

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 792.54

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_6

Н. А. МЕЩЕРЯКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В МЕМУАРАХ С. М. ВОЛКОНСКОГО «ЛАВРЫ»

С. М. Волконский – выдающийся русский театральный деятель, один из основоположников отечественного театроведения – принадлежал к числу активных участников и «летописцев» масштабного процесса формирования новой вокально-сценической парадигмы, развертывавшегося на протяжении Серебряного века и генетически связанного с реформаторскими художественными устремлениями М. П. Мусоргского и других крупнейших русских композиторов второй половины XIX столетия. Помимо теоретических работ и критических публикаций С. М. Волконского, соответствующие идеи нашли отражение в его книге мемуаров «Лавры», которая обзревается в данной статье. Автор отмечает концептуальные совпадения индивидуальных подходов к формированию и развитию отечественной школы профессионального театрального искусства, присущих С. М. Волконскому, Ф. И. Шаляпину и К. С. Станиславскому. Все они противопоставляли «бессознательности» творческого самовыражения певцов и главенству «прекрасного пения» в оперном искусстве его интеллектуальную составляющую, мотивированную образно-смысловым содержанием словесного текста и сопряженную с необходимостью его выразительного сценического произнесения. Исследователь отмечает, что соответствующие идеи С. М. Волконского нашли отражение в организационно-практической сфере – подразумевается непродолжительный период руководства Императорскими театрами (1899–1901), озаглавленный утверждением основного постулата новой оперной школы: максимальной адекватности используемых выразительных средств подразумеваемой художественной задаче. Этим обуславливались и целенаправленное обновление оперного репертуара (полномасштабное знакомство с вагнеровским наследием, произведениями композиторов «Могучей кучки»), приоритетная роль художественно-эстетического воспитания массовой музыкально-театральной аудитории и т. д. В заключении статьи подчеркивается, что неизбежная смена вокально-сценических парадигм, рассматриваемая в контексте современного обновления российской оперно-певческой культуры, может рассматриваться как весьма актуальный фактор, призванный содействовать продуктивному развитию национального музыкального театра.

Ключевые слова: С. М. Волконский, книга воспоминаний «Лавры», отечественный музыкальный театр рубежа XIX–XX веков, вокально-сценическая парадигма, оперная реформа.

Для цитирования: Мещерякова Н. А. Вокально-сценическая парадигма Серебряного века в мемуарах С. М. Волконского «Лавры» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 6–12.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_6

N. MESHCHERYAKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE VOCAL-STAGE PARADIGM OF THE SILVER AGE IN S. VOLKONSKY'S MEMOIRS "LAURELS"

S. Volkonsky, a prominent Russian theater figure and one of the founders of Russian theater studies, was an active participant and chronicler of the large-scale process of shaping a new vocal and scenic paradigm that unfolded throughout the Silver Age and was genetically linked to the reformist artistic aspirations of

M. Mussorgsky and other major Russian composers of the second half of the 19th century. In addition to his theoretical works and critical publications, S. Volkonsky's ideas were reflected in his memoirs, "Laurels", which are reviewed in this article. The author notes the conceptual similarities between the individual approaches to the formation and development of the Russian school of professional theater art exemplified by S. Volkonsky, F. Chaliapin, and K. Stanislavsky. All of them contrasted the "unconsciousness" of singers' creative self-expression and the primacy of "beautiful singing" in opera with its intellectual component, motivated by the figurative and semantic content of the verbal text and coupled with the necessity of its expressive stage delivery. The researcher notes that S. Volkonsky's corresponding ideas were reflected in the organizational and practical sphere – referring to his brief period as director of the Imperial Theatres (1899–1901), marked by the affirmation of the fundamental tenet of the new operatic school: the maximum adequacy of the expressive means employed to the implied artistic aim. This also determined the targeted renewal of the opera repertoire (a full-scale introduction to R. Wagner's legacy, the works by the "Five" composers), the priority role of the artistic and aesthetic education of the mass musical and theatrical audience, etc. In conclusion, the article emphasizes that the inevitable change in vocal and scenic paradigms, considered in the context of the modern renewal of Russian opera and singing culture, can be considered a very relevant factor, designed to promote the productive development of the national musical theater.

Keywords: S. Volkonsky, book of memoirs "Laurels", Russian musical theatre on the boundary of the 19th–20th centuries, vocal-stage paradigm, opera reform.

For citation: Meshcheryakova N. *The vocal-stage paradigm of the Silver Age in S. Volkonsky's memoirs "Laurels"*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 6–12.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_6

Русский Серебряный век, исполненный созидательного пафоса и насыщенный преобразовательными идеями, несмотря на трагические перипетии «великой фантазмагии Революции» [1, с. 5], был отмечен радикальными изменениями в художественной сфере, по сути, предвосхитившими направленность и динамику последующего развития отечественной культуры. В частности, на рубеже XIX и XX столетий ясно обозначилась необходимость формирования национальной профессиональной школы театрального искусства, охватывающей сферы не только драматического, но и оперного театра, целенаправленно способствующей обновлению вокально-сценической парадигмы. Важнейшие вехи этого процесса с достаточной полнотой запечатлели теоретические труды и мемуары активного участника и «летописца» указанных масштабных преобразований, выдающегося театрального деятеля Сергея Михайловича Волконского (1860–1937). В его воспоминаниях, метко названных М. И. Цветаевой «истинной летописью века и духа», «книгой величайшей человечности», ярко запечатлелись художественные идеалы и теоретические размышления видного исследователя и знатока русской и мировой сцены, движимого «страстью к будущему», «бескорыстнейшей и прекраснейшей из страстей» [Там же, с. 24], одним из первых на рубеже XIX–XX столетий осознавшего необходимость театральной реформы. Суть этой «сценической новизны», как обозначил ее Ф. И. Шаляпин, заключалась в создании подлинной актерской школы, до

тех пор фактически подменяемой эфемерными «исканиями», «ощупью», так называемым «нутром», а по сути, «бессознательностью творчества» [2, с. 270], противоречащей «дисциплине чувства» и самоконтролю.

«...Театра в России нет, – категорично заявлял С. М. Волконский, – есть люди, о театре говорящие и пишущие, в театре служащие, есть заседания, протоколы, есть издания, афиши, есть здания, публика вокруг пустого места – театра нет» [3, с. 92].

Мемуарист прозорливо отмечал сложности, периодически испытываемые театром, в том числе музыкальным, остро нуждающимся в незыблемом фундаменте Традиции. (Сказанное представляется особенно актуальным сегодня, в период господства режиссерского произвола.) «Но традиции бывают только там, где есть школа, – справедливо утверждал С. М. Волконский. – У нас знания нет, потому нет и школы, нет передачи» [3, с. 63]. Автор «Лавров», пребывавший у истоков профессионального сценического образования в России, стремился к постижению основополагающих проблем художественной педагогики, которые приобретали огромное значение и в процессе вокального воспитания, с его многовековой опорой на эмпирические постулаты. При этом С. М. Волконский выступал противником «подражательного» метода: «Припоминаю слова блаженного Августина: "Учителя ставят себя в пример, и это они называют [–] учить"» [Там же].

Подчеркивая необходимость осознанного использования на сцене технических приемов,

С. М. Волконский отталкивался от природы человеческого восприятия: «Разумный зритель страдает от отсутствия разума, от отсутствия сознательности в игре...» [3, с. 118]. Автор «Лавров» размышлял о воздействии артиста на публику, приходя к выводам, фактически совпадавшим с позицией Шаляпина, который был убежден в том, что рыдающий на сцене артист сам по себе не вызовет у публики эмоционального отклика: «Если актер на сцене, например, плачет, то актер-певец свою впечатлительность, свою слезу должен спрятать – они персонажу, может быть, вовсе не подойдут. <...> Слезы тенора никому не интересны» [2, с. 267–268].

Достигая полного тождества во взглядах с гениальным артистом, С. М. Волконский утверждал: «...испытывать не значит заставить испытать; чтобы испытывать, не надо уметь, чтобы заставить испытать, нужно мастерство» [3, с. 118]. Подобным образом «молодой Волконский», прозванный так в отличие от своего легендарного деда-декабриста, обозначил приоритеты современного отечественного театроведения. Не случайно одним из основоположников упомянутой научной дисциплины по праву считается именно автор «Лавров», выросший в театральной атмосфере и с ранних лет демонстрировавший незаурядный актерский талант на сцене домашнего театра под руководством отца, который отличался, кстати, бесспорной вокальной одаренностью.

Вполне естественно и то, что на страницах воспоминаний «князя театра», как прозвали его современники, запечатлелся весьма колоритный, способный вызвать улыбку разговор с молодой актрисой Александринского театра Шуваловой. Артистка обратилась к С. М. Волконскому, занимавшему пост директора Императорских театров, с наивным, казалось бы, вопросом: «Как нам, актерам, упражняться в нашем искусстве? Певица, музыкант, танцовщица знают, что им делать, а вот у меня между чаем и ужином два часа свободного времени, – что мне делать, чтобы усовершенствоваться?» [3, с. 68]. В итоге не только юная представительница актерской династии Сазоновых-Шуваловых, но и многие последующие поколения артистов получили от С. М. Волконского весьма подробное и глубокое наставление, – речь идет о серии книг, выпущенных издательством журнала «Аполлон» в предоктябрьские годы: «Человек на сцене» (1911), «Художественные отклики» (1912), «Выразительное слово» (1913), «Отклики театра» (1914). Помимо данной серии, надлежит упомянуть новаторскую работу Жана д'Удина «Искусство и жест», переведенную мемуаристом и опубликованную в 1912 году.

Концептуальные идеи автора «Лавров», родственные новаторским устремлениям основоположника ритмической гимнастики Эмиля Жака-Далькроза и вокального педагога Франсуа Дельсарта (посвятившего себя не только постановке певческого голоса, но и телесному развитию будущего артиста), были высоко оценены К. С. Станиславским, явившись важной составляющей легендарной режиссерской системы. Реформатор русской сцены с полным основанием называл С. М. Волконского своим единомышленником: «Он, как и я, преследует ту же гадость, имя которой – театральность, в дурном смысле слова. Если бы мне удалось писать так талантливо и изящно по форме, как он, я был бы счастлив» [4, с. 500].

Подобно Станиславскому, мемуарист именовавший театр «святым местом, где непрерывно происходит работа духа, а только дух и возможен для настоящей, радостной работы» [5]. И на страницах мемуаров С. М. Волконский категорически отказывался признавать искусством намеренную демонстрацию артистом своих природных дарований, не облагоустроенных работой и не одухотворенных интеллектом: «...Никакое чувство не внушит актеру всю красоту и объем интонации, на какую он способен, если он технически свои интонации не разработал...» [3, с. 118]. Таким образом, глубокий аналитик и вдумчивый наблюдатель решительно поддержал ощутимый сдвиг, постепенно совершавшийся в сознании вокальных педагогов и сопутствовавший признанию бесспорного факта: красота тембра, звуковая мощь голоса и врожденный артистизм не могут компенсировать дефицит подлинного профессионализма.

Вступая в заочный диалог, оба реформатора, С. М. Волконский и Ф. И. Шаляпин, связывали становление профессиональной сценической школы с упрочением традиции, которая, по мнению великого певца – преобразователя оперного искусства, «в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово» [2, с. 276]. Под самой школой Шаляпин подразумевал не процесс обучения, направленный исключительно к овладению «техникой кантиленного пения» [Там же, с. 278], а нечто иное, соответствующее «новому типу оперы» и сложившееся под влиянием «стремительно наступавшей гениальной плеяды творцов русской музыки» [Там же, с. 252]. Эта новая вокально-сценическая парадигма позволяла достичь «идеального соответствия средств выражения художественной цели» [Там же, с. 268], исходя из главного постулата: «В правильности интонации, в окраске слова и фразы [–] вся сила пения» [Там же, с. 240].

Так была подготовлена кардинальная метаморфоза, произошедшая на рубеже XIX и XX

столетий в сознании оперных артистов и публики. Данный переворот, по мнению С. М. Волконского, был нерасторжимо связан с именем легендарного «оперного революционера», как именовал себя Шаляпин. На страницах мемуаров об этом говорилось со всей определенностью: «...Но вот явился Шаляпин. <...> Артисты вдруг прозрели (если можно сказать “прозрели” по отношению к слуху). Вдруг поняли, что вся сила шаляпинского исполнения именно в том, какое место в его пении занимает слово, какое место в звуке занимает согласная. Роль слова в пении, роль разума в проявлении чувства – вот на что Шаляпин обратил внимание русских певцов. Я думаю, что *теперь* уже немислимо то сладкозвучное полосканье, которым прежние наши певцы тешили сами и услаждали других. В этом отношении можно сказать, что Шаляпин создал школу» [3, с. 165–166].

Не вызывает сомнений универсальный характер оперной реформы Шаляпина, обращенной не только к исполнителям, но и к их наставникам, радикально обновлявшей педагогические ориентиры, связанные с воспитанием мастеров сцены. Вновь создаваемый профессиональный комплекс певца-актера предполагал формирование «гармонически-устойчивого образа, живущего своей собственной жизнью», работа над ним требовала от артиста уверенного владения искусством грима, жестом – «самой душой сценического творчества» [2, с. 262], равно как и понимания «движений души», скрывающихся «за жестом... и за словом, за каждой музыкальной фразой» [Там же, с. 264], использования многочисленных приемов и выразительных средств, «о которых словами сказать нельзя» [Там же, с. 255].

Осмысляя взлеты и заблуждения выдающихся драматических и оперных артистов своего времени, соотнося творчество Сары Бернар, Элеоноры Дузе, Медей Фигнер, Ивана Ершова и других корифеев, С. М. Волконский подкреплял свои симпатии и антипатии зрелой аргументацией. Так, критикуя исполнительский стиль Николая Фигнера, мемуарист решительно отвергал присущий знаменитому «мастеру сцены» принцип «солизма», не совместимого с понятием сценического ансамбля, без которого, следует напомнить, уже в наши дни невозможна успешная деятельность «гастрольных» или «фестивальных» трупп, формируемых из представителей разных театров и стран. Антиподом Фигнера выступал Шаляпин, стремившийся в качестве актера и режиссера принимать на себя ответственность за спектакль как целое. Его забота о художественном единстве проявлялась и в «полном знании оперы» [6, с. 132]; как известно, Шаляпин, не ограничиваясь собственной парти-

ей, выучивал «все роли до единой», вплоть до каждой «реплики солиста» или «маленького персонажа» [2, с. 256].

На страницах «Лавров» С. М. Волконский, не позволяя «потоку обстоятельств, впечатлений и событий проплывать мимо» [7, с. 31], открыто провозглашал свои оперные идеалы. Среди его кумиров фигурировала обаятельная Авдотья Панаева, ученица Полины Виардо, любимая певица Чайковского, с творчеством которого она «была неразрывно связана. Он писал для нее; она первая пела его вещи по рукописи» [3, с. 144]. Артистка покорила отечественную публику неподдельной органикой и естественностью, вызывая, по мнению мемуариста, ассоциации с пушкинской Татьяной:

*Без взгляда наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней.*

Директору Императорских театров вполне импонировала и «сосредоточенная, вдумчивая» Алиса Барби – «настоящим духовным воздухом ее музыкальной души» «князь театра» считал «старых итальянцев – Монтеверди, Кальдара, Дуранте, Порпора, Марчелло...» [3, с. 145–146].

Разумеется, провозглашая на сцене культ «выразительного человека», С. М. Волконский не пытался оспорить важности того, что Шаляпин называл «техническим господством над голосом» [2, с. 228]. Так, демонстрируя в своей художественной летописи владение критическим пером и называя «одной из величайших певиц» Фелию Литвин, тонкий ценитель *bel canto* отмечал ее «мастерство и уверенность», погружавшие слушателей в состояние психологического комфорта, – за исполнительницу труднейших вагнеровских ролей им не приходилось беспокоиться, она обладала огромным творческим «запасом прочности». И далее автор мемуаров проводил прямую параллель: «В искусстве это то же, что в жизни человека [–] чувство безопасности» [3, с. 147].

Впрочем, С. М. Волконский общался с певцами не только как театральный руководитель и почитатель их талантов, но и как профессиональный музыкант. Известно, что в молодости он представлял свои ранние произведения на суд Чайковского, обнаружившего в юноше «задатки серьезного композитора», а всех певцов, которым когда-либо аккомпанировал мемуарист, он сам был не в состоянии перечислить. С. М. Волконский не искал «горькой улады в воспоминаниях о былых триумфах» [8, с. 3] и без тени самодовольства, исключительно к слову, упоминал о том, что хорошо знал Фелию Литвин, «часто бывал у нее и в Петербурге, и в Париже; много

раз ей аккомпанировал и Шумана, и Шуберта, и Глюка» [3, с. 148]. Профессиональный спор по поводу распределения оперных ролей директор Императорских театров мог уверенно вести за роялем, демонстрируя свободную читку с листа. Надо ли спорить о том, что в подобном типе компетентного руководства сегодня реально нуждается современный театр, крайне заинтересованный в том, чтобы администраторы и режиссеры-постановщики свободно ориентировались в специфике вокального исполнительства.

Высокий уровень профессиональной эрудиции автор цитируемых «Лавров» демонстрировал легко, как бы между прочим, по ходу повествования. Обращаясь к иностранным текстам, он призывал и молодых певцов, и их наставников: «Посмотрите на звуковую сторону слов в этом стихе, посмотрите на согласные <...>. Задумывались ли вы когда-нибудь над механикой этих букв, о том, как они производятся, о той звуковой прелести, которая получается от правильности их произнесения и, наконец, о психологической содержательности, которая сообщается словам правильностью произнесения?» [3, с. 149]. Эта цитата свидетельствует о глубине погружения в проблемы вокальной выразительности, которое было свойственно талантливому литератору, оберегавшему русский язык от «чужеземной накипи», и о развитости интонационного слуха опытного музыканта.

Характерная черта указанных воспоминаний – сочетание объемного, панорамного взгляда автора на музыкально-театральную культуру с пристальным вниманием к деталям, значимым и актуальным сегодня. Так, хорошо известно ироничное замечание оперного режиссера Н. И. Кузнецова о необходимости использовать бегущую строку во время оперных представлений на русском языке [9, с. 4]. Корни этой неизжитой проблемы на страницах «Лавров» обозначил С. М. Волконский: «Учителя пения заботятся о *голосе*, и певцы только голосом своим заняты. Произношение в загоне. Они заняты не словом, а лишь гласным звуком слова, потому что гласный звук есть проводник голоса. Согласный же звук, который не только не проводник звука, а ставит ему препятствие, певцы не любят... Между тем согласный звук – проводник силы, это есть начало разума в речи (в отличие от гласного, который есть начало чувства). Ведь только наличие согласного звука превращает петый звук в петую речь. Неясность, неточность произношения у наших певцов была убийственная» [3, с. 165]. Но только ли «была»?

Показательна инициатива, проявленная Волконским в должности театрального директора: едва заступив на пост, он разослал режиссерам

специальный циркуляр, посвященный вокально-певческому произношению, с перечислением наиболее распространенных ошибок. И, конечно, был солидарен с Ф. И. Шаляпиным, утверждавшим, что в процессе пения согласные звуки следует плавно «нанизывать» на гласные.

Процитируем другой эпизод из «Лавров», в той же непринужденной манере запечатлевший прощальную встречу автора с искусством легендарной Аделины Патти. В Петербурге, при Императорском дворе, во время званого обеда у Великой княгини, Волконского попросили аккомпанировать певице, достигшей преклонного возраста, но обнаружившей при этом безукоризненный профессиональный расчет и житейскую смекалку. Демонстрируемые Патти в процессе исполнения «точность, ясность, уверенность» были безупречны. Прежде всего я восхитился умом человека, который делает только то и ничего, кроме того, что может. Она, которая блистала когда-то всеми огнями и искрами колоратуры, тут спела четыре вещи плавные, мягкие; она, которая в каватине «Севильского цирюльника» в вихре колоратурного фонтана брала верхнее над линейками *fa*, здесь не пошла выше *fa* на пятой линейке. Результат этой мудрости... – ни разу мы не испытали той жалости, что внушают певцы-старички, ни разу... не поморщились, ни разу не улыбнулись перед смягчающим обстоятельством. И то, что мы услышали в пределах этого, было очаровательно. Ласкающая чистота и мягкость звука, изумительная четкость произношения» [3, с. 152], возведенные в эталон, отличали исполнение примадонны, на примере которой С. М. Волконский наглядно показал перспективу сохранения профессионального статуса певицы даже в финале артистической карьеры. «Это Патти, та самая... слава которой гремела на весь мир; слава которой началась здесь у нас, в России, и которая на закате привезла сюда же, к нам, последний блеск своего сиянья» [Там же]. Таким образом, приближаясь к проблематике современной культурологии, проницательный мемуарист обозначил сложную и малоизученную проблему исполнительского самоконтроля певца, его вдумчивого отношения к репертуару и адаптации в социокультурном пространстве на различных этапах творческого пути.

Осознавая свою учительскую миссию как призвание садовника, неутомимый просветитель в условиях переходной исторической эпохи поддерживал рост молодых творческих сил и стремился пробуждать в новых поколениях национальные интересы. Следуя этому принципу, С. М. Волконский прививал ученикам, в том числе из пролетарской среды, представления о родной стране, близкие нашим современным взглядам.

8. Гозенпуд А. А. Фелия Литвин (1861–1936) // Литвин Ф. Моя жизнь и мое искусство. Л.: Музыка, 1967. С. 3–27.
9. Кузнецов Н. И. Мысль и слово в творчестве оперного актера. М.: Музыка, 2004. 192 с.
10. Соловьев В. С. [Рецензия на книгу:] Князь Сергей Волконский. Очерки русской истории и русской литературы (Публичные лекции, читанные в Америке). СПб., 1896 // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / сост. Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской. М.: Искусство, 1991. С. 211–218.
11. Бачелис Т. И. О Волконском // Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. 2: Родина. С. 357–382.

REFERENCES

1. Tsvetaeva M. Kedr. Apologiya. O knige kn. S. Volkonskogo «Rodina» [A Cedar. Apology. On the book “Motherland” by Prince S. Volkonsky]. In: Tsvetaeva M. Izbrannaya proza [Selected prosaic works]: in 2 vol. New York: Russica Publishers, 1979. Vol. 1. Pp. 5–33.
2. Shalyapin F. Maska i dusha [Mask and Soul]. In: Fedor Ivanovich Shalyapin: Sbornik [Fedor Chaliapin: A Collection]: in 2 vol. Ed. and comp. by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo, 1960. Vol. 1. Pp. 213–312.
3. Volkonskiy S. Moi vospominaniya [My Reminiscences]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo, 1992. Vol. 1: Laurels. Wanderings. 400 p.
4. Stanislavskiy K. Sobranie sochineniy [Collected works]: in 8 vol. Moscow: Iskusstvo, 1960. Vol. 7. 812 p.
5. Volkonskiy S. Khudozhestvennye otkliki [Artistic responses]. St. Petersburg: Sirius, 1914. URL: <https://interesnoe.me/> (date of application: 20.10.2025).
6. Shalyapin F. Stranitsy moyey zhizni [Pages of my life]. In: Fedor Ivanovich Shalyapin: Sbornik [Fedor Chaliapin: A Collection]: in 2 vol. Ed. and comp. by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo, 1960. Vol. 1. Pp. 29–211.
7. Il'in I. Kniga razdumiy: Ya vglyadyvayus' v zhizn' [A Book of Reflections: I Peer into Life]. Minsk: Belarus Exarchate of Moscow patriarchate, 2015. 288 p.
8. Gozenpud A. Feliya Litvin (1861–1936) [Felia Litvin (1861–1936)]. In: Litvin F. Moya zhizn' i moe iskusstvo [My Life and My Art]. Leningrad: Muzyka, 1967. Pp. 3–27.
9. Kuznetsov N. Mysl' i slovo v tvorchestve opernogo aktera [Reflection and word in the creative work of an opera actor]. Moscow: Muzyka, 2004. 192 p.
10. Solov'ev V. Retsenziya na knigu: Knyaz' Sergey Volkonskiy. Ocherki russkoi istorii i russkoi literatury (Publichnye lektzii, chitannye v Amerike). SPb., 1896 [Book review: Prince Sergei Volkonsky. Essays on Russian History and Russian Literature (Public lectures delivered in America). St. Petersburg, 1896]. In: Solov'ev V. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika [Philosophy of Art and Literary Critique]. Comp. by R. Gal'tseva, I. Rodnyanskaya. Moscow: Iskusstvo, 1991. Pp. 211–218.
11. Bachelis T. O Volkonskom [On Volkonsky]. In: Volkonskiy S. Moi vospominaniya [My reminiscences]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo, 1992. Vol. 2: Rodina [Fatherland]. Pp. 357–382.

Мещерякова Наталья Алексеевна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинов
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону
natali863@bk.ru

ORCID: 0009-0009-1263-8056

Natalia A. Meshcheryakova

Ph. D. (Art), Professor at the Department of Solo Singing,
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
natali863@bk.ru

ORCID: 0009-0009-1263-8056