

Щербинкина Наталья Львовна

### **ЗАРОЖДЕНИЕ СТИЛЯ БЕЛЬКАНТО**

Статья посвящена проблеме осмысления творчества итальянских композиторов конца XVI – начала XVII столетия: Пери, Каччини, Кавальери, открывших путь к зарождению стиля бельканто. Пери, Каччини, Кавальери имеют ряд индивидуальных особенностей: первый приблизил пение к обычной речи, создав монодию, второй монодию сделал более мелодичной, третий достиг возвышенной декламации благодаря искренности чувства, меньшей рассудочности и б?льшей прочувствованности. XXI век – век всплеска интереса к бельканто. Современное исполнение мало сохранившихся опер, отрывков и отдельных арий вышеуказанных композиторов требует от певцов максимально точного прочтения. В связи с этим актуальными стали переосмысление стиля в творчестве данных авторов, выявление истинных исполнительских черт.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2013/5/65.html](http://www.gramota.net/materials/1/2013/5/65.html)

**Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.**

Источник

### **Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (72). С. 198-201. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2013/5/](http://www.gramota.net/materials/1/2013/5/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

калликреин-кининовой системы. В среднем возрасте мы наблюдали ослабление ККС и ингибиторов протеиназ. В старшей возрастной группе преобладали ингибирующие влияния над активацией.

Нами установлена связь ККС с возрастом пациентов, несмотря на то, что многим авторам такой закономерности при других патологиях обнаружить не удалось [3; 7; 9]. Этот факт может говорить о постепенном, предсказуемом и этапном изменении в ККС в разные периоды болезни. Тем не менее, остаются невыясненными предикторные механизмы изменения ККС, открытие которых в полной мере позволит объяснить закономерности изменения показателей в зависимости от морбидных условий.

#### Список литературы

1. Вард А. М. Иммунохимия в клинической лабораторной практике. М.: Медицина, 1989. С. 272.
2. Дубиков А. И., Кабалык М. А., Петрикеева Т. Ю., Кузьмин И. И., Корабцов А. А. Феномен микрокристаллизации хряща при коксартрозе и асептическом некрозе головки бедренной кости // Научно-практическая ревматология. 2012. № 5. С. 37.
3. Жилкова Н. Н. Калликреин-кининовая система, биогенные амины у больных при анемическом синдроме: монография. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2004. С. 240.
4. Пасхина Т. С. Определение компонентов кининовой системы в плазме крови: метод. рекомендации. М., 1987. С. 21.
5. Суровкина М. С. Клиническое значение изменений активности калликреин-кининовой системы крови // Врач. 1995. № 3. С. 7-11.
6. Яровая Г. А. Калликреин-кининовая система: новые факты и концепции (обзор) // Вопросы медицинской химии. 2001. Т. 47. № 1. С. 20-42.
7. Davis A. E., Mejia P., Lu F. Biological Activities of C1 Inhibitor // Molecular Immunology. 2008. Vol. 45. № 4. P. 57-63.
8. James K. A2-Macroglobulin and Its Possible Role in Immunosystems // Trendelenburg Bulletin of Science. 1998. Vol. 5. P. 43-47.
9. Liu Y., Pixley R., Fusaro M. Cleaved High-Molecular-Weight Kininogen and Its Domain 5 Inhibit Migration and Invasion of Human Prostate Cancer Cells through the Epidermal Growth Factor Receptor Pathway // Oncogene. 2009. Vol. 30. № 28. P. 56-65.
10. Oliva M. L., Sampaio M. U. Action of Plant Proteinase Inhibitors on Enzymes of Physiopathological Importance // The Anais da Academia Brasileira de Ciências. 2009. Vol. 81. № 3. P. 15-21.
11. Phipps J. A., Clermont A. C., Sinha S., Chilcote T. J., Bursell S. E., Feener E. P. Plasma Kallikrein Mediates Angiotensin II Type 1 Receptor-Stimulated Retinal Vascular Permeability // Hypertension. 2009. Vol. 53. № 2. P. 75-81.
12. Ptempa J., Watorek W., Travis J. The Inactivation in Human Plasma Alpha-I-Proteinase Inhibitor by Proteinases from Staphylococcus Aureus // Journal of Biological Chemistry. 1986. Vol. 36. № 30. P. 261-265.
13. Qin X. P., Zeng S. Y., Tian H. H. Involvement of Prolylcarboxypeptidase in the Effect of Rutaecarpine on the Regression of Mesenteric Artery Hypertrophy in Renovascular Hypertensive Rats // Clinical and Experimental Pharmacology and Physiology. 2009. Vol. 36. № 3. P. 19-24.
14. Schmaier A. H. Assembly, Activation, and Physiologic Influence of the Plasma Kallikrein/Kinin System // International Immunopharmacology. 2008. Vol. 8. № 2. P. 1-5.
15. Simberg D., Zhang W. M., Merkulov S. Contact Activation of Kallikrein-Kinin System by Superparamagnetic Iron Oxide Nanoparticles in Vitro and in Vivo // Journal of Controlled Release. 2009. Vol. 16. № 140. P. 1-5.
16. Yang L., Dong W., He J., Ren X., Yan W. Expression and Purification of Natural N-Terminal Recombinant Bovine Pancreatic Trypsin Inhibitor from Pichia Pastoris // Biological & Pharmaceutical Bulletin. 2008. Vol. 31. № 9. P. 16-80.

УДК 7

#### Искусствоведение

*Статья посвящена проблеме осмысления творчества итальянских композиторов конца XVI – начала XVII столетия: Пери, Каччини, Кавальери, открывших путь к зарождению стиля бельканто. Пери, Каччини, Кавальери имеют ряд индивидуальных особенностей: первый приблизил пение к обычной речи, создав монодию, второй монодию сделал более мелодичной, третий достиг возвышенной декламации благодаря искренности чувства, меньшей рассудочности и большей прочувствованности. XXI век – век всплеска интереса к бельканто. Современное исполнение мало сохранившихся опер, отрывков и отдельных арий вышеуказанных композиторов требует от певцов максимально точного прочтения. В связи с этим актуальными стали переосмысление стиля в творчестве данных авторов, выявление истинных исполнительских черт.*

*Ключевые слова и фразы:* опера; Пери; Каччини; Кавальери; пение; речь; стиль; ария.

**Щербинкина Наталья Львовна**

Российский университет театрального искусства – ГИТИС  
ncantor@mail.ru

#### ЗАРОЖДЕНИЕ СТИЛЯ БЕЛЬКАНТО®

По историческим меркам опера прошла достаточно длинный путь развития, видоизменяя формы и средства выразительности в зависимости от требований того или иного времени. Более чем четырехсотлетнее

существование оперного искусства создало огромное многообразие жанров и стилей. Чтобы проанализировать эпоху бельканто, необходимо углубиться непосредственно в само зарождение оперного искусства, рассмотреть подробно становление стиля, историю его возникновения, развитие, содержание.

В каждый исторический период в структуре оперных произведений устанавливается некое условное взаимоотношение музыки и драмы, поэтому существует необходимость в процессе исследования стиля бельканто анализировать результат соединения двух данных искусств, т.к. драма «насыщает действие» [4, с. 9], вызывает у зрителей «непосредственное, напряженное, нарастающее возбуждение» [Там же], а музыка «дает нам чистое выражение души, тайн внутренней жизни человека» [14, с. 23]. Отсюда следует, что взаимодействие драмы и музыки происходит от внутреннего к внешнему. Таким образом, на протяжении всей истории оперы и происходит борьба за подчинение музыки слову или слова музыке.

Рождение оперы определило дальнейшую эволюцию европейской музыки и привело к реформе профессионального пения, связанной со сложностью контрапункта и обилием вычурных колоратурных украшений, являющихся в то время маловыразительными. Как отмечает музыковед и композитор Б. В. Асафьев (1884-1949), предвестником оперы стал глобальный переворот в истории музыки, «изменивший качество интонации как искусства произнесения, т.е. выявление человеческого голосом <...> эмоциональной настроенности» [1, с. 63].

Начало формироваться новое направление наряду с хоровым исполнением – пение соло с инструментальным аккомпанементом. По словам руководителя церковного хора Дон Северо Бонини, в то время было «положено начало сольному пению, которое больше услаждало слушателей и воздействовало на них, чем многие голоса, исполняемые вместе» [8, с. 84]. По этому поводу высказывался и Дж. Каччини (о котором будет идти речь ниже), считавший, что «таковым путем (*исполнением сольных произведений – Н. Ш.*) можно произвести более впечатление, нежели сочинениями многоголосными» [Цит. по: 10, с. 22].

Происхождение искусства сольного пения было тесно связано с театром и театральными жанрами: «С 1580 по 1600 гг. в театральной и музыкальной Флоренции «кипели и бродили» новые мысли <...> все итальянские музыкальные и театральные жанры, старые и новые, соревнуются друг с другом, пытаются соединить музыку и драму: словно в последний раз происходит смотр всех сил, прежде чем сделать единственный выбор» [13, с. 22-23].

Во Флоренции, Мантуе, Венеции, Риме, а позже и в Неаполе формируются крупные оперные центры. Каждая школа имеет свои особенности и отличительные черты. В эту эпоху «опера искала свои пути, вырабатывала свои законы» [3, с. 58].

Во второй половине XVI в. в музыкальной культуре и музыкальном языке в частности последовательно стали проявляться тенденции, тяготевшие к разрыву со всей предшествующей многовековой композиторской практикой. Они окончательно реализовались в период рождения оперы. Музыкальная наука связывает этот перелом с двумя моментами: с переходом от полифонии к гомофонно-гармоническому складу и с внедрением в музыку ряда новых, фундаментально важных принципов, связанных с тональным, мелодическим и инструментальным мышлением. Само зарождение оперы связано, главным образом, еще и с воссоединением поэзии, музыки, театра и стремлением к возрождению античного представления: «Всем деятелям культуры и искусства эпохи Возрождения было присуще стремление возродить дух античности с его оптимизмом, жизнелюбием и верой в безграничные возможности человека» [15, с. 7].

На рубеже XVI-XVII вв. во Флоренции образовался кружок знатоков литературы, музыки и философии – камерата Корси-Барди, заслуживший в истории музыки значение первого художественного центра, в котором начали реализовываться новые музыкально-театральные идеи. От деятельности данного кружка ведут свое начало опера, оратория и кантата. Члены этого сообщества (главные из них: композиторы Якопо Пери, Джулио Каччини, Эмилио де Кавальери; поэты Якопо Корси, Джованни Барди, Оттавио Ринуччи) выступали против увлечения полифоническими произведениями, украшенными сложными вокальными узорами, которые не только мешали понять слова, но и искажали порой весь смысл текста.

Не зная образцов античного музыкально-драматического творчества, композиторы желали воссоздать античную трагедию; искали более убедительные, музыкально впечатляющие, реалистически выразительные средства музыкальной речи. Таким образом они провозгласили господство поэзии над музыкой; отказались от средневековой полифонии; выдвинули гомофонно-речитативный стиль. Их главной целью было «освобождение текста от опутывавшего его контрапункта и создание нового речитативного стиля» [10, с. 20]. Вследствие вышесказанного, все рекомендации флорентийских композиторов, как правило, основывались на естественном произнесении слов и четкости дикции. По этому поводу высказывался и немецкий теоретик музыки, органист, композитор Андреас Веркемейстер (1645-1706): «Если настоящий вокалист даст себя услышать в фигуральной музыке и поет отсюда духовный текст, то сие есть явление того же порядка, как если бы выступил хороший оратор и употребил свое старание на возбуждение слушателей различными обращениями к добру» [7, с. 8]. Отношение к драматическому тексту было настолько усилено еще и тем, что флорентийцы были убеждены в следующем: создав художественное произведение нового жанра, они заложат основы не только новой музыкальной формы, но и более совершенной разновидности драмы. По их мнению, новому жанру соответствовало название *drama per musica*, что в буквальном переводе означает «драма на музыке», или «музыкальная драма».

Вследствие вышесказанного, все новые процессы в музыкальном языке были направлены на смену полифонии на монодию. Монодия (греч. *μονωδία* – песня одного) – «новый тип мелодии (как подражание античной) в виде сольного лирического пения в сопровождении инструмента» [9, с. 353].

Изобретение так называемого монодического стиля сольного пения принадлежит композитору, певцу-виртуозу *Якопо Пери* (1561-1633), прославившемуся виртуозной игрой на органе и многих других клавишных инструментах. К созданию данного стиля он пришел «путем теоретико-эстетических умозаключений» [11, с. 1010]. В основе монодии лежит одноголосное пение с сопровождением инструмента, где тексту отведена главенствующая позиция. Отсюда вокальные партии-роли первых оперных произведений укладывались в октавный диапазон разговорной речи.

Многие произведения Пери утрачены, поэтому невозможно проследить всю его творческую эволюцию в области создания монодии. Самые известные его оперы: «*Dafne*» («Дафна», 1594 г., совместно с Я. Корси на текст О. Ринуччини; не сохранилась) и «*Euridice*» («Эвридика», 1600 г., также на текст О. Ринуччини; дошедшая до наших дней). Пери является создателем речитативного стиля. Он считал, что разносторонне раскрыть исполнительские возможности способны такие интонации произнесения обычной живой человеческой речи, которые наиболее близки к пению и могли бы послужить основой для создания новой гармонии в музыкальном сопровождении и которые выражали бы конкретное эмоциональное настроение. В предисловии к «*Эвридике*» он изложил свои пожелания по исполнению его произведения, в котором пение должно было быть одновременно и «слепком со слов», и более приподнято, «нежели обычная речь, но с менее четким рисунком, нежели напевные мелодии, находилось бы на полпути между ними» [Цит. по: 12, с. 81]. Для достижения этих целей композитор глубоко изучал итальянский язык, обнаруживая в нем те интонации, которые могут послужить основой речитативного стиля и будут способствовать полноценному выражению различных чувств (страдания, радости, печали, страсти, любви), с помощью которых можно выразить драматическое содержание. Действительно, он проделал огромнейшую работу, переложив разговорную речь на музыкальную. Найденный Пери метод фиксации нотами различных интонаций произнесения речи способствовал формированию музыкальной фразы нового типа, отличающегося от построения тем в полифонической музыке.

Пери стремился отойти от всех известных в то время стилей и возродить древний мелос, который представлял собой «нечто среднее между быстрым темпом драматической речи и замедленным, запаздывающим темпом пения» [Цит. по: Там же, с. 82].

Естественно, в настоящее время нереально полноценно понять и представить то, как исполнялись его произведения.

Если Пери пытался приблизить пение к обычной речи, создавая монодию, то композитор, певец, исполнитель на теорбе, теоретик вокального искусства, педагог *Джулио Каччини* (ок. 1550-1618) стремился монодию сделать более мелодичной. Считая, что «невозможно взволновать ум пением, если слова непонятны» [Цит. по: 13, с. 29], он решил «изобрести такой вид пения, где можно было бы словно говорить под музыку» [Цит. по: Там же]. Это говорит еще и о том, что для него было важно донести до слушателя не только красиво звучащее пение, но и идею, заложенную в произведении. Таким образом, в его творчестве произошло полноценное формирование речитативного стиля пения.

Основные вокальные произведения Каччини: монодрама «*Combattimento d' Apollo col serpente*» («Сражение Аполлона со змеей», на текст Барди, 1590), драма с музыкой «*Dafne*» («Дафна», текст Ринуччини, 1594), драма «*Euridice*» («Эвридика», также на текст Ринуччини, 1600), пастораль «*Il rapimento di Cafalo*» («Похищение Кефала», 1597), собрание одноголосных мадригалов, канцон и арий «*Le nuove musiche*» («Новая музыка», 1601), другое собрание «*Nuove arie*» («Новые арии», 1608) и «*Fuggilotio musicale*» («Музыкальная беглость», 1613).

Свои эстетические взгляды он изложил в предисловии к сборнику «*Le nuove musiche*», где дан взгляд на музыку, пропагандируемый в кружке камераты: музыка, прежде всего, – «слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот» [8, с. 70]. Здесь же композитором приведены примеры и образцы музыкального выражения различных оттенков чувств: *esclamazione languida* – восклицаний томных, *spiritosa* – остроумных, *viva* – живых, *più viva* – еще более живых, *larga* – замедленных, *rinforzata* – усиленных, *favella in armonia* – разговора под музыку) и т. д., а также ценные указания по методике пения и исполнению новой гомофонной музыки. Каччини не исключал виртуозные пассажи, однако считал важным следующее: «Длинные пассажи годны только в местах маловыразительных, только на длинных слогах и для финальных каденц» [Цит. по: 10, с. 25].

В собственных вокальных произведениях на первый план композитор выдвигал кантиленное начало мелодии, стараясь «найти наиболее выразительные интонации и наиболее грациозные музыкальные обороты» [5, с. 57]. В то же время, по его словам, он «стремился передавать смысл слов, пользуясь звуками, более или менее отвечающими выраженным в словах чувствам и обладающими особой прелестью» [8, с. 72].

Каччини – из тех композиторов, которые в своем творчестве специально выписывали для вокальной партии пассажи, уточняя, что при этой манере пения «особенно ценным качеством певца является легкость, <...> некоторая непринужденность исполнения, что <...> приближает пение к натуральной речи и делает его естественным и понятным» [Там же, с. 68].

Композитор, несмотря на то, что отводил важное место литературному тексту, прежде всего оставался концертным певцом, не желавшим «жертвовать искусством *bel canto* и его приемами» [13, с. 32]. Поэтому для него главное из мест занимало использование в пении изобретенного им нового вида виртуозных пассажей, «длинных цветистых вокализов» [Там же].

Сам Каччини утверждал: «Я никогда не держался в тех привычных границах, в которых остаются другие, но всегда искал как можно больше новизны, затем, впрочем, чтобы новизна помогла осуществить подлинную цель музыки, каковая состоит в том, чтобы нравиться и волновать» [Цит. по: 12, с. 75-76].

Именно он внес в реформу флорентийцев двойной вклад: 1) создал школу композиторов и певцов; 2) предоставил образцы нового стиля и уроки нового пения.

Благодаря тому, что Каччини культивировал колоратуру, в вокальном исполнительстве был дан толчок развитию колоратурного пения, богатого трелями, пассажами, разного рода орнаментами, изменяющими основной мелодический рисунок.

В отличие от Пери и Каччини, *Эмилио де Кавальери* (ок. 1550-1602), в свою очередь, «не помышлял о столь тщательном подражании речи» [13, с. 33]. Однако ему удалось приблизиться к возвышенной декламации благодаря искренности чувства, меньшей рассудочности и большей прочувствованности. Тем самым он выработал вокальный стиль, в котором велико значение мелизматики, использовавшейся ранее только в инструментальной музыке. Его пасторали «*La Disperazione di Fileno*» («Отчаяние Филена», 1590), «*Il Satiro*» («Сатир», того же года), «*Giuoco della cieca*» («Игра слепца», 1595) и др. явились предвестниками оперы. Самое известное произведение Кавальери – «*Rappresentazione di anima e di corpo*» («Представление о душе и теле», 1600) – рассматривается как ранний образец оратории в Италии. На титульном листе либретто вышеупомянутого произведения он оставил определение: «*recitar cantando*», что означает «декламировать напевно». В предисловии он указал, что «сей возрожденный им (*rinnovata*) вид музыки заставил слушателей испытать разнообразные переживания: жалость и радость, слезы и смех» [цит. по: Там же, с. 25].

В этом произведении он опирался на «священные драмы», используя «разговорные эпизоды, характерное деление сцены (на небо, землю, ад) и аллегорические фигуры, такие как Душа, Тело, Наслаждение, Разум, Совет, которые он трактовал с редкостной психологической тонкостью и даже чувством юмора» [6, с. 17].

У Кавальери было развито в высшей степени «чувство красоты формы и выражения» [13, с. 25]. Стоит отметить, что Кавальери в нотах указывал, где певец должен совершить вдох.

Вполне возможно, его произведения «могут показаться слишком сухими и монотонными» [5, с. 29]. Однако не стоит забывать, что «они представляют собою первые опыты в новом стиле» [Там же]. Также стоит отметить и следующее: несмотря на кажущуюся скудность, речитативы он создал предельно выразительными.

Залы, вмещающие более тысячи человек, Кавальери считал неблагоприятными и для певца, и для зрителя, т.к. первый вынужден форсировать голос, а второй – слушать искаженное выражение чувства. Важными для композитора были не только слова, которые певец должен ясно произносить; «голос, внешний вид, жесты, манера держаться, даже походка, которые очень помогают воздействовать на чувство» [12, с. 85], должны быть доведены до предельного совершенства. Для него было важно, чтобы и хор был активным в действии: «пусть несколько раз сменит место, будет то стоять, то сидеть, жестикулировать». Композитор считал, что необходимо «чередовать сольное пение с хорами, варьировать голоса, тональности, инструментальное сопровождение, танцы, вводить балеты, интермедии <...> пантомимы, всякий раз новые» [цит. по: Там же, с. 86].

Каждому из трех композиторов (Пери, Каччини и Кавальери) свойственны индивидуальные черты, и в то же время их оперным произведениям свойственна камерность. Стоит отметить, что у певца XVI – начала XVII в. были благоприятные условия: 1) акустические свойства залов, а также их размер, позволяли вокалисту петь без напряжения; 2) композитор давал право певцу на свободную передачу авторского текста, транспонировать арию в удобную для голоса тональность, многочисленные импровизационные привнесения; 3) оперы представляли собой своего рода музыкальные пасторали; 4) певцы-солисты начали занимать первый план (для зрителей), в то время как хор и инструментальный ансамбль перемещаются на задний.

Первые опыты флорентийцев, в целом, носили довольно скудный характер. Их произведения представляли собой скорее музыкальную декламацию текста, жертвуя правами музыки, представляя ее в качестве «подстрочного перевода» [Там же, с. 94].

В заключение о композиторах флорентийской камераты важно отметить, что опера для них была только лишь «как опыт воскрешения форм античного музыкально-театрального искусства» [2, с. 5].

#### Список литературы

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Академия наук СССР, 1957. Т. V. 387 с.
2. Гозенпуд А. А. Краткий оперный словарь. Киев: Музична Україна, 1986. 247 с.
3. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. Изд-е 2-е. М.: Музыка, 1975. 376 с.
4. Костелянец Б. О. Драма и действие: лекции по теории драмы. СПб.: ГАТИ, 1994. Вып. 2. 110 с.
5. Мазурин К. М. Методология пения: в 2-х т. М., 1902. Т. 1. 1010 с.
6. Маркези Г. Опера: путеводитель от истоков до наших дней. М.: Музыка, 1990. 383 с.
7. Материалы и документы по истории музыки. М., 1934. Т. 2. XVIII век / ред. М. Иванов-Борецкий. 359 с.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1975. 688 с.
9. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
10. Назаренко И. К. Искусство пения. М. – Л.: Музгиз, 1948. 386 с.
11. Риман Г. Музыкальный словарь / под ред. Ю. Энгеля. М. – Лейпциг: П. Юргенсон, 1896. 1531 с.
12. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. М.: Музыка, 1986. Вып. 1. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. 311 с.
13. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. М.: Музыка, 1987. Вып. 2. Опера в XVII в. в Италии, Франции, Германии и Англии. 393 с.
14. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. М.: Музыка, 1988. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. 448 с.
15. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков. М.: Золотое Руно, 2004. 200 с.