



И. В. ПОЛОЗОВА

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова



УДК 782.6

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.113-119

## ТВОРЧЕСТВО В. А. ПАШКЕВИЧА И ЕВРОПЕЙСКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

XVIII столетие вошло в русскую культуру как время становления профессиональной литературной, живописной, композиторской школ. В области отечественного музыкально-искусства этого периода происходит освоение эстетических принципов классицизма, его характерных образных и тематических сфер, всей системы музыкальных жанров (от камерно-вокальных сочинений до оперы и симфонии), наконец, композиционных и стилевых закономерностей музыкального классицизма. Чрезвычайно важной в становлении и развитии русского искусства XVIII века представляется роль оперы.

Театр в России, как и в западноевропейской культуре эпохи классицизма, выполнял не только эстетическую, но и дидактическую функцию. Его ключевыми задачами было формирование идеологически «правильных» представлений о достойном гражданине, приносящем пользу государству, воспитание в человеке потребности к саморазвитию, обличение социальных пороков общества и т. п. Однако, если в западноевропейском искусстве в эпоху классицизма большее значение приобретает трагедия, то в русском искусстве наиболее динамично развивается жанр комедии, в том числе и в рамках оперы. Именно комическая опера оказывается в центре внимания отечественных драматургов и композиторов. По мысли Екатерины II, работавшей на ниве создания литературных сочинений, «комедия представляет дурные нравы и осмеяет то, что смеха достойно, а отнюдь лично не вредит никому. Поэтому, если б я приметил в ней себя самого представленна, и узнал бы через

то, что смешное во мне есть, то б я старался исправиться и победить мои пороки. Несердился бы я за это, но, напротив того, почитал бы себя обязанным» [1, с. 252].

Оставив большое музыкальное наследие (около 60 сочинений, сохранившихся во фрагментах и около 25 партитур), русская комическая опера неоднозначно оценивается современными исследователями в плане её художественных достоинств. Так, в авторитетном энциклопедическом издании «Музыкальный Петербург. XVIII век» художественная составляющая русской оперы характеризуется следующим образом: «При всей значительности достижений, жанр русской комической оперы оставил о себе память как о феномене компромиссного и противоречивого. Ни его продолжительное существование..., ни количество сочинений..., ни историческая судьба... не позволяют безоговорочно считать его звеном в становлении русской композиторской школы» [7, с. 43]. Вместе с тем сложно не согласиться с мнением Т. Н. Ливановой о том, что «именно в рамках оперы более всего формируется творческий метод русской композиторской школы XVIII века» [6, с. 166].

Русский музыкальный театр XVIII века (собственно, как и драматический) развивался под сильным влиянием европейского и прежде всего, французского театра. На протяжении этого столетия в русском обществе прогрессирует галломания, что естественным образом отражается и на развитии театра. Хорошо известно, что многие русские драматурги в качестве основы для своих сочинений заимствовали сюжеты

из европейской литературы. Так, комедия Я. Б. Княжнина «Скупой» имеет явные аналогии с одноимённым сочинением Ж. Б. Мольера, а его же «Сбитенщик» – с «Школой жён» Мольера и «Севильским цирюльником» П. О. Бомарше. При этом нередко драматурги допускали «и прямые текстуальные заимствования у Мольера, Реняра и др. иностранных авторов» [2, с. 256]. Заимствования распространялись практически на все уровни организации драматургии спектакля: от сюжетных мотивов до приёмов характеристики персонажей.

В этом ракурсе интересно посмотреть, как опыт европейского музыкального театра адаптируется на русской почве. Учитывая довольно большой объём сохранившегося музыкального материала, сконцентрируем внимание на творчестве одного из наиболее ярких представителей русского оперного искусства XVIII века – Василия Алексеевича Пашкевича, его методах освоения и преломления европейских традиций оперного письма.

В. А. Пашкевич (ок. 1749–1797) – придворный композитор Екатерины II, один из её любимых музыкантов и соавторов в создании музыкально-театральных сочинений («Февей», 1786; хоры к «Начальному управлению Олега», 1790; фрагменты оперы «Федул с детьми», 1791). Он оставил значительное оперное наследие, среди которого вершинами считаются оперы «Скупой» (ок. 1780) и «Как поживёшь, так и прослывёшь, или Санкт-Петербургский гостинный двор» (1792).

В своих оперных сочинениях Пашкевич выступает ярким самобытным драматургом, создавая неповторимые колоритные музыкальные образы. Мастерство автора в обрисовке характеров, выявлении их самобытности и индивидуальности, пожалуй, одно из главных новаторских достижений композитора. В умении отразить характерность героя, подчеркнуть его главнейшее качество – в этом Пашкевич выступает как типичный классицист. Так, в опере «Санкт-Петербург-

ский гостинный двор» каждый из отрицательных персонажей оперы стал олицетворением какого-либо порока, отражающим социальные проблемы общества: Сквалыгин – скупость и алчность, Крючкодей – изворотливость, Соломонида – пьянство.

Создавая свои оперные сочинения, композитор во многом ориентировался на модель французской и итальянской комической оперы, что проявляется как на драматургическом, так и на стилевом уровнях музыкального произведения. Рассмотрим это претворение на примере ведущих опер Пашкевича – «Скупой» и «Санкт-Петербургский гостинный двор».

Наиболее показательна с точки зрения приложения эстетики европейского классицистского театра опера «Скупой», где воспроизводится ряд релевантных признаков комической оперы: наличие разговорных сцен, в которых происходит развитие действия; концентрированность и динамизм развития сюжета; сцены с переодеваниями; герои – носители одного главного чувства, как правило, отражающегося в их именах (приём говорящих фамилий: Скупой, Любима, Пролаз, Миловид); противопоставление «высокого» и «низкого» стилей в изъяснении героев; воспроизведение типов оперных арий, репрезентирующие разные аффекты; значительная роль ансамблевого начала. Многие из этих принципов находят своё воплощение и в опере «Гостинный двор».

В операх Пашкевича динамичность развития сюжета во многом определяется большой ролью ансамблевых номеров, число которых внушительно: в «Скупом» ансамблями являются 6 из 14 номеров, в «Гостинном дворе» – 13 из 27. Композитор активно включает в композицию опер разнообразные ансамбли, различающиеся как по количеству участников (от дуэтов до квинтета в «Скупом» или септета и октета в «Гостинном дворе»), так и по их типу («ансамбли согласия», «ансамбли ссоры») и делает их драматургическим центром действия. Кроме того, по аналогии с европейской комической

оперой наиболее развёрнутые ансамблевые сцены приходится на финалы каждого акта, которые постепенно втягивают в свою орбиту всех персонажей. Например, трио завершается первое действие «Гостиного двора», септетом – второе, октетом – третье, объединяя всех персонажей оперы в едином звучании.

Важным драматургическим приёмом письма Пашкевича в ансамблевых сценах является сохранение при совместном звучании образной индивидуальности героев. Композитор достигает этого разными средствами: интонационной характерностью персонажей (например, в сцене торга из «Гостиного двора», № 21), разнородностью вербального текста или тембровой обособленностью (например, дуэт Марфы и Скрягина № 8 из оперы «Скупой», где пение Марфы сопровождается тембром струнных инструментов, а Скрягина – фагота с альтами).

Пашкевич воспроизводит в операх наиболее характерные типы ансамблевых номеров: ансамбли «согласия» и «ссоры». Для динамизации действия композитор обращается к ансамблям «ссоры», которые способствуют активному продвижению сюжетной линии. К такому типу можно отнести большинство ансамблей из оперы «Гостинный двор», где главный персонаж – Сквалыгин – живёт не чувством любви и сострадания к ближним, а пренебрежением к ним и алчностью. Поэтому в ансамблевых номерах он почти всегда создаёт конфликтную ситуацию, противопоставляя себя остальным участникам диалога (№ 3, 4, 9, 19, 20). Нередко ансамбли «ссоры» становятся промежуточными финалами, доводящими эмоциональный накал до кульминационной фазы (например, квинтет в опере «Скупой»).

Ансамбли «согласия», также широко применяемые композитором, выполняют иную функцию. Они служат средством продления, остановки в развитии сюжета и часто направлены на раскрытие лирического состояния героев, либо объединение героев общим аффектом. В трио «Мы станем лишь

смотреть и веселиться» (№ 6) из оперы «Гостинный двор», передающем аффект радости, Пашкевич объединяет все голоса, подчинив их единому ритму каччи, по мысли исследователя, «опираясь, видимо, на образцы Вивальди и его современников» [5, с. 478]. Попутно заметим, что блестящий, ликующий характер музыкального материала мало соответствует вербальному тексту, который вкладывают авторы в уста героев: «Лишь проснёмся, водки штоф будет нам всегда готов!». Такого рода «нарушение» стиля, несоответствие музыкального ряда вербальному для комического жанра представляется вполне закономерным, и Пашкевич обращается к этому приёму не единожды. Так, с аналогичной ситуацией мы встречаемся и в дуэте Марфы и Скрягина (№ 8), где интонационная основа вокальной партии выдержана в сентиментально-лирической сфере, а текст находится в совсем иной плоскости – меркантильной – герои говорят о деньгах. Таким образом, противопоставление здесь облечено в скрытую, латентную форму.

Е. М. Левашёв справедливо замечает, что в отличие от западноевропейской оперы ансамбли «согласия» Пашкевичем использованы прежде всего для раскрытия не лирических, а прозаических ситуаций, «объединяя мысли и стремления не положительных, а отрицательных персонажей» [5, с. 478]. Кроме того, в некоторых случаях мы встречаем приём модуляции ансамбля из состояния «ссоры» в «согласие», как, например, уже вышеупомянутый дуэт Марфы и Скрягина из оперы «Скупой»: изначально различный тематический материал героев постепенно объединяется, и вокальные линии персонажей сливаются в гармоничное звучание параллельных терций.

Ещё одной характерной чертой, имеющей аналогии с французской комической оперой, является завершающий оперу «Гостинный двор» октет «Царствуй истина святая», который построен по принципу водевильного финала. Завершение водевиля заключительными куплетами, исполнение,

объединяющее всех персонажей спектакля, – устойчивый признак жанра, получивший широкое распространение и в русской комической опере. Финал построен по принципу ансамблевой сцены с хоровым обрамлением гимнического характера. Эпизодические высказывания основных персонажей являют собой значительный тематический контраст: интонационный материал Перебоева и Проторгуева основан на плясовых интонациях; высказывания Соломонида звучат в жанре, близком итальянской баркарале; Крючкодей и Сквалыгин параллельными терциями согласно поют жалостную лирическую мелодию; Крепышкина и Щепеткова исполняют типично буффонную скороговорку, основанную на повторении незамысловатых попевок. Вместе с тем финал выполняет ведущую морализующую, воспитательную функцию заключительных водеvilльных куплетов, он излагает «нравственный урок», который должны вынести из спектакля зрители.

Таким образом, ансамблевые сцены в операх Пашкевича являются сложным и живым конструктом, постоянно адаптирующимся с целью раскрытия конкретной сценической ситуации, и способствуют динамичному развитию оперной драматургии.

Не менее значимы в драматургии опер Пашкевича и сольные номера. Композитор обращается к разнообразным типам западноевропейской оперной арии. Е. М. Левашёв, анализируя партитуру «Гостиного двора» называет заимствованные модели: действенная ария, ария-характеристика, ария обличения, сюжетная песня (характерная для французской комической оперы и немецкого зингшпиля) [5, с. 480]. Дополним данную типологию ариями из оперы «Скупой», где композитор также воспроизводит характерные для оперы XVII–XVIII веков типы.

Модель героической арии лежит в основе арии Пролаза (№ 3) с характерным для неё движением по звукам Т3/5, в пунктирном ритме, с фанфарными оборотами, в мажорном ладу. При этом автор создаёт ситуацию

внутреннего конфликта путём рассогласования образной сферы оркестровой и вокальной партии (приём пародийного «снижения через жанр»). Собственно героическая сфера в арии распространяется прежде всего на оркестр, тогда как в партии Пролаза её признаки проступают фрагментарно. Кроме того, характер торжественного фанфарного звучания в целом мало соответствует тексту, в котором Пролаз поёт о вымышленных богатствах «графини»-Марфы. Другая жанровая разновидность – модель пасторальной арии в партии Любимы (№ 4) с мягким ниспадающим поступенным движением, множественными задержаниями. Укажем также на связи арии Марфы (№ 6) с типом арии обличения и арии Скрягина (№ 11) – с арией мести. Большое значение в опере приобретают музыкальные номера, основанные на жанрах бытовой музыки. Причём, композитор воспроизводит как модели европейских танцевальных ритмов (например, в арии Скрягина, № 2; Любимы, № 4; Миловида, № 5), так и типичные русские плясовые обороты (например, второй раздел арии Пролаза, № 3).

Однако в оперном творчестве Пашкевича мы встречаем и более сложное претворение оперных форм западноевропейского искусства. К таким оригинальным примерам следует отнести знаменитый монолог Скрягина (№ 10), построенный по типу речитатива *accompagnato* с элементами ариозного пения. Композитор создаёт развёрнутую монологическую сцену, в которой раскрывается душевная «драма героя». Здесь присутствует внутренняя противоречивость, рассогласованность силы страданий героя и мотивов, приведших к этим страданиям. Душевные терзания Скрягина связаны с необходимостью выбора между любовью графини и сохранением своего капитала (а, точнее, наследства Любимы). В результате композитор опять обращается к приёму «снижения через жанр», создаёт трагикомическую ситуацию при которой монолог, «этот испытанный спутник трагических или трогатель-



ных театральных эпизодов применён здесь для воплощения самой смешной ситуации и подчёркнуто-обыденного текста» [8, с. 69].

Анализируя модели оперных арий в творчестве Пашкевича, следует учитывать, что русская опера XVIII века не была рассчитана на высокопрофессиональный исполнительский уровень актёров. Русский театр этого времени представлен актёром-универсалом, в равной степени ориентированным как на оперный, так и на драматический репертуар. В связи с этим, композиторы учитывали скромные возможности своих исполнителей и ограничивались в сольных номерах небольшим диапазоном, несложной вокальной партией и лаконичными масштабами оперных форм. Тип изложения сольных номеров в русской опере XVIII века, пожалуй, больше соответствует французской ариетте, либо водевильным куплетам, нежели развёрнутым формам итальянской оперы, что мы наблюдаем и в рассматриваемых операх Пашкевича.

Опираясь на опыт западноевропейской комической оперы, русские композиторы в своих сочинениях воспроизводили наиболее типичные буффонные приёмы. Отметим те из них, что наиболее характерны для оперного письма Пашкевича. Прежде всего, это опора на бытовой характер тематизма, русскую народно-песенную основу. Наиболее органичным синтез западноевропейского и национально-характерного начала предстаёт в «Гостином дворе». Здесь сам сюжет, отражающий купеческий быт, требовал активной опоры на фольклорный материал, тогда как жанр комической оперы предполагал актуализацию европейского опыта. Поэтому композитор, опираясь на мелодику «короткого дыхания» и приёмы буффонной скороговорки, сочетает их «с подвижной, оживлённой танцевальной ритмикой и метко схваченными интонациями бытовой разговорной речи» [2, с. 303]. Для интонационного строя опер композитора характерен принцип многократной повторности (отдельных междометий, слов, фраз, более

развёрнутых построений), широкие скачки на октаву, септиму, квинту, быстрый темп движения, – всё это воссоздаёт живую динамичную атмосферу комической оперы.

Важным качеством русской оперы XVIII века является тесная связь классицистской модели театра с нарождающимся сентиментализмом. Заметим, что проникновение сентименталистских тенденций в музыкальный театр – тенденция характерная для разных европейских традиций, и с 1760-х гг. она всё более очевидно заявляет о себе в жанре комической оперы [3, с. 147–148]. Русская опера, зародившись в этот же период, с самого начала своего существования была обогащена внимательным отношением драматургов к лирическому миру героев, что во многом инспирировано обильными постановками французских «слёзных драм», «серьёзных комедий» и т. п. Поэтому синтез комедийного и лирического начала – неотъемлемый признак русской оперы XVIII столетия.

Внимание к лирическому компоненту музыкальной драмы обусловило обильное использование соответствующего типа тематизма. Одним из наиболее показательных «слёзных» эпизодов является трио Вдовы с детьми, умоляющих Сквалыгина простить им долг («Гостиный двор», № 7). Мелодика, основанная на мягких никнувших интонациях с задержаниями и форшлагами, повторы интонаций, движение голосов нисходящими параллельными терциями, пунктир в двухдольном метре, имитирующий похоронный марш, скорбная тональность *h moll*, соответствующая поэтическая лексика («страдания жестоки», «бедные сироты», «потoki слёз», «милосердие» и т. п.) – всё это воспроизводит тип «ансамбля жалобы», бывший весьма распространённым во французской комической опере П. А. Монсиньи, А. Гретри и др. композиторов.

Пожалуй, наиболее очевидно воздействие западноевропейского опыта проявляется в области оркестрового звучания. Пашкевич свои партитуры рассчитывает на

парный состав оркестра, в основе которого струнно-смычковая группа – состав, характерный и для западноевропейской оперы. Словно следуя современным европейским тенденциям, уже в опере «Несчастье от кареты» (1779) он вводит партию кларнетов, которые начинают стабильно входить в симфонический состав европейских оркестров только с 1760-х гг. В своих оперных партитурах композитор нередко дифференцирует оркестровое звучание, варьируя инструментальный состав. Так, трио жалостное Вдовы с детьми (№ 7 из оперы «Гостинный двор») сопровождается звучанием одних духовых инструментов, в дуэте Марфы и Скрягина (№ 8 из оперы «Скупой») партию мнимой графини поддерживают струнные инструменты, Скрягина – фагот,

способствуя созданию более колоритного и характерного образа. Другие примеры тембровой дифференциации в опере «Скупой» приводит Е. М. Левашёв, показывая избирательность композитором определённых тембровых составов в разных номерах партитуры [4, с. 274].

Всё вышеназванное показывает, насколько глубоко отечественными музыкантами был освоен опыт создания западноевропейской оперы. Русские композиторы XVIII века, среди которых творчество В. А. Пашкевича представляется одной из наиболее ярких вершин, органично внедрились достижения западноевропейского музыкального классицизма на русскую почву, создав оригинальный сплав общеевропейского и национального начал в русской опере.

## ЛИТЕРАТУРА

1. История русского драматического театра. В 7 т. Т. 1: От истоков до конца XVIII века / авт. В. Н. Всеволодский-Гернгросс. М.: Искусство, 1977. 485 с.
2. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М.: Музыка, 1965. 464 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
4. Левашёв Е. М. В. А. Пашкевич и его опера «Скупой» // Пашкевич В. А. Скупой: опера. Партитура. М.: Музыка, 1973. С. 259 – 278.
5. Левашёв Е. М. Опера «Санктпетербургский гостинный двор» и её авторы // Пашкевич В. А. Как

поживёшь, так и прослывёшь, или Санктпетербургский гостинный двор: опера. Партитура. М.: Музыка, 1980. С. 461–498.

6. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы. М.: Музгиз, 1953. Т. 2. 476 с.
7. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 3 (Р–Я). 328 с.
8. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 269 с.

## REFERENCES

1. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 t. T. 1. Ot istokov do kontsa XVIII veka* [The History of Russian Dramatic Theatre. In 7 volumes. Volume 1: From their Origins To the Late 18th Century]. By V. N. Vsevolodsky-Gerngross. Moscow: Iskusstvo, 1977. 485 p.
2. Keldysh Yu. V. *Russkaya muzyka XVIII veka* [Russian Music of the 18th Century]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 464 p.
3. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poetika i stilistika* [The Classical style in Music of the 18th and early 19th Centuries. Part 3: Poetics and Style]. Moscow: Kompozitor Press, 2007. 376 p.

4. Levashev E. M. V. A. Pashkevich i ego opera "Skupoy" [V. A. Pashkevich and His Opera "The Miser"]. *Pashkevich V. A. Skupoy: opera. Partitura* [Pashkevich V. A. The Miser: Opera. Score]. Moscow: Muzyka Press, 1973, pp. 259–278.
5. Levashev E. M. Opera "Sanktpeterburgskiy gostinyy dvor" i ee avtory [The Opera "Saint-Petersburg's Bazaar" and its Authors]. *Pashkevich V. A. "Kak pozhivesh', tak i proslyvesh', ili Sanktpeterburgskiy gostinyy dvor": opera. Partitura* [Pashkevich V. A. "You will Gain the Character by the Way you Live, or The Saint-Petersburg Bazaar." Opera. Score]. Moscow: Muzyka Press, 1980, pp. 461–498.

6. Livanova T. N. *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom i bytom: issledovaniya i materialy*. T. 2 [Russian Musical Culture of the 18<sup>th</sup> Century and Its Connections with Literature, Theatre and the Way of Life. Research and Materials. Volume 2]. Moscow: Muzgiz, 1953. 476 p.

7. *Muzykal'nyy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar'*. T. 1: 18 vek. Kn. 3 (R–Ya) [Musical St. Pe-

tersburg. An Encyclopedic Dictionary. Volume 1. The 18th Century. Book 3 (P–Я)]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2000. 328 p.

8. Rabinovich A. S. *Russkaya opera do Glinki* [Russian Opera Before Glinka]. Moscow: Muzgiz, 1948. 269 p.

### Творчество В. А. Пашкевича и европейский оперный театр XVIII века

В статье рассматривается процесс развития русской оперы XVIII века. На примере опер В. А. Пашкевича «Скупой» и «Санкт-Петербургский гостинный двор» автором анализируются параллели в развитии западно-европейской и отечественной комической оперы XVIII века. В работе показано, что русским композитором сохраняются общие принципы в использовании ансамблевых сцен («ансамбли ссоры» и «ансамбли согласия») как важных драматургических центров композиции, выявляются примеры использования приёма «снижения через жанр»; называются типы оперных арий, широко распространённых в европейской опере и вводимых в иной культурный контекст в русской опере; рассматриваются типичные буффонные приёмы письма и общие тенденции в эволюции комической оперы (влияние сентиментализма и появление «слёзной комедии»); отмечаются общие принципы оркестрового письма. Сравнительный анализ типологических принципов европейской и русской комической оперы XVIII века показал, что в творчестве Пашкевича модель комической оперы получает обновлённое звучание и отражает почвенный колорит русской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** русская комическая опера XVIII века, В. А. Пашкевич, западноевропейская опера, опера В. А. Пашкевича «Скупой», опера В. А. Пашкевича «Санкт-Петербургский гостинный двор»

### The Musical Oeuvres of V. A. Pashkevich And 18<sup>th</sup> Century European Opera Theater

The article examines the process of development of 18th century Russian opera. On the example of V. A. Pashkevich's operas "The Miser" and "The St. Petersburg Shopping Arcade" the author analyzes parallels in the development of Western European and Russian 18<sup>th</sup> century comical opera. The work demonstrates that the Russian composer preserved the general principles in his utilization of ensemble scenes ("ensembles of variance" and "ensembles of concordance") as important dramaturgical centers of the composition, examples of use of the technique of "downgrading by means of genre" are revealed; the types are named of operatic arias, which are immensely widespread in European opera and brought into a different cultural context in Russian opera; the typical styles of writing for comic opera are examined, as are the overall tendencies in the evolution of comic opera (the influence of sentimentalism and the emergence of "tearful comedy"; the general principles of orchestral writing are marked out. A comparative analysis of the typological principles of 18<sup>th</sup> European and Russian opera showed that in the musical oeuvres of Pashkevich the model of comic opera obtains a renewed manifestation and reflects the national color of Russian musical culture.

**Keywords:** 18<sup>th</sup> Century Russian Opera, V.A. Pashkevich, Western European Opera, V. A. Pashkevich's opera "The Miser," V.A. Pashkevich's opera "The St. Petersburg Shopping Arcade"

#### Полозова Ирина Викторовна

ORCID ID: 0000-0001-5519-4381

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова  
Саратов 410012, Российская Федерация

#### Irina V. Polozova

ORCID ID: 0000-0001-5519-4381

Dr. Sci. (Arts), Professor of the Music History  
Department  
*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. L. V. Sobinova  
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Saratov 410012, Russian Federation

