

O`ZBEKISTON RESPUBLIKASI XALQ TA`LIM VAZIRLIGI

Ajiniyoz nomidagi Nukus Davlat pedagogika instituti

Pedagogika fakul`tet

DAK da himoyaga taqdim etilsin:

«Pedagogika» fakul`tet dekanı

_____ **M.Allayarov**

«Tasviriy san`at va muhandislik grafikasi» ta`lim yo`nalishi

IV – kurs talabasi S.Seytovning

**«XVII asr Frantsiya badiiy san`atining rivojlanish xususiyati»
mavzusidagi**

BAKALAVR BITIRUV MALAKAVIY ISHI

Talaba _____ Seytov S.

Ilmiy rahbar, san`atshunoslik fanlari nomzodi

_____ **Urazimova T.V.**

Himoyaga tavsiya etilsin:

«Tasviriy san`at va muhandislik grafikasi»

kafedrasi mudiri, dotsent _____ J.Darmenov

«_____» _____ 2016 yil

NUKUS – 2016

**XVII ASR FRANTsIYa BADIY SAN`ATINING RIVOJLANISH
XUSUSIYaTI**

REJA:

KIRISHU. FRANTsIYa BADIY SAN`ATI	3-8
I. XVII ASR FRANTsIYa ARXITEKTURA VA AMALIY SAN`ATI	9-27
II. XVII ASR FRANTsIYa TASVIRIY SAN`ATI	28-61
XULOSA	62-65
FOYDALANGAN ADABIYoTLAR	66-67
SLAYD (prezentatsiya)	

KIRISHU. FRANTSIYA BADIY SAN'ATI

XVII asr vaqti bo'yicha G'arbiy Evropa badiiy san'ati tarixidagi Uyg'onish davridan keyingi eng ahamiyatli bosqich bo'lib hisoblanadi. Bu Evropa milliy davlatlarining bunday keyin o'sishi va mustahkamloanishi, iqtisodiyotining tub ildizidan olgan siljishi va keskin ijtimoiy kurashlar davri edi. Qulashga yuz tutgan feodalizmning ichki qarama-karshiliklari og'ir keskinlashadi, uning o'rniga kelayotigan kapitalistik tuzumning belgilari borgan sari aniqroq ko'rinish boshlaydi, xalq ommasining ko'p asrlik ezuvchilikka noroziligi o'sib boradi. Evropaning ko'pchilik davlatlari sinfiy kurashlar maydoniga aylanib qoladi. Feodal jamiyatning ichidan o'sib chiqqan va bu vaqtgacha kelib yirik ijtimoiy kuchga aylangan burjuaziya, endi siyosiy hokimiyatni egallashga intiladi. Rivojlangan sanoat va savdo asosiy rol o'ynaga va sinfiy kuchlarning qiyosiy salmog'i va egallagan o'rnini sharoitli bo'lgan, masalan Angliya va Gollandiya kabi davlatlarda burjuazii revolyutsiyalar g'alabaga erishishi va yangi ijtimoiy tuzimning o'rnatilishi bilan yakunlanadi. Boshqa davlatlarda, masalan, atab aytganda ojizligi va ishonchsizligi sababli burjuaziyasi absolyutizm tomonida qolib qo'ygan Frantsiyada xalq qo'zg'olonlari revolyutsiyagva aylanib keta oldami va oq suyaklar o'zlarining ustunligi saqlap qoldi. Atab o'tilgan davlatlardagi revolyutsion chiqishlardan tashqari, xalq noroziligi harakatlari belgisi darajada Evropaning boshqa davlatlarida ham bo'lib o'tdi. [II.17,3-9]

Absolyutizm XVII asrdagi frantsuz madaniyatining rivojlanishidagi ko'pchilik xususiyatlarni belgilab berdi. Korol saroyiga olimlar, shoirlar, rassomlar tortildi. XVII asrda Frantsiyada katta saroylar, ijtimoiy imoratlar qurildi, tantanali shahar ansambllari yaratildi. Frantsuz madaniyatining rivojlanishi, umumiy millat manfaatlarining ko'zlanishi bilan bog'liq, rasmiy talablardan juda uzoq bo'lgan yo'nalishlarni o'z ichiga oladigan, birz murakkab sifatga ega bo'ldi.

Frantsuz xalqining ijodkorlik donoligi falsafada, adabiyotda va badiiy san`atda o`zining yorqin va ko`p qirrali ko`rinishiga ega bo`ldi. XVII asr Frantsiyaga buyuk mutafakkirlar Dekart va Gassendini, dramaturgiya donishmandlari Kornel, Rasin va Mol`erni, balki plastik badiiy san`atda – uy quruvchi usta Arduen–Mansar va rangtasvirchi Nikola Pussen kabi buyuk ustalarni berdi.

Keskin ijtimoiy kurash shu vaqtlardagi Frantsiya madaniyatining umumiy rivojlanishiga belgili darajada ta`sir ko`rsatdi. Atab aytganda ijtimoiy qarama-qarshiliklar frantsuz madaniyatining bir qator oldingi arboblarning korol` saroyi bilan kelishmovchilikka tushib qolishida ko`rinadi: Dekart Gollandiyaga ketib qoldi, balki Pussen bo`lsa deyarli butun hayotini Italiyada o`tkazdi. Rasmiy saroy badiiy san`ati XVII asrning birinchi yarmida tantalani barokko shakllarida rivojldandi. Rasmiy badiiy san`at bilan ko`rashda har biri davrning oldingi realistik intilishlarni ifodalagan ikki badiiy yo`nalish shakllandi. Bu yo`nalishlarning frantsuz tadqiqotchilari tomonidan peintres de la realite, ya`ni, haqiqiy jahon rangtasvirchilari deb atalgan, birinchi yo`nalishning ustalari poytaxtga va poytaxtdan chetdagi badiiy san`atlarida ishladi va o`zlarining barcha yakka xususiyatlariga qaramasdan umumiy bir belgi bilan birlashib turdi: ular oshira ta`riflangan shakllardan bosh tortib, real xaqiqat ko`rinishlarini va obrazlarni bevosita shu to`g`risida tasvirlashga diqqat qaratdi. Ularning eng yaxshisi yutuqlari birinchi navbatda hayotiy kartina va portretga yotadi, shuningdek – mifologik syujetlarda bu ustalar tomonidan haqiqiy kundalik xayot bilan ruhlandirilgan obrazlarda ifodalanadi. Biroq davrning eng ahamiyatli xususiyatlari Frantsiyada bu olg`a ilgarilovchi oqimlarning ikkinchisida – klassitsizm badiiy san`atida – chuqurroq ifodalandi. [II.14,7-11]

Badiiy madaniyatning har xil sohalarining alohida o`ziga xosligi bu oqimning dramada, poeziyada, arxitekturada va tasviriy san`atda rivojlanishining belgili darajada xususiyatlarini keltirib chiqardi, biroq barcha farqlariga qaramasdan frantsuz klassitsizmi asoslari belgili darajada birlikka ega.

Absolyut tuzum sharoitlarida odamning ijtimoiy tartiblardan, davlat tomonidan belgilangan qoidalardan va byurgerlar qatlamidan mustaqilligi alohida keskinlik bilan sezilishi lozim edi. Klassitsizmning g'oyaviy dasturi o'zining to'lig'iroq ifodasini topgan adabiyotda fuqarlik majburiya yakka manfaatlardan, ijtimoiy manfaatlardan ustunligi mavzusi asosiy o'rin egallaydi. Haqiqiy hayotning kamchiliklariga klassitsizm aqlga muvofiqlik idealini va yakka odamning qat'iy tartibga bo'sunishini qarshi qo'yadi va uning yordamida haqiqiy turmushning qarama-qarshiliklarini engiz mumkin deb hisoblaydi. Klassitsizm dramaturgiyasiga xos bo'lgan aql va his, havaslik va majburiy vazifa orasidagi to'qnashuvlar o'zida shu davrga xos bo'lgan odam va uni qurshab turgan dunyo orasidagi qarama-qarshilikli ifodalaydi. Klassitsizm vakillari, ular uchun estetik nomaning timsoli qadimni dunyo badiiy san'ati bo'lganligi kabi, o'zlarining ijtimoiy ideallarining namunasini Qadimgi Gretsiya va Respublika Rimdan topdi.

O'zining xususiyatlari bo'yicha jamiyatning amalda qo'llanishiga qulaylik manfaatlari bilan ko'proq darajada bog'liq bo'lgan arxitektura absolyutizmga kuchliroq tegishli bo'lib qoldi. U vaqtlari absolyut monarxiya qudratligini ko'rsatishga xizmat etishi lozim bo'lgan, birdan bir loyiha bo'yicha bajarilgan katta shahar va saroy ansamblarini yaratish faqat kuchli, markazlashgan monarxiya sharoitidagina mumkin edi. Shuningdek frantsuz klassitsizm arxitekturasining gullanishining, absolyut hukumatning markazlashishining eng yuqori cho'qqisiga erishilgan. XVII asrning ikkinchi yarmiga to'g'ri kelishi sababsiz emas.

Asosini soluvchisi va asosiy vakili XVII asrdagi buyuk frantsuz rassomi Nikola Pussen bo'lgan klassitsizm rangtasvirining rivojlanishi bir qancha boshqacha ko'rinishga ega bo'ldi.

Asosida Italiyali nazariyotchilarning chiqargan xulosalari va Pussenning XVII asrning ikkinchi yarmida ketma-ketlik doktrinaga aylangan fikrlari yotirgan klassitsizm rangtasvirning badiiy nazariyasi g'oyaviy tomoni bo'yicha

klassitsizmlik adabiyot va dramaturgiya bilan ko`pgina umumiylikka ega. Bu erda ham ijtimoiy asoslar, aqlning his ustidan g`alabasi, qadimgi dunyo badiiy san`atining gumonsiz namuna sifatidagi ahamiyati alohida ko`rsatiladi. Pussenning so`zi bilan aytganda, badiiy san`at asari odamga «taqdirning rahmsiz zarbalariga mustahkamlik va qaysarlik bilan javob berishga yordam beradigan yaxshilik etuvchilik va donolikni ko`z oldiga keltirish» haqida eslatib turishi lozim.

Shu vazifalarga mos turda klassitsizmning tasviriy san`atda qo`llaniladigan badiiy usullarining sistemasi va janrlarining qat`iyan tartiblarining yig`indisi (reglamenti) ishlab chiqarilgan edi. Tarixiy rangtasvir deb atalgan, tarixiy, mifologik va afsonaviy syujetlarga ishlangan kompozitsiyalarni o`z ichiga oladigan janr etakchi o`rin egallaydi deb hisoblanadi. Portret va peyzaj undan bir boshqich past turdi. Klassitsizm rangtasvirda hayotiy janr va natyurmort haqiqatda yo`q edi.

Biroq Pusenni odamning ijtimoiy hayoti, fuqarolik majburiyati mavzusini qo`yish frantsuz dramaturglariga qaraganda oz darajada qiziqtiradi. Uni odam hislarining chiroyligi, odamning taqdiri xaqida o`ylar, odamning uni kurshab turgan dunyoga munosabati, poeziya ijodkorlik mavzusi ko`proq o`ziga tortdi. Pussenning falsafiy-badiiy qarashlari uchun tabiat mavzusining alohida ahamiyati o`z oldiga atab o`tilishi lozim. [II.16,12-17]

Pussen aqlga muvofiqlik va go`zallikning eng yuqorgi ko`rinishi deb tushungan tabiat – bu uning qahramonlarining yashash muhiti, ularning harakat etish maydoni, kartinaning obraz mazmunining ahamiyatli, ko`pincha asosiy qismi.

Pussen qadimgi dunyo badiiy san`atini faqatgina belgili bir qoidalarning qo`shindisi deb qaramadi. Pussen qadimgi dunyo badiiy san`atidagi eng asosiysini – uning ruhini, uning ahamiyatli asosini, yuqori darajadagi badiiylik umumlashtirish va ongli hayotning boyligi hissining, obraz yorqinlik va ijtimoiy mazmunlilikning birligini tushina oldi.

Pussenning ijodi Frantsiyadagi ijtimoiy va badiiy hayotning ko'tarilishi va ijtimoiy kurashning jadallashishi bilan belgilangan, asrning birinchi yarmiga to'g'ri keladi. Mana shundan uning badiiy san'atining olg'a ilgarilash yo'nalishini, uning mazmunining borligi kelib chiqdi. Markazlashtirish, Korol Akademiyasiga birlashtirilgan rassomlarga ham ta'sir etib, ular o'zlarining hunari bilan monarxiyani ta'riflab maqtayu, uning shuhratini chiqarishga majbur bo'lgan, absolyut ezish va ijtimoiy tafakkurdagi olg'a ilgarilash hodisalarni bostirib tashlash kuchaygan, XVII asrning so'ng o'n yilliklarida boshqacha sharoit yuzaga keldi. Bu sharoitlarda ularning badiiy san'ati chuqur ijtimoiy mazmuni yo'qotdi va klassitsizm usulning ojiz, cheklangan belgilari olg'a chiqdi.

XVII ASR FRANTSIYA ARXITEKTURA VA AMALIY SAN'ATI

XVII asrda frantsuz xalqi oldida qonli fuqarolik urushi va xo'jalikning vayrongarchilikka tushishidan keyin iqtisodiy, siyosiy va madaniyat hayotining barcha sohalarini bundan keyin rivojlantirish masalasi turdi. Absolyut monarxiya sharoitida – Genrix IV va ayniqsa XVII asrning ikkinchi choragida bo'shang Lyudovik XIII ning ministri Rishel'e davrida davlatning markazlangan sistemasi shakllandi va kuchaydi. Feodal oppozitsiya bilan ketma-ketlikda olib borilgan kurash, natijali iqtisodiy siyosat va o'zining xalqaro ahvolini mustahkamlash natijasida Frantsiya katta yutuqlarga erishdi va evropaning eng qudratli davlatlarining biriga aylandi.

Frantsuz absolyutizmining mustahkamlanishi xalq ommasini ayovsiz ezishga asoslangan edi. Rishel'e – xalq yuk tashishga o'rgangan g'ashirga o'xshaydi va ishning ko'pligidan ko'ra dam olishning ko'pligidan ko'proq bo'ziladi («Eshakning yuki oz bo'lsa yotagan keladi» deganday) – degan edi. Rivojlanishiga absolyutizm o'zining iqtisodiy siyosati bilan g'amxo'rlik etgan burjuaziya qarama-qarshiliklari ikki tomonlilik holatda edi: u siyosiy ustunlikka intildi, biroq siyosiy tomonidan etishmaganligi sababli korol' hukumati bilan munosabatni uzish yo'liga tushib xalq ommasiga rahbarlik eta olmadi, sababi burjuaziya bevosita sotqinlik qilib, oq suyaklar bilan kelishimga kelgan Parlamentli Frona (1648-1649) deb atalgan voqeada o'z tastig'ini topdi.

Keskin ijtimoiy kurash shu vaqtlardagi Frantsiya madaniyatining umumiy rivojlanishiga belgili darajada ta'sir ko'rsatdi. Atab aytganda ijtimoiy qarama-qarshiliklar frantsuz madaniyatining bir qator oldingi arboblarning korol' saroyi bilan kelishmovchilikka tushib qolishida ko'rinadi: Dekart Gollandiyaga ketib qoldi, balki Pussen bo'lsa deyarli butun hayotini Italiyada o'tkazdi. Rasmiy saroy badiiy san'ati XVII asrning birinchi yarmida tantalani barokko shakllarida rivojldandi. Rasmiy badiiy san'at bilan ko'rashda har biri davrning oldingi realistik intilishlarni ifodalagan ikki badiiy yo'nalish shakllandi. Bu

yo`nalishlarning frantsuz tadqiqotchilari tomonidan peintres de la realite, ya`ni, haqiqiy jahon rangtasvirchilari deb atalgan, birinchi yo`nalishning ustalari poytaxtga va poytaxtdan chetdagi badiiy san`atlarida ishladi va o`zlarining barcha yakka xususiyatlariga qaramasdan umumiy bir belgi bilan birlashib turdi: ular oshira ta`riflangan shakllardan bosh tortib, real xaqiqat ko`rinishlarini va obrazlarni bevosita shu to`g`risida tasvirlashga diqqat qaratdi. Ularning eng yaxshisi yutuqlari birinchi navbatda hayotiy kartina va portretga yotadi, shuningdek – mifologik syujetlarda bu ustalar tomonidan haqiqiy kundalik xayot bilan ruhlandirilgan obrazlarda ifodalanadi. Biroq davrning eng ahamiyatli xususiyatlari Frantsiyada bu olg`a ilgarilovchi oqimlarning ikkinchisida – klassitsizm badiiy san`atida – chuqurroq ifodalandi.

Badiiy madaniyatning har xil sohalarining alohida o`ziga xosligi bu oqimning dramada, poeziyada, arxitekturada va tasviriy san`atda rivojlanishining belgili darajada xususiyatlarini keltirib chiqardi, biroq barcha farqlariga qaramasdan frantsuz klassitsizmi asoslari belgili darajada birlikka ega.

Absolyut tuzum sharoitlarida odamning ijtimoiy tartiblardan, davlat tomonidan belgilangan qoidalardan va byurgerlar qatlamidan mustaqilligi alohida keskinlik bilan sezilishi lozim edi. Klassitsizmning g`oyaviy dasturi o`zining to`lig`iroq ifodasini topgan adabiyotda fuqarlik majburiya yakka manfaatlardan, ijtimoiy manfaatlardan ustunligi mavzusi asosiy o`rin egallaydi. Haqiqiy hayotning kamchiliklariga klassitsizm aqlga muvofiqlik idealini va yakka odamning qat`iyan tartibga bo`ysunishini qarshi qo`yadi va uning yordamida haqiqiy turmushning qarama-qarshiliklarnii engiz mumkin deb hisoblaydi. Klassitsizm dramaturgiyasiga xos bo`lgan aql va his, havaslik va majburiy vazifa orasidagi to`qnashuvlar o`zida shu davrga xos bo`lgan odam va uni qurshab turgan dunyo orasidagi qarama-qarshilikli ifodalaydi. Klassitsizm vakillari, ular uchun estetik nomaning timsoli qadimni dunyo badiiy san`ati bo`lganligi kabi, o`zlarining ijtimoiy ideallarining namunasini Qadimgi Gretsiya va Respublika Rimdan topdi.

O`zining xususiyatlari bo`yicha jamiyatning amalda qo`llanishiga qulaylik manfaatlari bilan ko`proq darajada bog`liq bo`lgan arxitektura absolyutizmga kuchliroq tegishli bo`lib qoldi. U vaqtlari absolyut monarxiya qudratligini ko`rsatishga xizmat etishi lozim bo`lgan, birdan bir loyiha bo`yicha bajarilgan katta shahar va saroy ansamblarini yaratish faqat kuchli, markazlashgan monarxiya sharoitidagina mumkin edi. Shuningdek frantsuz klassitsizm arxitekturasining gullanishining, absolyut hukumatning markazlashishining eng yuqori cho`qqisiga erishilgan. XVII asrning ikkinchi yarmiga to`g`ri kelishi sababsiz emas.

XVII asrning birinchi yarimi va o`rtalarida Frantsuz arxitekturasida asta-sekinlik bilan klassitsizm asoslari shakllanib va tarqala boshlaydi. Ular uchun Frantsiyaning uyg`onish davri uy quruvchi ustalari tomonidan asos tayyorlangan edi. Biroq bu davrda XVII asr frantsuz arxitekturasida, o`rta asrlardan sag`a oladigan, balki keyinchalik o`z vaqtida renessans uy quruvchi ustalar tomonidan tabiiy o`zlashtirib olingan dasturlar hali ham saqlanib qolgan edi. Ular shunday darajada kuchli edi, hattoki asrning birinchi yarmidagi klassik orderlarda o`ziga xos tahlil qilishga ega bo`ldi. Ularning kompozitsiyasi – uning devor yuzida joylashishi, proporsiyalari va detallari-imoratning asosiy tulg`asining aniq belgilangan vertikal elementlari (oraliq devorlari) va katta deraza o`rni o`yiqclariga ega, devorni qurish printsiplariga yo`naltiriladi. Yarim sutinlar va pilyastrlar oraliq devorlarni to`ldirib, juft-juftdan yoki nurlar turida guruhlariga ajratiladi; bu motiv ko`p sonli tirovlar va fasadning yarusli tuzilishi bilan qo`shilib imoratga orderlik kompozitsiyaning klassik ssitemasiga xos bo`lmagan, yuqoriga kuchli intilish xossasini bag`ishlaydi. XVII asrning birinchi yarmidagi frantsuz arxitekturasining oldingi asrlardan meros sifatida qabul qilib olingan dasturlari qatoriga imoratlarni tepalari yuqori qarab intilib turgan piramida tarzli minoraga o`xshab bo`laklarga bo`linishi ham misol bo`la oladi. Ilk klassitsizm arxitekturasining shakllanishiga asosan inter`erlarni bezashda qo`llanilgan Italiya barokkosi usullari va motivlari ham sezilarli ta`sir ko`rsatdi. [II.21,11-16]

XVII asrning birinchi yarmining dastlabki saroy qurilishlarining biri Solomon de Bros (1572-1676) tomonidan qurilgan Parijdagi Lyuksemburg saroyi (1615-1620/21) bo`ldi.

Saroyning kompozitsiyasi keng paradli hovli (kurdoner) atrofidagi asosiy va har xil xizmat ko`rsatishlarga maxsus, bir qancha past korpus – fligellarning joylashtirilishi bilan ta`riflanadi. Bosh korpusning bir tomoni ichki hovliga, ikkinchi tomoni – keng bog`ga qaratilgan. Saroyning fazoviy kompozitsiyasida XVII asrning birinchi yarmidagi frantsuz arxitekturasidan meros qilib olingan, masalan saroyning uch qavatli bosh korpusining burchaklaridagi va markaziy minora tarzli, tepalari baland qilib bostirilgan hajmlarning alohida ajralib turishi va shuningdek burchaklardagi minoralarning ichki fazoviyliklarining birday turar joylarga bo`linishi aniq ko`zga tashlanadi.

Ayrim belgilari bo`yicha oldingi asrlardagi qo`rg`onlarga o`xshashligi hali ham saqlanib qolgan saroyning ko`rinishi qonuniy va aniq kompozitsion tuzilishining orqasida, shuningdek fasadlarni bo`laklarga ajratib turgan ikki yarusli orderlarning aniq ritmli tuzilishi orqasida monumental va ko`rinishi bilan ajralib turadi. Devorlarning salmoqliligi devorlarni va order elementlarni to`liq qoplab turgan gorizontaal rust yordamida alohida ko`rsatiladi.

De Brosning boshqa asarlari orasida Parijdagi Sen Jerve cherkovining fasadi (1616-yili qurib boshlangan) atoqli o`rin egallaydi. Bu imoratda Italiya barokkosi cherkovchining fasadining odatdagi kompozitsiyasi proportsiyalarining gotikalashtirilgan chiziqchilik bilan aralashib keladi.

Katta ansambl` echimlarining dastlabki namunalari XVII asrning birinchi yarmiga tegishli. Frantsuz klassitsizmi arxitekturasidagi, Rishel`e shahari, saroyi va bog`i ansamblining (1627 yili qurib boshlangan) yaratuvchisi Jak Lemers`e (taxminan 1585-1754) bo`ldi.

Hozirgi vaqtda saqlanib qolgan ansamblning kompozitsiyasi to`g`ri burchak ostida kesishadigan asosiy ikki o`qning kesishish printsipligiga asoslangan. Ularning

biri shaharning bosh ko`chasi va shaharni saroy oldidagi maydon bilan bog`lovchi alleyaga to`g`ri keladi, ikkinchisi saroy va bog`ning bosh o`qi bo`lib hisoblanadi.

Saroydan chetda joylashgan Rishel`e shahari to`rtburchakli ko`rinishga ega bo`lib, devor va o`r bilan qurshalgan edi. Shaharning ko`chalarining va mahallalarining (kvartallarining) loyihalashtirilishi ham shu to`g`ri burchakli koordinatalar sistemasining qat`iyan qoidasiga bo`ysundirilgan, bu XVII asrning birinchi yarmida qiyshiq va tor ko`chalarga, zich va tartibsiz joylashgan qurilishlarga. Kichkina maydonchalarga ega bo`lgan o`rta asr shaharining tarqoq loyihalashtirilishidan bosh tortilib, shahar qurilishining yangi asoslarining shakllanganligidag guvohlik beradi. Rishel`e saroyining imorati asosiy korpus va uning oldinda asosiy kirar eshigi bor, tuyuq to`g`ri burchakli hovli paydo etadigan fligellarga (fligel` – asosiy joyning yon tomoniga tutashtirib solingan joy va ichkaridagi bo`lak kichkina joy) bo`linadi. O`rta asr va renessans qo`rg`onlardan sag`a oladigan fligellari bor bosh korpus odatda suv to`ldirilgan o`r bilan qurshalgan. Bosh korpus va burchaklardagi aniq sezilib turgan minora tarzli hajmlari bor fligellarning loyihalashtirilishi hajmli kompozitsiyasi bo`yicha yuqorida ko`rib o`tilgan Lyuksemburg saroyiga o`xshash edi.

Rishel`e shahari va saroyi ansamblida ayrim bo`laklar hali ham uyg`unlikka ega emas edi, biroq Lemers`e Italiya Uyg`onish davri va barokko arxitekturasiga tanish bo`lmagan, yangi va qat`iyan fazoviy kompozitsiya turini topa oldi.

XVII asrning birinchi yarmining arxitekturasining eng atoqli asari – Luvrning g`arb fasadining markaziy bo`limini tashkil etgan – Soatlar pavil`oni (1624 yili qurib boshlangan) bo`lib topiladi. Proportsiyalari (o`lchamlarining mosligi) va detallarining ko`rinish bo`yicha juda go`zal va fasadning kompozitsiyasi-frantsuz Renessansining eng yaxshi namunalarining biri – Lesko tomonidan XVI asrda qurilgan Luvrning fasadi bilan tabiiy aloqasidan kelib chiqqan edi. Lemers`e pavil`onga alohida ko`rinish va monumentallik bag`ishlaydi. U uchinchi, attik qavat ustiga to`rtinchi, juft kariatidlar ushlab turgan, uyg`unligi bo`yicha barokko, balki detallari bo`yicha klassik frontonlar

sistemasi bilan bezalgan baland qavat (etaj) tiklaydi va pavil'onning hajmini mustahkam gumbazli bostirma bilan yakunlaydi. [II.19,9-14]

Lemers'e bilan bir qatorda asrning birinchi yarmining yirik uy quruvchi ustasi Fransua Mansar (1598-1666) bo'ldi. Uning eng yaxshi asarlari qatoriga Parijga yaqin erga qurilgan, shahar tashqarisidagi Mezon-Laffit saroyi (1642-1650) kiritilishi lozim. Ertaroqda shahar va shahar tashqarisidagi saroylarning dasturiy sxemalaridan farqi, bu erda har xil xizmatlarga maxsus fligellar yordamida paydo etiladigan yopiq hovli yo`q. Barcha xizmat ko`rsatish joylari imoratning tsokol` (pastki, tirnoq hisobidagi) qavatiga joylashtirilgan. «P» harfi ko`rinishida qurashtirilgan, ochiq va barcha to`rt tomonidan oson ko`rinib turgan, baland piramida tarzli bostirma bilan bezalgan saroyning monumental imorati bir butunligi va ta`sirliligi bilan ajralib turadi. Imorat suv to`ldirilgan o`r bilan qurshalgan va saroyning chiroyli suvli jiyak bilan jiyaklangan, orolda qolganday bo`lgan joylashishi saroyni qurshab turgan muhit bilan yaxshi bog`liq, uning ansambl` kompozitsiyasida tutgan asosiy o`rnini aloxida ajratib ko`rsatadi.

Ertaroqdagi saroylardan farqi park va bog`-hovliga chiqadigan, o`zaro aloqali, shakllarni va arxitektura bezashlari bo`yicha har xil, balkonlari va ayvonlari bor paradli zal va mehmonxonalar sistemasi sifatida o`ylanilgan imoratning ichki fazoviyligi mustahkam bir butunligi bilan ta`riflanadi. Inter`erning qat`iyan tartiblashtirilgan tuzilishining o`zidayoq klassitsizm belgilari aniq ko`rinadi. Turar doylar va xizmat ko`rsatish xonalarining birinchi va uchinchi qavatlarda joylashtirilishi (masalan Lyuksemburg saroyidagiday yon tomonidagi minora tarzli hajmlarda emas) imoratning bayram kayfiyatidagi va tantanali inter`erlarining uyg`unligini buzmaydi. Mansar tomonidane qo`llanilgan, birinchi qavati yarashgan, qat`iyan doriy orderlari, balki ikkinchi qavatni biroz engilroq diniy orderlari bilan bo`laklarga ajratish – yangi klassitsizmli va eski dasturiy arxitektura shakllarni mohirlik bilan birlashtirib oqimlik uyg`unlik paydo etishga harakat etilganligini ko`rsatadi.

Fransua Mansarning yana bir yirik asari – Val` de Grae cherkovi (1645-1665) uning o`limidan keyin, uning loyihasi bo`yicha qurildi. Loyihaning kompozitsiyasiga tsilindr tarzli gumbaz bilan bostirilgan, o`rtangi qalqoncha gumbazi bor keng markaziy nefga ega gumbazli bazilikaning dasturiy sxemasi asos qilib olingan. XVII asrdagi ko`pchilik boshqa da frantsuz diniy imoratlaridagi kabi, imoratning fasadi Italiya barokkosi cherkovlik fasadlarining dasturiy sxemasiga borib taqaladi. Cherkov, baland barabanda ko`tarilib turgan, Parijning eng baland gumbazlarining biri bilan bezalgan.

Shunday qilib, XVII asrning birinchi yarmida yangi oqimning pishib etilishi boshlandi va asrning ikkinchi yarmidagi frantsuz uy quruvchiligining gullanishiga sharoitlar yaratildi.

XVII asrning ikkinchi yarmida Frantsiyadagi absolyut monarxiya o`zining iqtisodiy va siyosiy kudratining va tashqi gullanishining eng baland cho`qqisiga etadi.

Davlatning markazlashtirilishi to`liq oxiriga etkaziladi. Fronaning mag`lubiyatidan keyin (1653) korolning hukmdorligi kuchaydi va cheklanmagan, zo`ravonlik sifatga ega bo`ldi. XVII asrning oxiridagshi oppozitsion (korol` hukumatiga qarshi) adabiyotda paydo bo`lgan belgisiz avtonom pamfletinda Lyudovik XIV ni butun Frantsiya unga qurbon etilgan but deb ataydi. Oq suyaklarning iqtisodiy ahvolini mustahkamlash maqsadida ko`pchilik tadbirlar amalga oshirildi. Bosib oluvchilik urushlarga va foydakunamchilik siyosatini ketma-ketlik bilan yuritishga asoslangan iqtisodiy sistema yuzaga keldi: bu sistema – korolning birinchi ministri Kol`berning nomi bo`yicha – kol`bertizm nomini oli. Uning turadigan o`rinlari shahar tashqarisidagi go`zal saroylar va birinchi navbatda (1680 yildan) – atoqli Versal` bo`ldi. Saroydagi hayot uyg`onishi, ertalabki kiyinishi, tushlanishi va h. – barchasi belgili bir urf-odatga, dasturga bo`ysundirilgan va tantanali marosim sifatida o`tkazildi.

XVII asrning ikkinchi yarimi – frantsuz arxitekturasining gullanish davri. Frantsiyaning poytaxti Parijda keng shahar maydonlari va katta saroylar, ijtimoiy

va diniy imoratlar qayta ishlandi va yangidan quriladi. Korolning shahar tashqarisidagi turar joyi – Versal'ning yaratilishi bo'yicha keng hajmli, ko'p xarajat sarflanishni talab etadigan qurilish ishlari amalga oshiriladi. XVII asrdagi boshqa san'atlar orasida arxitekturaning etakchi o'ringa chiqishining sabablarining biri uning o'ziga xos alohida xususiyatlarida edi. Atab aytganda markazlashgan milliy monarxiyaning rivojlanishining shu bosqichining g'oyalarini arxitektura to'lig'iroq va kuchliroq ifodalay oladigan edi. Kelishgan va monumental obrazni izlashga, kompozitsiya butunlik va oqimlik birlikka intilish anig'iroq sezila boshlaydi. Bu davrda tasviriy san'atning barcha turlarining badiiy sintezlashdagi arxitekturaning roli alohida yorqin ko'zga tashlanadi. Arxitektura bu vaqtdagi dekorativ haykaltaroshlikning, rangtasvirning va amaliy badiiy san'atning shakllanishiga katta ta'sir ko'rsatdi.

Klassitsizm chegarasida rivojlangan, XVII asrning o'rtalari va ikkinchi yarmidagi arxitekturadagi yangi badiiy xususiyatlar birinchi navbatda qurilishlar va ansambllarning keng tarqalishiga, klassik order sistemasining ketma-ketlik bilan qo'llanishida, tik bo'laklarga qismlarga ajratishga qaraganda gorizontaal qismlarga ajratishdan ko'proq bo'lishiga, imoratning badiiy kompozitsiyasining va ichki fazoviylikining ko'proq bir butunlikda ko'zga tashlanadi. XVII asrning ikkinchi yarmidagi frantsuz klassitsizmi oqimining yaratilishiga qadimgi dunyo badiiy san'atining va Renessansning klassik meroslari bilan bir qatorda Italiya barokkosi arxitekturasi ham ta'sir ko'rsatdi. Bu, bir qator arxitektura shakllarining (egma chizikli frontonlar, volyutalar, tantanali kartushlar) o'zlashtirib olinishida, fasadlarning orderlik kompozitsiyalarida va ularning ichki fazoviyliklarining echimlari asosida (anfiladalar), katta ansambllarni rejalashtirishning bir qator xususiyatlariga (uzuniga o'q bo'ylab tuzilish), shuningdek frantsuz klassitsizmi arxitekturasiga, ayniqsa inter'ernlarda, xos bo'lgan arxitektura shakllarining juda tantanaliligi ifodasini topdi. Biroq klassik va barokko arxitektura shakllari XVII asrda milliy badiiy dasturlarga bog'liq asosan qayta o'zgarishga uchraydi va bu

ko`pincha qarama-qarshilikli elementlarni badiiy birlikka olib kelishiga imkon beradi. [II.13,12-18]

XVII asrning ikkinchi yarmidagi frantsuz klassitsizm arxitekturasining eski dasturlar ustidan klassitsizmning badiiy asoslari ustunlik etishi aniq seziladigan dastlabki asari Vo-le Vikont saroyi va park ansambli bo`ldi (1655-1661).

Mablag` ishlarining bosh nazoratchisi Fuke uchun qurilgan va ko`p tomoni bo`yicha Versal` ansambli uchun namuna bo`lgan bu ajoyib asarning yaratuvchilari arxitektor Lui Levo (taxminan 1612-1670), saroyning bog`ini yartagan bog`-park san`atining ustasi Andre Lenotr va saroyning inter`erlarini bezashga, plafonlarni ranglab naqshlashga qatnashgan rangtasvirchi Sharl` Lebren bo`ldi.

Umumiy ko`rinishining kompozitsiyachsi, baland bostirmalar bilan yopilgan markaziy va burchaklardagi minora tarzli hajmlarning ajralib turishi, suv to`ldirilgan o`r bilan himoyalangan imoratning ochiq turga ega bo`lishi bo`yicha Vo-le Vikont saroyi Mezon-Laffit saroyini eslatadi. Mezon – Laffittegi kabi, bu saroyning arxitekturasida o`tgan yuz yilliklardagi frantsuz uy quruvchiligining dasturlariga borib taqaladigan kompozitsion ansambldagi kabi klassitsizm arxitektura asoslarining ustunligi so`zsiz.

Bu birinchi navbatda, saroy va parkning aqlga muvofiq va qat`iyan hisoblangan rejali echimida ko`zga tashlanadi. Birining ichidan biri chiqadigan bir qator (anfilada turidagi) paradli xonalarning markaziy qismini tashkil qiluvchi, katta suyri-so`poq shakldagi salon faqatgina imoratning emas, balki butun ansamblning kompozitsion markaziga aylanadi, sababi u uning asosiy o`qlarining kesishgan erida (saroydan boshlanadigan parkning bosh alleyasining va imoratning uzun bo`yicha ketgan o`qiga to`g`ri keladigan kesma o`qlarining) joylashgan. Shunday qilib, imorat va park. Vo-le-Vikont ansamblining har xil elementlarining katta badiiy uyg`unlikka olib kelishiga va saroyni ansamblning eng asosiy tarkibiy qismi sifatida ajratib ko`rsatishga imkon beradigan, qat`iyan joylashtirilgan kompozitsion asosga bo`ysundirilgan.

Imoratning ichki fazoviyligining va hajmining tuzilishidagi birlik klassitsizm arxitekturasi uchun xos. Katta suyri-so`poq salon kompozitsiyasining markazi sifatida ajratib ko`rsatilgan va juda qulayli, muvozonat sifat bag`ishlaydigan gumbazli bostirma bilan bostirilgan. Tsokol` ustidagi ikki qavatni qamrab oladigan pilyasrlarning katta orderining va tekis, yon tomonidan qaraganda salmoqli klassik antablementning kiritilishi bilan tik bo`yiga bo`laklarga ajratilish ustidan bo`laklarning ustunligini, ertaroqdagi saroylarga xos bo`lgan, imoratning fasadlarining va hajmlarining umumiylikiga va bir butunligiga erishiladi. Bularning barchasi imoratning ko`rinishiga monumental ko`rinish va bayram bag`ishlaydi.

Saroyning tashqi ko`rinishidagi, shakllarning bir qancha salmoqliligidan farqi, imoratning inter`erlari boy va erkin arxitektura tahlil qilish olgan. Saroyning eng paradli bo`lmasi suyri-so`poq salonda – devorni bo`laklarga ajratib turgan Korinf pilyastrlarining bir qancha salmoqli orderi va pilyastrlar orasidagi arka o`yiqdari va zinalar salmoqli, rasmi bo`yicha barokko kariatidali, gul tizmalari va kartushlari bor tantanali bezalgan devorning ikkinchi yarusi bilan uyg`unlashib turadi. Inter`erning fazoviy barokkoda ko`p tarqalgan usul-deraza o`rni o`yiqdaridagi zinalarga derazalarning o`rnatilishi – orqali xayoliy kengaytirilgan. Qulayli mehmonlarga maxsus xonalar va salonlarning derazalaridan qurshab turgan peyzaj va to`g`ri tashkil etilgan parkga ochiladigan ko`rinish inter`erning ichki fazoviyligining tashqaridagi, o`ziga xos qonunli davomi kabi qabul qilinadi.

Vo-le-Vikont saroyning park ansambli birdan bir, sarras hisoblangan doimiy tuzilish bo`yicha qurilgan. Mohirlik bilan qirqilgan yashil daraxtlar, alleyalar, gul bog`lar, so`qmoqlar aniq, engil tushuniladigan geometrik shakllar va chiziqdargi paydo etadi. Fontanlar va dekorativ haykallar keng parter va saroyning fasadi oldida joylashgan, yasalma unguri bor, hovuzni jiyaklab turibdi.

Vo-le Vikont ansambli VII asrdagi frantsuz klassitsizmi tomonidan yaratilgan, keyinchalik Versal` ansambli bundan keyin keng quloqch yoygan

takomillashirilgan arxitekturaning, haykaltaroshlikning, rangtasvirning va bog`-park badiiy san`atining o`ziga xos sintezi shakllanadi.

Levoning bundan boshqa katta qurilishlariga Versal` saroyiningn markaziy qismi (keyinchalik qayta qurilgan), Parijdagi Lamber mehmonxonasi va to`rt millat Kollejining monumental imorati tegishli (1661 – taxminan 1665).

Shu vaqtlardagi monumental qurilishlarning biri bo`lgan to`rt millat Kollejida (hozirgi vaqtda Frantsiya Fanlar akademiyasi imorati) Levo klassitsizm arxitekturasi asoslarini shahar ansambli sharoitlarida rivojlantiradi. Kollej imorati Senaning yoqasiga joylashtirib, Levo uning fasadining keng ochilgan yarim aylanisini daryo va luvr ansambli tomonga, Kollejning kompoztsiyasining markazi bo`lgan gumbazli cherkov Luvrning o`qiga to`g`ri keladigan qilib ochadi. Shuning orqasida yig`indisi Parijning arxitektura ansamblarining birini paydo etadigan katta shahar imoratlarining qonunli fazoviylik birligiga erishiladi.

Ochiq hovlining yanim aylanasisga, ustunlik etuvchi mazmuni portal (kirar eshik) va gumbazning shakllari va katta bo`laklarga ajralishi bilan alohida ko`rinib turgan ta`sirli ko`rinishiga ega Kollej imorati arxitekturasida katta davlatr ahamiyatiga ega ijtimoiy imorat obrazi yaxshi topilgan.

Levo tomonidan saroy va diniy arxitektura shakllarini ijodkorlik bilan qayta ishlash natijasida yaratilgan ijtimoiy imoratning gumbazli kompozitsion markazga ega ko`rinishi XVIII-XIX asrlardagi Evropa arxitekturasining ko`pchilik davlat va ijtimoiy imoratlar uchun namuna bo`lib xizmat qiladi.

XVII asrning ikkinchi yarmidagi frantsuz klassitsizmning asoslari asos qilib olingan dastlabki asarlarining biri, rejalashtirilishida va kurilishida Fransua de Orbe (1634-1697), Lui Levo va Klod Perro (1613-1688) qatnashgan, Luvrning chiqish fasadi (1667-1678) bo`lib hisoblanadi. [II.25,23-34]

Ko`pincha luvrning sutinlar qatori deb ataladigan, Luvrning chikish fasadi XVII asrda birlashtirilgan ikki – Tyuilri va Luvr saroylari ansamblining bir qismini tashkil qiladi. Uzuniga cho`zilib ketgan fasad (173 m), markaziy va ikki yon tomonidagi rizalistlarga ega, ularning oralig`ida, siyrak o`yiqlari bor, tekis,

monumental tsokolda, ichki kirib ketgan devor bilan birga chuqur, soyalangan lojiyalar paydo etadigan, Korinf orderlarining mustahkam (balandligi 12 m) juftlangan sutinlari joylashgan. Uch maydonchali portiki markaziy eshikning shakllari, bezalishi va bo`laklarga ajratilishi bo`yicha antikizirlangan uchburchakli fronton bilan tugatilgan. Fronttonning timpani xaykal rel`ef bilan boy bezalgan. Ozroq plastik ishlash berilgan, yon tomonidagi rizalitlar shu orderlarning juftlashgan pilyastrlari bilan bo`laklarga ajratilgan. Yon tomonidagi rizalistlarning yalpoq rel`eflari, Luvrning chiqish fasadining sutinlari ularda shu orderning bir pilyastrlari bilan almashtirilganida bo`lgan yon tomon fasadlariga qonuniy o`tishni paydo etadi.

Imoratning boricha oddiy hajm tuzilishida, hajmlarni ko`tarib turuvchi va ushlab turuvchi qismlarga aniq va aqlga muvofiq ajratilishida, Korinf orderining klassik qoidalariga yaqin detallari mosligida va yanada kompozitsiyaning aniq belgilangan ritm order asosga bo`ysundirilishida XVII asr klassitsizm arxitekturasi takomillashgan badiiy asolri rivojlanish topadi.

Imoratning kattalashgan shakllarga va alohida ko`rsatilgan hajmlilikka ega monumental fasadi tantanali va badiylikka to`la, biroq, shu bilan bir vaqtda, to`liq takomillashgan klassitsizmga xos bo`lgan salqinlik o`ylab ishlash belgilari ham seziladi.

Frantsuz klassitsizm nazariyasi va ish tajribasida Fransua Blondel` (1617-1686) ahamiyatli hissap qo`shdi. Uning eng yaxshi asarlari qatorida, odatda Parijdagi Sen-Deli darvozasi deb ataladigan, G`alaba arkasini atab o`tishga bo`ladi. Frantsuz askarlarining 1672 yili Reyndan o`tishini nishonlash va frantsuz qurolining shuhratini chiqarish uchun qurilgan monumental G`alaba arkasining arxitekturasi qisqa so`zligi, shakllarning umumlashtirilishi va alohida bayramlilik bilan ajralib turadi. Blondel`ning katta xizmati Rim g`alaba arkasi turini chuqur ijodkorlik bilan qayta ishlab chiqishi va XVIII-XIX asrdagi shunday qurilishlarning arxitekturasi kuchli ta`sir ko`rsatgan, o`ziga xos kompozitsiya yaratilganligi bo`lib hisoblanadi.

Butun asr davomida XVII asr klassitsizm ustalarining diqqat markazida turgan arxitektura ansambl` masalasi frantsuz shahar qurilishida o`z ifodasini topdi. Shaxarning katta ijtimoiy markazi ansamblini yaratishning atoqli yangilik yaratuvchisi sifatida XVII asrning yirik frantsuz arxitektori Jyul` Arduen Mansar (1646-1708; 1688 yildan u Arduen Mansar familiyasini oldi).

Katta shahar qurilishi masalalarini ustalik bilan echishning yorqin namunalarining biri Liboral` Bryuanning (taxminan 1635-1697) loyihasi bo`yicha qurilgan o`lchamlari bo`yicha juda katta kompleksti yakunlovchi, Mayiblar uyining cherkovining (1693-1706) Arduen-Mansar tomonidan qurilishi bo`lib hisoblanadi. Urush veteranlarining yotoqxonalarini joylashtirishga maxsus Mayiblar uyi XVII asrning eng katta ijtimoiy qurilishlarining sifatida esga olingan edi. Senaning chap yoqasida joylashgan imoratning bosh fasadi oldida Mayiblar esplanadasi deb atalgan, daryoga bevosita yaqinlab kelib, o`ng yoqasidagi Tyuilri va shaharning chap yoqa tomonidagi Luvr ansamblining davomi kabi bo`lib ketgan keng maydon yoyilib ketadi. Mayiblar uyining qat`iyan simmetriyali kompleksi birdan-bir kompozitsion markazga – katta hovli va uning bilan bog`liq bo`lgan monumental cherkovga – bo`ysundirilgan katta to`g`ri burchakli va kvadrat hovlilarning keng tarmoqlangan sistemasini paydo etuvchi aynala tevarak bo`ylab tuyuqlashgan to`rt qavatli korpuslardan tashkil topgan.

Cherkov kvadrat ko`rinishidagi, keng markaziy qismi, katta, diametri g`o`m bo`lgan gumbaz bilan bostirilgan bir markazga ega imorat bo`lib hisoblanadi. Cherkovning shakllari bo`yicha sipoyi va salmoqli arxitekturasida biroqda, degan bilan Arduen-Mansarning ijodida yot bo`lmagan barokko kompozitsiyalarning ta`siri seziladi. Bu gumbazning pastki hajmlarga taqqoslaganda og`irroq bo`lib ko`rinadigan xos-mosligida va barokkoga xos bo`lgan, fasadning markaziy qismining order elementlar bilan plastik boyitilishida ko`zga tashlanadi.

Mayiblar cherkovining gumbazi-jahon arxitekturasidagi eng chiroyliva baland gumbazlarning biri. U, Mayiblar uyining katta, keng yoyilgan tizmasini bezab turuvchi kompozitsion markaz sifatida o`yga olingan va shuningdek

umumiy shahar qurilishi nazaridan ham katta ahamiyatga ega Val` de Grae cherkovining va XVII asrda qurilgan panteonning gumbazlari bilan bir qatorda Parijning janubiy qismining chiroyli ko`rinishini paydo etadi. [II.20,37-43]

XVII asr frantsuz shahar qurilishi ish tajribasida arxitektor Arduen-Mansarning loyihalari bo`yicha qurilgan Buyuk Lyudovik maydoni korolning hurmatiga paradli qurilish sifatida esga olingan edi. Shunga loyiq kompozitsiyada, Jirardon tomonidan bajarilgan, maydonning markaziga joylashtirilgan Lyudovik XIVning ot minib turgan xaykali asosiy rol` o`ynaydi. Maydonni paydo etib turgan, kompozitsiyasi bo`yicha birday turdagi, korpuslarining kesilgan burchaklari va markaziy qismlarida ozgina olga chiqib turgan portiklari bor imoratlarning fasadlari maydon fazoviyligining arxitektura jiyaklari xizmatini bajaradi. Qushni mahallalar bilan faqatgina qisqa ikki ko`cha kesindilari orqali bog`lanib turgan maydon tuyuq, o`z oldiga ajratilganday fazoviylikdan bo`lib ko`rinadi.

Ikkinchi ansambl` – diametri 60 metrlik aylana ko`rinishidagi G`alablar maydoni maydonni qurshab turgan fasadlarining bir xilligi va esdalikning markazda joylashishi bo`yicha Buyuk Lyudovik maydoniga o`xshash. Biroq, shaharning umumiy loyihalashtirilish tuzilish bilan yaxshi bog`liq bo`lgan bir necha ko`chadarning kesishgan erida joylashishi maydoni tuyuqlik va bo`laklanganidan ajratadi.

G`alabalar maydonini yaratish orqali Arduen-Mansar, shaharning loyihalashtirish sistemasi bilan chambarchas bog`liq bo`lgan, ochiq ijtimoiy markazlar yaratish sohasidagi olg`a siljuvchi shahar qurilishi yo`nalishlariga asos soldi. Biroq bu asoslarning Evropa shahar qurilishlarida amalga oshirilishi XVIII asrga va XIX asrning birinchi yarmiga to`g`ri keladi.

XVII asrdagi frantsuz klassizmi arxitekturasidagi olg`a siljuvchi yo`nalishlar o`zining to`liq va har tomonlama rivojlanishiga o`zining hajmliligi, badiiy tafakkurning kengligi bo`yicha juda katta Versal` ansamblida (1668-1689) erishadi. XVII asrdagi frantsuz klassitsizmning bu eng ahamiyatli esdaligining

asosiy ijodkorlari Arduen-Mansar va bog`-park badiiy san`ati ustasi Andreo Lenotr (1613-1700) bo`ldi.

Shahardan, saroydan va parkdan iborat bo`lgan Versal` ansamblining dastlabki g`oyasi, taxminan levo va Lenotrغا tegishli bo`lsa kerak. Ikki usta ham Versalni qurish ustida 1668 yildan ishlay boshladi. Ansamblni yaratish borasida bu fikrlar ko`p sonli o`zgarishlarga uchrashadi. Versal` ansamblining to`liq tugatilishi Arduen-Mansarga tegishli. [II.18, 89-97]

Versal` korolning bosh rezidentsiyasi sifatida frantsuz absolyutizmning cheksiz kudratining shuhratini tarqatishi lozim edi. Biroq, Versal` ansamblining g`oyaviy va badiiy fikrining mamzuni va shuningdek jahon arxitekturasi tarixidagi uning ahamiyatini faqat shuning bilan cheklanib qolmaydi. Rasmiy qoidalar tartibi bilan bog`liq saroyning talabiga bo`ysunishga majbur bo`lgan Versalning quruvchilari –arxitektorlar, injenerlar, rassomlar, amaliy va bog`-park badiiy san`ati ustalarining katta armiyasi – unda frantsuz xalqining buyuk ijodkorlik kuchini amalga oshira oldi.

Saroyning cheksiz kompozitsion ustunligiga asoslangan, murkkab ansamblning qat`iyan tartiblashtirilgan, markazlashtirilgan sistemasi sifatidagi qurilishining xususiyatlari uning umumiy g`oyaviy mazmunidavn kelib chiqqan edi.

Qurshab turgan muhitdan yuqori ko`tarilib, baland bo`lib ko`rinib turgan, bosqichda joylashgan Versal` saroyiga shaharning keng, juda to`g`ri, nur tarzli uch ko`chasi olib keladi; o`rtangi ko`cha saroyning qarama-qarshi tomonida, katta parkning bosh alleyasi sifatida davom etadi. Shaharning va bog`ning shu, asosiy kompozitsion o`qiga tik kesmasiga, saroyning kenglikka cho`zilgan imorati joylashgan. O`rtangi ko`cha Parijga, balki boshqa ikkisi – Sen Klu va Sodagi korol` saroylariga olib boradi; shunday qilib, Versal` unga kelib turgan yo`llar orqali Frantsiyaning har xil viloyatlari bilan bog`liq bo`ldi.

Versal` saroyi uch bo`linib qurildi: uning eng eski bo`lagini, qurilishi 1624 yili boshlangan va keyinchalik qayta qurilgan Lyudovik XIIIning ovchilik saroyi

tashkil qiladi; undan keyin shu markazni qurshab turgan, Levo tomonidan qurilgan, korpuslar va eng oxirida Arduen-Mansar tomonidan qurilgan park tomoniga chekingan yuqori bosqich bo`ylab qurilgan ikki qanotning korpuslari paydo bo`ladi. [II.1, 12-34]

Saroyning markaziy korpusida ta`sirli anfiladalar paydo etuvchi, bal va tantanali qabul qilishlarga maxsus, hayron qoladigan chiroyli zallar, katta derazali galereya, Tinchlik, Urush, Mars, Apollon zallari va korol`, korolevaning yakka yotoqlari jamlangan edi. Imoratning qanotlarida korol` oilasining qarindosh-urug`lari, saroy amaldorlari, ministrlar va atoqli mehmonlarga maxsus xonalar joylashdi. Imoratning qanotlarining birina saroy kapellasi tegib turdi.

Saroyning markaziy korpusi oldidagi, katta to`g`ri burchakli maydon paydo etuvchi, bosh imoratga qo`shni shahar tomonidagi ikki, katta o`z oldiga korpuslarda saroy xizmatkorlari joylashtirilgan edi.

Ichki xonalarning, barokko motivlari keng qo`llanilgan tantanali bezatilishi (aylana va so`poq medal`onlar, murakkab karturlar, eshiklarning ustidagi va oraliq devorlardagi naqshlar), qimmatbaholi pardoqlash materiallari (derazalar, o`yma naqshli qoladan, yog`ochdan ishlanib oltin yurgizilgan o`yma naqshlar), dekorativ rangtasvirning keng foydalanilishi – bularning barchasi buyuklik va bayram ta`sirini paydo etishga hisoblangan. Versal` saroyining eng ajoyib xonalarning biri, Arduen-Mansar tomonidan ikurilgan va markaziy bo`limining ikkinchi qavatida joylashgan, unga tegib turgan kvadrat, mehmonlarga maxsus joylari bor, go`zal, oynali galereya (uzunligi 73 m) bo`lib hisoblanadi. Keng arka o`yiqalari orqali parkning alleyasining va qurshab turgan landshaftning go`zal ko`rinishi ochiladi. Galereyaning ichki fazoviyligi derazalarga qarshi joylashgan zinalarga joylashtirilgan katta derazalar qatori yordamida xayoliy kengaytirilgan. Galereyaning inter`eri, kompozitsiyasi va rang echimi bo`yicha yanada murakkabroq, rassom Lebrening barokko plafonlariga kavrab o`tishga xizmat etadigan, marmardan ishlangan Korinf pilyastrlari va yopishtirib ishlangan chiroyli karniz bo`ylab boy bezalgan.

Arduen-Mansar tomonidan yaratilgan fasadlarning, ayniksa park tomonidagi fasadlarning arxitekturasi kuchli birligi bilan ajralib turadi. Saroyning gorizontal bo'yicha kuchli cho'zilgan imorati parkning qat'iy geometrik to'g'ri ko'rinishi va tabiiy muxit bilan yaxshi uyg'unlashib turibdi. Fasadning kompozitsiyasida salmoqli, rustalangan tsokolga qo'yilgan sutinlar va pilyastrlarning xos-mosligi va detallari bo'yicha kelishikli orderi bilan bo'laklarga ajratilgan, saroyning ikkinchi, parad qavati aniq ajratib ko'rsatilgan. Balandligi bo'yicha eng kichkina, eng yuqori qavat saroyning obraziga monumental va ko'rinish bag'ishlovchi imoratni bezab turadigan attik sifatida o'ylangan. [II.1,56-67]

Saroyning biroz barokko reprezentativlikka ega bo'lgan fasad iva shuningdek bezaklar va yuritilgan oldin bilan haddan tashqari to'ldirilib yuborilgan inter'erlaridan farqi, Lenotr tomonidan bajarilgan parkning joylashtirilishi chiziqlar va shakllarining klassik tozaligi va tushunarligi bilan ajralib turadi. Parkning loyihalashtirilishi va uning «yashil arxitekturasi» ning shakllarida Lenotr klassitsizm estetikasi va etikasining ketma-ketligi tarafdori bo'ldi. U tabiiy muhitda odamning aql bilan ishlash ob'ektini ko'rdi. Lenotr tabiiy landshaftni aqlga muvofiqlik va tartib asoslariga asoslangan kamchiliksiz tushunarli, tugatilgan arxitektonik sistemaga aylandiradi.

Parkning umumiy ko'rinishi saroy tomonidan ochiladi. Bosh bosqichning keng baspaldaq ansamblni kompozitsiyaning asosiy o'qi bo'ylab Latona fontanina olib boradi, undan keyin shoxlarining uchlari qirqilgan daraxtlar bilan jiyaklangan Korol' alleyasi Apollon fontanina olib boradi. Kompozitsiya shoxlarining uchi qirqilgan daraxtlar alleyalari bilan jiyaklangan, uzoq ko'k jiyakga cho'zilib ketgan arna bilan yakunlanadi.

Parkning rang-barang haykal byuezalishi xam parkneing rejalashtiriligi va saroyning arxitektura ko'rinishi bilan ajralmas jonli birlikni tashkil kiladi. Versal'ning park haykallari ansamblnei tuzishda jonli qatnashadi. Ko'pchiligi o'z zamonining atoqli haykaltoroshlari tomonidan yaratilgan haykal guruhlar, haykallar, rel'eflyi germalar va vazarlar yashil ko'chalarning uzoqdagi

ko`rinishini yakunlaydi, maydonlar va alleyalarni jiyaklab turadi, har xil fontanlar va hovuzlar bilan murakkab va chiroyli uyg'unliklar paydo etadi. Har bir haykal umumiy allegoriya sistemaga kiradigan, monarxiyaning atog`ini chiqarishga xizmat etadigan belgili bir tushunchaning, belgili bir obrazning timsoli bo`ldi.

Versal` parki o`zining aniq, tushunarli arxitektonik tuzilishi, shalklarining – marmar va bronza haykallarining, daraxlat yaproqlarining, fontanlarining, hovuzlarining, alleyalarning to`g`ri chiziqlari, uchlari qirqilgan butalar va daraxtlarning geometrik to`g`ri hajmlar va tekis yuzlar paydo etishining boyligi va rang-barangligi bilan – har xil maydonlar va ko`chalar qatoridan iborat bo`lgan katta «yashil saroy» ni eslatadi. Bu yashil qatorlar saroyning o`zining ichki fazoviyligining tashqaridagi qonuniy davomi va rivojlanishi kabi bo`lib ko`rinadi. Versal` ansamblining arxitektura obrazi tabiiy muhit bilan ajralmas aloqada, har xil ichki va tashki perspektivali aspektlarning (har xil nuqtadan qaragandagi ko`rinishlarning) qonuniy va ketma-ket ochilishiga, arxitektura va xaykaltoroshlik va rangtasvirning sinteziga qurilgan. [II.1,78-97]

Versal`ning va boshqa shahar tashqarisidagi saroylarning qurilishi amaliy badiiy san`atning rivojlanishiga katta ta`sir ko`rsatdi. Frantsiyaning badiiy san`at ishlab chiqarishi XVII asrning ikkinchi yarmida yuqori darajada gullanishga erishdi. Meballar, derazalar, kumush idishlar, zargarlik buyumlari, gilamlar, gazlomalar va shitlerlar faqatgina saroy va Frantsiyaning ichidagi xardorlar uchun emas, balki chet ellarga ham kengdan chiqarish uchun ishlab chiqarildi va foyda topish siyosatining xususiyatlarini ng bir ko`rinishi bo`ldi. Markazlashtirish asosida badiiitsy san`at ishlab chiqarishning tashkilotchisi, akademiya ta`lim sistemasi bilan birgalikda badiiy san`at ishlab chiqaarishda har xil sohalardagi oqimlik birlikni keltirib chiqarganligini haqiqat sifatida atab o`tishga bo`ladi.

Frantsuz ustalari gobelen ishlab chiqvarishda ajoyib natajilarga erishdi. 1662 yili Kol`ber atoqli Gobelenlar gilamchilik ustaxonasini (gobelen atamasining o`zi shundan kelib chiqqan) sotib oldi va korol` gobelen ustaxasini tashkil qildi. Manufakturaning direktorii Shral` Lebren bo`ldi va Versal` uchun ishlab

chiqarilgan gobelenlarning ko'pchiligi uning katorlari bo'yicha bajarildi. Seriyalar bilan silangan va syujet birlidik bilan bog'liq bu gobelenlarda Lebrenning dekorativ talanti alohida yorqin ko'zga tashlanadi. Gobelenlardagi kompozitsion echimning natijaligi bezakli naqshlarning ajoyibligi va rangni tanlashni his qilish bilan uyg'unlashib ketadi.

Badiiy mebelning yirik ustasi, unga bezab ishlov berishning aloxida usulini yaratuvchisi Andre Sharl' Bul' (1642-1732) bo'ldi. Bezab ishlov berish uchun Bul' yog'ochdan har xil turlaridan oltin yuritilgan qolaga, perlamutr, toshbaqa va fil suyagiga ishlangan o'yma naqshdan foydalandi. Qoplama, metall bezaklar dekorativ boyliqi va o'yma naqshining mohirligi bilan ajralib turdi.

Amaliy badiiy san'atning kichik shakllarida ham rassomlar monumental, qat'iy simmetriyaga va shu bilan birga chiroyli va tantanalikka erishishga harakat etdi. XVII asrda kumushdan ishlangan frantsuz buyumolari: idishlar, tarelkalar, kosalar, devordagi chiroq o'rinliqlar, to'rsherlar, sham qistirgich hastalar – yuqori qimmatlilikka ega bo'ldi. Amaliy badiiy san'at asarlari tabiiy turda umumiy arxitektura-badiiy ansamblga kirdi va absolyutik «katta oqimning» ajralmas qismi bo'ldi. Frantsuz amaliy badiiy san'atining esdaliklari G'arbiy Evropaning boshqa davlatlarida xam keng tarqaldiva uzoq vaqt davomida taqlid qilish uchun namuna bo'lib xizmat qildi.

XVII ASR FRANTSIYA TASVIRIY SAN'ATI

XVII asrning boshlarida, fuqarolar urushi va shunga bog'liq madaniy hayotning pasayishi davridan keyin, arxitekturadagi kabi tasviriy san'atda xam eskilik qoldiqlarining yangi yo'nalishlarining g'unchalari bilan kurashini, qotib qolgan eski dasturlarga ergashish va badiiy yangiliklarga intilish namunalarini kuzatishga bo'ladigan edi.

Bu vaqtlarning eng qiziqarliroq rassomi XVII asrning birinchi o'n yilliklarida ishlagan graver va rasm chizuvchi (risoval'chik) Jak Kallo (taxminan 1592-1635) bo'ldi. U Lotaringiyadagi Nansida tug'ildi, yosh yigit vaqtida Italiyaga kelib, dastlab Rimda yashadi, balki keyin Frantsiyaga borib, u erda 1622 yili vataniga qaytib kelgancha yashadi. [II.26, 23-34]

Juda unumli mehnat etgan usta Kallo, mavzusi bo'yicha juda har xil bo'lgan bir yarim mingdan oshgan gravyuralar yaratdi. Unga frantsuz koroli saroyida va Toskana va Lotaringiya gertsoglari saroylarida ishlashga to'g'ri keldi. Biroq saroy hayotining go'zalligi undan – nozik va sezgir kuzatuvchidan-keskin ijtimoiyts qarama-qarshiliklarga to'la, rahmsiz urush harakatlari juda ko'p bo'lib turgan, atrofdagi haqiqatlikning ko'p xilligini yashira olmadi.

Kallo – o'tish davrining rassomi, uning yashagan zamonining murakkabligi va qarama-karshiligi uning badiiy san'atdagi qarama-qarshiliklarini keltirib chiqardi. Kalloning ishlarida man'erizmning qoldiklari hali ham seziladi – ular rassomning dunyoni tushunishida ham, uning tasviriy usullarida xam seziladi. Shu bilan birga Kalloning ijodi frantsuz badiiy san'atiga yangi realistik yo'nalishlarning kirib kelganligining yorqin misolini ko'rsatadi.

Kalloning ertaroqdagi asarlarida xayolik elementlar hali ham kuchli seziladi. Bu, hayron qoladigan syujetlarga, oshira ko'rsatilgan mahorat xossasiga ega bo'ladi. Bu belgilar Italiya niqoblar komediyasi ta'siri ostida 1622 yili yaratilgan – «Balli» («Oyoq o'yinlar») va «Gobi» («Bukirlar») – gravyuralar seriyasida alohida yarqin ko'zga tashlanadi. Ko'p tommoni bo'yicha hali xam xomaki

bo'lgan bunday turdagi asarlar rassomning tashqi ta'sirchanlikka erishishdagi bir tomonlama izlanishlaridan darak beradi. Biroq boshqa gravyuralar seriyalarida realistik yo'nalishlar endi aniqroq ko'rina boshlaydi. Rassomning bevosita ko'chalarda ko'rishi mumkin bo'lgan tiplarning: shahar turg'unlarining, dexqonlarning, askarlarning («Kaprichchi» seriyasi, 1617; «Lo'lilar» seriyasi, 1621), gazondalar va tilanchilarning («Tilanchilar» seriyasi, 1621) – butun galereyasi manna shunday. Alohida ziyraklik va sezgirlik bilan bajarilgan bu kichkina figuralar hayron qoladigan harakatlilik, kuchli o'ziga xoslikka, o'tirish-turishlari va qo'l harakatlarning ta'sirchanligiga ega. Kallo qog'ozlarning yarashgan erkinligini («Kaprichchi» seriyasi), Italiyalik aktyorlarning figuralaridagi oyoq o'ynining aniq ritm va jilvalarini («Balli» seriyasi), qishloqliq oq suyaklarning og'ir takabburligini («Lotaringiya oq suyaklari»), yupuni kiyimdagi qariyalarning figuralarini yuqori mahorat bilan ko'rsatadi. [II.28,76-87]

Kalloning ijodida uning ko'p figurali kompozitsiyalari ko'proq mazmunliroq. Ularning tematikasi juda har xil: bu saroy bayramlarining («Nansidagi turnir», 1627), yarmarkalarning («Imprunetdagi yarmarka», 1620), askariy g'alabalarning, janglarning («Bredaning qamal etilishi», 1627), ovchilikning («Katta ov ovlash», 1626), afsonali va diniy syujetlardan ko'rinishlarning («Avliyo Sebast'yanning azoblanishi», 1632-1633) tasvirlanishlari. Bu, o'lchamlari taqqoslangan kichkina qog'ozlarga ishlangan rasmlarda usta hayotning keng kartinasini yaratadi; rassom yuz beriyotgan voqealarni uzoqdan kuzatib turganday bo'ladi va bu unga fazoviylikni keng qamroshga, rasmga odamlarning juda ko'p ommasini, har xil turdagi ko'p sonli ko'rinishlarni kiritishga imkon beradi. Kalloning kompozitsiyalarida figuralarning (detallarning) ko'pincha juda kichikligiga qaramasdan, ular rassom tomonidan alohida aniqlik bilan tasvirlanib qolmasdan, to'liq darajada haqiqiy hayotdagiday ko'rinishga va o'ziga xoslikka ega. Biroq Kalloning usulining yoqimsiz tomonlari ham bor; qatnashuvchilarning yakka xususiyatlari, ayrim detallar ko'pincha ko'p sonli voqea qatnashuvchilarining umumiy ommasida sezilmay qoladi, eng asosiysi

ikkinchi darajalilar orasida yo`qolib ketadi. Odatda Kalloni o`zining ko`rinishlariga noto`g`ri ag`darilgan durminning orqali qaraganday bo`ladi deb aytilishi bekorga emas, uning tushunilishi rassomning tasvirlanayotgan voqeadan uzoqda turganligini alohida sezdiradi. Kalloning bu o`ziga xos xususiyati – hech qanday usul emas, balki uning badiiy qarashi bilan qonuniy aloqaga ega. Kallo Uyg`onish ideallari o`z kuchini yo`qotgan, balki yangi yoqimli ideallar ham shakllanmagan, to`ntarish davrida ishladi. Kalloda odam, asosan olganda tashqi kuchlar oldida ojiz. Kalloning ayrim kompozitsiyalarining qayg`uli ma`noga ega bo`lishi sababsiz emas. Masalan, «Avliyo Sebastya`nning azoblanishi» gravyurasi mana shunday. Bu asarda qayg`ulilik mazmun faqatgina uning syujetlik echimida emas – rassom ko`p sonli otqichlarni o`raga bog`langan Sebast`yanga qarab bir otish o`rnidagi nishonga o`q otib turganday, oshiqmasdan va puxtalik bilan o`q uzib turganday qilib tasvirlaydi – balki avliyoning ustuni bulut qolplaganday bo`lib yopib turgan o`q ostida, cheksiz katta fazoda zo`rga ko`rinib turgan figurasinimg yakkaligi va ilojligi hissida ham ko`zga tashlanadi.

Eng yuqori o`tkirlikka Kallo «Urush ofatchiligi» ning ikki seriyasida (1632-1633) erishadi. Rassom korol` askarlari tomonidan bosib olingane, uning vatani, Lotaringiyaning boshiga tushgan azoblarni ayozsiz haqiqat bilan ko`rsatadi. Bu tsiklning gravyuralari o`zim jazosining bajarilishi va talanchilik, o`liklarni to`novchilarni jazolash, yong`inlarni, urush qurbonlarini – yo`llardagi tilanchilar va mayiblarni tasvirlaydi. Rassom qo`rqinchi voqealarni to`liq bayonlaydi. Bu rasmlarda hech qanday oshirib ko`rsatish va ko`ngilchanlik ayovchilik yo`q. Kallo yuz berayotgan voqealarga o`zining yakka munosabatini ko`rsatmaganday bo`ladi, u betaraf tomoshabinday bo`lib ko`rinadi. Biroq urush ofatchiligining odilliy bilan ko`rsatilishining o`zida bu rassomning ijodining belligi bilan yo`nalishga ega ekanligi va olg`a ilgarilashi tafakkurning mazmuni ochiladi.

Frantsuz absolyutizmining dastlabki bosqichlarida saroy badiiy san`atida barokko sifatdagi yo`nalish ko`proq ahamiyatga ega bo`ldi. Biroq, dastlabki vaqtlari Frantsiyada katta ustalarning bo`lmasligi sababli korol` saroyi atoqli chet

el rassomlarining xizmatidan foydalanadi. Masalan, 1622 yili, yaqinda qurilgan Lyuksemburg saroyini bezab turgan monumental kompozitsiyani yaratish uchun Rubens chaqirildi.

As-sekinlik bilan, chet ellar bilan bir katorda frantsuz ustalari olg`a chiqa boshladi. 1620-yillarning oxirida «korolning birinchi rassomi» unvonini Simon Vue (1590-1649) oldi. Cherkovlarning devoriy rasmlari (rospislar) va metsentlarning buyurtmalari ustida ishlab, Vue uzoq vaqt Italiyada yashadi. 1627 yili u Lyudovik XIII tomonidan Frantsiyaga chaqirildi. Vue tomonidan yaratilgan devorik rasmlarning ko`pchiligi bizning zamonimizgacha saqlanmadi va bizga gravyuralar bo`yicha belgili. Unga tantanali, yorqin rang-barang tonlarda bajarilgan diniy, afsonaviy va allegorik mazmundagi kompozitsiyalar tegishli. Uning mehnatlariga «Avliyo Karl Borromei» (Bryussel`), «Cherkovga olib kelish» (Luvr), «Gerkules Olimp xudoldari orasida» (Ermitaj) – misol bo`la oladi.

Vue Frantsuz badiiy san`atidagi rasmiy, saroy yo`nalishini yaratdi va unga rahbarlik etdi. O`zining shogirdlari bilan birgalikda u frantsuz monumental dekorativ rangtasviriga Italiya va Flamand barokkosi usullarini kiritdi. Asosan olganda bu ustaning ijodining o`z mustaqilligi oz. Vuening so`ngi asarlarida klassitsizmga diqqat qaratishi faqatgina xomaki taqlid qilishdan uzoqqa o`tmadi. Haqiqiy monumental va kuchlilikka ega bo`lmagan, gohida yurakga tegadigan osha xo`shamodgo`ylik, xomaki va tashqi ta`sirlikka hisoblangan Vuening va uning davomchilarining badiiy san`atning jonli milliy dasturlar bilan bog`liqligi oz edi. [II.27,44-51]

Frantsiya badiiy san`atidagi rasmiy yo`nalish bilan kurashda yangi realistik oqim – peintres de la realite («Haqiqiy dunyo rangtasvirchilari») shakllandi va mustahkamlandi. Bu yo`nalishning o`z ijodida real haqiqatlikni to`g`ri tasvirlashlga diqqat qaratgan ustalari frantsuz xalqining odamiyligi, insoniyligi, o`z qadriga loyiq obrazlarini yaratdi.

Bu yo`nalishning rivojlanishining erta davrlarida unga qo`shilgan ustalarning ko`pchiligi Karavadjoning badiiy san`atining ta`siriga tushdi. Ularning birovlari

uchun Karavadjo ularning tematikasini va tasvirlash usullarining o`zini belgilab bergan rassom bo`ldi. Biroq ustalar bo`lsa karavadjistlik usulning eng qimmatli tomonlaridan ijodkorlik erkinlik bilan foydalana oldi.

Ularning birinchilarining qatoriga Valanten (haqiqatda Jan de Bulon`; 1594-1732) kiradi. 1614 yili Valanten Rimga keldi va uning ijodiy hayoti shu erda edi. Boshqa karavadjochilar kabi Valanten diniy syujetlar janr ruhda tahlil qilingan kartinalar yozdi (masalan, «Petrning voz kechishi», A.S.Pushkin nomidagi Davlat tasviriy san`ati muzeyi), biroq uning figurali janr kompozitsiyalari ko`proq belgili. Ularda karavadjizm tschtsn dasturga aylangan motivlarni tasvirlab Valanten ularga yolg`oniroq ma`no berishga harakat etadi. Bu ahvolning chigallashishiga ta`sirli berilgan, uning eng yaxshi kartinalarining biri «Karta o`yinchilar» (Drezden, Galereya) misol bo`la oladi. Tajribasiz yosh yigitning soddaligi, uning bilan o`ynayotganning manmanligi va ayniqsa yigitning ortida turib belgi berib turgan, chakmonga o`rnagan uning choragining xavotirli ko`rinishi ta`sirli ko`rsatilgan. Bu erda yorug`lik soyasi qarama-karshiliklari faqatgina plastik modellashtirish maqsadida emas, balki kartining og`ir chigallashganligini kuchaytirishga xizmat qiladi.

O`z zamonining atoqli ustalarining biri Jorj de Latur (1593-1652) bo`lib hisoblanadi. O`z vaqtida atoqli bo`lgan u keyin ola butunlay unutilib ketodi, bu ustaning yaqin vaqtlardagina ochildi.

Hozircha rassomning ijodkorlik rivojlanishining davomida ko`p tomonlari hali ham aniq emas bo`lib qolib ketdi. Laturning tarjimoiy holi haqida saqlanib qolgan ozgina ma`lumotlar juda bog`liqsiz, uzuk-yuluq. Latur Lotaringiyada, Nansiga yaqin erda tug`ilgan, keyinchalik Lyunevil` shahariga ko`chib kelib, butun qolgan hayotini shu erda o`tkazgan. Yoshligida u Italiyaga borib qaytgan degan taxminlar xam bor. Latur Karavadjoning badiiy san`atining kuchli ta`siriga tushgan, biroq uning ijodi karavadjizm usullariga ergashib yurish chegarasidan biroz olga chiqib ketadi; Lyunevilli ustaning badiiy san`atida XVII asrda

shakllanib kelayotgan milliy frantsuz rangtasvirining o`ziga xosm blegilari ko`zga tashlanadi.

Latur asosan diniy syujetlarga kartinalar yozdi. Uning o`z hayotini poyxatxtdan chetdan, qishloqda o`tkazganligi uning ijodiga ta`sir etdi. Uning obrazlarining sodiqligida, uning ayrim asarlarida tasvirlanayotgan diniy ruhlanuvchanlik belgilarida va uning badiiy tilining o`ziga xos oddiyligilda va uning obrazlarining alohida ko`rsatilgan qo`zg`aluvsizligida belgili darajada o`rta asrlik dunyotanishning ta`siri seziladi. Biroq o`zining eng yaxshi mehnatlarida rassom siyrak uchrashadigan ruxiy tozalik va katta poeziya kuchga ega obrazlar yaratadi. [II.4,12-27]

Laturning eng lirik asarlarining biri – «Tug`ilish» (Renn, Muzey). Bu kartina o`zining oddiyligi, badiiy usullarining ozligi, shu bilan bir vaqtda o`yli mehribonlik bilan go`dakga alla aytib turgan yosh ona va yonib turgan shamni astalik bilan qo`li bilan panalab, go`dakning yuziga tikilib qarayotgan keksa ayolning tasvirlanishining chuqur haqiqiyliigi bilan ajralib turadi. Bu kompozitsiyada yorug`lik katta ahamiyatga ega. Tungi qorong`ilikni serpb tashlab, u aniq, boricha umumiyashtirilgan figuralarning hajmligini, dehqonlarga xos yuz ko`riniglari va yo`rgakga o`ralgan go`dakning yurak ta`sir qiladigan kichkina figurasini plastik hissiyotlimlik bilan ochib ko`rsatadi; yorug`likning ta`siri ostida kiyimlarining chuqur, kuchli rangli jonlashga to`yindirilgan tonlari yashnab ketadi. Uning bir tekis va erkin yorkirashi faqatgina uxlayotgan go`dakning bir qolipdagi nafas olishi bilan buzilib turgan tungi tinchlikning tantanali atmosferasini payda etadi.

Luvrdagi «Cho`ponlarning bosh egishi» o`zining kayfiyati bo`yicha «Rojestvo»ga yaqin. Frantsuz dehqonlarining haqiqiy ko`rinishini, ularning oddiy hislarining go`zalligini rassom odamni o`ziga tortadigan chin yuraklilik bilan tasvirleydi.

Laturning diniy mavzularga ishlangan kartinalari ko`pincha janr ruhda tahlil qilingan, biroq shu bilan birga ularda odatdagi o`rganuvchanlik va kundalik

belgilari yo`q. Atab o`tilgan «Rojdestvo» va «Cho`ponlarning bosh egishi», «Tavba qilayotgan Magdalina» (Luvr) va Laturning haqiqiy ajoyib asarlari – kelishgan qiz ko`rinishidagi farishta shamning qoshida qolqib ketgan Iosifning qo`lini bir vaqtning o`zida ustunlik va mehribonlik bilan ushlagan – «Avliyo Iosif – yog`och ustasi» (Luvr) va «Parishtaning avliyo Iosifga ko`rinishi» (Nant, Muzey) mana shunday. Bu asarlardagi ruhiy poklik va oddiy muhabbat bilan kabul etish Laturning obrazlarini kundalik hayotdan yuqori qo`yadi.

Laturning eng yuqori yutuqlari qatoriga «Avliyo Irina yo`qlayotgan Avliyo Sebast`yan» (Berlin) yotadi. Faqatgina shamning kuchli alangasi bilan yorug`lanib turgan qorong`i tunning jim-jitligida Sebast`yanning o`q teshgan kelishgan tanasi ustida uni yo`qlab yig`layotgan ayollar figurasi egilgan. Rassom bu erda voqea qatnashuvchilarining barchasini birlashtirib turgan o`rtoq hissini berib qolmagan, balki yo`qlash aytuvchi to`rt ayolning har birining hislarining farqlarini – esdan ayrilganday qotib qolishini, qayg`uli tushunmasligining, achchiq ko`z yosh to`kishini, ayanchli umidsizliginir ham – bera olgan. Biroq Latur qayg`uni ko`rsatishda juda sabrli- u xech kanday oshira ta`riflashga yo`l qo`ymaydi va shuning uchun ham odamlarning yuzlari emas, balki harakatlari, qo`l siltashlari, figuralarning ko`rinishlarining yalang`ochlangan chiroyli tanasida bu obrazni klassitsizm ustalari ijodiga o`xshaydigan qahramonlik asoslar ifodasini topgan.

Bu kartinada Latur uning ertaroqdagi asarlariga xos bo`lgan, obrazlarni kundalik hayotiday etib ko`rsatishdan, sodda oddiylikdan chetlab o`tadi. Avvalgi, voqealarni kamera bilan qamtish, chuqur sirdoshlik kayfiyati bu erda katta monumentall, qayg`uli buyuklik bilan almashgan. Hattoki Laturning o`zi yoqtiradigan, yonib turgan sham motivi ham bu erda boshqacha – uning katta, yuqori unutilib turgan alangasi chiroqning alangasiga o`xshab ketadi. [II.4,34-43]

XVII asrning birinchi yarmidagi Frantsiya realistik rangtasvirida Lui Lenening ijodkorligi alohida ahamiyatli o`rin eaglaydi. Lui Lenen o`zining otasi Antuan va ukasi Mat`e kabi asosan dehqonlar janri sohasida ishladi. Dehqonlar

hayotini tasvirlash lenenlarning asarlarida yorqin demokratik tur bag'ishlaydi. Ularning ijodi uzoq vaqt unutilib ketdi va XIX asrning o'rtalaridan boshlab ularning asarlarini yig'ish va o'rganish boshlandi.

Aka-uka Lenenlar – Antuan (1588-1748), Lui (1593-1648) va Mat'e (1607-1677) Pikardiyadagi Lana shaharida tug'ildi. Ular mayda burjuaziya oilasidan chiqdi. Vatani Pikardiyada o'tkazgan yoshligi ularga qishloq xayotining dastlabki va yorqin ta'sirlarini berdi. Ular yoshi kattasi – Antuan rahbarlik etgan o'rtoq ustaxonaga egalik etdi. Antuan o'zining kichik ukalarining bevosita ustozlari bo'ldi, 1648 yili Antuan va Lui Lenen endiga tuzilgan rangtasvir va haykaltaroshlik Korol` Akademiyasiga qabul qilindi.

Antuan Lenen haq niyatli, biroq uncha talantli emas rassom edi. Uning, asosan portret ishlar ko'proq bo'lgan ijodida hali ham eskirgan usullar ko'p: kompozitsiyasi taqsimlangan va qo'zg'alishsiz, ta'riflari rang-barangligi bilan ajralib turmaydi («Oila a'zolari portreti», 1642; Luvr). Antuanning badiiy san'ati uning kichik ukalarining – birinchi navbatda ularning orasidagi eng belgisi Lui Lenening – ijodkorlik izlanishlariga asos soldi.

Lui Lenening dastlabki mehnatlarida uning akasining asarlariga yaqin. Lui, Mat'e bilan birgalikdavr, Italiyaga safar qilib qaytgan bo'lishi ham mumkin. Karavadjistlik dasturlar uning badiiy san'atining shakllanishiga belgili darajada ta'sir etdi. 1640 yildan boshlab Lui Lenen o'zini to'liq mustaqil va alohida o'ziga xos rassom sifatida ko'rsatadi. [II.2,32-37]

Jorj de Laturda xalq orasidan chiqqan odamlar hali ham diniy syujetlarga ishlangan asarlarda tasvirlandi. Lui Lenen o'zining ijodida bevosita frantsuz dehqonlarining hayotiga diqqat qaratadi. Lui Lenening yangilik ijodkorligi xalqning hayotini butunlay yangicha tahlil qilishida bo'lib hisoblanadi. Rassom odamning eng yaxshi tomonlarini shu dehqonlardan topadi. U o'zining qahramonlariga chuqur hurmat bilan qaraydi; uning ko'tarinki – bosiq, hurmatga loyiqligi oddiy, oshiqmaydigan odamlar qatnashadigan dehqonlar hayotidan olingan ko'rinishlari sipoyilik, oddiylik va haqiqiylik hislariga to'la.

O`zining polotnolarida u figuralarni belgili fazoviy chegaralarida joylashtirib, kompozitsiyani tekislikda rel`ef kabi joriy qiladi. konturning umumiyashtirilgan chizig`i bilan ochib berilgan figuralar yaxshi o`ylangan kompozitsion fikrga bo`ysunadi. Ajoyib kolorist Lui Lenen ranglarning o`zaro munosabati va o`zgarishlarning yumshoqliliga va go`zalligiga erishib og`ir ranlar gammasini rang tonga bo`ysundiradi.

Lui Lenening eng yaxshi va etuk asarlari 1640-yillari yaratiladi. «Dehqonlarning ovqatlanishi» (Luvr) kartinasidagi kambag`al dehqon oilasining ertalabki nonuntasi kamtarin, biroq kichkina bolaning skripkada chalayotgan kuyini diqqat bilan tinglab o`tirgan bu mehnatkashlar o`z qadirini bilish xissiga berilgan. Lenening hamisha sabrli, voqea bo`yicha bir-biri bilan bog`liq o`z qahramonlari, shunga qaramasdan kayfiyatlarining birligi, hayotni tushunishning o`xshashligi bilan birlashtirilgan bir jamoaning a`zolari sifatida qabul etiladi. Uning «Tushlik oldidadi ibodat» (London, Milliy galereya) kartinasi poeziya hissiyotli, sirdoshlikka to`la; Ermitajdagi «Kampir opani ko`rishga borish» polotnosiga qartaygan dehqon ayolni nabilaraniing kelib ko`rish sahnasi bosiq va oddiy, xech qanday ko`ngil cheksiz tasvirlangan; sabrli shod ko`ngilikka to`la, klassik aniq «Otlining to`xtashi» (London, Viktoriya va Al`ber muzeyi) tantanali.

1640-yillari Lui Lenen o`zining eng yaxshi asarlarining biri – «Sut sotuvchi ayolning oila a`zolari» da (Ermitaj) yaratadi. Tutinday bo`lgan tumanga o`rangan erta tong, dehqon oilasi bozorga yo`l oladi. bu oddiy odamlarni: ularning ochiq yuzlarini, mehnat va muhtojlikdan qartaygan sut sotuvchi ayolni, bo`ldirgan dehqonni, do`maloq yuzli aqlli bolani, kasal, nozik, yoshiga loyiq emas bosiq kichkina qizni rassom issiq hislik bilan tasvirlaydi. Plastikalik bilan to`liq ishlangan figularar mo`ldir havo fonida aniq ko`rinadi. Peyzaj juda ajoyib: ko`p yoziqlik, uzoqda ko`qrinib turgan shahar, engil tuman bilan qoplangan cheksiz ko`k osmon. Narsalarning moddiyiligini, ularning fakturalik xususiyatlarini, miss bidonning gungurt yarqirashini, toshloq urning qattiqligini, dehqonlarning oddiy, qo`ldan to`qilgan kiyimlarining oddiyiligini, eshak bolasining ho`rpaygan yunini

rassom katta mohirlik bilan beradi. Surtma texnikasi juda rang-barang: tekis, deyarli emallanganday yozish erkin, tebranmali rangtasvir bilan aralashib ketadi.

Lui Lenening eng yuqori yutug`i sifatida, uning Luvrdagi «Temirchilik ustaxonasi» atalishi mumkin. Odatda Lui lenen dehqonlarni ovqatlanish, dam olish, ko`ngil ko`tarish vaqtida tasvirleydigan edi; bu erda bo`lsa u ishlayotgan paytini tasvirleydi. Rassomning odamning haqiqiy go`zalligini mehnatda ko`rganligini juda yaxshi. Biz Lui Lenening ijodida uning «Temirchilik ustaxonasi»ning qahramonlari – oila a`zolari qurshovchidagi oddiy temirshi kabi kuch va faxrga to`la obrazlarni topa olmaymiz. Kompozitsiyada erkinlik, harakat, o`tkirlik ko`p; avvalgi bir tekis, yoyilib tushgan yorug`lik obrazlarning kuchli hissiyotli ta`sirliligini kuchaytiruvchi yorug`lik soyasining qarama-karshiliklari bilan almashtirali, surtmaning o`zida ham jadallik ko`payadi. Odatdagi syujetlar chegarasidan chiqish, yangi mavzuga diqqat qaratish bu sharoitda Evropa tasviriy san`atidagi eng dastlabki ta`sirli mehnat obrazlarining birining yaratilishiga sababshi bo`ldi. [II.2,44-54]

Lui Lenening alohida badiiylik singdirilgan va hayotni yangilangan holida qabul etishga hisoblanganday bo`lgan dehqonlar janrida shu zamonning keskin ijtimoiy qarama-karshiliklari ochiqdan-ochiq ifodalanmagan. Uning obralari psixologik nazardan ko`pincha betaraf: o`zini-o`zi bemalol tuta bilish hisi uning qahramonlarining kechirmalarining ko`p xilliligini yutib, yo`q qilib yuborganday bo`ladi. shunga qaramasdan frantsuz dehqonlarining hayot sharoitini xayvonlar yashaydigan darajagacha pasaytirgan, xalq ommasini ayovsiz erish davrida jamiyatning eng tupkiridagi xalq noroziligining kuchayib borayotgan sharoitida Lui Lenening frantsuz xalkining insoniy qadrini, axloqiy tozaligini va ruhiy kuchini isbot qilishni badiiy san`ati katta olg`a ilgarilovchi ahamiyatga ega bo`ldi.

Absolyutizmning borgan sari kuchayishi davrida realistik tehqonlar sohasi o`zining rivojlanishi uchun sharoitli kelajakka ega bo`lmadi. Bu Lenenlarning eng kichkinasi – Mat`ening ijodining rivojlanishining borishi masalasi bilan tasdiqlanadi. Luidan o`n to`rt yosh kichik bo`lgan u asosan boshqa alodga tegishli

bo`ldi. O`zining ijodida Mat`e Lenen oq suyaklik jamiyatining qiziquvchanligiga mosroq bo`ldi. U o`zining ijodiy yo`lini Lui Lenening yo`lishi tutishi sifatida boshladi («Dehqonlar aroqxonada»; Ermitaj). Keyinchalik uning ijodining tematikasi va butun ta`rifi keskin o`zgaradi – Mat`e oq suyaklarning portretlarini va «yaxshi jamiyat» hayotidan yarashgan janr ko`rinishlarini yozadi.

«Haqiqiy jahon rangtasvirchilari» yo`nalishiga Jorj de Latur va Lui Lenen kabi ustalardan biroz past tursa ham jonli va haqiqatchan asarlar yarata olgan, poytaxtdan chetda yashagan ko`p sonli rassomlar tegishli. Masalan, qat`iyan va ta`sirli «Qalqondan echib olish» (Tuluza, Muzey) kartinasining muallifi Robber Turn`e, monax ayol Katrin de Montolaning, xarakteristikasi bo`yicha kuchli, portretini (Dijon, Muzey) yozgan Rishar Tassel` (1580-1660) mana shular qatoriga kiradi. [II.2,77-79]

XVII asrning birinchi yarimida realistik yo`nalishlar frantsuz portreti sohasida ham rivojdandi. Bu davrning yirik portretshisi Filipp de Shampen` (1602-1674) bo`ldi. Kelib chiqishi bo`yicha flamand bo`lgan u butun hayotini Frantsiyada o`tkazdi. Sarpoyga yaqin bo`lib Shampen` korol` va rishel`ening g`amxo`rligidan foydalandi.

Shampen` o`zining mutaxassisligini dekorativ rangtasvir ustasi sifatida boshladi, u shuningdek diniy syujetlarga xam kartinalar yozdi. Biroq Shampen`ning talanti portret sohasida kengroq ochildi. U o`z zamonining o`ziga xos tarixchisi edi. Unga korol` oilasi a`zolarining davlar arboblarning, frantsuz ruhoniylari vakillarining portretlari tegishli.

Shampen`ning asarlari orasida kardinal Rishel`ening portreti ko`proq belgili. Kardinal to`liq bo`yicha tasvirlangan; u tomoshabinning oldindan asta sekin o`tib borayotganday bo`ladi. Uning kengdan, pastga tushib turgan buromalari bor mantiya yopingan figurasi parcha parda fonida aniq va tiniq kontur bilan tasvirlangan. Mantiyaning qizg`ish-qizil va oltin rang to`yg`in tonlari kardinalning bo`zargan yuzini, uning chaqqon xarakatli qo`llarini alohida ajratib ko`rsatadi. O`zining barcha paradliligi qaramasdan portret tashqi ko`tarinkilikka

ega emas va aksessuarlar bilan haddan tashqari to'ldirilmagan. Uning haqiqiy monumentalligi – ichki kuch hissidan va yigilganligida, badiiy echimining oddiyligida. Shampen'ning representativ sifatga ega bo'lmagan portretlarining bunda ham og'ir va hayotdan olingan ishonchliligi bilan ajralib turishi tabiiy. Ustaning eng yaxshi asarlari qatoriga Luvrdagi Arno d Andil'ining portreti (1650) kiradi. [II.27,21-28]

Klassitsizm rassomlariga ham, «haqiqiy dunyo rangtasvirchilari» ga davrning oldingi g'oyalarining – odamning qadrini bilish haqidagi yuqori tushuncha, uning ishlagan harakatlarini etik qarashdan baholashga intilish va dunyoni tiniq, barcha to'satdan bo'lgan hodisalardan tozalangan holda uqtirish-yaqin edi. Shu sababli ularning orasidagi farqlariga qaramasdan rangtasvirdagi ikki yo'nalish ham o'zaro chambarchas bog'liq bo'ldi.

Klassitsizm frantsuz rangtasvirida XVII asrning ikkinchi choragidan boshlab etakchi ahamiyatga ega bo'ladi. Uning yirik vakili Nikola Pussenning ijodi – XVII asrdagi frantsuz badiiy san'atining eng baland cho'qqisi.

Pussen 1594 yili Normandiyadagi Andeli shaharagi yaqin erda, uncha boy bo'lmagan xarbiy xizmatkor oilasida tug'ildi. Pussenning yoshlik yillari va ilk ijodi haqida ma'lumotlar juda oz. Taxminan uning birinchi ustoz shu yillari Andeliga kelgan, uning bilan uchrashish yosh yigitning badiiy qobiliyatini aniqlashda echuvchi ahamiyatga ega bo'lgan, el kezib, sayohat qilib yurgan irassom Kanten Varen bolgan bo'lsa kerak. Varenning izidan Pussen, otonasidan yashirin, tug'ilgan shaharini tashlab, Parijga ketadi. Biroq bu safan unga yutuq olib kelmaydi. Faqat bir yildan keyingina, u poytaxtga qaytadan keladi va bir necha yil shu erda yashab qoladi. Yoshlik yillari Pussen o'z maqsadiga kuchli intilishiga va charchamay bilim olishga qobiliyatligi ko'rsatadi. U matematikana, anatomiyani, qadimgi dunyo adabiyotini o'rganadi. Rafael' va Julio Romanening asarlari bilan gravyuralar orqali tanishadi. [II.7,18-23]

Parijda Pussen modaga aylangan Italiyalik shoir, kavalier Mariino bilan uchrashadi va uning «Adonis» poemasi illyustratsiyalaydi. Bu, bizning

zamonimizgacha saqlanib qolgan illyustratsiyalar Pussenning ilk Parij davridan saqlanib qolgan birdan bir aniq haqiqiy asarlar bo`lib hisoblanadi. 1624 yili rassom Italiyaga ketadi va rimda yashaydi. Pussenga deyarli xayot bo`yi Italiyaga yashashga to`g`ri kelgan bo`lsa ham o`zining vatinini chin yurakdan sevdi va frantsuz madaniyati dasturlari bilan chambarchas bog`liq bo`ldi. Unga amaldorlik yot edi va engil yutuqqa erishish yo`llarini izlashga intilmadi. Uning Rimdagi xayoti tobonli va uzluksiz mehnatga bag`ishlangan edi. Pussen qadimgi dunyo haykallarining rasmlarini soldi va ularni o`lchadi, fan, adabiyot bilan shug`ullanishini davom ettirdi. Al`bertining, Leonardo da Vinchining va Dyurerning ilmiy mehnatlarini (traktatlarini) o`rgandi. U Leonardoning traktatining ko`chirmalarining birini illyustratsiyaladi (rasmlar bilan bezadi), hozirgi vaqtda bu qimmatbaho qo`lyozma Ermitajda saqlanmoqda.

Pussenning 1620-yillardagi ijodiy ishlarishlari juda qiyin bo`ldi. Usta o`zining badiiy usulini yaratishgacha uzoq yo`l bosib o`tdi. Qadimgi dunyo badiiy san`ati va uyg`onish davri rassomlari uning uchun eng yuqori namunalar bo`ldi. O`ziga zamondosh Bolon`yali ustalar orasidan, ularning orasidagi eng qat`iyatkori – Domenikinoni yuqoriroq baholadi. Karavadjoga yoqimsiz ko`z-qarashda bo`lib, Pussen, shunday qilsa ham uning badiiy san`atiga qiziqmadi. [II.5,34-42]

1620-yillar davomida Pussen klassizim yo`liga allaqachon tushgan bo`lsa ham, ko`pincha uning chegarasidan keskin chiqib keta oldi. Uning «Go`daklarni kirish» (Shantil`i), «Avliyo Erazmning azoblanishi» (1628, Vatikan pinakotekasi) kabi kartinalari karavadjizm va barokkoga yaqinligi, obrazlarning belgili darajada pasaytirilishi, sharoining oshira dramali tahliq qilinishi belgilariga ega. Ermitajdagi «Qalqondan echib olish» (taxminan 1630) o`zining yurakni achiydigan qag`u hissini berishdagi kuchli ta`sirliligi bo`yicha Pussen uchun odatdan tashqari. Bu erda ahvolning qayg`uliligi peyzajning ta`sirli tahliq qilinishi bilan kuchaytirilgan: voqea qo`rqinchli qizil ifoda nur sohib turgan momoqaldiroqli osmon fonida tasvirlangan. Uning klassitsizm ruhida bajarilgan ishlari boshqacha ishlanganligi bilan ta`riflanadi.

Aqlga bosh egish – klassitsizmning asosiy sifatlarining biri, shuningdek XVII asrning buyuk ustalarining hech birida aqlga muvofiqlik asoslar Pussendagi kabi ahamiyatli rol o`ynaymaydi. Ustaning o`zi xam badiiy asarni tushunish chuqur o`ylanishni va aqldan kuch solib ishlashni talab etadi, – deydigan edi. Aqlga muvofiqlik Pussenning faqatgina etik va badiiy ideallarga maqsadli intilishida emas, balki uning o`zi yaratgan tasviriy sistemasida ham seziladi. U moduslar nazariyasi deb atalgan nazariyani tuzdi va o`z ijodida shu nazariyasi bo`yicha yurishga harakat etdi. Modus deganda Pussen belgili bir mavzuni ochib ko`rsatishga to`lig`iroq javob beradigan o`ziga xos echim yo`lini, ta`sirli-obraz ta`riflar va kompozitsion-rangtasvir echimlar usullarining yig`indisini tushundi. Pussen bu moduslarga soz tovushlari tuzilishining xar xil klisikliligining grekcha atamalaridan kelib chikavdigan nomlar berdi. Masalan, axloqiyts qahramonlik mavzusi Pussen tomonidan «doriylik namuna» tushunchasiga birlashtirilgan ayovsiz qat`iyan shakllanlarda ifodalandi, dramatik sifatdagi mavvzular – ularga mos keladigan «frigiya» namunalarda, shod ko`ngilli va idilliyali mavvzular «ioniylik» va «lidiyalik» namunalarda turida tasvirlanadi. Pussenning asarlarining kuchli tomnlari shu badiiy usullar natijasi erishilgan aniq ko`rinib turgan g`oya, tushunarli mantiq, fikrlarning yuqori darajada oxiriga etkazilganligi bo`lib hisoblanadi. Biroq, shu bilan birga badiiy sanxatning belgili bir qoidalariga bo`ysundirilishi, unga aqlga xos sharoitlarning kiritilishi xam katta xavf tug`diradi, sababi bu qat`iyan, jonsizlantirilishiga olib kelishi mumkin edi. Pussenning usullariga xomakilik bilan taqlid qilgan akademistlar xuddi shu ahvolga tushdiyu keyinchalik bu xavf Pussenning o`zining oldida ham paydo bo`ldi. [II.5,67-78]

Klasstsizmning g`oyaviy-badiiy dasturiga xos bo`lgan namunalarning biri sifatida pussenning «Germanikning o`limi» kompozitsiyasi (1626/27; Minneapolis, Badiiy san`at instituti) xizmat etishi mumkin. Bu erda qahramonning – gumnochil va qizg`anchoq imperator Tiberiyning bo`yicha zaharlangan, Rimning eng yaxshi umidlarining tiragi, mard va haq niyatli Askar

boshining – tanlanishining o'zi qiziqarli. Kartina germanikni o'lim to'shagida, o'rtoq kechirma va qayg'uga berilgan, uning oila a'zolari va sodiq askarlari qurshovida tasvirlaydi.

1620-yillarning ikkinchi yarmida Titsianning badiiy san'ati bilan qiziqishi Pussenning ijodi uchun juda natijali bo'ldi. Titsianning dasturlariga diqqat qaratish Pusening talantining jonli tomonlarining ochilishiga yordam berdi. Pussenning rangtasvir qobiliyatining roivojlanishida Titsianning kolorizmining roli katta.

Uning Moskvadagi syujeti Tassoning «Ozod etilgan Ierusalim» poemasidan olingan. «Rinal'do va Armida» kartinasida (1725-1627) o'rta asrlik ritsarlar haqidagi afsonadan olingan ko'rinish haqiqatdan qadimgi dunyo afsonasining motivi sifatida tahlil qilingan. SehrGAR ayol Armida uxlayotgan, qalqonlilar yurishi qatnashuvchisi, ritsar Rinal'doni topib olib, uni o'zining sehrli bog'iga olib ketadi, bulutlar orasi bilan harbiy ot aravani sudrab borayotgan va go'zal qizlar zo'rg'a, kuch solib erkilib kelayotgan Armidaning otlari quyosh xudosi Geliosning otlariga o'xshash (bu motiv keyinchalik Pussenning kartinalarida gohi-gohida uchrashadi). Odamning axloqiy yuqoriligi Pussen uchun uning hislarining va ishlagan ishlarining tabiatining aqlga muvofiq qonunlariga loyiq kelishi bilan belgilanadi. Shuningdek, Pussenning ideali – bu tabiat bilan birday baxtli hayotda yashovchi odam. Bu mavzuga rassom 1620-1630-yillari «Apollon va Dafna» (Myunxen, Pinakoteka), Luvrdagi va London Milliy galereyasidagi «Vakxanaliyalarini», «Flora podsholigi» (Drezden, Galereya) kabi polotnolarini bag'ishlapydi. U qora-parang satirlar, ko'rinishli nimfalar, ko'ngilli amurlar, go'zal vash od ko'ngilli tabiat bilan birgalikda tasvirlangan qadimgi miflar (ertaklar) dunyosini qayta tiriltiradi. Bundan keyin Pussenning ijodida bunday tinch, g'ovg'asiz ko'rinishlar, bunday go'zal ayol obrazlari hech qachon paydo bo'lmadi. [II.7,56-68]

Plastik sezilarli figuralar kompozitsiyaning umumiy ritmiga kiritilgan kartinaning tuzilishi tushunarlik va tugatilganlikka ega. Figuralarning barcha

aniq to`g`ri topilgan harakatlari, Pussenning so`zi bo`yicha, bu «tananing tili» alohida ta`sirliligi bilan ajralib turadi. Ko`pincha to`ygin va boy rangli gamma xam rangli dog`larning chuqur o`ylanilgan ritmik uyg`unligiga bo`ysindiriladi.

1620-yillari Pussenning eng ta`sirli obrazlarining biri –Drezdendagi «Uxlayotgan Venera» yaratildi. Bu kartinaning motivi – uyquga ketgan ayol xudosi go`zal landshaft quchog`ida tasvirlash – Venetsiya Renessansi namunalarigav borib taqaladi. Biroq, bu erda rassom Uyg`onish ustalaridan obrazlarning nuqsonsizligini emas, balki boshqa ahamiyatli xossasi –katta hayotiylik kuchini qabul qila oldi. Pussenning kartinasida yuzi uyqudan qizargan, kelishgan go`zal figuraga ega yosh qiz ko`rinishidagi ayol xudo turining o`zi-yoq shunday hisga to`la, shuningdek bu obraz bevosita hayotdan olinganday bo`ladi. Uxlayotgan ayol xudoning beg`am tinchligi bilavn qarama-qarlishili bo`yicha issiq kunning momoqaldiroq oldidagi chigallashganligi kuchliroq seziladi. Drezdendagi polotnoda Pussenning Titsianning kolorizmi bilan bog`liq boshqalariga anig`iroq seziladi. Kartinaning gungirt oltin rangga to`yindirilgan malla qizil umumiy foni bilan taqqoslashda ayol xudoning yalang`och tanasi alohida chiroyli bo`lib ko`rinadi.

Ermitajdagi «Tankred va Erminiya» polotnosi (1630-yillar) amazonka Ermniyaning qalqonli yurish katnashuvchisi – ritsar` Tankredke bo`lgan qayg`uli muhabbati mavzusiga bag`ishlangan. Uning syujeti ham Tassoning poemasidan olingan. Elsiz, toshloq erda yakka yakka yaralangan Tankred cho`zilib yotir. Uni sodiq do`sti Vafrin g`amxo`r mehribonlik bilan suyanadi. Erminiya otdan tusha solib sevgilisiga qarab intiladi va uning yarasini bog`lash uchun yarqiragan qilichning chaqqon sermalanishi bilan o`zining oqchil sariq sochlarining burimini kesib oladi. uning yuzi, Tankredga qaratilgan nazari, kelishgan tanasining chaqqon harakati katta ichki hissiyot bilan ruhlangan. Qahramon qizning ruhiy ko`tarinkiligi, uning kiyimining po`lat rang – sur va kuchli ko`k ranglarning qarama-qarshiligi, ko`tarinki kuch bilan jonlanib turgan ranglik echimi bilan alohida ajratib ko`rsatilgan, balki kartinaning umumiy qayg`uvli kayfiyati kechki

quyosh nurining alangaday yorqirashiga to'yindirilgan peyzajda o'ziga uyg'unlik topadi. Tankredning qural-yarog'i va Erminiyaning qilichi o'zining ko'z qamashtiradigan yorug'ida shu bo'yoqlarning barcha boyligini ifodalaydi.

Keyinchalik Pussenning ijodida kuchli hissiyotli mahallar aqlning tashkilotchisi asosi bilan ko'proq bog'liq bo'lib qoladi. 1630-yillar o'rtalaridagi asarlarida rassom aql-tafakkur bilan hissiyot orasidagi uyg'unligi muvozonatlikka erishadi. Axloqiylikning buyukligi va ruxiy kuchning asl o'zi bo'lgan qahramon, kamchiliksiz odam obrazi etakchi axamiyatga ega bo'ladi. [II.7,12-27]

Pussenning ijodidagi mavzuning chuqur falsafiy ochilishining misolini «Arkadiyalik cho'ponlar» kompozitsiyasining ikki varianti beradi (1632 va 1635 yillar oralig'i, Chezuort, gertsog Devonshirning to'plami, ill.; va 1660, Luvr). Beg'am baxtlilik davlati Arkadiya haqida afsona badiiy san'atda ko'p tasvirlanadi. Biroq Pussen bu idilliyalik syujetkga hayotning qisqaligi va o'limning ilojsizligining chuqur mazmunini ko'rsatadi. U kutilmaganda «Men ham Arkadiyada bo'ldim...» degan yozuvchi bor qabtni ko'rib qolgan cho'ponlarni tasvirlaydi. Odam tinch baxtililik hissiga to'la bir vaqtda u birdan ajal sozasini – hayotning ko'pga cho'zilmaydiganligi, o'limning haqligi haqqida eslatishni eshitganday bo'ladi. Biroz qizg'in ta'sirliroq va dramaliroq birinchi, Londondagi variantida, ularning baxtli dunyosiga kutilmaganda bosib kirganday bo'lgan ajal oldiga kelib qolgan cho'ponlarning hayajonlanishi kuchliroq ifodalangan. Ikkinchi, biroz keyinroq ishlangan Luvr variantida qahramonlarning yuzlarida hattoki xafachilik belgilari xam yo'q, ular o'limni tabiiy qonuniyat sifatida qabul qilib, tinchlik saqlab turibdi. Bu o'y, rassom ko'rinishiga qaysar donolik bag'ishlagan yosh ayolning go'zal obrazida alohida teranlik bilan ifodasini topgan.

Luvrdagi «Shoirning ruhlanishi» – umuman olingan g'oyaning Pussen tomonidan teran, katta ta'sir etuvchi kuchga ega obrazlarda ifodalanishi mumkin. Asosan olganda bu asarning syujeti allegoriyaga o'xshab ketadi, biz Apollon va

muzalarning qatnashishida boshida gultoj kiydirilgan yosh shoirni ko`ramiz-biroq bu kartinada allegorik quruqlik va yasamalik deyarli yo`q. Kartinning g`oyasi – badiiy san`atdagi go`zallikning tug`ilishi, uning tantasi – umumiy manbasiz emas, balki aniq belgili obraz g`oya sifatida tushuniladi. XVII asrda keng tarqalgan, obrazlari xomaki ma`nosiz bog`langan allegorik kompozitsiyalardan farqi. Luvrdagi kartina uchun hislarning umumiy tuzilishi, ijodkorlikning ko`tarinki go`zalligi g`oyasi orqali obrazlarning ichki birlashishi xos. Pussenning kartinasidagi go`zal muza obrazi Gretsiya klassik badiiy san`atidagi eng chuqur hissiyotli, poeziya ayol obrazlarini eslashga majburlaydi. [II.6,11-17]

Kartinning kompozitsion tuzilishi klassitsizm uchun o`z oldiga alohida namuna. U katta oddiyligi bilan ajralib turadi: o`rta Apollonning figurasi joylashtirilgan, uning ikki yoniga muzalarning va shoirning figuralari simmetriyali joylashgan. Biroq bu echimda hech qanday kuruqlik va yasamalik yo`q, mohirlik bilan topilgan, o`rnidan sezilar-sezilmas siljitishlar, figuralarning burilishlari, harakatlari, bir chetga siljirilganday bo`lgan daraxt, uchib yutgan amur – bu usullarning barchasi kompozitsiyani tushunarlilik va muvozonatlilikdan ajratmay, unga bu asarni Pussen taqlid qilgan akademistlarning xomaki-shartli asarlaridan ajratib turadigan hayot hissiyotini beradi.

Pussenning rangtasvir ishlarining badiiy va kompozitsion o`yining amalga oshirilish davomida uning ajoyib rasmlari katta ahamiyatga ega bo`ldi. Yorug`lik va soyaning dog`larining taqqoslashinishiga asoslanib, alohida keng va bosiqlik bilan, sepiya yordamida ishlangan rasmlar asarning g`oyasini tugatilgan rangtasvir butunlikka aylantirishda tayyorgarlik rol` bajaradi. Jonli va harakatchan bu tayyorgarlik rasmlar uning g`oyaviy o`yiga javob beradigan kompozitsion ritm va ta`sirli hisli echimlarni izlashdagi rassomning ijodiy xayolining barcha boyligini ifodalaganday bo`ladi.

Keyingi yillari 1730-yillardagi eng yaxshi asarlarining uyg`unligi asta-sekinlik bilan yo`qola boshlaydi. Pussenning rangtasvirida umumiylik (konkret

emaslik) va o`y yuritish belgilari ko`payib boradi. Ijodkorligining kelayotgan to`ntarishi uning Frantsiyaga safati vaqtida keskin kuchaydi.

Pussenning shuhrati frantsuz saroyigacha etib boradi. Frantsiyaga qaytishga taklif etilgan Pussen qo`lidan kelganicha u erga borishgi keyinga qoldirib o`tiradi. Faqatgina Lyudovik XIII ning yakka o`zining salqin-buyruqchil xati uni bo`ysunishga majbur etadi. 1640-yilning kuzida Pussen Parijga ketadi. Frantsiyaga safar rassomga ko`pgina achchiq pushaymonlik olib keladi. Uning badiiy san`ati saroyda ishlovchi Simon Vue rahbarligidagi dekorativ barokko vakillarining qattiq qarshiligiga uchraydi. «Bu hayvonlarning» (rassom o`zining xatlarida ularni shunday ataydi) yomon niyatli til biriktiruvlari va chag`imlarining to`ri ma`nosiz obro`ga ega bo`lgan Pussenni o`rab oladi. saroy xayotining atmosferasi unda jirkanish paydo etadi. Rassomga, uning so`zlari bo`yicha, o`z ustaxonasida, tinchlikda ijodkorlik bilan shug`ullanish uchun, o`zi tushib qolgan qiyin sharoitdan qutilishi, o`z bo`yniga o`zi ildirgan dor arqonidan qutilishi zarur edi, sababi, «agar men bu elda qalsam», – deb yozadi u, – bu erdagi boshqalarga o`xshab yaramasga aylanishimga to`g`ri keladi. Korol` saroyi buyuk rassomni o`z tomonida torta olmadi. 1642 yilning kuzida Pussen ayolining kasalligini bahona qilib, bu marta butunlay Italiyaga qaytib ketadi. [II.5,44-49]

Pussenning 1642-yillardagi ijodi teran to`ntarish belgilariga ega. Bu to`ntarish faqat rassomning xayotida yuqorida ko`rsatilgan voqealar bilan emas, balki birinchi navbatda klassitsizmning o`zining ichidagi qarama-qarshiliklar bilan bog`liq. Shu vaqtlardagi jonli haqiqat aqlga muvofiqlik va fuqarorlik insoniylik g`oyalariga loyiq emas edi. Klassitsizmning yoqimli etik pozitsiyasi o`zining ahamiyatini yo`qota boshladi.

Parijda ishlab Pussen uning oldiga saroy rassomi sifatida qo`yilgan vazifalardan butunlay qo`l uzib keta olmadi. Parij davridagi asarlar salqin, rasmiy sifatga ega, ularda tashqi ta`sirchanlikka erishishga yo`naltirilgan barokko badiiy san`atining belgilari seziladi («Vaqt Haqiqatlikni Qizg`anich va Arazlikdan qutqaradi», 1642, Lill`, muzey; «Avliyo Frantsisk Ksaveriyaning mo`jizasi»,

1642, Luvr). Atab aytganda shunday turdagi ishlarni keyinchalik Lebren rahbarligidagi akademiya lagera rassomlari namuna sifatida o'zlariga qabul etib oldi.

Biroq, hattoki usta klassitsistik badiiy doktrinalarni qat'iy rahbarlikka olgan asarlarida ham, u obrazlarning avvalgi teranligi va hayotiychanligiga erisha olmdi. Bu sistemaga xos bo'lgan aqlga muvofiqlik, normativlik, hisga qaraganda umumiy g'oyalarning ustunroq bo'lishi, nuqsonsizlikki intilish uning asarlarida bir tomonlama ulg'aytib ko'rsatilgan turga ega bo'ladi. bunga A.S.pushkin nomidagi tasviriy san'at muzeyidagi «Stsipionning keng fe'lligi» (1643) misol bo'ladi oladi. tutqinga tushgan Karfagen malikasiga egalik etishdan voz kechib, uning kuyoviga qaytarayotgan Rim askarboshchisi stsipionni tasvirlab, rassom dona askarboshchining insoniyligini maqtaydi. Biroq bu erda axloqiy hayotiychanlik va ruhlanuvchilikdan ajralgan, qo'l harakatlari shartli, mazmunining teranligi o'ndan chikarilgan yasamalik bilan almashtirilgan. Figuralar qotib qolganday bo'lib ko'rinadi, kolorit salqin, shu erga xos ranglarning ko'pligi bilan birga turli-tusli, rangtasvirlik usuli yoqimsiz tekislanishi bilan ajralib turadi. «etti diniy salt-dastur» ning (1644-1648) ikkinchi tsiklidagi kartinalarida shunday belgilar bilan ta'riflanadi.

Klassitsistik usulning to'ntarishga uchrachi birinchi navbatda Pussenning syujet kompozitsiyalarida seziladi. 1640-yillarning oxiridan boshlab rassomning yuqori yutuqlari boshqa janrlara-portretida va peyzajda ko'rinadi.

Pussenning eng ajoyib asarlarining biri – uning atoqli, Luvrdagi avtoportreti 1650-yilga tegishli. Pussen uchun, rassom – birinchi navbatda o'ychil. Portretida kabi ko'rinishga alohida diqqat qaratilgan, obrazning ahamiyatliilgi uni oddiy odamlardan ajratib turuvchi, ijtimoiy bosqichdagi egallab turgan o'rni bilan belgilangan shu davrda Pussen odamning qimmatligini uning aqlning kuchida, ijodiy qudratisha ko'radi. Avtoportretida rassom kompozitsion tuzilishning kelishgan tushunarlilikini, chiziqli va xajmli echimlarining aniqligini saqlaydi. G'oyaviy mazmunining chuqurligi va yaxshi tugatilganligi bilan Pussenning

«Avtoportreti» frantsuz portretchilarining asarlaridan ustun turadi va XVII asrdagi Evropa badiiy san`atining eng yaxshi portretlari qatoriga kiradi.

Pussenning peyzaj bilan qizikuvchanligi uning dunyoni bilishining o`zgarishi bilan bog`liq Pussenning, uning 1620-1630-yillardagi asarlariga xos bo`lgan, odam haqidagi bir butun tushunchasini yo`qotganligi gumonsiz. Bu tushunchasi 1640-yillardagi syujetlik kompozitsiyalarda ifodalanishga intilishlari yutuqqa olib kelmadi. Pussenning obraz sistemasi 1640 yillarning oxiridan boshlab, endi boshqa asoslarga tuzildi. Pussen uchun tabiat – bu haqiqiy dunyoning yuqori uyg`unligining ko`rinishi. Odam, undagi ustunlik etuvchi o`rnini yo`qotgan. Odam, faqatgina tabiatning ko`p sonli asarlarining biri va u tabiat qonunlariga bo`ysunishga majbur deb tushuniladi. [II.6,56-68]

Rimning atroflarid sayr etib yurib, rassom unga xos bo`lgan havaslilik bilan Rim Kompniyasi landshaftlarini tadqiq qiladi. uning bevosita olgan ta`sirlari naturadan olingan, idrokning hayron qoladigan jonliligi va nozikligi bilan ajralib turadigan, ajoyib peyzaj rasmlarida berilgan.

Pussenning rangtasvir peyzajlari uning rasmlariga xos bo`lgan darajadagi, shu to`g`risida olinganlikka ega emas. Uning rangtasvir ishlarida oshira ta`riflangan umumlashtirish asoslari kuchliroq seziladi va ularda tabiat etuk chiroylilik va buyuklikning egasi sifatida ko`rinadi. Katta g`oyaviy va ta`sirli mazmungi to`yindirilgan. Pussenning peyzajlari XVII asrda keng tarqalgan qahramonlik peyzajning eng yuqori yutuqlari qatoriga kiradi.

Pussenning peyzajlariga dunyoning kengligi va buyukligi hislari singdirilgan. Katta, to`planib yotgan jar toshlar, shoxalari egilgan daraxtlarning ko`rinishlari, oynaday tiniq ko`llar, toshlar va soyali butalar orasidagi oqib turgan buloqlar har biri xolst tekisligiga parallel joylashgan fazoviy planlarning ta`minlanib kelishiga asoslangan, plastik aniq tushunarli, butun kompozitsiyaga birlashtiriladi. Tomoshabinning nazari ritmli harakatga kelib, katta fazoviylikni to`lig`i bilan qamrab oladi. kolorist gamma juda sipoyi, ko`pincha u osmon va suvning salqin,

ko`k va osmon ko`k tonlari bilan er va jar toshlarning issiq, malla qizil va sur tonlarining aralashib kelishiga tuziladi.

Rassom har bir peyzajda takrorlanmaydigan obraz yaratadi. «Polifem bilan peyzaj» (1649; Ermitaj) tabiatga keng va tantanali gimn sifatida qabul etiladi; Moskvadagi «Gerkules bilan peyzaj» (1649) qudratli buyukligi bilan o`ziga tortadi. Patmos orolidagi ulamo Ioanni (Chikago, badiiy san`at instituti) tasvirlab Pussen bu syujetning odatdagi tahlil qilinishidan bosh tortadi. U, go`zalligi va kayfiyatining kuchi bo`yicha siyrak uchrashadigan peyzaj-go`zal Elladaning jonli ifodalanishini yaratadi. Pussenning tahlil qilinishidagi Ioann obrazi xristan doruvchi emas, Qadimgi dunyo mutafakkirini eslatadi.

So`ngi yillari Pussen xattoki tematik kartinalarida peyzaj shaklida tasvirlanadi. Uning «Fokianning kuylanishi» (1648 yildan keyin; Luvr) kartinasi shunday Qadimgi dunyo qahramoni Fokian uning qadrini bilmaydigan vatandoshlarining hukmi bilan o`lim jazosiga buyuriladi. Unga hattoki o`z vatanida ko`milishiga ham ruxsat etilmaydi. Rassom, qullar Fokianning tanasini zambilga solib, Afinadan olib chiqib borayotgan mahalini tasvirlaydi. Ko`k osmon va yashil daraxtlar fonida ibodatxonalar, minoralar, shahar devorlari ajralib ko`rinib turibdi. Hayot o`z yo`li bilan o`tayopti, cho`pon podasini boqib yuribdi, yo`lda ho`kizlar aravani sudramoqda va otliq chopib bormoqda. Go`zal peyzaj bu asarning qayg`uli g`oyasini – odamning bu dunyoda yolg`izligi, mangu tabiat qarshichida uning ojizligi va hayotning o`tkinchi ekanligini – alohida xis qilishga majbur qiladi. Hattoki qahramonning o`limi ham uning beparvo chiroyliligiga dog` tushira olmaydi. Agar bundan oldingi peyzajchilar tabiat va odamning birligini isbotlagan bo`lsa, unda «Fokianning ko`milishi» da shu davr uchun xos bo`lgan odam va haqiqiy hayotning kurashlarini ifodalovchi, qahramon va uni qurshab turgan dunyoning bir-biriga qarshi qo`yilish g`oyasi paydo bo`ladi. [II.6,78-86]

Dunyoni uning qayg`uli qarama-qarshiligida qabul etish Pussenning hayotining so`ngi yillarida ishlagan, atoqli «Yilning to`rt fasli» peyzaj tsiklida

(1660-1664; Luvr) ifodasini topdi. Rassom bu asarlarida hayot va o`lim, tabiat va odamzod masalalarini olg`i qo`yadi va echadi, har bir peyzaj belgili bir simvol (timsol) ma`noga ega; masalan «Bahor» (bu peyzajda jannatdagi Odam va eva tasvirlangan) – bu dunyoning gullanishi, odamzotning bolaligi, «Qish» – suv toshqini, tirikchilikning nobud bo`lishini tasvirlaydi. Tabiat, Pussenda, hattoki qo`rqinchli «Qish» da buyuklikka va kuchga ega. erga quyilib kelgan suv rahmsiz chorasizlik bilan barcha jonzotni yutadi. Hech erda qutilib qolish imkoni yo`q. Chaqmoqning yaraqlashi tungi qorong`ulikni kesib o`tadi va umidsizlikka tushgan dunyo qo`zg`alishsiz toshga aylanib qotib qolganday bo`lib ko`rinadi. Kartinaga singdirilgan, yurakni suvlatadigan qiymilsizlikni sezishda Pussen yaqinlashib kelayotgan rahmsiz ajal g`oyasini tasvirlaydi. Qo`rqinchli «Qish» rassomning eng so`ngi asari bo`ldi. 1665 yilning kuzida Pussen vafot etdi. O`z zamoni va keyingi davrlar uchun Pussenning ijodining ahamiyadi juda katta. Uning haqiqiy merosxo`rlari XVII asrning ikkinchi yarmidagi frantsuz akademiyachilari emas, balki o`z zamonining buyuk g`oyalarini klassitsizm badiiy san`atina shakllarida ko`rsata olgan XVIII asrning revolyutsion klassitsizmning vakillari bo`ldi.

Agar Pussenning ijodi har xil janrlar – tarixiy va mifologik kartina, portret va peyzaj – teran foydalanilgan bo`lsa, unda frantsuz klassitsizmning boshqa ustalari asosan qanday bo`lmasin belgili bir janrda ishladi. Masalan Pussen bilan bir qatorda klassitsizm peyzajining yirik vakili bo`lgan Klod Lorrendi (1600-1682) atab o`tishga bo`ladi.

Klod Jele Lotaringiyada (fr. Lorraine) tug`ildi, uning Lorren degan lakabi shundan kelib chiqqan. U kelib chiqishi bo`yicha dehqon oilasidan edi. Ota-onasidan erta etim qolib, Lorren bola vaqtida-yoq Italiyaga ketadi vash u erda rangtasvirni o`rganadi. Ikki yil Neapolda bo`lganligini va ozgina vaqtga Lortaringiyada bo`lib qaytganligini hisoblamaganda butun hayoti Rimda o`tdi.

Lorren klassitsizm peyzajning yaratshuvchisi bo`ldi. Bu turdagi ayrim asarlar XVI asrning oxiri – XVII asrning boshidagi Italiyali ustalar – Annibale Karrachchi va Domenikinoning – ijodida ham paydo bo`ldi. Rimda ishlagan

nemets rangtasvirchisi El'sgeymer peyzaj rangtasvirga katta hissa qo'shdi. Biroq faqat Lorrendegina peyzaj to'liq, butun bir motivlaridan ruhlandi, biroq u bu motivlarni klassitsizm normalariga loyiq obrazlarga aylandirdi. Tabiatni qahramonlik nazardan tushungan Pussendan farqi, Lorren birinchi navbatda lirik. Unda jonli his, yakka kechirmalarning xususiyatlari ko'pincha bevosita, shu to'g'risida ifodalangan. U cheksiz uzoq cho'zilgan dengizlarni (Lorren gohi-gohi dengix gavanlarini yozdi), keng ko'k jiyakni. Chiqib kelayotgan va botib borayotgavn quyoshning qulfi do'nishlarini tong oldidagi tumanni, quyuqlanishib kelayotgan gavgumni tasvirlashni yaxshi ko'radigan edi. Lorrenning ertadagi peyzajlariga – masalan, odamlar eski xarobaxonalar orasida kezib yurgan qadimgi Rim forumi o'rnidagi o'tloqni tasvirlovchi «Kampo Vachchino» da (1635; Luvr) – arxitektura motivlarga biroz ortiqcha to'ldirilib yuborilish, malla qizil ranglar, yorug'likning kuchli qarama-qarshiliklari xos. [II.5,34-41]

O'zining ijodining gullab rivojlanish yo'liga Lorren 1650-yillari tushadi. Shu vaqtlardan boshlab uning yaxshi asarlari paydo bo'ladi. Masalan, «Evropaning o'g'irlanishi» (taxminan 1655; A.S.Pushkin nomidagi Davlat tasviriy san'at muzeyi) to'liq shakllangan Lorrenning kompozitsiyalari – ayrim sharoitlarni hisobga olmaganda-qanday da bir aniq belgili peyzajni tasvirlamaydi. Ular tabiatning umumlashtirilgan obrazini yaratganday bo'ladi. Moskvadagi kartinada atroflari tiniq, ko'rinishli tepaliklar va mo'ldir daraxtlar bilan jiyaklangan oqchil ko'k dengiz qo'ltig'i tasvirlangan. Landshaft kuchli quyosh nuri bilan yorug'langan, faqatgina dengiz qo'ltigining o'rtasida bulutning engil soyasi tushib turibdi. Barcha yashnab tinchlikka to'la. Odam figuralari Lorrenda Pussenning peyzajlaridagiday katta ahamiyatga ega emas (Lorrenning o'zi figuralarni yozishni yoqirmaydigan edi va ularni bajarishni boshqa ustalarga topshirdi). Biroq idilliyalik ruhtda tahlil qilingan, ho'kizga aylangan Zevsning go'zal Evropani o'g'irlashi haqidagi qadimgi ertakdan olingan ko'rinish peyzajning umumiy kayfiyatiga loyiq keladi; bu Lorrenning boshqa kartinalariga xam tegishli

– ularda tabiat va odamlar bir tematik o`zaro aloqada berilgan. Lorrenning 1650 yillari eng yaxshi ishlari qatoriga Drezdendagi «Atsis va Galateya» (1657) kiradi.

Lorrenning so`ngi ijodida tabiatni tushunish borgan sari ta`sirliroq bo`la boshlaydi. Uni, masalan kunning har xil vaqtiga bog`liq landshaftning o`zgarishi qiziqtiradi. Kayfiyatni berishdagi asosiy usul yorug`lik va kolorit bo`ladi. Shundayligicha Leningraddagi Ermitajdagi saqlanayotgan, o`ziga xos bir tsiklda tasvirlangan «Tong»ning nozik poeziyasini, «Kun yarimi» ning yorqin tinchligini, «Kech»ning tumanli – oltin rang kunning botishini, «tun» ning ko`kishroq qorong`iligini ko`rsatadi. Bu kartinalarning orasidagi eng poeziyalisi – «Tong» (1666). Bu erda hamma narsa otib kelayotgavn tongning kumush rang – ko`k shu`lasiga to`la. Yorug` tushib kelayotgan osmonda katta gungurt daraxtning tiniq ko`rinishi ajralib ko`rinadi, qadimgi qulandi qoldiqlar ham gavgum soyaga to`la – bu ochiq va tinch landshaftga xafali tur bag`ishlovchi motiv.

Lorren. Shuningdek graver-ofortchi va rasm soluvchi sifatida xam belgili. Ayniqsa rassomning Rim atroflari bo`ylab sayr etishi vaqtida naturadang ishlangan rantasvir ko`rinishlari alohida ajoyib. Bu raslarda Lorrenga xos bo`lgan ta`sirchanlik va chin yurakdan xis qilish aloxida ko`zga tashlanadi. Tush bilan, yuvib tashlashni qo`llanib bajarilgan bu ko`rinish rasmlar rangtasvirlik usulining hayron qoladigan kengiligi va erkinligi, oddiy usullar bilang kuchli ta`sirlilkka erisha olish qobiliyati bilan ajralib turadi. Rasmlarning motivlari juda har xil: gohida bu mo`yqalamning bir necha surtmalari bilan cheksiz kenglik ta`sirini paydo etadigan panormala sifatdagi peyzaj, gohida qalin alleya va kuyosh nuri daraxtlarning yaproqlari orasidagi o`tib yo`lga tushib turibdi, gohida daryo yoqasidagi cho`p bosib ketgan oddiy tosh, gohida, eng oxirida ajoyib park bilan qurshalgan tantanali imoratning tugatilgan rasmi («Al`bani villasi»).

Lorrenning kartinalari ko`pgacha – XIX asrning boshigacha – peyzaj rangtasviri ustalari uchun namuna bo`lib qoldi. Biroq uning tasvirlash usulining tashqi ko`rinishlarini o`zlashtirgan ko`pchilik davomchilari tabitani haqiqiy jonli his qilishini yo`qotdi.

Lorrenning ta`siri uning zamondoshi, klassik peyzajga, ayniqsa xavotirli momoqaldiroq chaqmogi yorug`ining ta`sirli berishda tinchlanish va dramatik elementlarini kiritgan Gaspar Dyugening (1613-1675) ijodida ham seziladi. Dyugening asarlari orasida Rimning Doria-Pamfili va Kolonna saroylaridagi peyzaj tsikllari alohida belgili.

Klassik yo`nalishga Estash Lesyuer (1617-1655) qo`shildi. U Vuening shogirdi bo`ldi va unga dekorativ ishlarini bajarishda yordamlashdi. 1640 yillaro i Lesyuer Pussenning badiiy san`atining kuchli ta`siri boshidan kechirdi.

Lesyuerning ijodi – saroy va klerikal guruhlarining badiiy san`at oldiga qo`ygan talablariga klassitsizm asoslarini moslashtirishning namunasi. O`zining eng katta ishi – Parijdagi Lamber mehmonxonasining devorlariga solingan rasmlarida – Lesyuer klassitsizmning estetik doktrinalari asoslarini sof dekorativ ta`sirlar bilan birlashtirishga harakat etdi. Shuningdek cherkov guruhlarining buyurtmasi bo`yicha ishlangan «Avliyo Brunoning hayoti» (1645-1648, Luvr) katta tsiklida obrazlarning xo`shomadgo`ylik bilan oshira ta`riflanishida va butun tsiklga singdirilgan katolik fanatizm ruhida seziladigan barokko yo`nalishlarga yaqin belgilarining bor ekanligi sababsiz emas. Lesyuerning ijodi – klassitsizm yo`nalishining saroy akademizmiga qarab o`zgarishining dastlabki belgilarining biri. [II.6,67-78]

XVII asrning ikkinchi yarmida frantsuz haykaltaroshligi asosan «katta oqim» chegarasida rivojlandi. Haykaltaroshlik esdaliklari shahar va saroy-park ansamblarini yaratishda, ijtimoiy va diniy imoratlarni bezashda keng turda qo`llanildi. Atab aytganda, shu vaqtdagi frantsuz haykaltaroshligining eng yaxshi tomonlari uning arxitektura bilan chambarchas bog`liqligi sababli kelib chiqdi. Hattoki plastik, paradli portretida – ularni monumental plastika asarlari bilan yaqinlashtiruvchi belgilarga ega bo`ldi. «Katta oqim» ning talablari, korol` saroyining talablariga loyiq bo`lish zarurligi ko`pincha frantsuz haykaltaroshligi ustalarining imokniyatini toraytdi. Biroq ularning eng a`lolari shunday ham katta ijodkorlik yutuqlargna erishdi.

XVII asrning frantsuz haykaltarshligining eng yirik yutuqlari, yaratilishida shu davrning etakchi ustalari – Jirardon, Pyuje, Kuazovoks va h. – qatnashgan Versal` saroy kompleksi bilan bog`liq.

XVII asrning ikkinchi yarmidagi frantsuz haykaltarshligiga xos bo`lgan xususiyatlar Fransua Didardonning (1628-1715) ijodida alohida yorqinroq ifodasini topdi. Bernining shogirdi Jirardon, Luvrda, Tyuilri va Versal` saroylarida haykaltarshlik dekorativ ishlar ishladi. Uning atoqli asarlari qatoriga Versal` parkidagi «Prozerpinaning o`g`irlanishi» (1699) haykal guruhi kiradi. U, arxitektor Arduen-Mansar tomonidan yaratilgan shakllari va proportsiyalari bo`yicha yarashgan, aylana sutinlar qatorining markazida joylashgan. Tsereraning enli ot aravada Prozerpinani olib ketayotgan Plutonning izidan kuvishi tasvirlangan rel`ef bilan aylana qursholgan, tsilindr turidagi tosh tiroq ustiga kompoztsion va dinamik tuzilishi bo`yicha murakkab haykal guruhi o`rnatilgan. Bu asarning vazifasidan kelib chiqib Jirardon asosiy diqqatni haykalning dekorativ ta`sirliligiga karatadi: barcha tomonidan aylanib tomosha qilishga hisoblangan haykal guruh plastik qarashlarning katta boyligiga ega. [II.26,67-75]

Jirardonning belgilari asarlarining qatoriga, shuningdek, parkning qalim o`simliklari fonidagi unurning ustida joylashgan «Apollon va nimfalar» haykal guruhi (1666-1675) da kiradi. Jirardon tomonidan Versal` hovuzlarining biri uchun ishlangan «Cho`milayotgan nimfalar» rel`efi obrazlarning tushunilishining yangiligi, hissiyotli chiroyligi bilan ajralib turadi. Shartli akademik dasturlarni unutmagan bo`liyu, haykaltarsh hayotchanlik va poeziya singdirilgan asar yaratgan. Fransua Jirardonga xos bo`lgan, rel`efning mohirlik bilan bajarilishi, Versal`ga maxsus dekorativ vazalardagi kompozitsion rasmlarda ham ko`rinadi («Galateyaning tantanali g`alabasi», «Amfitritaning tantanali g`alabasi»).

Jirardon, shuningdek monumental haykaltarshlikning boshqa turlarida ham ishladi. Sorbonna cherkovidagi Rishel`ening qabr esdaligi (1694) unga tegishli. U, Vandom maydoniga o`rnatilgan (keyinchalik XVIII asrdagi Frantsuz

revolyutsiyasi vaqtida buzib tashlangan) Lyudovik XIV ning ot minib turgan haykalining muallifi bo`ldi. Korol`, oyoqlarini tantanali bosib kelayotgan ot ustida o`tirgan holida tasvirlangan: u Rim askarboshchisi kiyimida, biroq parkda tasvirlangan Lyudovikning oshira ta`riflangan ko`rinishida davlatni yakka boshkaruvchi hukmdor buyukligi va qudratligi ifodasini topgan. Haykaltarosh xaykal va uning tosh tirnog`ining va yaxlitlik bilan olingandagi butun monumentning – uni qurshab turgan maydon fazoviyligi va uning arxitekturasi orasidagi zarurli mos-xosligi munosabatini topa olgan, shuning orqasida otlı xaykal tantanalai arxitektura ansamblning haqiqiy markazi bo`lib qoldi. Jirardonning bu asari butun XVIII asr davomida Evropa hukmdorlarining ot minib turgan esdaliklari uchun namuna bo`lib xizmat etdi.

XVII asrning ikkinchi yarmining frantsuz haykaltaroshi-Antuan Kuazevoksning (1640-1720) ijodida – Jirardonning ijodiga taqqoslaganda akademizmning belgilari biroz ko`proq seziladi. Kuazevoks Lebrn bilan birga Versal` saroyining dekorativ bezaklari ustida ishladi. u derazali galereya va Urush zalining xaykal bezaklarini bajardi. U, shuningdek, ko`p sonli portret xaykallar va byustlarning (Lyudovik XIVning, shahzoda Kondening, Lebrenning, Odranning) muallifi bo`ldi, bu ta`sirli, biroq uncha chuqur ma`noga ega bo`lmagan asarlarda barokko paradli portret dasturlarini rahbarlikka oladi.

Bu davrdagi frantsuz haykaltaroshligi tarixida, XVII asrdagi frantsuz plastikasining eng yirik vakili – P`er Pyujening (1620-1694) ijodi alohida o`rin egallaydi.

Pyuje Marseli tosh o`ruvchi usta oilasidan chiqdi. Bolalik vaqtidan boshlab u kema tuzatish ustaxonasida yog`ochga naqsh o`yuvchi sifatida shogird bo`lib ishladi. Yosh yigit vaqtida u Italiyaga ketadi va u erda P`etro da Kortonada rangtasvirni o`rganadi. Biroq o`zining haqiqiy qobiliyatini xaykaltaroshlikda topdi. P`yuje biroz vaqt Parijda ishlali, biroq uning asosiy ijodiy ishlari Tulonda va Marsel`da ishlanda. Haykaltaroshga rasmiy buyumrtmalarni ham atab aytganda Versal` prakini bezash ishlarini bajarishga to`g`ri keldi.

P`yujening badiiy san`ati tashqi ta`sirlilik belgilari bo`yich barokkoga yaqin. P`yuje sirli ko`tarinkilik va xomaki nuqsonsiz maqtovdan ozod – uning obrazlarini chin yuraklik, toza, ularda hayotiylik kuch seziladi.

Bu tomonidan P`jening asosiy asarlarining biri – «Milon Krotonskiy» (Luvr) marmar guruhi – diqqatga loyiq. P`je qo`li daraxtning yorigiga kirib qolgan va arslonga talangan atletni tasvirlaydi. Chidab bo`lmaydigan azobdan Milonning tusi qochib ketgan, uning kuchli tanasining va bir muskulida zo`riqish seziladi. Atletning figurasining umumiy murakkab burilishiga va kuchli harakatchanligiga qaramasdan guruhning kompozitsion tuzilishi aniqligi va tushunarligi bilan ajralib turadi – haykal guruh, asosiy, bir ko`rish nuqtasidan yaxshi qabul etiladi.

P`yujening talanti asosiy fikri bo`yicha alohida «Aleksandr Makedonskiy va Diogen» (1692, Luvr) rel`efida yaxshi ko`rinadi. Haykaltarosh monumental arxitektura qurilish fonida qatnashuvchilarning yasalishi bo`yicha kuchli, obraz ta`rifi bo`yicha aniq figuralarini tasvirlaydi. Yorug`lik soyasi, figuralarning plastik sezilarligini kuchaytirib, haykal rasimga ta`sirli sifat beradi. Bu rel`efdan olinadigan ta`sir – to`lib toshgan hayotiylik kuch. Bu belgilar p`yujening boshqa asarlarida ham, masalan, uning Tulon ratushasining balkonini ko`tarib ushlab turgan atlantlariga xam xos. Hattoki rasmiy buyurtma bo`yicha ishlangan, Lyudovik XIV ning barl`efli portretida ham (Marsel`) P`yuje tantanali – representativli portret chegarasida takabbur podshoning ishonchli obrazini yaratadi. [II.28,23-34]

«Katta oqim»ning dohiysi va qoidalarini belgilovchisi Charl` Lebren (1619-1690) bo`ldi. Vuening shogirdi Lebren, shu bilan bir vaqtda, ayniksa o`zining ijodining dastlabki davrlarida badiiy san`atga taklid qilgan Pussenning eng alangali hurmatlovchilarining biri bo`ldi. 1742-1646 yillari yosh Lebran Italiyada ishladi va bu erda Rafaelning va Bolon`ya akademiyachilarining asarlarini ko`chirib nusxaladi. Vataniga qaytib kelgandan keyin Lebren asosan aslzodalarning saroylari va hovlilaridagi dekorativ ishlar bilan shug`ullandi (Lamber mehmonxonasi, Vo-le-Vikont qo`rg`on saroyi). 1660 yillardan boshlab

«Aleksandr Makedonskiyning qahramonliklari» kartinasini yaratib, saroyda ishlay boshladi. 1662 yili «Korolning birinchi rangtasvirchisi» va shu bilan bir vaqtda gobelenlar manufakturasini direktori qilib tayinlangan u, korol` saroylarini, birinchi navbatda Versal` saroylarini, bechash bo`yicha katta ishlarga rahbarlik qildi. U, o`zining o`ylarini amalga oshirish bo`yicha ishlayotgan rassom-dekoratorlar, graverlar, zargarlar va amaliy badiiy san`at ustalarining butun armiyasiga rahbarlik etdi. Lebrén badiiy qiziquvchanliklarning haqiqiy diktatoriga aylandi.

O`zining ijodida Lebrén dekorativ barokko rangtasvir dasturlaridan foydalandi. Uning markaziy asarlarining biri – Lyudovik XIVni maqtab tasvirlovchi Versal`dagi Derazali galereyaning plafoni. Tarixiy voqealar allegoriyalik figuralar bilan to`liqlirilgan, murakkab va bezaklari haddan tashqari bo`lgan bu kompozitsiya paradliligi va salovatligi, shu bilan birga kuchli tashki ta`sirliligi bilan ko`zga tushadi.

Akademiyaning asosini soluvchilarning biri va uning direktori bo`lgan Lebrén badiiy san`at sohasida kat`iyon markazlashtirishni amalga oshiradi. O`zining akademiya uchun ishlagan bayonnomalarda u akademizm estetikasini yaratuvchi sifatida chiqadi. O`zini Pussenning ishini davom ettiruvchisi deb hisoblab, koloritni birinchi o`rinda turadi deb xisoblagan, akademizmning «rubenshilar» deb atalgan vakillariga qarama-karshi, Lebrén rasmning birinchi darajali ahamiyatliligi isbotlab berdi. Bu masalada Lebrénning raqibi sifatida uning musobaqadoshi va yakka dushmani – rangtasvirchi P`er Min`yar (1612-1695) chiqdi. O`zining syujet kompozitsiyalarida, Min`yar – akademizmning haqiqiy vakili. Uning shartli-yasalma, oshira, moyli tilli rangtasviriga «Aleksandr Makedonskiyning keng fe`lligi» (1689, Ermitaj) ulkan kartinasina misol bo`ladi. Min`yar, shuningdek, Val`de Grae cherkovi plafoni va gumbazidagi ranglab solingan rasmlarning (1663) avtorini; bu asarda barokko uchun xos bo`lgan, obarzlarning yasamaliligi, og`ir kompozitsiyaning haddan tashqari harakatliligi, tashqi ta`sirlikka intilish, o`zining yuqori chegiga etadi. Min`yar saroy jamoatchiligining eng sevimli portretshichi sifatida ko`proq belgisi. Min`yarning

oshira ta'riflanishi va sayoz portretlari, ularni «suyuq, juda xo'shamadgo'yligi, kuchga va doimiylikka ega emas», – deb topgan Pussenning so'zida aniq va to'g'ri ta'rif berilgan. Lebrening va Min'yarning badiiy fikrlari Pussen va Rubensning badiiy san'atining haqiqiy mazmuni bilan xech qanday umumiylikka, aloqaga ega emas edi. Ularning qarashidagi farqlar akademizs cheragasidan chiqib ketmadi.

XVII asrning ikkinchi yarmida frantsuz rangtasvirida urush ko'rinishlari janri ham rivojlandi va undagi ikki yo'nalishni atab o'tishga bo'ladi. Butunlay saroy tevaragi bilan bog'liq bo'lgan, birinchi yo'nalish, kelib chiqishi bo'yicha flmand, Adam Frans van der Meylenning (1632-1690) ijodida ko'rinadi. Van der Meylen rasmiy, sifati bo'yicha butunlay shartli, urush ko'rinishlari kompozitsiyasi turini yaratdi. U, shaharlarning qamal etilishini, askariy kurashlarni, janglarni tasvirlaydi, shu bilan birga bu kartinalarda voqealar uzoqdagi planda bo'lib o'tadi va asosida faqatgina birinchi planda tasvirlangan korol va askarboshchilar uchun fon bo'lib hisoblanadi.

Urush ko'rinishlari janrining ikkinchi yo'nalishi, Burgin'on deb atalib ketgan, asosan Italiyada ishlagan Jak Kurtuaning (1621-1675/76) ijodi bilan ko'rsatiladi. Burgin'onning kartinalari Italiyali Salvator Rozning va Gollandiyali Vouvermanning urush ko'rinishlarini tasvirlovchi asarlariga yaqin. Ularga o'xshab, u askarlarning dam olish o'rinlarini, belgili jangovarlar urushayotgan, otli askarlarning kurashlarini tasvirlaydi va tomoshabinga rassomning qaysi tomonga yaxshi qarashda ekanligini tushunish qiyin. Tashqi ta'sirliliga qaramasdan bu harakatli kompozitsiyalar juda xomaki va bir namunada ishlangan.

XVII asrning ikkinchi yarmidavgi frantsuz rangtasvirining eng yuqori yutuqlari portret sohasiga tegishli. [II.25,34-39]

Bu vaqtlardagi portret deyarli to'lig'i bilan saroy odamlarni tasvirlashga xizmat etadi. U, Rubens va Van Deyk etishtirgan parad portretning qonuniy davomi sifatida shakllandi, shu bilan birga frantsuz portretchilari bu ustalardan asosan tashki ko'rinishlilik (reprezentativlik) belgilarini o'zlashtirib oldi.

Portretchidan, birinchi navbatda, modelga buyuklik, oq suyaklik, atoqlilik va sipoyilik sifatlar berish talab etiladi. Paradli portretning asosiy belgilariga ta`rif berib, badiiy san`at nazariyotchisi Rode de Pil`: «Portret bizga: yashxilab qora-men ulug`, engilmas korolman; yoki men – atrofimga qo`rqinch tarqatadigan, dovyurak askarboshchiman; yoki, men –barcha siyosiy ta`sirlarni biladigan buyuk ministrman; yoki, men-etuk donolikka ega olid magistratman, – deb turgan bo`lishi lozim», – deb yozdi.

O`zlarining modelning atog`ini chikarishga intilishida rassomlar gohi-gohi ochiqdan ochiq xo`shomadgo`ylikni qo`llandi. Bularning barchasi portreti ishlanayotgan odamni kundaliklikdan yuqori ko`rsatishi, uning jamiyatdagi yuqori o`rinini ko`rsatishi, uning alohidalik nuriga berilishi; uni oddiy odamlardan ajratib turgan oraliqni alohida ko`rsatishi lozim edi.

XVII asrning oxiri – XVIII asrning boshidagi frantsuz portretining yirik vakillari Rigo va Larjil`er bo`ldi.

Giatsint Rigo (1659-1743) korolning saroy portretchisi bo`ldi. U ishlagan, belgili Lyudovik XIVning portreti (1791; Luvr) – paradli portretning o`ziga xos xususiyatlarining eng yorqin ifodalanishi. Oq suvsar terisidan ishlangan mantiya uning egnida chiroyli burmalanib, past tushib turibdi, shalpayib ketgan yuzi manmanlikka to`la. Bu portretning rangtasvir mohir badiiyligi va aloxida ta`sirliligi bilan ajralib turadi. Shu belgilar uning boshqa ishlarida xam, masalan, katolik diniy ta`limotining atoqli vakili Bossyuening (Luvr va markiz Lanjoning (Versal`) portretlariga ham tegishli.

Biroq, Rigo buyurtma shartlari bilan bog`liq bo`lmagan vaqtlari, u katta realistik ishonchlilikka ega asarlar yaratdi. Masalan, paradli emas, balki sirdoshli portret shaklida bajarilgan, yozuvchi Fontal`ning portretida (A.S.Pushkin nomidagi Davlat tasviriy san`at muzeyi) rassom frantsuz madaniyatining ilg`or vakillarining birining aqlilikka va qiziquvchanlikka to`la ko`rinishini juda yorqin yakka xarakteristika bilan ifodalaydi. Bu portretning koloriti kuchli ochiq tonlarga asoslangan va tashqi yaltiroqlikdan ozod. [II.26,57-67]

Nikola Larjil`er de (1656-1746) paradli portretning ustasi bo`ldi. U, Parij evevenlarining juda reprezentativli guruhli portretlarining muallifi bo`ldi. Bu asarlar saqlanib qolmadi, ularga ishlangan eskizlar Luvrda va Ermitajda turibdi. Salmoqli, baxmal mantiya va katta parkdagi, takabbur gerdayishga to`li shahar oqsoqollari sutinlar va pardalar bilan bezalgan tantanali saroy zallarida tasvirlangan.

Larjil`er frantsuz aslzodalarining atoqli va modagan aylangan portretchilarining biri edi. U Rigoga qaraganda ham ko`proq ochiqdan-ochiq xo`shomadgo`ylik yo`li bilan yurdi va uning portretlari hali xam ko`proq shartlilik sifatga ega. Hattoki, rassom o`zini ayoli va qizi bilan birga tasvirlagan. «Oila a`zolari portreti» da (Luvr) moyli tilliligi va nozliligi bilan ajralib turadi. Larjil`er, keyinchalik XVIII asr rangtasvirchilari tomonidan rivojlantirilgan, ayollar parad portretining qoidasini yaratdi. U aslzoda ayollarni shartli tahlil qilingan peyzaj fonida, yasalma kostyumlarda tasvirlab, ularni qadimgi dunyo ayol-xudolari, Nimfalar, ovchi ayollar turida yozdi. O`zining modellarida u pozalarning chiroyli erkinligini, qo`l harakatlarining nozliligini, sutday oq terilarining noziligini, ko`zloarining namli yaltirashini, kiyim-kenchaklarining yarashganligini alohida ajratib ko`rsatadi. Bu portretlar juda chiroyli bezalgan va sipoyi, rassom ranglarni yumshatadi, ajoyib gazlomalarning fakturasini, baxmal va atlasning qulflanishini, qimmatbaholi taqinchoqlarning yaltirashinini mohir badiiylik bilan beradi. Kamerger de Montargyuning portreti (Drezden) Larjil`erning oq suyaklar portretining yaxshi namunalarining qatoriga kiradi. Uning portretlarining ayrimlari, masalan, A.S.Pushkin nomidagi Davlat tasviriy san`at muzeyidagi «Ayol portreti» haqiqiy hayotdagiday yoqimli ta`sir qoldiradi, biroq ko`pchiligi juda shartli. Shunday bo`lsa ham, ayrim asarlarida Larjil`er shartlilik chegarasidan chiqib keta oldi va jonli, yorqin obrazlar yaratdi. U ishlagan Vol`terning (Parij, Karanvale muzeyi) va peyzajchi Forents (Berlin) portretlari mana shunday.

XVII asrning ikkinchi yarmida, Frantsiyada rangtasvir asarlar bilan bir qatorda, yirik vakillari – Klod Mellan (1598-1688) va Rober Nanteyl` bo`lgan,

o`z zamonining davlat arboblarning, saroy amaldorlarining filosoflarining va yozuvchilarining ajoyib portretlarining butun galereyasini yaratgan, portret gravyura ham rivojlandi. Keskichli gravyura usulini ustalik bilan foydalanib, ular o`zlarining portretlarida ta`riflarning aniq to`g`riligini obrazlarning tantanali parallilili bilan uyg`unlashtira oldi. Shu bilan qator Pusening, Lebrenning, Lesyuerning, Min`yarning kompozitsiyalarini yangidan ko`chirib ishlagan keskichli gravyura ham rivojlandi. Reproduktsiyali gravyuraning eng atoqli ustasi Jerar Odran (1640-1703) bo`ldi.

XVII asr frantsuz badiiy san`atining umumiy Evropali ahamiyati juda buyuk. Frantsiya absolyutizmning klassik davlati bo`ldi va uning badiiy san`atida bu davrning xususiyatlari eng yorqin ifodasini topdi. Shuningdek XVII-XVIII asrlarda absolyut davrni boshidan kechirgan xech bir Evropa davlati frantsuz badiiy san`atini chetlab o`ta olmadi. Agar XVII asrning boshidagi frantsuz rassomlari ko`pincha boshqa, badiiy qarashdan ortig`iroq rivojlangan, davlatlarning badiiy san`atidan foydalangan bo`lsa, unda asrning ikkinchi yarmida Frantsi Evropaning boshqa milliy badiiy maktablarining olg`a o`zib ketdi. Frantsuz uy kuruvchiligida ishlab chiqarilgan shahar qurilishi asoslari va arxitektura qurilishlar turlari, balki tasviriy san`atda bo`lsa – tarixiy va urush ko`rinishlarini tasvirlovchi janrlar, allegoriya, paradli portret, klassik peyzaj asoslari ko`pchilik Evropa davlatlarining badiiy san`ati uchun o`zining ahamiyatini XIX asrning boshigacha saqlab qoldi.

XULOSA

XVII asrdagi G'arbiy Evropaning eng katta yutuqlari bes kontinental davlatning – Italiyaning, Flandriyaning, Gollandiyaning, Ispaniyaning va Frantsiyaning badiiy san'ati bilan bog'liq. er maydoni bo'yicha juda katta bo'lgan, biroq hisob sanoqsiz mayda knyazliklarga bo'linib ketgan Germaniya imperiyasi XVII asrning boshidagi dehqonlar harakatining mag'lubiyatidan keyin, ikki asr davomida Evropaning siyosiy faol davlatlari qatoriga chiqib qoldi va Evropa badiiy xayotida belgili rol o'ynay olmadi. Angliyada revolyutsiya davrining puritanlik xarakati tasviriy san'atning rivojlanishi uchun qulaysiz bo'lib chiqdi. Rusda XVII asr badiiy san'atining o'rta asrlik davrining yakunlanishi va yangi, dunyoviy (diniy emas) badiiy dunyoqarashning shakllanishi, kelgusi XVIII asrdagi rus realistik badiiy san'atining o'sishiga tayyorlik davri bo'ldi. Bu davrdagi Italiya, Ispaniya, Flandriya, Gollandiya va Frantsiyaning tarixiy rivojlanishining alohida o'ziga xos sharoitlari bu davlatlarda oldingi asrda shakllangan badiiy dasturlar va ko'pgina boshqa sharoitlar, shu atalgan milliy maktablarning har qaysisining faqat o'ziga xos bo'lgan xususiyatiga ega bo'lishiga sabab bo'ldi. Biroq shu bilan birga bu davlatlarning badiiy san'atida XVII asr haqida G'arbiy Evropa badiiy san'ati tarixining belgili bir butun bosqichi deb aytishga imkon beradigan umumiy belgilarni ko'rishga bo'ladi. Iqtisodiy va ijtimoiy rivojlanish darajasiga farqlariga, asarlarning oqimlik xarakteridagi xususiyatlariga qaramasdan bu davlatlarning rassomlari ayrim o'z davri uchun umumiy bo'lgan masalalarni echdi. [II.28,67-72]

XVII asrda frantsuz xalqi oldida qonli fuqarolik urushi va xo'jalikning vayrongarchilikka tushishidan keyin iqtisodiy, siyosiy va madaniyat hayotining barcha sohalarini bundan keyin rivojlantirish masalasi turdi. Absolyut monarxiya sharoitida – Genrix IV va ayniqsa XVII asrning ikkinchi choragida bo'shang Lyudovik XIII ning ministri Rishel'e davrida davlatning markazlangan sistemasi shakllandi va kuchaydi. Feodal oppozitsiya bilan ketma-ketlikda olib borilgan

kurash, natijali iqtisodiy siyosat va o'zining xalqaro ahvolini mustahkamlash natijasida Frantsiya katta yutuqlarga erishdi va Evropaning eng qudratli davlatlarining biriga aylandi.

Frantsuz absolyutizmining mustahkamlanishi xalq ommasini ayovsiz ezishga asoslangan edi. Rishel'e – xalq yuk tashishga o'rgangan g'ashirga o'xshaydi va ishning ko'pligidan ko'ra dam olishning ko'pligidan ko'proq bo'ziladi («Eshakning yuki oz bo'lsa yotagan keladi» deganday) – degan edi. Rivojlanishiga absolyutizm o'zining iqtisodiy siyosati bilan g'amxo'rlik etgan burjuaziya qarama-qarshiliklari ikki tomonlilik holatda edi: u siyosiy ustunlikka intildi, biroq siyosiy tomonidan etishmaganligi sababli korol` hukumati bilan munosabatni uzish yo`liga tushib xalq ommasiga rahbarlik eta olmadi, sababi burjuaziya bevosita sotqinlik qilib, oq suyaklar bilan kelishimga kelgan Parlamentli Frona (1648-1649) deb atalgan voqeada o`z tastig`ini topdi.

Absolyutizmning markazlashtiruvchi roli XVII asrning ikkinchi yarmida asosan olganda Frantsiyani barcha madaniy kuchlarning korol` saroyi atrofiga jamlanishida ham ko`rinadi. Belgili uy kuruvchi ustalar, shoirlar, dramaturglar, rassomlar, sazondalar saroyning buyurtmasi bo'yicha asarlar yaratdi. Lyudovik XIVning obrazi gohida keng fe`lli xukmdor, gohida faxrli g`olib sifatida tarixiy, allegorik, urush ko`rinishlari kartinalari, parad portretlari va gobelenlar uchun mavzu bo`lib xizmat etdi.

Frantsiya badiiy san`atidagi har xil yo`nalishlar bunday buyon oq suyaklik monarxiyaning «katta okimi» ichida xususiyatini yo`qotdi. Elning badiiy hayoti qat`iyan markazlashtirishga duchor bo`ldi. 1648-yildayoq Korol` rangtasvir va haykaltaroshlik Akademiyasi tashkil etilgan edi. Akademiyaning tuzilishi o'zining yoqimli tomonlariga ham ega bo`ldi: birinchi marta rassomlarning ishlari tsex tuzumining ezishidan ozod bo`ldi va badiiy ta`limning tartiblashtirilgan sistemasi yaratildi. Biroq o'zining ishlashishi boshlashdanoq Akademiya absolyutizmning manfaatlariga bo`ysundirilgan edi. 1664 yili Kol`ber yangi vazifalardan kelib chiqib Akademiyaning qayta tashkil qildi va uni to`lig`i bilan

saroy xizmatiga maxsus davlat muassasasiga aylantirildi. 1671 yili arxitektura Akademiyasi tuzildi. Frantsuz akademiyalarining ishlarida konservatiklik (keyingi tortuvchilik) ko`p edi, biroq ularning orqasida absolyut Frantsiyaning buyuk badiiy ansambllarini yaratishda qatnashgan juda ko`p sonli ustalarni tayyorlab chiqish imkoni paydo bo`lganligin unutmasligimiz kerak.

XVII asrning ikkinchi yarmidagi frantsuz rangtasvirida haykaltaroshlikka qaraganda ham ko`proq rasmiy talablardan mustaqil seziladi. 1660 yillarning oxirida Rangtasvir va Haykaltaroshlik Korollik Akademiyasi tomonidan, «katta oqim» ning yaratilishiga xizmat etgan, tartibga solish qoidalari ishlab chiqarildi. Bu qoidalarning buzilmaydiganligini ma`qullab akademiya vakillari Pussenning obro`sining panohiga yashirinadi. Biroq buyuk frantsuz rassomining badiiy sanxatining akademiya tomonidan ishlab chiqarilgan, amalga oshmaydigan, isbotsiz badiiy sistemaga hech qanday aloqasi yo`q edi. Bu sistemada klassitsizmning estetik doktrinasining eng yoqimsiz tomonlari foydalaniladi va go`zallikning normasi sifatida qabul etiladi. Korol` hukmdorligini tantanali turda oshira ta`riflab shuhratini chiqarish uchun klassitsizmدا tantanilik etishmaganligi sababli frantsuz rangtasvirining «katta okimi» o`ziga monumental barokko badiiy san`ati usullarining yig`indisini ham kiritadi. [II.6,12-23]

Qadimgi dunyoga xurmat bilan qarashni akademizm chiroylikning konkret emas milliylikda tashkari normalarini yaratish maqsadida foydalanadi. Biroq bu normalar sxemalashtirilgan, oddiy va so`lg`in edi. Hattoki uzil-kesil, birotola belgilangan namuna bo`yicha tasvirlangan, odamning kuchli xislarini berishda tartibga solingan edi. Akademiya doktrinaning isbotsiz ishonchga suyanishi frantsuz rassomlarining ijodiy imkoniyatlarini chekladi, ularning yakka xususiyatlariga to`sqilik qildi.

XVII asrdagi oqimlarning bunday ko`p ma`noliligi, ularning har xilligi, ko`pincha bir-biriga qarama-qarshi mazmunlarni o`zida sig`dira olish qobiliyatli kutilmagan sharoit emas. Bu sifatlarsiz, tarixiy haqiqatni uning barcha qarama-qarshilikli murakkabligi bilan badiiy ifodalan imkoniyatsizligi bu davrdagi

oqimlik shakllar yashab ketish imkonini umumiy yo`qotgan bo`lar edi. Shuningdek, zamonning o`ziga xos sharoitlari va oqim sistemasining ichki bo`ysunishi XVII asr badiiy san`vatida bu oqimlarning ko`pgina variantlari va ular orasidagi o`tish turlarining bo`lganligining sababini isbotlaydi. O`zlarining «toza» turida bir-biridan keskin ajrala o`tirib barokko va klassitsizm o`zlarining boshqa bir shakllarida ko`pincha yaqinlashadi va hattoki ayrim asarlarda o`ziga xos birikma paydo etadi. Hattoki Pussenda tuzilishi bo`yicha barokkoga yaqin asarlarni topishga bo`ladi, shuningdek, Italiya barokko rangtasviri vakillarida ham (Domenikino) klassitsizmga yaqin bo`lgan obrazlar oz emas.

XVII asrdagi tasviriy san`atning badiiy oqimlariga umumiy xarakteristika berishni yakunlab, bu davr uchun ularning o`rnini va ahamiyatigi belgilashda barokko va klassitsizm bilan bir qatorda bu davr rangtasvirida asosan yangi hayot haqiqatligini ifodalashning hech bir oqimga kirmaydigan oqimdan tashqari, shaklining ham bo`lganligini hisobga olinmasa bu xarakteristikaning to`liq bo`lmaydiganligini atab o`tishimiz lozim. Uning paydo bo`lishi – juda katta ahamiyatli haqiqat, jahon badiiy san`atining rivojlanish yo`lidagi ahamiyatli davr. Yangi usul badiiy obrazning endi belgili bir to`liq ideal, tasviriy tilining dasturiy amallariga suyangan o`ziga xos «oqimlik» norma sifatida emas, balki rassomning haqiqiy kundalik dunyo hodisalariga, naturaning barcha boyligiga diqqat qaratib, undan foydalanishi asosidayuzaga keldi. Bu erda gap syujet tomonda emas-ko`pchilik sharoitlarda bu yangi usul vakillari bo`lgan ustalar mifologik-afsona va boshqa dasturiy syujet repertuarni saqlab qoladi – balki uning real haqiqat bilan bevosta aloqasi bo`lgan obrazlarni butunlay boshqacha tushuntirishda.

FOYDALANGAN ADABIYOTLAR

I. Konstitutsiya, O`zbekiston Respublikasining qonunlari, O`zbekiston Respublikasi prezidenti I.A.Karimovning asarlari, Rasmiy materiallar:

1. O`zbekiston Respublikasi Konstitutsiyasi. T.: O`zbekiston, 2003
2. O`zbekiston Respublikasi Kadrlar tayyorlash milliy dasturi. T., 1997
3. «Ta`lim to`g`risida»gi O`zbekiston Respublikasi Qonuni. T., 1997
4. Karimov I.A. Barkomol avlod orzusi. T., 1999
5. Karimov I.A. Buyik kelajak sari. T., 1998
6. Karimov I.A. Yuksak manaviyat engilmas kuchdir. T., 2008
7. Karimov I.A. O`zbekiston XXI asr bo`sag`asida. T., 1997
8. Tasviriy san'at. Umumiy urta ta'limning davlat ta'lim standarti va o`quv dasturi. T.: Sharq, 1999

II. Monografiya, kitoblar va to`plamlar:

1. Абеляшева Г.В. Фонтенбло. Во-ле-Викот. Версаль. / Города и музеи мира. М., 1994.
2. Братья Антуан, Луи и Матье Ле Нэн: Альбом.М., 1972.
3. Гликман А.С. Жак Калло. Л.-М., 1959.
4. Золотов Ю.К. Жорж де Ла Тур. М., 1979.
5. Золотов Ю.К. Пуссен. М., 1988.
6. Каптерева Т.П., Быков В.Е. Искусство Франции XVII в. М., 1969.
7. Якимович А.К. Классицизм эпохи Пуссена. Основы и принципы. // Советское искусствознание, 1978. Вып.1.М., 1979.
8. Антуан Ватто / сост. и вступл. ст. Ю.Золотов. Л., 1973.
9. Доретт Эккардит. Антуан Ватто. Берлин, 1973.
10. Кожина Е.Ф. Искусство Франции XVIII в. Л., 1971.
11. Лившиц Н.А. Жан-Оноре Фрагонар. М., 1970.
12. Якимович А.К. Шарден и французское Просвещение. М., 1981.
13. Дмитриева Н.А. Краткая история искусства. М., 2004

14. Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. СПб., 2002
15. Гомбрих Э. История искусства.- М., 1998
16. Зарецкая Д.М., Смирнов В.В. Мировая художественная культура (Западная Европа и Ближний Восток). М., 2002
17. Хрестоматия по мировой художественной культуре (сост.: Зарецкая Д.М., Смирнов В.В.) М., 2000
18. Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. Мировая художественная культура М., 2001
19. Ильина Т.В. История искусства. Западноевропейское искусство М., 2002
20. Мировая художественная культура (под ред. Б.А.Эренгресс) М., 2001
21. Базен Ж. Барокко и рококо. М., 2001.
22. Всеобщая история архитектуры. Т.7-11. М., 1969-1973.
23. Всеобщая история искусств. Т.4-6. М., 1963-1965.
24. Лазарев В.Н. Старинные европейские мастера. М., 1974.
25. Прус Е.И. Западноевропейское искусство XVII в./ Малая история искусств. - М., 1974.
26. Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV-XVII вв. Реальности и символика. М., 1994.
27. Якимович А.К. Теория синтеза искусства в период зрелого барокко. / Проблемы всеобщей истории. М., 1973.
28. Якимович А. Новое время. Искусство и культура XVII и XVIII вв, Спб., 2004

III. Internet saytlar:

1. <http://www.ziyonet.uz>
2. <http://artyx.ru>
3. <http://www.art.rin.ru>
4. <http://razym.ru/chelob/iskusstvo/>
5. <http://www.pptbase.ru/node/115>