

КРИСТИНА ПАШУТ ЛЬО КОРБЮЗИЕ, МАЙОЛ, БРАК

Част 29 от „Моят музей“

Превод от унгарски: Борислав Александров, 1972

chitanka.info

ПРЕДГОВОР

Различията в творческите индивидуалности и стилове на Лъв Корбюзие, Майол и Брак са същевременно и отражение на сложния и богат художествен живот през първите десетилетия на 20 век. Това е период, в който считаните дотогава за безусловни и общовалидни изобразителни принципи и форми отстъпват място на един нов мироглед, за който вече нищо не може да се определи така ясно и недвусмислено. Кубизъмът показва предметите едновременно от няколко гледни точки. Сградите като че ли се освобождават от земята и почти увисват във въздуха. Фантазията на архитекта вече решава в какви свободни форми — нещо немислимо в миналото — ще се излее железобетонът. Заедно с това продължават да живеят и дори се възраждат някои традиционни техники, хилядолетното наследство от художествени мотиви се възприема по нов начин, в модерните скулптури се долавя влиянието на ранните култури.

Плод на бурното и често пъти неравномерно обществено и икономическо развитие в началото на 20 век е новата култура на големия град със свойствените ѝ изисквания, задоволявани на първо място от архитектите, но също така и от художници и скулптори. Слага се край на дотогавашната относителна изолация на изкуството — вместо в малки, откъснати един от друг центрове новаторите се събират в Париж, откъдето се разпространява в цяла Европа влиянието на зараждащите се едно подир друго нови течения. Изтъкнати майстори от други страни, например от Италия, идват да обменят опит в Париж, като същевременно обогатяват изкуството на тази метрополия със своите особени творчески методи. По този начин френската столица става безспорен център на духовния живот, който поглъща и препредава най-различни течения на изкуството.

Всеки един от тримата френски майстори — архитектът Лъв Корбюзие, скулпторът Майол и живописецът Брак — прави в своята област своето рода революция и те съвсем естествено се свързват един с друг и с големите преобразования, които носи 20 век.

В ранния си период Лъо Корбюзие опростява сградите в геометрични блокове, в гладки, изчистени призми, също както майсторите на кубизма Брак и Пикасо опростяват изобразителните мотиви. И както различните форми и плоскости в творбите на Брак се пресичат и проникват взаимно, така и при Лъо Корбюзие се преплитат и проникват взаимно различните архитектурни елементи — външна площ (тераса) и вътрешна площ (жилище), разделени и свързани с една лека стъклена стена. За тази епоха е характерен стремежът към опростени, синтезирани и строги конструкции, стремеж ясно изразен от сравнително най-консервативния от тримата майстори — Майол, в едно изказване по повод на неговото изкуство: „То трябва да бъде синтетично, каквато е негърската скулптура, която редуцира двадесет форми в една-единствена.“ Майол изучава формите на човешкото тяло в затворена, почти безлична схема и оттук извежда цялостната си пластична концепция.

Нито един от тримата майстори не се ограничава строго в една област на творчество: Лъо Корбюзие е едновременно и художник, който по примера на Пикасо и Брак създава от чистите форми на кубизма характерни композиции, а по-късно, през втората половина на живота си, гради декоративна „скулптура“ с архитектурно предназначение. Майол започва като живописец, но стилът му е свързан с естетическия идеал на поколенията от началото на века, докато Брак е автор и на забележителни скулптури.

И тримата майстори се налагат с живата си и богата творческа фантазия, изразена в конструктивния им подход и в композиционните им решения, експериментират с различни материали и техники и това именно прави изкуството им така интересно и многообразно.

ЛЬО КОРБЮЗИЕ

(1887–1965)

Лъо Корбюзие — истинското му име е Шарл-Едуар Жанре — е роден в Швейцария, но по-късно живее във Франция и всъщност се развива и израства като френски художник. Той започва да работи по времето, когато железобетонът получава широко разпространение. Железобетонни сгради са строени и преди това, но отвън те са богато декорирани, за да се прикрие железобетонната конструкция. Учителите на Лъо Корбюзие — Пере и Беренс, въвеждат в строителството съвременния железобетон. Те вдъхват на младия архитект любов към съвременните материали. Той се стреми да използува всестранно възможностите на железобетона, за да реализира така нареченото „свободно“ планиране. При въведения от него нов начин на строеж, освободен от традиционните решения, сградите се поставят на железобетонен скелет, повдигат се от земята и сякаш увисват във въздуха (по-късно оформят от бетон и стените). От друга страна и за разлика от много от своите съвременници, Лъо Корбюзие се стреми да употребява естествени материали, строи с каменни облицовки и светли (гипсови) щукатури, които прилага особено много след пътуването си в Италия.

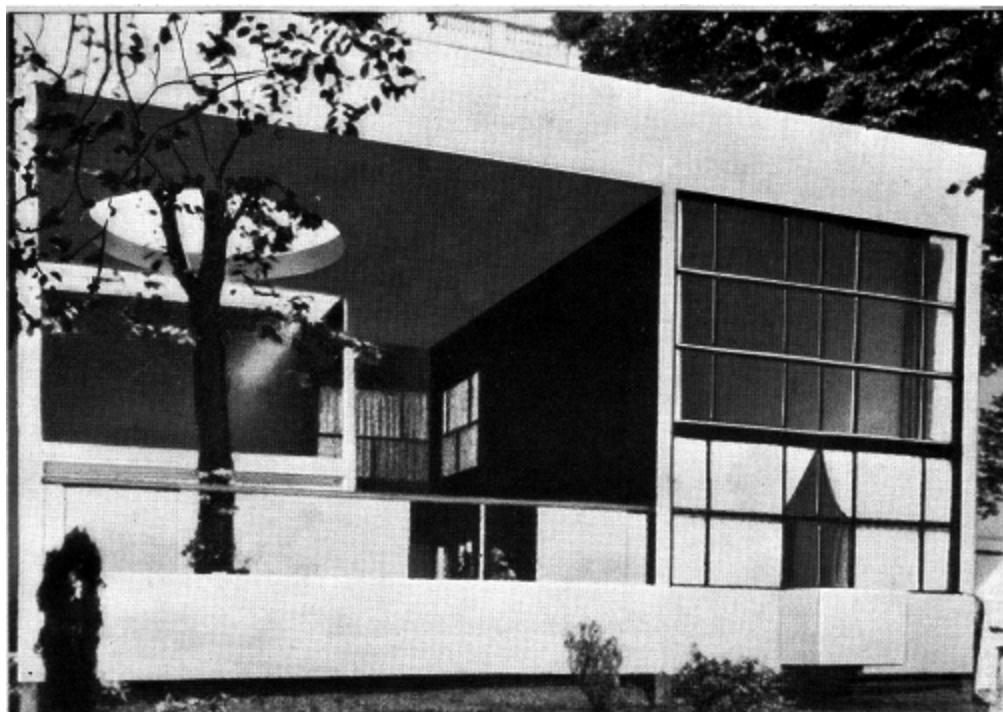
Лъо Корбюзие работи с различни материали в зависимост от това, дали строи вили или огромни жилищни блокове, и многогодишно обогатява формата и външния вид на сградите. В Италия усвоява строежа на жилищни сгради от типа „патио“ — сградата е обградена със стена и откъсната е от околната среда и е открита само към небето. Освен външните архитектурни форми Лъо Корбюзие революционизира и вътрешното оформление на сградите, защото според него тогавашният облик на жилището е остатък, не отговаря на съвременните изисквания за дома, който трябва да бъде „уред, служещ за жилище“. Най-важната концепция на Лъо Корбюзие е, че жилището трябва да се изгражда на две нива (единопространствено), така че от горната спална стая се открива перспектива към обширното

всекидневно помещение. Така вътрешното разпределение става по-раздвижен и пространствено по-разчленено. Това решение Льо Корбюзие прилага не само при строежа на отделни жилища, но и при проектирането на големи жилищни сгради.

Той никога не строи жилищата сами за себе си. Дори когато проектира една-единствена сграда, той търси връзката ѝ с околната среда, с околните постройки, така че да се допълват взаимно. Вдига сградите си на колони и ги свързва с грижливо проектирани паркове по такъв начин, че пешеходците да се движат в безопасност, на разстояние от издигнатите по-високо пътища за моторните превозни средства. Льо Корбюзие обича града и в смелите си проекти се стреми да го направи колкото е възможно по-удобен и същевременно по-естетичен. Около всяка жилищна сграда той създава градина, за да могат обитателите да бъдат в непосредствена близост с природата, като същевременно разполагат с всички удобства, предлагани от големия град. Най-оригиналният проект на Льо Корбюзие е така нареченият вертикален град. Според този план улиците са прокарани през самите жилищни блокове, чито обитатели се придвижват отдолу нагоре с лифтове и аварийни стълби (fire stair), и на всеки етаж има входни врати, които водят към отделните апартаменти от типа „патио“. От двете страни на улиците са разположени магазините, хотелите, на терасовидните покриви са уредени детски градини, басейни, ресторани и т.н. Терасите са украсени с растения и цветя, така че природата почти се слива със сградите. По същия начин Льо Корбюзие свързва вътрешната площ с външната, тъй като големите стъклени стени на жилището откриват поглед към оформените като градини тераси. Стъклени стени обгръщат сградата по цялото ѝ протежение; отвън жилищните блокове се характеризират с хоризонталните си, т.нар. лентовидни прозорци.

Дейността на Льо Корбюзие не се ограничава само в областта на архитектурата, той е многостранен творец: под името Жанре той се изявява като забележителен художник, проектира вътрешно обзавеждане, пише теоретични трудове за съвременния град. Дълго време той работи съвместно с племенника си Пиер Жанре. Льо Корбюзие е преди всичко художник-експериментатор с богата фантазия. Той с лекота прилага в строителството най-различни естествени и изкуствени материали. Без да се нагажда към

стандартните техники, проекти и методи за оформяне на сградите и пространството, той винаги създава нещо изцяло свое. С „Павилиона на новия дух“, „Вила Савоя“ и главно с жилищния комплекс в Марсилия той внася съвършено нови идеи и архитектурни решения, но негово връхно постижение е Роншанският параклис. Лъ Корбюзие е поклонник на техническото развитие. Той възприема нововъведенията при строежа на американските небостъргачи и, прилагайки системата на съотношенията на човешкото тяло в така наречената фигура „модулор“, създава поредица от най-разнообразни и забележителни по своя архитектурен замисъл сгради.



Pavillon de l'esprit nouveau (Павилион на новия дух) 1925. Куртези,
Музей за модерно изкуство.

Това е една от забележителните ранни творби на Лъ Корбюзие, който тук реализира споменатите вече принципи на лежащата върху колони сграда, покрив-тераса, жилище на две нива и разнообразно свързване на вътрешната и външната площ. Вътрешната тераса с пресечена от едно дърво, което е почти вградено във вилата; от двете страни са жилищните площи, разположени на две нива, в това число и дневната стая — също на две равнища. Това е първият проект на Лъ Корбюзие в мащаб 1:1 на вила от типа „две нива“.

Сградата е наречена „павилион на новия дух“ на името на списанието „L'Esprit Nouveau“, на което Лъв Корбюзие е бил един от редакторите от 1920 г. в продължение на три години. Списанието разглеждало въпроси, свързани с естетиката на съвременния живот — архитектура, музика, литература, изобразително изкуство, техническа култура и т.н. — и се радвало на голямо влияние в средите на творческата интелигенция.

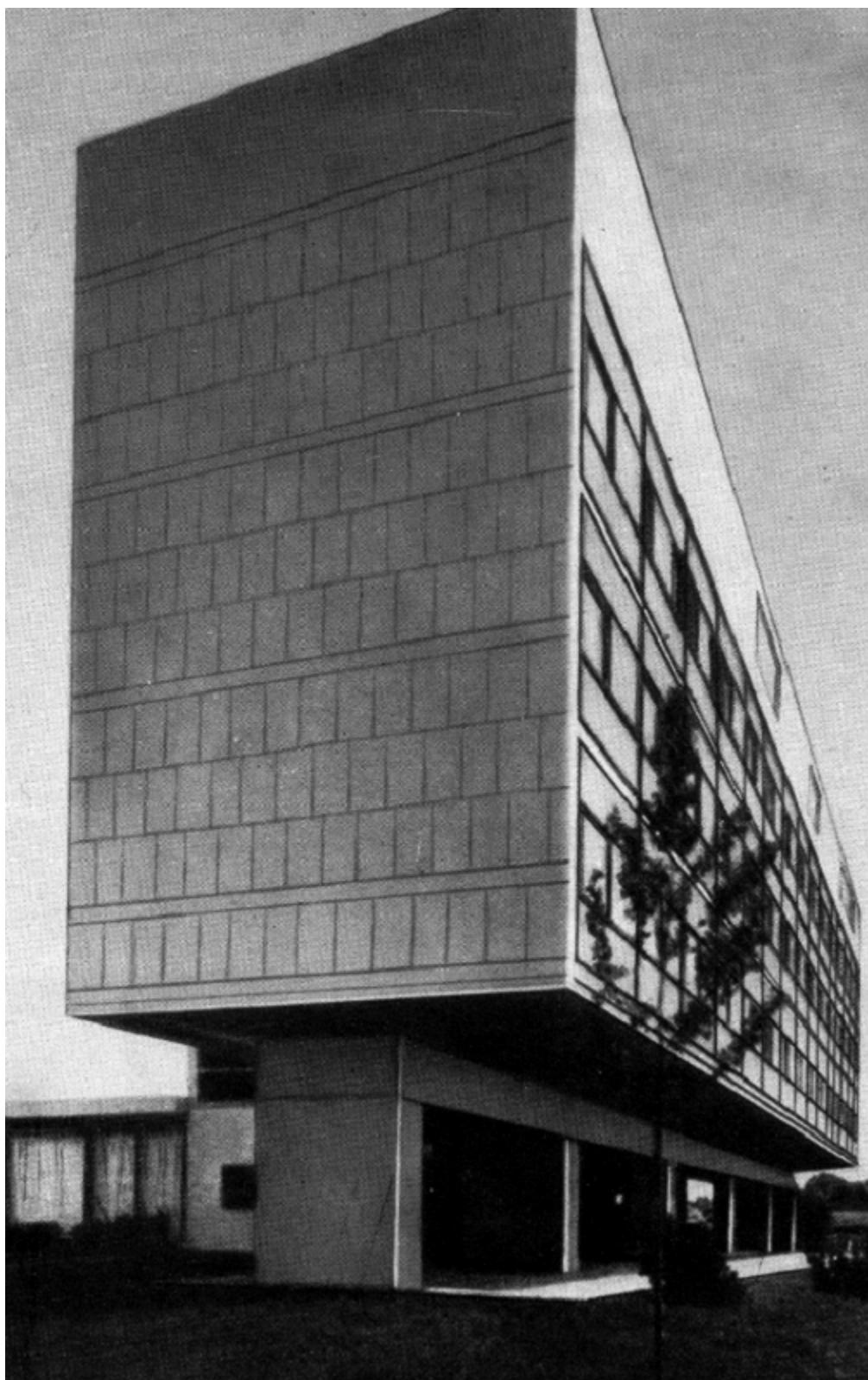


Вила Савоя 1928–1930 г. Поаси.

Това е също един от ранните проекти на Лъв Корбюзие — създаден съвместно с Пиер Жанре — който не е останал само модел като „Павилиона на новия дух“, а е завършена сграда на колони, с тераса-градина на втория етаж и място за слънчеви бани. Горната терасовидна част е по-раздвижена и по-пластична, докато сградата като цяло има строго размерен характер, сякаш е съчетание от геометрични фигури.

Вила Савоя, както и други ранни строежи на Лъв Корбюзие, е облицована с ослепително бели гипсови щукатури, които покриват както белите цилиндрични форми на терасата-градина, така и стените. Бялата повърхност на облицовката се разчува само от широката площ на прозорците. Скоро обаче чистата и ослепително бяла стена се напукала, зацепала и разрушила, което огорчило Лъв Корбюзие, и той престанал да работи с щукатури.

По време на германската окупация по-голямата част от вилата бе разрушена, но по-късно тя бе реставрирана като паметник на изкуството.



Дом на швейцарските студенти 1930–1932 г. Париж.

Огромен, издигащ се над околната среда жилищен блок, който с опростената си, гладка призматична форма става образец за подражание при строежа на много съвременни сгради. Зданието представлява всъщност затворен куб, чиято массивна форма се подчертава от леко поддържащите го бетонни колони.

Общите помещения са разположени откъм тясната страна на призмата. Стъклена повърхност на прозоречните редове се уравновесява от междинна гладка каменна облицовка, а горе терасата е затворена от външния свят посредством парапет, прорязан от малки отверстия. Това общежитие — съвместна творба на Лъ Корбюзие и Пиер Жанре — е един от ранните шедьоври на геометричната, т.нар. функционална архитектура.

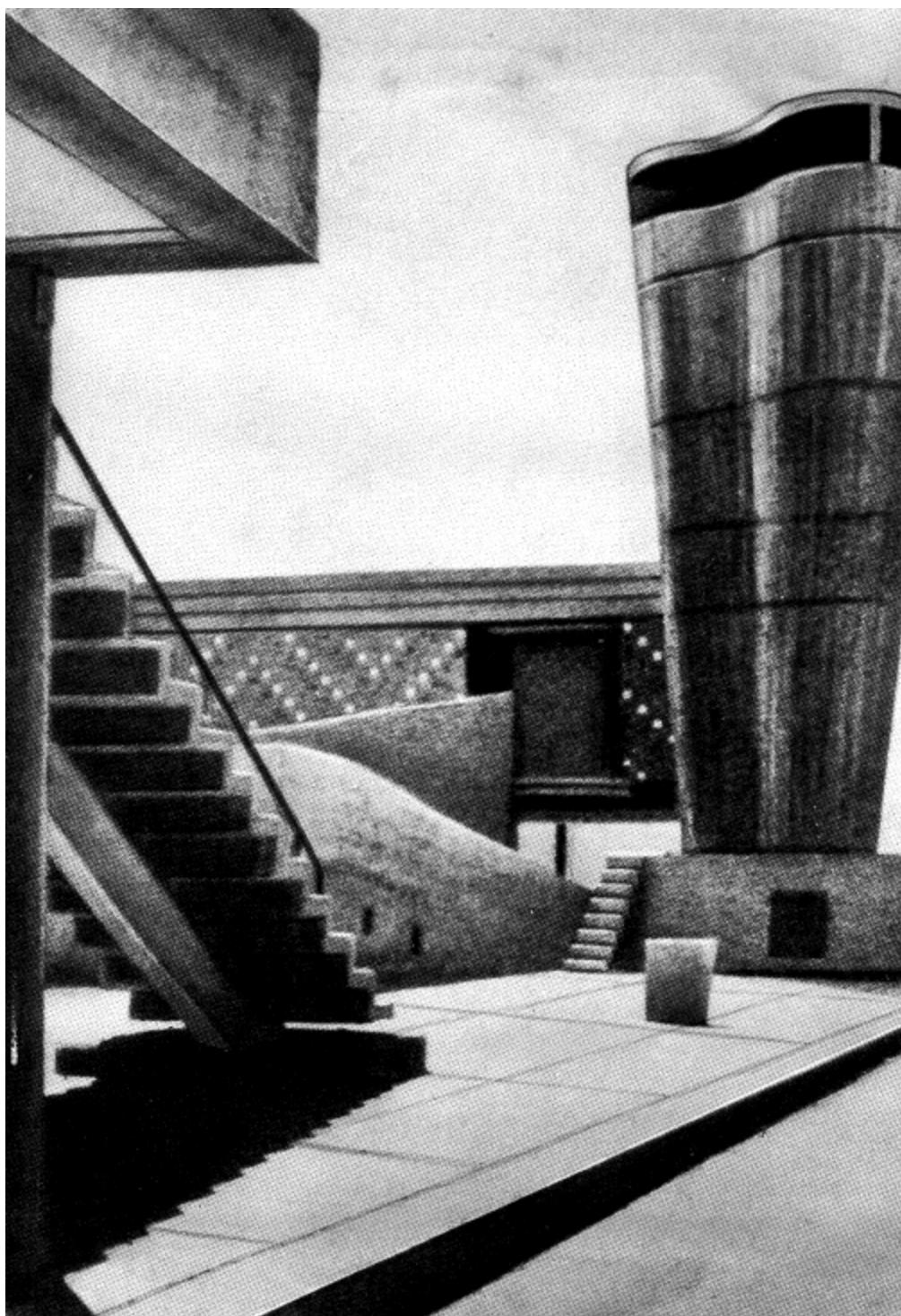


Жилищен комплекс в Марсилия (*Unité d'habitation*) 1946–1952 г.

Своите идеи от млади години — които излага по-скоро като утопия в труда си „Към една архитектура“ (1923 г.) — Лъ Корбюзие всъщност успява да реализира след много години при строежа на жилищния комплекс в Марсилия.

Мащабните идеи на Лъ Корбюзие надхвърлят по обсег обикновения архитектурен проект, те обхващат всъщност възможностите, условията и изискванията на новите, присъщи на големия град форми на живот. Огромният комплекс се състои от 340 жилища (около 1600 обитатели). Въпреки това той не е еднотипов строеж. И тук Лъ Корбюзие спазва вече познатото (както при Вила

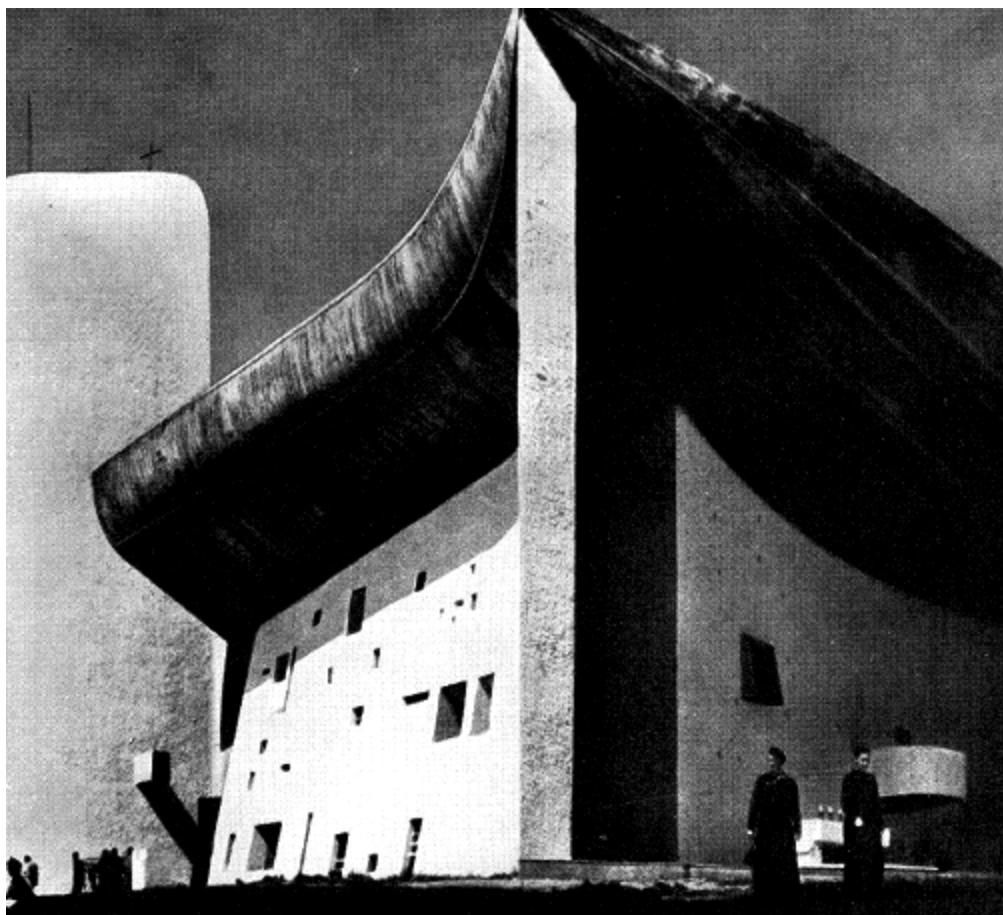
Савоя) жилищно разпределение на две нива: сградата израства от единството на едноетажното жилище. Центърът на всяко жилище е висока дневна стая и всеки апартамент има балкони, разделени с цветно боядисани стени. На височина една трета от зданието има пазарна улица, висока два етажа. Аварийната стълба откъм тясната страна на сградата смекчава донякъде с начупените си форми монументалния облик на целия комплекс.



Терасата на жилищния комплекс в Марсилия 1946–1952 г.

Това е безспорно най-привлекателната и най-оригиналната част на сградата, в оформянето, на която е участвувал не само архитектът, но и художникът Льо Корбюзие. Терасата на покрива е предназначена

за общо ползване от обитателите на комплекса — тук има гимнастическа площадка, една планина от цимент, прорязана от тунели, където играят децата, детска градина, плувен басейн, ресторант, един свободно издигащ се бетонен блок, където вечер се прожектират филми, пейки за майките с малки деца и накрая огромни комини, през които се отвежда замърсеният въздух от сградата. Всички тези елементи обаче са оформени така пластично, че наподобяват скулптури, а ансамбълът въздействува необикновено хармонично. Околността на този жилищен блок е твърде неугледна, затова парапетът на терасата е висок, за да закрива неприятната гледка и да насочва погледа към Алпите и далечния пейзаж.



Параклис *Notre-dame-de-haut* 1950–1955 г. Роншан.

Този параклис е едно от най-известните творения на Льо Корбюзие, рязко отличаващо се от ранните му, строго функционални и геометрични сгради и оформено по възможно най-пластичния и свободен начин. Като цяло параклисът напомня абстрактна скулптура

— с гъбовидния си покрив, изнесен напред, той сякаш се издига към висините. Художникът е оживил фасадата с многобройни малки прозорчета. Вътрешната площ е малка, има всичко двеста места; в трите кули са разположени три малки параклиса. Роншанская църква за поклонение е построена на един хълм и е проектирана от архитекта така, че масивният и същевременно раздвижен светъл блок се включва органично в околния пейзаж.

АРИСТИД МАЙОЛ (1861–1944)

Майол открива призванието и таланта си като скулптор едва на четиридесетгодишна възраст. За една от най-ранните му скулптури (днес в Музея за изящни изкуства в Будапеща) Роден, прочутият му съвременник — скулптор, казва: „Не познавам творба в цялото съвременно изкуство, която да е толкова хубава и съвършена като «Леда».“

Всъщност стилът на Майол се оформя и развива в различна насока от изкуството на Роден. На импресионистичната, нервна техника на големия майстор Майол противопоставя скулптурата на затворените, гладки форми.

Майол израства в провинцията, в Банюолс, където постоянно се завръща през целия си живот. Непосредствената близост на природата, земята, реките, годишните времена и, разбира се, хубавото женско тяло вдъхновяват въображението му и определят неговият стил. Своя творчески път той започва като живописец под влиянието на Пюви дьо Шаван, Сезан и най-вече на Гоген, който така властно го покорява, че той възприема изцяло неговия стил. По-късно, след като посещава една изложба на средновековни гоблени и испански стенни килими, Майол започва да работи гоблени, и то във възприетата към началото на века техника — сам тъче основата, изготвя боите и пр. Ала тази работа, възкресяваща идлията на средновековното занаятчийство, не го задоволява напълно. Той се занимава също с дърворезба, с керамични проекти, по-късно открити и изпълнени от Волар — най-находчивия на времето си търговец на художествени произведения. Волар му урежда и първата изложба на стенни гоблени и скулптури, с която привлича вниманието на художествените среди. През 1904 г. скулпторът се представя в Есенния салон и за него пише известният изкуствовед и критик Майер Грефе. През същата година Майол намира окончателно своя жанр и стил. И той, подобно на високо ценения от него художник Роден, намира и непрекъснато открива нови и нови

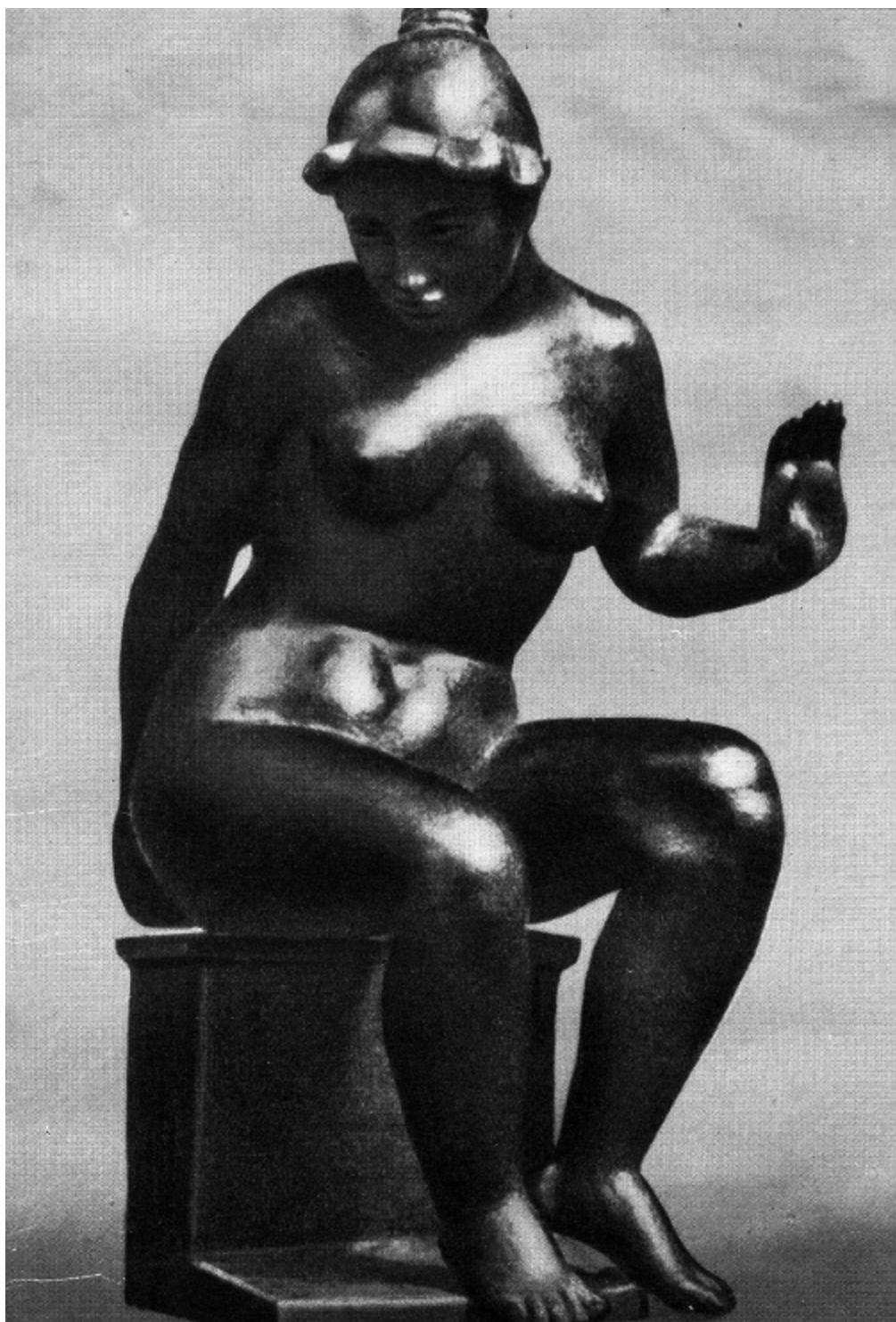
сюжети в красотата на женското тяло. Неговите голи тела се отличават с наивната си простота, в моделировката им не личи и следа от чувственост. Тези тела са прости, спокойни, в съвършена хармония със света и със себе си. За разлика от едрите, напрегнати, раздвижени фигури на Роден, скулптурите на Майол живеят сякаш извън времето, те са някак необяснимо спокойни и неподвижни. Майол избягва всеки остръ ъгъл, всяка начупена повърхност, заглежда формите, прави ги закръглени и пластични. Многообразието от женски фигури той обобщава в един-единствен тип. Стилът му се развива бавно, стъпка по стъпка, без ярки граници между различните периоди.

В 1905 година Майол излага за пръв път фигурата „Средиземно море“, която със завършените си форми и пречистения материализиран стил става предвестник на по-късните му забележителни творби. През следващите години скулпторът се запознава с прочутия руски колекционер Морозов, които му поръчва четири женски фигури, символизиращи четирите годишни времена. Най-хубавите от тях са „Помона“, олицетворяваща есента, и създадената след едно пътуване в Гърция „Флора“, богинята на пролетта. Голите тела на Майол нямат определена индивидуалност, хубавите, изразителни движения често пъти се явяват в няколко статуи, докато узреят и намерят своята завършена, изчистена форма.

По-късно експериментаторският дух на Майол и интересът му към различните техники го насочват към нови жанрове: от 1910 година той започва да илюстрира книги с дърворези, и то със забележителен замах и декоративно чувство. Наред с това Майол се занимава и с производство на хартия за своите илюстрации — основаната от него хартиена фабрика работи и до днес.

Годините след Първата световна война му донасят международна известност: той получава многообразни поръчки. Тогава създава и скулптурната фигура на Сезан.

С любовта си към пластичната материя и със специфичния си пречистен стил Майол оказва голямо влияние върху своите съвременници, както и върху по-младите поколения, за които и до ден-днешен той е образец за подражание.



Леда 1900–1902 г. Бронз, 29 см. Будапеща, Музей за изящни изкуства.

Седящата на нисък постамент млада жена сякаш е изплашена от нещо; едната ѝ ръка е повдигната, като че ли иска да отблъсне нещо от себе си, докато другата е спокойно отпусната. Погледът е отправен

надолу, лицето е затворено, безизразно. Пълните, закръглени форми са обединени в органично единство; завършеността на линиите се нарушава само от дъгата на повдигнатата ръка. Лека, жива и все пак класическа скулптура, в която всичко е уравновесено до съвършенство.

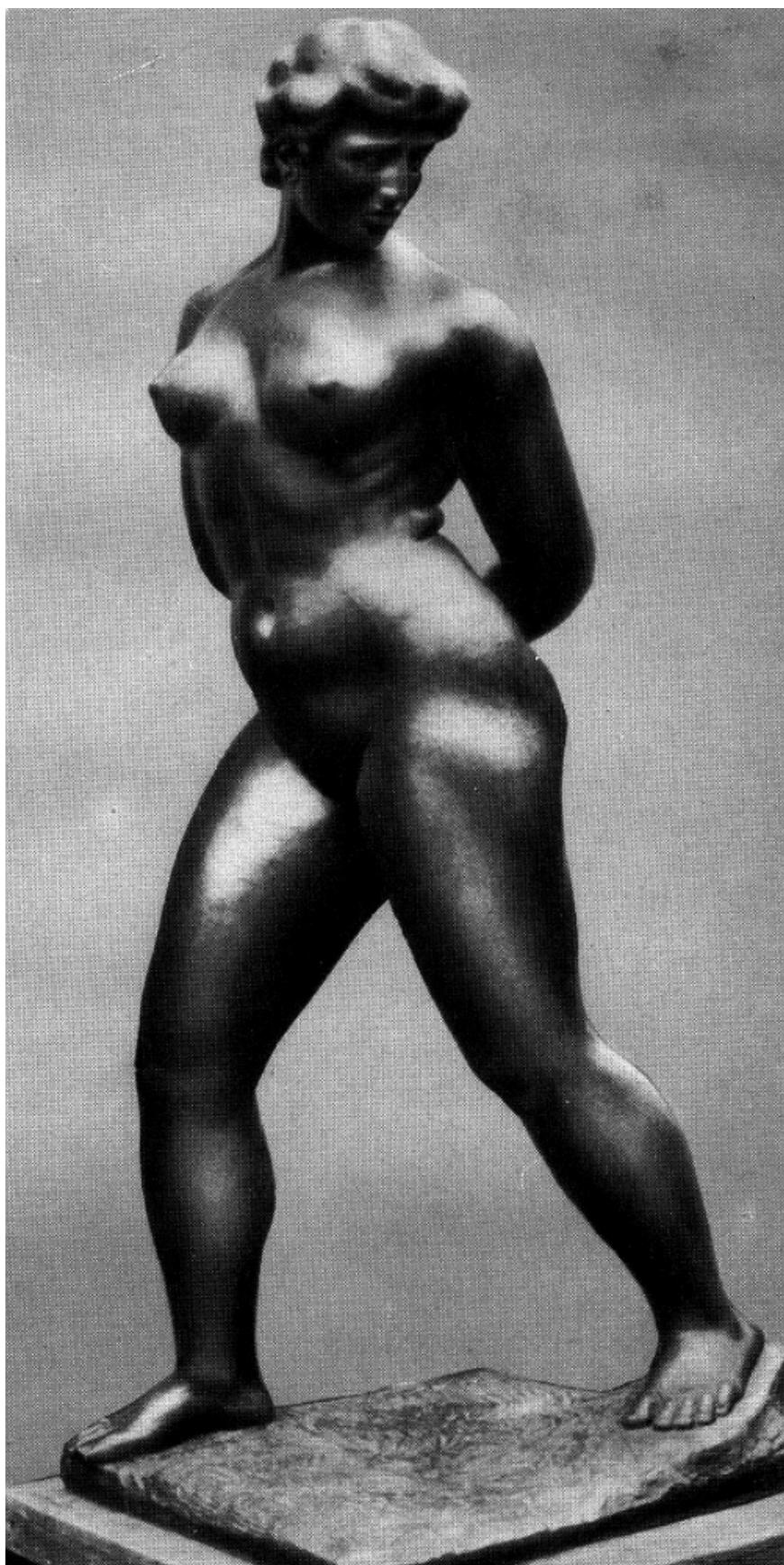
Към този женски тип Майол се връща непрестанно, променя го, дооформя го, но по същество той си остава един и същ.



*Средиземно море 1902–1905 г. Варовик, 110 см. Винтертур,
Швейцария, колекция на О. Райнхарт.*

От тази облегнала се с лакът на коляното женска фигура, изваяна от варовик, лъха безметежно спокойствие, сякаш тя винаги е била тук и никога не се е помръдвала от мястото си; присъствието ѝ се разбира от само себе си, то еечно и естествено както може би Средиземното море, което фигурата символизира. Тежко изваяните крайници са моделиирани с голямо майсторство, ръката и бедрото затварят правилен триъгълник. Благородната линия на силуета кристализира в

раздвижена, внушителна поза. Женствена и същевременно тържествена, фигурата е посвоему монументална и изразителна.



Паметник на Бланки (Окованото във вериги дело) 1906 г. Бронз, 215 см.

Създадена в памет на революционера Бланки, тази скулптура е била наречена впоследствие „Окованото във вериги дело“. Очевидно не е била лека задачата на Майол да извае в своя характерен стил паметник на една политическа идея, в името, на която се е пожертвувал един човек. Решението е изключително сполучливо: Майол се връща отново към женската фигура, но не в обикновения ѝ вид — бездиханно спокойна, замряла в мечтателна неподвижност, — а обратното, разкъсана от противоречиви сили. Паметникът на Бланки е най-динамичната скулптура на Майол — силната и мъжествена женска фигура с окованi отзад ръце пристъпва решително напред. Движенията на коленете, хълбока и двете ѝ ръце са в противоположни посоки. Сбитите форми, стремителното и същевременно сдържано движение въздействват силно върху зрителя.



Помона 1907–1910 г. Бронз, 161 см. Прага, Народна галерия.

Тази е най-хубавата от фигурите на Майол, символизиращи годишните времена — Помона, олицетворение на зрялата есен. Това е и една от малкото скулптури, които Майол е създал по модел. Млада, миловидна жена с безизразно лице държи в ръцете си есенни плодове.

Нито уравновесените пътни форми на тялото, нито чертите на лицето издават някакво вълнение или духовно напрежение. В нервната, терзана от мъчителни проблеми епоха от началото на века тази наивно емоционална и лишена от умозрителност скулптура е сякаш идеал на някаква друга, по-близка до природата форма на живот, която едва ли е вече възможна.



Флора 1911 г. Бронз, 163 см. Мюнхен, Нова държавна галерия.

Със своето чисто, безметежно спокойствие и опростена завършеност скулптурите на Майол напомнят творбите на древните гръцки ваятели. Пътуването на скулптора в Гърция през 1908 година само разкрива потенциалната му близост с античността: скулптурата на Флора, олицетворение на пролетта, е създадена под влиянието на гръцките статуи на момичета. Меките форми на неподвижната женска фигура се очертават под гънките на лека туника. Флора стои изправена кратко, безмълвно, сякаш извън времето. Диплите на туниката, ръцете и косите подчертават вертикалното решение на фигурата.



Реноар 1907 г. Бронз, 41 см.

„Аз не правя портрети, а глави, с които целя едно определено общо въздействие. Те ме интересуват само когато мога да създам от тях архитектура“ — казва Майлол и в този дух е изваяна и забележителната глава на Реноар. Със своите начупени линии и неравна повърхност той наистина подчертава структурата, архитектурата на главата, на черепа. Същевременно обаче той разказва и за самия човек — с широко отворените очи под вдигнатите клепачи, със строго затворената уста и повехналата кожа. Широкополата шапка сякаш увенчава привлекателното дори в старостта, мъжествено и изразително лице на големия художник.

ЖОРЖ БРАК

(1882–1963)

„Работата не бива да се започва с предварително оформлен замисъл, тъй като картина е винаги едно приключение. Когато се приближавам към бялото платно, никога не знам какво ще направя от него. Това е риск, който човек трябва да поеме“ — пише Жорж Брак.

Бащата и дори дядото на Брак са се занимавали с бояджийство и може би от тях художникът е наследил силно развития си усет за техниките, който допринася за обогатяването на изкуството му с нови методи и форми.

След завършване на образованието си Брак се включва в групата на фовистите (Fauves — дивите) — най-смелите новатори на времето. Като художник той се развива успоредно с Отон Фриз, Дерен и Вламенк, най-изявените творци от същата група. Също като тях Брак вижда околния свят в големи колоритни петна. През 1905–1906 година той рисува предимно пейзажи и пристанищни сцени. В смело нахвърляните червени, сини и зелени петна винаги се чувствува уравновесената му, интелектуална натура, за разлика от експлозивния темперамент на приятеля му Вламенк. Така малко по-късно, през 1907 година, той съвсем закономерно изпада под влиянието на бащата на големите художествени течения на 20 век — Сезан, чиято ретроспективна изложба се състои по това време в Париж. От него Брак усвоява изискването за строго конструктивна и логична композиция, любовта към пластичните форми, стремежа към пространственост. След като се запознава с Пикасо и вижда забележителната му творба „Госпожиците от Авиньон“, той създава прочутото си „Право голо тяло“, което заедно с „Госпожиците от Авиньон“ представлява изходната точка на новото течение на кубизма. Кубизмът е една повратна точка в многовековната история на живописта: вместо с традиционните изобразителни способи художникът пресъздава формите по геометричен път, вместо да търси блъсъка на багрите и полутоновете той проучва вътрешния строеж,

структурата на предмета. Оттук получава наименованието си и самото направление. Разглеждайки новаторските картини на Брак, Анри Матис казва: „Малки кубчета“ (petits cubes), а по-късно последователите на кубизма с гордост възприемат това иронично определение на своето течение.

Брак се интересува на първо място от формите и техническите възможности, които му предлага кубизъмът. В началото той рисува фигури, а по-късно натюроморти, в които показва даден предмет от няколко гледни точки. Но докато разглежда мотивите аналитично и се отдалечава от действителността, Брак постепенно започва да чувствува потребността да внесе все пак незабележимо в платното някои елементи от действителността, които могат да се почувствуват, дори докоснат с ръка. Така той прибягва до детайли, които напълно наподобяват някои материли и които зрителят би могъл да приеме едва ли не за истински. На следващия етап той вече не рисува, а просто лепи различни материли и хартии, наподобяващи мрамор, камък или дърво, късчета от вестници, фурнир, тъкани, пясък. Този жанр, наречен „колаж“, намира широко разпространение и се прилага от най-различни художници дори в наши дни.

Също така с името на Брак след 1910 година най-напред се свързва въвеждането на картини с овална форма. Овалната рамка уравновесява изобразените предмети с начупени форми, концентрира и организира разсеяните в пространството форми.

В натюромортите на Брак с правоъгълна или яйцевидна форма, освен обичайните съдове, стъкленици, лули и други, често се срещат и музикални инструменти — мандолини или цигулки, естествено не възпроизведени изцяло, а само отделни елементи от тях — гриф, тяло или пък само подсказани чрез формата S на акустичния отвор. Мотивът „музикален инструмент“ става едва ли не неделим елемент от понятието „кубизъм“. Художникът се увлича по него не само заради хубавата извита форма на цигулката или китарата, но може би и защото тези форми будят известни лирични асоцииции. Освен музикалните инструменти Брак използува като характерни мотиви букви и цифри от най-различни шрифтове, които — освободени от вестникарската хартия — сякаш заживяват на платното свой самостоятелен живот.

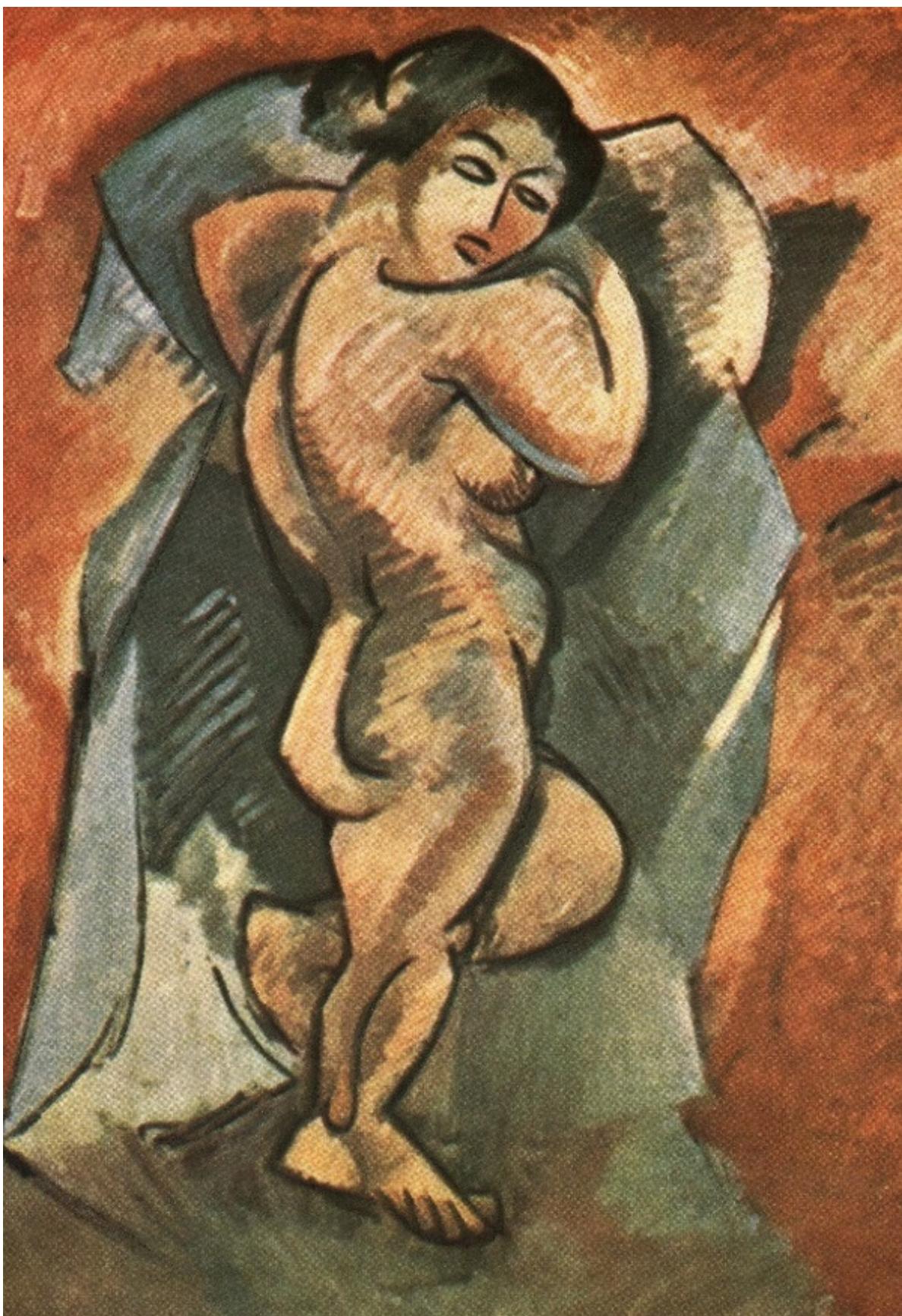
До 1912 г. броят на кубистите нараства значително и на първата представителна изложба участвуват почти всички от тях, с изключение на двамата основатели Пикасо и Брак. По-нататък Брак се отделя в развитието си от Пикасо; по същество той си остава кубист, но в картините му вече се чувствува едно хладно изящество, декоративен блесък. Експлозивно „дивата“ му първоначално четка се укротява в класически ритъм, става по-уравновесена и спокойна. Художникът обогатява непрестанно техниката си, стилът му се избистря. Той се отказва от ярката форма и пространствените ефекти на кубизма, композицията му става все по-плоскостна. Към средата на тридесетте години в творбите му се появяват наново не само детайли на натюрморта, но и самата фигура — източени, крехки женски силуети, които органично се включват в единството и настроението на интериора.

Брак е един от най-артистичните и изтънчени майстори на четката, които не грешат и в най-малкия нюанс, в нито една линия, и с право заема видно място в изкуството на 20 век.



La Ciotat 1907 г. Масл. бои, платно, 50 x 61 см. Париж, колекция Д. Х. Канвайлер.

Трептящият в живи тонове пейзаж е разделен на три ивици: преден план с меки златисточервени петна, от който няколко зелени дървета с кръгли корони водят към средния план — насищено синя водна повърхност с трепкащи лилави нюанси, прекрасно допълващи оранжевия цвят на предния план. Зад чистата права линия на отвъдния бряг се разкрива фонът: жълто-червена планинска верига и над нея тюркоазеносиньо небе. Отсенките на първия и третия план стават още по-топли, по-огнени от контраста с тъмносинята ивица на средния план. Това е една от най-забележителните творби на Брак от фовисткия му период. Ведрото настроение, което лъжа от ясните, неподправени тонове на картина, хармонира със строгата, добре уравновесена композиция.



*Право голо тяло 1907–1908 г. Масл. бои, платно, 140 x 100 см. Париж,
колекция М. Кютоли.*

Това е картината, с която Брак се утвърждава като кубист. Още по време на създаването ѝ той се отказва от блестящите, чисти цветове на фовизма и възприема сивкавата охра, меките червени и убитите зелени тонове. Сюжет на творбата е едно силно, едро женско тяло, застанало до зелена драперия. Художникът е хиперболизирал не само формите, заоблените мускули, но и пропорциите на тялото. В полуизвърнатата с гръб към нас женска фигура няма нищо миловидно, нищо женствено — нито в позата, нито в уголемените форми. От скулптурно изградената фигура лъха по-скоро мъжка сила, непоклатима увереност и монументална внушителност.

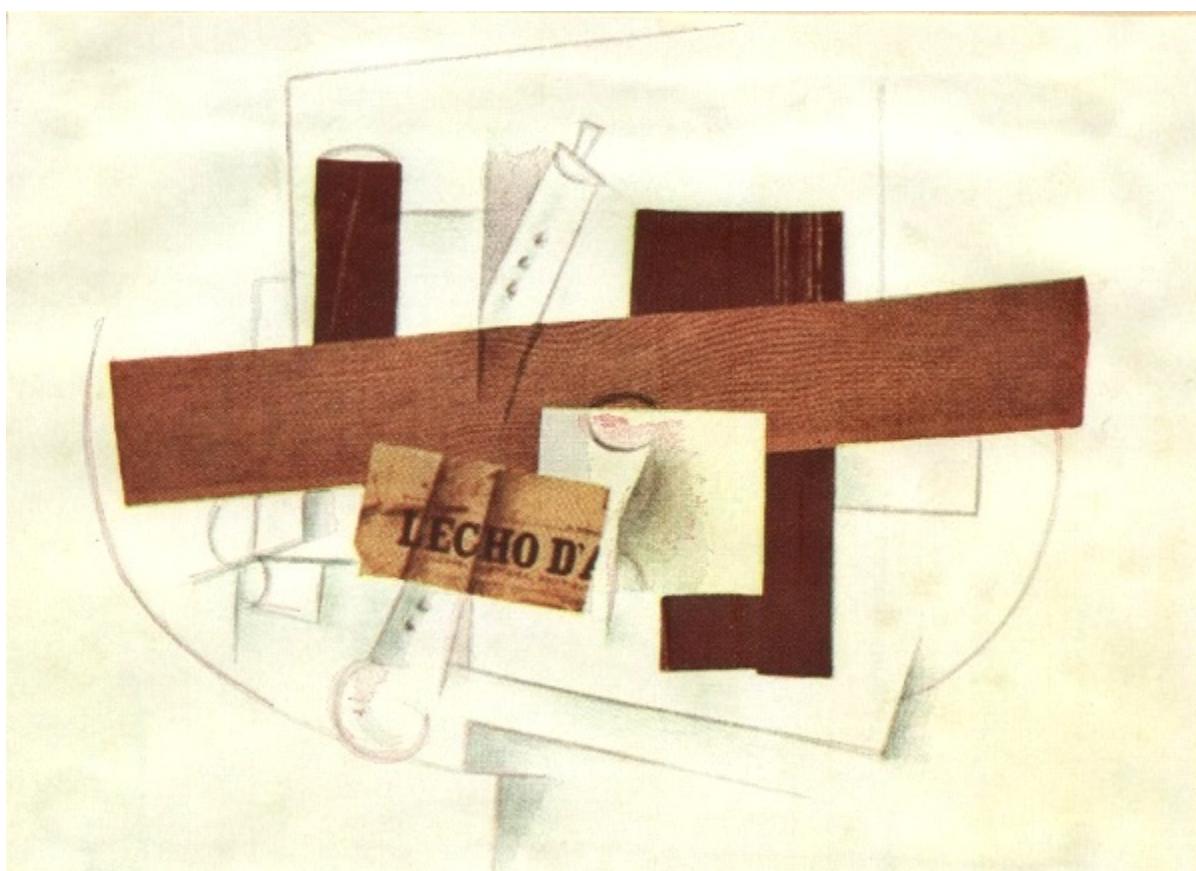


*Мъж с китара 1911 г. Масл. бои, платно, 116 x 81 см. Ню Йорк, Музей
за модерно изкуство.*

Характерна творба от периода на така наречения аналитичен кубизъм. Брак разлага формите на предметите на отделни мотиви и

показва елементите им от различни гледни точки, като напълно пренебрегва другите части на предмета. Преливащите се един в друг мотиви стават прозрачни и се разсейват в пространството — по този начин се премахва рязката граница между предмет и оконна среда. Начупените, разпръснати плоскости очертават една мъжка фигура със сгъната в лакът дясна ръка, под която се различават тъмни линии, представляващи грифът на музикалния инструмент. Китарата е поставена диагонално на фигурата, формите ѝ са само загатнати. Китаристът остава неизвестен, тъй като художникът не е изобразил лицето му.

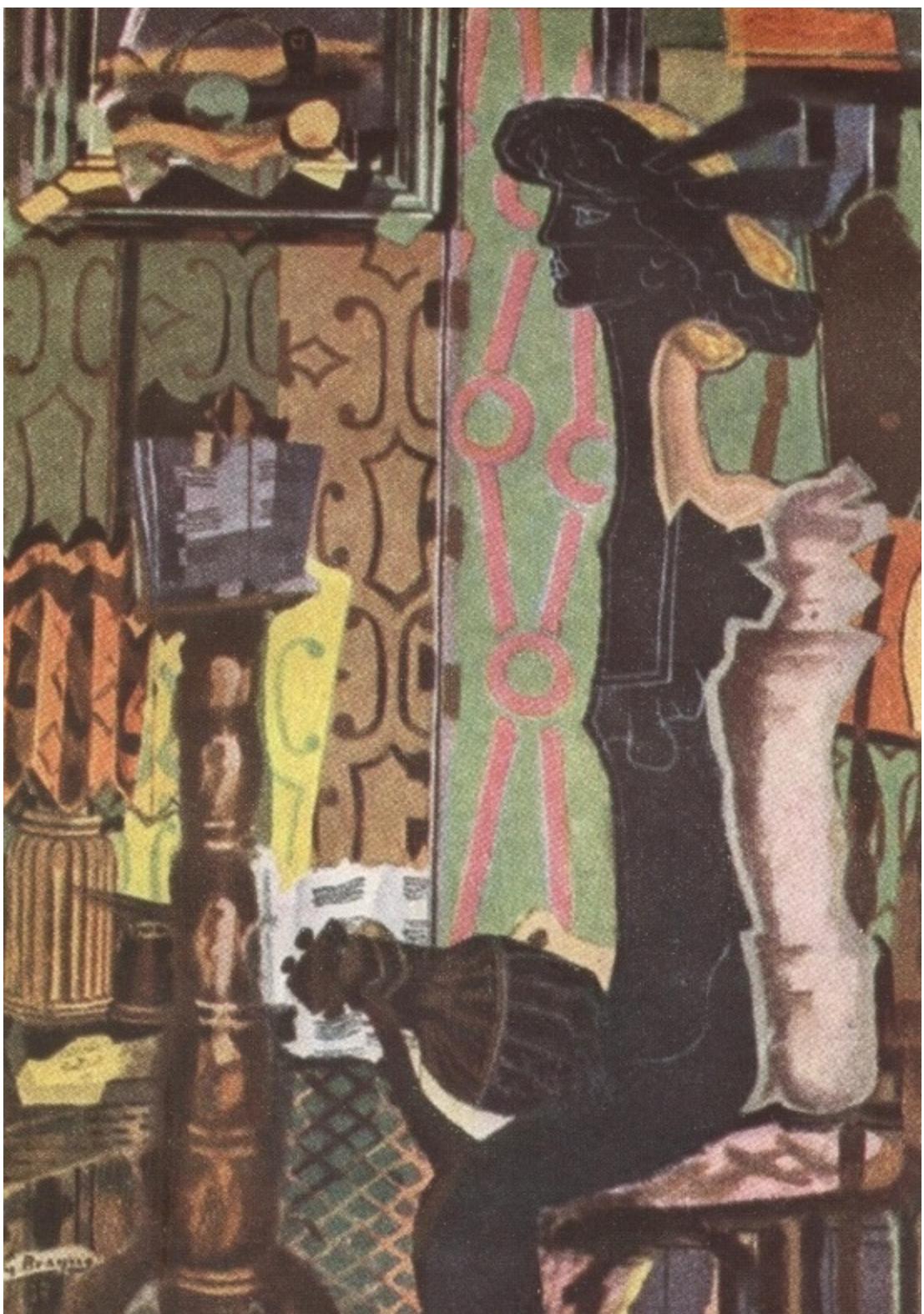
Картина е в монохромен (едноцветен) колорит, изградена е във всички възможни варианти на сиво-кафявия тон, нещо, което още повече подчертава и без това умозрителния и лишен от всякаква емоционалност характер на творбата.



Кларнетът 1913 г. Колаж, 95 x 120 см. Ню Йорк, частно притежание.

На белия фон едва се очертава овалната линия, която обединява елементите на картина — вестника и хартиите, наподобяващи различни материали. Диагонално поставеният кларнет е по-скоро само маркиран с отверстията си. Композицията е съвършено изчистена: бледите очертания на музикалния инструмент пресичат хоризонтално залепената хартия, наподобяваща дървена плоскост, а другите две петна са от тъмнокафява мраморна хартия. Накрая художникът е поставил рамка в светла охра, без която картината би се разпаднала.

Брак започва попрището си като фовист, но по време на аналитично-кубистичния период се отказва от блесъка на багрите и се насочва към монохромните сиво-кафяви тоналности, за да приведе към края на периода на синтетичния кубизъм разложените елементи на предметите отново в единство — но не единството на реалната действителност, а на един създаден от художника вътрешен порядък. Мотивите отново добиват самостоятелност, отделят се от околната среда и пестеливо използваните от художника багри оживяват с кристална чистота.



Жена с мандолина. 1937 г. Масл. бои, платно, 130 x 97 см. Ню Йорк,
Музей за модерно изкуство.

Картината е образец на характерната за изкуството на Брак от зрелия му период декоративност. На вибриращия колоритен фон се открояват изящните линии на черен силует, първият и вторият план се сливат, а самата женска фигура става интериор, загубва индивидуалността си. Меко, вътрешно сияние облива тъмния пюпитър и мандолината в ската на жената — светлината струи от оранжевата лампа с абажур в левия ъгъл. Акцентът на творбата пада върху артистично хармонизираните цветове, докато логичната постройка на композицията остава на заден план.



Птица и гнездо 1956 г. Масл. бои, платно, 130 x 173,5 см. Наследство на художника.

В последния си творчески период художникът отново редуцира света от багри и гради композициите си върху контраста от светли и тъмни тонове. На кафяво-черния фон са осветени два мотива: птица с опростен силует и гнездо със странна форма. Картината е композирана плоскостно и създава впечатлението, че двата мотива са изрязани върху гладка повърхност. Изградена е от различните отсенки на един-единствен кафяв цвят и въпреки това колоритният ефект е неоспорим.

Художникът борави изключително пестеливо с изобразителните средства — благодарение на тази сдържаност и непретенциозност творбата му блести с кристална чистота, както картина „Кларнетът“.

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на **Моята библиотека** и нейните всеотдайни помощници.



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.