

Sedlář, Jaroslav

Резюме

In: Sedlář, Jaroslav. *Bohdan Lacina*. Vyd. 1. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1980, pp. 363-373

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121422>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

РЕЗЮМЕ

Живые системы современная биология относит к так называемым открытым системам. Они способны самовоспроизводиться, адаптироваться по отношению к внешним условиям и собирать информацию со стороны внешней среды, чтобы затем создать ее модель или подобие. При этом, обладая определенной способностью быть устойчивыми, они могут сохранять эту информацию и передавать ее следующим поколениям. Наряду с этим, однако, такие открытые системы не исключают и некоторой степени неустойчивости, допускающей мутацию, а тем самым и изменения накопленных сведений (Й. Харват). Это приблизительно соответствует философскому понятию относительно исторического определения человека. На рубеже XIX—XX вв. человека считали синтезом истории и мифов. Сейчас мы знаем, что он — пересечение исторических отношений и что структура его жизни определяется не только настоящим, но и прошлым, и ожиданием будущего. Известно, что невозможно исключить связь с прошлым, как невозможно искоренить и мысли о будущем. В нас живет нечто такое, что определяет основу человеческого достоинства. Это нечто — страстное стремление к непрерывности, к *continuum*. Под непрерывностью мы, однако, понимаем не простое продолжение, а способность человеческого сознания неожиданно вызывать к жизни вещи, которые были похоронены веками или же скрыты где-то в «подсознании». Основа жизни — движение — порождается напряжением или борьбой между «эфмерным и вечным». Речь, следовательно, идет о проблеме константности и изменчивости.

В искусстве XX в. вопрос взаимоотношения постоянной и изменяющейся величины вновь приобрел значение чрезвычайной важности. Дело в том, что из искусства указанного периода исчезло единство стиля, и вместо него ворвался вихрь на первый взгляд кажущихся противоречивыми признаний и «измов», в котором прямо-таки господствовал принцип изменения, часто ради изменения самого. Это, понятно, отвечает новым переворотам цивилизации, вызывающим внутреннюю несуверенность отдельного человека, то «забвение существования», которое заменяется интеллектуальными и визуальными стереотипами. При таком положении вещей искусство перестает влиять на течение обычного хода жизни и обращается к другому: к природе, к человеку, и его чувствам, к утопическому миру желаний и мечты, или же к мифам. Опираясь на прошлое, оно указывает дорогу к будущему, а непрерывность считает одной из гарантий к достижению цели. Такое искусство становится коррективом отчужденного технического мира, который оно не может игнорировать, а поэтому и выбирает из него изменяемые величины, как их диктует принцип эксперимента, рожденный техникой. Значение такой ориентации заключается прежде всего в стремлении найти равновесие между константными и переменными величинами, представляющее собой богатство жизни, что, собственно говоря, относится к основе любого искусства с самого его начала.

ПОСТОЯННЫЕ ВЕЛИЧИНЫ

Если абстрагироваться от константности самого художественного проявления, то постоянной величиной в творчестве Б. Лацины будет то, что можно подвести под понятие непрерывности, а именно — метафорическая содержательность его произведений.

Первоначально метафора была образным выражением, иносказанием, при помощи которого в переносном смысле передавалось нечто другое. В творчестве же Лацины это «нечто другое» получает общеизвестный характер за счет того, что дает более широкие возможности понимания изображаемого предмета. Также выражается и понимание жизни, вытекающее из традиций и базирующееся на личных переживаниях и впечатлениях, чувствах и чаяниях. Мир фантазии здесь сливается с миром эмоциональным и даже больше — в своеобразном симбиозе с миром материальным, причем явное предпочтение в данном случае отдается художником открытой форме, фрагменту, афоризму, торсу, что предоставляет возможность художнику полемизировать с тенденциями о совершенстве. Право на существование такого искусства проявляется также в том, что в нем человек ищет способы выражения хотя и беспокойного, но все-таки материального отношения между жизнью и смертью. Впрочем, «именно символическое восприятие мира существенным образом отличает человека от животного, т. к. человек исключительно живет не только в универсуме физическом, но и в мире символическом» (Гидион). В творчестве Лацины под константностью в общем смысле понимается медитативность, своеобразная необыкновенная сила воздействия и проблема времени как данного. Сюда же относится и свет, как метафизическое впечатление, и вопрос движения, с которым связаны проблемы изображения пространства. Время в произведениях Лацины выражается либо в форме космогонической и космологической медитации, как циклическое повторение в природе, либо в форме исключительного временного периода, ограниченного рождением и смертью.

Живопись Лацины в отношении значения поддерживает непрерывность с прошлым человеческого опыта, и даже больше — она где-то перекрецивается с традиционными жанрами, хотя в художественном отношении и не совсем обычно преобразованными или воссозданными. Сюда можно отнести: 1. фигуры/портреты, головы и лица; 2. пейзажи; 3. натюрморты; 4. «геометрические» картины. В первых трех жанрах изображение человека в большинстве случаев сливается с изображением птицы, или же вещи и фигуры соединяются с пейзажем. Картины Лацины никогда ничего точно не определяют. Исключительное в них не есть цель, но средство. Их смысл — общечеловеческий смысл. Их значение — изображать жизнь вообще. В четвертую категорию включены так называемые «геометрические» картины, т. е. картины, изображающие пространственное представление, некоторые из них — полотна с музыкальной темой, многие — пример использования геометрических форм. Однако и в этом случае изображенное на полотне одновременно значит и нечто другое. Часто в этих целях используется только линия и форма, или же цвет и его видоизменения.

Среди изображений главное место отводится человеческой фигуре (или же вместо нее — рукам, голове, лицу), затем торсу, кариатидам и гибридным формам,

что со всей очевидностью проявилось в таких картинах, как «Гонец», «Скорбящий», «Ессе humanum» и др. Часто они уводят нас в двусмысленный мир неопределенности, как это бывает и в случае с музыкой.

Значение незавершенности выражается и содержится в торсе. Он как бы дематериализует, становясь, следовательно, абстракцией естественной целостности. Поэтому он является типичным средством завуалирования формы, и именно поэтому в творчестве Лацины он — средство выражения скепсиса в отношении любой возможности совершенства и убежденности в том, что все, что создается человеком, есть творение неполное, лишь фрагмент в процессе создания, как, впрочем, и каждое научное сведение является только частью общего познания. Искусство, таким образом, становится предметом страстного желания, а тем самым и предметом, достойным творчества. Эту мысль Ахим фон Арним выразил следующим образом: «То, что совершенно, то мертво и никогда не удовлетворит желания». Наоборот же, несовершенное, выраженное лишь намеком, будоражит, разжигает представления, заставляет нащупывать объективность намека, чтобы затем этот кристаллизующий момент мог стать субъективным впечатлением. Поэтическая неопределенность проходит через живопись Лацины, начиная рисунком «Апрельская ночь» (1929 г.), отразившись затем в серии картин под названием «Силуэт», в картинах «Встреча», «Странницы», «Сросшиеся», «Кариатиды», в серии под названием «Торс», в «Ниобе» и, наконец, в таких полотнах, как «Гибридные», «Анадиомене», «Неравнозначные пары» или «Неопределенный четырехугольник».

С торсом тесно связан фрагмент, часть, то, что в искусстве XX в. вновь приобрело значение произвольной подстановки за целое. Ну а потому, что так подчеркивается его значение, он производит более интенсивное и непосредственное впечатление, чем долго и сложно изображаемое целое. В творчестве Лацины этот художественный прием использован, например, в скульптуре «Пара» (1941 г.), в картинах «Пейзаж для двух мертвых рук», «Запретный дом» и в серии картин под названием «Одиночество». Несовершенство и незавершенность в «Паре» акцентируется и в реализации этой темы в гипсе, а идея фрагмента как «возможности совершенства произведения» представлена рукой, моделирующей неопределенную форму, наполовину еще скрытую в материале. В то время, как рука воспринимается в качестве мужского принципа, в неопределенном материале формируется женский принцип. В этом мы видим символ первозданного единства бесформенной материи, создавшей и человека. Это первоматерия, в которой возникает жизнь. Впрочем, и символ руки тоже древний символ и связан с возникновением искусства. Позднее руке приписывалась сила, дарующая жизнь, а, кроме того, рука была и символом творческой души и часто с нею отождествлялась.

Использование в качестве замены целого в указанном смысле не только торса, но и головы, и лица также характерно для творчества Лацины. Упрощенные до основной и контурной линии, они с огромной силой передают психические травмы человека, вызванные главным образом войной и напряженной ситуацией. «Воображаемый портрет поэта Тракла», затем такие вещи, как «Запятнанный», «Слепой», «Юродивый», «Лидицкая», «Женщина с дурным глазом», «Пралица», «Женщины в трауре», «Молчание», «У мертвого в почетном карауле», «Немаски», «Нелица» и др. могут восприниматься как маски, под которыми скрывается горе, одиночество и скорбь. Однако

и древние маски были не просто масками, а частью, фрагментом человека и имели значение связи со сверхъестественной силой. Содержание маски и сегодня многозначно: она обозначает потерю индивидуальности и свидетельствует о том, что ее носитель неопределим. И все-таки истинное лицо человека раскрывается как раз путем срывания масок. За ней, кстати, может скрываться и сам поэт. В маске самым непосредственным образом переплетается реальное с воображаемым.

Кроме лиц и голов, Лацина в своем творчестве использует и композиционные гибриды, навеянные поэтическим творчеством. Так например, уже в 1935 г. в его записной книжке мы находим следующее двустишие из «Лета» Б. Пастернака: «Зарницы вздымали рога по-оленьи, и с сена вставали и ели из рук». В его картинах «Голова-лампа», «Окно-гроб», «Пейзаж-кровавая лужа» и других используется даже и метафоричность синтаксиса барочной поэзии, вновь ожившей в 30-е годы. Уже тогда Богдан Лацина рисовал этюды «Женщина-лампа» или «Женщина-скрипка». Использование поэтических образов давало художнику широкие возможности. Первоначальным импульсом является эмоциональный импульс и вызывается он обычно реальностью. На основе принципа ассоциации возникает цепь следующих друг за другом образов, чаще всего базирующихся на воображении. Поэтому-то и их значение нередко бывает очень субъективно, и, как кажется на первый взгляд, довольно трудно поддается расшифровке. И тем не менее соединение женской фигуры с вещью в большинстве случаев направляет объяснение по правильному руслу. Так, например, картину «Женщина-колыбель» (вместе со скульптурой «Девушка с ребенком») можно понимать как женщину мать, являющуюся одновременно символом судьбы и времени. Забота с давних пор считается чувством, связанным с будущим, а любая забота в первую очередь является чувством материнским.

Наряду с изображением человека Лацина часто прибегает и к использованию в своем творчестве гибридных форм изображения человека и птицы, или же птицы и пейзажа. Эти мотивы появляются уже в его сюрреалистических произведениях. В «Раненном маятнике» или в «Девушке в черном» появляется мотив мертвой птицы в значении одушевленности чего-то, в качестве символа душевной боли. Психоанализ, однако, считает птицу, так же, впрочем, как и рыбу, символом фаллическим. И в данном смысле Лацина использовал этот мотив, например, в «Ноктюрне», сделанном сухой иглой, или в «Гротеске вещи и чувства». В гротеске же названном «Сверхпатриот» художник прибегает к использованию приемов, предлагаемых национальными традициями. Так, политического горлодера Лацина награждает «птичьей глоткой» (в чешском восприятии — клювом). Сюжет картины «Пейзаж воронья» заимствован из Апокалипсиса, где Вавилон представлен в виде клетки с омерзительными птицами. В сороковые и последующие годы фигура птицы в творчестве Лацины вновь приобретает значение одушевленности, но уже в духе египетской и индийской традиций. В переносном смысле его птиц в пейзажной живописи можно воспринимать и как воплощение стихии. Стая птиц, как и вообще масса, в символике всегда связана со значением чрезвычайной опасности. Об этом говорят не только полотна «Птицы I» и «Птицы II», но и «Пейзаж-граница II», «Пейзаж-Икар», «Кукушки», «Баллада I и II», «Птица-несчастье» («Не птица и не человек»), «Пейзаж-птица», «Застреленная птица», «Зловещий пейзаж» и др. Причем, как видно из нескольких вариантов картины «Птица-несчастье» («Не птица и не человек»), затем из «Птица-

-жена», «Ангел смерти» и др., в них, так же, как и в древних изображениях, можно найти аналогию в изображении судьбы человека и птицы. В этом же можно видеть и наследие романтики, заключающейся, кроме прочего, также в стремлении к созданию единого мира животных и человека. Не исключено, однако, что этот мотив дает все основания к утверждению как бы своеобразного культа животного в качестве посредника между воображаемым и реальным миром. Так же, как и маска, и эти гибридные произведения находятся между двумя крайностями — между мифом и материальным ошущением.

Если раньше было сказано, что Богдан Лацина — близнец поэзии, то и теперь нет оснований вносить корректуру в это определение, так как в иносказание, в метафору Лацина превратил и природу, не делая исключений для Высочины, ставшей для художника скорее исходным пунктом, чем самоцелью. Естественным, что воспоминания, да и вообще сама природа, детство и обычаи сыграли в этом не последнюю роль. Однако наглядность воспоминания, базирующегося на прошедшем зрительном восприятии, трансформировалась в неопределенную, с трудом схватываемую предметность, которая так часто модифицируется в поэзии. Можно было бы сказать, что в этом случае природа или какой-нибудь пейзаж Б. Лацина воспринимает как космос, как безмолвное безграничное пространство, в котором все рождается и погибает. Доказательством этого являются его картины: «Доисторическая местность», «Пейзаж-граница», «Местность, которая была морем», «Зачатие природы», «Торфяное болото», «Безбрежный пейзаж» и др. Однако именно в нем, в этом пространстве, происходят таинственные встречи стихий — «Ветренная местность», «Озерная местность», «Пейзаж в пейзаже» (сдвоенное изображение), «Зловещий пейзаж», или, к примеру, такие произведения, как «Литавровый» и «Арфовый», находящимися где-то между вышеотмеченными произведениями, отражающими чувственные восприятия и почти космогоническими полотнами, какими являются, например, «Начало пространства», «Земля», «Взаимопроникновение пространств», «Граница», «Раскачивание горизонта» и т. д. Космологические картины отражают события, происходящие во вселенной. Это и цикл времен года, которому уже по традиции придавалось особенное значение. В живописи Лацины он нашел свое воплощение в картинах «Чешская осень», «Весенний пейзаж», «Пейзаж осеннего равноденствия», «Пейзаж весеннего равноденствия» и «Время над жнивьем». Именно в них, так же, впрочем, как и в космогонических полотнах, посвященных теме одиночества, мы находим меланхолию и элегическое размышление о непрерывном течении вещей и событий. Возникновение, существование, гибель, природу, жизнь, смерть выражает пространство пейзажа, динамика форм и света. «Жернов» жизни Лацины здесь соединятся с круговоротом природы так же, как и его акты в форме кариатид сливаются с реальным движением мирового пространства, с подъемом и падением, с ростом и гибелью, с рождением и смертью в «Кариатиде Нике», «Кариатиде скорбящей», «Кариатиде-буйе», «Кариатиде пектофорос». В творчестве Лацины свое воплощение природа находит и в траве, и в букетах цветов, через которые иносказательно изображается ее величие. Есть у Лацины и картины, в которых живописная композиция складывается из нескольких частей. Это диптихи и триптихи, модифицируемые Лациной в так называемые «монодиптихи». Затем это картины пейзажей «двойных», пейзажей «удвоенных» или точнее «пейзажей в пейзажах» и пейзажей невесомых. То же самое мы можем найти

и в произведениях Лацины с музыкальными мотивами, где аккорд своим метафорическим значением отвечает триптиху, как на это уже обратил внимание Пиндер. И все-таки реальная природа, отражения в воде прудов являются несомненным исходным пунктом искусства Лацины-пейзажиста.

На романтике также базируется и возникновение серии притч с мотивом одиночества, а многочисленные картины Лацины с тем же названием, которые художник начал писать в начале 40-ых годов, говорят о подчинении человека элементарным силам природы. Щиты одиноких горских изб, изображенных на этих полотнах, стали символом реальности и единственной гарантии — родного дома. В этих картинах художник использует традицию строго определенного значения зеленого, синего и белого цвета. И в этом случае пейзаж не является пейзажем в прямом смысле этого слова, наряду с воспоминаниями о детстве он передает и психическое состояние художника, становясь, таким образом, репрезентантом человеческого чувства, человеческой соизмерительности. Шеллинг в свое время сказал: «Природа познается в людях, а люди — в природе». Проблема извечного круговорота жизни, возникновение ее и умирание, взаимопроникновение и перерождение также затронуты во многих натюрмортах Лацины: «Гамлет», «Гамлетовский натюрморт», «Свеча», «Раковины», «Скорлупа» и т. д.

Связующим элементом всего этого является взаимопроникновение и simultaneity изображаемых предметов. Во многих случаях от этого зависит и выбор краски, цвета, который Лацина исследует чуть ли не с научной скрупулезностью. Транспарантность и simultaneity так же, как и символ являются константными величинами искусства уже испокон веков. В творчестве Лацины используется главным образом второй принцип транспарантности — прозрачность изображаемых предметов. В этом случае транспарантность помогает, во-первых, проектировать внутренние переживания, а, во-вторых, становится выразительным средством изображения пространственных представлений. Уже в начале своего творчества Лацина стремился к изображению «нематериального» пространства, «пустоты», окруженной прозрачной оболочкой. Это, например, отразилось в иллюстрациях к поэме Махи «Май», выполненной карандашом, и в скульптурных произведениях художника. Человек в этом пространстве занимает секундарную позицию. Он — воспринимающий элемент. А этим подчеркивается и его отношение к пространству, ограниченному оболочкой, в которой человек обитает и которую созерцает. За пределами этой оболочки начинается безбрежность, доступная лишь страстному желанию. Это вытекает из непосредственности контрастов: из связанности местом и мечты по дальям, из романтического чувства «внутри и за пределами», из понимания Лациной мира семейного и за пределами его.

«Внутри» проходят сцены человеческой жизни, которые, например, в картинах «Лоно» или «Одиночество», написанных в 1965 г., представляют собой — в духе традиций — ребенка. Сердце в «Тикающем скелете» является знаком жизни. Магическая «линия жизни» проходит также через «Пейзаж безграничный» и кончается в неизбежном атрибуте — в виде неправильного круга. События, изображенные на картинах «Среди стеблей травы», «Земля», «Скерцо», «Ядрышко» и др., как бы развиваются и происходят из яйцевидных форм, которые в свою очередь замыкают их в себе. Все здесь живет в себе и рядом друг с другом идет ли уж речь о «Раковинах»,

«Сросшихся», «Любовной лампе», «Птице-несчастье», «Противоположностях», о картинах «Арфовый», «Литавровый» или о серии «Одиночество» и «Пейзаж в пейзажах». Картина превращается в психограмму. На полотне сливаются и соединяются самые разные элементы в особого рода видение, возникшее (чаще всего прямо в ателье перед картиной) в момент взаимопроникновения света и темноты, когда как бы наступало соотношение обоих полюсов, когда вдруг появлялось вдохновение и вновь находилась внутренняя мелодия.

ИЗМЕНЯЕМЫЕ ВЕЛИЧИНЫ

Метафорическая значимость произведений Лацины представляет собой сосредоточение информации, которые, сохраняя свою константность, тем не менее претерпевали некоторые изменения, главным образом в области интенсивности и выразительности. В этом отношении решающую роль сыграли изменения в методе творческой работы. Способ художественной обработки темы, образа и т. д. в творчестве Лацины менялся и развивался примерно в трех областях, а в них это изменение нередко наблюдалось с переходом от работы над одной картиной к другой. Эти области были следующие: 1. поиски и борьба за свой, индивидуальный, способ выражения; 2. тенденция к геохромной живописи; 3. поливалентность цвета и эксперимент в области его.

Первый этап характеризуется стремлением художника воспроизводить такую действительность, которая вызывает в нем чувственные впечатления, такие же, как у шиллеровского типа поэта. Приемлемость изобразительной техники Лацина ищет в живописных произведениях Антонина Славичека, Отакара Кубина, в кубизме, у Рауля Дюфи и Сальвадора Дали. Так, например, его «Пейзаж», датированный 1932 г., написан в рамках «допустимого», что касается формы и композиции. В «размытых красках», приглушенном колорите, в использовании больших, спокойных плоскостей, в чуть заметном переходе света в тень чувствуется звучание кубинского варианта классицизма. В «Панораме Кржижанок», датированной тем же годом, использованы кубистические шаблоны, вмещающие всю природу в сочетание неправильных многоугольников, по-разному пересекающихся или проникающих друг в друга. Холодность форм подчеркнута максимальной интенсивностью зеленого и синего цвета. В двух вариантах вида на «Снежке», написанных в 1934 г., многое заимствовано из художественного опыта французской модернистской живописи. Лацина прямо-таки в духе Рауля Дюфи «рисовал» их кистью. В глаза бросаются и буквально раздражают зрителя динамика мазка и чувственно воспринимаемые тона. Вместе с воспроизведением конкретных вещей, например, коры деревьев, на полотне появляются и просто гладкие места. Позже этот принцип становится индивидуальным стилистическим приемом Лацины.

Художественные произведения данного периода говорят о таланте, называемом также способностью к реальному воспроизведению, находящейся, однако, под контролем сознания, разума. Но все-таки они еще не кульминация его творческой деятельности. Посредством их Лацина скорее «сводит счеты» с «искусством», так же, впрочем, как и в период «сюрреалистических лекций». На первых сюрреалистических произ-

ведениях — «Ноктюрен», «Раненый маятник», «Шлем» — затем в иллюстрациях к поэме Махи «Май» и, наконец, в заключительных гротесках чувствуется влияние на художника веристического метода Сальвадора Дали. Это проявилось в использовании Лациной перспективы с целью создания иллюзорного пространства и в применении ярких масляных красок. В ранний период развития художественного творчества Лацину можно также характеризовать и признаками другого типа поэта по представлениям Шиллера, а именно — поэта сентиментального, реальность у которого базируется на представлении. На сей раз этот принцип проявляется в иллюстрациях, входящих в частное собрание художника, к поэзии Отакара Бржезины, Шарля Бодлера, Карела Главачека, Франтишека Галаса, Франи Шрамека, Рембо и т. д. Этот принцип отразился на технике, примененной в иллюстрациях, а особенностью ее было то, что часто иллюстрации были написаны мягким карандашом в комбинации с черным мелом, а в некоторых случаях также и пером, дополненным пастелью, причем, в основу иллюстраций была положена одна единственная фигура. При этом акцентировалась главным образом линия, выделявшая и определявшая не только контур и пропорции, но и характеризовавшая отношение художника к предмету. Для выражения незавершенности и неопределенности Лацина в этом случае пользуется торсом, его формой, как бы только набросанной мягким карандашом. Со всей очевидностью это проявилось в рисунке «Апрельская ночь», сделанном в 1929 году.

Место, уделенное метафоре в книжной графике, в начале войны и на протяжении ее окончательно закрепляется за всем художественным творчеством Лацины. Уже в «Воображаемом портрете поэта Тракла» (1938—1939), написанном маслом, художник расстается с веризмом и иллюзионизмом и заменяет их экспрессивным способом выражения, решающую роль в котором получают общие черты предмета, пастозность и цветное пятно, наносимые грубыми, энергичными мазками кисти. При этом Лацина деформирует набросанную в эскизе форму, чтобы, с другой стороны, подчеркнуть, выделить ее контуром, который более выразительное звучание получит позже в картине «Запятнанный» (1939 г.). Однако вскоре после этого, в 1941—1942 гг., художник создает два маленьких рисунка, выполненных маслом и темперой, в которых уже нет судорожности и которые характеризует спокойная уравновешенность форм и поверхности, красок и линий. Изменится впоследствии также и колорит, почти перейдя в гомеохромию. Начинают преобладать фиолетовые, синие или коричневые и им подобные краски. На полотнах появляются и яркие цвета, но используются они художником скорее в целях несколько изменить фиолетовый, синий или коричневый цвет. Гомеохромия, таким образом, непосредственно гармонирует со значением, которое, кстати, и обуславливает ее.

С точки зрения изменения изобразительных средств весьма важное значение имеет обращение художника к темпере, противопоставляемой живописи маслом, относящейся к предшествующему периоду и означающей, с одной стороны, пробу выразительных возможностей этой техники, а, с другой, — отказ от сюрреализма и его бунтующих жестов. Одновременно с этим в обращении к темпере можно обнаружить и тяготение к «традиционным» методам, что совершенно очевидно проявилось в графике, где место карандаша теперь занимает гравюра на дереве и меди. К тому же и тех несколько скульптур, созданных примерно на рубеже 30-ых—40-ых годов. Лацина моделирует главным образом из гипса или воска. Сюрреалистические

средства увеличения вещей во много раз, базирующиеся на принципе объективной случайности, художник отодвигает на задний план за счет включения диптиха и триптиха.

Темпера относится к самым сложным способам живописного творчества, а ее краски в большей степени, чем масляные, считаются «красками, говорящими сами за себя». Поэтому к приготовлению темперы предъявляются огромные требования. Она же, как краска, используемая скорее для подмалевок, не дает возможности выражения плавного перехода, полутеней и рефлексов. Всего этого можно добиться благодаря использованию дополнительных методов штриховки торцовки и т. д. Одновременно с этим темпера представляет довольно ограниченные возможности для создания иллюзии пространства и почти не допускает использование техники веризма. Важную роль в этом играет главным образом оптическая разница, получаемая после применения обеих техник: темпера не обладает способностью вызывать впечатление глубины. Она, правда, выглядит ярче, но зато менее объемно, менее выпукло, а это сужает пространство. В таком случае оно создается только благодаря расположению плоскостей друг возле друга, друг за другом или же благодаря их взаимному пересечению, иначе говоря — за счет контраста разных планов. Наилучшим доказательством этого являются картины Лацины из серии «Одиночество» и картина «Пейзаж-граница». Впрочем, именно контрастом создается и определенная напряженность, которой Лацина добивается также не только за счет чередования паст и жидких красок, гладких и рельефных поверхностей, но и за счет чередования сухой и лаковой темперы, как можно в этом убедиться, рассматривая картины «Пейзаж-граница II» и «Трубы I». В этом заключается основной созидательный процесс изобразительного искусства, и подтверждается он преимущественным использованием техники, основанной на применении темперы в живописи, выполняемой маслом, что в конце 40-ых годов становится главным техническим приемом художника. Можно с уверенностью сказать, что лишь теперь творчество Лацины становится абсолютно аутентичным, если, конечно, не принимать во внимание несмелый намек на подлинность в его иллюстрациях, сделанных карандашом и относящихся к концу 20-ых—30-ых годов.

В то время, как в последний период изменения в области приемов в живописи разрастались «каквширину, так и вглубину», лиризм картин 40-ых годов, за небольшим, пожалуй, исключением, не претерпел никаких изменений. Наряду с поливалентностью цвета применение себе находит и экспериментальное исследование выразительных возможностей черной и особенно белой краски. Тенденция к цветной поливалентности была вызвана «промежуточным периодом» конца 50-ых годов. Выразилось это в известном полуимпрессионном способе изображения «воробьиных», «майских» и «терновых» букетов, в изображении влюбленных, «ласточкиных» пейзажей или же пейзажей с изображением деревянных сушилок для сена. В данном случае также преобладает иллюзионизм и натурализм, от которых, впрочем, Лацина вскоре отказался. Однако отмеченный способ помог художнику создать и более светлую и теплую палитру главным образом за счет охры и самых разных оттенков красного цвета.

Лацина и теперь пишет свои полотна, используя контраст планов, образующих или точнее — создающих пространство, или контраст холодного и теплого цвета,

густой, жирной пасты и гладкой поверхности. Все это, однако, сильно подчеркивается художником, в результате чего вышеотмеченные компоненты резко сталкиваются друг с другом, что в свою очередь создает динамичность фактуры и усиливает напряженность. От полотен Лацины в итоге веет неповторимой интенсивностью, существенно отличающейся от меланхолического спокойствия полотен 40-ых годов, которые служат доказательством более или менее взаимного уравнивания рабочих поверхностей и проспосабления рабочего метода смыслу изображаемого. Часто в это время появляется и тенденция к художественному изображению темы. Однако и даже в данном случае цвет далеко не всегда бывает абстрактным. Это значит, что в каком-то месте его определяет форма или же он является противопоставлением локального цвета. Цвет и в поливалентной конфигурации продолжает служить метафоре. Поэтому в определенных случаях краски буквально горят, в то время, как в другом месте они — лишь секундарное явление и относятся к фону. Все это Лацина создает за счет различной изобразительной техники: грунтовки, наслоения, пасты или лессировки, наносимых часто художником в духе «древних мастеров» на белую основу. Делается это для того, чтобы вызвать максимальную сочность ярких красок; для достижения этого эффекта используется сочетание с черным цветом (см. «Полифонический четырехугольник» или «Одиночество-колокол» и др.). В данном случае Лацина исходит из принципов симультанности, согласно которой один и тот же цвет в другой цветовой конфигурации получает иное звучание. Варьируя краски, художник добивается не только изменения цвета, но и его тона.

Живопись Лацины характеризует не только использование полихромии, но и включение монохромии цвета, главным образом белого, поскольку, благодаря его способности пространственной реляции, предоставляется возможность создать оптическое представление расстояния. Белый цвет уже сам по себе говорит о сгущенности и о осязаемости пространства. В нем кончаются или сливаются остальные цвета. Поэтому художник сознательно изучает процесс постепенного исчезновения «пространства» именно за счет белого цвета. Нанеся белую краску в центр картины, художник стремится выразить пустоту, «непространство», абсолютную белизну, в которой сливаются все краски, как в белом цвете, или же изображает материальное ядро, постепенно растворяющееся и переходящее в нематериальность. Выразить все это художнику удастся за счет контраста черного и желтого в белом поле, как об этом свидетельствует картина «Бесконечно удаляющееся человека». Лацина глубоко задумывается также и над возможностями ярких красок. Так, например, в своей «Пьете» способность белого цвета создавать пространство он пытается заменить синим, поскольку его особенность, кстати, отмеченная уже Гёте, заключается в том, что он как бы «втягивает» в даль. Белый цвет привлекал Лацину не только облагодаря своим художественным особенностям и способности создавать оптическую иллюзию пространства без вспомогательных средств. В нем он видел магическое действие на человека. Впрочем, проблема работы с цветом, да и с формой также, вытекает из композиции, которая в свою очередь, обуславливается как раз значением. Поэтому все творчество Лацины можно разделить на произведения композиционно закрытые, т. е. на те, которые определяются формой, часто заимствованной из метода точных наук, и на картины композиционно открытые, т. е. такие, где разработан центр-ядро, постепенно сливающийся с пространственной плоскостью, или же образующий бес-

конечный ряд без начала и конца (например, в картинах с музыкальной тематикой). Впрочем, оба композиционных приема в этой схеме в грубых чертах отвечают двум принципам современного искусства: выразительному и рационально-структурному. Лацина же ищет возможность синтеза между ними.

Последний период в творчестве Лацины характеризуется и его возвращением к скульптуре. В ней, однако, свою раннюю идею «скорлупы» он сводит на симулированное соединение выпуклых и вогнутых форм, которые по его мнению вызываются самим материалом. Уже в 1968 г. Лацина выставил свои картины-объекты, в которых размышляет о пространстве и свете. Создавая их, художник вводит в них проволоку и жемчуг, так же, кстати, как и в 1936 году, работая над аналогичным произведением. Смысл картин-образов ясен. Во-первых, художник хотел разноцветные пятна фона обогатить за счет отблеска реального света, падающего со всех сторон, и по-разному проявляющегося, а, во-вторых, воспользовавшись этим приемом, старался стереть традиционную границу между живописью и скульптурой. Произведение в результате этого становилось средством комплексного восприятия мира. Об этом свидетельствуют главным образом деревянные скульптуры, над которыми Богдан Лацина начал работать в конце 60-ых годов. Вместе с формой огромную роль в создании их значимости сыграли краски, морилка и золотая фольга. Видно, что и в данном случае работа над скульптурой определяется значением, вложенным художником в произведение, и наоборот. Вероятно в этом Богдан Лацина видел равновесие между константной и изменяемой величинами, в чем и заключается богатство жизни.

