УДК 782
DOI:10.26176/otmroo.2026.55.3.008

Хибла Леварсовна Герзмава
hibla.gerzmava@gmail.com

ORCID: 0009-0002-8706-2847
Народная артистка России, народная артистка Абхазии, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, солистка оперной труппы Московского академического Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

Hibla L. Gerzmava
hibla.gerzmava@gmail.com

ORCID: 0009-0002-8706-2847
People's Artist of Russia and Abkhazia, Associate Professor at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, soloist of the opera company of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre

Традиция театра «поющего актера» и ее продолжение в Оперной мастерской Хиблы Герзмава

Аннотация

Статья посвящена развитию традиции театра «поющего актера» от ее истоков в реформаторских исканиях начала XX века до ее продолжения в просветительском проекте Хиблы Герзмава — Оперной мастерской. Цель работы — проследить эволюцию концепции «поющего актера» от теоретических и практических исканий К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко до ее реализации в просветительской деятельности Хиблы Герзмава. В статье анализируются идеи реформаторов музыкального театра XX века, рассматривается роль Московского академического Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в сохранении и развитии этих принципов, исследуется программа Оперной мастерской и ее влияние на формирование артистов нового типа.

Ключевые слова

Поющий актер, Оперная мастерская Хиблы Герзмава, реформа оперного театра, синтетический театр

Для цитирования

Герзмава Х. Л. Традиция театра «поющего актера» и ее продолжение в Оперной мастерской Хиблы Герзмава // Журнал Общества теории музыки. 2026. № 3 (55). С. 131–140. https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.55.3.008.

The Tradition of the "Singing Actor" Theatre and Its Continuation in Hibla Gerzmava's Opera Workshop

Abstract

The article examines the development of the "singing actor" tradition from its origins in the reformist quests of the early 20th century to its continuation in Hibla Gerzmava's educational project — the Opera Workshop. The aim of the work is to trace the evolution of the "singing actor" concept from

the theoretical and practical explorations of K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko to its implementation in Hibla Gerzmava's educational activities. The article analyzes the ideas of the reformers of musical theatre in the 20th century, examines the role of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre in preserving and developing these principles, and investigates the Opera Workshop program and its influence on the formation of a new type of artist.

Keywords

Singing actor, Hibla Gerzmava's Opera Workshop, opera theatre reform, synthetic theatre

For citation

Gerzmava, Hibla L. 2026. "Traditsiya teatra 'poyushchego aktera' i ee prodolzhenie v Opernoy masterskoy Khibly Gerzmava [The Tradition of the 'Singing Actor' Theatre and Its Continuation in Hibla Gerzmava's Opera Workshop]." *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 3 (55, September): 131–140. (In Russian). https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.55.3.008.

Русский музыкальный театр на рубеже XIX–XX веков переживал глубокий кризис, связанный с разрывом между высоким уровнем вокального мастерства и отсутствием сценической, художественной правды. Оперные спектакли того времени нередко представляли собой «концерты в костюмах»[1]. Певцы, обладая блестящей вокальной техникой, но не владея искусством драматического перевоплощения, оставались статичными фигурами на сцене, а режиссура была настолько минимальна, что не требовала от исполнителей особого внимания к развитию драматического таланта. В разных слоях общества — от представителей власти до зрителей — назревала необходимость оперной реформы. За ее осуществление естественным образом взялись передовые новаторы драматического театра Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко. Их идеи о необходимости воспитания «поющего актера» — артиста, в равной мере владеющего вокальным и сценическим мастерством, — легли в основу новой оперной эстетики и сохраняют свою актуальность и по сей день.

К началу XX столетия оперные спектакли все чаще сводились к демонстрации вокального мастерства солистов при минимальном внимании к сценическому действию. Режиссура в опере находилась в зачаточном состоянии: певцы выходили на авансцену и исполняли свои партии, почти не взаимодействуя друг с другом и не создавая драматически убедительных образов.

Проблема состояла не только в артистах и режиссерах театра, не готовых к созданию цельного и глубокого музыкально-драматического спектакля, но и в публике. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» так описывает некоторых зрителей оперного театра конца XIX века:

> «Это они ввели у нас дурной шик приезжать в театр с большим опозданием, входить, усаживаться и шуметь в то время, как великие певцы оттачивают серебряные ноты или заставляют замирать дыхание на пиано-пианиссимо. Был и другой шик, еще худшего порядка. Клубмены, абонированные в итальянской опере, весь вечер, пока шел спектакль, играли в карты и ехали в театр лишь для того, чтобы послушать *ut diez* знаменитого тенора. Когда начинался акт, передние ряды были еще не полны, но за несколько времени до прославленной ноты подымался шум, говор и скрип мебели. Это съезд "знатоков" — клубменов. Нота взята, ее по несколько раз бисировали,

[1] В. И. Немирович-Данченко писал об этом так: «Все знают, что я называю старую оперу концертом ряженых певцов. Замечательные голоса, великолепный оркестр, великолепный хор, тонкий и остроумный художник, прекрасные костюмы... И все-таки, по-моему, театра нет, потому что нет живого человека на сцене, нет живых страстей» [6, *487*].

> и снова подымался шум — клубмены уезжали доигрывать партию в карты. Безвкусные, пустые и бездарные люди» [9, *24*].

Подобное упоминание мы находим в труде А. А. Гозенпуда «Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин»:

> «Героиня оперы волшебница Эсклармонда, заклиная духов, исполняет каденцию, включающую *ми* III октавы. Эта "птичья трель" звучала на сценах Парижа, Лондона, Брюсселя. Высший свет Петербурга не мог отстать от европейских столиц. Собственно, ради этой ноты и феерической обстановки спектакля зрители приезжали в театр» [4, *7*].

Такое отношение публики мешало развитию оперы. Оно закрепляло старые шаблоны и не мотивировало режиссеров и артистов рисковать, искать новую выразительность. Искушение редуцировать оперное искусство до развлекательного зрелища, в котором ценятся лишь внешние эффекты, прослеживается на протяжении всей истории жанра.

Возросшую потребность в новом типе музыкального театра Немирович-Данченко ставил в заслугу Великой Октябрьской революции. Он, как и Станиславский, обратил внимание на то, что запрос публики не менее важен для реформаторских начинаний, чем наличие заинтересованных в этом деле профессионалов.

> «Он [Музыкальный театр, ставящий целью создание "поющего актера". — *Х. Г.*] создавался потому, что массовому зрителю нужно искусство, полное идейной глубины, свежести и внутренней ответственности. В течение пятнадцати лет мы боролись против устаревших оперных штампов и ищем новые формы и новое содержание музыкального театра» [5, *44*].

Так, Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко, уже имевшие колоссальный опыт создания Московского Художественного театра и воспитания драматических актеров, осознали необходимость распространения своих принципов и на оперную сцену. В основу реформы оперного искусства были положены творческие принципы МХАТа. Реформаторы стремились создавать реалистически правдивые образы, с предельной глубиной раскрывая идейное и художественное содержание исполняемого произведения.

В январе 1919 года по инициативе Станиславского и группы передовых артистов Большого театра была создана Оперная студия. Сам Константин Сергеевич так формулировал цель этого начинания: «певцы могли бы совещаться со мной по вопросам сценической игры, а молодежь готовила бы из себя будущих певцов-артистов, систематически проходя для этого необходимый курс» [9, *221*]. В этом высказывании — суть его подхода: оперный артист должен быть не просто вокалистом, но и актером, владеющим искусством сценического перевоплощения. Станиславский видел свою задачу в синтезе всех элементов в опере, где музыка играет главную роль. Он выстроил работу Оперной студии в форме образовательных классов, занимаясь в основном педагогикой.

> «Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то есть с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой — преимущество его творческой работы. Трудность — в самом процессе изучения трех искусств, но, раз что они восприняты, певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты. Все три искусства, которыми располагает певец, должны

быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другие — мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое. Этой простой истины, по-видимому, не знает большинство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной своей специальности; что касается сценической части, то они не только не изучают ее, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они — *певцы*, а не просто драматические актеры» [9, *222*].

В том же 1919 году Владимир Иванович Немирович-Данченко организовал при Московском Художественном театре Музыкальную студию. В отличие от Станиславского, который ориентировался преимущественно на классический оперный репертуар, Немирович-Данченко стремился к разнообразию, обращаясь как к классической опере, так и к оперетте. Он уделял большое внимание воспитанию актера, в равной мере владеющего вокальным и сценическим мастерством, а в своей работе стремился к тому, чтобы все элементы постановок подчинялись единому художественному замыслу.

Особенно важным было то, что обе студии в работе с артистами опирались на принципы системы Станиславского. Реформаторов объединяла общая цель: борьба с оперной рутиной и актерскими штампами. Они отвергали идею пышной оперы и строили спектакль по законам драматической сцены, исследуя психологию каждого персонажа.

«Для меня лично без психологических импульсов, без психологических толчков нет театрального искусства. В какой мере надо психологией пользоваться — это уже зависит от вкуса, от гармонии всех частей.
На мой взгляд, этот вопрос стоит особенно остро в сценическом музыкальном искусстве, то есть в опере или в музыкальной драме. Оперное искусство, как оно еще существует в громадном большинстве театров, по-моему, почти отвергает психологию. То есть, может быть, певцы, режиссеры, дирижеры и утверждают, что психология необходима для исполнителей, в особенности для певца, но в громадном большинстве случаев это только слова. На самом деле как только певец начинает проводить свое музыкальное и вокальное искусство, он очень быстро, может быть незаметно для себя, увлекается этой своей задачей, обращая все произносимое со сцены в фикции, лишенные психологического содержания» [6, *484*].

Основная концепция Немировича-Данченко была такова:

«Поющий актер противопоставлялся трафаретному, шаблонно играющему певцу. Немировича-Данченко интересовал не исполнитель отдельных арий и не подражающий трафаретным приемам драматических актеров лицедей, а живущий музыкой и в музыке актер-художник, основным средством сценического выражения которого, наряду с движением и жестом, служит блестящий вокал, но вокал как выражение зерна образа и его сценических задач, а не как формальный узор красивых звуков» [5, *108*].

Станиславский, подобно Немировичу-Данченко, ставил перед молодой студией задачи слияния музыки, пения, слова, ритма, движения при подлинном творческом переживании.

В 1926 году распоряжением правительства двум студиям было передано здание на Большой Дмитровке, где они работали независимо друг от друга. Этот период стал временем интенсивных творческих поисков. В 1941 году две студии объединились в единый Московский академический Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Это стало закономерным итогом развития родственных начинаний, соединивших в своей работе творческие принципы двух великих реформаторов.

Руководство театром до 1943 года осуществлял Немирович-Данченко. В труднейших условиях Великой Отечественной войны театр по решению правительства продолжал свою работу, осуществив ряд значительных постановок.

Принципы, заложенные Станиславским и Немировичем-Данченко, продолжают определять творческую жизнь театра и сегодня. Это выражается в особом внимании к актерской природе оперного исполнителя, в стремлении к органичному синтезу музыки и сценического действия, в постоянном обновлении репертуара и поиске новых выразительных средств.

Верным продолжателем этих традиций, «проводником их творческих находок и методов музыкальной режиссуры» [2] стал Александр Борисович Титель — народный артист России, который уже 35 лет является главным режиссером и художественным руководителем оперной труппы МАМТа. Придя в театр в начале 1990-х годов, он не только восстановил труппу, но и вернул к жизни сами творческие принципы театра-дома, воспитав целую плеяду блистательных артистов [там же][2].

Сам режиссер подчеркивает особую миссию МАМТа как первого в мире режиссерского оперного театра. Эта философия, идущая от Станиславского, для него является основополагающей. Например, он отмечает традицию Константина Сергеевича, когда хор в театре позиционировался ансамблем: «И это была традиция, идущая от Станиславского: в сцене бала у Лариных в “Евгении Онегине” он расписывал биографию каждого персонажа — у каждого артиста была персональная роль. Так что это уже совсем не хор, это ансамбль артистов» [там же].

Как и реформаторы прошлого, Александр Борисович делает ставку на поиск личности в каждом артисте. В одном из интервью он заявляет: «За вокалом, за голосом... должна быть личность, которая заставляет себя смотреть и слушать... Тогда что-то в тебе срабатывает, и ты понимаешь: да, вот давайте попробуем с этим человеком дальше пожить какое-то время, поучиться, поработать» [10].

Я [автор настоящей статьи. — *прим. ред.*] пришла в МАМТ 30 лет назад, будучи совсем молодой певицей, и Александр Борисович стал здесь моим главным наставником. Примечательно, что по сей день он не только остается моим мудрым советчиком, но и является членом жюри Международного конкурса вокалистов и концертмейстеров Хиблы Герзмава[3],-который проходит в стенах родного для меня театра, а теперь и коучем нашей Оперной мастерской.

В МАМТе я прошла подлинную школу театра, освоив тот синтетический метод работы над оперной партией, который предполагает глубокое проникновение в психологию персонажа, органичное существование в сценическом пространстве, умение взаимодействовать с партнерами и подчинять все элементы исполнения единой драматургической задаче. Следуя лучшим традициям воспитания оперного артиста, заложенным К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, и разделяя их концепцию «поющего актера», я на протяжении всей своей творческой деятельности стремлюсь к передаче этих принципов новому поколению исполнителей. Наряду со стремлением оказать профессиональную и психологическую поддержку молодым артистам и озарить их путь к большой сцене, это стало импульсом к созданию теплого и безопасного пространства, в котором начинающие певцы могли бы развиваться в комфортном для них темпе, не испытывая конкурентного давления, столь характерного для оперной среды.

В 2026 году нашей командой был запущен новый просветительский проект — летняя Оперная мастерская для молодых исполнителей[4]. Проект ориентирован на оперных певцов в возрасте

[2] Велика и коллекция наград Тителя — обладателя четырех «Золотых масок» как лучший режиссер (1997, 2007, 2010, 2016). Еще три его постановки получили национальную премию как лучшие спектакли в опере (1995, 2012, 2016) [1].

[3] Официальный сайт Конкурса: competitionhibla.ru.

[4] Официальный сайт Мастерской: workshop.competitionhibla.ru.

от 18 до 25 лет — студентов и выпускников музыкальных учебных заведений, совершенствующих вокальную технику, художественное мышление и сценическую индивидуальность[5]. Подобно тому, как Станиславский и Немирович-Данченко, создавая оперные студии, сознательно обратились к работе с молодежью, мы также адресовали Оперную мастерскую именно начинающим певцам — открытым к экспериментам, готовым впитывать каждое слово наставников[6].

Программа Оперной мастерской представляет собой комплексный курс, включающий широкий спектр дисциплин, необходимых современному оперному артисту. Основу программы составили вокальные мастер-классы ведущих специалистов в области оперного искусства: оперного певца, дирижера, оперного режиссера и сценографа, композитора Хосе Куры (Испания); вокального педагога, заслуженного деятеля искусств России, руководителя Молодежной оперной программы Большого театра Дмитрия Вдовина (Россия); дирижера, оперного коуча, художественного руководителя оперного фестиваля Belcanto в Японии Кармен Санторо (Италия); оперной певицы, заслуженной артистки России, руководителя Молодежной оперной программы театра «Геликон-опера» Марины Мещеряковой (Австрия/Россия); концертмейстера, народной артистки России, художественного руководителя оперной труппы Приморской сцены Мариинского театра Ирины Соболевой (Россия). Мастер-классы для участников также провела и я.

Другим важным элементом программы мастерской стали классы от коучей по иностранным языкам. Для работы над итальянским репертуаром мы пригласили Марию Никитину из Мариинского театра, за постановку правильного французского произношения отвечала Ирина Цыпина, фонетику немецкого языка участники осваивали под руководством педагога-репетитора Молодежной оперной программы Большого театра России Романа Матвеева.

В расписании мастерской присутствовали также классы по хореографии под руководством хореографа, режиссера по пластике, педагога по сценическому движению в Российском институте театрального искусства — ГИТИС Рамуне Ходоркайте. Эти интенсивы были направлены на развитие пластической выразительности, координации движений, умения владеть телом на сцене и понимания специфики различных сценических пространств. Для оперного артиста, который должен быть убедительным не только голосом, но и пластикой, жестом, мимикой, подобные навыки являются критически важными. Кроме того, тонкое ощущение собственного тела помогает певцу справляться со сценическим волнением: владение дыхательными техниками и знание основ мышечной релаксации в стрессовой ситуации публичного выступления служат эффективными инструментами самоподдержки.

Лекции по истории оперного искусства, прочитанные автором фундаментальной работы «Хроника мировой оперы» Михаилом Мугинштейном, погрузили участников мастерской в исторический контекст, позволив проследить эволюцию оперных жанров и стилей. Данный предмет неизменно присутствует в учебных программах музыкальных училищ и консерваторий, однако зачастую воспринимается артистами как второстепенный. В условиях комфортной и свободной от соревновательного давления атмосферы эти знания получают возможность наконец прочно закрепиться в сознании молодых певцов.

Важнейшей частью программы стал семинар о работе с дирижером, прочитанный художественным руководителем Московского государственного академического симфонического оркестра, приглашенным дирижером Большого театра России и МАМТа Иваном Никифорчиным, а также семинар от режиссера Сергея Новикова, чьи спектакли с успехом идут на сцене Большого и Мариинского театров, «Геликон-оперы», Михайловского театра. Данные интенсивы были направлены на формирование у молодых певцов понимания специфики работы

[5] Мастерская задумана как подготовительный этап и профессиональное дополнение к Международному конкурсу Хиблы Герзмава [8].

[6] «Оба великих руководителя МХТ, поставив перед собой задачу применить методы воспитания актера согласно принципам МХТ к актерам оперного театра и определить новую форму спектакля, предпочли начать работать с молодежью, не рискуя сразу — без предварительных и серьезных опытов — работать с актерами, имеющими солидный оперный стаж и обладавшими своим традиционным большим и проверенным мастерством» [4, *44*].

с музыкальным руководителем и постановочной командой. Умение слышать оркестр, понимать дирижерский жест, выстраивать мизансцены и взаимодействовать с партнерами по сцене необходимо как артисту, стремящемуся войти в труппу репертуарного театра, так и певцу, претендующему на статус приглашенного солиста. Важной составляющей этих занятий является и психологический аспект: освоение принципов грамотного и уважительного диалога, в котором нет места соперничеству за влияние.

Отдельный модуль программы был посвящен сценическому гриму: мастер-класс для участников провела художник по гриму Большого театра России Анна Оганова. Здесь уместно привести замечание Немировича-Данченко о состоянии театрального грима около ста лет назад:

> «И гримы были простые. Они сводились к стариковским парикам, водевильным лысинам, франтовским бородкам с усиками. И бороды у хористов были привязные, а не наклеенные…
> Все это было примитивно, но никому и в голову не приходило ожидать большего» [7, *532*].

Когда мы говорим о сценической правде, то не имеем права пренебрегать визуальной составляющей образа артиста. Вокалисты не всегда имеют возможность воспользоваться услугами профессионального гримера, а некоторые выдающиеся исполнители сознательно отдают предпочтение самостоятельному нанесению сценического грима. В связи с этим данный мастер-класс стал актуальным элементом программы мастерской.

Я многократно подчеркивала, что для современного артиста важно хорошо и убедительно выглядеть на большой сцене, в медиапространстве, на камерных концертах и светских мероприятиях [3]. Именно поэтому в качестве наставника мастерской была приглашена Тамара Эшба — художник по костюмам МХТ имени А. П. Чехова. Она провела лекцию по истории театрального костюма, уделив особое внимание вопросам сценического образа и имиджа певца сегодня.

Таким образом, программа мастерской реализует идею о воспитании артиста, способного к органичному синтезу вокального, драматического, пластического и интеллектуального начал — именно того артиста, о котором мечтали Станиславский и Немирович-Данченко.

Не менее важным, чем получение профессиональных навыков, я считаю тот факт, что, попадая в мастерскую, молодые вокалисты обретают возможность открытого и содержательного общения с выдающимися деятелями искусства и единомышленниками. Они становятся частью нашей большой творческой семьи: участники, проявившие себя наиболее ярко, получают право пройти на первый тур Конкурса вокалистов и концертмейстеров Хиблы Герзмава без предварительных прослушиваний, а после успешных выступлений на этом состязании — возможность стать гостями Музыкального фестиваля «Хибла Герзмава приглашает…»[7]. Уже через две недели интенсивных занятий участники мастерской вышли на одну сцену с прославленным оркестром «Виртуозы Москвы» под управлением Хосе Куры.

В самом начале интенсива мы задали участникам вопрос о том, что бы они хотели получить от общения с наставниками. Чаще всего звучали ответы о необходимости реальных рекомендаций по выстраиванию жизненного баланса так, чтобы в нем находилось место не только вокальным достижениям, но и гармоничному личностному росту. Эти вопросы редко обсуждаются в стенах консерваторий, однако в более неформальной обстановке мастерской, где все наставники расположены к искреннему диалогу, подобные разговоры приобретают особую ценность и могут стать направляющими для молодых артистов. Я искренне считаю, что, воспитывая «поющих актеров», важно прежде всего растить полноценных личностей, интересующихся самыми разнообразными аспектами жизни.

[7] Официальный сайт фестиваля: hiblafest.ru.

Свое небольшое эссе, подтверждающее связь между традицией театра «поющего актера», заложенной Станиславским и Немировичем-Данченко, и современным просветительским проектом Оперной мастерской, я хотела бы завершить цитатой Константина Сергеевича, которая, на мой взгляд, убедительно доказывает, сколь важно создавать для молодых артистов пространство для роста, обогащения и вдохновения:

> «Я привожу все эти воспоминания еще и для того, чтобы показать молодым артистам, как важно для нас вбирать в себя побольше прекрасных, сильных впечатлений. Артист должен смотреть (и не только смотреть, но и уметь видеть) прекрасное во всех областях своего и чужого искусства и жизни. Ему нужны впечатления от хороших спектаклей и артистов, концертов, музеев, путешествий, хороших картин всех направлений, от самых левых до самых правых, так как никто не знает, что взволнует его душу и вскроет творческие тайники» [9, *25*].

Литература

1. *Алексеева Е.* Родной Стасик чествует своего худрука // Rewizor.ru. 2024. 2 дек. [Электронный ресурс]. URL: http://www.rewizor.ru/theatre/reviews/rodnoy-stasik-chestvuet-svoego-hudruka/ (дата обращения: 13.07.2026).

2. *Бертман Д. А.* Искусство и бизнес-продукт: интервью / беседовал В. Кичин // ClassicalMusicNews.ru. 2019. 2 авг. [Электронный ресурс]. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/iskusstvo-i-biznes-produkt/ (дата обращения: 13.07.2026).

3. *Герзмава Х. Л.* Оперная певица просто обязана быть красивой, стильной, роскошной: интервью / беседовала Е. Кривицкая // Музыкальная жизнь. 2018. 1 окт. [Электронный ресурс]. URL: https://muzlifemagazine.ru/khibla-gerzmava-opernaya-pevica-prosto/ (дата обращения: 13.07.2026).

4. *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890–1904. Л.: Музыка, 1974. 262 с., 8 л. ил.

5. *Марков П. А.* Режиссура Немировича-Данченко в музыкальном театре. М.: Всероссийское театральное общество, 1960. 408, [2] с., [25] л. ил.

6. *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989. 575 с., [8] л. ил.

7. *Немирович-Данченко В. И.* Творческое наследие: в 4 т. Т. 4. Письма 1938–1943. Из прошлого / сост., ред., коммент. и ст. И. Н. Соловьева. М.: МХТ, 2003. 734 с.

8. Оперная мастерская Хиблы Герзмава // Радио «Орфей». 2026. 7 апр. [Электронный ресурс]. URL: https://radio.orpheus.ru/news/news/118867/opernaya-masterskaya-khibly-gerzmava (дата обращения: 19.07.2026).

9. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. 574, [1] с., 33 л. ил.

10. *Титель А. Б.* Я воспитан в почтении и в любви к музыкальной первооснове: интервью / беседовал Й. Тавор // *ClassicalMusicNews.ru.* 2025. 4 марта [Электронный ресурс]. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alexander-titel-2025/ (дата обращения: 13.07.2026).

References

1. Alekseyeva, Yelena. 2024. “Rodnoy Stasik chestvuet svoego khudruka [Native Stasik Honors Its Artistic Director].” *Rewizor.ru*, December 2. Accessed July 13, 2026. http://www.rewizor.ru/theatre/reviews/rodnoy-stasik-chestvuet-svoego-hudruka/. (In Russian).

2. Bertman, Dmitriy A. 2019. “Iskusstvo i biznes-produkt [Art and Business Product].” Interview by Valeriy Kichin. *ClassicalMusicNews.ru*, August 2. Accessed July 13, 2026. https://www.classicalmusicnews.ru/interview/iskusstvo-i-biznes-produkt/. (In Russian).

3. Gerzmava, Hibla L. 2018. “Opernaya pevitsa prosto obyazana byt’ krasivoy, stil’noy, roskoshnoy [An Opera Singer Is Simply Obliged to Be Beautiful, Stylish, Luxurious].” Interview by Yevgeniya Krivitskaya. *Muzykal’naya zhizn’* [Musical Life], October 1. Accessed July 13, 2026. https://muzlife-magazine.ru/khibla-gerzmava-opernaya-pevica-prosto/. (In Russian).

4. Gozenpud, Abram A. 1974. *Russkiy opernyy teatr na rubezhe XIX–XX vekov i F. I. Shalyapin. 1890–1904* [Russian Opera Theater at the Turn of the 19th–20th Centuries and F. I. Chaliapin. 1890–1904]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).

5. Markov, Pavel A. 1960. *Rezhissura Nemirovicha-Danchenko v muzykal’nom teatre* [The Directing of Nemirovich-Danchenko in Musical Theater]. Moscow: Vserossiyskoe teatral’noe obshchestvo. (In Russian).

6. Nemirovich-Danchenko, Vladimir I. 1989. *Rozhdenie teatra: vospominaniya, stat’i, zametki, pis’ma* [The Birth of the Theater: Memoirs, Articles, Notes, Letters]. Moscow: Pravda. (In Russian).

7. Nemirovich-Danchenko, Vladimir I. 2003. *Tvorcheskoe nasledie* [Creative Heritage]. Vol. 4, *Pis’ma 1938–1943. Iz proshlogo* [Letters 1938–1943. From the Past]. Edited by Inna N. Solov’yeva. Moscow: MKhT. (In Russian).

8. Radio Orfey. 2026. “Opernaya masterskaya Khibly Gerzmava [Khibla Gerzmava’s Opera Workshop].” *Radio Orfey* [Radio Orpheus], April 7. Accessed July 19, 2026. https://radio.orpheus.ru/news/news/118867/opernaya-masterskaya-khibly-gerzmava. (In Russian).

9. Stanislavskiy, Konstantin S. 1962. *Moya zhizn’ v iskusstve* [My Life in Art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

10. Titel’, Aleksandr B. 2025. “ ‘Ya vospitan v pochtenii i v lyubvi k muzykal’noy pervoosnove’ [‘I Was Raised in Respect and Love for the Musical Primary Source’].” Interview by Yossi Tavor. *ClassicalMusicNews.ru,* March 4. Accessed July 13, 2026. https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alexander-titel-2025/. (In Russian).