



ӨНЕР ТАРИХЫ

XVII ғасырдағы Испания және
Фландрия өнері





XV ғасырда Испания алып мемлекет болып қалыптасады. Ал, XVI ғасырда Испания өзінің территориясын кеңейтіп, теңіз жолдарын меңгеріп, экономикалық және саяси қуаттылығын арттырған болатын. Осы кезде Испания құрамы коллониялармен кеңейе бастайды. XVII ғасырда Испания Фландрия өзінің құрамына біріктірген коллониялық алып мемлекет болатын. Испания мен Фландрия мемлекеттерінің діни негізі бір. Олар католиктік шіркеуді мығым ұстанған еді. XVI ғасырда Испанияның экономикасы қарыштап дамып жатқанымен, өкініштісі оған мәдениеті мен өнері ілесе алмайды, яғни мәдениеті пен өнердің дамуы сәл кештеу, бір ғасырдан кейін бастау алады. Нақтырақ айтсақ XVI ғасырдың 80-жылдары мен XVII ғасырдың 80-жылдары аралығы испан өнерінің «алтын ғасыры» саналады. Испания негізі діни мемлекет болғандықтан, бейнелеу өнеріне де тапсырыс беруші екі орталық анықталады. Оның бірі – патша билеген сарай, екіншісі – шіркеу. Осылайша, Испания бейнелеу өнері арқашан аристократтық сарай және діни тақырыптарда байланыста қарастыруда XVII ғасырдағы Испания бейнелеу өнерінің алтын ғасыры бізге Франсиско Рибальти, Хусепа Рибера, Франсиско Сурбаран секілді керемет суретшілердің есімдерін таныстырады.

Диего де Сильва Веласкес Испания бейнелеу өнерінің ең танымал тұлғаларының бірі. 1599 жылы ол Сильва қаласында ауқатты емес ақсүйек отбасында дүниеге келеді. Әкесі 10 жасында интернатқа оқуға жібереді. Көп ұзамай баласының қабілет қарымына қарай суретші шеберханасына шәкірттікке тапсыруға мәжбүр болады. Ол заманда ақсүйек отбасы үшін суретшілікті таңдау, лайықсыз кәсіп болып табылатын. Веласкестің бала күнінен бастап интернаттан жүрген кезінде-ақ осы кескіндеме өнеріне деген қызығушылығы айқын көрініп, әкесінің дұрыс шешім қабылдауына мүмкіндік береді. Алғашында әкесі Веласкесті Эрер шеберханасына табыстайды. Эрермен мінезі жағынан табыса алмаған Веласкес одан көп ұзамай кетіп қалады. Бір жылдан кейін Франческо Пачеко шеберханасынан дәріс ала бастайды. Франческо Пачеко суретші ретінде шығармашылығы шыңдалып, қалыптаса қоймаса да, өте керемет шебер ұстаз еді. Ол Веласкестің талантын, дарынын жастайынан байқап, оның өз қабілетін арттыруы үшін үнемі натурадан сурет салуын талап етеді. Тіпті кейбір деректерде Веласкестің өз ақшасына базардағы саудагер баларды жалдап, солардың портреттерін салатыны жайлы айтылады. Оларды натура ретінде пайдаланып, үздіксіз сурет салғаны белгілі. Веласкес әсіресе материалдылықты жеткізудің асқан шебері болады.

Пачеко шеберханасында Веласкес 1617 жылға дейін кәсіби шеберлігін арттырады. Бұдан кейін ол өз шеберханасын ашып, шығармашылығын дамыта бастайды. Пачеко шеберханасынан ол өзінің өмірлік жарын табады.

Ұстазы өзінің қызын 16 жасында Веласкеске ұзатып береді. Қызын ұзатып тұрып ол Веласкестің дарынына, ертеңгі болашағына сенетінін айтқан еді. Веласкес 1617 жылдан бастап өз алдына жеке шығармаларын жаза бастайды. Көбінде ұстазы оған тұрмыстық жанрдағы картиналар жазуға үйретеді. Туындыны үздіксіз, ұдайы жазуды талап етеді. Тұрмыстық жанрдағы туындыларды испандықтар «бодогенес» деп атаған болатын. Осындай тырнақалды туындылары «Таңғы ас», «Кәрі аспазшы» немесе «Жұмыртқа пісірген әйел» деген атауларымен белгілі.

«Жұмыртқа пісірген әйел» картинасына назар аударатын болсақ, біз ас дайындап жатқан әйелді көреміз. Назарымыз ерекше үстел үстінде тұрған әртүрлі заттарға түседі. Бірі қалайы, бірі мыс, енді бірі қыш материалдардан жасалған ыдыстардың материалдылығы өте шебер берілген. XVII ғасырда суретшілер үшін материалдылықты жеткізу оның суретшілігін дәлелдейтін ең басты қабілеті саналған. Сондықтан да осы кезде суретшілер сарай суретшілігіне қызметке тағайындалар кезде ең алдымен осы натюрморт жазудан, содан кейін барып портрет жазудан сынақтан өтетін еді. Веласкестің алғашқы кездегі туындыларының барлығы осы натюрмортпен және тұрмыстық жанрмен тығыз байланысты болды.

Веласкес есімі біртіндеп Севилья қаласына кеңінен таныла бастайды. Ол кіші көлемді тапсырыстарға қол жеткізе бастайды. Оның есімі мен атағы Севилья шеңберінде шектеліп қалмайды. Дәл осы кезде 16 жасар Филипп IV таққа отырады. Ол таққа отырғаннан кейін әкесінен кейінгі дәстүрлерді бұзып, маңайын тазалап, сарай қызметшілерін қайта қабылдайды. Осы кезде ол сарай суретшілігіне де адам іздеген болатын. Севильялық талантты суретші жайлы естігеннен кейін арнайы сұраныс жасатып, Веласкесті сарайға алдыртады. Веласкес бірінші натюрморттан, содан кейін Филипп IV портреттік бейнесін салып, сынақтан өтеді. Веласкестің ерекше таланты мен дарынына тәнті болған Филипп оны сарай суретшілігіне тағайындайды.



Енді Веласкес сарай суретшілігіне тағайындалғаннан кейін қаржыға мұқтаж емес, алайда оның ақырындап шеңбері тарыла бастайды. Сарай суретшінің ең басты міндеті бұл ең алдымен корольдің, оның отбасының салтанатты портреттік бейнелерін сомдау болатын. Сондықтан да осы сарай қызметіне тағайындалған уақыттағы Веласкес шығармашылығының алғашқы кезеңі портреттік туындыларымен ерекшеленеді. Тарихта бір Рембрандты «алтын түстің шебері» деп атаған едік, ал Веласке «күміс түстің королі» ретінде белгілі болды. Күміс түс испан ақсүйектерінің салтанаттылық белгісіне айналады. Керемет әдемі, салтанатты әрі жылтырап, әсем көріну үшін күміс түсті жіптермен тігілген костюмдерінің материалдылығын жеткізу үшін суретші күміс түсті мол әрі шебер пайдаланған болатын.

Веласкес сомдаған портреттер галереясының ішінен біз Филипп IV портретін өте жиі кездестіреміз. Сонымен қатар, Веласкес өз заманындағы зиялы қауымның да портреттерін жасайды. Ерекше қызығушылық тудыратыны инфанта Маргаританың портреті. Инфанта Маргаританы Веласкес кішкене күнінен бастап өскенге дейін салады. Бұл портреттер арқылы инфантаның өсу барысын, сол кездегі өзгерістері мен бойжеткенін тамашалай аламыз. Инфанта Маргарита Филипп IV сүйікті қызы. Сондай-ақ сарай ішінде Веласкеске өзінің портретін салдыру белгілі бір уақытта сәнге айналған еді. Егер Веласкес қылқаламынан туындаған портретің болмаса, онда өзіңнің ақсүйектілігіңе мін келтіретіндей әсер қалдыратын.

Веласкес шығармашылығынан біз 1629 жылдары «Вакхтың салтанаты» сюжетіне салынған композицияны көреміз. Бір қарағанда ол тақырыбымен ақ антикалық мифология сюжеттеріне жетелейді. Ортада белінен төмен қарай-ақ және қызыл түсті мата оранған, жалаңаш, басына жүзім жапырағынан тәж киген «Вакхты» көреміз. Ол күш-қайратқа толы жас жігіт ретінде бейнеленген. Маңайынан онымен бірге салтанат құрып, той-думандатқан бір топ адамдарды көреміз. Мән беріп қарасақ, олардың кейбірі тіпті масайып та қалған секілді. Туынды тек тақырыбымен ғана сонау антикалық әлеммен байланысады. Бірақ біз көріп отырған адамдарың барлығы Веласкестің замандастары. Тіпті киім үлгілерін де Веласкес өзгертуге талпынбайды. Баскиімдерінде, сыртқа киімдерінде болсын, суретші өз заманының үлгісін суреттейді. Осылайша, Веласкес алдыңғы буын италияндықтар, венециандықтар жиі қалам тартқан мифологиялық, діни тақырыптарды өзінің мәдениетімен тығыз байланыста суреттеу ерекшелігін көрсетеді.

Веласкес антикалық мифологиямен қатар, діни тақырыптарды өте нәзік жеткізудің шебері. «Христос Марфа мен Марияның үйінде» атты картинасы «туынды ішіндегі туынды» деген принципін пайдалану арқылы ерекшеленеді. Дастарқаннан тағы да материалдылығы өте шебер жеткізілген ыдыстарды, балық пен жұмыртқаны көреміз. Балық христиан дінінде ерте христиан кезеңінен бастап Иисус Христостың символдық белгісі. Мұнда Иисус Христос қайда? Біз тұрмыстық жанрдағы картинаны көріп отырмыз. Ал оның тақырыбы діни-мифологиялық сюжетке жетелейді. Енді туындының оң жағындағы жоғарғы бөлігіне назар аударсақ, Христостың Марфа мен Марияның үйінде Иисус Христостың суреті ілініп тұрғанын көреміз. Мұнда Веласкес тұрмыстық жанрдағы интерьер ішіне картинадағы тағы бір интерьердің кеңістігін енгізе отырып, көз алдымызда кеңістікті кеңейтіп, оның иллюзиясын жасайды. Картина ішіндегі картинада Христос пен Мария Магдаленаның ар жағында есік ашылып, кеңістік тағы да одан бетер кеңейе түседі. Ресей өнертанушылары бұл әдісті туынды ішіндегі туынды дей келе, яғни картина кеңістігін зерттеудегі ерекше бір ізденістердің бірі ретінде атап өткен болатын. Веласкестің осындай керемет ізденістерін жан-жақты қарастырған Сергей Даниэль болса, испандық Хосе Ортега-и-Гассет өзінің «Веласкеске кіріспе» атты еңбегінде Веласкес өмірбаянын толық қамти отырып, оның өмір жолында шығармашылық жетістікке емес, керісінше әкесі әлдеқашан жоғалтқан ақсүйектік дәрежеге қайта қол жеткізуге тырысқанын айтып кетеді.

Веласкестің портреттер галереясының ішінде ерекше назарға ілігетіні ергежейлілер портреті. Оларды көбінде Инфантаның маңайында бейнелейді. Ергежейлілер сарайда сайқымазақ ретінде сарай қызметкерлері мен патша отбасының көңілін көтеру қызметін атқарады. Ергежейлілерді бейнелеу арқылы олардың адами қасиеттеріне, ішкі нәзік сезімдеріне көңіл бөліп, оларды тұлға ретінде қарастырады.

Веласкес батальдық жанрдың өзін мүлде басқаша қарастырады. Қайта өрлеу, барокко кезеңдерінен қалыптасқан батальдық жанр бұл қарқынды динамикалық қозғалысқа негізделген күрделі композициядан тұруы керек еді. Алайда Веласкес «Бреданың берілуі» атты 1625 жылы жазылған туындысында батальдық сюжетті өте мейірімді әрі бейбіт жолмен шешеді.



Голландиялық Бреда қамалының басшысы Юстин Нассауский испандық қолбасшы Спинолаға қамал кілтін табыстап жатыр. Юстин Нассауский бейнеленген жақтағы әскерлер өте шашыраңқы. Олар қолдарына әртүрлі қару-жарақтар ұстанғанымен, олар топтан ерекшеленіп көрінбейді. Ал, керісінше Спиноланың әскері жағында тікесінен қаптап тұрған найзаларды көреміз. Осы арқылы Веласкес өте ұтымды түрде Спиноланың әскерінің өте көп екенін және оның жеңіске жеткен жақ екенін айқын көрсетіп береді. Мұндай тарихи батальдық жанрды бейнелеу әдісі Веласкес шығармашылығында өте ұтымды, сәтті шешім табады.

1649 жылғы Италияға сапарында Веласкес енді қалыптасқан, кемелденген суретші ретінде барады. Осы сапарында ол Инокентий X портреттік толық тұлғалық бейнесін сомдайды. Инокентий портреті өте әдемі, салмақты, әсерлі шешім табады. Инокентий X өзінің портретін Веласкестің соншалақты шынайы бейнелегеніне көңілі толмаса да, оның шеберлігіне, портретті бейнелеу қырының өте шебер екендігін жоғары бағалап, оған өте көп мөлшерде сыйақы тағайындайды.

1651 жылы елге орлағаннан кейін Филипп IV Веласкесті гофмаршал дәрежесіне дейін көтереді. Бұл Испания ақсүйектері арасындағы ең жоғарғы дәреже. Осы атаққа қол жеткізгеннен кейін Веласкес шығармашылық тәуелсіздікке қол жеткізеді. Дәл осы тұста ол «Айна алдындағы жалаңаш Венера мен купидон» бейнеленген туындысын жазады. Бұдан басқа Веласкес шығармашылығынан жалаңаш әйел бейнесін тіпті көре алмаймыз.

Неге испан бейнелеу өнерінде натюрморт, тұрмыстық, батальдық жанрлар жетекшілік етеді? Неге ню жанрын көре алмаймыз? деген сұрақтар туындайды. Өйткені бұл инквизиция өте қатаң тәртіп құрған мемлекет болатын. Сондықтан да жалаңаш бейне салу тыйым салынған жанрлардың бірі болды. Ал, Веласкес болса дәл осы жалаңаш Венера туындысын жазған кезде гофмаршал дәрежесіне жеткен болатын. Сонымен қатар сонау XIX ғасырға дейін еш жерде көрсетілмей өз уақытында тек Филипп IV жеке жатын бөлмесінде ғана құпия сақталған болатын.

Шығармашылығының соңғы кезеңінде Веласкес екі үлкен көлемді туындысын жазған болатын. Олардың бірі «Мениналар» деп аталып, инфанта Маргаританың портретін бейнелеуге негізделген болатын. Біз бұл жерден Веласкестің өзінің де портретін көре аламыз. Инфанта Маргарита өзінің көмекшілерімен бірге композицияның орталық бөлігінде шешім тапса, Веласкес картинаның бір жақ шетінде суретші ретінде автопортретімен шешім тапқан. Тағы да Сергей Даниэль айтқан туынды ішіндегі туынды принципін осы Мениналар туындысынан да көреміз. Инфанта Маргаританың әке-ешесі патша Филипп пен оның әйелі осы композиция ішінде айна кеңістігінде шешім тапқан. Ал композицияның кеңістігін тереңдете түскен артқы пландағы есік ойығынан біз Филипп IV-нің кеңесшісі граф Оливаресті көреміз. Граф Оливарес Веласкестің сарай суретшісі ретінде қабылдануына өз көмегін тигізген және Филипп IV мен бірге үнемі Веласкеске қолдау көрсеткен тұлғалардың бірі.

1657 жылы жазылған «Тоқымашылар» атты туындысы тұрмыстық жанрдың антикалық мифологиямен байланыс тапқан тұсын өте айқын жеткізеді. Бірінші планнан біз өз шаруасымен айналысқан тоқымашыларды көреміз. Ол жұмыс барысымен қарбалас. Сондықтан жан-жақтарында не болып жатқанынан аса мән бермейді. Туындыға театралдылық әсерін беріп тұрған перде бір жаққа қарай түріліп, туындының салтанаттылығын арттыра түскен. Ал ортаңғы және одан кейінгі артқы планда оқиға шиеленісіп, тарқатыла түседі. Сарайдың ақсүйек әйелдері осы тоқымашылар тудырған керемет туындыны талқылап тамашалап тұр. Туындының ең соңғы артқы планында қабырғаға «Афина мен Арахна» бейнеленген кілем ілінген. «Бұл кілемде «Афина мен Арахнаның» шайқасының нәтижесінде Афина Арахнаны жазалап, оны мәңгілік өрмекшіге айналдырып жіберетін сюжет баяндалған болатын. Грек тілінен аударғанда «Арахна» өрмекші деген мағынаны білдіреді. Ал, Афинамен сайысқа түскен Арахна тоқыма өнерін ерекше шебер меңгерген қыз болатын. Суретші бұл арқылы нені көрсеткісі келді? Құдайлар мен суретшілердің және төменгі тап шаруалар өмірінің арасындағы айырмашылықтардың ара-жігін айқын көрсетеді. Және солардың барлығын бір-бірімен байланыстыра отырып, оқиғаның негізгі сюжетін ең соңғы планда айқын талқыға салады.

Географиялық территориялық жағынан Фландрия Нидерландыға жақын орналасады. XVII ғасырға дейін ол Нидерланд құрамында болған болатын. XVII ғасырдан бастап бұл территория екіге бөлініп, Фландрия енді Испанияның колониясына айналады. Сондықтан да Испания мен Фландрияда бір діни көзқарас католиктік шіркеу шеңберінде үстемдік құрады. Оның қатаң жүйесі екі елде де бірдей түзім құрған болатын. Осы Фландрия мемлекетіндегі жетекші суретшілердің бірі Питер Пауль Рубс тұлғасында айқын көрініс табады.



Кітап: Өнер тарихы

Дәріс: 20. XVII ғасырдағы Испания және Фландрия өнері

1598 жылы Питер Пауль Рубенс әулие Лука гильдиясының құрамына кіріп, білікті суретші дәрежесіне жетеді. Өзінің кәсіби шеберлігін сол гильдия алдында дәлелдеп береді. Ал, 1600 жылдары ол Италияға сапар шегіп, Венецияда Тициан, Тинторетто, Веронезе шығармашылығымен айналысса, Италияда Микеланджело шығармашылығын тереңірек зерттеп, оған өзінше бір зерттеулер жүргізген болатын. Рубенстің бұл сапары 1608 жылға дейін созылады. Алайда 1601 жылдан бастап Рубенс Мантуядағы герцог Гонзаганың жеке сарай суретшісі қызметін атқарады. 1608 жылы Рубенс Антверпенге қайта оралып, бюргердің қызы Изабелла Брандқа үйленеді. Дәл осы тұстан бастап оның шығармашылығында сәттілікке толы кезең басталады. Шамамен 1625–1630 жылдары ол өз шығармашылығындағы ең үлкен тапсырыстарға қол жеткізеді. Солардың бірі «Ашамайдан босату» атты триптихтік жұмысы.

Михрабтық кескіндемелік жұмыс ортасында Иисус Христосты ашамайдан босату сәті суреттелген. Осы туындысынан бастап Рубенстің өзіндік қолтаңбасы айқын көрініс таба бастайды. Рубенс кенептері барокколық принципте көрініс тауып, ұлттық сипатымен ерекшеленеді. Санадан сезімді жоғары қойған Рубенс өз шығармаларында махаббат пен сезімді дәріптейді. Осылайша антикалық немесе мифологиялық тақырыптағы кенептері күш-қуатқа толы, өмірге құштар қаһарман тұлғаларды кескіндейді. Рубенс кенептерінд өзінің ұлттық таным түсінігіндегі сұлулықты жырлайды. Діни мифологиялық сюжеттердегі Мария мен Магдалена да Рубенс кенептерінде аққұба денелі, сары шашты фламандтық әйелдер бейнесінде көрініс тапқан. Бұл Рубенстің сұлулыққа деген танымы, сұлулықты түсінудегі, сұлулықты қабылдаудағы өзіндік түсінігі еді. Ашамайға керілген Христос немесе оққа ұшқан атлеттер секілді әлі де күш-қуаты бойында сарқылмаған күйде суреттеледі.

Рубенстің барокколық мәнерді өз кенептерінде айқын көрсетуін оның динамикалық қарқынды қозғалысқа негізделген композициялық құрылымынан көреміз. Рубенстің кенептерінде адамдар үнемі қозғалыста тынымсыз бір әрекет етіп бара жатқандай көрінеді. Мысалы, «Сәбилерді ұру» атты туындысында композиция диагональ сызық бойында дамып, алдыңғы планнан соңғы планға дейін үнемі қозғалыс үстінде болады. Бұл жердегі адамдардың бір-бірімен астасып кеткен күрделі әрекетінің бұрылымдарын түсініп қабылдаудың өзі қиын.

Ал, классикалық үлгідегі «Персей мен Андромеда» туындысында динамикалық қозғалысты түс арқылы көрсетеді. Андромеда гректік әйел емес, бұл фламандтық әйел. Оны құтқаруға келген Персей және оның қанатты аты Пегастым әдебилендіріп, оқиғаның әдебилігін біртабан жақындата түседі. Рубенс портрет салудың да шебері болды. Бұған 1609–1610 жылдары Рубенстің әйелімен бірге бақтағы отырған портреті дәлел бола алады. Картинадан Рубенс пен Изабелла Бранд арасындағы ерекше сезімді, махаббатты көрсеткісі келгенін айқын сезіне аламыз. Рубенстің дипломатиялық елшілік сапарлары оған сырт мемлекеттерден де тапсырыстар әкеледі.

Солардың бірі 1623–25 жылдары аралығында Француз королевасы Мария Медичидің тапсырысы бойынша салынған «Мария Медичидің коронациясы» атты 21 кескіндемелік туындыдан тұратын топтама болатын. Бұл туындыларды тарихи туындылар қатарына жатқызу қиын. Өйткені Рубенс әрбір кескіндемелік кенептің құрылымын шынайылық пен аңыздың арасында суреттейді. Біз кенептен Марияның өмірін, оның өмір сүрген ортасын антикалық кейіпкерлер мен антикалық мифология әлемін қоса тамашалаймыз. Рубенстің күрделі құрылымдағы композициясы заманауи кейіпкерлермен аллегориялық сипат алады.

1626 жылы Рубенстің сүйікті әйелі Изабелла Бранд дүниеден өтеді. Енді Рубенстің өмірінде жалғыздықтың табы сезілетін күйзеліс кезі басталған болатын. Осы тұста нидерландтық Инфанта Изабелланың ұсынысын қабыл алып, Испанияға дипломатиялық елшілікпен сапарға шығады. Испанияда Рубенсті өте жоғары дәрежеде күтіп алып, оның абырой атағын асқақтатып, рыцарьлық дәрежеге дейін көтереді. Дәл осындай құрмет-қошеметтен кейін елге оралған Рубенс керемет көңіл күйде болады. Ол бірінші әйелі Изабелланың алыс ағайын туысы болып келетін Елена Фоурменмен некелесіп, жаңа өмірін бастайды. Осы кезден бастап Рубенс шығармашылығында тың серпіліске толы жаңа кезең басталады. Рубенс үнемі жаңа әйелі Елена Фоурменнің жан-жақты портреттік бейнесін салады. Тіпті оның некелесу сәтіндегі неке көйлегін киіп отырған сәті, әртүрлі отбасылық портреттерде сонымен қатар, жеке-интимдік камералық портреттерде жалаңаш бейнелейді. Осындай ерекше тартымды туындыларының бірі Еленаның жалаңаш күйі үстіне тон жамылып тұрған толық тұлғалық портреті болатын. Бұл портреттен әйелінің жас бейнесін, сұлулығын, тартымдылығын және суретшінің әйеліне деген өлшеусіз махаббаты мен мейірімін айқын сезіне аламыз.



Кітап: Өнер тарихы

Дәріс: 20. XVII ғасырдағы Испания және Фландрия өнері

Өмірінің соңына қарай Рубенс кенептерінде түстер азайып монохромды сипат ала бастайды. Алғашқы кезеңдегі қарқынды, күрделі түстік шешімдер азайып, енді олар жинақталады. Осындай монохромды сипаттағы соңғы кезеңдегі жұмыстарына 1635 жылы жазылған «Вирсавия» мен 1636 жылы жазылған «Соғыстың салдары» атты туындыларды жатқыза аламыз. Өкінішке қарай, 1640 жылы шығармашылығы шарықтап тұрған кезде Рубенс дүниеден өтеді. Ол үлкен шеберхана қалыптастырады. Оның шеберханасында оның шәкірттері Рубенстің басшылығымен оның тапсырыстарын аяқтап, жаңа туындыларды дүниеге әкелген болатын. Рубенс шеберханасынан Антониус Ван Дейк атты суретші тәрбиеленіп, ол кейінгі фламандтық портрет жанрының негізін салып, Англия кескіндеме өнерінің дамуына да өзіндік зор ықпалын тигізген болатын. Бүгінгі дәрісімізде Веласкес және Рубенс секілді алып тұғалардың шығармашылығы арқылы XVII ғасырдағы Испания мен Фландрия бейнелеу өнерінің даму барысына саяхат жасадық.