

УДК 7

## КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСКУССТВО ДИРИЖЕРА В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

*Юдин А. Н.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

<sup>2</sup> Санкт-Петербургская Духовная Академия, наб. Обводного канала, д. 17, Санкт-Петербург, 1791167, Россия.

Статья посвящена теме, имеющей значение для многогранной деятельности дирижера оперного театра. Основная идея — внутреннее родство некоторых профессиональных сфер и, в частности, концертмейстерской профессии с областями ее применения: в связи с этим предполагается рассматривать последнюю в единстве с конкретными формами ее проявления. Автор останавливается на истории вопросов творчества ряда ведущих мастеров дирижерского искусства, ярко проявивших себя на концертмейстерской стезе, показывая, таким образом, многогранность их деятельности. Творческий путь этих музыкантов не только неопровержимо доказывает глубокое внутреннее родство дирижерской и концертмейстерской профессий, связанных общими задачами, общим музыкальным материалом, общими принципами работы, но и диктует необходимость возвращения к тому позитивному опыту, который был накоплен предыдущими поколениями отечественных педагогов и исполнителей. Автор приходит к выводу, что и пианист-концертмейстер, и дирижер музыкального театра навсегда соединены общими задачами, общими музыкальным материалом, общими принципами работы.

**Ключевые слова:** дирижеры, аккомпанемент, музыкальный театр, история исполнительства.

## CONDUCTOR'S ART OF ACCOMPANIMENT IN OPERA

*Yudin A. N.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Herzen Russian State Pedagogical University, 48, Moiki emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

<sup>2</sup> St. Petersburg Theology Academy, 17, Obvodny Canal emb., St. Petersburg, 1791167, Russian Federation.

The article deals with a subject which has obvious practical importance

for opera conductors. Its key idea is the need of an active involvement of the accompanist's profession into the "passport of qualification". In this connection, the author dwells on the history of the subject highlighting careers of a number of outstanding masters of the art of conducting who also distinguished themselves as accompanists. Their experience both proves beyond any doubt the profound in-ternal kinship between the arts of conducting and accompaniment sharing aims, musical materials and principles of work, and calls for the need to go back to the positive expertise accumulated by the previous generations of Russian educators and performers.

**Keywords:** conductors, accompaniment, music theater, history of performance.

Профессия концертмейстера разнообразна. В ходе своей эволюции она распространилась не только на сферу фортепианного аккомпанемента, специфичную для работы в том или ином концертмейстерском варианте, но и на те исполнительские сферы, которые напрямую с фортепиано не связаны. Дирижирование симфоническое, оперное, балетное, хоровое занимает среди концертмейстерских «ипостасей» особое место. Область аккомпанемента, сопровождения солисту или ансамблю — неотъемлемая часть дирижерской профессии, притом реализуемая не только в индивидуальном (дирижер как «соавтор» солиста), но и в коллективном (дирижер как руководитель коллектива) амплуа.

Оставляя в стороне сольное симфоническое и хоровое исполнительство<sup>1</sup>, попробуем разобраться в уникальности оркестрового сопровождения, в том, какой специальной подготовки требует эта работа от музыканта, как она связана с иными формами концертмейстерского дела, а также обратимся к дирижерам, чьи имена навечно вписаны золотыми буквами в историю оперного искусства.

Прежде всего необходимо отметить, что профессия театрального дирижера не существует сама по себе. Она является частью того непрерывного цикла, который связан с подготовкой и выступлением вокалиста в музыкальном спектакле. Как солист, так и хор, перед началом творческого общения с руководителем оркестра проходят длительный путь подготовки своих партий с пианистом. Степень участия дирижера в этом подготовительном процессе различна. К сожалению, в последнее время сохраняется тенденция к тому, чтобы минимизировать подобное «вмешательство» в закулисную работу, вплоть до оркестровых репетиций. Более того, сегодня не принято вести кропотливую,

---

<sup>1</sup> Также в данной статье не затрагивается тема аккомпанемента в балете.

подробную концертмейстерскую работу дирижера в оперном театре.

Иная ситуация существовала до недавнего времени. Начиная с эпохи Вебера и Вагнера, дирижер был обязан участвовать во всех этапах подготовки спектакля и, свободно владея фортепиано, нередко принимал на себя функции пианиста-концертмейстера. Заслуженная артистка России, солистка Малого оперного театра Н. Л. Вельтер (1899–1991), рассказывая в своих мемуарах о подготовке оперы «Кармен» С. А. Самосудом, особо подчеркивает тот факт, что дирижер проводил спевки дважды в день, в течение которых неоднократно садился за инструмент, чтоб напрямую показать участникам нюансы трактовки тех или иных сцен [1, с. 51]. Свидетелем такого подхода стал в конце 1950-х будущий музыковед и пианист В. А. Гуревич (р. 1947), присутствовавший в том же театре на репетициях бетховенского «Фиделио». Руководивший музыкальной частью постановки дирижер Курт Зандерлинг (1912–2011) не только вел оркестровые репетиции, но и разучивал с певцами сольные партии как пианист-концертмейстер, будучи уверенным в том, что только так можно добиться адекватного воплощения артистами задуманной исполнительской концепции.

Конечно, многое зависело от качества подготовки музыкантов, позволявшего руководить большим симфоническим коллективом. Многие дирижеры прекрасно владели фортепиано и могли при необходимости заменить пианиста [2, с. 10; 11]. Также по обстоятельствам музыкальный руководитель постановки мог «перевоспитываться» в любого отсутствующего на репетиции персонажа. Прекрасно понимая специфику работы музыкального руководителя в театре, все сложности, сопутствующие концертмейстерской деятельности такого масштаба, преподаватели самых разных консерваторских дисциплин пытались передать своим студентам основы искусства аккомпанемента в ходе практической работы.

Ярким примером реализации указанной установки является начальный период истории Санкт-Петербургской консерватории, отмеченный обучением в ней студентов-дирижеров. Все желающие получить образование в этой сфере были подготовленными музыкантами, получившими фундаментальное общее и специальное образование. Первые выпускники факультета прошли основательную исполнительскую практику. Основатель дирижерской школы Петербурга И. А. Мусин (1903/04–1999), например, освоил профессию пианиста; Е. А. Мравинский (1903–1988) приобрел опыт балетного аккомпаниатора в Ленинградском хореографическом училище; Самуил Пружан<sup>2</sup> пробовал себя в той же роли в Мариинском театре.

В 1920-е годы, когда формировались основы факультета симфониче-

---

<sup>2</sup> О нем речь пойдет далее.

ского дирижирования, поначалу не существовало жестких программных требований и твердо закрепленного учебного плана, но присутствовал дух «содружества музыкантов». В штате консерватории отсутствовали пианисты-концертмейстеры. Их замещали студенты-пианисты. Кроме того, многим будущим дирижерам, прежде чем оказаться в роли музыкального руководителя спектакля, пришлось пройти основательную практику в качестве пианистов, подготавливающих певцов к исполнению той или иной партии. И, став за дирижерский пульт, они спокойно делали привычную для них концертмейстерскую работу.

Важно отметить: эрудиция и общий интеллектуальный багаж почти каждого из них был столь велик, что зачастую музыкального руководителя можно было с полным правом назвать не только соавтором спектакля, но и соавтором режиссера. Такое проникновение на «чужую территорию» неминуемо в любой подлинной концертмейстерской работе, так как она всегда подразумевает под собой целый комплекс функций, важнейшей из которых является помощь солисту в проникновении в смысловую составляющую образа или исполняемого произведения. Принципиальная разница между пианистом, работающим в штате театра и дирижером (разумеется, если не учитывать отличие самого «инструментария») состоит только в том, что руководитель оркестра непосредственно участвует в реализации своих музыкантских намерений во время спектакля.

Беспощадной требовательностью к певцам в вопросах понимания логики поступков персонажей, проникновения в словесный текст, вплоть до технических вопросов его произношения, отличался Сергей Витальевич Ельцин (1897–1970). Окончивший Петербургскую консерваторию по классу фортепиано (у профессора Л. Николаева), он в течение десяти лет работал пианистом-концертмейстером в Мариинском театре. Таким образом, он прошел основательную предварительную подготовку, в ходе которой, без сомнения, овладел спецификой театральной работы и профессиональными особенностями общения с вокалистами. Как сообщает в своих воспоминаниях ученик Николаева Б. И. Ратнер (1904–1981), во время репетиций «...на их головы, как из рога изобилия, сыпался град вопросов» [3, с. 128]. Безусловно, столь широкая эрудиция не только в профессиональной сфере производила огромное впечатление на певцов. Авторитет С. В. Ельцина был непререкаем для всех участников спектакля.

Приведенных примеров вполне достаточно для того, чтобы сделать следующий вывод: в своей основе работа дирижера в музыкальном театре представляет концертмейстерскую деятельность, представленную в несколько ином модусе своего бытования. Несомненно, все те задачи, которые традиционно стоят перед пианистом в процессе подготовки с вокалистом партии-ро-

ли, с началом оркестровых репетиций переходят к музыкальному руководителю спектакля. Но, разумеется, подобная работа имеет ряд специфических особенностей, ибо происходит в условиях, принципиально отличающихся от тех, что были до этого в классе.

Прежде всего это касается количества репетиций, которых у дирижера, как правило, намного меньше, чем у пианиста. Кроме того, работая над постановкой в целом, дирижер не всегда может уделить внимание кому-то из солистов индивидуально. Можно еще отметить особенности психологического характера, связанные с тем, что дирижер *par excellence* обладает авторитетом или властью. Певцы в той или иной степени испытывают зависимость от него, а пианисты-концертмейстеры не всегда и не везде пользуются таким положением и влиянием. Это накладывает отпечаток и на характер взаимоотношений между музыкантами, и на степень готовности солиста следовать указаниям концертмейстера. В тоже время, возможности «корректировки» музыкантских намерений вокалиста у дирижера ограничены, так как, выйдя на сценическую площадку, певец невольно сталкивается с большим количеством новых задач (главным образом связанных с выполнением различных мизансцен), и внимание исполнителя рассеивается.

Концертмейстерская подготовка будущих дирижеров не только естественным образом ложилась в основу их работы с оперными или балетными коллективами. Данные навыки сыграли свою существенную роль в работе с симфоническими программами. Не подлежит никакому сомнению, что любое музыкальное сочинение представляет собой своего рода драматургическое произведение со своими «героями-образами», разными характерами, их столкновением и развитием. Следовательно, концертмейстерская подготовка имела и имеет большое значение в том числе и для тех дирижеров, которые не связаны в своей профессиональной деятельности с театром по преимуществу.

Каков же был путь студента-дирижера в Петербургской консерватории в первой половине XX века? Обратимся в этой связи к воспоминаниям Александра Васильевича Гаука (1893–1963) — музыканта, работавшего как с театральными, так и симфоническими коллективами. По его словам, занятия по специальности «...были строго увязаны с практическими работами, начиная от аккомпанемента в классах духовых и струнных инструментов, а также и пения. ...Также мы посещали и хоровой класс. ...Вспоминаю, что в 1912 году, во время подготовки к 50-летию консерватории, я должен был аккомпанировать на спевках и самостоятельно готовить хор ангелов из «Орлеанской девы» Чайковского» [4, с. 108]. И далее: «...в течение 2-х лет я посещал занятия оперного ансамбля и оперного класса... За 4 года обучения мне удалось пройти оперы «Фауст», «Севильский цирюльник», «Черевички», «Царская невеста», «Русалка», «Евгений Онегин» [Там же]. Не подлежит сомнению, все

эти масштабные произведения студент А. Гаук изучил подробнейшим образом и как пианист, и как дирижер, участвуя непосредственно в процессе театральных постановок в оперной студии консерватории. Можно только поведаться столь интенсивной концертмейстерской подготовке, позавидовать которой могут многие современные пианисты.

Для того, чтобы проиллюстрировать несомненную близость профессии дирижера музыкального театра и пианиста-концертмейстера, хотелось бы обратиться к некоторым из деталей биографии двух ярких музыкантов XX столетия: Самуила Моисеевича Пружана (1901–1986)<sup>3</sup> и Исаака Хононовича (Константиновича) Рубаненко (1907–1976). Уникальность жизненного пути каждого из них состоит в том, что указанные виды деятельности смешались в их творческих судьбах до полного слияния. Это переплетение профессиональных сфер столь велико, что исследователю нелегко определить их точную принадлежность к тому или иному концертмейстерскому «цеху». Разумеется, такая творческая амбивалентность связана не только с особенностями биографий, но и с историческими условиями, «окружавшими» музыкантов, годы жизни которых пришлись на переломные моменты истории.

Профессиональная жизнь Самуила Моисеевича Пружана начинается в 1915 году и почти с самых своих истоков отличается разнонаправленностью. Согласно сведениям, сохранившимся в Санкт-Петербургском архиве ЦГАЛИ, с 1916-го он был студентом консерватории по классу фортепиано профессора Л. В. Николаева (1878–1942), с 1921-го — по отделу теории композиции В. П. Калафати (1869–1942) [5, л. 1–8]. Проучившись в течение восьми лет и не закончив ни одного из названных курсов, он (в 1924 году) оказывается отчисленным из учебного заведения «в общем порядке, за сокращением числа учащихся» [5, л. 8]. Сейчас трудно гадать о причинах подобного увольнения студента Пружана. Можно лишь предполагать, что виной тому — финансовые проблемы, так как обучение было платным, а на иждивении у него находились на тот момент жена и маленький ребенок. Нельзя также сбрасывать со счетов и возможные профессиональные сложности. В одном из отзывов профессора Л. Николаева читаем почти «приговор» юному пианисту: «Вследствие болезни пальца мало активен» [5, л. 7]. В любом случае данные обстоятельства, часть из которых очевидно внешнего характера, послужили причиной того, что юный музыкант в попытках найти свое место в искусстве обращался к самым разным видам профессиональной деятельности. Это нашло отражение и во всей его дальнейшей творческой судьбе.

Отчисление из консерватории явно было несправедливым и нанесло большой удар по его самолюбию. Уже летом 1925 года С. Пружан пишет заявление

<sup>3</sup> В некоторых источниках указывается неточная дата рождения С. Пружана — 1907 год.

с просьбой о восстановлении [5, л. 13]. Примечательно, что, упоминая в этом документе о предшествующем периоде своего обучения, он сообщает, между прочим, о своем пребывании в дирижерском классе Э. Купера (1877–1960). Неизвестно, когда и по какой причине произошло их знакомство. Возможно, оно было связано с личной инициативой студента (учитывая, что в те времена существовало более свободное, чем ныне, отношение к учебным планам). С этого момента можно вести отсчет творческого пути Самуила Моисеевича в качестве дирижера. Восстановившись в консерватории, он был уже зрелым музыкантом и, приступив к занятиям, четко представлял свои будущие приоритеты. И вновь, несмотря на предпочтение, отданное дирижированию, он активно работает как пианист, аккомпанируя певцам оперные отрывки, зачастую заменяя преподавателей. Получив задание поставить в качестве дирижера в оперной студии оперу Даргомыжского «Каменный гость», он самостоятельно учит партии с вокалистами, читая за роялем нотный текст непосредственно с партитуры [5, л. 26]. Трудно представить себе более наглядный пример соединения двух ипостасей профессии концертмейстера! Ведь в привычном варианте пианист никогда не использует для своей работы партитуру. Перед ним на пюпитре всегда клавиш. Это во многих случаях гораздо удобнее, так как фортепианное переложение дает «сконцентрированный» вид оркестрового сопровождения и избавляет пианиста от необходимости скользить взглядом по отдельно выписанным партиям. Кроме того, далеко не все концертмейстеры способны бегло и свободно ориентироваться в партитуре<sup>4</sup>. Совсем иная ситуация возникает тогда, когда за роялем дирижер-концертмейстер, способный не только четко считывать нотный текст с партитуры, но и тут же воплотить оркестровое звучание в звуках рояля. К этому необходимо добавить, что «Каменный гость» — уникальный пример «разговорной» оперы, большая часть которой представляет собой речитативы. В данных условиях на концертмейстера ложится дополнительная нагрузка, так как по понятным причинам учить с вокалистами подобный музыкальный материал гораздо сложнее, нежели более традиционный.

Вся творческая жизнь С. Пружана — подтверждение близости дирижерской и концертмейстерской профессий. Работая в музыкальных театрах Петербурга (прежде всего в Мариинском, но некоторое время и в Михайловском), а также в Ленинградской консерватории, он успешно сочетал эти два вида деятельности. Интересна формулировка в его трудовой книжке от 1920 года: «...принят на работу репетитором и музыкальным ассистентом

---

<sup>4</sup> Надо также отметить, что подобная работа связана с необходимостью частого и быстрого перелистывания страниц, что создает дополнительные трудности, так как руки пианиста всегда заняты.

в оперную труппу» [6, с. 1]. Очевидно, что под репетиторством подразумевалась работа пианиста-концертмейстера по подготовке партий с вокалистами. Сложнее сказать, какой круг обязанностей находился в ведении музыкального ассистента. Но, зная основательную дирижерскую подготовку Самуила Моисеевича, можно предположить, что эта должность предполагала активную помощь музыкальному руководителю постановки. Таким образом, в данном случае необходимо говорить о концертмейстерской профессии в ее максимально расширенном понимании.

Столь же многоплановой была преподавательская деятельность С. Пружана. Начав свою педагогическую работу в консерватории в 1934 году, будучи к тому времени зрелым, сложившимся музыкантом, он занимается оперным классом, дирижирует в оперной студии, а также руководит курсом концертмейстерского мастерства у пианистов.

Творческая судьба И. Рубаненко — еще один пример подобного «симбиоза». В архивных материалах сохранились документы, относящиеся ко второй половине жизни Рубаненко. Все они по своему содержанию непосредственно связаны с деталями профессиональной карьеры Исаака Константиновича. Впрочем, недостаток источников, относящихся к годам учебы, до некоторой степени компенсируется несколькими собственноручно написанными автобиографиями. Несмотря на то, что судьба музыканта будет в значительной степени связана с Ленинградской консерваторией в качестве преподавателя концертмейстерского класса, сам он не был выпускником этого учебного заведения. В 1930 он окончил Музыкальный техникум им. М. И. Глинки, затем некоторое время занимался в дирижерском классе музыкально-педагогического института, который, впрочем, не закончил [7, с. 4]. Интересна формулировка, с которой И. Рубаненко был выдан документ об окончании техникума. Помимо названия отделения (фортепиано), там отмечается, что он является выпускником «по аккомпаниаторскому и ансамблевому уклону» [7, с. 13]. Подобная формулировка в принципе указывает на присвоенную исполнителю квалификацию. Но не менее вероятен вариант, при котором в процессе обучения студентов, выбиравших ансамблево-концертмейстерское направление в качестве основного, делался упор именно на предметы исполнительского цикла, связанные с сотворчеством.

Пройдя затем череду разных учреждений, хаотическая смена которых отражала нестабильную ситуацию 20–30-х годов прошлого столетия<sup>5</sup>, И. Рубаненко, наконец, окончательно останавливается на трех основных сферах деятельности: концертмейстерской, преподавательской и дирижерской. На-

---

<sup>5</sup> Среди них встречаются самые неожиданные организации: например, музыкальный руководитель «Живой газеты», руководитель хора в детском доме [7, с. 3 об.]

чав обучать искусству аккомпанемента в том же 1934 году, что и С. Пружан, он недолго работает в училище им. М. Мусоргского, перейдя в 1946 году после перерыва, связанного с войной и эвакуацией, в том же качестве в Ленинградскую консерваторию [7, с. 3 об.]. Некоторое время он также является музыкальным руководителем класса оперной подготовки данного вуза.

Одновременно развивается его работа в Мариинском театре, где его творческая амбивалентность проявляется в полной мере и во многом становится причиной ряда неприятностей. Увлекающемуся, занятому многими делами, Исааку Константиновичу всегда не хватало времени. Архивные документы красноречиво свидетельствуют о систематических опозданиях на уроки с вокалистами, а одна из характеристик заслуживает того, чтобы ее привести полностью: «И. Рубаненко недостаточно добросовестный, тяготеет работой с солистами, всячески сокращает время, отводимое на уроки. Увлекается концертмейстерской деятельностью в ущерб основной работе» [7, с. 26]. Совершенно очевидно, что оставшийся неизвестным, автор приведенного документа по существу противоречит самому себе, по всей вероятности, ошибочно образом противопоставляя «закулисную» работу пианиста-репетитора, работающего с певцами, аккомпаниатору на эстраде. Но, независимо от причин, послуживших появлению на свет подобной гневной характеристики (среди них возможны и обстоятельства нетворческого плана), по всей вероятности, именно разнонаправленность музыкальной деятельности Рубаненко была своеобразным раздражителем для руководства театра.

Тем не менее профессиональный уровень музыканта ни у кого не вызывал сомнения. Красноречивый пример — уникальная с точки зрения современной концертмейстерской работы ситуация, возникшая с оперой Дж. Верди «Бал-маскарад». 17 апреля 1958 года, ввиду болезни дирижера Э. П. Грикурова (1907–1982), запланированная на этот день постановка оказалась под угрозой срыва. И только благодаря тому, что за пульт встал концертмейстер Рубаненко, удалось избежать отмены спектакля. В архиве Исаака Константиновича содержится несколько документов из переписки руководства, свидетельствующих о том, что подобное событие было чем-то из ряда вон выходящим [7, с. 17; 18]. Известно, что в 20-е годы прошлого столетия пианисты-концертмейстеры неоднократно становились за дирижерский пульт<sup>6</sup>, но к середине века профессиональные границы в театре стали гораздо менее проницаемыми. В дальнейшем история исполнительского искусства пошла по пути все большей специализации, и сейчас трудно себе представить дирижера и пианиста, способных поменяться «роялями», заменяя друг друга. И тому, думается, есть несколько причин. Прежде всего, с течением времени

<sup>6</sup> Разумеется, подобное было доступно далеко не всем (см. об этом, например: [2, с. 11; 12]).

менялись принципы обучения музыкантов. Если в первые десятилетия своего существования консерватория воспитывала специалистов широкого профиля, то в дальнейшем постепенно шел процесс профессионального «отчуждения» даже среди родственных сфер исполнительства. Несомненно, он был продиктован желанием достичь максимальных вершин мастерства внутри своей творческой области, но, с другой стороны, неминуемо вел к сужению широты диапазона возможностей музыканта. Дробление профессии на «отдельные сегменты» продолжается и ныне. Результат — почти полное исчезновение специалистов широкого профиля, способных одновременно успешно реализовать себя в самых разных творческих сферах.

В заключение вновь подчеркнем: внутреннее родство некоторых профессиональных областей неоспоримо. Пианист-концертмейстер и театральные дирижер навсегда соединены общими задачами, общими музыкальным материалом, общими принципами работы. Понимание близости этих двух сфер творческой деятельности важно не только в теоретическом, но и в практическом аспекте.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вельтер Н. Б. Об оперном театре и о себе: Страницы воспоминаний. Л.: Советский композитор, 1984. 196 с.
2. Юдин А. История и теория концертмейстерского искусства. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. 64 с.
3. Ратнер Б. О С. В. Ельцине // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л.: Музыка, 1988, Т. 2. С. 126–131.
4. Гаук А. Путевка в жизнь // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л.: Музыка, 1987, Т. 1. С. 105–112.
5. Архив С. Пружана // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 2. Д. 2635. 33 л.
6. Архив С. Пружана // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 3. Д. 2815. 2 л.
7. Архив И. Рубаненко // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-2. Д. 486. 60 л.

#### REFERENCES

1. Vel`ter N. B. Ob opernom teatre i o sebe: Stranicy vospominanij. L.: Sovetskij kompozitor, 1984. 196 s.
2. Yudin A. Istoriya i teoriya koncertmejsterskogo iskusstva. SPb.: Izdatel`stvo RGPU im. A. I. Gercena, 2016. 64 s.
3. Ratner B. O S. V. El`cine // Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah. L.: Muzy`ka, 1988, T. 2. S. 126–131.
4. Gauk A. Putevka v zhizn` // Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah. L.:

Muzy`ka, 1987, T. 1. S. 105–112.

5. Arxiv S. Pruzhana // CzGALI SPb. F. R-298. Op. 2. D. 2635. 33 l.
6. Arxiv S. Pruzhana // CzGALI SPb. F. R-260. Op. 3. D. 2815. 2 l.
7. Arxiv I. Rubanenko // CzGALI SPb. F. R-337. Op. 2-2. D. 486. 60 l.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Юдин А. Н. — канд. искусствоведения, доц., u\_rojala@mail.ru.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yudin A. N. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof., Lecturer, u\_rojala@mail.ru