на едно "Момче", или "Гимназисткиња", или пак "Портрет на девојка" (од 1932) од женскиот модилјаниевски "Портрет" (од 1935), особено портретот на "Мајстор Димко", кој е уверливо претставен во духот на социјалниот

реализам. Тоа се однесува и за портретот на "Мајсторот Димитрија зуграфот" (1934) кој е можеби незавршен во делот на облеката и рацете. Не може да не се препознаат карактеристичните мијачки физиономии, со извонредно пиктурални и хумани вредности, на пример во "Портретот на уметниковата сестра" (1934) или "Жена од Галичник" (1936). Исто така евидентни се посебностите во обработката на портрети од кругот на интелегенцијата и уметничките творци, со погрижливо набележување на индивидуалните црти и со доближена визура (почнувајќи од "Портретот на Марсел Леноар", 1928, "Портрет на Раде Драинац", 1932, "Портрет на Пјер Крижаниќ", 1935). Портретот на книжевникот Ангелко Крстиќ е насликан со својот омилен страк босилек во раката, а портретот на Јулија Лучев (1938) е нов обид за претставување на фигура која седи, со сите белези на модерно облечена "градска дама", но во еден манир на фигуративна стилизација блиска до крута илустративност што ќе ги среќаваме кај повеќе портрети во повоениот период. Поуверливи портретни решенија Личеноски нашол во "Портрет на Охриѓанка" (1936), како посуптилно претставен лик во градска женска облека, како и "Девојка во жолта блуза" (1937), во која покажува извесна несигурност во цртежот. Можат да се набројат и многу други остварувања, меѓу кои се наоѓаат и вредни дела изработени во спонтан манир. Тоа се следните портрети: на Никола Драгичевиќ (1924), Милица Николиќ (1925-26), Јованка Марковиќ (1926), Даница Николиќ (1927), д-р Драги Николиќ (1929), Никола Радичевиќ (1930), Станислава Матијевиќ (1932-33, мис на Скопје и на Југославија), "Београѓанка" (1933), Мајстор Тане (1934, роднина на Личеноски), Стојанка Бошњаковска (1934, сестра на уметникот, во галичка носија), Матуранткиња (1934, со тегет беретка, црвена крагна), Ристо Васиљевиќ (1935), Вуле Премовиќ (1936), Ада Павличиќ (1936, млад цврсто моделиран лик, била модел на Иван Мештровиќ за неговите "Вдовици"). Портретот "Девојка во жолто" (1937) го претставува ликот на Соња Габај, членка на Оперскиот хор во Белград и Еврејка која завршила во логор. Таа е претставена со скрстени раце, седната

во фотелја, со убави црти на лицето, со црни очи итн. Во оваа серија портрети ќе ги набројам и следните: Мери Премовиќ (1937), Јелисавета-Јелка Михајловиќ (1937), Агнеса Лам (1938), "Охриѓанка" (личност од фамилијата Филипчеви - 1938, убава, господствена), Копаничар (1938), Ј. Лопандиќ (1938), Поп Спироски Личеноски (1939, братучед на уметникот, анфас, со ретка брада и широки црти на лицето), "Плава девојка" (1939, претставена нежно, во летна облека со жолти, сини и зелени бои на фустанот), потоа портретот на Леон Мелконијан (на возраст од 9 години, подоцна лекар, Ерменец, изработен по фотографија во цела фигура, во морнарско одело, од лево завеса, од десно стол со книга), Даница Антиќ, книжевникот Гр. Божовиќ, Антон Хутер, Малата Злата, Малата Мери, Зое Главина, Аги Лам, г-ца В. Мојсиловиќ, г-ца С. Габај, г-ѓа Лазаревиќ, Мајсторот Дичо Кујунџија, Мајстор Трајан, Мајстор Заре, Мајстор Трпко Копаничар, Иван Лучев (1936) и други.

Личеноски изработил неколку фигуративни композиции во вид на групни портрети. Амбиентот е современ, како и облеката на личностите, а ликовите се претставени во постилизирани црти отколку што се тоа поединечните портрети, заради ускладување на фигурите и предметите во целосна композиција во која има неспретно разрешување на скратувањата и просторната сугестија.

Препознатливоста на ликовите не е силната страна на овие жанровски осмислени, групни портрети; ликовите се подложени на стилизација кога ги следи другите елементи во композицијата со сличен третман. Сепак, забележлива е невоедначеноста на третманот, како и понагласената илустративност на тематското претставување. Една од тие композиции датира од 1936 година а е наречена "Селски нотабилитет на Галичка гозба" на која се претставени, во галичка носија претседателот на општината, начелникот, свештеникот и други личности. Забележливо е, делумно и заради веселата опуштена атмосфера, извесното карикатурално претставување на ликовите.

Таква обработка на ликовите уметникот спровел и во сликите во кои се претставени разни сцени на "Чочеци", "Теферичи" и друго; во нив доаѓа до израз типичноста на ликовите, како и на сцените чии актери се тие. Постои групен портрет од 1940-41 година наречен "Во Белградското ателје" за кој се зборувало како за "Македонија во мало". Во амбиент на библиотека (истата онаа што сега се наоѓа во Скопје) се распоредени фигурите на личности со кои уметникот во тоа време се дружел. Така, од лево се насликал Личеноски пред штафелај, а Зоја, неговата сопруга служи кафе; сликарот Миленко Шербан стои, а Ѓорѓе Поповиќ седи; Антон Хутер седи на еден постамент, а Иван Лучев е навален во фотелја.

Личеноски изработувал ликови и во техника на фреска, но особено на мозаик како што се на пример "Мајка со дете" (Галичанка), од 1938 година, потоа "Везилка" (1946), "Свети Климент Охридски" (1948) и други. Тој се прилагодил на изразните можности на определената техника и оттука оној ефект на академски грижливо градење на ликот со акцент на широките површини и линеарната контура.

Посебен дел во портретното творештво на Личеноски претставуваат портретите на неговата сопруга Зоја, од различни периоди од нивниот живот. Тие се изработени грижливо, со посебна наклонетост. Така, малиот, минијатурен портрет на Зоја од 1940 година е врамен во елипсовидна форма, и му бил омилен на Личеноски. Минуциозноста во обработката открива интимно чувство, додека во "Читателка во кимоно", од 1940 година се чита друго доживување: емоцијата се врзува со рационалното, љубовта со почитта. Зоја е претставена во лежечка положба, поткрената на лежајот со книга в рака, и во строг десен профил. Таа е облечена во јапонско кимоно што го доловува општиот орнаментално-декоративен впечаток на целината. Во сликата се мешаат ефектите на извесни рефлексии од фовистичкото и интимистичко сликарство. Меѓутоа, значаен коректив создава скулптурално третираната фигура, цврсто моделираниот лик кој побудува силни класично-ренесансни асоцијации. сé до Пикасовиот неокласицизам. Цртите на

моделот добиле воопштени белези, делувајќи недопирливо, како дивинизирана симболична претстава дистанцирана од живото непосредно доживување. Притоа, хармонијата и убавината на целината, заедно со чинот на читање се поважни од намерата да се добие сличност со моделот. Од истата година датира и мозаикот со ликот на Зоја, наречен "Мома Македонка".

Во 1941 година настана "Портретот на Зоја", претставена допојасно, со жолт мантил и зелена ташна, со шапка во мода. Нејзиниот сериозен замислен лик е издвоен на позадина која е обоена во црвени-розе-виолетови тонови. Сето тоа е направено според веќе проверена формула, во однос на класичниот модерен ликовен приод, со елементите на мода во облекувањето и со извесна стилизација на ликот.

Во 1950 година настана уште еден "Портрет на Зоја" во биста и десен полупрофил, а во 1953 година "Читателка", всушност ликот на Зоја со потсетување на некои Пикасови класицистични решенија.

✓ Во најинтимниот дел од портретното творештво на Личеноски секако се вбројуваат неговите автопортрети, настанати од најраниот период и сè до најзначајните етапи на неговиот сликарски развој. Неговиот прв автопортрет е наречен "Сликар-слика пејзаж", од 1919 година, претставен одзади и седнат на столче како слика. Оваа мала слика е третирана со широки потези и интензивен топол колорит и повеќе смета на симболичната претстава на фигурата на уметникот отколку на индивидуализирана претстава.

По престојот во Париз Личеноски изработи еден мал автопортрет кој е третиран присно и во широки пиктурални потези, во кој не деталзира туку спроведува посинтетична формална постапка. Ликот делува со својата сигурност и јасни пиктурални вредности, но без некои психолошки навлегувања.

Во зимата на 1942 година Личеноски го наслика двојниот портрет: автопортретот со портретот на сопругата Зоја. Тој настана во Белград и го

забележува моментот кога моделите читале руска литература: Зоја е претставена ан-фас, со поднаведната глава и замислен, отсутен поглед, со отворена книга пред себе, додека уметникот е насликан во лев полупрофил како ја гледа сопругата со внимание, би се рекло заштитнички. Зоја ги ставила рацете во големите ракави, а Личеноски е облечен во палто, џемпер и со шал околу вратот исто така поради студот во просторијата каде што живееле. Се забележува сличен третман на истакнување на контурите и благата стилизација на формата, со нагласка на жанровски осмислената "случка".

Во "Автопортретот" од 1937 година Личеноски ѝ се препуштил на својата страст за "редење предмети" во сликата, како и на наклонетоста за "облека во мода". Така, тој се насликал допојасно застанат пред штафелај на левата страна на композицијата на кој има малку накосо поставено сликарско платно. Тој е облечен во интересен џемпер, со четка во рацете и со платно закачено на ѕидот во позадината на сликата. Уметникот се посматрал во огледало и го доловил моментот на концентрација пред почнување на слика.

Најзначаен автопортрет на Личеноски е оној од 1947 година. Целото внимание во него е дадено во ликот кој ја зафаќа целата површина на сликата. Уметникот се гледал во огледало, но сега со едно искусно зрело око. Тој гледа во нас сигурно и пробивно соединувајќи ги во делото аспектот на пиктуралното, со реалистичниот цртеж и психолошкиот момент. Ликот е поставен на придушена основа така што јасно се одделуваат индивидуалните црти: малото свртување на главата кон лево, високото и испакнато чело, со извиен кон напред нос, мали усни и подбрадок. Во очите, малку подзатворени и поднадуени има момент на самоиспитување и на сомнеж што оди со возраста. Личеноски постигнал хармоничност на целината, момент на "допир со вистината". ✓

Во третманот на портретите на Личеноски постои извесна сродност со одделни решенија на сликарот Јован Бијелиќ (да го спомнеме само неговиот "Портрет на д-р Маја Гајиќ-Вајс", од 1928 година).

Од педесеттите години постои еден автопортрет, кој изгледа недовршен, во една вообичаена поставка. во "Автопортретот" од 1956 година, изработен во мозаик, Личеноски ја превел својата сликарска концепција: се претставил во десен полупрофил и допојасно, со палета во левата рака, а десната се затскрива зад платното чиј дел, закосено нанапред се појавува од десниот дел на композицијата.

За портретното творештво на Личеноски по 1944 година може да се каже дека ја следи истата линија на развиток од предвоениот период, со сите нагорнини и падови, променливи вредности што ги донесува.

Потвредно е, во смисла на континуитет, дека "распеаниот колорит од пејзажите и селскиот жанр се излева и на портретите, и машки и женски" (*Елена Мацан, Македонски портрети XIX-XX век, каталог, Уметничка галерија, Скопје, 1962*). Се подвлекуваат елементите на постигнати карактери, душевниот живот и суптилната сликарска материја.

Во основа не правиме разлика во стилскиот приод, затоа што се работи пред сè за континуитет во работата, туку само во степенот на заинтересираност, во "количеството на интимно доживување" што уметникот го вградил во делото и секако во степенот на довршеност и хармоничноста на портретната композиција. Значителен е бројот на женски, како и на машки портрети, но затоа помал е бројот на детски портрети, како што е многу мал бројот на двојни или групни портрети: Личеноски е автор и на серија портрети на историски личности, изработени главно во маслена техника, а многу поретко во цртеж, акварел, или мозаик. Податоци за тоа ни дава Зоја Личеноска, сопругата на уметникот во книгата за неговиот живот и дело (*Лазар Личеноски, животи и дело, 1901-1964, Македонска книга, 1986, Скопје*). Така, дознаваме дека Личеноски живеел од правење на портрети во Белград до почетокот на Втората светска војна. Се забележува дека Личеноски водел сметка за препознатливите физиономски црти на моделот (по жив модел или од фотографија), за неговата карактеристична поставеност и за елементите кои го креираат неговиот



портрет: од физиономски и карактерни, до психолошки и социјални. Тој имал чувство за етничките, антрополошки и психолошки белези, за облеката и други атрибути што ја прави специфичноста на моделот. Притоа, во одделни примери психолошкиот аспект се повлекува пред сите овие елементи, и посебно пред привлечностите во градењето на пиктуралната материја.

Во 1939 година Личеноски го наслика малиот по формат "Портрет на Олга Де Бона" кој се одликува со прецизна визуелна опсервација на цртите на лицето и фина психолошка карактеризација. Таквиот суптилен реалистички приод ќе се среќава поретко во портретното творештво на овој уметник. Главно се работи за помалку или повеќе спроведена стилизација на формата во чии рамки авторот го одмерувал "степенот на живост" на портретниот лик. Хронолошки погледнато би ги спомнале следните портретни остварувања, кои поседуваат квалитети, без намера да биде исцрпен списокот на портрети што ги изработил Личеноски по нарачка или како сопствен избор: тоа се портретите на Лела Лопандиќ (1940), Рада Мијушковиќ (1942), Миодраг Паниќ-Суреп (1942?), Фрида Филиповиќ (1943, сценарист на македонскиот игран филм "Мирно лето"), потоа Анушка Мартиноска (1945), "Ќерката на Ѓорѓи Шоптрајанов" (1946), Ната Личеноска (1946), Нина Роса Личеноска (1946, во десен полупрофил, биста, во галичка носија, со замислен израз, топло, сензибилно пиктурално третирана), Вилим Свечњак (1948-49, овој сликар е портретиран во Охрид, во биста, облечен во маица и "поцрнет" од сонцето, со брадичка и скептична насмевка на лицето), Душан Кокотовиќ (1949, "затворен" лик, со наочари и беретка на главата, познат графичар), Ана Липша Тофовиќ (1951, насликана во улогата на "Орфеј", со лирата и карактеристичната облека), Мирослав-Мире Личеноски (1956, детски портрет третиран во послободни потези), Женски портрет (1957, акварел, портрет на сопругата на првиот секретар на Уметничката галерија во Скопје), "д-р М. Ј." и други. Личеноски често ги потпишувал своите портрети со иницијали што може да значи и желба да се

посматраат неговите дела како ликовни остварувања, барем исто колку и како портрети на конкретни личности.

По 1945 година, сообразувајќи се со новите повоеани услови, Личеноски изработи серија портрети на познати личности од политичкиот и уметнички живот во Македонија, како и на историски личности од поблиското или подалечното минато. Така, регистрирани се портретите на Димитар Влахов (1945), Венко Марковски (1945), Нестор Алексиев (1945), Поп Богумил (1948), Андон Дуков (еден портрет го направил пред да замине во партизани, а вториот во 1948), Ѓорѓија Пулевски (1949), Гоце Делчев (1949, два портрета), Димитар Андонов Папрадишки (1949), Зографот Јаков Фрчковски (1950), Лазар Колишевски (1950), Владо Малески (1950 ?), Јосип Броз Тито (1955, два портрета) и други. Портретот на Поп Богумил, историска личност од подалечното минато, е правен по модел на уметников современик, како повозрасен човек со бела коса, продоховен лик и подигната рака. Зографот Папрадишки го знаел и од животот, но го претставил во построга стилизација на формата, во десен профил за да го истакне карактеристичниот лик - жив љубопитен поглед, сосем ретка брадичка и со бела коса. Зографот Фрчковски е насликан во галичка носија со бели мустаќи и насмевка на усните.

Меѓу последните портрети на Личеноски се издвојуваат оние во кои е позабележителна во однос на другите стилизацијата и синтетичноста на формата, со значајна улога на колористичката контурна линија и плошниот речиси декоративен карактер на бојата. Во нив сликарот градел сумарно вообличена плошна арабеска на портретниот лик. Моделот всушност бил повод да создаде типичен женски портрет ослободен од деталзирање и "психологизирање". Таков е "Портретот на девојка" од 1960 година (Милена Ралиќ), како и "Портретот на Лиле Ѓузелова" (1963), потоа портретите на Павлина Џунов (1962), Алис Богоевиќ, од фамилијата Бошнаковски.

Никола МАРТИНОВСКИ е цртач со голем талент; неговите цртежи претставуваат своевиден поглед на неговата интимна творечка

лабораторија, посведочуваат за неговите преокупации и интересирања. Овој сликар често го земал моливот в рака и ги забележувал своите сензации и размислувања, откривајќи ни еден широк интерес за светот. Значајно место во неговото цртачко творештво зазема интересот за човечкиот лик, за портретниот жанр. Неговите цртежи можеме да ги посматраме како своевиден дневник, од лесни скици до студии и цртежи кои ги имаат изворните и високи достоинства на самостојни остварувања. Тој изработил бројни цртежи на мали портрети на деца, жени и машки ликови често поставени во група од по две или три фигури. Во нив тој дава личен израз, изработени се со извесна непосредност и нагласено мајсторство, Мартиноски умеел да вообличи форма со неколку линии и потези, континуирани или испресечени, со остри и меки валерски диференцијации. Според застапените мотиви, во општиот израз, во нивното поставување има некоја искреност, што е резултат и на сликарскиот присен допир со мотивот. Неговите типови на луѓе од скопските маала, посебно нагласувајќи го својот интерес кон типови на ромската популација, кон сиромашниот слој на населението, се извонредни детализирани претстави кои се одликуваат со уверливи индивидуализации и карактерни студии. Притоа, типичното или карактеристичното се образложени на впечатлив начин.

Мартиноски ги акцентира енергично формите, цртежот е конструктивен и забележлив и во дела во кои пиктуралното има подеднаква важност и пресудно делување. Тоа е сликар богат во карактеризацијата, сигурен во индивидуализирање на цртите на лицето и во тој спој на линија и боја постигнува симбиоза на објективната форма и експресивна сила. Во таа смисла, Мартиноски ќе остане поблизок до Модилјани отколку до Сутин или Кокошка, почнувајќи од триесеттите години. Во неговите дела се обединило комплетното мајсторство на класичната техника на цртање и сликање со дарбата за карактеризација на моделот. Тој умее лесно и јасно да го извлече карактеристичното, и она што претставува карактер на една личност внесувајќи во нејзиното вообличување и сопствена страст и виталност, здржаност но и сензуалност која е дел и од неговата личност.

Мартиноски ја почнува кариерата со академски портретни студии (покрај студиите на актови) и ќе создаде со текот на времето сликарски опус кој претставува "всушност голема галерија на портрети" (*Елена Маџан, Македонски портрети XIX-XX век, Уметничка галерија, Скопје, 1962*). Тој е автор на многубројни портрети, прв впечатлив автор на интимниот, граѓански портрет, на поединечни ликови и групни портрети, на глава, биста и цела фигура, на детски, женски и машки ликови, портрети на лица од различни општествени и социјални слоеви, со разновидна облека, на актови-портрети, на најразновидни видови насмевки (опуштена, радосна, претворна итн.), на типови физиономски, карактерни, психолошки, социјални, антрополошки (портрети на Македонци, Власи, Роми, Турци, Албанци) и така натаму. Сите овие видови портрети се создадени во различни периоди, во одделен социјален и уметнички контекст, и затоа донесуваат неколку различни, инаку стилски блиски приоди засновани на реалистичното претставување (варијанти на академскиот реализам, на реализам со импресионистички и кубистички рефлексии и особено на оригиналната реалистично-експресионистичка симбиоза). Притоа, јасно е дека Мартиноски остварил послободни авторски резултати кога не бил ограничуван од барањата на некој нарачател. Тоа е автор кој поседува продлабочени можности на јасна опсервација, талент за цртачко пиктурално "конструирање" на делото и негово довршување, на тонска моделација но и за колористичко вообличување на волуменот, со заситен пигмент и сјај во текстурата.

За Мартиноски никогаш не се поставувало прашањето дали во насликаниот портрет треба да има сличност со оригиналот. Сите негови портретни ликови поседуваат белези на уверлива индивидуална физиономија со карактеристични психолошки посебности и нијансирања.

Кон крајот на школувањето во Букурешт, во 1925-27 година (со повремени престои во Скопје) Мартиноски создаде неколку солидно изведени портретни студии (Мрзеливиот Стоика, 1925. Глава на момченце,

1926, Романски циганин, 1926, "Портрет на Ена Корнеа", 1926 и други. Борис Петковски утврдува влијание на неговиот професор Георге Миреа, по елементите на "академско-портретната сладникавост", но исто така и со една "поголема занаетска опитност и дотераност на изразот, стемнет колорит, видлив стремеж за физиономско-психолошка диференцијација на секој портрет." Борис Петковски во своите текстови студиозно и целосно го проучи творештвото на Никола Мартиноски определувајќи ги периодите, влијанијата, карактеристиките и достигнувањата на овој уметник особено во портретниот жанр. Исцрпноста на овие трудови (*Никола Мартиноски, 1903-1973, Ретроспектива, Музеј на современата уметност, Скопје, 1975-1976; Никола Мартиноски, живој и дело, Култура, Скопје, 1982; Творештвојто на Никола Мартиноски, Галерија на Никола Мартиноски, Крушево, 1990 и други*), ми овозможи увид во портретното творештво на Мартиноски, а едновремено го определи и обемот и карактерот на овој труд за портретното творештво во македонската уметност.

Престојот на Никола Мартиноски во Париз (1927-1928 година) му овозможи на солидната академска наобразба да надогради нови искуства на веќе оформените правци и движења во уметноста: фовизмот, експресионизмот, кубизмот, апстрактната уметност, надреализмот. Тоа значеше едновремено откривање на сопствената уметничка личност на сликар експресионист, што природно се сообразуваше со експресионизмот на "Париската школа" во тие години. Така, "особено сликарството на Сутин и Амадео Модилјани со голема сила ќе се втисне во творечката имагинација на Мартиноски." Меѓутоа, портретниот лик "Глава на жена" (1928) ја потврдува сигурноста и цврстата моделација која е поблиска до академскиот реализам отколку до некој помодерен приод. Во првиот скопски период, а во фазата на експресионизмот (1929-1933) е датиран "Портретот на младиот филозоф" (д-р Душан Недељковиќ) од 1929 година. Ликот е во гро план, доближен е и разрешен во коса дијагонална положба со нагласка на линеарниот третман на крупниот волумен, и на издолженото, аглесто лице

на младиот филозоф. Со овој портрет, а особено со "Портретот на Олга" од 1930 година Мартиноски ја отпочна серијата портрети со линеарен третман, со стегната и синтетична форма геометриски стилизирана и блиска во природот со некои портрети на Модилјани. Таков е и подоцнежниот "Портрет на гроф Крафченко" (1941) претставен во лежерна положба, со шешир на главата и тркалезни наочари "ленонки" (како во "Портретот на младиот филозоф", во одело и со шал кои сведочат за елегантноста на портретираната личност. Неговото лице (кое наликува на писателот Хенри Милер) има скептичен израз и поглед на интелегентната физиономија. Забележливо е дека Мартиноски умее да ги "смести" своите ликови природно, или "удобно" во рамките на сликарското платно; тоа го постигнува кога сече некој дел од портретот, кога го претставува во групан или кога го издвојува на средината на сликата во формат на биста или цела фигура. Меѓу овие "конструктивистички" разрешени дела се наоѓа и еден "Циганин со фес" од 1929 година кој е послободно третиран за да го долови изразот на еден измачен (можеби и пијан) Циганин. Затоа во овој портретен лик превладуваат испрекршени форми и колористички партии. Следи еден портрет "Мајката на авторот" од 1932 година насликан со љубов и многу грижливост, карактеристична за постапката во која се "натпреваруваат" академскиот реализам и "импресионизираните реализам". Тоа е старица со добродушен израз, прибрана и воздржана што е постигнато со старечки склепените раце на skutot, со трпеливо наслојуваните пиктурални слоеви, во топла кафеаво-жолта гама на тонови.

Со 1931 година е датирана температа "Госпоѓица Арети", претставена како акт-портрет со белези на личност "од дното", од ноќниот живот во Солун. Се забележуваат послободно нанесуваните потези и извесната карикатуралност во претставувањето, што делумно е резултат на авторовиот "експресионистички порив". Со ова дело Мартиноски ја почнува серијата социјално-психолошки карактеризирани портретни ликови и фигури, создадени во предвоениот период и по 1945 година.

Во триесеттите години Мартиноски го наслика "Портретот на Раде Драинац" (1933), со карактеристични индивидуализирани црти на издолженото лице вообличено со поделени долги потези што се блиски на Делонеовиот "конструктивистички" реализам. Од 1932 година е цртежот "Портрет на Даница Антиќ" кој е третиран "со остра линија, што низ стилизираната 'геометричност' го извлекува суштественото во даден лик или фигура" (*Борис Пејковски*). Во други портрети од триесеттите години Мартиноски појасно ја изразува својата поврзаност со нашата средновековна уметност, линеарниот синтетичен стил на фреските и карактеристиките на иконовидност. Покрај другите тука е сликата "Младо Турчинче", "Седнато девојче I" и други. Во 1934 година тој го наслика "Портретот на Растко Пуриќ", изработен во духот на една симпатично обликувана издолжена физиономија, со белези на "заоблена карикатуралност", но и "Циганка-Емша", цврсто обликуван лик, со суптилна пиктурална оформеност и карактеристична "Ромска меланхоличност". За разлика од овој психолошки дефиниран цврст портрет, сликата "Дервиш со бела брада" (1934-35) е разрешена како послободно и пиктурално меко третирана целина и спонтано доловено движење на моделот. Тој носи карактеристична шапка на главата (сино и црвено обоена), има обло чело, изразито сини очи, црвени усни и бела брада, а цигарата во десната рака ја дополнува динамичната поставеност на главата во едно малку извиено, кон лево сѐртено движење - во момент на жив разговор. Од тој период датира и "Глава на циганка" која донесува типичност на цртите на лицето обработени во брзо нанесени сумарни потези кои во својата лоцираност и испрекинатост се разликуваат во приодот од другите остварувања на Мартиноски. Слични белези наоѓаме и во други подоцнежни дела.

Во втората половина на триесеттите години продолжува серијата на извонредни остварувања. Во фокусот на интересирањето е човечкиот лик, разните "народски типови" како суштествен медиум-израз на човечката

емоција. Насликаните портрети се резултат на личното доживување, на еден строг приод во кој нагласката паѓа на индивидуалните физиономски црти, на карактерните особености и атрибути. Мартиноски има почит спрема моделот, со подеднаква грижа ја гради цртачката основа и пиктурална содржина на портретот, кога работи поимпулсивно или постегнато, послободно или по класично.

Во "Портретот на Синиша Пауновиќ" (1936) Мартиноски ги урамнотежил слободниот експресивен приод и точно набележување на индивидуалните црти. Лицето добило испрекршени форми, извесни деформации во деловите кои ја подигнуваат експресивноста на ликот. Ова решение во кое линијата се натпреварува со боените плохи и во кое контурите на одделни места се раствораат и ликот на тој начин се поврзува со околниот простор, со исто така вознемирена позадина, потсетува на некој необичен спој на Модилјани и Сутин. Портретот доловува карактеристичен момент на живо размислување и доживување на моделот, во кој се постигнати вредностите на индивидуална портретност и на сликарски вредности.

Следи серија портретни ликови, уверливи студии на типови и карактери, претставници на цели социјални и етнички групи во кои Мартиноски ја демонстрира способноста да проникне во индивидуалните особености на моделот, да го акцентира карактеристичното и да го претстави на еден впечатлив ликовен начин. Во неговиот приод можат да се најдат елементи на маниристичност, на изработка на формални студии, белези на дотерана академска обработка но и на послободен експресивен третман, на цврсти, обли или аглесто испрекршени форми, смирени како и вознемирени, патетично и маниристички извештачени, интимни но и монументално конципирани. Особено во примерите на портрети на ромски лица уметникот постигнал иконовидност, претстава на своевидна "Циганска Мадона". Можат да се набројат низа прекрасни остварувања: од "Девојче со плетенки" (1930), "Седнато девојче" (1933), "Циганска слава" (1933),



"Џанум III" (1934-35), Дервиш Бекташ (1935), "Другарот Рамадан" (1936), "Невеста" (1937), "Ќамир" (1937), "Циганчичка со скрстени раце" (1937-38), "Циганска принцеза" (1938), "Питач" (1938), "Албанец" (1938 ?), "Ерменско емигрантче" (1938), "Девојче со ружа" (1939), "Парталаво циганче" (1939), "Малечката наивка" (1939), потоа "Дете со цигара" (1940), "Дедо и внука" (1940), "Мајка со дете" (1940), и други.

Овие дела, како и оние создадени во периодот 1938-1941 под знакот на социјалниот реализам, го потврдуваат уметничкиот интегритет на Мартиноски, неговата природна упатеност и сочувствување со "луѓето од народот". Тој е уметник кој уверливо го отсликува човечкото секојдневие, во една балканска мала средина, регистрирајќи ги "претставниците на малиот човек" во сета нивна "животна објективност". Мартиноски пластично ги вообличува фигурите, детаљно го претставува нивниот физички изглед, карактерот и психолошките и социјални белези карактеристични за сиромашниот, мал човек кој ја манифестирал "нерадосната вистина за животот во оваа земја во тој предвоен период" (*Борис Пејковски*). Машките и женски, детските фигури се насликани како одделни портретни претстави, но и во група од две и повеќе фигури. Нивната поставеност е различна: со нагласување на кривото, лежерно, опуштено или вознемирувачко држење. Тоа се главно ликови со достоинственост, некаде со елеганција, но секогаш со резигнираност и сила во изразот. Сиромаштијата некои од нив ги направила апатични, со отсутен тажен или загрижен поглед, но и со помирност со својата судбина. Мартиноски реагира живо и непосредно, со уметнички нерв; тој со чувство и силно заграбувал од животот околу него, кој се карактеризирал со извесен трагизам но и со жива колоритност во некои свои манифестации. Мартиноски е расен сликар кој на "фактите од животот" умеел со многу сила да им даде уметничка вистинитост, без оглед дали се работи за регистрирање на тажната или за ведрата страна на животот. Токму во таа негова широчина и длабок зафат во непоредните манифестации на животот го согледуваме хуманистичкиот аспект на фигуративното, или портретно

творештво на Мартиноски. Нагласувањето на психолошката и особено социјална компонентата се поврзува со актуелните тенденции во тогашната југословенска ликовна уметност и литература. Меѓутоа, факт е дека Мартиноски и во подоцнежните периоди ќе го задржи својот интерес за некои карактеристични теми создадени во предвоениот период. Неговата поврзаност со животот и традицијата и натаму ќе се објавува преку уметниковиот карактеристичен реалистично-експресионистички стил; тоа е евидентно во амблематично претставените портретни претстави на Циганки, некогаш иконовидни, некогаш поизразито еротични. Конечно, моделите "од улица" во сликите на Мартиноски секогаш добиваат витален импулс, така што и во својата сиромаштија (во животот и уметноста) добиваат некоја веселост, изразена во насмевката, закитеноста со некој трендафил.

Во тие години, покрај мноштвото дела со понагласени социјални и психолошки белези, Мартиноски повремено се враќа на посмирен објективистички интониран портретен реализам, каков што наоѓаме во изразно занимливиот "Портрет на Петар Слиепчевиќ" од 1939 година.

За време на војната, во Скопје, Мартиноски продолжува да слика "глави", "ликови" на момчиња и девојчиња, меѓу кои се наоѓаат и впечатливи портретни остварувања. Така на пример "Продавачот на весници" од 1942 година е претстава на млад човек кој пленува со природната, широка насмевка. Во тој период Мартиноски ќе се навраќа на поскрупулозниот реалистичен приод, пред сè кога работел портрети по нарачка. Во "Портретот на Зица Боздова", од 1943 година, доловен е издолжениот лик на постара жена, која има обла триаголна физиономија. Ширум отворените очи, набрчканото обло чело, тенките усни и дотераноста (градска облека и шамија) откриваат внимателност при позирањето, интелегентна и продуктивна физиономија.

Ваков тип на портрети со грижлива обработка на деталите и класична моделација на формата ќе среќаваме и во подоцнежните периоди особено кога се работело за нарачка или за компромисни решенија. Такви се

детските портрети "Портрет на Перо Нича" и "Портрет на Дика Киту" од 1943 и 1944 година.

Од 1944 година датираат два портрета во кои е забележливо извесното смирување, прикложување на авторот кон коректност во изведбата што подразбира грижливо исцртување на цртите на лицето и правилно распоредување на потезите, со видливи траги на четката ("Седнато циганче" и "Глава на партизан").

Промена во стилски поглед нема ниту во наредните години. Покрај коректната изведба, извесното прилагодување на актуелните тематски барања во тој период на социјалистичкиот реализам (1945-50 година и натаму) Мартиноски остана во рамките на класичниот реалистичен приод. Од 1945 година е портретот "Мајка" кој е насликан студиозно и со тонска моделација која создава ефект на уверлива пластичност, боја на инкарнат и психолошко-физиономски црти на ликот на оваа постара жена. Затоа пак, "Ученикот Диме" од 1945 година е изработен со многу симпатија и со вешти потези со кои е нагласен цртежот на фигурата. Старото палтенце стегнато со јаженце и платнената торба префрлена преку рамо со јасни белези на едно сиромашно време исполнето со ентузијазам, на обнова и изградба на земјата. Така, портретот на "Ударникот" од 1947 година е исто насликан со грижливо организирани потези, што се однесува до линеарниот третман на пластично доловената глава, како и со послободни експресивни потези на едноставната позадина. Тоа е силен и здрав лик на младинец кој е облечен во сиво-зеленкаста униформа на која од десната страна се закачени одликувањата за неговите ударнички, работни успеси. Следи серија портретни ликови на ударници ("Ристо Батроски-носител на орденот на трудот", 1949 и други), портрет на Гоце Делчев и други. Меѓутоа, од 1947 година е "Портретот на Ники" кој е детски портрет претставен со понагласено интимно доживување и суптилност во изразот. Мартиноски и со овој портрет покажа дека умее да ги "извлече" карактеристичните црти и психологијата на детскиот модел. Од тие години е и "Бремена жена".

портрет на жената на Мартиноски, уверливо претставена женска фигура со карактеристичен издолжен лик.

Во наредните години Мартиноски ќе понуди различни решенија кои во основа се составени од претходните сознанија и достигнуања, главно во рамките на одделни варијанти на реалистично-експресионистичкиот приод кој е карактеристичен за него. Тој продолжи живо да се интересира за "локални", "народни" теми, за карактеристичната облека и особено за карактеристиките на личностите и ликовите. Начинот на обработка е често сообразен со избраниот мотив, поточно моделот или моделите кои му позирале.

Поединечните портрети се сменуваат со групните, неговиот избор се заменува со некоја нарачка што непосредно го условува приодот. Позната личност не ретко е заменета со анонимни лица "од народот" но во кои авторот внел симпатија и страшно доживување. Во 1946 година тој ја наслика "Циганчичка со цвет" која според елементите на рутинска обработка, на формална дотераност и извесна декоративност, претставува прототип на серијата подоцнежни клишетираны претставувања на "момички со цвет" од еден среден граѓански слој пред сè во градот Скопје. Друга линија на развиток следиме во серијата портретни ликови од ромската народност (Девојче, 1950-51 година и други) доживевани непосредно и суптилно, вистински примери на анонимни, но портретно осмислени интимни претставувања. Третата линија ја утврдуваме преку портрети на "народни теми". Така, двете "Селанки од Крушево" (1951) не се само "гола информација туку нагласено вешто насликани (во анатомски пропорции, детали на народната носија, точно претставени индивидуални црти на облите, јадри, румени селанки) фигури кои делуваат подготвени за позирање пред штафелајот на уметникот. Нивните фигури фрлаат сенки на ѕидот кој претставува едноставна плоштина која ги доближува до гледачот. Композицијата "Тешкото" (создадена меѓу 1952-54) е посложен зафат бидејќи се работи за повеќе фигури, за ликови со индивидуализирани црти и за движење кое е карактеристично за македонското оро.

Во шестата деценија Мартиноски реализираше повеќе поединечни и групни портрети, на жени и мажи на различна возраст и со различен општествен и социјален статус. Така, сликата "Грација во костим од XIX век" (1952) е портрет на млада жена која е претставена во цела фигура, со извесно кокетно движење на десната страна (телото е во профил, а главата ан-фас) и малку "остра" насмевка на лицето. Портрети во цела фигура се ретки во македонската уметност, и затоа со своите дела Мартиноски е основоположник и на овој вид модерен портрет. За разлика од овој елегантен портрет, изработен во манир на послободен академски реализам, портретот "Рамадан" (1952-53), кој е изработен во темпера, донесува робусна сила и експресионистички (по малку маниристично) цртана цела фигура на Рамадан облечен парталаво и сиромашно но со цвет во рацете кој треба да ја симболизира неговата лирска природа наспроти силата и корпулентноста. Следејќи извесна хронологија во настанувањето на делата, а во серијата портрети на стари луѓе се издвојува "Старица со кафе" од 1953 година. Старицата е претставена во цела фигура, седната на стол во лев полупрофил. Всушност телото е повеќе во профил а главата е насликата во момент на свртување кон гледачот. Жената носи градска облека, темен фустан и марама, долго палто со крзно. Приодот е строго реалистичен но со суптилност во тонските градации кои создаваат впечаток на атмосфера околу фигурата. Ефектот на живост е потенциран и со сенката на десната страна на сликата, особено со уверливиот инкарнат, спонтаното движење и реакција на старицата која опуштено го пие своето кафе. Притоа, нагласка е дадена на насмевката и погледот кои се старечки опуштени, помирувачки и добродушни, сознателни во своето искуство. Мартиноски и тука покажува способност за живо доловување на ликот на моделот, за неговиот изглед и карактерни посебности. Тој ги "фаќа" своите модели во момент на спонтано реагирање, доближувајќи го насликаниот портрет до гледачот, не оставајќи било какви прегради во непосредното доживување. Главниот предмет е човечката фигура, зголемена и доближена која се издвојува на мала и

едноставна позадина, која дава илузија за скратена просторност. Тој сака опуштено држење како и во сликата "Одмор на приемен ден" од 1954 година. Тоа е млада жена која се опуштила на столот, претставена во десен полупрофил и со чадор во десната рака. Таквата лежерност се среќава и во други дела на Мартиноски, но тука природот е многу поразличен од другите слики. Имено, фигурата е цртана линеарно, илустративно, додека бојата е исто така дескриптивна и декоративна (елегантен син градски фустан, цветови во skutот и чадорот).

Ова дело, според чистиот синтетичен третман на фигурата, потсетува на некои литографии на Тулуз Лотрек. Подоцна Мартиноски ќе ги редуцира средствата, претставувајќи го портретот "Бети" (1958) во крајно сумарни потези со потенцирање на контурната линија со која уверливо ја претставува младешката витка фигура која е застаната ноншалантно а во рацете држи цветчиња. Ликот има индивидуализирани карактеристики, доловени со неколку линии и потези, но сепак тој е повеќе неодредена или воопштена претстава.

Во 1955 година Мартиноски го наслика големото платно "Семејство" кое претставува групен портрет составен од четири фигури: во преден план тоа се млади луѓе - женската фигура стои и ги потпира рацете на седнатото момченце. Тие се свесни дека позираат затоа се наместени и со поглед кој е насочен кон гледачот. Во позадината, од левата страна на композицијата е насликана мајка со дете, амблематична претстава на Циганка која го дои своето бебе, со опуштена извиена фигура, а главата зафрлена малку на назад. И таа гледа, во лев полупрофил, кон гледачот. Фигурите се насликани темпераментно и во извесна смисла маниристично, но во секој случај претставува еден од ретките групни портрети (неименувани лица) во македонското сликарство, со нагласка на жанровската содржина.

Во тие години Мартиноски, по нарачка, ќе го наслика "Портретот на инженерот Пиртовшек" (1955) со чувство за солиден граѓански портрет на кој можат да се утврдат точно насликаните индивидуални црти на лицето.

физиономија на интелектуалец според изразот на очите и усните, како и на тркалезни наочари.

Согледувајќи го во целина творечкиот опус во портретниот жанр на Никола Мартиноски може да се констатираат исклучителни остварувања кои по своите карактеристики и вредности не се надминати во својот вид во современата македонска уметност. Низ портретните остварувања можеме да ги следиме развојните етапи и приоди карактеристични за уметничкиот развој на Мартиноски, како и да потврдиме дека тој е автор на посебен вид интимен и социјално-психолошки портрет кој е образложен со еден жив реалистично-експресионистички стил. Мартиноски ѝ припаѓа на првата македонска академски образована ликовна генерација; тој создаде портрети од најразличен вид, кои можат да се обработуваат како поединечни или групни портрети, како бисти или цели фигури, фигури машки и женски на различни возрасти, со разновидна облека, фризура и израз на лицето, со различна поставеност на телото во простор. На тој начин овој сликар ги антиципираше основните видови на класичниот портретен жанр кој има значење за модерната фигуративна уметност кај нас, за разбирање на некои основни карактеристики и белези (на луѓето што живеат на овие простори, а кои им припаѓаат на различни етнички и национални групи).

Констатирано е дека Мартиноски (во платната и цртежите) "со повеќе свои портрети и автопортрети се вклучува во цела низа стилски тенденции карактеристични за развој на овој жанр во сето поново југословенско сликарство" (некои конструктивистички настојувања, експресионизмот итн.) и дека во овие дела "се открива впечатливиот талент и уметничката убедливост на портретното творештво на Мартиноски" (*Борис Пејковски, Портретној во творештвој на Никола Мартиноски, Скица за студија, Разглед, број 4, Скопје, 1983*).

Автопортретите во творештвото на Никола Мартиноски не се многу на број но поседуваат белези и вредности карактеристични за неговиот уметнички развој и посебниот реалистично-експресионистички стил. За

автопортретите важи мислењето искажано за портретите на Мартиноски, дека се работи за "понагласена реалистична стилска концепција" што е директно поврзано со природот на уметникот, како и со посебните барања на портретниот жанр (за ова види кај: *Борис Пејковски, Никола Мартиноски, 1903-1973, ретроспектива, Музеј на современата уметност, Скопје, 25.12.1975-10.2.1976*); *Истиот, Никола Мартиноски, Култура, Скопје, 1982* и особено во: *Борис Пејковски, Автпортретот во творешвото на Никола Мартиноски, Ликовна уметност, број 7, Скопје, 1980*). Уште во раните предвоени автопортрети Мартиноски се сообразува со општите светски настојувања, успевајќи да наслика извонредни дела со белези на модерни остварувања.

Мартиноски, и во извесна смисла и Личеноски создадоа примери на поврзување на определените физиономски црти со модерниот природ на геометризација на формата. Тука не се работи за кубистичко разложување на предметот, туку за остварување ред во целосното и феноменалното, на извесен компромис меѓу објективните индивидуални црти на ликот и "конструктивистичкиот" концепт. Таквото модернизирање на природот станува евидентно по престојот на Мартиноски во Париз, а прв пример за тоа е цртаниот автопортрет објавен во весникот "Наша Стара Србија" од 1929 година. За него пишува Борис Петковски, како и за други насликани автопортрети на опачината на други слики (недовршениот "Автопортрет со цигара" од 1930, Автопортретот од 1930 што се наоѓа во МСУ - Скопје) утврдувајќи го влијанието на Модилјани и на германските експресионисти, цртачкото мајсторство, сензуалноста и меланхоличноста во изразот. Мартиноски во "Автопортретот" од 1930 година (изложен на изложбата "Мајстори на портретот" во галеријата "Стоби" 1995 година во Скопје, се претставил во опуштена поза со израз на блага резигнираност потенцирана со малку зафрлена глава на левата страна. Неговата затвореност и недопирливост се јасно назначени со скрстените во "х" раце во skutот на седнатата фигура. Уметникот се претставил речиси како "сиромашен



работник" кон кого треба да се има симпатија. Во овие автопортрети Мартиноски создаде свој тип на автопортретно претставување: главата е благо накривена кон лево, изразени се силните црти на ликот, потоа неговата меланхоличност и резигнација, нагласената самосвест и горделивост. Динамичната природа на уметникот се појавила во косите линии што ја определуваат накривената положба на телото и на елементите во геометриски решениот простор во кој е поставена фигурата (на пример во последниот спомнат автопортрет).

Во "Автопортретот" од 1931 година сите овие елементи на модернизирање добиле пречистена форма. Ликот ја зафаќа целата површина на платното, тој е поставен во закосена положба и ан-фас со нагласка на прецизно набележување на цртите на лицето и грижлива моделација на формата. Во него не наоѓаме посебно значење на психолошкиот момент, макар што темните очи ја назначуваат интровертираноста и резигнацијата на уметникот.

Ваквата геометризација на формата, пред сè во цртите и квадратните сфери на шалот, уметникот ја спровел и во портретите (поединечни и групни), како и во градските предели итн. Тој период во кој значењето на формата го надвладува значењето на бојата ќе остане можеби најзначајна етапа во уметничкиот развој на Мартиноски.

По војната Мартиноски создаде неколку занимливи автопортрети. Оној што настана во 1949-50 година е разрешен како издвоена биста со пластично вообличен лик на кој се јасно оцртани - левата темна и десната светла страна. Мартиноски работел во еден класичен проверен манир, со реалистичка ликовна постапка која се задржува на објективно, пиктурално, вешто регистрирање на ликот во огледало со карактеристичните физиономски црти и психолошките белези на еден сериозен, горделив и сталожен израз на еден средовечен и самосвесен автор. Смиреноста и дискретната резигнација делуваат невообичаено и "класично" во однос на неговите експресивни остварувања. Тоа се коректно реализирани дела во

манир на класичен реализам, со извесна тактилна вредност на видливите потези на четката. На уметникот како да му е сè јасно, тој е во една зрелост, животна и творечка што не остава место за сомнежи и проверка.

Во автопортретот од 1951 година уметникот ја развива линијата на строго реалистично градење на неговите карактеристични окерни тонови. Автопортретот во пастел од 1952 година донесува понагласено лирско доживување. Мартиноски користел две иконографски решенија: автопортретниот лик е претставен како издвоена фигура или многу поретко во одреден амбиент. Во "Автопортретот" од 1957 година тој ги насликал и четките како еден од најкарактеристичните белези и атрибути на неговата професија. Линеарната стилизација е понагласена и заради претставувањето на ликот во профил и контрастирањето на посветло обоената глава со потемната позадина. Во решавање на цртите на лицето и во издолженоста на прстите забележливи се трагите на маниристично претерување, но и на експресивност. Во 1960 година настана автопортретот со на десно зафрлена глава со меко испрекршена линија која ги определува формите на лицето и на облеката. Фигурата е решена во сумарни потези, со поставеност во која се мешаат декоративното и свеченото, строгоста и горделивоста. Позата е наместена со самодопадливост и дистанцираност која е потенцирана со бледиот инкарнат со кој не се постигнала поголема материјална идентификација. Во опуштената елеганција на фигурата има извесна меланхоличност, во што свој удел има и едноставното просторно дефинирање - смирената позадина на автопортретниот лик.

Со "Автопортретот" од 1969 година Мартиноски достигна творечка слобода и зрелост во овој жанр. Во него го препознаваме нервот и карактеристичниот приод на овој уметник што го разликува од другите автори во ова подрачје. Во решавањето на допојасната фигура авторот водел сметка за нејзината конзистентност и за правилно распоредување на експресивните потези и аглести површини кои се обоени интензивно. Сликањето е изведено енергично, во широки и сигурно нанесувани потези

кои ја следат логиката на единствениот реалистично-експресионистички приод на авторот. Главата, претставена во лев полупрофил, малку е зафрлена наназад во момент на внимателно посматрање на својот лик во огледало. Концентрираноста на погледот е изразена со малку подотворените усни и подзатворените очи кои се насликани со темни дамки, но сепак не делуваат мртво како дупки туку напротив изразуваат сконцентрираност на погледот и извесна интровертираност. Авторот ни открива виталност и моќ на една фасцинантна личност, со високо чувство на самосвест и "со извесна достоинствена резигнација и горчлива носталгија" (*Борис Пејковски, Никола Мартиноски, 1903-1973, Репросекција, Музеј на современата уметност, Скопје, 25.12.1975-10.2.1976*). Телото на уметникот е претставено во малку поместен профил затоа што двете раце (чии прсти не се гледаат) го држат платното на кое треба да ја отпочне сликата. Ова дело го потврдува мислењето дека видливиот физички изглед на една личност е природен симбол на оној невидлив елемент. Тој видлив симбол е свртен кон објективното кое се раководи според законите на претставата. Мартиноски сликал со брзи вешти потези, со интензивен но ускладен колорит чии тактилни траги јасно ги следиме по површината. Тој работи со испрекршени линии и аглести површини, не оставајќи простор за ширење во околината. Тоа е личност сигурна во себе, елегантна во својата надменост. Основната импликација е издвоеноста на фигурата во психолошкиот лик на уметникот којшто сака да не восхити.

По две години Мартиноски ќе наслика "Автопортрет" (1971) на чиј лик се врежани длабоко трагите на животот со една длабока резигнација која е резултат на постарата возраст и на уметниковата внатрешна растргнатост. Неговата страсна природа ја симболизираат две голи женски фигури во позадината, едната свира на чело, другата на зурла во карактеристична "еротска раздвиженост". Автопортретот изразува болно грчовито чувство на копнеж на "човек во години" за кого "еротските доживувања" стануваат, или можат да станат минато, како сеќавање на

младоста. Уметниковата личност е повторно во центарот на вниманието но сега е поставена во специфичен контекст кој ни осветлува една нејзина значајна компонента. Автопортретот има исповеден интимен карактер. Уметникот не сака да не fascинира со сила и моќ, или со убавина туку се изразил непосредно и тоа пред сè преку грдата, немоќна страна на човековиот живот. Неговиот лик добил белези на гротескно претставување, со темна сенка по средината на лицето што му дава извесен белег на трагизам.

Од д-р Борис Петковски дознаваме дека Мартиноски често пати знаел да наслика некој свој автопортрет на другата страна на некоја слика, од кои некои биле незавршени, како и неизложувани. Податокот дека и некои негови најрани автопортрети се изработени со извесна карикатурална деформација на ликот говори за експресионистичкиот темперамент на Мартиноски, за неговата основна намера - да се изрази непосредно и силно, да го изрази својот внатрешен живот. Можеме да се согласиме со мислењето дека некои од автопортретите на овој уметник се "меѓу најзначајните остварувања на уметникот", и на тој начин ги претставуваат карактеристичните творечки етапи и суштината на уметничката природа на Мартиноски (*Борис Пејковски, Автoпoртрeтoт вo илyстрaциoнaтa нa Никoлa Мaртинoски, Ликoвнa уметнoст, брoј 7, Скопје, 1980*). Можеме да додадеме дека автопортретите од 1931, 1949-50, 1969 година се вбројуваат во антологиските остварувања во овој жанр во македонската ликовна уметност.

*Вангел КОЦОМАН*, кој се вбројува меѓу основоположниците на модерната македонска уметност, пасионирано се занимаваше со портретниот жанр. Всушност, портретот беше една од клучните дисциплини преку која тој ја изградуваше својата уметничка физиономија и ги одбележуваше основните развојни етапи.

Цртежите на Коцоман претставуваат своевиден поглед во неговата непосредно искажана творечка лабораторија, во неговите интимни

преокупации и интересирања. Тој често го земал моливот в рака и ги забележувал своите сензации и размислувања. Неговите скици и цртежи изведени во молив, како и во туш, дрвени боички, пастел (заострени, "тапи") со чиста линија или разновидно групирање на линии (шрафирање, светли и темни партии), ни откриваат разновидност во природот и интересирањата (најразновидни мотиви, експериментирања). Цртежот за овој сликар претставуваше своевиден дневник, "скиценбух" во кој со интерес ги следиме неговите забележувања, од разни "стилистички вежби" до карикатурални претставувања. Тоа се мали портрети на другари и пријатели, жени кои нешто му значеле во кои дава личен израз претставувајќи ги спонтано и со некое "мајсторство". Во скиците и цртежите, како и во акварелите и особено во платната, покрај сета непосредност и поврзаност со "сетилниот штимунг", се задржува цврсто поставена линеарна структура. Формата е понагласена и кога ја третира со меки, експресивни или разредени линии, со извесни валерски диференцирања, сумарно или со попродабочена моделирација. Овие творби имаат извесно информативно, потоа документарно а некои и уметничко значење. Хронолошкиот преглед не ни овозможува да ги согледаме суштествените аспекти на една еволуција, во технички и стилски поглед. Всушност, највредните остварувања многу често ги наоѓаме во раните години или првите децении на уметниковото творештво. Во нив се сконцентрирани најважните и најкарактеристични етапи и стилистички определувања и периоди на авторот.

Можеме да утврдиме јасна развојна линија, преку одредени дела, од академски до покласичен или помодерен (влијанија на импресионизмот и постимпресионизмот) реализам, но исто така и навраќања на поранешните решенија и стилски обрасци.

Цртежот се проткајува низ сите периоди и видови на ликовно творештво на Вангел Коџоман. Тој е пасиониран цртач кој секоја занимлива сензација и доживување го бележел на различен начин во својот блок. Цртежот е скица и студија, во секој случај се наоѓа во самата структура на

сликата, изработена во маслена или акварелна техника и така натаму. Тој постигна завидна вештина во сите овие видови на цртеж, но сега ќе спомнеме само она што е најкарактеристично. Така, вниманието го привлекува цртежот "Женски портрет" од 1930 година изработен со линии чија густина ги определува светлите и темни партии на лицето. Токму тие партии, решавани експресивно во еден постимпресионистички манир, ги создаваат оние таинствени психолошки белези на младиот лик. Коџоман покажа посебен интерес за обичните луѓе; во "Портрет на работник" од 1947 година работен со моливи во боја, извлечена е карактеристичната цврстина и изразност на ликот. Можат да се спомнат и "Портрет на старец" (1932), "Селанец" (1940), "Женски портрет" (1942), посебно "Автопортрет" (1944) кој изразува самоувереност и неодлучност истовремено, со исцртани делови на портрет и акт во позадината.

Најстаро зачувано дело на Коџоман е акварелот "Глава на жена" од 1928 година. Тој е работен според модел, реалистички опсервиран и со грижлива обработка на секој детаљ. Боите се точно поставени и кристално чисти, без позначителни прелевања и мешања на тоновите. Тоа дело претставува впечатлива портретна студија на убавица која има темна и кратка коса разделена на средината - според тогашната мода.

Портретите во маслена техника исто така имаат свој развиток и добри остварувања, почнувајќи од крајот на дваесеттите години. Меѓу другото, краткиот престој во Италија ќе вроди со занимливи резултати. Така, "Портретот на девојче" од 1932 година е конципиран под влијание на класичната уметност. Со темната палета на маслинесто-зелени и црвени тонови (веројатно малку потемнети од употребата на лак) се нагласува тој "старински" впечаток. Портретниот лик е класично тонски моделиран, со нагласување на неговата облост и цврста конструкција. Првобитно ова дело била цела фигура, а му позирал моделот на сликарот Јован Биелиќ. Коџоман подоцна ја пресекол оваа слика и сега ја знаеме само како портретен лик. Овие реминисценции на класичната уметност и убавина ќе

се  
 бидат вградени и во некои подоцнежни творби на Коџоман. Рефлексот ќе се почувствува и во делото "Две братчиња" од 1933 година.

"Женскиот портрет" од 1935 година ја развива линијата на робусна и стилизирана форма. Ликот е речиси типизиран, со некои воопштени психолошки белези. Тој е издвоен на неутрална позадина и до израз доаѓаат широко и плошно нанесените тонови кои со своите вредности ги определуваат светлите и темни места на ликот, некаде со нагласување на темна линија која ги оцртува очите и усните.

Во портретите од 1935 година, но и во подоцнежниот период, стануваат забележливи некои посебности во конципирање на портретот коишто можеме да ги подведеме под заедничкиот термин - иконовидност. Тоа значи дека портретниот лик се поставува строго хоризонтално, во ан-фас визура, дека е хиератично, имобилно поставен со извесно стилизирање и монументализирање на формата што значи респектирање на дводимензионалниот концепт во разрешување на формалните и просторни компоненти. Тоа воедно значи дека овие творби се поврзуваат со некои аспекти на портретната уметност од претходната епоха кога создавале последните македонски зографи. Карактеристичен пример за тоа е "Портрет на мојата мајка" од 1935 година во кој покрај стилизацијата мошне прецизно се претставени цртите на повозрасна жена која е облечена во струшка граѓанска облека (жолтеникаво крзно, темно-сина наметка, со зеленикава, сино-сива заднина), на која ѝ недостасува, според зборовите на уметникот блуза во темно-зелена боја. Во портретот е изразена дистанцираност во психолошка смисла, а со обработката на рацете и обликот на главата се нагласува неговата геометриска вообличеност. Ликот изразува самоувереност и сталоженост, со поглед упатен малку над хоризонтот на гледачот - со фино заоблено чело, малку "орловски" закривен нос и горната усна потенка и стегната. Слична строгост на формата гледаме и во подоцнежната слика "Портрет на мојата мајка" од 1947 година, но со многу понепосреден и пожив израз на лицето на една постара но витална и добродушна жена.

Од 1935 година датира "Женски портрет", всушност портретен лик на З. Мишковиќ - личност активна во Друштвото на пријателите на уметноста "Негавиќ и се" "Јефимија". Портретот е лирски доживеан, со една "лесна" стилизација на цртите, предаден во придушен редуциран тоналитет.

Интересот на Коџоман е подеднаков како за познати личности така и за анонимни и "луѓе од народот". Портретот на "Ноќниот чувар" е изработен со симпатија за едноставниот човек-старец, кој е претставен допојасно и малку навален на стапот. Насликан е со поглед што покажува дека е свесен за позирање пред уметникот, во големина што ја зафаќа речиси целата површина на сликата. Авторот сакал да го доближи ликот, но веројатно немал намера да се занимава посебно со проблемот на заднина на портретот. Чуварот, кој има побелена брада и сиво-сини очи гледа право во набљудувачот во една цврсто фиксирана поза на опуштена смиреност, и со добродушност во изразот. Тој е топло облечен - со шубара на главата и подебела облека на телото (палто, наметка и слично). Портретот е сликан во широки потези, со густы намази боја што ја моделира формата која е поедноставена и робуствна. Од тематски и иконографски аспект ова дело на Вангел Коџоман има свој пример и пандан во "Стариот селанец" (*Patience escalier*) на Ван Гог од 1888 година (период на престој во градот Арл на југот на Франција). Се разбира во другите компоненти постојат суштествени разлики; пред сè во сликарскиот приод, во интензитетот на изразот и универзалните значења. Сликата "Ноќниот чувар" повеќе упатува на една локална традиција, со карактеристиките на ликот, облеката и ликовната концепција (со потрадиционален начин на сликање и концепт на дводимензионално решавање на формата). Според извесниот наивизам, едноставен карактер или повеќе добродушноста во изразот можеме да најдеме сродности со Ван Гоговиот "Чичко Танги" од 1887 година).

Цртежот е нагласен и во портретот на "Охридскиот полјак" од 1937 година. Неговата полуфигура е обработена во робуствни форми и со поинтензивни тонови на кафеава, окер и црвена боја, претставувајќи човек



испечен од сонцето. Сепак, црните контури, со различна дебелина, имаат функција на ограничување на боените полиња и смирување на хроматскиот интензитет; исто така, можеби и повеќе за извлекување на деталите на лицето и облеката. Фигурата на полјакот е претставена допојасно со четвртести форми на главата и телото што на свој начин говори за портретираната личност. Коџоман, како верен интерпретатор на средината и луѓето, го истакнал карактеристичното во овој портрет, којшто е работен според модел; неговата сурова појава и виталност, макар што на еден помалку илустративен начин. На авторот му е блиска судбината на "малиот" човек и оттука внесува една понепосредна топлина во претставувањето.

Во 1939 година Коџоман изработи неколку семејни портрети кои претставуваат компромисни решенија меѓу грижливата реалистичка обработка, со примена на валерскиот принцип на моделирање и внесување на колористички акценти, и послободен третман на одделни сегменти; тоа е на пример позадината и цвеќето во портретот на Лилјана Поповиќ. Таквата слобода е применета и во "Портретот на мојата жена I" од 1942 година, претставен со нагласка на цртежот и ретките намази боја со мазна фактура. Поголема крутост, па и шематичност во рамките на поедноставениот реалистички приод, наоѓаме во "Портретот на С. Драшковиќ", "Портрет на проф. Деспа", "Портрет на татко ми", сите од 1940 година. Затоа пак во "Портрет на мојата жена II" од 1945 година авторот внел понепосредно чувство и поинтензивни колористички акценти. Во другиот "Портрет на мојата жена III" од 1945 година уметникот сакал да ја овековечи и дивинизира сопругата Радмила. Нејзиниот портрет е допојасен и монументализиран издвојувајќи се на сосема мал простор на основата која е темно обоена со малку ателјерска светлина од левата страна; во таа површина се назираат контурите од профилираниот стол на кој седи моделот. Покрај длабокото деколте фигурата добива во својата хиератична поставеност иконовидни белези, а моментната реакција е доловена со сугестивно движење на главата малку кон лево. Портретот е сликарски

грижливо и педантно изработен, со нагласка на класичната убавина на моделот кој низ сенката, која наликува на маска паѓа на челото и очите создава сугестија на таинственост. Тука повторно се поставени во созвучје дисонантните црвени и зелени тонови кои ја смируваат топлата гама бои на целината.

Во истата, 1945 година, Коџоман го наслика во еден спонтан манир "Портретот на Димо Тодоровски", негов пријател претставен во момент на занес и замисленост.

Вангел Коџоман е автор на повеќе историски портрети на личности што го обележија повоенiot развој на нашата земја, но и на личности од народот кои на свој начин ги изразуваат карактеристиките на одделни временски периоди и неговите промени. Така, за време на организирањето на одделот за уметност во Главниот штаб на НОВ и ПО на Македонија, во 1994-1995 година направи неколку акварели на партизанки и портрети во маслена техника на "Партизанка I", "Иван Горан Ковачиќ" и "Јосип Броз Тито". Потоа, следи портрет на "Описменета жена" од 1948 година во кои продолжува да негува одделни карактеристики на своето портретно творештво, макар што повеќе шематично и рутински отколку креативно и занимливо. Понепосреден израз имаат "Партизанка I" и "Описменување" затоа што се доживевани и работени според жив модел, но исто така и со забележлива доза на елементи од соцреалистичката естетика - тие треба да сведочат и поучуваат.

Во тој период се насликани "Грнчар" (1946), портретот на "Работник" (1947), потоа "Селанец од Нерези-Илинденец" (1947-48), особено портретот на "Илинденец" (1946) претставен допојасно, облечен во џамадан и црна капа на главата што обично носеле постари луѓе. Формата е третирана со извесна стилизација, а ликот има повеќе воопштени белези. Затоа пак, "Илинденка-баба Ристојца" од 1945 година, која е исто така претставена во строг ан-фас, но во биста и со поживо насликан инкарнат и изразност на лицето. Тоа е лик на постара жена ослепена по случајот на набивање на кол

на војводата Ристо. Нејзиниот лик е издвоен на мирна заднина со дримколска народна носија видлива до градите. Потоа следат портретни ликови на "Гоце Делчев" (1947), речиси целата фигура на "Лазар Колишевски" (1950-51), допојасните ликови на "Пере Тошев" и "Ѓорче Петров" (1950), на "Јосип Броз Тито" (1950, 1954, 1976) и други.

Конечно, во 1961 година Коџоман ги наслика, исто така според фотографија, ликовите на "Браќата Миладиновци" - познатите поети и публицисти од уметниковиот роден крај Струга. Секој од нив е претставен фронтално, со грижливо исликување на секој дел во манир на академскиот реализам. Користена е темна гама тонови со едноставна и неутрална позадина.

Ако овие дела носат во себе илустративност, тогаш "Портретот на Ѓорѓи" од 1951 година (син на уметникот кој е сега починат) е правен со емоција, целиот изработен со рафинирано чувство за боја и вештина во доловување на бебешката физиономија и миловидност во изразот. Ликот е претставен во скратување, со јасни црни очи кои се вперени кон гледачот.

Во портретното творештво на Вангел Коџоман можат да се издвојат неколку дела по својот квалитет и карактеристични белези. Сликата "Пензионер" од 1958 година е монументализирана фигура на постар човек чие лице може само да се насетува под шеширот што ги затскрива челото и очите. Крупната фигура ја зафаќа речиси целата површина на платното, и со главата поднаведната малку на лево во опуштена поза на одмор. Рацете и шеширот ја затвораат елипсоидната форма на целата фигура. Формите се стилизирани а боите ускладени во сино, сиво, црвена гама. Закосениот лик кон лево ни открива широка брада и здебелен нос со силно нагласени брчки. Рацете се груби, а фигурата во целина ги открива робусните црти така што пред нас имаме уверлива слика на "Пензионер" во сигурни и цврсти ритми.

"Портретот на жена" од 1956 година е пошематично решен со плошно поставени јарки бои кои се смиренени со црна контура околу формата.

Коџоман изработи повеќе портрети на познаници и пријатели во манир на поедноставен реалистички приод, со белези на граѓански портрет.

како што се: "Портрет на Д. М." од 1970. "Портрет на Ж. В." од 1971, "Портрет на Ц. В." од 1976 година и други.

Автопортретот зазема значајно место во сликарството на Вангел Коџоман. Не само заради тоа што немал друг модел пред себе, туку пред сè заради своето љубопитство и желбата да се испроба и во овој жанр, да проникне во својата природа и изглед. Тоа му тргнало од рака извонредно добро барем во неколку автопортрети направени во различни и оддалечени временски периоди.

"Автопортрет II" од 1930 година е првиот впечатлив пример на сликарско самооткривање. Авторот го претставил својот лик малку накосо в лево, со една сигурност и сјајна техника која се потпира на реалистичка опсервација, но и на извесен импресионистички приод - искуство добиено од неговиот професор Милан Миловановиќ. Косата е педантно зачешлана наназад, а се забележува дел од облеката (кошула, врска и палто) што сведочи за елеганција во облекувањето. Најважно е живото и точно фиксирање на искричавиот поглед и извесна младешка ароганција во изразот на ликот, неговата виталност изразена и низ топлиот хроматизам на инкарнатот. Ликот на уметникот е претставен во строг ан-фас и издвоен врз апстрактна, темно обоена позадина. Покрај тоа што се присутни трагите на традиционалното реалистичко сликарство, пред сè низ тонската моделација на формата, стануваат поприсутни елементите на модернистичката лексика (користење чисти бои, видливи живо нанесувани потези) што значително се разликува во однос на "Автопортретот" од 1929 година, решено со моделација во преовладувачки кафеави тонови. Се забележува дека десното око на "Автопортретот II" од 1930 година не е насликано паралелно со левото око туку е свртено малку понадесно.

Вангел Коџоман во петнаесетина дела ќе го претстави својот лик како своевидно сведоштво за неговите физиономски и психолошки карактеристики како и за актуелните ликовни пореоккупации. Едно од највпечатливите дела е "автопортрет III" од 1940 година, на кој уметникот се

претставил елегантно облечен (палто и марама во шарени бои) и со атрибути на својата сликарска професија. Ликот на уметникот е претставен ан-фас и допојасно со палета која делумно се појавува од дното на сликата. Портретот е претставен во строга имобилност, хиератично и во една речиси свечена поза. Ликот е малку свртен кон десно, со поглед кој е фиксиран на некој предмет надвор од сликата. Цртежот цврсто ја определува формата, но таа е омекната во нејзината робусност со пиктуралната структура. Строгоста на формата ја следи и методичното нанесување на бојата, во мали потези и дамки што потсетува на постапката на постимпресионистите (Жорж Сера и други). Сепак се работи за комбинација на класичен и на постимпресионистички приод, како своевиден компромис што му овозможил на авторот да ја задоволи својата потреба од непосреден контакт со природната форма и да спроведе помодерен концепт на реализација на сликата. Оттука, можеме да забележиме деталзирање, но исто така и извесна стилизација на формата поткрепено со правилниот распоред на боените потези. Ликот е осветлен од левата страна, но светлината продолжила да се распоредува формирајќи дискретно назначен ореол што на автопортретниот лик му дава нота на идеализираност. Тој изразува самодоверба и сигурност, како и одмерена емоција и штимунг на интимизам со густото "статично" треперење на бели, сино-розикави и зеленкасти тонови. Зелените тонови, чисти или валерски облагородени авторот ги користи за ускладување или корегирање на топлите тонови не само на едноставната позадина туку и на лицето. Притоа, свежина и живост на сликата ѝ даваат интензивните чисти бои нанесени на сликарската палета и боите на марамата врзана околу вратот на уметникот. Автопортретот има смирени црти, изразува една елегантна дистанцираност дури индиферентност. Авторот ја почитува концепцијата на дводимензионална форма и простор, покрај грижливото градење на релјефот на лицето. Уметникот сакал да регистрира не толку моментална претстава колку што сакал да создаде трајна слика за себе и својата професија. По некои свои

белези овој автопортрет не потсетува на одделни решенија и насликани граѓански портрети од Димитар Андонов Папрадишки и Ѓорѓи Зографски од крајот на XIX век. Сепак, според некои посуштествени белези "Автопортрет III" од 1940 година на Вангел Коџоман е поблизок до модерната сликарска традиција. Според сликарската постапка и изразената самосвест тој е многу близок на Ван Гоговиот "Автопортрет пред штафелај" од 1888 година.

Сликарот и моделот-сопствениот лик се поистоветени така што Вангел Коџоман немал потреба докрај да се гледа во огледало, туку ја градел сликата според својата утврдена замисла. Секој дел од сликата е грижливо и полно насликан, со контрола и доследно без никакви дилеми и конвулзии. Неговиот израз на блага и помирлива природа, на робусна форма но и на извесна спиритуалност на колористичките валери го прави овој автопортрет посебен. Покрај тоа уверливо реминисцентна е неговата поврзаност, поттикнатост од Ван Гоговиот "Автопортрет пред штафелај" од 1888 година. Тоа станува евидентно кога ќе се утврди сличноста во поставеноста на ликот, атрибутите кои го претставуваат дури и во најопштите колористички соодноси. Сепак ова дело на Вангел Коџоман можеби најмногу се врзува за "Автопортрет со палета" од Пол Сезан насликан 1885-1887 (што некои го сметаат за незавршен) или со друг автопортрет со беретка на истиот француски сликар. Сличноста можеме да ја утврдиме во поставеноста на потпојасната фигура на уметникот во десен полупрофил, со палета в рака и момент на сликање пред платно кое малку се назира од десната страна на сликата, или пак во индиферентниот, речиси бесчувствен израз на лицето. Сепак, во "Автопортрет III" од Вангел Коџоман постои комбинирање на неколку разни приоди како што е потрадиционалната тонска моделаџија и видот на светло-темните односи, со помодерна постапка која се доближува до импресионистичкото разложување на боите; понагласениот цртеж опишува но и ја конструира формата, тој е повидлив но и се повлекува под боените слоеви.

Коџоман ќе наслика уште неколку значајни автопортрети, земајќи се себе за субјект, со знаци на сопствениот лик за себепитување. Во 1948

година го наслика "Автопортрет VI" - со баретка накривена на крушниот лик поставен во опуштена природна поза. Спроведена е рафинирана тонско-колористичка моделација на релјефот на главата, со благи преоди на светлината. Малку подоцна, по престојот во Париз Вангел Коџоман ќе го наслика "Автопортрет IX" од 1955 година. Променета е од колористичка и психолошка природа. Новите информации и сознанија очигледно придонеле да користи посилни контрасти и поинтензивен чист колорит. Ликот е цврсто цртан и моделиран тонски со уверлив инкарнат на лицето; лицето е свртено во тричетвртински десен профил заедно со натпојасната биста. Опозицијата на црвена боја (на кошулата) и зелената на позадината, толку вообичаена во неговото сликарство, е сигурно контролирана и смирена со обрабување на формите и сивите тонови на палтото. Од левата страна на долната рамка се појавува мал аглест дел од палетата на уметникот што јасно укажува на професијата на личноста. Треба да се подвлече дека тој сооднос на дисонантните црвена и зелена боја е ефикасен и има удел во фовистичко-експресионистичката изразност на ликот. Автопортретот е широко и сигурно третиран а ликот изразува цврстина и самосвест, но едновремено, преку згрчените црти на лицето што одат од брадата и усните преку носот со челото, изразува разјадувачки дилеми (човечки, творечки).

Изработката на портрети и автопортрети била постојано во фокусот на интересирањето и ликовната интерпретација на Вангел Коџоман. Тој имаше сериозен однос кон овој жанр и во еден сталожен развој ги продлабочуваше низ суштествените аспекти на неговото творештво, знаењето и искуствата стекнати и освоени уште во предвоениот период. Тој го задржа сигурниот цртеж, робусната и статична форма и суровата интензивна боја соединувајќи ги во експресни целини. Коџоман се прилагодуваше на потребата да ја задржи визуелната сличност на моделот, но и со доза на личен удел во сликарската портретна интерпретација" (*Владимир Величковски, Вангел Коџоман, живој и дело, Македонска книџа, Скопје, 1986*).

### III ПОРТРЕТОТ КАКО ОБЈЕКТИВИЗИРАНА ПРЕТСТАВА: МОДИФИКАЦИИ НА РЕАЛИСТИЧКИОТ ПРИОД - ОД АКАДЕМСКИ ДО ФОТОРЕАЛИЗАМ

Прва тенденција во развитокот на портретот е секако академскиот реализам макар што во дваесеттите и тринаесеттите години имаше и други текови кои имаат модерен карактер. Корените на академскиот реализам, како што покажува и самиот збор, се наоѓаат во образувањето во духот на традиционалните академски поуки. Не ретко првиот постакадемски период во развитокот на творештвото на еден уметник е во знакот на строгиот академски реализам, кој повеќе води сметка за грижливо "пресликување" на виденото отколку за продлабочување на изразот. Се работи всушност за совладување на основните принципи и елементи на ликовно вообличување, постапка што подразбира деталзирање и јасен поглед. Нема многу примери на оформени дела во манирот на стариот академски портрет. Тоа подразбира усвојување на "некои надворешни квалитети на академското-реалистично претставување", потоа да се "изгради здрава форма со посредство на светло-сенката, да се урамнотежи композицијата на фигурата на платното, да се подвлече карактеристичното во секој портретиран лик" (*Ирина Михалчева, Портретите в бългáрската живопис, Оти 1918 до наши дни, Втора част, София, 1971, Издајелство на Бългáрската Академия на науките*). Некои автори на академскиот реализам умеат да вдахнат богат живот во портретот, но многу дела наспроти тоа "остануваат без душа, без внатрешна енергија и важност." Имајќи го предвид фактот дека се работи за недоволно развиени, рудиментарни форми на академски реализам кои не се појавуваат во својот чист вид, во нив не можеме да гледаме целосна одределба и стил туку прв чекор во развитокот на уметноста на портретот. Ниту во другиот блок остварувања во кои се акцентирани примесите на



разни црти од други методи и приоди - пред сè со извесни импресионистички белези, со некои романтични и симболистични одблесоци, дела со лично осмислени примеси на реалистично-натуралистичкиот приод, како и асимилирање на некои белези на фотографскиот реализам во поновиот период. Таквите појави посведочуваат за спротивставување на уметниците на застарените крути форми на академскиот реализам и за нивното барање на посовремени решенија и сообразување со определени "содржини на епохата". Овие уметници се наоѓаат меѓу својата "реакција на старото" и "предизвикот на новото" кое донесува нова техника и содржини. И во овој домен можеме да кажеме дека нема чисти решенија, кои сепак се вбројуваат во покласичните тенденции во портретната уметност, не ретко со примена на определена шема, манир или конвенција која значи компромис со барањето на нарачателот. Уметниковиот поглед е "јасен и цврст" но главно се движи во надворешната форма, применувајќи згорнични ефекти на допадливост итн. Поретки се остварувањата во кои има атмосфера и доживување, да спроведе тонска моделација на фигурата и да ја поврзе со изразот на портретната содржина.

*Киро КАРАЦА* го наслика "Портретот на мојата сопруга" (1946) кој е карактеристичен пример на неговиот приод. Цртежот е рудиментиран и јасен, формата робусна, а бојата, во нејзините тонски вредности, е редуцирана и "посна". Поедноставениот цртеж, бледоликоста на овој портрет ќе ја најдеме и во неговите подоцнежни остварувања. Во "Автопортретот" од 1956 година авторот применил подетализиран приод претставувајќи се во одело, со врска, и со цигара в уста. Во левата рака тој држи палета која е пресечена од долната рамка. Сликарот на тој начин јасно ги назначил елементите на својата професија, а неговиот поглед е строг и насочен кон гледачот покрај тоа што главата е претставена во десен полупрофил. Строгоста на портретот, неговата самоувереност, се потенцира и со геометриските мотиви на дел од слика во горниот дел на композицијата, и со дел од платното кое се назира од десната страна на сликата.

Автопортретот насликан подоцна (пред 1971 година) е реализиран во уште поедноставна и крута форма и позадина, со нагласка на плоштината и на двата плана. Бледото лице се издвојува на потемната позадина, потенцирајќи ја неговата безизразност и интровертираност. Со сите овие карактеристики овој сликар антиципира дел од портретите насликани многу подоцна од Ана Темкова.

Подоцна *Адем КАСТРАТИ* создаде низа типизирани ликови, стилизирани и волуминозни претстави на "луѓе од народот", со крупни лица и робусни тела, со големи "архаични" очи. Неговиот "примитивен" стил со превладување на линијата го наоѓаме и во сликата "Уметникот и музите" (1993) во која духовито, речиси стриповски илустративно се поврзани ликот на уметникот (автопортретен лик од младоста на уметникот) и голите тела на жени чии ликови не се гледаат, но кои се занесени со некој ритуал на поминување пред уметникот, несвесни дека ја хранат неговата фантазија како можни модели.

*Томо ВЛАДИМИРСКИ* ѝ припаѓа на најстарата основоположничка генерација македонски уметници од предвоениот период, на онаа група уметници кои први ги удрија темелите на модерната портретна уметност во Македонија. Меѓутоа, треба веднаш да се забележи: Владимирски е приврзеник на традиционалното сфаќање на портретниот жанр. Тој, всушност изработката на своите портрети ја заснова на елементарни принципи и сфаќања на академскиот реализам, но во неговата покрута варијанта. Овој сликар прилежно, со незначителен удел на личен ракопис и интерпретација ги бележи деталите постигнувајќи една прифатлива доза на сличност со моделот. Неговата намера е едноставна: да го пренесе верно изгледот на моделот на платно применувајќи и одделни благи стилизации на формата и монументализирање на фигурата.

Портретите на Владимирски делуваат смирено и повлечено, незаинтересирано, како да нема во нив искра на внатрешен духовен живот или израз на видливи страсти. Во тој вид дела се вбројуваат "Портретот на

*Во изработените портрети*

"Цена Петрова" (1937), како и на Василие Поповиќ-Цицо (1939) во кој јасно се назначени<sup>ука</sup> елементите на професијата на моделот - во преден план се наоѓа масичка со отворени акварелни бои, при што уметникот со едната рака држи лист хартија пред себе, а во другата има четкичка со која слика. Во "Женскиот портрет" (1940) стилизацијата е спроведена подоследно, со извесен лиризам во мирната опстановка на моделот. Во "Портретот на владиката Јосиф" (1940) покрај карактеристичните атрибути има знаци на малку поголема живост во изразот. Малку подоцна Владимирски го наслика "Портретот на Евгенија Дервечи" (1942) во кој е забележлива концепцијата на типизирање на ликот и негово монументализирање. Затоа пак "Портретот на на работник" (1940) е <sup>портрети на работници</sup> обработен со благо разбранувана линија, тонската моделација е комбинирана со одмерени колористички акценти (зеленкасти и придушени црвени) а ликот има индивидуализирани црти и живост што сепак не оди до вистинско натуралистичко претставување. <sup>УА</sup> Автопортретот од 1938 година е изработен во духот на неговиот карактеристичен поедноставен реализам, со нагласување на цртите на еден убав лик, со цигара во устата и насмевка која открива добродушност и спонтаност во изразот.

На изложбата во 1939 година Владимирски изложил и други портрети на современици од општествениот и културен живот, на пријатели и роднини, на луѓе од секојдневието. Но, сепак генерално важат горните забелешки и во таа смисла можеме да се согласиме со изнесените ставови за портретното творештво на Владимирски, изнесени по повод неговата ретроспективна изложба. Меѓу другото се вели: "Она што е карактеристично за целата оваа серија на портрети е, пред сè, академскиот пристап кон проблемот, композициската стереотипност, површинското предавање на ликот, статичноста на фигурата со примена на мошне посна фактура и сосема смирениот колорит што се движи во костенливо-браон, црни и темнозеленикави тонови." И потоа: "Задржувајќи се повеќе на самата физиономија на личноста, без некое подлабоко навлегување во

психолошките карактеристики, онаа раздвигувачка внатрешна сила што директно влијае и врз самата визуелна сензација на предадениот лик (со исклучок на "Работникот" и на "Свирачот Бислим" од 1940 година), Владимирски, се чини, се судира со една проблематика што не е до онаа мера продукт на неговата душа..." (*Слободанка Парлиќ-Баришиќ, Томо Владимирски, монографско-рејтроспективна изложба, Македонска книѓа и Музеј на современата уметност, Скопје, 1981*).

Коле МАНЕВ е сликар кој ѝ припаѓа на реалистичната портретна традиција, повеќе наклонет кон традицијата на академскиот реализам отколку на реализмот со модерни белези. Тој работи по модел, најмалку со 7-8 сеанси позирање, но и според фотографија. Во основата на сликата е цртежот, често изработен со четка натопена со некој темен тон, а во одделни примери портретот е изработен во техника на цртеж патиниран со некои сликарски интервенции на површината. Манев грижливо и течно ги исцртува цртите на лицето и откако ќе ја пренесе физиономијата на моделот на платното или хартијата следи процес на "полнење" на површините меѓу основните линии или контури на ликот, на тонска моделација која води сметка за строгите рамки на своето развивање. Сликарот положува боена структура во повеќе слоеви и добива фина светлина од долните слоеви која е секогаш оформена во придушена гама тонови. Тој начин на постепено градење на целината, врз основа на сигурно изведен цртеж, му обезбедува на авторот можност да го продлабочува портретниот лик, убеден дека изразот се наоѓа некаде во површините насликани меѓу окото и носот, увото или усните, а не толку во самите очи, на пример. Манев е инспириран од старите мајстори (Мантења, Веласкез, Дирер, Де Хох и други), но по својата ликовна постапка им е најблизок на академичарите од XIX век. Тој го задржува просторот, но редуциран, потоа светло темната моделација, стабилната форма и старата функција на бојата и формата што значи визуелна дескрипција и тонска идентификација на предметот. За него е важно да ја постигне сличноста со моделот, но исто така и да ја задржи својата техника

и природ во обработката на портретот. Тука нема место за спонтаност и интуиција, туку пред сè за грижливо и трпеливо градење на секој дел од сликата не препуштајќи ништо на случајното и непровереното; во точноста на претставувањето тој ја гледа можноста да го продлабочи портретот по однос на неговите психолошки аспекти.

Забележливо е дека во портретите на Манев нема "среќни" или "весели" ликови туку пред сè "невесели", поточно тажни, меланхолични, сомничави претстави. Тоа значи дека точното цртање на физиономските линии не е поткрепено со обид на авторот пообјективно да го согледа карактерот и психолошката суштина на моделот, туку во својата интерпретација внесува сопствено доживување. На тој начин без оглед за кој вид на портрет се работи, на членовите на неговата фамилија (портрети на ќерката, синот и сопругата итн.), на пријатели и други современи личности, или пак на историски личности, Манев го применува истиот метод, со препознатлива тонска гама и обработка на портретот, со неговото карактерно-психолошко осмислување.

Позирањето на моделите како да не му помогнало на Манев да постигне таков степен на индивидуализација кој ќе се отргне од таквата тонска и психолошка воедначеност, од воедначеноста во техниката на реализацијата на портретот. Неговите портрети се создадени од иста материја, тие не повикуваат на сеќавање затоа што го изразуваат уверувањето и чувството на респект којшто го има Манев спрема минатото и историјата, спрема уметничката традиција и минатото на својот народ. Всушност, целото негово битие е проникнато со стремеж за евоцирање, сеќавање, и со тој "дух на минатост" се опфатени сите негови портрети. Ваквиот менталитет на пасаизам во неговите дела се огледа во вредностите на бојата и пиктуралната патинираност, во дистанцираноста спрема моделот, во поставеноста на портретот во сликарската композиција, во функцијата на пластичните и предметни атрибути во сликата. Манев не пропушта можност да се сеќава на своето детство и на своето село во

Егејскиот дел на Македонија, но неговата "ментална структура" се проектира и кога обработува теми на "денешниот човек" што на неговите слики им дава чувство на "особено видување". Авторот смета дека тој негува "сопствен реализам" (далеку од хиперреализмот и надреализмот) подвлекувајќи дека "хиперреализмот не му е својствен на нашето поднебје", дека тој добива "мекост и топлина" и "дека нашиот реализам заслужува некое поинакво име" (*Љубица Арсовска, Разговор со Коле Манев, Реализам на нашето поднебје, Културен живот, број 3-4, 1988, Скопје*).

Покрај изразената стишеност и меланхоличност од портретите на Манев читаме резигнираност, некаде страв или многу често притулена апатичност.

Извонреден пример за сите овие карактеристики е "Портретот на Доста Донева од село Бапчор" (1987) на кој фигурата е седната, свртена е во лев полупрофил и погледот ѝ е насочен кон гледачот. Во оваа стара жена се наталожени сите искуства и премрежија на минатото (минато на војна и егзодус), во нејзиниот израз се гледа трагизам на веќе сталожени доживувања од минатото. Таа добива улога на сведок, а нејзиниот поглед е насочен кон гледачот но со еден дел покажува носталгичност и свест за постоењето на родното село Бапчор, кое денес се наоѓа во северниот дел на соседна Грција. Тоа е слика врамена и поставена на масичка од левата страна на фигурата на старата жена со скрстени раце, поврзани меѓу себе со посветлиот магличест дел меѓу раката и врамената слика од селото.

Во овој портрет се синтетизирани сите суштествени карактеристики на портретното творештво на Коле Манев, со определени симболични, или морални обележја што произлегуваат од специфичниот однос на авторот спрема минатото, уметничко и историско. Манев се определува како следбеник на старите мајстори од ренесансната и барокна епоха, што се однесува до приодот и сфаќањето на сликата, но тој сака да внесе елементи со кои носталгично ќе се укаже на етничкото потекло на моделот и ќе се посведочи за неговата трагична судбина, ќе се евоцира амбиентот и

атмосферата со сите карактеристични елементи и симболични значења. Тоа е вид на портрет во комбинација со предмет што ја дополнува претставата за него, доближувајќи го портретот до иреалното или до магичниот реализам, збогатен со нови емотивно-филозофски конотации и евокативни содржини. Во портретот се остварува сеќавање, комуникација на човекот со минатото.

Во 1987 година Манев изработи серија добри портрети. Портретите на актерите од најстарата генерација Петре Прличко и Тодорче Николовски се претставени со точност и пластичност, детализирани и со мазна фактура и со неприроден инкарнат. Тие се дотерани, облечени во одело и со дел од масичка во предниот план, на која се насликани неизоставното луле на Прличко и цигара на Тодорче, но кои според начинот на поставеноста сугерираат иреална димензија на портретот. Манев редовно слика и некој предмет во композицијата на портретот што ја објаснува личноста-моделот и му дава еден интимен граѓански штимунг на нешто вредно и задржано. Сепак, превладува дистанцираното, речиси бесчувственото претставување на портретите чија точност на физиономските црти не придонесува за нивно живо и психолошко продлабочување. Тие се замислени и отсутни со погледот, со замрзната гримаса која е карактеристична за нивната појавност. Такви својства имаат и другите портрети од 1987 година: Портретите на Климе Поповски, Лаки Чемчев, Синот Игор, жената Христина, сестрата Ели итн. Од авторовата концепција не отстапуваат ниту "Портретот на ќерката Стојанка" (1986), "Портрет на Јане Барциев" (1986), а "Портретот на Ацо Филип" (1984) настанал во необични околности. Портретот ни открива човек во постари години, со побелена коса и дамки на челото но модерно облечен - со шал под кошулата. Тој е загледан пред себе, замислен и загрижен и со стегнати усни како да сака да ја одмери својата дистанцираност, но сепак е мошне присутен со сите карактеристики на својот портрет цртан прецизно и со пожив инкарнат на лицето. Неговата фигура е поставена на чиста едноставна позадина на ѕидот со мал глинен сад и примерок од книгата "Чаршијата" на Ацо Филип ставени на прозорот кој

гледа на некој езерски пејзаж. Во предговорот на книгата (објавена 1994 година во Скопје читаме: "Идејата за оваа книга се роди повеќе години наназад, во 1990-91, кога сликарот Коле Манев го започна портретирањето на Ацо Филип. Работата на портретот со прекини траеше повеќе години, така што тој беше завршен во 1984. Уште тогаш Ацо Филип ја наговести книгава што сега ја имате в раце. Всушност, во бројните сеанси и разговори на двајцата пријатели писателот ја промовираше идејата за збирка раскази за ресенската чаршија. Ова наговестување сликарот мошне успешно го ископмонира на платно заедно со портретот, документирајќи го оној непознат момент за човекот што тој не можејќи да го протолкува најчесто и најпросто го нарекува претскажување или судбина."

Портретот на Ацо Филип го потврдува уверувањето на авторот во значењето на визуелниот податок и моќта на забележувањето дополнувајќи ја својата "објективизирана визија" со мотив на носталгичност спрема некои простори или предели од кои го разделува некој ѕид или преграда, а тоа се пределите од неговиот роден крај што го напуштил на детска возраст.

Од 1988 година датира двоен "Портрет на Данче Шутуркова со внукот Данчо" кои се претставени како цели фигури во амбиент во кој во долниот десен агол на сликата лебдеат некои предмети-играчки што ѝ го даваат карактеристичниот иреален призвук на сликата. Во 1987-88 година Манев го наслика, коректно и во конвенционален манир "Портретот на Никола Јонков Вапцаров", се разбира по фотографија сочувана од овој поет од Пиринскиот дел на Македонија. Многу подобро изведен во цртеж-гваж техника е портретот на овој поет-револуционер од 1979 година. Тој е автор на повеќе историски портрети и композиции, како што е портретот на Гоце Делчев и други, но посебно се интересни по својата цртачка прецизност и постигната патина на класични "стари" дела "Портретот на Ристо Крле", "Портрет на Ванчо Николески", "Портрет на Васил Куноски", сите од 1995 година и изработени со моливи во боја. Тоа се конвенционално претставени портрети кои како да се појавуваат под тенкиот слој на нежни тонови со патина, потсетувајќи нé на "фотографскиот" изглед на личностите.



Следи серија впечатливи остварувања од 1990 година, со портрети што се изработени по избор на авторот и кои имаат белези на интимен и граѓански портрет. Портретите на актерот Мето Јовановски и на режисерот Кочо Недков се поединечни претстави, со јасни атрибути на професијата во вториот портрет, додека сликата "Блаже Конески во моето ателје" е композиција од фигурата на македонскиот поет и автопортретот на уметникот виден од грб во момент кога го слика портретот на Блаже Конески. Сликата е компонирана од разни делови кои се поврзани меѓу себе со функцијата на дејствието: задачата да се претстави себеси како го слика портретот на големиот поет седнат и замислен на десната страна на сликата. Композицијата е направена според класичниот концепт на слика во слика (Веласкез и други) што ја засилува евокативната сугестија, му дава посложени содржини на делото.

Портретот на Блаже Конески (1991) што е сопственост на Друштвото на писателите на Македонија ја задржува карактеристичната рефлексивна поставеност на фигурата но во почист и поедноставен амбиент. Манев изработи и цртеж со неговиот портрет кој е најдобар во смисла на точно регистрирање на поетовата замисленост и меланхоличност на изразот. Манев креира конвенционално разрешени портрети, но знае и да размислува низ секој дел на портретната композиција најчесто не двојќи го вниманието од главниот мотив - портретот на моделот што сам го избрал, но често бил изработен и по нарачка. Ликовното промислување е најзабележливо во "Изморениот модел" од 1990 година, со претстава на полуакт кој е опуштен пред штафелај со кого прави строга геометриски оформена композиција. Главата на моделот е зафрлена наназад со затворени очи во кој го препознаваме "народскиот" "мантењовски" робусен лик што го создаде Коле Манев. На белината на платното се назираат бледите контури на некои ликови, кои како да изронуваат од огледално мазна површина, заедно со ликот кој сонува. Меките преоди на светли и темни партии го создаваат преалниот призвук на композицијата и извесната доза на апстрактност покрај тоа што се работи за конкретен лик.

Ако "Портретот на Пеце Ширилов" (1903) го сфатиме како дескриптивна досетка прилагодена на барањата, како и други портрети, тогаш "Изморениот предел" има белези на симболична композиција (вертикална поставеност на елементите при што телото на моделот и долниот дел на штафелајот сочинуваат "Распетие"). Такви симболични, метафорични значења има "Автопортретот со четка" од 1992 година. Ликот е претставен во строг ан-фас и гледа директно во посматрачот, со насетување на голото тело сугерирано со разголениот врат и дел од рамењата. Главата е издвоена на едноставна позадина, малку потемна од пластично моделираниот лик на кој јасно се определени левата потемно обоена страна и десната посветло обоена страна. Пред главата е насликан постамент на кој е поставен мал сад за разредувач или сликарско масло врз кој хоризонтално е поставена тенка сликарска четка од која потекла разредена црвена боја. На лицето на уметникот, покрај побелената брада и проретчена коса, се забележува резигнација и скептичност изразена со стегнатите усни и собраните веѓи. Сепак, уметникот го урамнотежил својот автопортрет со тоа што хоризонталното сликарско четче со своите краеве прави триаголник со средишната оска на горниот дел на челото. Освен тоа што уметникот јасно го назначил карактерот на својата професија со издвојувањето на сликарскиот прибор во вид на жртвеник, потенцирано и со асоцијацијата на крв на разлеаната црвена боја, уметникот јасно укажува дека сликарското творештво е ангажираност која бара посветување, како и жртвување на човекот.

Коле Манев е автор на делата: "Нешто како автопортрет" (1995) и други. Во нив е изразена силната авторова самосвест и потреба да се самоанализира, и конечно да го дијагностицира сопственото расположение, сомнежите и внатрешната борба. Тој ги "задушчува" и "умртвува" своите портрети, во нив вградува материја во која нема природен и здрав крвоток кој може да сугерира живот под надворешната, некаде масковидна површина на лицето. Во последниот автопортрет тој се насликал во својата

вообичаена поставеност но сега меѓу актови кои се метафора на отуѓеноста во неговото творештво, издвоен со светла аура околу ликот.

Коле Манев има обичај да изработува неколку варијанти на портрети на личности кои ги смета интересни и значајни за посебно портретно претставување. Така, писателот Славко Јаневски го обработил во два наврати, еднаш во "чиста" портретна форма, без додатоци, а другата со некои елементи што поетски говорат за неговата личност. Едниот портрет се наоѓа во Друштвото на писателите на Македонија, а другиот во издавачката куќа "Македонска книга". Во првиот портрет целосно внимание е посветено на претставување на карактеристичните детали и на физиономска пластичност на ликот, со акцент на мирната седната фигура на писателот целиот задлабочен во свои мисли. Телото е опуштено но во ликот му се гледа напнатост на творечки занес (1994). Во вториот портрет (кој се наоѓа во "Македонска книга") во долниот десен агол уметникот насликал плодови и други елементи што ја доближува портретната претстава до иреалното или пак до магичниот реализам. Портретот делува со својата пластичност и точни црти на лицето, со fino нијансирање во моделацијата на формата но и во продлабочената психолошка изразност. Додатните елементи може да ни ја сугерираат надреално експресивната определба на писателот, но ликовно во портретната композиција делуваат токму како надодадени, ја немаат органската поврзаност и осмисленост на деловите. Покрај тоа забележливи се слабостите во цртежот на рацете (што не е единствен случај) кои се поопуштени и поумртвени отколку што може да се има претстава за раце на силната творечка природа на насликаниот писател.

Од истата година датира "Портретот на Вера Никифоровска" (1994) во кој сликарот применил вообичаена поставеност; моделот е седнат на столица во полуфигура и десен полупрофил, токму како да позира. Меѓутоа, конвенционалната поставеност се извлекува со фините нијансирања и ефектите на светлина со сигурниот класичен цртеж и тонска моделација, со вредностите на изработката. Притоа, спроведена е извесна стилизација во

рамките на вообичаената "реалистична конкретност", што на портретот му дава извесна идеализација и го потврдува смирениот статичен ритам на портретната композиција. Конвенционалното и баналното се споило со наслоената згусната материја од која избива суптилна светлина што со придушените тонови и полутонове ѝ дава иреален, речиси метафизички призвук на целината. Овој портрет е пример за помирност на фотографичноста во претставувањето и белезите на портретниот интимизам, придушен објективизам.

Коле Манев изработи многу други портрети на свои пријатели и познати современици и само во одделни примери го сугерира реалистичниот, мек, здржан лирски портретизам, што е негов авторски белег во овој жанр. Портретите се решаваат главно во биста, а поретко во цела фигура и се поставени на потемна едноставна позадина. Со тоа се потврдува уметниковото определувањето дека идејата треба да се изразува точно, со непосредно пренесување на визуелните податоци (што обезбедува извесна надворешна сличност со моделот) и внесување на сопствен сликарски приод и сопствено доживување, дел од сопствената личност. Тоа се портретите на писателите Гане Тодоровски, Симон Дракул, Анте Поповски, Јован Поповски, потоа на Ксенте-секретар на Друштвото на писателите на Македонија, како и на Никифор Никифоровски-Форе, Пале Пренкова, Смилја Поповска, Ратка Камчева, Цветанка Ј., Ева Брајовиќ, Силвија Брајовиќ и други.

Коле Манев е автор на групни портретни композиции кои се жанровски-социјално осмислени, за кои авторот бира модели-луѓе од непосредната околина, и ги поставува, како осамени суштества, во релација со други ликови. Портретните фигури не комуницираат меѓу себе, тие физички се присутни во одреден колективен амбиент, здружени околу некоја сцена или акција. Покрај слики со историска тематика, тука се и композиции кои претставуваат *Hommage* на одделни стари мајстори. За нив уметникот вели: "Во таквите слики јас свесно одам на тоа да се зачува

патината на тие одминати времиња, како ехо кое секогаш ќе биде присутно." Понатаму, посведочува за настанувањето на една жанровски осмислена слика: "Така, сликата Изморен пазарџија претставува еден наш човек, пазарџија што јас навистина го имам видено во миговите на неговиот одмор - но таа слика е истовремено и цитат на Мантења, на кого ме потсети позата во која се одмораше пазарџијата" (*циџираноџо инџервју "Реализам на нашеџо џоднебје"...*).

Ѓорѓи ДАНЕВСКИ е сликар на портрети во еден класичен манир кој ги соединува искуствата на академскиот реализам и белезите на еден личен приод. Од една страна евидентно е настојувањето објективно и грижливо да ги проучи елементите на физичките црти на личноста, но од друга страна спроведува стилизирање и синтетизирање на формата со нанесување на широки потези боја. Неговата постапка се состои во педагошно определување на јасниот цртеж и тонските површини што ја создаваат формата, во мазнење на нејзината површина. Резултат на таквата обработка е појавата на еден вид куклести претстави на портретите во кои нема навестување за темпераментот и карактерот на личноста. Тие се бесчувствени како маска која што ги задржува индивидуалните црти на оригиналот, но под чија луспа не тече крв туку ја задржува својата восочна материја. Даневски е добар цртач кој знае вешто да претстави волумен, да ја долови физиономската сличност, како и да наслика цела човечка фигура.

Даневски ги слика портретите најчесто ан-фас, но применува и поинакво гледање - во полупрофил или профил, но секогаш со едно двојствено чувство: за нивната реалистичност и нивната "конструктивност". Тој автор на портрети и автопортрети, од интимен, но и монументален карактер, поединечни, како и групни портрети. Даневски изработил многубројни скици и цртежи во вид на студии на портрети на своите пријатели блиските, на некои историски личности итн. Овој автор и кога ќе наслика серија портрети на свои современици, какви што се портретите на Димитар Митрев и на Ѓорѓи Божиков (инаку омилени модели на нашите

сликари), потоа на Дарко Дамески, на д-р Здравко Тројачанец и други применува еднаков приод. Тој ќе го наслика портретот на Никола Стојановски, како и на Мојзес Знајмер, директор на ТВ Торонто, но исто така и серија портрети на историски личности какви што се Никола Петров Русински, Даме Груев, Димитар Поп Георгиев-Беровски, Дедо Иљо Малешевски и други, при што одново доаѓа до израз препознатливиот начин на сликарското портретирање на Даневски.

Без разлика дали се работи за портрети на современици или на историски личности тие делуваат подеднакво со својата измазнета фактура, "совршено", "лимено" или "восочно", пред сè со својата надворешна форма, а не и со својата "духовна природа". Сепак, во назначување на движењето на карактеристичните индивидуални црти, со бојата и особено со елементите на облеката укажуваат дека се работи за граѓански или интимен портрет или за официјален историски портрет.

Даневски е заинтересиран особено за изработка на портретни ликови "од народот", кои се анонимни, но според карактеристиките на ликот и облеката мошне јасно индивидуализирани типични ликови. Како дополна на ликовите сликарот внесува плодови на јужното овошје и други елементи карактеристични за поднебјето и нашата етнокултура. Со спојувањето на "историски ликови" со "народни ликови" Даневски ја објавува својата длабока поврзаност со националната традиција и култура. Тоа ќе го потврди кога го наслика триптихот "Источно македонски востанија", како и триптихот "Последни богумили" од 1987 година; исто така со монументалната композиција (со над 40-портретни ликови) наречена "Цивилизација" поставена во фабриката "Винка" во Веница, со триптихот (со над 100 портрети) поставен во "Стопанска банка" во Веница; на еден особен начин со насликаниот иконостас во Соборниот православен храм "Свети Климент Охридски" во Скопје (1990) со внесување автопортретни црти во ликовите на одделни светители. Во последниот пример има извесно идеализирање на ликовите, нивно воопштување, со

нагласување на моментот на поистоветување на уметниковите автопортретни црти со ликот (инаку канонизиран) на одделните светители. Тоа го среќаваме во делата на Кирил Ефремов, во една пожестока форма и сега во остварувањето на Ѓорѓи Даневски во кое има стилизација на монументализираната форма од која произлегува мир и свеченост во изразот.

Тој е автор на историските портрети во црквата "Света Богородица" во Берово.

Ѓорѓи Даневски има уверување дека "минатото со својот склад на искуства не учи на мудрост", како и настојување: "Во моите платна не сакам да ја создадам сликата на *идеалниот човек*, туку да го апозеозирам неговото тежнеење за хуманост со сиот придружен напор. Да го насликам животот во неговото траење" (*Бранислав Мирчевски, Доаѓа времето за големи дела, Културен живои, број 6, 1979, Скопје*).

*Сѝиро КУБУРОВСКИ* се формираше според компромисната формула на "конструкција" и пиктуралност забележлива и во вообличувањето и на портретните дела. Тој метод на градење на делото тој го примени и во сликите со јасна портретска намена (Портрет на кондурација, 1985, Портрет на пријател, Портрет на една баба од 1987, Автопортрет од 1988, Портрет на Златица, 1993 и други). Сепак, преку стилизирањето на формата авторот ги доближува своите портрети до извесна типизираност, цртите на лицето добиваат некои воопштени белези.

*Свешозар БОГДАНОВСКИ* изработил повеќе портрети на своите најблиски, во манир на фотографски реализам. Некои од нив се конвенционални решенија (Портрет на Маре, 1977), додека во "Портретот на сопругата и синот" (1981) направен е обид да се декомпонира, односно фрагментира човечкиот лик, но со реалистичност во претставувањето на деталите. Во "Автопортретот" од 1984 година тој во позадина на својот лик насликал вертикали на метални шипки (налик на ограда и слично) со неодреден мотив на "атмосфера" со облаци или слично. Во групниот

портрет "Саздо" од 1989 година Богдановски му оддал почит на првиот Велешки сликар-самоук Саздо Хаџи Петрушев. Автопортретот и портретот на сопругата сочинуваат триаголник со ликот на Саздо претставен со бела брада и баретка на главата, а во позадина со човечките сенки и белата црквичка на ридот евоцира едно минато и традиција. Пастелот "Портрет на Фросина" од 1990 година ја покажува цртачката вештина на авторот и суптилните можности на техниката. Богдановски го наслика 1990-92 целокупниот програмски иконопис во црквата на Повардарската епархија во Велес.

*Живко ПЕЈОСКИ*, кој е архитект по образование, негува неколку ликовни жанрови со класични и реалистични белези. Во блиски временски интервали се појавувал интересот за пејзажот, потоа за мртвата природа, како и за сликаниот портрет. Првите творби во портретниот жанр датираат од раните седумдесетти години, остварувајќи до денес занимлива серија на сликани портрети на свои современици. Изборот на личности, од нашиот културен и уметнички свет, но и на свои блиски е направен според афинитетот и наоѓањето на авторот. Тоа значи дека портретите не се нарачани, и дека сликарот мошне грижливо пришол кон решавање на проблемите со сликарското вообличување на позната личност. Неговиот избор е јасен, а ликовната обработка минуциозна со настојување кон точно забележување на визуелниот податок. Тоа се ликови на присутни и активни творци во нашата средина, овозможувајќи ни да го споредиме моделот со насликаниот портрет. Сликарот, врз основа на неколку позирачки сеанси, изработува цртеж забележувајќи го секој детаљ и карактеристика на физичкиот лик на портретируваниот. Постепено, благодарейќи на ригорозната цртачка постапка и острата перцепција пластично се појавува не само физичкиот туку и духовниот лик на оригиналот. Така станува неспорна сличноста со моделот остварена на начин карактеристичен за сликарството на Живко Пејоски. Портретот е резултат на внимателно посматрање, на грижлива, дотерана обработка на формата. Авторот настојува да ги



регистрира трајните црти на ликот, меѓутоа со блага стилизација на формата, со строга тонска моделација и мазна фактура кои наклонуваат кон извесно идеализирање на насликаниот портрет. На тој начин сликарот не потсетува на основните, посебни карактеристики на субјектот, но исто така дека моделот, при позирањето сокрива нешто од својата внатрешна индивидуалност. Портретните ликови на Живко Пејоски (предадени во биста и допојасно, ан-фас или во три четвртини поставеност) јасно укажуваат на професионалната определба на личноста (книги со читливи наслови, предмети) со набележување на оние елементи што го оцртуваат карактерот на личноста. Така, авторот го насликал портретот на Климе Коробар во поза на удобност, во фотеља која на сликата е намалена за да се истакне крупното тело на моделот. Портретот е речиси репрезентативен, како што е и оној на Паско Кузман, археолог во чиј лик се втиснати внатрешниот судир и оптовареноста на мислата. Во портретираните ликови се чита извесна самољубивост, но на еден исфилтриран и објективизиран начин. Сликаторот ги ослободува своите портретни ликови од понагласено физиономско изразување, тој пред сè регистрира, "дијагностицира". Така, не може лесно да се разликува фактот дека портретот на загинатиот алпинист Димитар Илиевски е изработен според фотографија, а другите портрети, како што е оној на поетот Славе Ѓорго Димовски (замаглен, копнежлив поглед) и други дека се насликани според жив модел. Имено, портретите на Живко Пејоски поседуваат белези на воедначена изработка, на извесна "дистанцирана реалистичност", дури и во детските портрети, некои од нив непосредно доловени (Портрет на синот Мартин итн.). Портретното сликарство на Живко Пејоски, со сите свои белези, продолжува една традиционална и поедноставена конципираност.

Живко Пејоски негува портретно сликарство во манир на еден поедноставен реализам, чиј основен предмет и содржина е верно пренесување на ликот, со извесна стилизација на формата и дотераност, но и извесна незавршеност во изработката.

Новица ТРАЈКОВСКИ е портретист по вокација кој во последните десетина години изработи многубројни портрети на современици, познати личности и пријатели, на своите блиски и на историски личности. Академскиот реализам го совладуваше на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, кај професорите Димитар Кондовски и Родољуб Анастасов. За "Автопортретот" од 1986 година Кондовски, голем сликар и портретист, му го повторувал својот впечаток за неговата сличност со автопортретите на Рафаел Менгс, германски сликар од XVIII век. "Автопортретот" на Новица Трајковски е претставен во биста и во полупрофил, облечен во џемпер. Тој уште тогаш го истакна својот интерес за прецизна техника на сликање, за извесна фотографичност во претставувањето и за потемна гама тонови. Од истата, 1986 година датира и "Автопортрет" во квадратна форма и во кој за прв пат внесува елементи на она што би го нарекле имагинативен портрет, или магично реалистички приод. Со ова дело тој дефинитивно ја потврди својата определба да слика на натуралистички начин, со грижливо веристичко претставување на визуелната стварност. Таквата илузија на стварноста тој ја надополнува со ефект на "магичност" или на иреалност пред сè со необичните светлосни ефекти или со внесување на други мотиви кои се спојуваат само во нашата имагинација. Во овој пример, автопортретниот лик од младоста е претставен во полуфигура на левата страна на сликата, при што од косата се развива облак во кој е насликан пејзаж (од родното Белимбегово), а на десната страна, наместо рака бистата продолжува со насликан пејзаж во зелена боја и во него жолта трага од молскавица. Главата на уметникот е сосем малку свртена кон десно во блага насмевка, со една сигурност за необичните случувања околу него. Веристичкиот *trompe l'oeil* приод на сликарот ќе го следиме во повеќето подоцнежни автопортрети и портрети во една помека, полирска варијанта, во однос на некои други примери во светот ("Новата стварност" во Германија од триесеттите години итн.). Новица Трајковски наслика уште четири автопортрети, поединечни и во вид на групен семеен портрет. Така,

во 1990 година настана поголемото платно "Автопортрет" на кое авторот се претставил во седечка поза пред неговата куќа во Белимбегово. Тој е замислен и малку наведнат кон напред, но сепак свесен дека позира и дека треба да им покаже на другите за важноста што ја има за него родната куќа. Неговата насмевка, во која има самоиронија, благ сарказам и длабока меланхоличност ќе ја среќаваме и во другите автопортрети. Таквото расположение е како сенка присутно дури и во една весела "сцена"; тој ја носи малата ќеркичка Кате (која покажува многу талент за цртање) на рамења придржувајќи ја со едната рака во едно природно движење. Тој е кадриран во момент на одење (во биста, со кренати раце) и во неговата преокупираност со придржување на малата Кате. На лицето на уметникот се чита насмевка, а кај малото дете весела насмевка и уживање во играта. Во позадината е насликан дел од зелен предел, малку замаглен заради извесната оддалеченост но и како создавање илузија на движење на фигурите. Ликовите се облеани со бела светлина од десната страна што заедно со насликаниот лак на горниот дел на сликата не потсетува дека на овој "Автопортрет со Кате" треба да му се придаде значење на документ, но и на извесно свето случување. Притоа забележлив е ефектот на фотографичност во претставување на ликовите.

Во "Автопортретот" од 1996 година, авторот се насликал како одраз во огледало; тој е седнат на столица, странично, со тричетвртински профил и малку наведната глава. Тој укажува на своето присуство, но не го упатува погледот кон нас туку го насочил на страна, стемнет и замислен. Неговата фигура е насликана на десната страна, а на лево од неа се простира празен простор темно обоен. При тоа светлината е сконцентрирана во форма на ореол на лицето на сликарот. На тој начин, урамнотежувајќи ја композицијата, тој ѝ дал психолошка содржина и на празнината (во смисла на отсуство на предмет), на она тегобно чувство на осаменост и меланхоличност изразено и низ темните сино-сиви и зеленкасти тонови.

Во "Автопортретот со семејството" од истата, 1996 година Новица Трајковски поставил вертикална композиција почнувајќи од долниот дел со

најмалата ќеркичка, па продолжувајќи со, сега веќе поголемата ќерка Кате и сопругата, завршувајќи со сопствениот лик најгоре. Сликата малку делува незавршена, но затоа добива во свежина и понепосредност во изразот. Ликовите произлегуваат, во нивната релјефна вообличеност, од темната позадина, со тоа што во горниот десен агол се појавува мал мотив на предел (повторно тоа е Белимбегово) со лунарна светлина со која се осветлени и ликовите кои на тој начин добиваат во интимизмот и романтичното доживување.

И во однос на портретното сликарство Новица Трајковски ќе ги воведо двата приода. Така, во "Портретот на дедо Никола Трпески" од 1986 година применет е реалистичкиот метод на градење на портретот. Тоа е портрет на старец со шубара и топло гуње со долги мустаќи, уверливо претставен со скрстени раце на коленото. Тој е наместен за да позира, стегнато седнат на столица, но затоа е уверливо веристички претставен неговиот лик и фигура. Цртежот е разновиден и во функција на детаљната дескрипција. Извесната слобода на потезите и градењето на формата е спроведено сепак во рамките на една академска вежба. Во наредната година тој наслика едно "Распение" во еден друг мапир; портретот и голото тело се насликани со класична точна моделација, доста педантно и веристички, со мазна фактура. За ликот на Исус Христос му позирал Ѓокица Мирковски од Белимбегово, момче со модерно зачешлана коса и со провоцирачка насмевка. Тој ја игра "улогата на Христос" на платното на Новица Трајковски, со една исфорсирана патетичност блиска на некоја работна секвенца од некој филм. Потпојасниот дел на голото тело е обвиео од флуидни облаци или магла што ѝ дава на оваа "сцена" извесен иреален штимунг. Проблемот со композирање на мотивот, односно поставување на фигурата во просторот е забележлив во ова платно, а ќе се провлекува во одреден број групни портрети од подоцнежниот период. Притоа, секогаш се работи за дводимензионално решавање на формата и просторот поточно за поставување најчесто на два плана: во првиот план обично е поставен главниот мотив којшто е издвоен на едноставна и темно обрена основа. Во

еден дел слики се чувствува неочекувано пресечување на композицијата, или поинаку кажано - лошо сместување и вкомпонирање на портретот во просторот и во однос на основата на портретот. Тоа е особено видливо во групните портрети.

Кога говориме за обемното портретно творештво на Новица Трајковски тогаш треба да имаме предвид некои суштествени компоненти кои го сочинуваат. Пред сè доаѓа до израз талентот за миметичко репродуцирање на моделот, неговата верна дескрипција според еден проверен и прецизен начин на пренесување, но и спонтано, во непосреден контакт со моделот. Оттука произлегуваат и одредени неспретности во цртежот, во однос на постигнување сличност со оригиналот и вкомпонираност на моделот на површината и во рамките на платното. Потоа, тој ја користи фотографијата како дополнително средство во различни периоди во процесот на работата на портретот, но ја презема и нејзината ликовна и естетска структура. Фотографијата, како работна предлошка и помошно средство му служи за композирање на групниот портрет, прво со композирање на фотографиите на работната маса и потоа со пренесување на тој распоред на сликарското платно. Авторот ги соединува елементите на непосредната уметничка реакција пред моделот и својствата на фотографијата, којашто има суштествена улога во неговите дела. Во постапката на Новица Трајковски доаѓа до мешање на својствата на "објективната фотографија" и субјективниот удел и доживување што понекогаш вродило со занимливи и добри резултати - блиско на еден вид клишетирање што ја редуцира личноста во нејзините физиономски карактеристики и психолошки вредности. Не треба да се заборави на влијанијата на реалистичкото сликарство, на одделни примери од XIX и XX век.

Портретното творештво на Новица Трајковски може да се подели според определени видови и особености на портретите. И тоа според пол - на машки и женски; според возраста - на детски и на возрасни, на млади и стари; според значењето на личноста, личност од своите најблиски - потоа

пријатели или јавни личности, познати научници или стручњаци; според професијата или пак видот на портретот - интимен и психолошки, на официјален или репрезентативен, поединечен или групен; според стилскиот приод - неколку варијанти на реалистичко сликарство; според форматот - глава, биста или фигура; според поставеноста во ан-фас, профил или полупрофил.

Авторот работи според сопствен избор на модел, но со текот на времето сè повеќе по нарачка. Тоа значи дека тој се здоби со вештина брзо и сигурно да ги доловува физичките, физиономски аспекти на моделот - просечно за 2-3 сеанси на позирање. Со воведувањето на работната фотографија, со нејзино вклучување како суштествена компонента во создавањето на портретот (иконографска, структурна) релацијата меѓу авторот и моделот стана попосредна; моделот не остана неопходен од почетокот до завршувањето на делото. Нарачката значеше прифаќање на компромисни решенија но авторот не се откажа од примената на одделни ликовни конвенции како и ставање личен печат во изработката на портрет. Без оглед дали работи според жив модел или според фотографија, авторот користи свои средства и приод во изработката на портрети.

Така, многу очигледно е присуството на темни тонови за решавање на основата со што се постигнува нејзино неутрализирање и сраснување на портретот, пластично измоделиран, со основата. Со воведувањето на фотографската предлошка, а со тоа и на посредната комуникација со моделот, се доби ефект на извесна дистанцираност, или индиферентност во изразот на портретираниот модел. Тој впечаток го потенцира и неприродниот инкарнат на лицето, извесниот синтетичен сјај на епидермот под чија површина како да не струи природна крв. Тој измислен "амалгамиран" сјај на материјата, со својата специфична патина има вредност за авторот, за неговата намера да ги сочува портретираниите лица "за вечност". Во зависност од моменталната мотивираност, некогаш под сугестија на нарачателот, авторот се концентрира максимално на

постигнување веристичко пресликување на визуелните податоци. Занаетската вештина и талентот за непосредно забележување му овозможуваат наизглед лесна физиономска дескрипција во која се соединува точноста, но и извесните самоволности и намерни грешки со кои треба да се намали фотографичноста, а да се зголеми уделот на личната експресија. Сепак, главното внимание го посветува на главата, на цртите на лицето додека облеката често пати ја остава недовршена, ја скицира како што позадината ја решава речиси индиферентно, или рутински. Авторот настојува низ точноста во пренесувањето, или со миметичкото пресликување да ја долови физиономско-психолошката вистина за портретираната личност. Притоа, неговата спонтаност, или импровизации во рамките на неговиот веризам, делуваат необично и се претвораат во "вистинити маски" на личностите; во нивната, натуралистички доловена надворешност и во уметниковата интерпретација, ја наоѓаме сличноста и вистинитоста за личноста. Извесната "иреалност" на ликовите ја гледаме во општиот темен фон и неприродните тонови на инкарнатот, со придушени (мешани тонови) или подзасилени колористички акценти. Се доаѓа до парадокс - веризмот или фотографичноста да делуваат по нереалистички, "на дистанца", како да ни говорат од "другата страна" на стварноста (синосиви, жолти, зелени или црвени тонови). Конечно, се поставува прашањето колкав е уделот на фотографијата, како и на уметниковиот израз во вообличување на портретниот лик. Тие во секој случај се проткајуваат и го создаваат оној необичен впечаток на "измешана" целина. Сепак, сликарскиот портрет е плод на уметниковата замисла и творечки приод во кој се синтетизираат повеќе елементи и сознанија.

Новица Трајковски има во основа класична идеја: со цртеж и боја да го вообличува ликот на моделот, оставајќи ги во функција на опишување и на идентификување на предметот. Тој поседува едноставност на духот што му овозможува да верува дека буквално пренесениот впечаток добива неопходна уметничка трансформација доколку го подложи на свои

имагинативни и слободни интервенции. Во неговото досегашно портретно творештво забележуваме извесен напредок во смисла на поголема сигурност во изработка на портретниот лик и на поставување во рамките на платното. Тоа не ни овозможува да следиме постојана нагорна линија во достигнување на вредности во портретното сликарство. Напротив, меѓу најуспешните дела можеме да најдеме портрети кои поседуваат спонтани квалитети, како што е постигнат со "Портретот на сликарот Илија Солев" од 1986 година. Ликот на неговиот колега е доловен во еден здив, во момент на сомничав поглед. Потоа, дури во 1993 година наоѓаме такви брзи и впечатливи остварувања, пред сè во "Портретот на Сунчица Божиновска" со нејзиниот натуралистички насликан лик во "извиена" поза и занесен-неодреден поглед, и во "Портретот на Блаже Конески" чиј лик е испиен, збрчкан и со израз на загрижена и концентрирана мисла. Облеката е скицозно насликана, додека како позадина останало ненасликаното платно. Релјефноста на ликот, мошне уверливо претставен, се стопила со слободно и интензивно обосната позадина во "Портретот на архиепископот Михаил" од 1993 година. Неговиот лик е окружен со ореолски насликана светлина, со јасни инсигнии на неговата функција и значење; со архиепископскиот бастун (стап) и ланец околу вратот. Извесна спонтаност и свежина во реализацијата е забележлива во "Портретот на Елена Величковска" од 1911 година, како и во група портрети од 1992 година, и тоа: "Портретот на Алекса Стаменковски", претставен во строг ан-фас со комбинирање строг цртеж и статична форма со колористички свежо со ретки потези насликана позадина; "Портретот на Александар Цандовски", претставен во тричетвртен профил во момент на концентрирана "проверка на некој тон"; "Портрет на Карпош Бошковски" кој е претставен во лев профил, детализирано и со чулност насликан инкарнат - свесен дека позира низ разговор. Во истата, 1992 година, сликарот изработи портретни ликови во кои ја продолжува линијата на строг и дескриптивен цртеж, на посна материја и мазна фактура, делумно поттикнат и од самите модели: "Портрет



на Блаже Ристовски", "Портрет на Љубомир Димовски" и други. Во 1993 година следи серија портрети на пријатели и познати личности во кои авторот го применува препознатливото клише: на едноставна монохромна позадина се издвојува пластично тонски измоделираниот портрет во биста, со нему омилените "грешки" во сликањето на облеката. Да ги споменеме: "Портретот на Љубен Пауновски" и "Портретот на Сотир Голабовски" кои се насликани со чувство за претставување индивидуални црти и прецизна карактеризација. Во наредните две години настанаа портрети во кои е понагласена фотографичноста во претставувањето: "Портретот на Фрчковски" (1994) и "Портретот на Јуриј Трушин" (1995) ја продолжуваат од порано афирмираната тенденција кон буквално пренесување (и по пат на сликарски квадратчиња) на ликот чиј израз е фатен, или замрзнат во еден момент, слично како на фографија. Да се потсетиме само на цртежите, изработени со моливи во боја на хартија, портретите на неговите професори Димитар Кондовски и на Родољуб Анастасов - од кои последниот е психолошки посилен и поубедливо претставен, постигнато со цврстата конструкција на ликот, сомничавиот ироничен поглед кој станува дури претечки со зголемување на едното око. Во "Портретот на владика Кирил" (1993), изработен со моливи во боја, ликот добил строг лев профил и позадина со фрагмент од "Соборниот храм" во Скопје со што ги заокружил карактеристиките на неговата личност и функција. Постои и платно, од поголем формат, со "Портретот на владиката Кирил" на кое тој е претставен ан-фас, и во момент на движење - и тука фотографски прецизно. Од 1995 година датира цртежот "Портрет на архиепископот Михаил", малку подмладен и "Портрет на владиката Петар" претставен како седи, во официјална поза и со сите атрибути на неговата функција. Повторно, ликот е најдобро обработен.

Во портретното сликарство на Новица Трајковски разликуваме два вида поединечни портрети: едниот се состои во претставување на издвоен лик на рамна и едноставно решена позадина, како што се на пример

портретите на Митко Атанасовски (1992), Ванчо Јаков (1993), Санде Стојчевски (1993), Ана Темкова (1994) и други во кои наоѓаме малку повишена изразна тензија; другиот тип на поединечен портрет го нарекуваме имагинативен, или магично реалистички во кој се поврзува портретниот лик со пејзаж (најчесто од родното Белимбегово) - релација изведена помалку или повеќе успешно и природно, но во која секогаш има извесен романтичарски занес, како и симболичност во претставувањето ("Портрет на Бранка Кубеш" од 1986, "Портрет на Светлана Шопова" од 1994, "Портрет на Нина Кацарска" од 1995 и "Портрет на Мина" од 1995 година). Разликата меѓу "буквалните" и "имагинарните" портрети е во тоа што овие вторите претставуваат дополнување на портретираната личност, извесно нејзино дообјаснение замислено од авторот. Поединечните портрети се обработени главно во вид на портретни глави, во ан-фас визура, со посебна нагласка на прецизно претставување на индивидуалните црти и карактеризација. Во тој контекст впечатливи остварувања се "Портретот на Бранко Бојчевски", "Портретот на Неџати Зекирија" и "Портретот на Паскал Гилевски" - сите од 1985 година. Од овие само портретот на писателот Неџати Зекирија е изработен според фотографија, меѓутоа сите три портрети имаат жив сјај во очите, цврста конструкција на ликот, негова релјефна вообличеност но и извесна слобода во обработката на ликот или позадината. Првиот портретен лик е издаден напред, вториот со поголема мекост се издвојува од темната позадина, а третиот понагласено се втопува со позадината, како дводимензионално решение. Многу помал е бројот на портретно претставување во цела фигура; "Портретот на Штерјо Наков" од 1996 година, претставен во една самоуверена поза, има белези на граѓански портрет, како и "Портретот на Крсте Мартиноски" од 1995 година, уверлив по натуралистичкото претставување, по живиот израз и индивидуалната карактеризација (налик на Баварец кој пие пиво).

"Бабата на Олег Дементиенко" е поставена во двор, во зелено окружување, што како решение потсетува на старите руски сликари,

меѓутоа најмногу привлекува уверливото претставување на старица со карактеристичната шеретски-зајадлива насмевка, гримаса повеќе на сознание отколку како моментална реакција на блиска случка. На овие две портретни фигури се насликани и рацете, натуралистички уверливо насликани како и во најновиот портрет "Портрет на мајката на Илија Аџиевски".

Новица Трајковски изработи повеќе групни портрети на одделни семејства, на пример на семејството Шутуркови (во 1994 и 1995), на семејството Петрушевски (во 1995 година) и други. Тие се компонирани од 3-4 ликови, кои се меѓусебно издвоени или се поставени во атмосфера на блиска семејна релација. Тука доаѓа до израз фотографскиот приод со нагласени светло-темни партии (сродни на Караваџовски силните контрасти во сликата) кои наликуваат на конзервирани албуми-споменари. Посебна емоција, и одредени религиски и симболични елементи авторот внесува во семејниот портрет "И ќе биде", во двете решенија од 1994 година.

И во историските портрети, како што е "Цар Самуил" од 1994 година, но и во други портретни ликови, авторот го спроведува тој метод на силни светло-темни контрасти, на моделација која што ја почитува дводимензионалната површина на платното, на извесен натурализам во претставувањето на инкарнатот, како и симболичност во евокацијата на личноста.

Позирањето на современици е поврзано со разни случувања и анегдоти, а Новица Трајковски успева, барем поголем дел од времето, да слика, да ги слуша и да разговара со своите модели. Така, архиепископот Михаил му раскажувал за своите почетоци, Блаже Конески за својата загриженост поради војната во поранешна Југославија, како и за неговите портрети што ги изработија други македонски сликари, а Александар Цандовски и Сотир Голабовски како ставале малку темјан на шпоретот, пиеле топла ракија и го пееле "Осмогласникот" итн. Сето тоа влијаело на создавањето опуштена атмосфера, а некогаш и на сликарскиот резултат.

Новица Трајковски ја продолжува традицијата на македонскиот реалистички портрет (започната од втората половина на XIX век, со Ѓорѓи Зографски, Димитар Андонов Папрадишки и други) кој се потпира на некои традиционални постапки, но исто така и на новите можности на фотографијата. Ако во втората половина на XIX век со растежот на фотографијата сликарскиот медиум се подзаборавил (делумно заради фактот што фотографијата е поевтина и побрза) тогаш денес, може да се каже, се прифаќа сликарскиот портрет под директно влијание на фотографијата. Новица Трајковски ги користи искуствата на реалистичкото сликарство - неговата потрадиционална варијанта, но исто така и на фотографијата соединувајќи ги на свој начин, низ еден субјективен удел на знаење и емоција. Тој самиот ги избира моделите, но сè повеќе изработува портрети и по нарачка што подразбира извесни компромиси и прилагодувања. Неговите портрети ги препознаваме по темниот тон, по карактеристичното пресликување на стварноста, со некои негови карактеристични недоследности, деформации или грешки. Тој се вбројува меѓу неколкуте автори кои му се поцелосно посветени на портретниот жанр настојувајќи да разрешуваат разни задачи: поединечни портрети, групни портрети, или пак историски портрети. Покрај тоа што со време се здоби со поголема сигурност во работата, не можеме да следиме развојна линија од послабо кон подобро, ниту неколкуте приоди или стилски варијанти во рамките на потрадиционалното реалистичко сликарство да ги распоредиме во хронолошки заокружени периоди. Така, на пример некои од подобрите остварувања ги наоѓаме во најраниот пост-академски период, а други во некои од подоцнежните периоди. Имено, стилскиот приод како и портретните вредности варираат од случај до случај, од период до период, од едно дело до друго дело.

Класичен поедноставен реализам негуваат повеќе автори.

*Здравко БЛАЖИЌ* во "Автопортретот" од 60-те години внел пожив потег во рамките на класично разбраната задача. Тој е автор на "Пионерчето Бебуш", "Автопортрет" од 1949 година и други дела.

*Јонче СИМОНЧЕ* е автор на два акварела со претстава на "Портрет на чичко Димитри" (1944) и "Портрет на пионер" (1949), изработени со лесен цртеж и грижливо моделирање на формата со акварелни бои.

*Лазо СПАСЕНОВСКИ* негувал реалистичен приод во неговата дескриптивна крута варијанта (Портрет на девојче, 1955, Пионери, Портрет, 1957, Портрет на ќерка ми, 1974, Билјана, 1989, Портрет на Тито, 1987).

*Петар НИКОЛОВСКИ* по завршувањето на Училиштето за применета уметност изработи повеќе портрети и автопортрети (од 1950 натаму) пред сè на своите најблиски, како и на повеќе историски личности од илинденскиот период. Неговиот приод има белези на поедноставен реализам (често неспретно нацртани ликови) со посебна грижа за карактеризирање на возраста и облеката што ѝ соодветствува. Посебно е заинтересиран за автопортретното претставување, главно во лев полупрофил, но и во ан-фас позиција како и во цела фигура пред штафелај. (Автопортрети од 1950, 1953, 1956, 1958, 1970 и други). Потоа треба да се спомнат следните портрети: Мојата сопруга, 1958, Мојата ќерка, 1970, Чичко Тоду Илинденец, 1974, Звонко, 1975, Драган, 1975, Шинаси, 1977 и други.

*Верољуб СТАНКОВИЌ* изработил неколку портрети во маслена техника и цртеж од кои се издвојува малиот по формат "Автопортрет", на кој се претставил во доближена визура истакнувајќи ги крупните црти на лицето и сомничавиот поглед "од страна" (*Тане Аџанасовски Гарски, Верољуб Станковиќ, 1936-1967, Уметничка галерија, Куманово, декември, 1994*).

*Рисшо МИЈАКОСКИ* на два автопортрета, едниот од 1966 и другиот од 1975 година (со гас маска), точно ги набележал цртите на лицето со упростен цртеж, во строг ан-фас.

Во манир на построг академски реализам работеле и други автори.

*Данчо ОРДЕВ* е автор на три автопортрети од крајот на шеесеттите години кои претставуваат успешни академски студии на кои, покрај извесните недовршености, јасно ги препознаваме физиономските црти на уметникот и доловување на момент на концентрација пред да се отпочне со

работа (автопортретот е претставен во десен полупрофил и со палета во левата рака, при што во кадрирањето не била предвидена десната рака ниту другите професионални инсигнии).

*Вељо ТАШОВСКИ* кон крајот на академското образование, во 1973 година наслика два автопортрети во форма на суптилен академски реализам и во придушена зеленкаста и црвенкаста гама. Тоа се полуфигури, во лев полупрофил (сликарот имал брадичка) и во момент на движење - во левата рака тој држи тенок стап кој не е сликарско средство туку предмет кој му бил неопходен за да го изрази воздржаното движење (во начинот на третирањето на цртежот и поставување на фигурите, строгоста и воздржаноста потсетуваат на Дегаовите класични творби).

*Крстѐе МАРТИНОСКИ* е цртач кој своите портрети ги избира меѓу познатите современици, но и меѓу луѓето од "народот". Тој негува "буквален" фотографски реализам, со грижливо набележување на деталите, но и со нагласка на разубавеноста и допадливоста на портретот, со правилен распоред на сенките и линиите. Портретите се изработени по модел, но често и по фотографија, кои по крајниот ефект на "портрети со ретуш" речиси не се разликуваат меѓу себе (Портрет на Димитар Солев, 1989, портрети на Михаил Ренцов, Драган Ристевски од 1992, портрет на Љубен Пауновски, 1993 и други). Мартиноски во 1986 година изработи серија портрети на селани нагласувајќи ги нивните јазлести, "анимални" карактеристики. Многу од неговите портрети се изработени по нарачка, често предвидени за поставување на надгробна плоча.

*Васил АЛАЧЕВ* е пасиониран портретист. Тој е автор на еден "Автопортрет" од 1985 година, кој има втрнчен сугестивен поглед, како и на повеќе детски, женски и машки портрети. Тој се приклучува во разрешувањето на овие портрети кон "мазната" допадлива варијанта на академскиот реализам во кој некаде внесува и елементи на фотореализам (Портрет на Танка, 1979, Портрет на Анче Фончева и многу други изработени во 1984, 1988 година и подоцна). Тој има посебен афинитет за фигуративни композиции, за портрети во биста или цела фигура со

нагласени мотиви од нашата уметничка и фолклорна традиција, легендите (Самуил, 1992, "Струма", "Астра", "Везилка" и други). Во нив доаѓаат до израз вредностите на занаетот, способноста да го извлече карактеристичното и типичното, но без некои карактерни и психолошки продлабочувања на портретните ликови.

*Сшојче ГОЦКОВ* работи во класичен манир, на пример "Портретот на дете" (1977) е изведен во стилот на коректниот академски реализам, но затоа неговиот "Автопортрет" од 1991 година е решен во експресивни потези истакнувајќи ја силата на погледот на крупното лице.

*Бранко КОНЧАЛИЕВ* изработил неколку портрети во коректен класичен манир (Портрет на Мишина, Портрет на д-р Цано и други), но автопортретите од 1975 и 1991 година веќе покажуваат непосредна изразност на претставениот лик ан-фас.

*Димитар ФИЛЕВ* своите автопортрети ги изработил во постегната класична форма и со понагласена самоуверена дистанцираност во претставувањето (Автопортрет, 1993 и други).

Посебно се занимливи автопортретите на *Драѓи БУСЕВ* (од 1988, 1990 година и други) во кои се претставил "самобендисано", со четки и палета во рака, во еден младешки "имиц" што во строгата реалистичка постапка, фризура и облеката неочекувано потсетува на некои германски ренесансни мајстори.

Се издвојуваат портретите на *Лидија САЗДОВСКА* според точната опсервација и солидната сликарска реализација во манир на сигурен академски реализам.

Доближување до фотореализмот остварија и други автори.

*Сшавре ДИМИТРОВ-СТАДИМ* има солидна професионална подготовка од ликовната академија во Ташкент. Тој негува строг реализам, заснован на принципите на академскиот реализам, но со една лично обоена "мекост" и идеализација на портретното претставување. Тој е автор на повеќе дела, изработени во акварелна и маслена техника, во кои грижливо е забележан секој детаљ, со нагласено настојување ликот на моделот "да се

преслика", што значи да личи на оригиналот. Да ги споменеме само портретите на писателот Јован Павловски (1978), на иконописецот Драган Ристевски (1995-97), на новинарот Коста Поповски и други кои се карактеризираат со педантна обработка на физиономските црти.

*Марин КОЦАЛЕВ* го негува академскиот реализам забележливо во "Девојка во сино" (1984), особено во "Автопортрет" (1987), во "Портрет на Атанас Бадев" (1991), нарачан од Друштвото на композиторите на Македонија, во "Портретот на владиката Стефан" (1996) и други.

*Кољо МИШЕВ* работи портрети по нарачка користејќи ја вообичаената форма на допадлив дескриптивен реализам во кој нагласка паѓа на точно пренесување на физиономските црти (Портрет на спортскиот коментатор Иван Миrowsки и други).

*Мирослав МАСИН* насликал три автопортрети во различни временски периоди (во 1985, 1988 и 1990 година) во кои го задржува реалистичниот приод со внимателно следење на психолошките промени и со подвлечена "самобендисаност" во претставувањето.

*Емил и Тони ШУЛАЈКОВСКИ*, близнаци, покажуваат слични сликарски настојувања. Од една страна тие изработиле повеќе портрети во манирот на академскиот реализам, со намера да се допаднат на нарачателот, а од друга страна направија некои обиди да го поврзат реалистичниот потход со интензивните колористички созвучја и да го окружат портретот со елементите на нивниот асоцијативен надреално фантастичен свет. Карактеристични примери за тоа се "Портретот на Тео Шулајковски" (1996), малиот син на Емил Шулајковски и неговиот "Портрет на Лазар Брковски" (1996), еден рано починат пријател. Тони Шулајковски ги изработи "Портретот на Павле Велковски" (1995) и "Портретот на Марјан Миновски" (1996) во кои е позабележливо настојувањето да се избегне мазната фактура и тонската моделација на формата, да се постигне органска поврзаност на ликот и позадината. Во други портрети забележлива е наклонетоста да се истакне моментот на допадливост, дури до сладникавост во претставувањето.



#### IV ЛИРСКА, ИНТИМИСТИЧКА ОСМИСЛЕНОСТ НА ПОРТРЕТОТ

Со средствата на академскиот реализам облагороден со импресионистичко-експресивни елементи се изразува интимниот однос и лирското доживување на авторот пред моделот. Овие белези можат да се најдат и во многу други дела, обработени во поодделни поглавија, но авторите што се претставени на ова место го носат тоа чувство во интерпретација на портретот на посебен начин.

Портретното творештво на Димитар АВРАМОВСКИ ПАНДИЛОВ не е посебно обработено, но тоа е секако дел од неговиот творечки опус.

Тоа не е ни така не-обемно, а не помалку значајно во контекст на неговото творештво. Во почетокот тоа се грижливо изработени студии а подоцна портрети изработени во манирот на академскиот реализам. Пред "Автопортретот" од 1926 година се посведочува таквиот приод класичен и строг, но пред "Портрет на старец" од 1922 година се потсетуваме како на неговиот професор Стефан Митов така и на Никола Маринов. Портретите се строги реалистични студии, со тонска грижливо изведена моделација на формата која што ја следи детаљната дескрипција во претставувањето на моделот. Пандилов продолжи да работи и подоцна во манирот на академскиот реализам, главно кога се работи за нарачани портрети. Тој изработи и портрети по свој избор, што значело внесување поголемо количество на интимност и доживеаност. Во првиот круг дела се вбројуваат: Портрет на д-р Делчо Зографски (1924), Портрет на д-р Робев (1926), Портрет на д-р Глигор Муратовски (1926). Во овие портрети авторот ги респектирал барањата на нарачателите, на еден нов интелектуален граѓански слој, користејќи го строгиот дескриптивен веризам во претставувањето. За разлика од овие дела вториот дел портрети содржат елементи на неопходниот, реалистички веризам како и на подеднакво

застапениот пиктурален аспект, што им дава доза на лиризам и подлабока доживеаност. Во портретите од овој круг тонските преоди стануваат помекни а светло-темните партии не се така остро разграничени. Освен превладувачките кафеави, сиви, зеленкасти тонови се јавуваат и поинтензивни акценти, како и доближување до својствата на еден вид импресионизиран реализам. Пандилов имаше чувство да му приопшти на насликаниот портрет присност и сугестија на внатрешен духовен живот на личноста. Освен тоа, тој со љубов ги сликаше своите роднини и пријатели, нагласувајќи ги, со нему својствената деликатност, карактеристиките - психолошки, карактерни, антрополошки и етнички на човекот Мијак, од Западниот дел на Македонија од каде што и тој потекнува. Затоа, делува претерано мислењето дека: "Младиот Димитар мошне рано сфати дека ослободувањето на изразот и индивидуалната ликовна дикција не можат да се бараат во интровертниот свет на портретната пластика." (*Соња Абаџиева Димитрова, Димитар Аврамовски Пандилов, Музеј на современата уметност, Скопје, 1984*).

Можеме да наброиме повеќе солидни остварувања: Портрет на Калина, Портрет на Пандил Аврамовски (1922-23), Мојот чичко зографот Крсто (1927), Портрет на Јоле Крстевски со мајка му, Ученик, Портрет на Дезбов, Портрет на циганин (1930), Портрет на Делчо Зографски, Портрет на Блага Зографска (1945), Портрет на Емануел Зографски (1950), Бабишка (1954), Портрет на Евгениј Зографски (1955), Портрет на Љубомир Белогаски (1956), Портрет на Василка Пандилова (1962) и други.

Сепак тоа се портрети со нееднакви вредности, и конечно степен на завршеност, но главно се работи за препознатлив приод на Пандилов на портретното сликарство (во маслена техника, акварел и цртеж).

Пандилов не остана сосем настрана од одредени општествени нарачки и прилагодувањето на барањето на времето, на пример кога го наслика Портретот на маршалот Јосип Броз Тито (1947), или пак кога ги наслика портретите на македонските преродбеници "Димитар Миладинов" (1958) и

на "Крсте Мисирков" (1961-62). Меѓутоа, Пандилов ниту во овие дела не направи отстапка во однос на својот вообичаен стилски приод, на лирскиот реализам или пак на импресионизираниот реализам. Тој некогаш на своите фигуративни портретни композиции им дава и жанровски белези како на пример во делото "Во ординација-при лекар" од 1955 година и така натаму.

Значајно е да се забележи дека Димитар Аврамовски Пандилов му обрна достоинствено внимание на портретниот жанр, кој се вклопува во неговите основни творечки настојувања, и само во одделни творби се приклонуваше кон еден потврд, или построг приод близок на академскиот реализам.

*Катија ЕФТИМОВА* во 1933 година ја заврши Художествената академија во Софија, дипломирајќи со најголемото признание за портретот "Циганка". Во тој портрет, кој е сочуван до денес, ги гледаме основните карактеристики во портретниот приод на Ефтимова, а тоа се: симпатијата и топлината што ги чувствува кон избраниот модел, преферирање на солидниот цртеж кој води сметка за деталзирање, индивидуализација и карактеризирање на портретот. Портретот на "Циганка" е претставен живо и во момент на занес кој се чита од црвените усни и сјајните очи. Во портретите направени по 1945 година, сликарката го варира строгиот приод, во духот на академскиот реализам и послободниот приод со акцентирање на пастозен, широк намаз на боја. Во сите нив се проткајува една нота на човечка присност и сочувствување кон обработуваниот модел. Во "Портретот на девојче" (1946) обрнато е внимание на облеката, на рацете положени на масата на која, во левиот дел на сликата е поставена фигура на куче, и особено на ликот кој открива нежност и нота на сентименталност во изразот. Фигурата се чувствува притеснета во форматот на платното. Потоа, следат портретот на "Чичко Мане" (1948), училишниот звонар од Тетово, "Моша Пијаде" (1955), југословенски сликар, политичар и публицист, како и портретите на "Вера Јоциќ", "Баба Афра", "Цоца", "Живка", "Волковчанка", "Арсовска", како и "Автопортретот" обработени со усет за извлекување на личните црти и карактерот на моделот, како и за типичното

кај луѓето од одделни краишта на нашата земја. Ефимова е автор и на една групна портретна карикатура на "Генерацијата професори" во 1954-55 година, време кога во Тетово уметничката се враќа во Скопје каде ќе ја продолжи својата кариера на сликар но и на добар ликовен педагог.

Љубомир БЕЛОГАСКИ во своето творештво оствари стабилна развојна линија, повеќе во знакот на континуитет и доследност отколку на промени и дисконтинуитет. Тој уште од 1935 година, по завршувањето на Уметничката школа во Белград, ги назначува јасно своите интересирања, уметнички темперамент и определувања. Неговиот стил е граден врз класични основи на реалистичко-импресионистичкото сликарство осмислено низ лично интонираниот интимизам и сознанијата од Сезановата уметност. Најголемо влијание ќе поприми од професорите Бета Вукановиќ и Иван Радовиќ, како и од изложбите на импресионистите и фовистите видени во Париз 1937 година. Меѓутоа, личниот манир превладува во обработката на различни мотиви: пејзаж, портрет, мртва природа. Постојат извесни разлики кога тие се третираат во различни техники како што се неколку цртачки и графички како и маслена и акварелна техника. Покрај тоа забележлив е деликатниот лиризам што се проткајува во повеќето остварувања од различни периоди. Уште во најраните студии на машки и женски портретни ликови Белогаски го дефинира својот однос кон овој сликарски жанр, поточно кон својот модел. Имено, сето внимание е фокусирано на ликот (претставен во формат на глава, биста или допојасна фигура) кој е издвоен на мала, едноставна и монохромно обоена позадина. Лицето е обично малку накосо свртено кон лево или десно и кога очите се насочени кон гледачот. Авторот не ги именува, во потписот, портретираните личности но и покрај тоа видлив е неговиот напор грижливо да ги претстави физиономските, како и психолошки карактеристики на моделот. Според начинот на обработката и соединувањето на цртежот, бојата и формата заклучуваме дека се работи за солиден школски приод. Меѓутоа, со суптилизирана обработка на

материјата и изразот се остварува личниот удел на уметникот и неговото оттргнување од школскиот манир. Сите овие елементи заедно со смирениот колорит и изразност ги сочинуваат суштествените белези на неговото портретно сликарство. Во овој контекст, со умереноста во природот, некаде со понагласен веризам или пак извесна блага стилизација се одликуваат платната: "Студија" од 1935, "Студија" од 1935-36, "Портрет на маж" од 1936, "Глава во зелено" од 1938. Називите на делата се неодредени и воопштени, а со називот "Глава во зелено" покажува дека за определување на специфичноста на ликот свое значење има и бојата на облеката. Малку подоцна, во портретот "Црвенокоса" од 1942 година тој го потврдува таквото определување - со називот да укажува на одделни специфичности на портретираната личност. Позадината, иако е незначителна, е решена во ускладеност со ликот, според колористичките вредности како и со валерскиот "штимунг". Тоа едновременно значи дека сликарот работел според жив модел, потреба што ќе ја задржи и во него зото подоцнежното портретно сликарство.

Цртежот за Љубомир Белогаски секогаш бил начин да забележи некоја импресија или свое доживување, начин да ја скицира основата на некоја слика, во маслена или акварелна техника, како и да го оформи во целост како посебна творба. Во цртежот можеме да забележиме промени во природот, извршени во одделни периоди на нови сознанија и искуства, но не во смисла на еволуција којашто ја определува неговата вредност. Така, на пример цртежот со јаглен "Рајко" од 1937 година не восхитува со деликатното набележување на цртите на моделот и психолошкото нијансирање. Потоа, цртежот со мастило "Побратимот Марко Поповиќ" од 1943 година, а особено цртежот "Портрет на колегата Тугомил Уичиќ" од 1942 година и други донесуваат нова слобода на потегот и експресивност на линијата повлијаен можеби од стилот на Ван Гог или Жорж Сера-сликари постимпресионисти. Линијата е поделена, во помали или поголеми должини и со нејзиниот континуиран или испрекинат тек сугерира треперење и

динамична моделација на индивидуализираните ликови - првиот е претставен допојасно и ан-фас, во опуштена поза, а другиот во момент на концентрирано читање и наведната во лев полупрофил. Малку подоцна од 1948 и 1949 година датираат малиот "Автопортрет" во бакропис и "Портретот на Душан Кокотовиќ" во литографија. Првиот лик е мошне суптилен со таинствениот и скептичен поглед (доближена визура на глава), а вториот лик гледа кон лево во тричетвртен профил разрешен во чисти и силни линии, во една здржана или сопрена динамика и експресивност.

Акварелното сликарство на Љубомир Белогаски е најобемно и најцелосно ги опфаќа суштествените белези на неговото творештво. Општо, во него разликуваме два приода: едниот со карактеристики на академски реализам и другиот на лирски реализам. И едниот и другиот приод настанале како резултат на непосредна мотивираност пред моделот. Делата реализирани во духот на првиот приод се поблиску до буквално предадениот визуелен податок што значи дека е остварена и поголема сличност со моделот. Во контекст на вториот приод се наоѓаат портретни ликови кај кои е присутна воопштената карактеристика на човечкиот лик отколку попрецизно назначување на физиономските и психолошки индивидуални белези.

Кај првата групација портрети превладува грижливото фактографско претставување што, спроведено во акварелска техника, значи посува изработка, некаде гребење по површината на боениот слој и измачување на бојата. Во тие творби се чувствува дека моделот позира, а сликарот ја пренел наместената поза мошне грижливо и без остаток надвор од виденото. Сепак, забележлив е напорот за одделни психолошки нијансирања на портретираната личност, на нејзино појасно индивидуализирање. Во таа смисла се издвојува "Портретот на сликарот Кокотовиќ" од 1949 година кој е претставен во десен полупрофил, со наочари и беретка на главата. Четката во рака ја дополнува претставата дека се работи за сликар и интелектуалец со решителен поглед. Треба да се спомне делото

"Бединерката Мими" од 1950, "Портретот на Ванчо Николески" од 1952 и "Портретот на Здравко Блажиќ" каде ликовите се подобро обработени отколку допојасната фигура на овие негови пријатели. Делото "Девојка со црвен жакет" од 1950 година остава впечаток на недовршеност, прашање кое си го поставуваме пред повеќе дела на сликарот.

Во другата групација дела се вбројуваат портретни ликови кои имаат помалку индивидуализирани белези а повеќе воопштени црти на човечкиот лик. Покрај антидескриптивниот приод забележлива е во некои дела реалистичката моделација на лицето, неговиот сигурен цртеж. Во нив превладува лирската сугестија, едно интимно расположение во вид на мала психолошка етида. Во тие мали женски, или машки "глави" превладуваат смирени тонови, посветли валери коишто им даваат бледоликост и нежност. Остварено е инвентивно содејство на линијата и бојата која покрива и исполнува, некаде создавајќи своја ритмика и созвучја. Боите се придушени и студени, некаде потопли што не е строго условено од интимната побуда на уметникот. Емоцијата е корегирана, полетноста на потегот и динамиката на линијата е здржана и сопрена. Белогаски е реалист според определувањето, но внесува лиризам кој му дозволува извесна слобода на стилизирана форма и неодреденост, поточно воопштеност на изразот. Во портретните ликови како што се "Црнецот Коли" од 1934, "Пирика" од 1935, "Глава" од 1940, "Женски портрет" од 1948, "Џоана" од 1962, "Ана" од 1967, "Ирена" од 1975 година и други го препознаваме карактеристичниот здржан лиризам, како и комбинација на индивидуализирани црти на ликот со внесување одредена доза на воопштеност, сугестија на таинственост и меланхоличност во изразот. Покрај непосредноста на реализацијата во тие портрети нема жива сетилност туку превладува препознатливата одмереност и вештина на уметникот да го обработи мотивот во склад со сопствената природа и барања. Тоа во многу дела значи деликатност во портретирањето и сликарската постапка, со одмерување на потезите и колористичките складности, но исто така, во некои од нив, и понагласена индиферентност во

изразот на ликовите подвлечена од техниката на "сув" акварел. Тоа значи повеќе рационализирање на постапката, како вообичаена техника на сликање воопшто, отколку негување на воден или разлеан акварел, што се смета за негова битна карактеристика. Белогаски е мајстор на "сув" акварел во кој и разлевањата се контролирани и одмерени. Тој слика како да ги милува меките контури на лицето со четката, натопена со водена боја; извлекува рафинирани преоди кои се во содејство со ненасликаните бели делови на хартијата. Тој често знае да изведе портретен лик во еден здив, да го забележи своето видување брзо, скицозно и во сумарни потези, и тоа да изгледа полно и завршено. Во други дела авторот си поставувал амбициозна задача, но во крајниот резултат, покрај сериозното градење на секој детаљ портретот изгледа незавршен, во техника и неговото индивидуализирање.

Белогаски наслика повеќе портрети, ликови и цела фигура на својата сопруга Нада. Тоа се цртежи, но и неколку акварели изработени во посветли сини нијанси, некаде комбинирани со придушени и разредени жолти, кафеави или црвени тонови. Спонтаното нанесување на тоновите, сигурните потези и деликатни колористички созвучја сведочат за емоција и непосредна комуникација со моделот. Тоа се потврдува пред сè во "Портретот на мојата сопруга" направен 1958 година на Иришки Венац. Светлината и релаксирачката поза се природен штимунг за убавото чувство на уметникот. Тој, всушност ќе направи повеќе акварели на женски фигури во пози на одмор или некоја активност што им дава извесни жанровски обележја. И во таа серија акварели наоѓаме целосни портретни остварувања, со соединување на елементите на карактеристична индивидуалност, надополнета со одделни атрибути или активност и деликатно спроведена цртачка, односно сликарска изработка. Преку тие остварувања го следиме развојот на уметникот, од постегната кон послободна форма, од класична инспирација до барокно-експресивна разиграност при што варира и степенот на портретност на претставените личности. И во нив превладуваат закривените линии и респектот кон дводимензионалното разрешување на



формата и просторот. Меѓутоа, во одделни портретни ликови се забележува и карактеристичната поделеност на потезите и "фацетираното" градење на формата што не потсетува на Сезановите поуки. Би ги спомнал следните акварели: "Стојанка" од 1942, "Девојка која чита" од 1943, "Пионерката Мара" од 1943-46(?), "Везилка" од 1945 и 1950, "Женска фигура" од 1945, "Иво" од 1953, "Женски портрет" од 1953, "Дубровска" од 1958, "Женски портрет во жолто" од 1960, "Соња" од 1972, "Бојан Муличковски" од 1976, "Женски портрет" од 1978 година и други. Во 1950 година Белогаски направи "Автопортрет" виден како седната фигура, ан-фас, во момент на скицирање на некој мотив. Малку подоцна, во 1956 година Димитар Пандилов ќе го наслика "Портретот на Љубо Белогаски", исто така седнат и во момент на скицирање во неговото блокче. Како одговор на овој солидно, со симпатија и суптилноста насликан портрет ќе се појави во исто време насликаниот акварел "Портрет на Димитар Пандилов" од неговиот колега и пријател Љубомир Белогаски. Дел од сликарското платно на левата страна јасно ја покажува професијата на портретираниот, уште повеќе со изразот на лицето: вниманието е фокусирано на лицето на Пандилов претставен во момент на концентрирано посматрање на моделот - згрчена е левата страна на лицето, со подзамижени очи под наочарите.

Љубомир Белогаски е автор и на историски портрети: "Гоце Делчев" од 1948, "Лазар Колишевски" од 1950 и "Ѓорче Петров" од 1953 година. Тие се обработени во сув манир на академскиот реализам, при што единствено за "Портретот на Лазар Колишевски" можел да има пожива претстава за моделот.

Самиот уметник во една прилика на овој начин ќе го протолкува својот однос спрема творештвото: "Уште сум доследен на своето сфаќање на сликарството усвоено од Сезан - да се слика не значи да се копира. По долга анализа и проучување (не занемарувајќи ја средината и атмосферата) настојувам да го откријам и ликовно да го изразам тоа што ми се нуди, во зависност од мојата визија." (*Ј. Појовски, Доследан свом схваќању уметноснои, Полиџика, Београд, 15 VI 1978*).

Портретното творештво на Љубомир Белогаски е значајно според неговите сликарски и жанровски специфичности, според индивидуалниот приод и вредностите што ги донесе во доменот на интимниот и граѓански портрет, обоени со еден нему својствен лиризам во претставувањето и доживувањето.

Кратки белешки за портретот на овој уметник наоѓаме во следната литература:

*Љубица Дамјановска, Љубомир Белогаски-репосијективно монографска изложба, Македонска книга и Музејот на современата уметност, Скопје, 1978 (со библиографија); Лазо Плаевски, Љубомир Белогаски (донација), Галерија, Музеј на град Скопје, 1991 (со библиографија); Трајан Виџларски, За творештвото на Љубомир Белогаски, Разглед, број 8, октомври, 1978, Скопје (во овие текстови се наведуваат и други портретни остварувања); Владимир Величковски, Љубомир Белогаски-донација на репосијективно, Музеј на Македонија, Скопје, 1997.*

*Миле КОРУБИН* е сликар кој во своето творештво помина низ неколку фигуративни фази. Централен мотив беше човечката фигура и портретот. Портретното сликарство на Корубин е нееднакво во својот стилски развој и квалитет; грубо може да се утврдат неколку фази, почнувајќи од првиот постакадемски период кога работи во духот на поедноставен академски реализам, потоа следи поедноставен импресионизиран реализам, а од него ќе произлезе еден вид колористички реализам со нагласена улога на цртежот, боените површини и стилизираност и синтетизирање на формата. Од неа ќе произлезе воопштување на ликот, негово типизирање, а на тој начин ќе се изврши оддалечување од конкретната портретност. Корубин знае да тргне од конкретен модел и да заврши во типизиран лик, со пречистени линии и синтетизирани форми кои имаат егзотичен изглед. Во една прилика францускиот сликар-интимист Едуар Вијар ќе забележи: "Почнувам

портрет без да го познавам моделот; кога ќе завршам, се препознава моделот, но портретот не е повеќе сличен." Тоа може да се каже за еден дел од немногубројните портрети на Корубин, во кои авторот по свое наоѓање применува различни приоди, со различни стилски белези кои некаде се речиси неспойви со личноста на моделот, а во други примери делуваат незавршено, или скицозно вообличени но поблиски до сличноста со моделот.

Повеќето портрети од Миле Корубин се недатирани, но затоа според стилските карактеристики можеме да издвоиме три приоди кои главно се сменуваат во хронолошки след. Треба да се забележи дека сликарот често работел според моментното наоѓање, некогаш спонтано и помодерно од некој подоцнежен период на изработка портрети. Корубин е автор на повеќе портрети изработени уште од младешките години поминати во Прилеп, потоа во периодот веднаш по 1944 година, кога извесно време го посетувал шестомесечниот курс во Скопје (што ќе се развие во Средно уметничко училиште) сè до годините на студирањето на Академијата за ликовни уметности во Белград, и повеќе години потоа. Уметникот сочувал повеќе цртежи, во молив и туш и водени бои, со портретни ликови на неговите прилепски другари: Ѓорѓи Ачески, Волче Наумчевски, Душко-внукот на Вера Ацева, тетката на Јордан Грабулоски, мајката на Илија Милчин, Никола Мартиноски, Василие Поповиќ-Цицо, сопругата Вера, нејзините сестри и други. Тој не се сеќава колку портрети денес се наоѓаат во Прилеп, а кои биле изработени во периодот пред да се запише на Академија. Корубин знаел и да не ги заврши, или дури и да уништи некои портрети. Тој многу рано се восхитувал на старото египетско сликарство и самиот потоа експериментирал со претставување на ликот во строг профил а окото ан-фас. Од нив нема сочувани примери, но затоа восхитот за египетското сликарство останал што се огледа во изборот на мотиви, и обработката на портретите во плошнини и линеарно. Освен тоа, тој на портретите им дава и извесна егзотична привлечност, особено на женските - конкретни и измислени, кои поседуваат сличност со моделот или добиле воопштени црти.

Во цртежите Корубин умеел да го "фати" ликот на моделот, да делува препознатливо и живо за гледачот, но тоа исто го постигнал и во некои портрети изработени во маслена техника. Во годините кон крајот на студиите и особено веднаш по завршување на Академијата, особено од 1952 година натаму тој негува реалистичен портрет, насликан пред сè под свежо влијание на академските поуки. Портретот на мајката е солидно остварување со грижливо воден цртеж и суптилна пиктурална материја, која сугерира бледо-црвеникав инкарнат на постара жена. Главата е благо подигната на страна со малку зачуден, но смирен, речиси безизразен поглед. Во скратен десен полупрофил се насликани "Автопортретот" (1945-1947 ?), како и "Портретот на Бошко Бабиќ" од 1952 година, насликан во ретки намази и вешто доловен израз на скептицизам. Автопортретот од 1950-52 година е насликан од одраз во огледало, со сигурно поставен цртеж на крупното тело на уметникот кое се издвојува на едноставна и посветло обоена позадина. Палетата во предниот план е ставена врз понизок постамент (некоја кутија, столче); уметникот во десната рака држи една четка со која работел, а во левата неколку различни четки кои ги заменува во текот на работата. Левата нога е малку подигната, а десната е спуштена нормално, што заедно со движењето на главата во лев полупрофил (иако погледот му е насочен кон гледачот) укажува на момент на сликање пред некој модел. Јадри робусни форми наоѓаме и во портретот на селанка од Бучин (Прилепско село). Ликот е сигурно моделиран, додека позадината делува незавршено. Меѓутоа, во "Портретот на Елица" уметникот внел чувство на притеснетост, психолошки израз на страв и тегобност; фигурата е стисната на столот во десниот дел на композицијата, погледот доаѓа од долу, од малку наведнатата глава, а целата слика е обоена во темна гама тонови.

Во портретите на селанец, на Панта Џамбазовски и на таткото на уметникот од тие години се наметува постепеното модернизирање во рамките на уште класичната реалистичка постапка. Сите портрети носат белези на уверливо индивидуализирани претстави, со негување на слободен

и жив потег и поставување на широки колористички површини кои ја синтетизираат формата на рака и друг дел на портретот. До почетокот на шеесеттите години Корубин ги наслика портретите на Славко Јаневски, Димитар Митрев, како и еден портрет на девојка со кои дефинитивно укажа на својот основен интерес: човечкиот лик и фигура да се претстават во стилизирани форми, со јасно назначени линии и површини на рамно нанесени бои. Најуспешен е "Портретот на Димитар Митрев" според елементите на јасна индивидуализираност, потенцирана не само со цртите на крупното лице, туку и со елегантната облека (одело и пеперутка машна) и решителната поставеност на десната рака врз подигната нога што ја потврдува силната и динамична природа на овој критичар и публицист. Раширеноста на двата прста од десната рака, на палецот и показалецот, значело некој недостаток на моделот. Многу подоцна, во 1988 година Корубин ќе направи копија на овој портрет за колекцијата на Друштвото на писателите на Македонија, но со редуцирани вредности, ликовни и психолошки.

Впечатливи примери на синтетична форма и егзотичен изглед на моделот наоѓаме во еден "Портрет на млада Битолчанка", изработен според модел и особено во "Портретот на сопругата д-р Вера". Првиот портрет има типизирани како и индивидуални црти чија егзотичност доаѓа од "чоколадниот" тен на лицето, од кафеавата темна коса, поделена на две, која го обрабува облото исончано лице со очи-јагленчиња, поставени малку накосо и малата уста што му дава чистота и привлечност на младо лице. Цртежот е јасен и едноставен, бојата третирана во широки површини (сино виолетова на облеката и окерно жолто во позадината). Исто така впечатлив пример е "Портретот на сопругата Вера" целосно третиран во синтетични форми, што го нагласуваат уметниковиот авторски приод, и во манир кој му дава "јапонски" изглед и стил на портретот. Сличноста тука се повлекла пред уметниковата намера да создаде замислена, до амблематичност чиста форма и чисти колористички вредности кои му даваат идеализирана

претстава на моделот. Другите портрети, цртежи и платна, на уметниковата сопруга не се завршени.

Таква "измиеност" на реалистичната форма, или нејзина апстрахираност уметникот нема да оствари во подоцнежниот период на своето портретно сликарство. Корубин во педесеттите го насликал "Портретот на Александар Ежов", во форма на скица врз бела основа, но многу подоцна и "Портретот на Ѓорѓи Божиков" (година-две пред неговата смрт), исто така изработен за петнаесетина минути позирање - во неколку потези и колористички површини. Тоа зборува за неговата вештина да го долови изгледот на моделот во мигот на изработката на портретот, да го вообличи брзо неговиот карактеристичен изглед што го препознаваме во различни периоди на животот.

Во различни пригоди, Корубин ќе се приклучува кон неговото верување дека портретот мора да има една "задоволителна доза на реалистичност", без оглед колку уметникот го подложува на извесни стилизирања или деформации. Кон средината на седумдесеттите тој ќе ги реализира, во еден класичен манир, но уверливо "Портретот на Маќули" (1975-76), "Портретот на Драган Весов" (1976) и други. Во 1976 тој ќе го наслика својот "Автопортрет", во еден поп-реалистичен, речиси "американски" стил. Портретната фигура на уметникот е насликана на левата страна на композицијата која се издвојува на посветло кафеаво обоената позадина исполнета со интензивно обоени правоаголни форми (сино, зелено, црвено). Уметникот е во зрела возраст и со една опуштена самодоверба, со бела коса и наочари и со рутинско и nonchalant држење на лулето со левата рака; тој е облечен во интензивно зелено обоена кошула и палто во потемно зелена боја, додека црвениот рефлекс на левиот дел од лицето, заедно со обоените површини во позадината му дава еден "велеградски штимунг" на овој автопортрет. Според сите овие белези тој се вбројува меѓу поинтересните остварувања и во македонското портретно сликарство.

*Ѓорѓи КРСТЕВСКИ* е сликар кој се школуваше во Скопје (во Училиштето за применета уметност, 1950 година, во класата на Лазар Личеноски) и во Загреб (Академија за применета уметност - во класата на Ж. Хегедушиќ). Во неговото сликарство забележливо е влијанието на Лазар Личеноски пред сè по дебелиот боен нанос грижливо измазнет и синтетизираноста на формата на предметот. Тоа се однесува за еден дел на портретното сликарство како една од покласичните форми на модернизам во неговиот приод. Неговите тематски интересирања се разновидни, но во портретите и автопортретите следиме развиток на сликарскиот реализам. Во првите години се приклучува кон поедноставени решенија со извесна непосредна експресивност на цртежот и изразот (дрворезите "Автопортрет"-1956, "Мојот син"-1958). Уште во школските студии, како и во подоцнежните портрети Крстевски осцилира во приодот и во квалитетот. Тој често не ги завршувал делата, откривајќи слабости во цртежот посебно во портретите кои се третирали во полуфигура или цела фигура. Меѓу нив можат да се најдат занимливи остварувања, како што е портретот на сопругата во цела фигура, но само како започнато и добро поставено (во цртеж и боја) дело. Крстевски е најдобар кога го обработува само ликот, како што се на пример детските портрети: во портретот на Циганче, кое се вбројува меѓу неговите рани дела, авторот ја открива инспирираноста од класичниот приод на Мартиноски, додека во портретот на синот, претставен ан-фас и со капа на главата, се забележува поголема слобода во интензитетот на бојата и потезите во строго реалистично третиралиот лик (со извесно влијание на Реноаровите портрети). Од друга страна Крстевски доследно ја применува сликарската формула на Личеноски (на пример во "Портрет на човек") поврзувајќи ги синтетично претставените црти на лицето и неговата пиктурална обработка.

Крстевски изработил повеќе автопортрети почнувајќи од школските и студентските денови, но најзанимливи се оние од педесеттите до почетокот на осумдесеттите години. Во овие дела следиме еволуција на стилот, од детализирана реалистична претстава до понагласено стилизирање на цртите

и поставување на својот лик во некој општ, или надреален контекст. Најчесто ликот е претставен со мало свртување на главата кон десно (или во скратен десен полупрофил, во димензија на биста. На тој начин погледот на уметникот е насочен кон гледачот "од страна", или поминува покрај него што ја открива двојствената природа на насликаниот автопортрет; тој сака да ја истакне сопствената личност, но исто така и да ја "објективизира", да биде "присутен" но во исто време и "отсутен". Преку овие дела ги следиме промените, во физичкиот и психолошки лик на авторот, претставен во доближена визура, но сепак на некој начин дистанциран. Така, два карактеристични знака се повторуваат во секој автопортрет: тоа е неговото широко испакнато чело и мустаќите, кои во младите години се темни а подоцна стануваат побелени како израз на возраста. Во погледот следиме извесна младешка ноншаланција, а подоцна понагласен скептицизам потенциран и со добиените наочари. Во поновите дела, од крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години авторот ја поедноставува пиктурално-цртачката конструкција на ликот кој добива и извесни монументализирани белези. Ликот добил изразени индивидуални белези, современи иконографски белези; уметникот се претставил во маица, а во еден автопортрет во левата рака држи две четки како јасен знак на неговата професија. Позадината по правило е едноставна и рамно обоена. Широко нанесуваната боја во строго организирани површини е својствено на повеќето сликарски творби на Крстевски, како и белезите на "апстрактна" надреална сугестија каква што наоѓаме во автопортретот - глава поставена на некаков постамент во амбиент на неодреден простор. Во таа слика се поврзани елементите на уметниковите актуелни истражувања како и белезите на еден вид автопортрет-монумент.

Многу порано, во 1951 година Крстевски го наслика автопортретот во кој сакал да внесе слобода на потегот и колористичките решенија и понагласено емотивно доживување; ликот е "романтичарски" обземен од ритамот на кружните потези, неговите црти не се остро назначени, погледот е во некој занес, а беретката може да ни укаже на неговата уметничка



професија. Во извесниот динамизам на потезите, ретките слоеви боја, постапката на гребене по површината и колористичките акценти во жолто и црвено му даваат на овој автопортрет некоја експресивност. Крстевски е автор на еден свој автопортрет во цела фигура (од 1957 година) на кој тој се претставил од грб, седнат на триножно столче во момент на сликање во природа. Интересно е што и вака претставен (со каскет но без да му се гледа лицето) можеме да го препознаеме или да го "утврдиме идентитетот" на авторот. Слично решение на "автопортрет одзади" наоѓаме кај Лазар Личеноски (средношколскиот професор на Крстевски) во сликата "Слика на пејзаж-Автопортрет" од 1919 година. Замислата е иста но во делото на Личеноски, за разлика од ова на Крстевски неговата фигура е поставена во некој "амбиент со куќи", можеби староградски и можеби селски, и не е толку јасно претставено сликарското дејствување на фигурата-автопортрет.

*Ванчо ЃОРЃИЕВСКИ* изработува повеќе портрети по завршувањето на белградската Академија (1952), во почетокот блиски на академскиот реализам, но многу рано внесе послободен потег и колористички звук. Тој ги претставува своите фигури и портрети во затворен ентериерен простор, давајќи им општ темен тон изразен во меланхоличниот израз на ликовите и во ентериерот кој зрачи придушена светлина. Најраниот портрет "Портрет на старец од старечки дом" од 1947 година ни ја открива љубовта на уметникот за претставување на карактерните и духовните аспекти на моделот. Цртежот е коректен и ставен во функција на опис, со забележливо настојување во тонската моделација да се внесат извесни колористички решенија. Подоцна настанува "Портрет на девојче" и "Портрет на мајката мајка" од 1952 година, едниот претставен во строг лев профил, другиот во десен строг профил - и двете во седечка поза. Портретот на мајката е изработен со сигурен цртеж и широко пастуозно положена боја во придушени и потемни нијанси на сина, кафеава и зеленкаста. И во другиот "Портрет на мајката" од истата година уметникот уверливо го дефинира карактерниот и психолошки лик на моделот, нагласувајќи го значењето на состојбата и значењето климата што го опфаќа. Тоа е класичен реалистичен

портрет со непосредно претставување на внатрешниот живот - со изразито меланхолично расположение кое го освојува и амбиентот во кој е поставена фигурата. Цврсто решената форма не ја исклучува суптилната пиктурална обработка, каква што наоѓаме и во "Млада Еврејка" од 1951 година, портрет во кој е нијансиран психолошкиот аспект. Во "Женскиот портрет" од 1956 година, кој е целосно втопен во син, "лунарен" тон, понагласена е стилизацијата на формата, додека во "Женски портрет II" од истата година е понагласен слободниот експресивен потег и поинтензивните колористички вредности. Меѓутоа овој придушен, или "срамежлив" модернизам нема ништо заедничко со некои изнесени мислења дека се работи за "експресионистички замав", "виолентност на изразот" или пак "сутиновски нерв" (*Соња Абаџиева Димитрова, Ванчо Ѓорѓиевски, Македонска книѓа и Музејот на современата уметност во Скопје, 1978*). Овие остварувања на Ѓорѓиевски очигледно му припаѓаат на сликарскиот интимизам или на поетскиот реализам, особини кои ќе ги задржи и во подоцнежните остварувања во кои доаѓа до израз повеќе амбиентот и декоративниот елемент, потоа жанровските содржини пред портретноста на посебниот лик. Во тие дела се раствора, порано дебелината, контура на формата, и се нагласува слободната линеарна и колористичка изразност на целината.

Ванчо Ѓорѓиевски е пасиониран цртач, суптилен регистратор на мноштво ликови што имал можност подобро да ги перцепира - во вид на скица, студија и цртеж, не ретко со карикатурални белези. И во оваа наклонетост ја откриваме неговата способност за карактеризирање на ликот.

Ванчо Ѓорѓиевски по нарачка изработи портрети на своите колеги: на вајарот Димо Тодоровски (1989) и на сликарот Спасе Куноски (1990). Од нив гледаме дека авторот добро ги познавал личностите, претставени во природно држење, со една непосредност. Цртежот е грижливо воден и му дава уверлива реалистичност на моделот, додека бојата го следи описот, но сепак со една слобода во користење на светли и нежни нијанси на сината боја. Тие делуваат како "свежи импресии", делумно заради ликовната

постапка и делумно заради претставување на моделот во движење, во некоја акција. Така Димо Тодоровски се подготвува да почне да моделира со глината што ја држи во десната рака, препознавајќи го неговиот силен лик со испакнато чело, концентриран поглед, со испакната долна усна, наочарите и белата коса. Спасе Куноски е претставен во момент на движење со поглед насочен кон гледачот, давајќи му доза на таинственост (на овој сликар надреалист) со фрлањето светлина од горниот дел што создава сенка под очите, кои се подзатворени и некако отсутни.

*Димче ПРОТУЃЕР* изработи еден автопортрет датиран со 1947 година. Тоа е мал цртеж обоен со акварелни бои и го претставува уметникот во момент кога нешто забележува во својот блок за скицирање. Тој на главата носи баретка а околу вратот шарен зелено-кафеав шал што му дава извесен боемски имиџ.

Димче Протуѓер во манир на стилизирана плоска фигурација ја изработи композицијата "Богомил пред народот" од 1949 година.

*Светозар ДОМИЌ* го изработи "Портретот на жена ми", 1953 година, всушност портрет на познатата вајарка Борка Адамова, интимно доживеан.

*Павле КУЗМАНОВСКИ* рано се заинтересира за портретниот жанр. Две години по завршувањето на Академијата тој наслика два портрета на Тетовчани. Во "Портретот на Виолета Јоргушевска" и "Портретот на Иван Јоргушевски" од 1968 година тој применил реалистичен третман во кој има елементи на грижлива школка обработка со извесно стилизирање во левиот профил на женскиот портрет што сугерира извесни симболистички барања. Портретот на писателот Коле Неделковски е насликан во беличести сиви тонови, близок на "Сведоците". Ако го спомнеме уште коректно насликаниот акварел "Портрет на сопругата Оливера" (1974) и цртежите "Портрет" и "Портрет на татко ми" од 1977 година тогаш ни остануваат бројните автопортретни остварувања. Во првите дела уметникот сакал да го регистрира физичкиот лик, со карактеристичните индивидуални црти на лицето, во манир на поедноставена реалистичност во претставувањето, како и со примена на импресионистичка постапка во

забележување на моментното доживување на својот лик одразен во огледало. Во двата автопортрети од 1970 година, потоа во "Автопортрет" I и II од 1978 година и особено во "Автопортрет" I и II од 1981 година (за време на уметниковиот престој во францускиот град Анже) доаѓа до израз еволуцијата од построг реалистичен приод кон обработка во која се внесени реалистично-импресионистичките елементи. Уметникот со доза на самодопадливост ги регистрира промените на својот лик, по однос на расположението но и на возраста, без или со брада, и наочари. Од нив гледаме издолжена физиономија со бујна коса и стегнати усни, со благо напрегнат поглед на подзатворените "замаглени" очи. Неговиот лик открива блага и медитативна природа, со нагласување на моментното доживување пред огледало вообличено со широки потези и пастозни наноси боја, во сива гама тонови. Во 1976 година настана "Автопортрет со завој" изработен во дрворез на кој уметникот се претставил со врзана крпа околу челото опфаќајќи и дел од левото око. Во "Автопортретот во 40-та" (од 1979-80 година) авторот презеде поамбициозен зафат по однос на самоанализирањето. Автопортретот е насликан во цела фигура во карактеристичните за уметникот синосиви и белузлави тонови, со жолти акценти. Во него е доловен момент на движење како подготовка за сликање. Уметникот ги забележал атрибутите на својата професија и сакал да посведочи за еден момент на опуштена напнатост пред почнувањето со работа. Неговата поза е речиси nonchalantна, со левата рака в џеб, но десната рака е крената и подготвена за акција што е поткрепено со концентрираниот поглед на голобрадиот уметник, кој се насликал во десен полупрофил насочен косо кон гледачот. Во вториот план е насликана долга маса на која се поставени наочарите, три јаболки и кутија што наликува на "мртва природа", жанр што му е омилен на авторот. Нагласен е цртежот, слободниот но контролиран потег, општиот сино-сиво-сребренкаст тон. Делото на Кузмановски се вбројува меѓу поретките автопортретни цели фигури во македонското сликарство, изработен во манир на своевиден импресионизиран реализам. Следниот чекор се состоеше во комбинирање на

автопортретот со ликот на старец од циклусот "Сведоци", дела кои се наречени: "Автопортрет со сведок" и "Сведок со автопортрет" од 1996 година. Со "Автопортретот" од 1988, и особено со овие два спомнати автопортрети стана евидентна промената во изгледот и психолошкиот израз. Ликот на уметникот доби подлабоки брчки, косата, брадичката и мустаќите добија бели влакна, изразувајќи меланхоличност и скептицизам кои се резултат на стекнатите искуства и сознанија во животот. Уметникот ги заменил местата на ликовите: во едното дело централен мотив е сведокот или автопортретот, а во другото дело обратно - автопортретот е во средината на композицијата а сведокот се појавува од зад параванот, рамката од прозор и слично. Средишниот лик е претставен во мало свртување кон десно, а вториот лик, во вториот план на сликата во лев полупрофил. Ликот во првиот план е претставен со подигната на градите рака која е во функција на медитативната изразност на целината, во неговата запрашаност пред човечката осаменост и духовна егзистенција.

Кузмановски е автор на циклусот "Сведоци", всушност ликови на старци изработени по ликот на дедо му, во разни движења, поставеност на рацете и изразот на лицето. Ликовите, втопени во нежниот колорит, делуваат како дојдени "од минатото", во некој вид на блага тревожна раздвиженост, ритуал на филозофска запрашаност пред човечката егзистенција. Нагласка е на мекиот цртеж, кој преоѓа во растворена контура или еден вид валерски осмислена аура околу фигурите што им дава сугестивна сила и евокативен тон. Тоа се типизирани ликови во кои не можеме да бараме индивидуализирани црти туку израз на симболично претставени општи расположенија и состојби (1987, 1990 итн.). Кузмановски е автор на други цртежи и графики со претстави на "ликови" или "глави" на војни, девојки, некаде со обид да ги долови физиономските карактеристики, изразот и облеката својствени на одделна уметничка група (Мијачкото во "Зографот" од 1983 година и други).

*Илија КОЧОВСКИ* е автор на три автопортрети, од 1972, 1976 и 1982 година, во кои се следи развитокот од покласичен приод до посовремен

третман на ликот. Тоа значи дека авторот ги поврзува двата елементи - сопствениот лик, кој е претставен со речиси фотографска точност и со нагласка на контурната линија и плошно нанесената боја, со широките хроматски површини кои ѝ даваат два плана на сликата или се проткајуваат со формата на ликот. Во овие дела превладува одмереност на придушениот сино-сив хроматизам со значење на мирните линии и површини, подеднакво на ликот и апстрактните површини.

*Димитџар КОЧЕВСКИ-МИЧО* со "Автопортрет" од раните шесесетти години го навестува својот иден развој кон модерен фигуративен израз во кој се почитува плохата и линеарниот третман на формата.

*Симеон СИЛЈАНОВСКИ* покрај портрети изработи серија автопортрети (1982, 1984, 1988 и други) во маслена техника врз хартија или картон. Поголемиот дел од нив се направени во класична техника која опфаќа точно вообличување на цртите на лицето и тонска моделација која открива јасен распоред на светлите и темните партии на лицето. Авторот има издолжено лице со впечатливи црти и "природна" коса, кое е најсилно осветлено, додека колку што се доближува до контурните црти на лицето градацијата на тонот станува потемна и се спојува со сосем темната позадина. Фронталната поставеност, фиксираниот поглед и измазнетата фактура со грижливата тонска моделација и фиксирањето на светлината на површината на лицето сугерираат извесна таинственост и привлечност на автопортретот. Тоа се должи можеби најмногу на сугестијата на скриените темни делови на ликот. Некои автопортрети се комбинирани со претстава на Пикасовски третиран актови во позадината што на претставата ѝ дава поголема живост и комуникативност.

*Михаило МАНЕВСКИ* во класичен манир, со тонска градација која ги определува светло темните партии на ликот, изработи два автопортрета; едниот во академски манир, со поедноставена форма и крут цртеж (1973) и другиот, кој е изработен од огледален одраз со нагласка на интимното таинствено доживување - ликот е претставен ан-фас, малку поднаведнат, а горната светлина создава темни делови кај очите. Тоа ја нагласува повлечената меланхоличност.

*Ацо ФИЛИПОВСКИ* на своите портрети им дава една сентиментална, речиси надреална нота ("Автопортретот" од 1984), како и пореалистични белези ("Лилјана", 1980; "Портрет на Васко Ташковски", 1984 и други).

*Слободан ФИЛОВСКИ* изработи "Автопортрет" во 1983 година со нагласка на цртежот и грижливо регистрирање на физиономските карактеристики: издолжено лице, аскетски испиено со меланхоличен поглед и бујна виткана коса.

*Асим МУСТАФА* е автор на еден ран автопортрет во темни бои, но и на повеќе цртежи портретни ликови на негови блиски луѓе (Портрет на Ана 1992, Портрет на Стево Спасовски, 1993 и други), на портрети на историски личности итн., како и групен портрет "Семејството на Предраг Јелиќ-сликар, пред отворено пенцере, без завеса за да го почувствуваат месецот од први до први" (1992-93) на кој се претставени четири фигури костимирани во барокна и современа облека, со мотив на мртва природа и мачка. Во композицијата се претставени следните портрети: оној на сликарот, во помлада возраст, неговата сопруга и двете деца. Сите се реалистично насликани, но сепак како да се претворени во "актери" од некое друго време, меѓу себе изолирани, така што ги поврзува само амбиентот во којшто се насликани. Очигледни се извесните слабости во цртежот и композицијата, што сепак не ја намалува вредноста на ова дело како обид да се направи еден необичен групен портрет на едно семејство. Асим изработи во последната година портретни цртежи на Кемал Ататурк според фотографија и на битолскиот уметник Т. Ивановски.

*Мирко ВУИСИЌ* е графичар и сликар кој наслика портрети со нагласен цртеж и елементи на симболистичко претставување карактеристично за италијанската ренесанса како и за art nouveau. Тој ги сака профилите во женските портрети, конкретни или измислени, но со лирско доживување ("Портрет на Лидија В.", 1994, "Ренесансни реминисценции", 1992 и други).

## V ДРУГИ ПРИМЕРИ НА ПОРТРЕТНИ РЕАЛИЗАЦИИ МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ

Станува збор за автори кои делувале во периодот помеѓу двете светски војни, образовани но и самоуки сликари кои повремено знаеле да направат занимлив портрет или автопортрет. Тие се наоѓаат на маргините на случувањата во македонската уметност но на извесен начин преку нивната активност се создава претстава за извесен континуитет во интересирањето за портретот во нашата средина, како и клима која делувала поттикнувачки и за другите творци во портретниот жанр.

Последните македонски зографи и копаничари не делуваа директно и пресудно на натамошниот развој на македонската уметност. Ликовната сцена во Македонија во првата половина на XX век е разновидна и непосредно условена од историските услови и општиот развој на земјата поробувана од соседните земји. Последните македонски зографи и резбари продолжуваат да создаваат, а потоа се вклучуваат и автори образувани во некои од средните и виши школи во соседните центри. Покрај нив во одделни поголеми градови во Македонија делуваат повеќе самоуки автори, концентрирани особено во градот Прилеп меѓу двете светски војни. Посебно значајна е појавата на група сликари и вајари кои завршија Ликовна академија во Белград, Софија и Букурешт, кои делуваа и како педагози со што непосредно влијаеја на формирањето на одделни нови имиња и на општиот развој на ликовната уметност и култура во нашата средина. Во нивното дело всушност ги согледуваме почетоците на модерната уметност во Македонија, во вистинската смисла и значење на тој термин. Од една страна се продолжија некои стари уметнички тенденции, но требаше да се чека триесетина години до вистински нови и зрели уметнички пројави. Историските непогодности делуваа на тој дисконтинуитет меѓу последните



македонски зографи и модерните уметниците од втората половина на дваесеттите години. Исто така, беа непосредна причина многу млади луѓе (по Балканските и Првата светска војна) да се иселат од татковината во некоја од соседните земји и таму да го започнат своето уметничко школување и оформување. Таквите настојувања ќе постојат и по 1945 година. На тој начин, барем во одделни случаи, се поставуваа прашањата за двојна припадност во творештвото што е само по себе деликатно прашање.

Ќе се обидеме да го скицираме развитокот во одделни периоди со некои досега познати автори и дела без можност да се биде исцрпен во намерата.

Од *Александар ПРОШЕВ*, родум од Ново Село-Штипско и кој завршил Четврти педагогически курс 1909 година во Софија, сочуван е цртеж со молив "Портрет на таткото". Цртежот е работен по фотографија затоа што во тоа време тој бил затворен во Куршумли ан во Скопје. Тој е претставен во строг ан-фас, со фес на главата, мустаќи и строг изглед, а цртежот има карактеристики на коректно изведен детализиран школски цртеж (сопственост на роднината Ѓорѓи Здравев, етнолог).

*Трајко МУФТИНСКИ* студирал на Академијата за ликовни уметности во Загреб и главно се занимаваше со фреско-сликарство. Сликал во црквата на манастирот Прохор Пчински, во соборната црква во Крушевац, во црквата Александар Невски во Белград, во Босна и Далмација итн. Во тие рамки го согледуваме и неговото, инаку скромно по вредности портретно творештво.

Во првите децении на овој век зографската традиција продолжува во делата на *Михајло ШОЈЛЕВ*, сликар и фотограф кој се образовал на световната или нецрковна виша уметничка школа. Неговите дела се изработени во манир на поедноставен академски реализам и со извесна фотографичност во претставувањето. Тој постигнал портретност во сликата "Галичанче" (1930) и во "Просјак" (1931) но со нагласка на фолклорниот односно социјален аспект на фигурите претставени во отворен простор.

Сликарот го изразил карактеристичното на моделот, кое е поврзано со неговата припадност кон расата и професијата. Во годините по завршувањето на војната Шојлев ќе изработи уште неколку портрети на поконвенционален и професионално коректен начин што не предизвикува речиси никаква возбуда. Тоа се наочаните портрети на: "Тито" (1948 ?), "Портрет на бегот-последниот валија на Скопје" (1948-50 ?), "Портрет на Орце Николов" (1961 ?). Во 1959 година тој го насликал "Портретот на внуката Камелија". Ликот е претставен ан-фас, и се издвојува со едноставниот и јасен цртеж на позадина, исто така едноставна и насликана со препознатливата строгост, сува техника и плошна форма. Внуката ја претставил во сина ученичка облека, тогаш задолжителна во училиштата.

Шојлев изработувал копии уште во предвоениот период. Така, сочуван е документ според кој, на 6 јули 1933 година, на Кралот му била предадена копија од фреска со ликот на Свети Климент. Сликата ја дочел д-р Радосав Груиќ, декан на Филозофскиот факултет во Скопје.

Ликовната активност во Македонија можеме да ја следиме низ мали изолирани пројави на самоуки автори, но и на одделни образовани уметници кои престојувале во некој од поголемите македонски градови. Во Битола покрај *Коста ШКОДРЕАНУ*, кој е спомнат во поглавието за делувањето на последните македонски зографи, била создадена збирка на цртежи, меѓу кои се наоѓаат и 20 цртежи на *Александар ЃАКОНОВ* настанати во периодот меѓу 1899 и 1902 година. Во нив авторот обработувал портрети, пејзажи, анимални претстави. Портретите биле изработени како копии од фотографии, со грижлива светло-темна моделација на формата. Во битолската гимназија предавале познатите уметници Филип Вуковиќ и Владимир Бециќ, а извесно време престојувала и Надежда Петровиќ (*Љиљана Христићова, За ликовнаиџа уметности во Биџола, 1880-1918 година, Peristil, Zbornik radova 5. Kongresa Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, Zagreb, 1988/89, broj 31-32*).

Во Струмица делува *Аџанас МУЧЕВ*, кој во 1937-38 година ја завршил Уметничката школа во Белград. Тој остави повеќе портрети во молив,

акварел и маслена техника изработени непосредно по завршувањето на Школата, а некои и подоцна. Неговиот "Автопортрет" од 1938 година, како и "Портретот на старец со капа" од истата година и други не само што претставуваат коректни ликовни реализации, туку евидентен е обидот да се навлезе во посуптилно дефинирање на психолошките содржини.

Од Охрид потекнува *Андон ДУКОВ* кој ја завршил Уметничката школа во Белград, по школувањето на Уметничко-дуборезачката школа во Охрид. Во Белград се среќава со Лазар Личеноски, кој ќе му изработи еден портрет. Од триесеттите години, од времето на школувањето до загинувањето во февруарскиот поход 1944 година на планината Богомила во Македонија сочувани се серија школски цртежи, акварели и скулптури во гипс. Податоци за портретите изработени во молив, графит и акварел наоѓаме во каталогот на изложбата на дела од Андон Дуков, организирана во Скопје и Охрид 1960 година (на корицата се наоѓа портретната карикатура на Андон Дуков изработена во Белград од неговиот пријател и колега Василие Поповиќ-Џицо). Машките и женските портрети се всушност школски студии во кои доаѓа до израз грижливиот веризам и контрастно моделирање со црно-бели односи. Во некои од нив забележливо е настојувањето да се постигне изразност на ликот, да се набслежат извесни состојби на моделот (*Владимир Величковски, Современа македонска скулптура, Македонска книѓа, Скопје, 1989; Јорданка Маилова, Ликовното творештво на македонскиот револуционер Андон Дуков, Зборник, Историја, број 1, Музеј на Македонија, Скопје, 1992*).

Во Велес делува *Саздо ХАЦИ ПЕТРУШЕВ*, сликар самоук, кој се интересирал и за фотографија. Тој изработил "Портрет на мајка и дете" (1959), "Автопортрет" од 1989 и од 1993 година и други дела во еден манир на реалистичен поедноставен наивизам, искрено и непосредно (*Владимир Величковски, Саздо Хаџи Петрушев, Музеј на Македонија, Скопје, 1994*).

Во Ресен делува *Милан МАРКОВСКИ* кој во една прецизна реалистична техника изработил повеќе пејзажи и портрети (на сопругата

Афродита и други). И во неговите дела на сликар-самоук се проткајува еден специфичен вид на наивизам и непосреден израз на "чисто срце". (*Владимир Величковски, Непосредна и реална ојсервација, За сликарите на Милан Марковски од Ресенско, Нова Македонија, Скопје, 15.7.1979*).

Најстариот автор во Гевгелија е сликарот-аматер Георги Хаџи Наков-Гисник кој остави и неколку портрети, еден автопортрет и портрети на блиските кои сепак не ги надминуваат аматерските рамки.

Во Македонија во периодот меѓу двете светски војни дејствувале повеќе образовани сликари, пред сè како наставници во училиштата, како што се Адамовиќ, Црниловиќ, или Поточњак од кого е сочуван портретот на "Селанец од Скопска Црна Гора", веројатно од околу 1927 година. Тоа е реалистичен портрет со изразити и карактеристични црти на лицето на постар човек кој е облечен во народна носија, со шубара на главата. Светлината паѓа на ликот од малку повисок агол што создава сенка на очите, но затоа истакнато е челото и белата коса од страните, малку повлечениот, резигниран поглед. На портретот превладуваат кафеавите, црвени и жолти тонови. Постои уште еден, уште подобар пример на реалистичен портрет кој е датиран со 1927 година. Тоа е портретот на Трико Гиновски од Лудвиг Куба, насликан вешто и со живост во погледот и држењето на овој стар човек. Тој е облечен во автентична галичка носија, со изразито чело и мали живи и проникливи очи.

Овој преглед, кој е веројатно нецелосен, на одделните достигнувања во повеќе македонски средини од почетокот на овој век до почетокот на втората светска војна, има намера да потврди дека во тешки економски и политички услови сепак нешто се случувало. Покрај тоа што се работи за неповрзани случувања со невоедначени резултати кои фактички немаат позначителна улога во општиот развој на модерната македонска уметност тие ни овозможуваат да станеме свесни за континуитетот на уметничкото творештво на овие простори.

Во Прилеп меѓу двете светски војни се одвивал интересен културен живот во тешки услови на владеење на Кралството на Србите, Хрватите и

Словенците. Во рамките на денационализацијата се оневозможуваше и слободниот културен развoтoк. За ликовната уметност не се одделувале никакви средства. Затоа, "во таква безнадежна и бесперспективна ситуација, без помош од нигде и од никого, насочени од некои свои желби и визии за нешто посветло, за малку убавина, за себедокажување или како бегане од реалноста, некои Прилепчани земаа молив, четка и бои и почнаа да цртаат и да сликаат." (*Борко Лазески, Елена Чаџороска, Ликовната уметност во Прилеп и Прилепско меѓу двеите светски војни 1918-1941, Зачетоци на современата ликовна уметност во Македонија, Прилеп, 1988*).

Секако, тоа е само една од причините за појавата на повеќе сликари, самоуки или аматери, кои водени од поуките на неколкуте образовани уметници ќе го усовршат занаетот, а некои од нив ќе се развијат во познати автори во нашата уметност. Во неповолни услови какви што може да понуди само една неразвиена средина се појавува група сликари кои изработуваат копии од фотографии и репродукции на уметнички дела, а тоа се портрети, пејзажи и друго. Тие изработувале фигури "по природа" и композиции "по фантазија".

Во работата користеле разни средства: молив, туш, темпера, акварел и маслени бои, како и хартија, платно, дрво, стакло и друго. Покрај малите формати се јавува исликување на ѕидовите и таваниците во куќите, не само со декоративни мотиви (еден дел од сликарите биле молери), туку и со фигуративни композиции. Некои од нив биле сестрано образовани и со знаење на повеќе занаети и со разни таленти. Еден од нив е *Илија КОНДОВ*, татко на сликарот Димитар Кондовски. Тој во разни куќи насликал разни фигуративни мотиви и портрети, а од тој период е сочуван "Портрет на сопругата" кој се карактеризира со јасен и прецизен цртеж, инспириран од класичната уметност. Борко Лазески смета дека овој портрет "спаѓа меѓу најдобрите портрети направени во Вардарска Македонија во овој период, па и подоцна, во наведената публикација (види и кај: *Владимир Величковски, Илија Кондов, Млад борец, Скопје, 18.3.1981*).

Можат да се спомнат уште *Владимир ЈОРДАНОВ* (Портрет на баба Цена), *Ѓорѓија ЧУПЕТРЕСКИ* и други.

*Велебит РЕНДИЌ*, син на познатиот хрватски скулптор Иван Рендиќ, доаѓа во 1929-30 година за професор по цртање во прилепската гимназија. Тој студирал на минхенската академија што се огледа во јасниот и солиден цртеж, тонската моделација на формата и остриот контраст на светлите и темните партии што го применил на впечатлив начин во "Автопортретот". Уметникот се претставил во необично држење: телото е видено речиси одзади но свртено во лев полупрофил како што е поставена и главата со поглед на страна со што се укажува на значењето на неговата сликарска професија - тој има пред себе палета со четка и во еден момент се свртел за да посведочи за себе и своето присуство како уметник. Смесла за прецизна перцепција и натуралистичка осмисленост покажува во "Портретот на баба Султана" од 1930, во портретот на Никола Лазески од 1936 година изработен во пастел - портрет виден во лев профил со мошне прецизно набележување на физиономските црти. Тука е и портретот на сликарот Трајче Николоски, потоа "Портретот на девојче". Од подоцнежниот период би го спомнал старечкиот мал автопортрет изведен во деликатен цртеж и пастелно сина позадина. Во семејството на Рендиќ во Скопје сочувани се повеќе портрети на личности од најблиски роднини, портрети на млади и постари луѓе. Меѓу нив се наоѓа и еден мал по формат "Портрет на Тито". Сепак, доаѓа до израз строгата дескриптивна постапка за разлика од неговите пејзажи кои се поблиски до импресионистичката лексика.

Велебит Рендиќ предава цртање, организирал настава за талентирани млади луѓе во посебни ликовни секции така што некои од нив подоцна ќе станат познати ликовни уметници. Тогашниот ликовен живот во Прилеп е посебно интензивен и занимлив и тој претставува посебна појава во нашата средина. Во него учествуваа сликари самоуки но и образовани каков што беше еден Димо Тодоровски кој и самиот ги подучувал младите луѓе на цртање и моделирање. Значаен чекор било поминувањето од копирање по

фотографија, на работа во природа и по модел. Значаен тренд било правењето видни слики, а тоа го правел и *Борко ЛАЗЕСКИ* кој подоцна трајно ќе се определи за монументалното сликарство. Завршувањето на Уметничката школа во Белград, и запишувањето на Академија во 1939 година ќе му овозможат да држи предавања во Прилеп, поучувајќи ги младите на работа по гипсен модел и по природа, во изработката на портрети итн. Покрај работата во ликовната секција се ангажира и во формирање Уметничко здружение кое требало да добие свој правилник и одобрение од властите. Здружението било регистрирано во 1937 година, прв претседател станува Велебит Рендиќ, а секретар Кире Црвенковски. Здружението имали три секции: театарска, музичка и ликовна.

Борко Лазески го нагласува својот интерес за типичните карактеристики на македонскиот селанец, неговиот лик и облека, атрибутите што јасно сведочат за неговото определување. Така, во портретниот лик "Плетачка" од 1952 година доаѓа до израз малку стилизираната реалистична форма со нагласка на галичката моминска носија, на чедноста на младата девојка, која е речиси иконовидно поставена, како и на чинот на плетење. Во портретот "Гајдација" од 1952 година повеќе доаѓаат до израз индивидуалните црти на моделот, карактеристични за "македонскиот селанец-планинец од Прилепско-мариовскиот регион", како и фолклорниот мотив - неговата професија на гајдација. Во неговото "суво интелегентно лице, високото чело, ситните очи со стемнети веѓи и малку проседените мустаќи", како и во извесната меланхоличност во изразот ги согледуваме физиономските, антрополошки и психолошки белези на ликот. Тој е претставен во десен полупрофил и пластично издвоен на потемна зелено-црвена основа. Шубарата и слекот носат белези на народна носија, додека палтото и кошулата имаат повеќе градски белези. Ваквата двојственост на облеката ја наоѓаме уште во делата на последните македонски зографи, како и во подоцнежните остварувања на македонските уметници (Трпа Рогановиќ, Од Етнолошкото депо на Музеј на Македонија -

Две масла со етнологска тематика на Борко Лазески, Зборник, Етнологија, број 1, Музеј на Македонија, Скопје, 1992).

*Георѓи АЧЕСКИ* не е познат како портретист. Од него се сочувани мал број дела од овој вид, какви што се портретите на неговите пријатели Јордан Грабуловски и други. Треба посебно да се укаже на еден портрет изработен со туш во 1937 година, кој се наоѓа во приватна колекција во Скопје. Тоа е портрет на возрасен човек чиј тежок живот оставил неизбришливи траги на неговото лице сето длабоко избраздено и измачено, сурово. Сепак, има уште сјајни очи кои гледаат со еден снемоштен резигниран старечки поглед во кој има и топлина и итрина и критички поглед. На главата има некаква шубара со долги реси, со специфична облека на себе - сето тоа е цртано многу детаљно и остро реалистички. Во долиниот десен агол на цртежот има еден испишан текст. Од него дознаваме дека се работи за сиромашен забавувач на прилепските свадби кој имал смисла за шега и бил духовит човек.

Во тој период меѓу уметниците кои работеле на зголемување на портрети од фотографија, но и по природа биле и *Трајче НИКОЛОСКИ*, *Киро КУЗМАНОСКИ*, *Стеван СОЛЕСКИ*, *Димче МАРКОСКИ*, *Јордан ГРАБУЛОСКИ* и други.

Кон средината на триесеттите години во ликовниот живот на градот се вклучува и *Методија ЛЕПАВЦОВ-ЛЕМЕТО*, сликар-аматер кој за да преживее зголемувал портрети по фотографија и копираше од репродукции. Покрај другото изработил и портрети во пастелна и маслена техника, често цртачки невешто но во боја интензивни во што ја гледаме можноста да се изрази во духот на фовистичко-експресионистичкото сликарство (Автопортрет, од пред војната, Автопортрет од 1961 година и други).

Така, *Анѓеле ИВАНОСКИ* го изработи "Автопортретот" (1940), кој има концентриран поглед и со десната рака ја стегнува вилицата на лицето, како и "Портретот на мајката" (1941), подетализирано нацртан, со симпатија претставена постара жена која е облечена во градска облека



(крзно и шамија), во момент кога плете но е насмевната затоа што знае дека претставува модел на синот сликар.

*Александар СЕКУЛОСКИ-ЦАНЕ* е талентиран портретист. Тој имал "остро око кое не пропуштало ништо." Почнал со изработка на портрети "по природа" со молив, а потоа и во маслена техника. Според некои податоци тој изработил повеќе портрети во предвосниот период кои се во добар дел изгубени: Мира Шуменковиќ, Пижо Ѓуптинот, Портрет на баба Митра, Заеднички портрет на Ленка и Наум Пиргеноски и други. Меѓутоа, сочувани се портретите на жената, на ќерката Цена и еден Автопортрет од 1937 година. Овие, како и подоцнежните портрети изработени по војната, 1944 година го верификуваат како прецизен цртач, кој знае вешто да ги набележи деталите но и да му даде психолошки израз на портретот. Тој, како што е забележано "си поставувал високи цели па веројатно затоа го одбрал портретот како своја основна сликарска преокупација" (*Анџоније Николовски, Творештвојто на современиот македонски скулптор Димо Тодоровски, Културно наследство, V, Скопје, 1974*).

## VI ПОРТРЕТНОТО ТВОРЕШТВО НА МАКЕДОНСКИТЕ ИСЕЛЕНИЦИ

Факт е дека и покрај лошите услови, но токму поради нив или наспроти нив имало творечки пројави во нашата средина. Овие расфрлени податоци, "трошки" кои се собираат во повеќе места и градови низ Македонија не го сочинуваат вистинскиот континуитет во развитокот на македонската уметност од почетокот на овој век, или по создавањето на последните македонски зографи. Всушност, во оваа прва половина на дваесеттиот век паралелно опстојуваат неколку струи: последните македонски зографи продолжуваат да создаваат, а едновремено се појавуваат млади автори кои го почнуваат својот творечки пат, како и самоуки творци, чија работа ја следиме паралелно со појавата на една значајна група ликовни уметници, образовани во соседните центри кои ќе ги удрат темелите на вистинските модерни уметнички настојувања во нашата средина. Тие се формираат на искуствата на европската модерна уметност и го донесоа вториот бран на вклучување во уметничките текови во еден поширок простор. Уметници какви што се Димитар Пандилов, Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Димо Тодоровски, Вангел Коџоман, Томо Владимирски, Љубомир Белогаски и Василие Поповиќ-Џиџо беа зрели творци кои создадоа бројни портрети и автопортрети кои се вбројуваат меѓу најзначајното што е создадено во овој жанр во македонската уметност.

Историските услови во кои се наоѓаше Македонија беа една од главните причини за иселување на македонските уметници не само во соседните, европските, туку и во далечните прекуокеански земји. Тоа е процес кој што го следиме во последните стотина години и затоа можеме само да укажеме на некои имиња кои одржуваат врски со својата татковина или пак во нивното творештво се вградиле некои елементи кои се карактеристични за нашата земја.

Во почетокот на дваесеттиот век во Торонто, Онтарио, Канада ја почнуваат својата сликарска кариера двајца Македонци родум од с. Желево, Леринско, Егејска Македонија, *Фото С. Томев* и *Петар Стојанов*. Според автобиографските белешки на Томев дознаваме дека со неговиот роднина и другар Стојанов отишле во почетокот на октомври 1918 година да учат на "Уметничкиот колеџ Онтарио", школа која што траела четири години. Канадските весници ќе пишуваат за талентираниот сликар Македонец Томев кој добил неколку награди, медали и дипломи. Занимлив податок е дека во 1924, или 1925 година, во време на криза, Томев почнал да работи за "Компанијата за изработка на портрети", сè до 1931 година, кога фирмата била затворена. Двајцата сликари учествувале на заседничките изложби на "Онтарио Здружение на уметници" од 1924 година натаму. За жал, во ниту еден каталог не се објавени податоци за уметниците. Инаку, Уметничката галерија го поседува делото "Автопортрет" од Петар Стојанов, од 1961 година, кој е изработен во поедноставен реалистичен манир (со шешир на главата, во лев полупрофил). Делото беше изложено на изложбата "Портретот-тематски предизвик" организирана 1996 година во Уметничката галерија во Скопје.

*Владимир ГИНОВСКИ* подолго време живее во соседна Бугарија, каде што е угледен вајар кој до сега изработил повеќе портретни бисти и фигури на познати македонски, како и на бугарски уметнички творци, револуционери итн. Тој е автор на монументалната скулптура на "Светите Кирил и Методиј" (1975, бронза, 4,20 м.) поставена пред Народната библиотека в Софија. Ликовите имаат индивидуализирани црти - Кирил е помлад од Методиј, но и двајцата имаат фацијални белези кои одговараат на Мијачкиот антрополошки и психолошки тип на луѓе (високо и испакнато чело, изразит нос и јагодици, силна брада). Ликот на Методиј има автопортретни белези на уметникот. Реалистичниот дух на живо и силно вообличување е спроведен како на ликовите, така и во третманот на одеждата. Од овие монументални фигури на сесловенските просветители,

изработени се копии за градот Рим (1976, 2,20 м.) и за градот Мурманск (1985). Инаку, Гиновски е автор на портретот на Гоце Делчев, кој е моделиран во широки површини но со оставање траги на прстите по површината, со штипкање на глината. Потоа, посебно би го издвоил портретот на мајката, која е Галичанка претставена како млада жена со блага насмевка и со шамија која е послободно моделирана. Занимлив е портретот на сестрата која е претставена со малку подигната глава, моделирана експресивно но врз цврсто поставен волумен.

*Кераца ВИСУЛЧЕВА* студирала на Художествената академија во Софија (1930-1935) кај професорите Стефан Иванов, Никола Ганушев и Борис Митов. Солидната школа на академскиот реализам дошла до израз и во делата на Висулчева. Извонредни примери за тоа наоѓаме во "Портретот на мојот учител Козма Ѓ. Чуранов од Смилево" (1933), "Портрет на татко ми Никола Висулчев" (1947), "Чичко Росан во профил" (1949), "Чичко Росан во ан-фас" (1952), "Дедо Каблешков од Батак на 90 години" (1952 ?) и други. Висулчева во 1994 година го напушти Пловдив и денес живее и работи во Скопје, со намера да изврши донација на целиот опус на Република Македонија.

*Иван КЕРЕЗИЕВ*, кој бил единствен сликар-член на "Македонскиот литературен кружок" кој дејствуваше меѓу 1938 и 1941 година. Керезиев изработил повеќе портрети на свои современици и на историски личности, меѓу кои секако се издвојуваат неколкуте поединечни и групни портрети на Никола Ј. Вапцаров, македонски поет и револуционер.

Во творештвото на Иван Керезиев се разликуваат три теми и определувања: портретот, фигуралната композиција и пејзажот. Овој сликар е формиран под влијание на професорот Никола Маринов и потоа на руската реалистичка школа. Солидната подготовка му овозможила да се движи со сигурност во спомнатите тематски кругови. Неговото сликарство се одликува со професионална техника и сигурна реализација. Се издвојува портретното творештво кое е поставено во рамките на традиционалната

реалистичка постапка. Секој лик е простудиран во цртеж и во тонската моделација на формата, држејќи се строго до физиономската верност на моделот и постојано концентриран на неговите посебни психолошки карактеристики. Керезиев ја гради сликата со знаење и сигурност, го контролира секој потег и тон кои се во тесна функција со целта: да се предаде што поуверливо и поверно човечкиот лик и посебност. Како најуверливи можат да се издвојат следните остварувања: Портрет на Никола Јонков Вапцаров од 1940 година изработен по жив модел (се наоѓа во Музејот на постот во Софија), Портрет на Д. од 1941, Портрет на уметникот Д. Димов од 1947, Портрет на народниот артист од 1949 и други. Посебно би укажал на Портретот на советски колхозник од 1950, Портретот на мајка му од 1970 и оној подоцнежниот (недатиран), и на најновиот Автопортрет од 1992 година (што ги слика почнувајќи од 1937). Првиот е живо и суптилно насликан, со голема симпатија, вториот со љубов и обид за деликатна стилизација, третиот со строга самоанализа на човек кој станал резигниран и сомничав. Керезиев се концентрира на физиономијата и психолошкото определување, но се користи и со некое карактеристично движење или поставеност на фигурата на моделот. Мора да се истакне фактот дека Керезиев радо прави, како што тој вели "авторско повторување" на портретите на Вапцаров (Портрети на Кољо), како и на големите фигурални композиции "Растрел на А. Иванов, Н. Вапцаров, А. Попов, Ат. Романов, П. Богданов и Г. Минчев" (1949), "Македонскиот литературен кружок" (1984) и "Свадба" (пред стрелање на А. Попов од 1961). Тоа се монументални творби кои ја откриваат уметниковата намера да одбележи значајни настани, со кои е поврзан длабоко. Фигурата на Вапцаров се издвојува во овие композиции, кои се насликани со извесен хероизам и доза на идеализација. Цртежот на фигурите и компонирањето е понезавршено, понесигурно. Портретното творештво на Керезиев опфаќа личности од народот и интелегенцијата, тие поседуваат психолошки но и морални вредности.

*Власе НИКОЛЕСКИ* завршил Ликовна академија во Мелбурн каде што сè до денес живее и работи. Тој е познат скулптор кој изработил неколку портрети: Автопортрет (1976), Male портрет (1977) и Женски портрет (1981). Освен првиот тоа се детски портрети предвидени да стојат без постамент, со карактеристично заоблено бришење на конкретните фацијални црти што го насочува вниманието на антрополошки осмислениот основен облик кој има повеќе воопштени отколку индивидуализирани црти (Податоците се земени од текстот на *Конча Пирковска, Создавањето на свејното на Власе Николески, Lettre internationale, 1, декември, Скопје, 1995*)

*Ѓорѓи ДИМОВСКИ* завршил Ликовен лицеј во Вроцлав, Полска, а потоа Художествена академија во Софија-отсек графика и плакат. Живее и работи во Мелбурн-Австралија. Изработил неколку портрети на своите блиски и повеќе портрети по нарачка. Меѓу нив и портретот на ќерката Ева (1985), претставена на шест годишна возраст и која е облечена во балетско сукњице. Ликот е претставен од невообичаен, малку повисок агол на гледање. Во портретот на сопругата Тереза внесува уште еден интересен момент - таа е претставена како акт-портрет (од крајот на седумдесеттите години). Овие, како и другите портрети се насликани во прецизна техника реалистички, блиску до фотореализмот.

Димовски е автор на повеќе фреско копии во православните цркви "Свети Никола" во Престон-Мелбурн и "Свети Ѓорѓи" во Епинген-Мелбурн.

*Ѓорѓи ДИМЧЕВСКИ* е историчар на уметноста кој главно се занимава со сликарство и во таа област постигна забележани резултати. Тој создаваше активно во Скопје меѓу 1972 и 1990 година, а потоа во Австралија каде што денес живее и работи. Покрај пејзажното, нему му е блиско портретното сликарство. Тој негува класичен реалистичен стил, но исто така внесува елементи и на фотореализам. Тој изработи повеќе портрети на своите роднини и пријатели, но исто така и по нарачка цела гагодувајќи се на одделните желби и барања. Покрај поединечните портрети, тој изработил и фигури, по една или две во ентериер и во отворен простор, во пејзаж итн.

Сликарот негува коректен цртеж, уберлива портретност поткрепена со ефектите на тактилна пиктуралност. Тој презел и посложени зафати со претставување на групен портрет и со внесување елементи на фантазијата, во духот на своевиден магичен реализам (Првиот портрет на мојот татко, неколку портрети на Леди, Автопортрети, портрет на Вики и други).

*Евџенија ДЕМНИЕВСКА* живее меѓу Белград, Париз и Скопје. Оваа уметничка има занимлив развоен пат, а во контекстот на нејзините интересирања за јапонската уметност и Анри Матис треба да се сфатат и решенијата на два портрета од 1971 година: Портрет на Растко Јовановиќ - нејзин пријател и Портретот на Владимир Демниевски - нејзиниот брат кој е познат каратист. Во тој едноставен реалистичен стил во кој превладува линијата и плоско положената боја, како и стилизираната форма е решен и диптихот портрети на Александар Секулиќ и Мирјана Тодоровиќ од 1983 година.

Во Белград живеат и создаваат Јован Димовски (поранешен член на групата ВДИСТ), Божидар Дамјановски, Данкица Петровска, Илија Костов, Цветан Димовски, Георги Божинов, Стојан Пачов и други, во Љубљана Тодорче Атанасов и други, во Загреб неодамна починатиот Ордан Петлевски и други, меѓу Берлин и Скопје Јансен Чапар и многу други автори кои се по потекло Македонци, но чиј живот и дело се создава во други средини, на разни страни на светот. Постои прашањето на двојна припадност, како и фактот на припаѓање прво на една национална култура и уметност а потоа на друга итн.

## VII РЕАЛИСТИЧНО-"КОНСТРУКТИВИСТИЧКИ" ПОРТРЕТНИ ВООБЛИЧУВАЊА

Во овој приод се задржува реалистичната основа со извесни стилизации и "конструктивно" вообличување што е карактеристика на уметниковиот приод и сфаќање. Во делата што се обработени во ова поглавие предметното, или темата, е во урамнотежен однос со пластичната артикулација, и во нив се почитува објективното како и личното во интерпретацијата. Тука е понагласено присуството на волјата на уметникот да го вообличи портретот, типизиран или реалистичен, во строга композициска структура во која се остава малку простор за спонтани инвенции за да може да дојде до израз целосната контрола на секој дел на сликата.

Од средината на педесеттите години во македонската уметност почнаа процеси на модернизација како одраз на актуелните промени и процеси во југословенската уметност. Во портретната уметност, покрај традиционалните реалистични решенија се појави настојување на стилизирање и геометризација на фигурата. На тој начин Селезите на еден модерен приод се соединија со елементите на класичните барања на портретната уметност. Покрај портретните остварувања на еден Димитар Кондовски, Томо Шијак, Иван Велков, Борко Лазески, Љубодраг Маринковиќ-Џенкин, Богољуб Ивковиќ свој придонес даде и *Рисото КАЛЧЕВСКИ* кој го изработи платното "Портрет" (1958) во тој дух на геометризирана фигурација. Во истиот период се појави сродна тенденција на синтетизирање и поедноставување на формата, но со поголема нагласка на пиктуралниот аспект. Една група битолски сликари, кои ја формираа групата *ВДИСТ* реализираше портретни дела третирани со нагласени темни контурни линии и црти на лицето и фигурата. Така, *Борислав*



*ТРАЙКОВСКИ* е автор на најпечатливите остварувања кои се карактеризираат со експресивност на формата но со уверливо извлекување на индивидуалните црти и карактерни белези на моделот. Од тие години датираат "Портрет на учителка" (1951), "Дете со виолина" (1957), "Портрет на Боривоје Петровиќ" (1958), потоа портрети на "Мојот внук", "Ученик", "Менче", "Женски портрет", а од подоцнежниот период "Портрет на Милтон Манак" (1963) и други. Во тој дух е изработен и "Портретот на момче" (1953) од *Пецо ВИДИМЧЕ*, претставен со книга и поглед насочен малку на десно. *Јован ДИМОВСКИ* наслика "Автопортрет" (1954) чија експресивност се заснова на пиктуралната импастација и на темниот лик кој се издвојува на посветла позадина. Ликот изразува резигнираност, измаченост. Следните остварувања, како и кај другите автори, се решавани со понагласена стилизираност и типизација која има општи белези и значења (Старец, Свето лице, 1971, Македонска, Јане Сандански - од 1972 година и други). Во сите тие дела забележливо е настојувањето кон извесно монументализирање на ликот. Тој повеќе години живее и работи во Белград и во едно интервју ќе забележи: "Особено внимание му посветувам, покрај другото, и на портретот. И токму тука македонскиот здив највеќе доаѓа до израз кога се обидувам да проникнам и да го изложам исконското во карактерот на македонскиот човек, неговото страдање, неговиот слободарски и креативен дух, неговата храброст, неговата надеж. Тоа се чувствува како низ современиот, така и низ историскиот портрет. На тој начин настана и цел циклус на речиси сите македонски историски личности чии ликови сестрано го толкуваат духот на македонскиот човек." Димовски низ една синтетична стилизирана форма креира типизирани ликови со воопштени и симболични значења и затоа не му "лежи" хиперреализмот "кој го задоволува кич вкусот. Не негирајќи ја неговата занаетска компонента можеме да констатираме дека сè е во него исфорсирано" (*Р. П., Секогаш со македонскојто поднебје и луѓето, Разговор со: Јован Димовски, Културен живот, број 7-8, 1981, Скопје*).

*Методија ИВАНОВСКИ-МЕНДЕ* со послободни потези го наслика портретот "Мојот татко" (1952), како и акварелот "Портрет на Лепа" (1953). Цртежот "Автопортрет" (1953) е реалистичен, полн со младешка романтичност. Во подоцнежниот период Ивановски ќе негува манир на поедноставен, плошно осмислен реализам, најчесто поставен во композиција со карактеристични елементи на неговото сликарство - стилизирани "археолошки мотиви", рушевини од средновековни или антички споменици и друго (Билјана, 1976, Портрет на Љупчо, 1982, Дени, 1985). Портретот на сопругата Лепа од 1992 година е третиран пореалистички (*Љубица Дамјановска, ВДИСТ, 30 години творештво, 1955-1985, Музеј на современата уметност, Скопје, 10.10-11.11.1985; Љубен Пауновски, Методија Ивановски Менде, Машица Македонска, Скопје, 1992*).

*Борко ЛАЗЕСКИ* покрај цртежите кои ја откриваат неговата смисла за геометризирани и монументална фигурација, изработи еден "Автопортрет" од 1938 и "Портрет на татко ми" од 1939 година. Во нив покажува развиена смисла за цртеж со кој го дефинира физиономскиот и карактерен аспект на моделот, како и за складни колористички односи со широко положување на чистите интензивни бои. Како поединечни портрети се претставени уште "Автопортретот" од 1947 година, изработен со темпера на хартија и "Портретот на сопругата Невенка" од 1983 година работен со љубов што се огледа не само во суптилно деталзирање, туку и во нежниот колорит (што не потсетува на поранешната импресионистичка фаза на уметникот) што создава впечаток на издвоена идеализирана претстава.

Лазески вметнал свој автопортрет во неколку монументални композиции со историска тема. Во фреската посветена на "НОБ во Македонија" од 1956 година (срушена за време на скопскиот земјотрес од 26 јули 1963 година и обновена во Домот на културата "Марко Цепенков" во Прилеп 1989 година) тој го насликал сопствениот лик во групата "Повик", како учесник во масовната акција. Во фреско-композицијата изведена 1988 година во Музејот на НОБ во Крушево Лазески го насликал својот

автопортрет во цела фигура. Тој се претставил во лев профил во стилизирани форми на ликот (кој е помлад од неговата тогашна возраст) и облеката, поставен во контекст на мноштво фигури со типизирани ликови, кои на еден строг и експресивен начин симболизираат настан од блиската историја. Уметникот е поединец кој учествува подеднакво во таа монументална процесија на вертикални и силни фигури. Фигурата на уметникот е поставена во десната страна на средниот појас (втора фигура од десно) на оваа монументална фреска насликана на западниот ѕид и на таванот на внатрешната висока просторија на зградата.

Експресивната форма на Лазески е изведена од посткубистичката лексика но со силно влијание на средновековната, посебно македонската фреско-уметност. Најново остварување е фреската во поштата во Битола изработена во 1991 година. Фигурите се третираны пореалистички, со нагласка на наративната структура како најпогоден начин да се раскаже во манир на визуелен илустриран албум еден поранешен амбиент и живот што се одвивал во него. Хоризонталната композиција е расчленета во одделни "сцени" кои се надоврзуваат една на друга и го следат заедничкиот ритам и осмисленост на делото. Пред нас се низат бројни портрети, костимирани фигури, граѓани и конзули, кафеани и пајтон, историски личности поврзани со историјата на Битола, и на крајот, на десниот дел од композицијата, уметникот го насликал својот автопортрет како седечка фигура во строг лев профил ангажиран со сликање во амбиент на штафелај и платно на него, со предел во позадината. Всушност, уметникот кој слика е автор и сведок на насликаната композиција за животот, обичаите и историјата на овој стар град. Повторно уметниковиот лик е насликан стилизирано и на помлада возраст.

*Рисџо ЛОЗАНОВСКИ* е автор на повеќе портрети, но овој дел на неговото ликовно творештво е малку или сосем незначително обработен. Дури и во едно монографско претставување на неговото творештво стои една ваква констатација: "Повремено во неговото творештво се среќаваме

со портрети, особено во почетокот, кога работи со поакадемски пристап со навлегување во детали, за подоцна, со поупростени потези, односно контури да ги назначи основните белези на лицето" (*Марика Бочварова Плавеvsка, Рисѝо Лозановски, монографско-реѝросѝекѝивна изложба, Музеј на современаѝа уметносѝ, Скопје, 1986*). Почетоците се во духот на еден покласичен реализам, што подразбира извесен ослободен колористички приод и потези кои најавуваат личен ракопис (Младинец, 1951). Класичен приод наоѓаме во малиот линорез "Портрет на таткото" претставен реалистички во профил. Тука се најавува уметниковата наклонетост кон типизирање на индивидуалниот човечки лик, што најмногу ќе дојде до израз во серијата портрети изработени од средината на педесеттите години натаму (во "Портрет", 1955, "Автопортрет", 1957, "Портрет на жена", о. 1957, "Портрет на Јана", 1959, "Портрет на девојка", 1960, "Портрет", 1960, "Портрет на Дафина Антоновска", 1960, "Портрет на Фани", "Портрет на очувот на Фани" и други). Тие покажуваат дека авторот од самите почетоци во постакадемскиот период прифатил еден модерен модел на портретно сликарство во кој цртите на лицето на моделот ќе ги поврзе со геометризација на формата. Тоа се попрво смирени и декоративни стилизации во поедноставен посткубистички манир, отколку експресивни целини кои подлабоко навлегуваат во суштината на портретноста. Во неговите апстрахирани и шематизирани портретни ликови главна улога има линијата и плошно нанесената боја со површно назначување на индивидуалните црти и карактерни белези на моделот. Најдобрите остварувања се "Автопортретот" од 1957, како и "Портрет на сопругата Фани", претставена во хиератично држење: телото е претставено строго фронтално, а ликот во строг леф профил. Рацете се положени една врз друга, чиј блед инкарнат соодветствува со бојата на лицето. Нагласка е на црвената облека која интензивно ја издвојува фигурата на едноставната сино обоена позадина. Но, пред сè стануваме свесни за плосковитоста на формата, за нејзината крутост и воопштено претставување на ликот.

За време на неговиот престој во болница 1964 година, тој изработи серија цртежи - портрети на болните кои се карактеризираат со впечатлива експресивност на изразот. Тие претставуваат автентично сведоштво за една човечка драматична состојба (*Марика Бочварова Плавеvsка, Слики од болница, цртежи на Ристо Лозановски, 1923-1965, Музеј на современата уметност, 1995, Скопје; меѓу другите цртежи беа изложени и следните: Автoпортрет во кревет I и II, Портрет на цимерот, Портрет на болен, Портрет на сестра Марика, Тајкото Нове и мајката Васка - сите од 1964 година*).

*Димитар КОНДОВСКИ* е крупна фигура во развитокот на модерната македонска уметност, особено од половината на педесеттите години, обележувајќи ги на свој начин сите нејзини клучни етапи и периоди.

По завршувањето на Академијата за ликовна уметност 1952 во Белград Кондовски се вклучи во процесите на модернизација на уметноста во југословенските центри. Академските поуки соединети со нови искуства и сознанија вродија со занимливи и вредни резултати. За нашата тема значаен е фактот што дојде до оплодување на реалистичкиот портрет со елементи на модерната уметност, во една нова целина со специфични белези. Кондовски, всушност, го негуваше паралелно своето сликарство со изразито модерни белези, но не го запоставуваше ниту фигуративното, особено портретното сликарство, мотивирано од неговата длабока потреба, како и од одделни нарачки. Тој создаде оригинален тип на портрет кој претставува своевидна синтеза на реалистична моделација, на конструктивистички приод и иконовидност, нагласувајќи ја орнаменталната ликовно-естетска вообличеност и осмислување на целината. Притоа, стана карактеристичен спојот на пластичното и дводимезионалното, на цртежот и пиктуралното, на дескриптивното и на апстрактно-асоцијативните мотиви.

Појавата на сопственото јас, на сопствениот лик како огледална сензација во цртежите и сликите на Кондовски се јавува од раните години. Меѓу цртежите направени во годините на неговото школување во

"Художественото училиште" (денес Училиште за применета уметност) во Скопје наоѓаме портрети на разни модели, но и серија автопортрети, изработени со молив, во акварел или некоја графичка техника (линорез и др.). Од тоа време до уметниковата смрт следиме една впечатлива хроника на претставување на сопствената личност што го одразува секој степен на неговиот внатрешен и уметнички развој; од младешкото самодопадливо претставување до искрен и самоаналитичен приод во кој има иронија и ароганција, но и трагизам во согледувањето на сопствената човечка судбина. Во автопортретите изработени во 1947 и 1948 година доаѓаат до израз два квалитета: сигурниот и суптилизираниот цртеж, рано изразена самосвест. Во цртежите е изразен убавиот лик на Кондовски, обоеј со младешки романтизам и уште тогаш изразената вообразеност, неговата наклонетост да се "петели". Во едниот цртеж се претставил себеси пред цртачка табла и со гест на концентрација при цртањето; во другиот како чита пред позадина на која се оцртуваат некои закачени слики и цртежи. Потоа, се претставил себе во пози кои покажуваат дека позира, како и во пози кои ја откриваат неговата свест за недопирлива, арогантно издвоена личност; тој го нацртал својот лик и со делови од облеката со крената јакна и слично. Во друга серија автопортрети, во цртеж и маслена техника, го следиме процесот на самоанализа, претставувајќи се во десен полупрофил со поглед кој изразува извесен испитувачки скептицизам, сомнеж, а со тоа и блага меланхоличност. Делата не се датирани, но споредувајќи го неговиот изглед, како и техника на работа со претходните творби може да се претпостави дека се изработени по завршувањето на Училиштето за применета уметност во Скопје (можеби на Академија). Тука се првите знаци на изразена човечка горчина, на интелегентно спроведувана анализа на сопствениот лик, како огледална сензација. Постепено врз цртите на неговиот лик се спушта сенката на "дефинитивното" сознание, на тага која избива и во оние автопортрети каде што авторот се претставил во нешалантни пози на млад денди кој обрнува внимание и на облеката и на својата поза што треба да го привлече

погледот. Неговиот приод е реалистички, некаде со импресионистички траги, а некаде се појавуваат белези на неговиот "конструктивизам" - кратки линии правилно повлечени и групирани од кои ја гради формата.

Во една прилика уметникот самиот ќе укаже на белезите на експресионизмот во неговото сликарство, на неговите истражувања во правец на деформирање на формата. Потоа многу јасно ќе изјави дека "Модилјани и Мартиноски (неговиот професор од Училиштето за применета уметност во Скопје) беа моја опсесија, а подоцна и византиското сликарство." Потоа, "Кога му се посветив на фигуративното сликарство", вели тој, "и станав портретист, сите говореа дека сум во својот фах, дека се пронајдов себеси." По студиите Кондовски правел копии на фрески и од тоа време останаа, како што посведочува сликарот, "циклус портрети инспирирани од фреско-сликарството" (*Ј. Појовски, Сликарски "ѝрозори" Димитра Кондовскоѝ, Полиѝика, Беоѝрад, VII, 1978*).

Овие укажувања, во една основна смисла, се потврдуваат во уметничката практика на Кондовски, низ повеќето портрети и автопортрети создадени во педесеттите години. Во таа бурна и иновантна деценија во "југословенската уметност" Кондовски ги назначува и формулира своите суштествени настојувања во својата уметност особено во портретното творештво. Основниот приод се определува како реалистичен, во покласичен, односно академски манир, а потоа и пожив, со користење на импресионистичка лексика и експресивност на формата и ликот. Со портретниот лик "Марга" од 1954 година тој внесе една илустративна карактеристика во вообличувањето, со површна карактеризација на ликот, но со една монденска елеганција на фигурата. Во покласичен дух, своевиден импресионизиран реализам, Кондовски ги изработи портретните фигури на Димитар и Константин Миладинов (1956), на Климент Охридски и други; се разбира тоа е оној вид реалистичност на формата кој може да се постигне од фотографска предлошка, или пак од друго постаро ликовно дело, на еден или друг посреден начин. За изработување на овој вид портрети свој удел

има уметниковата имагинативна моќ, за да може успешно да евоцира лик за кој нема модел. Едноставно, тие портретни ликови немаат индивидуализирани црти и самосвест која ги идентификува. Во "Портретот на Тодорка Кондовска", која е насликана во послободен (Манеовски) реалистичен манир, е лирски доживеана портретна претстава на сестрата на уметникот, којашто посебно ја сакал и респектирал (таа е позната македонска артистка).

Во неколкуте автопортрети, изработени меѓу 1952 и 1957 година превладува сигурниот "конструктивен" цртеж и живата колористичка оркестрација. Во нив доаѓа до израз сликарската вештина, со којашто уметникот непосредно изразува некој моментален гест, особено една карактеристична сликарска акција пред платното, со четка и палета в рака. Позадината е вообичаено едноставна. Уметникот не ја разработува идејата назначена во "Автопортрет" од 1949 година на кој уметникот се претставил со цигара в рака, во бела кошула со темна врска и со скицирана мала библиотека на десната страна и рамови од уметнички слики на ѕидот. Покрај тоа што погледот му е засенет и неодреден од него избива поза на самоуверена и пркосна личност, со извесна лирска шармантност во претставувањето на самиот себе.

По овој период следи еден значаен духовен напор на уметникот, неговиот обид да ги соедини елементите на геометриска стилизација на формата и колористичките вредности организирани во строго одредени плоштини. Волјата и дисциплината беа силната страна на неговиот карактер со постојан обид да ги помири склоноста кон геометрија и емоцијата која е секогаш корегирани, совладана. Критиката ќе забележи: "Во некои дела Кондовски оди во карактеризирање на ликовите и успешно ја постигнува карактерната издиференцираност (Портрет на Петре Прличко, Портрет на госпоѓа М. Н., Снеже)" (*Анџоније Николовски, Изложба на Димитијар Кондовски, Разгледи број 14, јуни, Скопје, 1957*). Спроведената геометризација претставува поедноставување на формата, своевидна



преобразба на видениот објект во нова "конструктивна шема" на плохи и линии, на боја во темни и придушени вредности "затворени" во строг цртеж. Кондовски е "трезвен" цртач кој умееше остроумно да го истакне детаљот но и да го редуцира, или да ја сведе формата на основни значења, со потенцирање на прецизната карактеризација на личноста. Кондовски правеше промени, во смисла на брзи истражувања, но повеќе се задржуваше на одделни вредни откритија. Така, тој ја негуваше линијата на еден вид "логична инвентивност", рационалната конструктивност, како и пиктуралниот рафинман. Неговите портретни фигури, меѓу другите и "Портретот на Антоние Николовски", окружен со книги кои сведочат за неговата професија - историчар на уметноста, се претставени во издолжени пропорции, во една монументална смиреност. Хиератичноста, строгиот анфас, како и дводимензионалното разрешување на формите и просторот, упатуваат на одредени белези на "иконовидност". Неговите фигури стануваат издвоени, сè почесто во една студена елеганција и извесна меланхоличност во изразот. Костимите се современи, исто така плошни, стилизирани, но стануваат и "византиски" и орнаментални (византиска и исламска ликовна традиција и култура). Ја снемјува спонтаноста и непосредната изразност, извесната лирска шармантност, а наместо неа се востановува геометрискиот рационализиран приод, еден вид тажно-зајадлива изолираност на неговите личности. Во суштината на неговиот стил се вградуваат елементите на амалгамиран еклектицизам, извесната маниристичност во формулацијата. На внатрешните човечки конфликти се надоврза своевидна двојственост на творечки план. Во поврзувањето на спротивставените компоненти - фигуративно и апстрактно, орнаментално-знаковно и дескриптивно, илустративно се вгради и пластичната моделација на ликот со апстрактните формулации на облеката, просторот. Тука ги наоѓаме никулците на разбивање на единството на сликата, во некои од наредните остварувања и периоди. Друг критичар забележал: "Се појавува упростување и проширување на плохите - во телата на сликаните фигури.

т.е. облеката и фоните, а главите во фигурите остануваат доста детални и попластично обработени". И натаму, дека "дискретната стилизација, која се претвора во солидна конструкција и во носител на изразот" значи и "успешно доловување на карактеристичното во сликаната фигура и нејзината психолошка состојба - Автопортрет со Шпанска инфлуенца, Портрет-број 24 и други" (*Борко Лазески, Прва самостојна изложбана Димитар Кондовски, Нова Македонија, Скопје, 1.VII 1957*).

Во тој период Кондовски изработи поединечни фигури, композиции со повеќе фигури кои се обработени во комбинација типизирани или портретни ликови со други предмети и апстрактни, или орнаментални симболични форми во вид на круг, правоаголник, ромб, триаголник. Тоа се сложени композиции од кои ја читаме тагата на македонската жена, која добива типизирани воопштени карактеристики, но исто така се свокативни со трагични содржини, со извесни реминисценции на минати настани, од интимен или историски карактер. Иконовидноста во творештвото на Кондовски се огледа во фигурацијата, но и во апстрактно-асоцијативните состави коишто постепено, особено од шеесеттите години ќе се развиваат според логиката на сопствените законитости. Со текот на времето Кондовски ќе работи паралелно и на двете полиња, правејќи компромиси пред сè во фигуративното, поточно портретно творештво. Во секој случај се работи за една сложена симбиоза на разнородни елементи: иконописот, фолклорниот (ткаенини - везови и друго), модерната уметност (традицијата на реализмот, симболизмот, геометриската апстракција и друго), како и неиконичната уметност од други култури во светот. Од тогаш почнува решавањето на сликата, фигуративна или апстрактна, во зони, или во планови - најчесто во два плана: преден план и основен план, кога се работи за портретната уметност.

Во шеесеттите години продолжува автопортретната самоанализа на уметникот. Кондовски имаше обичај прво да изработи цртеж, а потоа да го преведе сопствениот лик во некоја од сликарските техники (масло, гваш

итн.). Порано тој се претставуваше во потпојасна фигура со поглед насочен кон гледачот, во поза на сликарска акција и свест за важноста на тој чин. Сега, тој своето внимание го фокусира само на својот лик.

Така, на 27.XII 1964 година тој го нацрта својот лик од огледален одраз; со нежно повлечени, но и потенцирани подебели линии тој прецизно и остро го претстави својот лик. Неговото чело е високо и испакнато, косата кратка и права, додека главниот акцент е даден на крупните очи кои изразуваат пробивно сомнеж на еден прекорен, пркосен начин, подвлечен со долната испакната усна. Конструкцијата на главата е цврста, со точно набележување на деталите, посебно на очите чиј поглед е насочен кон десно, малку понастрана од правиот поглед на гледачот. Во 1965 година уметникот го пренесе овој автопортретен лик во маслена техника, врз мала дрвена плоча. Хроматизмот, главно сепија тонови, е редуциран и придушен така што повторно доаѓа до израз цртежот, но сега со колористичка топлина во претставувањето и со поглед кој малку се поместил кон централното фокусирање. Со точното набележување на цртите Кондовски настојувал да навлезе задлабочено во карактерните и психолошки белези на моделот, а таа експресија на човечкиот лик тој ја негувал особено во автопортретите и цртежите за портрети на други личности.

Од 1965 година датира и "Портретот на Павлина Апостолова" - оперска певица од Скопје. И во ова дело Кондовски ја продолжува линијата на реалистичност во претставувањето, во манирот на еден лирски интониран салонски портретизам. Познатата оперска певица е насликана со својата шминка и костимираност, по некоја претстава, како седнала не сосем природно, туку свесна дека позира за свој репрезентативен портрет. Уметникот ја потенцира елипсоидната (облата) форма на главата и фризура, деколтираниот фустан и големиот дамски шал, особено нежниот гест на рацете кои го допираат долгиот бердан обесен околу вратот. Портретот е насликан во придушени пастелни сини, сиви тонови, со нагласка на респектирање на дводимензионалната површина на платното, и

позадината на која се насликани големи цветови. Нагласена е статичната поставеност и студена елеганција на насликаниот портрет, при што уметникот не ја сокрива личноста на моделот, туку претставувајќи го спокојството на насликаното како маска лице остава чувство на психолошка загатка.

До овој рафиниран академски реализам, со елементи на допадлива декоративност, Кондовски ќе дојде низ една логична развојна линија; од постакадемскиот реализам, преку послободната реалистичност изразена низ широки и слободни потези до строг реализам во кој внесува измазнета фактура, рафинирана тонска моделација на формите, со пластично обработување на ликот и голите раце, а плошно и орнаментално декоративно на облеката и позадината. Така, на пример забележлива е еволуцијата меѓу два портрети: од една страна, "Портретот на Тодорка" е обработен во експресивни потези, со фронтална поставеност на ликот врз позадина која е едноставна и цветно декорирана и која точно ја определува контурата на ликот; од друга страна, "Портретот на Павлина Апостолова" е претставен како фигура осмислена низ поставување на повеќе декоративни елементи што имаат функција на семантичка надополна за професијата и карактерот на моделот. Ваквиот приод покажува и прилагодување на уметникот при портретирањето на различни личности, со различен емоционален влог, знаење и актуелен вкус.

Паралелно со овие два реалистични приода одеше и ликовниот експеримент на Кондовски. Тој во втората половина на педесеттите години разви концепција на фигуративно сликарство со нагласена геометриска стилизација на формите, поставени обично во два плана - портретот во преден план и позадината едноставно, или посложено декорирана со разни "литерарни" белези (во "Портретот на Антоние Николовски" тоа се стилизирани цртежи на мотиви од фреско живописот или иконописот - назнака за неговата професија на историчар на уметноста на постарите периоди на уметноста во Македонија). Од овој тип на истражување сроден

со некои елементи на нашето средновековно сликарство, како и со творештвото на Модилјани, Бифе или Пикасо, со чиј начин на вообличување - или преобразување Кондовски бил долго време восхитен, настана циклусот на нова синтетичност во портретната уметност на нашиот уметник, приод што ќе го задржи до крајот на животот. Треба да се потсетиме дека кон крајот на педесеттите и околу шеесеттите години геометризираната стилизација на портретните ликови, со извесни типизирани и симболични значења наоѓаат допирни точки со творештвото на Томо Шијаковиќ-Шијак, на тема портрети, ликови и слично.

Целокупното ликовно творештво на Кондовски се заснова на разновидна геометриска формулација на идејата, така што неговите корени можеме да ги побараме на неколку страни. Во таа смисла треба да се потсетиме на таткото на уметникот Илија Кондов, кој беше сликар-самоук со исто таков прецизен и остар стил, но со доза на извесен наивизам, но секогаш со јасна и чиста обработка на портретите од годините пред Втората светска војна. Потоа, уметникот согласно со својот темперамент беше повлијаен од сликарството на Мартиноски, па на Модилјани и Пикасо. Тука се пред сè фреските и иконите, како и македонските народни ткаенини - везови, килими и друго. Кондовски ја сакаше цврстата, јадровита форма со заоблени "класични" црти. Барајќи континуитет Кондовски го најде во поврзувањата или реминисценциите на поранешните уметнички епохи, почнувајќи од античката, преку средновековната сè до модерната уметност. Тој ценеше добра изработка и занает, секогаш стремејќи да направи нешто солидно и трајно, да постигне убавина и една безвременска стабилност во своите портрети и автопортрети. Уметниковата страст за ред и постојаност се огледаше во карактеристичниот приод на покривање на површината на платното или дрвената штица со правилно и систематски нанесувани линии и потези боја. Како автентична хумана содржина го препознаваме уметниковото чувство на тага и песимизам, на своевидно проучување на човечкото лице, како и посебното чувство за елеганција и господственост во претставувањето на човечката фигура (за важноста на детството, за

уметничките влијанија и други детали од животот и творештвото види во книгата разговори: *Тамара Арсовска, Димитар Кондовски, Ошаде милливосџа, Македонска книџа, Скопје, 1994*). Портретот, во неговите реалистични форми, тој го негуваше паралелно со неговото апстрактно-асоцијативно сликарство со значење на обновен "византиски идиом" и медитеранска топлина: тие две компоненти се проткајуваат во одделни периоди и циклуси на портрети и автопортрети. Со воведување на модернизмот во нашата уметност фигурацијата и портретната уметност беа ставени "во сенка" и затоа ни изгледа разбирлива ироничната забелешка на уметникот: "А, кога ќе ми здодее сето тоа, заедно, за инает, земам и си сликам за сопствен ќеф некој тотален реализам". Тој мисли на мртвите природи, но секако и на портретната уметност. Во истото интервју Кондовски ќе каже: "Суштината на живеењето е еден процес на sukcesивно елиминирање на илузиите, кои сме ги насобрале низ оние долги, долги патувања низ детството". Таквите состојби на постепено губење на илузиите најдобро можеме да го следиме во хрониката на неговите автопортрети, од најраниот до последниот, изработен две години пред смртта. За своето портретно творештво тој ќе проговори поконкретно, со занимливи забележувања, во едно друго интервју. Читаме: "Ако сликарството што го создавам е премногу мој интимен проблем, портретот со себе носи многу предизвикувачки моменти со самиот факт што се создава во строго назначени определувања. Човекот и неговиот лик се бескрајно интересни проблеми за било каков вид негово осознавање, а во случајов, неговото преточување во насликана материја. Големината на проблемот е да се совлада стварноста, а притоа да не се загубат сопствените творечки убедувања." (*Иван Ивановски, Творечки и кришички однос кон традицијата, Разговор со Димитар Кондовски, Културен животи, број 6, 1975, Скопје*).

Овие специфични задачи во портретната уметност Кондовски ги спроведе на еден скрупулозен и доследен начин; тој успешно ги доловува физиономските и карактерни белези на моделот давајќи му, во

дефинитивното вообличување на портретот, белези на својот уметнички стил. Портретното творештво на Кондовски почнувајќи од втората половина на шеесеттите години, и особено од седумдесеттите години натаму, може да се подели на три групации меѓу кои постојат поврзувачки елементи, како и некои разлики кои имаат суштествен карактер. Тие се всушност антиципирани во поранешните творечки фази на уметникот. Во првата групација ги издвојувам автопортретите на Кондовски, кои се реалистички и имаат интимен исповеден тон. Во втората групација се вбројуваат портретите кои се изработени во духот на специфичната комбинација реалистично-орнаментално; тука се портретите изработени според модел во различни големини на пријатели, блиски и на други личности кои имаат белези на граѓански, или салонски портрет; во третата групација ги одделуваме историските портрети на познати личности од подалечното или поблиско политичко и културно минато на македонскиот народ. Овие портрети се работени според фотографии, како и врз основа на директни или посредни податоци за личноста. Покрај тоа што тие поседуваат индивидуализирани црти и белези на портретност, тие не можат да се наречат во потполна смисла портрети. Во сите овие групации се наоѓаат карактеристични и репрезентативни остварувања.

Во автопортретите човечкиот лик на уметникот станува елемент којшто го формира средиштето на психолошкиот израз. Тој отворено и немилосрдно се сретнува со сопствениот лик во огледало бележејќи ги грижливо сите фацијални промени кои се израз на внатрешните психолошки бранувања. Во нив авторот не се труди "да се разубави", да се допадне некому, но тој сака "да му се ракоплеска", пред сè заради неговата цинична самодопадливост и отвореност, како и за неговата занаетска вештина. Тој врз сопствениот лик го регистрирал неминовниот човечки пораз, сакајќи да го исповеда прво пред себе, во тишината на своето ателје, но исто така да ги сподели своите чувства и сознанија со другите - преку излагање на своите дела. Тука уметникот е најискрен, дури суров и циничен во своето самооткривање, во пружањето автентично сведоштво за својата вистина.

Автопортретите на Кондовски имаат автобиографска природа; тој уште од ученичките денови го црта и слика својот огледален лик фокусирајќи го вниманието на ликот, а поретко на фигурата. Самосвеста кај него се изразила во изразот на лицето, во промените што ги носела возраста и сфаќањата. Во модификациите на изгледот и на изразот на лицето го читаме развитокот на неговата самосвест. Кондовски често пати застанувал пред огледало, го скицирал брзо својот лик, некогаш изработувал цела студија, како и слика на платно. Ликот се појавува често на темна основа, секогаш цврсто нацртан, со правилни и контролирани линии што соодветствува на внатрешната сконцентрираност и собраност. Од секој автопортрет, почнувајќи од најраните (на пример оној со "мајсторска" капа од весник) не следи пробивен и фиксиран поглед, најчесто од "под око", подзамижано или малку на страна - секогаш со извесен скептицизам и пркос.

Неговиот лик претставува своевидна "отворена книга" од која читаме исповед од разни времиња и состојби, во моменти кога уметниковата свест се борела со сопствениот демон на депресија и очај. Ликовно и психолошки тој е јасен, со волја која сака да се претстави како самодопадлив, осамен достоинственик кој е критички расположен кон себе и спрема светот. Неговата физиономија добива црти на концентрирано внимание, испитување, но и подбивност во изразот. Тој сака да позира, но не ги сокрива своите дилеми и внатрешна борба секогаш изразени со контрола и дистанцираност. Неговото лице добива изглед на маска, а погледот е пробивен и во него е содржана сета внатрешна динамика. Погледот е насочен кон недостижното и непознатото, но задржува извесна резигнираност која добива болни, трагични белези во последните слики: Автопортрет од 1987 и Автопортрет од 1991 година. Притоа, мирната меланхолична маска постојано не следи со поглед на резигнирано сознание на сопствените граници, на својата сопствена телесна заробеност. Во својата сопрена страст, на резигниран бунтовник уметникот "навлекува" меланхолична маска со тажни очи (со големи подочни кеси), на збрчано



чело, стегнати и спуштени усни, бела коса. Тука е црвениот џемпер, како знак за "благородништво" и белата кошула со високо дигнати јакни, знак на неговиот "дендизам" што му дава извесна топлина на уметниковиот лик - целиот во израз на безнадежност и душевна опустошеност.

Автопортретите на Кондовски всушност претставуваат модификации на една иста свест, која покажува континуитет во својата внатрешна сконцентрирана динамика. Тука нема никогаш насмевка, туку трагизам кој ни изгледа природен и човечки, затоа што е тоа неговата духовна супстанца, негов идентитет. Во неговиот лик е остварена синтеза на живот, но едновремено е вклучена и смртта; во автопортретот од крајот на осумдесеттите постојат две зони, две полиња - светол и темен дел. Уметникот се насликал во цела фигура, расчекорен и во строг ан-фас; тој е облечен во темни панталони-звонарки, зелен "ангора" џемпер. Неговата поза е цврста, изразува решителност и извесна ноншалантност; во левата рака, подигната до половината, држи цигара, а десната рака е опуштена и допрена до телото. Поголемиот дел од основата на вертикалната композиција е обоена во белузлави тонови (од долниот дел до главата на уметникот), додека горниот дел претставува мала зеленкасто обоена површина. Всушност, се појавува сенка што го затемнува горниот дел - очите и челото на уметниковото лице. Многу вешто се извлечени затскриените црти на уметниковото лице, особено очите, челото и белата коса. Овој автопортрет има монументализирани, речиси симболични значења и според својата филмичност. На цртежот не се дефинирани сите детали, на пример не држи цигара во левата рака.

Меѓу цртежите и сликите на тема автопортрет се наоѓаат неколку од шеесеттите години, во кои уметникот се претставил со мошне стилизирани форми и јасни црти на лицето, во иконовиден бифеовски манир; еден од тие автопортрети е изработен во 1962 година, со пластична структура составена од линии и површини во исклучително дводимензионални форми и простор. Уметникот сопствениот лик го поистоветил со икона не само според

белезите на плошност, стилизираност и хиератичност на позата, туку и со јасно назначување на ореол околу неговиот лик. Уметникот во десната рака држи четка со која бира некој тон на палетата придржена од левата рака, а претставена во исправена правоаголна форма. Авторот сакал да ни ја сугерира светоста на уметничката работа, но исто така, со знаците од карти насликани на палтото, да ја симболизира и неизвесноста или каприциозната судбина што може да ја донесе оваа професија.

Кондовски многу често, во типизираните ликови на светители внесува црти на сопствениот лик: високо и испакнато чело, големи очи, широк нос, истакнати јагодици, силна брада и стегнати усни. Во фигурите и ликовите на свети Јован Крстител (од 1991-92), како и на некои поранешни допојасни претстави со три раце, од поранешните периоди, се препознаваат основните црти на ликот на уметникот, неговиот пробивен поглед и намуртеност.

Во 1993 година Кондовски завршуваше едно поголемо платно, малку време пред неговата смрт. Тој, како што самиот велеше, сакал да се поигра, па наслика композиција од повеќе фигури: на средината автопортретна фигура и неколку други фигури, исто така седнати, на водачите на Илинденското востание. Тоа се елегантно облечени граѓани, а меѓу нив се наоѓа и ликот на внуката на уметникот. Во оваа фигуративна портретна група гледаме пример на сведоштво и исповед, одреден вид на самосвест и учество во тој собир на личности. Во таа композиција (која веројатно остана недовршена) не наоѓаме психолошки белези, но затоа авторот го истакнал илустративното претставување на историски и современи личности.

Оваков вид на групен портрет, во кој е вклопен и автопортрет на уметникот се нарекува автопортрет *assistenze*, а такви примери можеме да најдеме во творештвото на Ѓорѓи Зографски, Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Борко Лазески, Василие Цицо Поповиќ, Кирил Ефремов, Спасе Куноски, Владимир Георгиевски, Родољуб Анастасов, Ѓорѓи Даневски и други.

Кондовски е творец на портрети кои се одликуваат со конструирана форма, точно пронајдена боја, остар цртеж што им дава белези на голем

стил. Тој едновременно настојува да постигне сличност, со една минуциозна и грижлива постапка, и да постигне психолошка и социјална евокација на моделот. Кондовски беше љубопитен и ироничен набљудувач, тој ја чувствуваше убавината на гестовите и движењата но се задржуваше на статичната сугестија, на солидната и цврста поставеност на моделот. Цртежот на Кондовски е класичен, но тој е применет на мошне личен начин - со една студиозност која не уверува во неговата вистинитост. Тоа е своевиден "збир на линии" кој му овозможува да постигне точност, и преку аналитичкиот третман да достигне синтетична вообличеност, еден вид на "научна објективност" во претставувањето. Кондовски е пред сè цртач, но и колорист кој ги сака жолтите и кафеавите, црвените и сини тонови распоредени во топли хармонии кои евоцираат медитерански менталитет и чувствителност. Тие се положени во правилно распоредени линии и површини од кои создава статична пластичност на ликот. Притоа, уметниковата амбициозност ја гледаме во настојувањето да ги измири противречностите, пластичното и плошното, конкретното и апстрактното, ликот и орнаменталното без да покаже интерес за создавање илузија на просторна длабочина. Уште повеќе, неговата цел е повисока: да ги синтетизира елементите од античката, потоа средновековната и конечно модерната уметност. Класичната складност, полнотија и убавина тој ги вградува во византискиот иконовиден идиом (боја, форма и симболичност), амалгамирајќи ги со одделни фолклорни мотиви (геометриски орнаментални мотиви), како и со одделни селектирани својства на модерната уметност. Имено, стилот на Кондовски нешто му должи на стилот "од крајот на векот" (Густав Климт и други): се појавува сродност во нивниот орнаментално-линеарен приод и во начинот на нивното комбинирање со реалистично моделираните ликови. Се разбира, притоа, постојат суштествени разлики во намерите и творечките резултати: ако им се блиски добриот занает и сјајната техника на изработка, тогаш се разликуваат во приодот кон спиритуалното, доживувањето на еротското,

функцијата и значењето на бојата и на орнаментиката. Кондовски, во секој случај стреми кон постигнување солидна структура на сликата, кон хармонизирање на секој нејзини дел. Кондовски во човечкиот лик наоѓа голем предизвик за анализа и синтеза, како пред секој феномен на природата. Тој слика според строгите реалистични правила давајќи му на портретот возвишеност и значење, чија деликатност во изработката и репрезентативност потсетуваат на природот на Доналд Садрленд, англиски сликар со разновидно творештво, на слободни теми, како и портрети на познати личности.

Кондовски на еден неповторлив начин го поврза тоа што би можеле да го наречеме "византиско", "медитеранско" чувство за естетизам на линиите со своевидно деформирање на формите, кое кај машките портрети ја нагласува изразноста, а кај женските ја истакнува вродената привлечност. Во повеќето негови дела ја насетуваме сенката на извесна меланхолија која на маниристичката убавина на овие портрети им придодава извесна патетичност (види го портретот на "О. К. Орлова" од рускиот сликар В. А. Серов).

Тој создаде дело единствено според поврзаноста на творечката сила и содржајни теми. Неговите портрети се одликуваат со јасни, но некогаш тешки контури, а неговите топли суптилизирани бои ги сведуваат постојните форми на суштината. За Кондовски светот беше сцена, сурово глумиште, понекогаш со малку хумор, но каде сепак превладува темно, ако не и трагично гледање на животот. Сепак, тоа се однесува повеќе на неговите автопортрети, додека во портретите повеќе доаѓа до израз поврзаноста на класичната форма и здржаната византиска експресија, елеганцијата која лесно поминува во маниристично издолжување или прекршување на линиите и формите, спој на изразното и на декоративното.

Портретот на Ана Липша Тофовиќ, изработен во 1974 година, покажува нагласен линеарен третман на елегантната тенка фигура на оваа позната оперска певица. Фигурата е стилизирана, а ликот, кој поседува

карактеристични индивидуални црти (опуштени краеве на усните, големи темни очи, обликувана фризура) е нашминкан, налик на маска. Всушност, личноста е облечена свечено, ефект надополнет и со другите елементи: деколтираниот фустан, бел просирен вел префрлен преку десната рака, нараквица и прстен - исто на десната рака, маникирани нокти, наушници, украс на косата. Начинот на кој певицата застанала, со левата рака благо потпрена на пијаното, а десната грацилно подигната до половината покажува вообичаена поза на подготовка пред настап. Врз пијаното, чија темна површина ја означува средината на сликата, е насликана просирна вазна со цвеќе. Тенката фигура има јасно означен цртеж, остри контури кои ја издвојуваат од шарениот орнаментален фон на сликата. Фигурата е како скроена, помалку е куклеста и во нејзината дводимензионалност делува како аплицирана врз разиграната основа. Кондовски и во овој портрет постигнува ефект на свеченост, на извесен аристократизам, на "хероизирана декадентност". И во овој пример се потврдува уметниковото настојување, кое не може да се прифати како сосем позитивно: тој сакаше, на секој тип на личност што му позирал, да му го наметне она совршенство, помалку или повеќе потполно, коешто е позајмено од неговиот класичен репертоар на сфаќања. Кондовски добро знаел дека жената сака да биде дотерана, да изгледа волшебено што на определено рамниште се совпаѓа со настојувањето на уметникот. Ана Липша Тофовиќ е сериозна и достоинствена во својата појава.

Во наредните години Кондовски направи бројни портрети, добар дел според нарачка, за кои ниту самиот уметник немаше целосна евиденција. Тој имаше обичај да каже дека на повеќето познати луѓе од населбата "Водно", каде што живееше, им направил портрети по негов избор но и по разни поводи - како нарачка. Така, по повод пензионирањето на актерот Илија Џувалековски, Кондовски изработи негов портрет во една карактеристична седечка поза. Тој го претставил актерот како силна индивидуалност, што се огледа во конструкцијата на неговиот лик (високо чело, закривен нос, тенки

стегнати усни, брадичка - веќе побелена) и во директниот моќен поглед насочен малку повисоко од гледачот. Неговата поза, во која телото е претставено во лев полупрофил а главата речиси во ан-фас, и со раце на "грабливец" оддава една "мефистофеловски" строга и енергична појавност. Доловена е мошне уверливо темпераментната и непосредна природа на актерот, но сепак во стилот на Кондовски - со неминовната цврста дистанцираност од другите луѓе. Портретираната личност ни изгледа како "достоинственик во црно", со силна конструкција на целата фигура поставена во дводимензионален простор на меки, пиктурално облагородени, геометриски површини и форми. Тука се поврзани елементите на реалистичност и својствата на претвореност во нешто друго, што се огледа во многу одреденото претставување на физиономските црти и на тоновите на инкарнатот, како и во подготвеноста за актерска акција - со неговиот израз на сконцентрираност поткрепена од позицијата на косината на неговото тело и закосените површини на позадината. Во овој портрет наоѓаме познат карактер, на еден зајадлив и ироничен лик на кој животот и професијата оставиле траги. Со ова дело Кондовски се потврдува како мајстор на точен цртеж, како автор кој ја следи сопствената логика на градење на формата и карактерот на ликот. Тој е автор кој го изработува секој дел на сликата со еднаква педантност и честитост, стрпливо и совесно, без неочекувани "каприци на фантазијата" туку постојано на едно проверено "високо средно" рамниште, со усет да измеша разни компоненти и да избере тоа што е значајно и карактеристично.

Кондовски го разви авторскиот портрет во неколку насоки кои беа непосредно условени од нарачателот и неговите барања; и во одделни моменти кога беше самиот мотивиран и поинтимно поттикнат тој умееше да внесе и повеќе слобода со позабележливи авторски белези во изработката на портретот. Тој развиваше неколку видови реалистичен портрет во кои, покрај разликите, се препознава секогаш уметниковата рака и приод. Во еден дел портрети Кондовски ја развиваше својата концепција на

понагласено натуралистичко претставување, комбинирачо со неговите апстрактни или орнаментални мотиви, потоа ја развиваше линијата на повеќе стилизирани форми, што не значеше губење на индивидуалните црти и карактеристики. Тоа се интимни и граѓански портрети, во формат на глава, биста, или потпојасни фигури. Во третата групација се вбројуваат портрети од репрезентативен карактер - повеќето портрети на познати личности, но и тука со одделни исклучоци. Творечката постапка на Кондовски познава промени во зависност од карактерот на моделот, барањата на нарачателот и пред сè од внатрешната мотивираност на уметникот. Пред да го наслика "Портретот на Блаже Конески" во 1977 година Кондовски изработи неколку портретни цртежи кои му послужија да го оформи ова дело како посложена целина. Кондовски имал намера да направи репрезентативен портрет на мислител, на голем научник подредувајќи ги дури и одделните индивидуални црти на својата примарна намера. Фигурата е седната во класична комотна столица во опуштена но цврста поставеност; левата рака е спуштена на потпирачот на столицата а десната рака е потпрена на маса врз која се поставени книги. Писателот во одело со темни бои со акцент на портретниот лик кој оддава цврста волја и мисловност потенцирана со стилизираните брчки на челото, стиснатите усни и "очи кои говорат" под наочарите. Всушност целата сила е сконцентрирана на "умната глава" која сепак претставува една помалку претенциозна исконструирана портретна претстава. Како дополна на портретот вкомпонирана е, на десната страна на сликата, сталажа со книги од научната и преведувачка активност на Блаже Конески (Речникот на македонскиот јазик, Гете и др.). Знаејќи го одблизу Блажета Конески ќе си дозволам сопствено мислење; во портретот на Димитар Кондовски тој е повеќе идеја, уметнички поим, проекција на сликарот и со самото тоа повеќе лично сфаќање и една уметничка вистина отколку што претставува вистински жив портрет на нашиот писател. Тој делува повеќе како пресериозна "надуена маска" на личност со натчовечки својства отколку со неговата непосредност

и жива природна интелигенција. Сепак, тоа е сериозно остварување на сликар кој на левата страна на композицијата насликал предел којшто можеме да го гледаме и како реминисценција на традицијата на "прозорец" од ренесансата. Во тој питом "ренесансен" пејзаж, вграмен со прозорецот на левата страна на композицијата, е внесено одмерено (предвидено) вознемирување: во средината на тој предел се појавува правоаголна плошна форма (инаку карактеристична за сликарството на Кондовски) во која е насликан минујатурен стилизиран предел. Постигнат е извесен натурализам во пиктуралниот третман на инкарнатот на лицето и рацете, додека во сликањето на облеката и позадината ја респектира плошнината, апстрактната конструкција на формите и просторот. На тој начин не е истакната толку силата на телото колку што е нагласена силата на умот, на напрегнатата мисла изразена преку собраното чело, големите очи и наочарите. И во ова дело Кондовски меша два приода: едниот е класично реалистичен, другиот е "конструктивистички" и со извесни примеси на концептуализирање. Во сликарскиот третман авторот применил наизменично мазна фактура со воедначена импастација, со хармонизирање на кафеавите, сините, жолтите и некаде зеленкасти тонови. Пред Кондовски бил исправен предизвикот на "волшепство на вклопување на фигура во простор"; за таа цел уметникот градел тродимензионална сугестија на волуменот (моделација на кафеави и сини темни тонови), додека ликот е цртан чисто - прецизно и широко, во линии кои ја означуваат јасната форма и карактеристичните црти на ликот.

Од друга страна, него го разјадува сомнежот воопшто за можноста на уметникот да допре, или да ја "долови" душата на моделот, свесен за она Шекспировото (од драмата "Магбет") дека "во ниеден лик не може да се прочита душата на човекот", но и уверен во уметниковата, во сопствената можност да го преслика ликот на моделот и да му даде сопствена уметничка конструкција, осмислувајќи го со сопствено чувство на реалистичност и имагинарност, со ликовни и иконографски елементи и решенија кои повеќе



говорот за вкусот и разбирањата на авторот отколку за портретираната личност.

Кондовски изработи серија впечатливи реалистички портрети во кои овие компоненти се урамнотежени и се доведени до степен на понагласена реалистичност во претставувањето на моделот, кога во портретот сообразуваат веризмот и стилистичката и формална димензија која му дава поголем простор на изразност на првиот елемент. Тој често правеше компромиси и се прилагодуваше на желбата или барањата на нарачателот, што некогаш резултираше со добри остварувања, а многу често и до граница на сладникавост, рутинерство и маниристичност во претставувањето, до празна форма без душа во портретниот лик.

Во 1977 година Кондовски ги наслика портретите на брачната двојка "Радмила Угриновска-Скаловска" - професор по старословенски јазик и на "Мирчо Скаловски" - економист по професија, и двајцата пасионирани колекционери на уметнички дела. Кондовски ја познавал Радмила Угриновска уште од млада возраст, изработувајќи во цртеж еден нејзин портрет кој датира од 1941 година, во необична поставеност - во скратување на дигната глава во лев полупрофил. Извесниот романтичен занес Кондовски ќе го нагласи во нејзиниот насликан портрет од 1987 година; портретната биста е поставена во малку закосена положба и опкружена е со нежни и слободно нанесени колористички потези на жолти и сини тонови кои формираат благ ритам на полукружни потези околу ликот. Уметникот со симпатија и романтично чувство го насликал добродушниот лик на Радмила Угриновска Скаловска, што јасно се чита во длабоко всадените очи со благ поглед, во детски напучените усни со блага насмевка и во малку испакнатиот топчест завршеток на носот. Притоа, авторот ја регистрирал и благата меланхоличност во нејзиниот лик, тука претставен на помлада возраст. Затоа пак тој изработил и цртеж, во сјајно изведена техника на точно забележување, на кој се чувствува извесна повлеченост и згаснатост на изразот, кои се веројатно резултат и на големото животно искуство и на

нејзините сознанија. Кондовски како да ги поврзал сопственото доживување од младоста и актуелното забележување пред моделот кој доживеал извесни промени во себе. Тој портрет делува вистинито, а така се доживува и "Портретот на Мирчо Скаловски", во цртежот и особено во насликаниот портрет. Тој се одликува со уверлива карактеристика на физиономските црти и на внатрешниот лик на моделот, низ точно фиксирање на секој детаљ и обоеност на инкарнатот на лицето. На овој портрет црвенилото на образите не ни пречи затоа што беше дел од изгледот на моделот. Сликарот го нагласил челото со строгите брчки и малку проретчена коса, потоа густите веѓи и очи кои се подзатворени од големите подочници, дебелиот нос и тенките усни. Широкото чело и силната брада, како стегнатите усни оддаваат човек со силна волја и особини на непоколебливост и упорност, со израз на недоверчивост и претпазливост, извесна стегнатост. Ликот има понижувачки поглед, една решителност и сомничавост, енергичност евидентна и во строгата поставеност и сосем мала подигнатост на главата. Позадината на овој портрет е решена во "стилот на Кондовски" во геометриски оформени орнаменти со нагласка на жолтите-окерни и темно сини тонови со добро поставени бели акценти кои создаваат извесен ефект на просторно доживеан портрет.

Следи серија од три реалистички портрети од истото семејство; всушност тие се направени по нарачка на Мирчо Скаловски. Од "Портретот на мајката на Рада Угринова-Скаловска" лицето на една стара жена не гледа директно во очи, со сјаен но повлечен и подзамижан поглед што одговара на нејзината возраст. Сликарот спровел постапка на густо структурирани линии и боени делови од кои е создаден впечатливиот лик на старицата. Во полната релјефност остро се детализирани брчките по целото лице, со нејзиниот напрегнат поглед. Издвојувањето на главата, нејзиното фокусирање како централен мотив на изразност е направено и во "Портретот на д-р Радмила Скаловска". Од темната позадина се појавува еден суптилно моделиран лик на жена која има елеганција и зрелост, и една

романтична душа; нагласен е лакот на левата рака во предниот план на сликата (со нараквица и прстен) потоа крзното префрлено преку рамо а лицето добило елегантна наваленост кон лево со широка сенка која го затемнува горниот дел од лицето и му дава привлечна таинственост.

Во "Портретот на Драгана Петрова", изработен во пастел, нагласено е лирското доживување изразено во благо навалената глава кон десно, во очите кои сонуваат и се сеќаваат и во малата здржана насмевка на усните. Цртежот е граден со тенки линии и суптилно нијансирање на формата, со острина но и мекост на преодите на светло-темните партии.

Во 1979 година Кондовски оствари портрети во различни приоди. Во "Портретот на Кемал Сејфула" ја применил формулата на стандарден граѓански портрет во кој портретната фигура е удобно и природно сместена во "класична" фотелја. Уметникот му беше пријател на овој познат општествено-политички работник кој многу направи и за развитокот на македонската култура и уметност, и затоа успеа да го наслика во поспонтано држење и во присна атмосфера. Тоа произлегува од широкиот поглед и здржана добродушна насмевка, како и од топлиот колорит; покрај тоа, малиот прст од левата рака е неприродно грчевито свиткан што сведочи дека уметникот добро го познавал моделот и неговата болест. Личноста е елегантно облечена, во класичен граѓански костум, а декорот е составен од шари на фотелјата и цветни орнаменти, во сино, на позадината, дополнето со старинска столна лампа. Со еден збор, пред нас е едно рутинско остварување со конвенционална поза на моделот и украсување на амбиентот.

Од друга страна "Портретот на Иван Тодоровски" - составувач на англиско-македонскиот речник, сведочи за еден порафиниран приод. Главата, издвоена од телото, е поставена во средината на сликата; главата во таа лебдечка положба е сепак цврсто поставена во средината на крстообразно пресечените линии. Со такво едно формално решение на портретот му е дадено извесно иконовидно симболично значење,

спиритуалност која малку излегува од нормите на портретното сликарство. Во ова дело Кондовски не потсетува на неговиот ран апстрактен стил на своевиден "Клеовски графизам", пред сè евидентен во начинот на геометриското назначување на дел од облеката и во основата разрешена во две полиња - поголемото е темно обоено и оди до ушите и второто, кое е помало, до крајот на сликата во жолто сиви созвучја. Индивидуалните црти се претставени во строг цртеж и широката форма, ан-фас и хиератичноста во позата што му дава на портретот извесна надреална асоцијативност. Во овој портрет го гледаме романтичниот тип на портрет, кој е одуховен и инспирирано доживеан; во другите дела од овој вид реалистичкиот момент е понагласен, но во секој случај превладува таинственото чувство.

Кондовски во 1987 година го изработи портретот на Трпко Тодоровски (татко на Иван Тодоровски) со големо чувство за карактеризирање на личноста. Се работи за човек во години, Мијак, претставен во биста, со мало свртување кон десно. Уметникот си ја извршил задачата на високо професионално рамниште, потврдувајќи ја својата способност за длабење во карактерот низ прецизна ригорозна цртачка постапка. Во неа го препознаваме методот на "конструирање" на ликот, карактеристичен за Кондовски и вообичаеното композирање во два плана: портретот и апстрактна позадина кои се пиктурално заситени, во топли колористички созвучја. Во овој портрет е постигната збиеност и густина на материјата (цртеж, боја, текстура) и што е многу важно една мошне точна претстава на Мијачкиот тип на Човек; широко и високо чело чиј лак на спуштање се продолжува на лаковите на веѓите и на "спуштените", "тажни" очи и конечно на стиснатите усни. На ликот на овој постар човек се забележуваат ушите - малку поголеми и исфрлени на страна, брчките, малите мустаќи и скептичниот поглед.

Кога сме веќе кај типичните физиономски и карактерни белези на Мијаците треба да се издвојат двата портрета на Кондовски и еден од странски автор. Овие портрети настанале во различно време и на различен

начин така што претставуваат една семејна хроника за изгледот, облекувањето и сведочат за уметничката интерпретација. Општа карактеристика е дека се насликани во реалистичен стил (се разбира со извесни разлики во природот) но со карактеристични црти на лицето.

Првиот портрет е од Лудвиг Куба, познат чешки сликар кој патувајќи по Балканските земји се задржал и во Македонија. Како резултат на неговиот интерес за луѓето од овие краишта настанал "Портретот на Трпко Гиновски" во 1927 година. Тој постар човек седнал природно на "миндерлак", но свесен дека треба да позира. Тој е насликан во еден послободен солиден реалистички манир, со уверливо карактеризирање на личноста; стариот човек има кратка бела коса и мустаќи, но затоа очите му се темни и живи, старечки втречени со фино моделирани делови на челото, брадата, ушите, набрчканиот врат. Стариот Трпко Гиновски е облечен во куса долама, со појас околу половината и шубара на главата, и со бројаници во десната рака, што се вообичаени кај старите луѓе. Тоа е симпатична, автентично доловена, интелегентна појава на стар Галичанец. Потоа, насликан е "Портретот на Каража Гиновски" (1983) по нарачка на неговиот син Велимир Гиновски. Кондовски го изработил овој портрет според фотографија со мошне грижлив приод, и со нагласка на конкретните нешта. Фигурата е седната во една поза на достоинственост, на човек кој има статус на угледна личност (луѓето од Галичник ги наречувале селани-граѓани, а во една општа француска енциклопедија Галичани се спомнуваат и како еден од "најинтелигентните селани во светот"). Тоа е човек во позрели години, со малку побелена коса и негувани мустаќи и облечен е во карактеристична галичка носија: со зобанче, минтан, појас и бечви. Тој во десната рака држи бастум а левата ја потпрел врз ногата - седнат е врз јамболија, црвено обоена, во старински амбиент. Во левиот дел на композицијата се наоѓа ниша која завршува со лак, во неа е поставена ламба, додека во десниот дел е празен ѕид кој е обоен во зеленкасто-сини тонови. Ликот е смирен, оддава сталожена самоуверена личност која гледа право во гледачот. Ликот е

насликан по фотографија, додека позадината, со одделните предмети е композирана по наоѓање на уметникот.

Конечно, Кондовски го наслика "Портретот на Велимир Гиновски" (од 1984 година), негов пријател, по професија економист и љубител на уметноста. Неговото тело е поставено малку во коса положба, како седната фигура, што не е сосем сообразено со речиси три четвртинскиот десен профил. Велимир Гиновски позирал во модерна стандардна облека (костум, машна, врска со сини пруги), малку навален кон лево - опуштен, но сепак во напнатост "како да позира". Уметникот со една нему својствена постапка на скрупулозно артикулиран цртеж на деталите, успеал да ја претстави физиономската и карактерна особност на моделот. Тој ја потенцира правилната конструкција на главата, како што се високото чело и белата наназад зачешлана коса, решителниот поглед и подочниците, долгата линија на носот и брчките кои се направени од стегнатите тенки усни, со малку исфрлена брада нанапред, на која е изразена блага насмевка. И во овој портрет доаѓа до израз крупната глава, сега со малку поиздолжена форма, како и интересот за позадината насликана послободно во жолти, кафеави и сини созвучја - што донесува една свежина како контрапункт на строго обработената фигура портрет. Инаку, познати се портретите на Мијаци од Д. Андонов-Папрадишки, Л. Личеноски, Д.Пандилов и други.

За време на престојот на работната ликовна колонија во Белчишта, кај Охрид, Кондовски направи еден впечатлив реалистичен "Портрет на Суклески", борец од овој крај, на 30.VI 1986. Портретот е изработен во непосредна релација, кога сликарот со пастел ги забележал суштествените карактеристики на ликот, како една пластична конструкција на глава која има индивидуални белези. Со уметниковата јасна перцепција и остар цртеж постигнат е ефект на уверлива портретна студија на личност во години (во лев полупрофил) кој има груб лик со изразит нос и брада, со испакната долна усна и што е карактеристично десното око гледа додека левото е подзатворено - веројатно згаснато како последица на војната.

Кондовски се здоби со голем успех кај публиката. Тој со спремност и интерес реагираше на нечија нарачка (приватна или општествена), како и на сопствените идеи и желби. Тоа од една страна бараше од уметникот брзо реагирање, и брза изработка на портрети, некогаш наспоредно работење на два портрета, но секако тој умееше и подолго да се ангажира околу оформувањето на одделен портрет, во зависност од неговото значење и уметниковата поттикнатост. Тој во периодот од осумдесеттите до пред крајот на животот изработи повеќе портрети во сите негови видови дотогаш веќе востановени и испробани. Кога беше особено мотивиран Кондовски создаваше портрети со покомплексен приод; таков е "Магу" од 1982 година, детска портретна фигура во неговиот "конструктивистички" стил - фигурата е во преден план, а како сценографска основа му служи композиција од орнаментални мотиви, апстрактни како и асоцијативни. Детскиот лик и рацете се моделирани реалистично и пластично, додека облеката и позадината во разновидно фацетирани плоштини. Фигурата е претставена во една младешки предизвикувачка поза, која е наместена и пркосна. На позадината, на која се издвојува ликот е насликана порта во свечени и светли тонови; тоа е всушност влезната порта и оградата од куќата на сликарот на Водно. Тој едноставно сакал да му даде невообичаена монументална, над-реална димензија на овој детски портрет. Всушност, Кондовски и на детските ликови им даваше извесна сериозност која прилега повеќе на повозрасни луѓе, давајќи му на овој портрет интимно и возвишено значење, пластичност но и декоративност што сакал да го ублажи и суптилизира со навлегување на орнаменталните форми од позадината во просторот каде што е насликана облеката. Кондовски дури внел некои свои црти во ликот, и позата, која е "петелеста", карактеристична за неговите автопортрети. Кога го изработуваше овој вид "византиски" портрети Кондовски бил по правило интимно мотивиран (а тоа во овој случај се работи за неговиот внук Магу), но кога сакаше да го покаже своето мајсторство во сликарското претставување тој визуелните факти ги организираше во еден поконкретен амбиент и со реалистично

препознатливи елементи. Кондовски имаше способност да го претвори моменталното доживување или сензација во една "трајна" форма, на која ѝ даваше цртачко-пиктурална заситеност и густина. За него немаше никаков проблем да го пренесе ликот, со една завидна точност, и да ја покаже својата техничка вештина, но тоа не значеше автоматски присуство на искра на вистинско вдахновение во креирањето на портретот. Притоа, богатството на тонови кои се прелеваат во еден строг ритам и ги модификуваат локалните бои добиваше вредности на надворешна дотераност, мазна фактура и сјај. Кај Кондовски се поставува прашањето на комуникација меѓу уметникот и неговиот модел, при што таа комуникација кај него и постои и не постои - всушност и кога постои таа е осмислувана секогаш низ уметничката призма на Кондовски, на начин на неговото чувство за дистанцираност. Во "Портретот на Бјанка со Меглена" Кондовски се занимавал со проблемот на организација на сликата, со поставување на две фигури во простор. Тој ги поставил своите модели (ќерка му и внуката) во граѓански амбиент во една коса поставеност - од доле десно во насока на горниот лев агол. Тие се удобно сместени во фотелја; малата е потпрена до скутот на мајката создавајќи амбиент на присност и топлина. Бјанка носи блуза, сукња и високи црни чизми, со прекрстени нозе - а веднаш долу лево е насликана некаква масичка (кутија) и маче одзади видено. Амбиентот е затворен со назначување на врата од друга просторија, покрај тоа што јасно е назначена сугестијата на просторна длабочина во која се сместени двете фигури. Ликовите се реалистично моделирани, додека облеката е забележително послободно насликана со внесување на обоени сенки кои го нагласуваат релјефот. Кондовски ја покажал својата сликарска виртуозност како единствен ефект со дотерувања на материјата и претенциозност која не потсетува на начинот на сликање портрети на италијанскиот сликар Болдини.

Кондовски се вбројува во малкумината македонски уметници кој во портретите не ја избегнува обработката на рацете туку ги вклучува како суштествен елемент за поцелосно претставување на моделот. Тој ги



претставувал реалистично, но исто така и со извесно стилизирање или деформација (издолжување, или пренагласување на некои делови) што требало да ѝ даде некоја карактеристична изразност на насликаната личност. Да се наслика рака е особено тешка задача зашто низ неа може да се прочита личноста и затоа се вбројува во специфичните задачи на портретистот. Постои еден интересен податок дека Франциско Гоја за да наслика раце во традиционален дух на портретот барал значително поголема цена. Негова е изјавата дека "сликањето на рацете му создавало поголема работа отколку сликањето на главата."

Така, на пример во "Портретот на Никола Мартиноски" и во "Портретот на Ацо Шопов" Кондовски ја следи сопствената визија за тие значајни личности - првиот е сликар, а вториот поет. Оттука, нивните фигури се третирали во еден стил; со доследно спроведена линеарна и пиктурална структура карактеристична за приодот на овој уметник. Линиите на контурите се јасни со подеднаква улога на фацетираните боени површини во обработката на фигурата и позадината, која останува не-неутрална туку сообразена со ликовноста и ритамот на фигурата во преден план. Фигурата на Мартиноски е поставена во строг лев профил, додека ликот е во полупрофил свртен кон гледачот, целиот во една експресивност на испрекршени линии, со нагласка на силниот израз на личноста, но со една патетичност и маниристичност во постапката. Во решавањето на овој лик Кондовски ги земал предвид претставите, амблематично врежани во нашата свест, на циганки од Никола Мартиноски. Сепак највпечатлива е силата на моделот, експресивноста на испрекршените линии и уметниковата намера да ја истакне улогата на рацете на Мартиноски (со нивното подеднакво акцентирање), своевидна "пофалба на рацете" и на самиот себе со потенцирање на сопственото сликарско мајсторство. Во "Портретот на Ацо Шопов" Кондовски ја остварил идејата да претстави личност со лирска природа, чија уверливост ја наоѓаме во спуштената линија на рацете кои ја следат издолжената форма на ликот. Фигурата на поетот има своевидна

Модилјаниевски осмислена издолженост, јасни линии кои добиваат самостојна осмисленост и логика на оформување на претставата. Притоа, понагласена е грацилната, речиси женска извиеност на фигурата, особено разнеженост, занесен и меланхоличен лик на поетот - кој добива белези на масковидност. Во овие портрети е вградено сеќавањето на педесеттите години кои се покажаа пресудни за уметниковото формирање.

Кога сликал според нарачка Кондовски не ги користел овие белези на модернизирање туку водел сметка пред сè за сличноста со моделот и да направи "добра слика", кога требало да се види неговото претставувачко мајсторство. Оваа намера да се биде покомуникативен значело извесен компромис, желба да се биде допадлив за нарачателот. Затоа, не ретко портретот добивал понагласено дескриптивни, или наративни белези, поголем степен на допадливост - сладникавост, рутинерство или надворешна виртуозност. Меѓутоа, и во тие конвенционални рамки на еден вид нов граѓански портрет, во кој има белези на "буржоаски реализам" или на "салонски портрет" се наоѓаат добри примери на портретното сликарство на овој автор. Така, на пример во "Портретот на Бранко Сотировски" од 1989 година (негов студент и врамувач на сликите) гледаме добар пример на граѓански портрет во кој се соединети вештината за постигнување физиономска и карактерна сличност со моделот и елементите на сликарството на Кондовски, според кои го препознаваме. Позата е наместена, а фигурата делува смирено и собрано, со облека на помлад човек - кошула во вертикални линии и кожна јакна. Тој е удобно сместен во столица, десната рака му е потпрена, а со левата ги спојува дланките во смирена опуштеност. Извршена е доследна пластична моделација на секој дел на фигурата и ликот со што живо се издвојува од дводимензионално третираната позадина - составена од геометриски форми и топло обоени површини. Покрај уверливата материјализација, сликарот постигнал и уверлива индивидуализација на ликот; елипсоидната форма на главата ја препознаваме и во заоблените линии на "меките" раце, додека под наочарите ни се открива неодреден безизразен поглед на зелени очи

потенциран и со рамните усни. Брадата и мустаќите, убаво негувани и малиот прстен на левата рака го заокружуваат имицот на овој портрет, кој е успешно остварување иако не не возбужда на некој посебен начин. Во рамките на коректна и ефектна реализација се вбројува и "Портретот на Никифор Никифоровски-Форе" од 1992 година претставен во удобна фотелја, вазна со цвеќе на левата страна и весникот "Нова Македонија" во долниот десен агол. Нагласена е опуштената граѓанска поза на моделот, неговиот повисок граѓански статус, и самодоволната удобност со која го ужива. Моделот е облечен во свечено одело, со прекрстени дланки и нозе спуштени надолу, додека ликот ја потврдува неговата сигурност, задоволност и блага ароганција. Единствено во сликањето на округлата фотелја Кондовски си дозволил каприц на спонтано бравурозно нанесени потези кои сепак се остварени во рамките на јасно назначена контура. И во овој портрет Кондовски централното место го отстапува на моделот, речиси никогаш не настојувал да постигне илузија на подлабок простор туку напротив се задржувал на богато насликани но само дводимензионално и едноставо осмислени позадини. Просторот е најчесто ограничен и затворен, а ретки се примерите на "отворање прозорец" или сугерирање на друга просторност. Во истата 1992 година тој го наслика "Портретот на Шутуркови" на Данче и Данчо Шутуркови, едни од побогатите во Скопје. Фигурите на брачната двојка се претставени во свечена облека; жената е седната во голема фотелја со жолто-златен долг фустан, а мажот потседнат на фотелјата, со класично одело, и ја прегрнува својата сопруга со десната рака. Таа има топли "водени" очи, во кои има тага, а тој повеќе оддава самоувереност на човек кој е добро ситуиран и кој заштитнички ја прегрнува жената. Фигурите се насликани речиси во природна големина, со извесни неспретности во цртежот на фигурите и со позадина која е разрешена на еден веќе вообичаен клишетиран начин.

Кога пак Кондовски сакал да изрази восхит тогаш тој ја применувал својата формула на јасен цртеж, цврсти форми и извесна класичност на целината. Така, во "Портретот на една дама" тој го претставил нејзиниот

лик ан-фас, додека фигурата е во строг десен профил. Пластичната моделација на фигурата е понагласена со остро издвоената позадина решена во сина боја со цветни мотиви. Тоа е всушност портрет на една Македонка која живее во Италија, насликана со кратка светла коса, уредно нашминкана и маникирана. Во близина на нејзиниот лик авторот го втиснал својот ликовен печат - насликал квадратна и правоаголна форма што создава впечаток на разбивање на извесната крутост на цртежот и претставува "знак за распознавање" на уметниковиот стил.

Во "Портретот на д-р Андреја Зафировиќ" од 1992 година Кондовски грижливо ги набележал деталите и елементите на неговиот надпросечен граѓански статус; тој го претставил во вообичаена поза на фигура која седи со негувано кученце во скутот и вазна со цвеќе во десниот дел на сликата. Покрај тоа што авторот ја "фатил" карактерната особина на ароганција целината делува измазнето и премногу дотерано, допадливо.

Кондовски изработил портрети на Петар Хаџи Бошков (цртеж со молив), потоа на Тома Прошев, Коста Балабанов, на Стамена и Најдо Петрушевски, како и на семејствата на д-р Наумовски, Пилипенко и други коишто се повеќе илустративни и површни остварувања.

Димитар Кондовски низ неговите многубројни портрети и автопортрети, со одделните зрели остварувања, ја потврди својата супериорна вештина. Тој е творец на интимен, граѓански и официјален портрет со забележителна перцептивна моќ и претставувачка вештина, придавајќи им достоинственост и официјални белези и на "обичните" луѓе. Тој знаел да идеализира, како неважни така и значајни личности, но исто така до суровост да ги истакне недостатоците (најчесто во самоанализата во неговите автопортрети), да ја покаже ароганцијата и разјадувачкиот сомнеж. Кондовски знае да го претставува човечкиот лик со објективност и јасна визија, како што знаеше да ја афирмира или игнорира идеализацијата при портретирањето на различни личности. Кондовски имаше вродено чувство за елеганција и монументалност, но и чувство на дистанцирање од

моделот. Оттука произлегува онаа специфична материја, или супстанца на ткивото која не е сензуална (како на пример онаа на Тицијан или Реноар) туку повеќе има белези на "друга материја", понеприродна, неизнедрена од земјата. Во ефектот на материјата секогаш има ефект на емајлирана материја која ги филтрира сите оние "природни" состојки. Кондовски создаде ставови на уметничкиот портрет кои беа лично негови, кои не излегуваат надвор од барањата на "националниот карактер" којшто има локална боја, и едновремено создаде вредности кои имаат универзално значење.

Димитар Кондовски наслика, во различни периоди, серија портрети на историски личности, од нашата културна и политичка историја. Прво позабележително дело, порано спомнато е ликот на "Свети Климент Охридски", од 1956 година. Тоа е лик на старец со извесно Ел Грековско издолжение и продуховеност на целата фигура, обработена во класична сликарска постапка, со мали послободни потези во моделирањето на формата. За уметникот било најважно да постигне ефект на мудар старец кој левата рака ја положил врз отворената книга поставена на масата. Необично е што Кондовски две години порано, во 1954 година ја наслика фигурата "Марга" која е обработена во линеарен цртеж и декоративна боја, којашто покрај извесни портретни карактеристики и меланхоличност во изразот заличува на манекенка. Треба да се потсетиме дека уметникот во 1956 година ги наслика портретите на писателите Константин и Димитар Миладинов, во еден класичен манир со мали импресионистички рефлекси. Нивната поставеност, како седнати фигури, со извесна тродимензионална просторна сугестија, но уште повеќе со нагласка на дводимензионалната моделација на формите и со една карактеристична распореденост и "кореографија" на рацете чиј развој и усовршување ќе го следиме во повеќе портрети од подоцнежните периоди. Рацете ја следат конструкцијата на телото, ритмот на линиите и формите а со намера да се подвлече елеганцијата на целината, на изразниот карактер на личноста. Притоа треба

да се има предвид дека поставеноста на рацете не е лишена од извесна шематичност и конвенционалност, како и од маниристичко издолжување, деформација што уметникот ја сообразува со пропорциите на целата фигура.

Во 1967 година, следејќи ја хронологијата, настана композицијата од четири портрети која претставува една сцена од "Првата седница на ЦК на КПМ (2,65 x 3, 65 м.), која се одржала на 19. III 1943 година во Тетово. Уметникот оваа "сцена" ја реконструирал во автентичен амбиент - старински черги, мангал и маса на која се распоредени четворицата учесници во тој историски настан. Десната фигура е претставена во акција на говорење, а другите со нагласено внимание го слушаат; светлината е фокусирана кон средината, што на настанот му дава извесна драматичност и значење. Ликовите се насликани според сочувваните фотографии со извесна стилизираност и реалистична форма која повеќе ги осмислува како група собрана околу еден настан отколку што е водено сметка за нивно индивидуализирање. Задачата на уметникот е совесно и грижливо остварена, со респектирање на релевантните факти и со одмерена доза на илустративност во претставувањето. Критиката забележала: "Тетовското остварување на Кондовски е грижливо изведена задача што не се стремела кон повпечатливи резултати. За неа веројатно ќе беше потребна и поголема ослободеност од желбата да се постигне (барем до можните граници) фактографската објективност на ликовното дело со она што се случило некогаш." (*Борис Пејковски, Македонското монументално сликарство на теми од НОВ и Револуцијата, Македонска книга, Скопје, 1984*).

Во 1967 година Кондовски го наслика "Портретот на Крсте Мисирков" и потоа следи серија портрети како што се на следните личности: Григор Прличев (1973), Коста Рацин (1974), Отец Богомил (1974), Кирил Солунски (1974), Коле Неделковски (1981) и други. Овие портрети на видни писатели, просветители и реформатори се изработени во еден измазнет реалистички манир, што значи синтетизирање на сите релевантни факти

(карактеристични елементи од изгледот - коса, брада, мустаќи...), делови на облека (елек, палто, широка врска, подигната крагна од кошулата...) за едно поцелосно претставување на личноста, со нејзино поставување во едно минато време. Кондовски мошне грижливо ги црта ликовите, помалку ја сведува формата, но не се откажува од детали, и пред сè од нивно дотерување. Овие ликови веднаш ги препознаваме, споредени со сочуваните фотографии, но еден дел од нив ја немаат таквата фотографичност туку претставуваат замислена, од уметникот, претстава, која некаде донесува и повпечатливи резултати, попрецизна индивидуализација. Григор Прличев добил продлабочен израз, Отец Богомил е "народен човек" кој наликува на хрватскиот актер Фабијан Шоваговиќ, а Кирил Солунски најмногу се доближил до "иконскиот" приод на Кондовски - впечатлив лик на старец во кој има мудрост и емоција, насликан во суптилизирана форма.

Портретниот лик на Никола Јонков Вапцаров бил предмет на обработка на нашиот уметник во два наврати. Првиот пат 1979 година тој го наслика неговиот портрет според фотографија, доловувајќи ги многу точно индивидуалните црти и физиономски карактеристики на овој познат поет од Пиринскиот дел на Македонија. Ликот на Вапцаров е убав, со силна конструкција и израз, а уметникот внел доза на гнев и длабочина на погледот што вознемирува; притоа можеме да препознаеме одделни лични црти на уметникот особено во челото и очите. Вториот портрет, во потпојасна големина, е направен веднаш потоа. Уметникот си поставил поамбициозна задача; да го евоцира изгледот на овој македонски поет-револуционер, славен и во соседна Бугарија. Уметникот останал доследен на својата портретна концепција; Вапцаров е претставен со реалистички моделиран портрет во кој има и нежност и сила, а неговата елегантна тенка фигура е облечена во работнички мантил. Тој мотив на поет-работник е потенциран и со елементите во позадината, или вториот план на сликата како што е на пример металниот круг или другите апстрактни геометриски форми. Кондовски во ова дело применил различна, мазна и рапава фактура

на сликаните партии, како и различна текстура со внесување и мали метални топчиња кои го зголемуваат тактилниот ефект и му даваат нагласка на некој неодреден фабрички амбиент. Тоа е прекрасно насликано дело во целина, особено портретниот лик на Вапцаров кој сепак е на извесен начин модернизиран, пред сè со неговата маниристички извиена фигура која со работничката облека делува повеќе македонски. Тоа е всушност, повторно пример на уметниковата проекција за идеален романтичен јунак изолиран во својата самоувереност и самодопадливост.

Кога говориме за портретирањето на Никола Јонков Вапцаров тогаш треба да се потсетиме на сликарот Иван Керезиев од Пиринска Македонија кој направил автентичен портрет на Вапцаров од 1940 година и кој денес се наоѓа во Музејот на поетот во Софија. Инаку, Керезиев е автор и на други портрети на Вапцаров, насликан и во разни композиции на сцени од неговата активност и погубувањето (*Владимир Величковски, Иван Керезиев, Скица за портрет, Културен живој 1-2, Скопје, 1995*). Во ликот на Вапцаров овој автор внел суптилно сликарско чувство и благост во изразот на својот пријател - инаку и двајцата членови на Софискиот македонски литературен кружок пред втората светска војна.

Во овој контекст треба да се спомнат остварувањата на двајца бугарски сликари, портретите на Н. Ј. Вапцаров од Елза Гоева и Панајот М. Панајотов. И двајцата уметници ја земале предвид убавата фигура на поетот, како и неговото револуционерно делување; првиот автор ја истакнал фигурата и ликот врз едноставна позадина, а вториот автор му дал панорамска позадина на која се насликани повеќе фигури на работници кои се наоѓаат во близина на некои фабрики.

Кондовски изработи можеби најмногу портрети на Јосип Броз Тито, поранешниот југословенски претседател, меѓу кои се наоѓаат и добри остварувања кои имаат официјален и репрезентативен карактер. Кондовски имаше прилика да го запознае Тито не само од фотографии или од значителното медиумско присуство, туку и низ средби "во живо" што му



овозвозможи да внесе и значителни портретни црти. Во 1978 година настанаа два портрета во маслена техника: едниот во лев полупрофил е насликан послободно и со уверлива сличност, а другиот е претставен речиси во профил, како седи до масичка на која има отворена книга, пепелник и вазна со цвеќе. И во овој портрет е постигната уверлива сличност со моделот, нагласена е неговата цврстина и спонтаност со насликаната пура која беше неразделен дел од неговиот "имиџ". И во наредниот портрет од 1982 година авторот применил реалистички стил на претставување; всушност варијанта на строг академски реализам со грижливо насликани делови на целата Титова фигура од времето на војната. Тој е свртен малку кон десно со уверлива евокација на времето кога бил партизан (тој е облечен во чизми, со ташна и капа на главата) со пејзаж во позадината - изработен според некој ренесансен модел.

Меѓутоа, она што го нарекуваме авторски портрет на Кондовски тоа е портретот на Јосип Броз Тито од 1971 година (насликан со темпера на иверка) кој сега е поставен во НУБ "Климент Охридски" во Скопје. Тој е голем по формат, но исто така монументално конципиран портрет. На сликата јасно се изделуваат три планови меѓутоа со потенцирана плошност на формите и просторот. Тито, како што доликува на еден претседател е претставен во свечено темно одело, со наочари и неизбежната цигара и прстен на десната рака која е малку поткрената. Левата рака е ставена во џеб додека на левата нога паѓа целиот товар на фигурата. Тито е претставен во полна сила како цврсто стои на земјата, со самоуверен и јасен поглед. Истакната е правилната конструкција на главата која се одликува со решителен поглед и внатрешна сила; главата е пластично моделирана како и рацете за разлика од облеката која е изразито линеарно-плошно разрешена. Од левата страна е поставено округло масиче на кое има неколку книги и вазна со цвеќе; масичката е насликана без скратување туку во неговата полна тркалезна форма што одговара на плоскавите форми на ногарките.

Кондовски, доследен на својата страст за "декорирање" целата позадина на портретот ја наслика во шарен орнаментален стил; всушност се

работи за една необична растително симболична форма која е умножена и го покрива целиот фон на сликата. Од строгиот ритам на геометриските форми и плоштини Кондовски ја создал монументалната свечена претставителност на Јосип Броз Тито, личност која долги години уживаше голема почит и восхит кај луѓето. Неговиот лик е повеќе осветлен од другите делови на композицијата а декоративните мотиви го потенцираат ведрото "цветно" расположение; ликот на Тито добил извесни црти на идеализираност, белези на типизирана амблематична претстава.

Меѓу историските портрети на Кондовски се издвојува "Портретот на Гоце Делчев" (1982), голем македонски револуционер и идеолог на Илинденското востание од 1903 година. Фигурата е претставена во официјална поза, во десен полупрофил и во потпојасна големина. Во десната рака држи листови хартија со текст, а со левата се потпира на масата, црвено обоена, а врз неа се поставени две книги и вазна со цвеќе. Ликот е насликан според фотографија од овој млад, рано загинат човек и затоа во неговата физиономија го нема она треперење што е карактеристично за работа според модел. Гоце Делчев е облечен во градско одело, модерно кон крајот на минатиот век (елек, палто, врска и крута крагна на кошулата), како елегантен млад човек кој има поза на решителност и намера за акција. На поставената тема уметникот одговорил согласно на своите сфаќања за официјално портретно сликарство; концепцијата за портрет на позната личност тој ја остварил со фигура во која има цврстина и монументалност давајќи ѝ централно место во композицијата. Сликарските вредности тука не се подредени на темата туку се подеднакво нагласени. Цртежот прецизно го назначува секој дел на фигурата и ликот, измоделирањето со грижлива и педантна постапка. Притоа, нагласена е убавата изработка, со извесно идеализирање на ликот (кој има убави црти); фигурата е обработена со чиста линија и полност на формата што предизвикува извесен класичен ефект. Пиктуралната материја добила во сјај и богати созвучја, особено во позадината разрешена во правилни геометриски сегменти некаде со

пофлуидни суптилизирани преоди. Со начинот на поставувањето на фигурата и позадината, како прв и втор план и особено со пластичната моделација на лицето и одделни сегменти на телото се добила сугестија на доближена, или скратена просторна длабочина. Сепак, во конечниот ефект превладува уметниковото настојување да ја елиминира тродимензионалноста како просторна илузија на платното. Постои друго платно од 1984, кое е изработено со понатуралистички делови но и порутински.

Кондовски изработи неколку цртежи со ликот на Гоце Делчев, солидно цртачки изведени но со намера да послужат за илустрација во некое списание или книга (1973, 1982 и др.).

Ликот на Марко Цепенков, големиот собирач на народни македонски умотоворби, бил неколку пати во фокусот на уметниковите интересирања. Тој ја нацрта, на два пати, впечатливата глава на овој народен човек-мислител. Тој е постар човек со малку коса на високото чело, со силни јагодици и брада, со бели мустаќи и наочари под кои не гледаат неговите остроумни очи. Назначени се делови од некоја народна селска облека. Тој е претставен во десен полупрофил, а во цртежот од истата, 1979 година, претставен е ан-фас потврдувајќи ја уметниковата деликатна цртачка конструкција на ликот.

Портретната фигура на Марко Цепенков, изработена во маслена техника во 1988 година, претставува жива евокација, според изразот на лицето, начинот на обработката и колористичките акорди. Фигурата има седечка поза; левата рака е спуштена на левата поткрената нога, додека десната рака со лактот е потпрена на коленото од десната нога која е спуштена на подот. Лицето на овој стар човек со замислени очи но со жив поглед е потпрено уморно на дланката на десната рака. И тука го препознаваме типизираниот лик на Марко Цепенков кој гледа замислено малку на десната страна. Тој е облечен во сиво-синкава кошула, кафеаво (старинско) елече, кафеави широки панталони и во кратко селско "гуњче".

Својата наклонетост и симпатија кон оваа личност уметникот ја изразил во непосредноста на изразот, благоста на ликот и природната поставеност на фигурата во еден автентичен амбиент; тоа е пред сè црвената јаболија врз која седи Цепенков и геометрискиот мотив на стар архитектонски детаљ кој со лакот создава скратена ореолна форма околу главата. Основата е решена со три колористички зони: црвената боја на јаболијата, погоре - во средниот дел белузлаво обоена површина и најгоре во кафеаво-окерести тонови со кои е обоен архитектонскиот мотив. Со овие топли колористички созвучја уметникот ѝ дал интимизам на оваа портретна евокација, издвоена како амблематична претстава со општи значења за нашата култура и традиција. Во таа смисла, не случајно, Кондовски над главата на Цепенков насликал жолта правоаголна површина - геометриски лик со кој ја потенцира и универзализира важноста на насликаната личност. Ваквото онеобичување, или надополнување на портретните фигури кај Кондовски е речиси вообичаена постапка кога се работи за значајни личности што кај него предизвикуваат особена наклонетост и почит. Во ваквиот вид дела го откриваме Кондовски како романтичар кој најчесто умее да ја "корегира емоцијата" и да го покаже своето "духовно сродство" со портретираната личност. Тоа се случува покрај забележливата шематичност во решавањето на формата и композицијата, на движењата, и во фиксираноста на погледот кој има повеќе воопштеност отколку белези на конкретна, жива личност. Отсуството на модел Кондовски го компензира со пожива обработка и непосредност на претставувањето, со една експресивност или повишен тон кој произлегува од секој дел на сликата. Цврстината на основната форма тука добива поразиграна линеарна и колористичка ритмичност.

Со портретната биста на македонскиот "Цар Самуил" (1984) ни станува веднаш јасна уметниковата намера: да се оживее ликот на оваа значајна историска личност со непосредна сликарска постапка која опфаќа живост на потезите и свежи колористички вредности. Ликот е претставен во лев полупрофил, со јасни црти на лицето кои оддаваат силна волја и

решителност. Во очите има сјај, а во погледот надмоќност која произлегува од некое повисоко надлично рамниште. Според карактеристиките на лицето - крупни очи, "орлов" нос, силна брада постои можност уметникот да видел некои цртежи (и да го изработил овој портрет според нив) кои претставуваат антрополошка реконструкција на лицето од черепот најден во гробот на Цар Самуил, на возраст од 70 години (*Nikolas C. Moutsopoulos - Grèce, Le tombeau du tsar Samuil dans la basilique de Saint Acnille a Prespa, in Academie Bulgare de sciences, Etudes Balkaniques, N° 3, Sofia, 1984; Текстиоџи е објавен и во Солун, 1989 г.*). Кондовски направил уверлива евокација на ликот на Цар Самуил, потенцирајќи го строгиот израз и сјај во очите кои се фиксирани на некој предмет надвор од платното. Сите овие карактеристики заедно со достоинственото држење и царските инсигнии (круната, плаштот обоен во црвени и виолетови тонови) зборуваат за водач.

Со користење на импресионистичката постапка - растреперени сини, сиви, зеленкасти, жолти и бели бои, портретниот лик на Цар Самуил "изгледа како жив", меѓутоа сепак делува како "оживеана маска". Слободните потези ја следат цврстата форма, а силната брада со малку поистакната долна усна, закривениот нос, намрштеното (смуртеното) чело и сјајните малку подзатворени очи говорат за сконцентрирана внатрешна сила, за достоинство на еден цар и решителност на водач. Значи, повторно, тоа не е само маска каква што прават антрополозите врз основа на археолошки материјал, туку лик којшто низ уметниковата креативна интервенција добива белези на "оживеаност".

Од една ваква непосредна комуникација со моделот и чулна сликарска интерпретација Кондовски се префрлаше на изработка на "замислени портрети", или портрети на историски личности. Еден од најуспешните е секако "Портретот на Константин Миладинов" од 1987 година кој се одликува со промисленост и воедначена сликарска постапка - всушност една сталожена линеарно плошна конструкција при што авторот водел сметка за подеднаков пластичен третман на деловите и пропорционални соодноси кои

вклучиле и понагласени издолжувања на рацете. Фигурата е стилизирана, од ликот зрачи достоинство и сигурен поглед - еден вид идеализирана претстава за значаен човек од минатото (белезите на граѓанската облека од XIX век), кој "позира за историјата". Во ликот на Константин Миладинов, преродбенски поет и публицист, сликарот гледал еден од оние значајни "татковински" гении кои ја создаваат културата и духовна традиција на еден народ. Овој понов "Портрет на Константин Миладинов", за разлика од првиот класично насликан портрет од 1956 година, е смирен и непоколеблив, исчистен од било какви траги на непосредно доживување. За разлика од "Портретната фигура на Марко Цепенков", кој делува со својата живост, или поприродната, макар што претенциозна, поставеност на Блаже Конески во опишан амбиент, овој портрет на Константин Миладинов, без оглед на стилската доследност и целовитост, со една сликарска издржаност, делува трезвено и дистанцирано, речиси предизвикува ефект на "апстрактност" во неговата портретна интерпретација. Затоа, прво го следиме одблизу градењето на формата, на сликарската конструкција во која има линеарна и пиктурална структура, а потоа го препознаваме ликот во неговите типизирани карактеристики насликан во цврсти и широки потези. Кондовски делува како своевиден "пластичен хирург" кој остро ги повлекува линиите и ја создава "геометриската пајажина" која е основна структура на неговите дела. Во "Портретот на Константин Миладинов" има својства на статична цврстина, но и на плошна, односно декоративна поставеност во што придонесува и неговата проверена избрана скала на тонови и колористички складови на жолта, црвена, кафеава, сина боја.

*Данчо КАЛ'ЧЕВ* паралелно негува два приоди: едниот е во доменот на апстракцијата, а другиот на фигуративната уметност. И во двете сфери тој е подеднакво уверлив и вешт сликар, со настојување да се евоцираат разните слоеви на традицијата на овој народ. Во фигурацијата, покрај мртви природи составени од разни антиквитети, се опфатени и портрети на современици, изработени по нарачка. Тоа се дела датирани со последните шест-седум

години, не многу на број но со забележителни вредности. Авторот има способност за прецизна опсервација и точен цртеж со кој постигнува не само уверлива сличност со моделот туку и некои карактеристични психолошки моменти. Тој работи по модел, со мал број позирања, но уште повеќе по фотографија и затоа неговата моќ на забележување уште повеќе доаѓа до израз. Портретите се цртани сигурно, а насликани се во класичен манир за да може да одговори на основната намера: насликаниот портрет живо да ни го евоцира оригиналот, во неговото карактеристично држење и препознатлив изглед. Калчев е автор на реалистичен портрет, но сака и да му се допадне на нарачателот; тој умее да ги подвлече психолошките вредности но исто така и да стилизира, или разубавува заради создавање ефект на допадливост на моделот. Позадината на портретите е едноставна, но и збогатена со декоративни елементи кои треба да го подигнат степенот на значење на моделот, поврзаноста со традиционалните културни слоеви но и допадливоста што произлегува од "орнаменталното богатство" на мотивите во позадината; во неговите дела минатото и сегашноста не се непомирливи спротивности. Тоа е сликар со нескриена љубов за убавината на занаетот, за убавината на појавното, кој со една култивирана ликовност, истенчена сериозност и одмерен сјај на чисто колористичка постапка ги вообличува портретните претстави. Извесен удел во раното формирање на Калчев има академското образование кај професорот Димитар Кондовски но способноста за постигнување портретност говори за талентот на овој сликар од помладата генерација. Калчев ги наслика портретите на членовите на својата фамилија: портретот на синот Иван, во 1989 и во 1994 година, како и портретот на помалиот син Коста, во 1994 година. Тоа се примери на интимен портрет, изработен одблизу, со познавање и наклонетост. Главното внимание е свртено на лицето, на грижливо исцртување на деталите, на сите карактеристични фаџијални и психолошки, детски црти. Калчев изработи и други детски портрети по нарачка и заради тоа им приопшти еден официјален и декоративен тон; во портретот на Мите

Чугунџалиев (1994) дадена е нагласка на детската сериозност што произлегува од значењето дека позира и од неговата активност - испишувањето букви со фломастери распоредени на масичката во предниот план на сликата. Во позадината на ова убаво дотерано дете е насликан детал од уметничко дело изработено во апстрактни форми давајќи ѝ топлина на целината со своите окерни и кафеави тонови. Во портретот се внесени извесни жанровски белези, како и далечни иконовидни асоцијации. Во "Портретот на Ана Гуштерова" (1996) сликарот ја потврдува својата способност за доловување на индивидуализиран детски лик, на природно обоен инкарнат на лицето и рацете (што добро ги црта), за богата декорација на облеката и позадината, за уверлива материјализација на облеката, ефект на метал во позадината. Белиот фустан, во еден модел богат со украси, му дава свеченост на портретот, аквариумот, плишаното кученце што го држи в рака, перничето на подот врз кое ја потпира левата нога, како и мотивот во позадината - едно крило на густо орнаментираната стара порта на која се издвојува фигурата го доближуваат ова дело до граѓанскиот, поточно салонски портрет кој секогаш го задоволувал вкусот на еден збогатен граѓански слој. Таков е и портретот на Кристина Камчева со сопругот (1995), со нови декоративни елементи, старински лампи, "тепсија" итн. кои го подвлекуваат нивниот "културен амбиент" или традицијата на којашто ѝ припаѓаат. Следи серија граѓански портрети на познати личности, научници, стопанственици и политичари во кои авторот постигнал завидно рамниште на точна визуелна и психолошка идентификација, степен на препознатливост со оригиналот и продлабоченост на изразот кои не не оставаат рамнодушни. Тука се мисловноста во "Портретот на професорот Ѓорѓи Старделов" (1994), со извесни слабости во цртежот на рацете, потоа "Портрет на д-р Владимир Серафимовски" (1996) кој е претставен со едно природно држење на "човек од секојдневието", сигурноста и самозадоволството во "Портретот на Данчо Шутурков" (1995), во "Портретот на Штерѓо Наков" (1996), во "Портретот



на Душан Петрески" (1996) и други, додека во "Портретот на Бранко Црвенковски" (1997) е внесен елемент на достоинственост со поглед насочен кон неодредена далечина - држење кое треба да му прилега на политичар, или на "човек од власта". Во овие портрети авторот се држел до некои конвенции во претставувањето на јавни познати личности, но исто така внел и свои замисли. Сепак, во портретите на своите пријатели, како на пример во портретот на сликарот од Гевгелија Никола Кољо Бутров внел повеќе непосредно чувство и внушување во психолошките карактеристики на моделот (акварелот од 1989 година). Портретот од 1990 година изработен во маслена техника не е довршен, меѓутоа основните знаци се мошне сигурно поставени. Во "Портретот на Ристо Бутров" (татко на сликарот Бутров) од 1989 година авторот ја покажува смислата за натуралистички детали, за индивидуална карактеризација и претставување на моделот во неговото природно држење и карактеристичен израз. Ако официјалните портрети се понаместени и подотерани, тогаш овие портрети се попримродни и поживо претставени, а трезвеното градење на целината добива потопла нијанса. Калчев негува реалистичен портрет во кој стварноста подразбира јасност во третманот и соединување на разни претставени објекти. Неговиот "Автопортрет" од 1989 година го потврдува таквиот приод и естетско сфаќање на портретната уметност, со една уверливо изразена самодоверба, цврст и јасен поглед упатен кон гледачот - поглед кој е поврзан со решителното движење на левата рака во која држи сликарска четка, јасна назнака на својата професионална определеност.

*Стефан ВАСИЛЕВСКИ* работеше во разни техники. Од една страна го следиме неговиот интерес за линеарен третман на формата, на пример во неговите автопортрети во мозаик и линорез и други. Тој во маслена техника изработи, покрај автопортрет, и портрети од најблиската фамилија. Нивните ликови се претставени во строг ан-фас или строг профил (лев и десен), а во ликовниот третман авторот применил шематизирана, плошна стилизација на формата во која линијата, плохата и бојата се соединуваат во

една целина. Во некои дела стилизацијата преминува во стереотипна шематизација ("Марко Цепенков", 1979 и други).

*Никола ФИДАНОВСКИ* го изработи по нарачка "Портретот на Василие Поповиќ-Цицо" (1989). За портретот на познатиот карикатурист авторот тргнал од "Автокариатура II" од Цицо (1955). Фидановски го решил портретот како надолжна композиција составена од портретниот карикатурален лик со каскет во левиот дел, претставен во десен профил и со цигара чиј чад во брановиден ритам ја нагласува хоризонталноста на композицијата. Носот и брадата се обоени во портокалов тон, а композицијата е геометриски артикулирана во хоризонтални линии и површини кои се мошне строго нијансирани од темно кон светло почнувајќи од долниот кон горниот дел на сликата. Авторот создал духовита композиција во чие решение наоѓаме елементи на попартот, карикатуралното-стрипот, давајќи му изглед на еден вид добродушен "таен агент".