

Лесохина Анна Михайловна

ОБУЧЕНИЕ ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЮ ИСПАНИИ ЧЕРЕЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация: учебная дисциплина «Лингвострановедение» предусматривает использование средств наглядности, чтобы нивелировать трудности запоминания текста на иностранном языке. С этой целью авторы учебников по лингвострановедению используют изображения музейных предметов: скульптурных произведений, денежных единиц, атрибутов власти, костюмов и произведений живописи. Музейные предметы часто применяются в обучении лингвострановедению благодаря их экспрессивности и информативности. Анализ учебных пособий по лингвострановедению показал, что среди них безусловно лидируют произведения живописи благодаря тому, что они в большей степени способствуют развитию речевых навыков на неродном языке.

Ключевые слова: лингвострановедение, историческое событие, произведение живописи, Франсиско Прадилья, Диего де Веласкес, Франсиско Гойя, Хуан Карреньо де Миранда.

Abstract: the course «Linguistic and Regional Studies» requires the use of visual aids to alleviate the difficulties of memorizing text in a foreign language. To this end, authors of textbooks on linguistic and regional studies use images of museum objects: sculptures, currency, symbols of power, costumes, and paintings. Museum objects are often used in teaching linguistic and regional studies due to their expressiveness and volume of information. An analysis of linguistic and regional studies textbooks revealed that paintings are clearly the most popular among them, as they contribute significantly to the development of speech skills in a foreign language.

Keywords: linguistic and regional studies, historical event, painting, Francisco Pradilla, Diego de Velázquez, Francisco Goya, Juan Carreño de Miranda.

Лингвострановедение – синтетическая дисциплина, включающая сведения в области лингвистики, истории, географии и культуры страны изучаемого языка.

При обучении лингвострановедению перед преподавателями стоит задача наряду с лингвистической компетенцией сформировать у выпускника коммуникативную, межкультурную и профессиональную компетенции настолько, чтобы он был в состоянии участвовать в межкультурном диалоге на высоком профессиональном уровне с представителями стран изучаемого иностранного языка [3, с. 38].

В процессе составления рабочей программы дисциплины и фонда оценочных средств по лингвострановедению первого иностранного языка (испанский язык) на факультете международных отношений и политических исследований (направление лингвистика) в Северо-западном Институте управления Российской Академии народного хозяйства и государственной службы мы придерживались следующих принципов:

- лингвострановедение является неотъемлемой частью обучения языку;
- изучение лингвострановедческих явлений иноязычной культуры осуществляется параллельно с изучением аналогичных явлений родной культуры;
- при изучении лингвострановедения Испании учитываются ее исторические и культурные связи с испаноговорящими странами Латинской Америки;
- обучение реализуется на основе разнообразных аутентичных материалов: письменные и аудио-тексты, лингвострановедческие тесты, подкасты, видео, виртуальные экскурсии в страну изучаемого языка.

В процессе освоения лингвострановедческого материала студенты выполняют задания и упражнения, направленные на усвоение лингвокультурологической информации.

Как показал наш опыт, наибольшие трудности в данном процессе вызывает составление резюме по пройденной теме и его пересказ. В связи с этим особое значение в обучении лингвострановедению приобретает наглядность – это «золотое правило дидактики».

Неязыковая наглядность (предметно-изобразительная), понимаемая как использование на занятии различного рода наглядных пособий, в том числе и ил-

люстраций, противопоставляется языковой наглядности. Разновидность неязыковой наглядности – картинная и картинно-динамическая наглядность (картины, рисунки, фотографии, фильмы) выполняет функцию знакомства с определенными фактами, предметами, явлениями через их отображение.

Отношение к неязыковой наглядности в истории методики обучения иностранным языкам было неоднозначным. Но современная методика считает важным использование неязыковой наглядности как средство стимуляции в изучении языка и повышении эффективности занятий в целом.

Исходя из этого можно предположить, что музейные предметы, такие как произведения скульптуры, оружие, монеты, наградные знаки, костюмы, а также произведения живописи и графики являются значимым компонентом обучения лингвострановедению. Музейные предметы могут быть предъявлены обучающимся непосредственно в музее, с помощью их вербальных описаний или иллюстраций. Работа над их изучением может сопровождаться выполнением заданий и упражнений.

Цель данной работы – доказать, что наиболее релевантными музейными предметами с точки зрения методики обучения лингвострановедению страны изучаемого языка являются произведения живописи. Картины на исторические темы и портреты выдающихся деятелей истории и культуры дают обучающимся возможность не только приобрести знания по истории и культуре страны изучаемого языка, но и развивать речевые умения посредством описания сюжета картины, ее персонажей, композиции, фона и т. д. [7, с. 10].

Испания по праву гордится своими музейными экспонатами, свидетельствующими о ее многовековой истории, такими как скульптурное произведение Дама из Элче и корона вестготов в археологическом музее в Мадриде, картина «Похороны графа Оргаса» в доме-музее Эль Греко в Толедо и многие другие.

Картины испанских художников на исторические темы – это шедевры живописи, ставшие символом значимых исторических событий в Испании и в мире и вследствие этого имеющие образовательную и просветительскую ценность.

Именно их изображения чаще всего приводятся в качестве иллюстраций в учебном контенте по лингвострановедению Испании. Это картины Франсиско Прадиллы «Донья Хуана Безумная» и «Королева Хуана Безумная в заточении в Тордесильясе со своей дочерью, инфантой доньей Каталиной», произведение Д. Веласкеса «Сдача Бреды» или «Копья», полотна Ф. Гойи «Восстание 2 мая 1808 года на Пуэрта дель Соль» и «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года на пустыре Монклоа» и др.

Существуют живописные полотна, в которых художники запечатлели собственное видение и понимание исторического факта или события. И если их видение разделяют другие люди, и их большинство, значит, этим художникам удалось создать образ, который отражает суть определенного исторического события. Благодаря своей целостности и экспрессивности такой художественный образ в дальнейшем может стать символом этого события. Данный феномен имел место с картиной «Герника» кисти Пабло Пикассо, которая со временем стала символом Второй мировой войны.

Испанская живопись насчитывает значительное количество полотен, в которых авторы демонстрируют превосходное владение техникой, новые цветовые и композиционные решения, глубокое проникновение во внутренний мир портретируемых. Однако далеко не всем им присуще умение в ряду исторических эпизодов отыскать наиболее показательный или репрезентативный, благодаря которому художнику удастся создать так называемый «образ памяти».

Один из таких эпизодов запечатлен на картине испанского художника Франсиско Прадиллы «Донья Хуана Безумная».

Дочь Фердинанда и Изабеллы Хуана, мать императора Священной Римской империи Карла V (Карла I Испанского), была важнейшей фигурой в династической политике ренессансной Европы. Овдовевшая Хуана по праву наследования номинально правила Испанией, Северной и Южной Америкой, Неаполем и Сицилией. В действительности из-за расстройства психики она не могла распоряжаться даже домашней прислугой. Психическое нездоровье Хуаны беспокоило ее окружение по религиозным причинам: согласно тогдашним представлениям,

монарх, неспособный управлять страной, очевидно, чем-то разгневал Бога, и если не разорвать связь между Хуаной и поданными, то преступления ее могут помешать всеобщему спасению. Божественной волей, проявившейся в безумии королевы, объясняли и оправдывали последовавшее отстранение Хуаны от власти.

«Донья Хуана Безумная» (1877) – работа Франсиско Прадиллы, созданная на третьем году его стажировки в Испанской академии в Риме. Она ознаменовала триумф художника в исторической живописи – самом престижном, награждаемом и высокооплачиваемом жанре, который определял социальный статус живописца. Картина имела беспрецедентный успех у критиков и публики. Впервые и единожды в Испании XIX века она была удостоена Почетной медали на Национальной выставке изящных искусств (1878).

В истории королевы Хуаны I Прадилла увидел глубокую драму молодой женщины, которая преданно любила своего мужа Филиппа I, не могла смириться со смертью супруга и долго везла его тело по селениям Кастилии, отказываясь его хоронить.

Художник показал королеву бледной, уставшей и потрясенной горем среди равнодушной природы и унылой толпы сопровождающих.

В 1892 году это произведение было выбрано в качестве образа для коммеморации смерти Филиппа Красивого, а уже в XX веке оно превратилось в «образ памяти», популяризированный в том числе в общественном сознании, благодаря его воспроизведению в фотографиях, эстампах и экранизации в кинематографе. В статье, посвященной шедевр Ф. Прадиллы Martín Barrachina пишет: «Значение этого произведения для истории искусства оказалось прямо пропорциональным масштабу его успеха. Лишь опередивший своё время урок Гойи с его монументальными полотнами «Второе мая» и «Третье мая», утверждающими ключевую роль анонимной народной массы ...сопоставим с тем влиянием, какое полотно «Донья Хуана Безумная» оказало на формирование исторического жанра живописи» [11, с. 87–109].

Франсиско Прадилья на протяжении всей жизни сохранял глубокий интерес к трагической судьбе королевы Хуаны. Спустя почти 30 лет после своего главного шедевра он вновь вернулся к ее образу, создав еще одно ключевое полотно.

«Королева Хуана Безумная в заточении в Тордевильясе со своей дочерью, инфантой доньей Каталиной» (1906) – вторая по значимости масштабная картина художника, хранящаяся в музее Прадо.

На ней изображена Хуана, запертая в замке своим отцом, а затем и сыном. Она сидит у окна, устремив взгляд в пустоту, а рядом находится ее маленькая дочь. Через приоткрытую дверь на заднем плане виден гроб Филиппа Красивого, верность которому она хранила всю жизнь.

Картина 1906 года «Королева Хуана Безумная в заточении в Тордесильясе» не смогла повторить успех шедевра 1877 года. В отличие от первой картины с ее впечатляющим пространством, зрительно ощутимой природной стихией и большим количеством персонажей, полотно 1906 года получилось слишком камерным и статичным.

Еще один значимый исторический эпизод, связанный с могуществом и влиянием Испании XVII века запечатлен во всемирно известной картине Д. Веласкеса «Сдача Бреды» или «Копья» (1634–1635, Прадо).

При короле Филиппе IV (пр. 1621–1665) главным министром Испании был граф-герцог Оливарес. Более способный чем фавориты предыдущего короля Филиппа III, он все же не смог справиться с недовольством, вызванным затяжными войнами. Давление немного ослабло после заключенного с голландцами перемирия в 1609 г. сроком на двенадцать лет. Однако в 1621 г. масштабные боевые действия возобновились, и Испания казалась втянутой в войну, не прекращавшуюся до 1668 года.

«Сдача Бреды» запечатлела падение в 1625 году голландского города-крепости – одну из немногих побед испанского оружия в войне с Нидерландами.

Это картина на исторический сюжет (единственная сохранившаяся картина Веласкеса такого типа) и с наибольшим количеством персонажей. Картина изоб-

ражает следующее: Юстин Нассауский, главнокомандующий голландскими войсками в Бреде, сдается испанским войскам под предводительством полковника маркиза Амброзио Спинолы с условием, что его солдатам позволят сохранить оружие.

На картине Спинола препятствует Нассау встать на колени во время церемонии передачи ключей от города. За каждым военачальником стоят их войска: испанцы – справа, причем среди них есть несколько узнаваемых портретов, так как Веласкес был лично с ними знаком. С левой стороны – менее многочисленные голландцы, частично скрытые крупной фигурой стоящего спиной человека.

Это противостояние, в свою очередь, подчеркивается оружием, силуэты которого вырисовываются на фоне битвы, где также можно различить дым от пожара и затопленные поля для сужения кольца осады: с одной стороны – испанские пики, с другой – голландские алебарды и копья. Испанцы, стоящие за своим полководцем, образуют монолитную группу, замкнутую спереди фигурой могучего коня.

Композиция между обеими группами также уравнивается лошадью с голландской стороны, что указывает на баланс кавалерийских сил. Симметрию сил окончательно подчеркивают два бойца (по одному от каждой армии), которые смотрят на зрителя с противоположных краев холста. По мнению некоторых экспертов, испанский персонаж в светлой шляпе с перьями – это сам Веласкес.

Известно, что в европейских абсолютистских монархиях XVII столетия жанр исторической картины, посвященной событиям современности, получил особое распространение. В произведениях подобного рода существовал своеобразный шаблон: они должны были прославлять величие и мощь абсолютизма, а в батальных композициях – триумф победителей, торжествующих над поверженными врагами. С поразительной для своего времени новизной и смелостью Веласкес решил в «Сдаче Бреды» историческую тему. Он отказался от традиционного парадно-аллегорического изображения и сумел не только глубоко объективно показать событие испано-нидерландской войны, но и подняться до стихийного осознания закономерностей исторического процесса.

Крупнейшими историческими картинами Франсиско де Гойи, являются «Восстание 2 мая 1808 года на Пуэрта дель Соль» и «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года на пустыре Монклоа» (обе в Прадо, Мадрид).

В начале XIX в. публичные разногласия в испанской королевской семье между Карлом IV и его сыном Фердинандом (сын пользовался большой поддержкой высшей знати и Церкви) завершились в 1808 г. дворцовым переворотом, так называемым Аранхуэским мятежом. В результате Фердинанд, принявший тронное имя Фердинанд VII, сменил непопулярного Карла и его премьер-министра Мануэля Годоя. В это время Наполеон вызвал Карла и Фердинанда в Байонну и заставил их обоих отречься от престола в его пользу. Наполеон сделал своего брата, Жозефа Бонапарта, королем Жозефом I Испанским (пр. 1808–1813). Ответом на это стало восстание в поддержку Фердинанда, распространившееся из Мадрида. Началась война, в наши дни известная как война за независимость [1, с. 172].

Картины Ф. Гойи написаны весной 1814 года по заказу Верховного совета Регентства по случаю реставрации монархии в лице короля Фердинанда VII. Полотна знаменуют торжество над французами, Гойя пишет их, чтобы реабилитироваться после получения ордена от Жозефа Бонапарта и сотрудничества с оккупационной властью.

24 февраля 1814 года, через полтора месяца после вступления регента Фердинанда в Мадрид, Гойя направил на конкурс картины, выражающие «его пламенное желание увековечить с помощью кисти самые замечательные и героические действия или сцены нашего славного восстания против тирана Европы».

Восстание это, увековеченное и в литературе (Бенито Перес Гальдос, Артуро Перес Реверте, Мануэль Мачадо), характерно тем, что мятеж против французских оккупантов был вызван отстранением от престола короля Фердинанда и ссылкой монарха и его сына в Байону. Возмущение, возникшее по поводу ущемления прав короля, затем вылилось в народный гнев по отношению к чужеземным оккупантам. Однако, национально-освободительное движение началось как демонстрация преданности королю. В картине «Восстание 2 мая» имеется нюанс,

придуманый придворным художником. Он состоит в том, что народное возмущение на Пуэрто-дель-Соль обрушилось на мамелюков, части, сформированные Наполеоном в Египте, носящие в качестве военной формы шальвары и тюрбаны. Египетские мамелюки напоминали испанцам ненавистных мавров. Испанские повстанцы, убивающие марокканских воинов, воскрешают в памяти Реконкисту, изгнание мавров из Испании.

Вторая картина Гойи «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года на пустыре Монклоа» построена на противопоставлении образов непокоренных борцов – простых людей из народа с их индивидуальными характерами и переживаниями, и бездушной безликой группы солдат – орудий угнетения. Контраст мертвенного желтого света фонаря, освещающего место казни, и темной синевы кастильской ночи сообщают трагическое напряжение этой картине. Именно это полно наглядно демонстрирует путь, пройденный художником от «старых мастеров» до прародителя модернизма.

Кроме важных исторических эпизодов, запечатленных на картинах испанских художников, также представляет интерес для обучающихся лингвострановедению внешний облик испанских политических деятелей: королей, премьер-министров, послов и т. д. Их изображения сохранились в виде скульптур, книжных гравюр, запечатлены на монетах и фотографиях, но подавляющее большинство данных изображений – портреты, выполненные известными художниками.

Как известно, изображение правителя верхом на лошади способствует его возвеличиванию и героизации. Прежде всего это относится к конным портретам королей и высокопоставленных лиц Испании XVI–XVII вв.

Испания с конца XV в. вступает в эпоху Возрождения. Основные принципы ренессансного гуманистического мироощущения – бескорыстие, благородство, осознание собственного достоинства. Важной особенностью культуры Возрождения является ее в целом жизнеутверждающий характер, частью которого становится героическое начало. Героическое начало, как составная часть гуманистического мироощущения эпохи Возрождения, в культуре Испании XVI в. полу-

чило особое развитие. По мнению теоретиков искусства, внешность изображенного на портрете должна была быть трактована величественной и героической. В конце XVI в. героические мотивы проявились в испанском портретном творчестве, что отразилось в портретах кисти художника рубежа XVI–XVII веков – Хуана Пантохи де ла Круса (1533–1608) [8, с. 28–29].

Вершиной портретного искусства Испании считается серия конных парадных изображений, выполненных Диего де Веласкесом для летнего дворца Буэн Ретиро: «Конный портрет Филиппа IV», «Конный портрет принца Бальтасара Карлоса», «Конный портрет Королевы Изабеллы Бурбонской» (Прадо, Мадрид). Для Зала Королевств во дворце Буэн Ретиро мастерской Веласкеса было написано еще два портрета: «Конный портрет Филиппа III» и «Конный портрет Маргариты Австрийской» (Прадо, Мадрид).

К тому же временному промежутку и единому композиционному замыслу относятся «Конный портрет Графа-Герцога Оливареса» (1634–1635 годов, Прадо, Мадрид) и «Урок верховой езды принца Бальтасара Карлоса» (Итон-Холл Элестон, коллекция графа Вестминстера).

Безусловный интерес для изучения истории и культуры Испании представляет «Конный портрет графа-герцога Оливареса» 1634 года. Фаворит короны повернут почти спиной к художнику, а вместе с ним и ко всему миру. Он облачен в полудоспехи, с широкой генеральской перевязью и жезлом командования в правой руке, а носок его сапога слегка упирается в стремя, выдавая в нем искусного всадника. Концепция модного в то время импозантного барочного портрета была призвана изображать персонажи «достойные» и «значительные».

О подчеркнутом живописцем величии короля Филиппа IV можно утверждать, подразумевая картину «Филипп IV на коне» (1635–1636, Прадо, Мадрид). Профиль короля, латы, шпага, жезл командующего в правой руке, в то время как в левой он крепко держит уздечку, придают ему воинственный вид. Правитель Испании приподнят над страной, и все же не подавляет своим видом подданных — под холмом, над которым он возвышается, не видно ни одной человеческой фи-

гуры, только безлюдный горный пейзаж. Нет здесь ни обособленности, ни отрешенности: конь лишь на мгновение приподнялся на задних копытах, и бордовый шарф, которым опоясался Филипп IV, развевается на ветру.

Конные портреты графа-герцога Оливареса, короля Филиппа IV и принца Бальтасара Карлоса вызвали дискуссию отечественных искусствоведов. Так, например, А.К. Якимович отзывается о них следующим образом:

«Ощущение свежего воздуха, ясности небес, эпической широты кастильского нагорья врывается впервые в живопись Испании именно в конных портретах Филиппа II и королевы Изабеллы, герцога Оливареса, а затем и наследника Бальтасара Карлоса. Царственные люди, царственные кони, царственная роскошь, царственная природа.» [10, с. 63–64].

Данное мнение поддерживает исследователь Н.Н. Кудряшев, особенно в оценке портрета герцога: «Образ графа, который к тому времени уже получил титул герцога, олицетворяет власть и богатство... Обилие пышных аксессуаров украшает его костюм, а фигура и круп коня буквально окутаны золотистым сиянием. Блеск в прямом и переносном смысле окутывает всю композицию...» [6, с. 96–97].

Иначе оценивает конные портреты Филиппа IV и Оливареса Т.П. Каптерева. По мнению ученой, картины Веласкеса кажутся нарочито условными, даже архаичными – статичны позы и жесты всадников, неподвижны застывшие на скаку могучие кони, еще во многом традиционна трактовка пейзажа.

Однако конный портрет инфанта Бальтасара Карлоса получил более благоприятную оценку ученой. Она указывает на то, что несмотря на парадный характер портрета, в фигуре маленького всадника, скачущего на небольшой грузной лошадке, в выражении его лица, уверенном жесте руки ощущается живая непосредственность. Каптерева считает, что, хотя Бальтасар Карлос со всей серьезностью исполняет на картине роль военачальника, он все же остается ребенком, что придает портрету легкий оттенок юмора. Это сказывается даже в такой живой детали, как изображение подушечек, подложенных в стремяна, слишком высокие для детских ног принца [5, с. 62].

Еще одной яркой фигурой в создании портретов королевских особ и их окружения являлся Хуан Карреньо де Миранда. В 1671 г. Карреньо де Миранда становится приближенным живописцем короля и вплоть до самой своей смерти пользуется благосклонностью испанского монарха Карлоса II, создавая многочисленные портретные произведения правителя и его окружения [2, с. 160].

Среди других произведений Карреньо несомненный интерес для российских студентов представляет портрет Петра Ивановича Потемкина (1617–1700). В период правления царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича он стал крупным дипломатом и возглавлял посольство Испании в 1667–1668 гг.

Портрет находится в музее Прадо, на нем Потемкин представлен в полный рост. В данном портретном произведении привлекает внимание не только умное и бесстрастное лицо и благородная осанка русского дипломата. Важное значение в облике посла имеет роскошная одежда, свидетельствующая о его высоком социальном положении.

Приведем описание его костюма, сделанное экспертом в области художественной культуры А.Э. Жабревой: «Нижняя из двух одежд Потемкина сделана из парчи или атласа. Это, вероятно, терлик или становой кафтан. Верхнее платье изготовлено из дорогой тяжелой ткани – парчи или атласа золотого цвета с крупным разноцветным узором и подбито соболями» [4].

Данная картина не только дает возможность обучающимся лингвострановедению подробно описать внешность модели, но и передать на испанском языке российские реалии, такие как «боярин», «воевода», «стольник», «кафтан», «кушак» и др.

Однако наиболее «информативными» портретами безусловно являются картины кисти Франсиско Гойи. Г.В. Томирдиаро обращает внимание на детали в портретах Гойи. Например, на четырех портретах короля Фердинанда VII, выполненных в 1814 г., все детали свидетельствуют о нем как о командующем, воине, победителе и правителе: горностаевая мантия, маршальский жезл, шпага, корона. Однако, как считает исследователь, в выражении его лица на всех четырех портретах видна вся бездна его человеческого падения [9, с. 461].

Одной из самых впечатляющих картин Гойи с точки зрения изучения истории и культуры Испании является групповой портрет королевской семьи («Семья Карла IV», Мадрид, Прадо). Данная картина настолько вдохновила авторов одного из учебных пособий по истории и культуре Испании, что они не только включили в учебник ее иллюстрацию, но и предложили к ней задания.

Проанализированные выше картины испанских художников на исторические темы – это не только шедевры живописи, но и музейные предметы, ставшие символом значимых исторических событий в Испании и вследствие этого имеющие образовательную и просветительскую ценность. Именно их изображения чаще всего приводятся в качестве иллюстраций в учебниках по истории и культуре Испании.

Мы проанализировали четыре (4) учебных пособия по лингвострановедению Испании на испанском языке и сделали научно обоснованный вывод о том, какие музейные предметы представляют наибольший интерес для авторов учебных пособий.

Учебные пособия были исследованы по следующим позициям:

- наличие в тексте учебного пособия упоминания о музейном предмете;
- наличие в учебном пособии иллюстрации музейного предмета;

Аналізу подверглись два отечественных учебных пособия и два зарубежных. Все пособия были изданы после 2010 года. Два из них содержали иллюстрации, в остальных иллюстрации отсутствовали. В результате анализа были получены следующие данные.

1. Всего в пособиях упоминаются 25 музейных предметов, в том числе 19 произведений живописи.

2. Всего пособия содержат 40 иллюстраций музейных экспонатов, в том числе 26 произведений живописи.

Таким образом, очевидно, что музейные предметы – произведения живописи являются для методистов более релевантным учебным материалом, чем другие музейные экспонаты, т. к. они в большей степени стимулируют речевую деятельность обучающихся.

Список литературы

1. Блэк Дж. Краткая история Испании / Дж. Блэк ; пер. с англ. В.В. Степановой. – Москва : КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2021. – 320 с.
2. Бун, В. З. Карреньо де Миранда и испанский придворный портрет второй половины XVII века / В. З. Бун // Приволжский научный вестник. – 2013. – № 7 (23). – С. 160–163.
3. Волина, С. А. Взаимосвязь лингвострановедения, межкультурной и профессиональной коммуникации в обучении второму иностранному языку (на примере немецкого языка как второго иностранного) / С. А. Волина // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки. – 2017. – № 6 (785). – С. 37–49.
4. Жабрева, А. Э. «Запона на ней с камнем, петли жемчужные»: костюм русского дипломата конца XVII в. Петра Ивановича Потемкина (по изобразительным и документальным источникам) / А. Э. Жабрева // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 4 (25). – С. 144–149.
5. Каптерева, Т. Веласкес и испанский портрет XVII века : альбом / Т. Каптерева. – Москва : Искусство, 1956. – 261 с.
6. Кудряшов, Н. Н. Живописная система позднего творчества Диего Родригеса де Сильва-и-Веласкеса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Н. Н. Кудряшов. – Москва, 2015.
7. Лиянь, Ч. Использование пейзажной живописи в процессе развития русской речи китайских студентов: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Ч. Лиянь. – Москва, 2007. – 19 с.
8. Морозова, А. В. Образы античных персонажей в аспекте героической темы в испанском искусстве XVI века: специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: дис. ... канд. искусствоведения / А. В. Морозова. – Санкт-Петербург, 2001. – 196 с.
9. Томирдиаро, Г. В. Образ вещи и натюрмортные детали в портретах Франсиско Гойи / Г. В. Томирдиаро // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2014. – № 24 (710). – С. 457–465.

10. Якимович, А. К. Портреты Диего Веласкеса: искусство отважного знания / А. К. Якимович; НИИ теории и истории изобразительных искусств Рос. акад. художеств. – Москва : Галарт, 2012. – 464 с.

11. Martín Barrachina, A. Doña Juana la Loca by Francisco Pradilla, national story on canvas and verse / A. Martín Barrachina // *Anales de Historia del Arte*. – 2024. – Vol. 34. – P. 87–109.

Лесохина Анна Михайловна – канд. пед. наук, доцент, Северо-Западный институт управления ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ», Санкт-Петербург, Россия.
