

УДК 782.8

Подготовка актеров-вокалистов к сценическим постановкам эстрадных мюзиклов Кима Брейтбурга

Брейтбург Валерия Вячеславовна

Аспирант,

Оренбургский государственный институт искусств им. М. Растроповича,

старший преподаватель,

кафедра эстрадно-джазового пения,

Российская академия музыки им. Гнесиных,

121069, Российская Федерация, Москва, Поварская, 30/36;

e-mail: 7403336@mail.ru

Аннотация

Предметом исследования является подготовка актеров-вокалистов к сценическим постановкам эстрадных мюзиклов современного российского музыкального продюсера и композитора Кима Брейтбурга. Автор статьи рассматривает принципы постановочного процесса, определяя роль подготовительной работы с актерами-вокалистами на базе отдельных методов театральной педагогики США и личного педагогического опыта. Цель работы – изучение вопроса улучшения вокала, звучания голоса исполнителей эстрадных мюзиклов на основе анализа традиционных и новаторских приемов подготовки актеров-вокалистов к мюзиклу как не реалистическому театру, а условному. Методологическую базу исследования составили метод аналитического изучения источников по исследуемой проблеме, принципы комплексного и системного анализа, сравнительно-исторического (фрагментарно – историко-типологического), социально-психологического подходов. При анализе системы общих признаков художественной формы, присущих музыкальным спектаклям композитора, применен формально-стилистический метод. Для выявления влияний наследия мастеров театральной педагогики России и США на концептуальную составляющую методики подготовки актеров-вокалистов применен сопоставительный метод. Также использован индивидуализирующий подход для изучения индивидуальных творческих манер исполнителей и их реализацию в музыкальных спектаклях К. Брейтбурга. Важную роль играет анализ художественных особенностей образности театральных постановок Кима Брейтбурга. Новизна статьи заключается в демонстрации собственного метода подготовки актеров-вокалистов к сценическим постановкам эстрадных мюзиклов Кима Брейтбурга. Автором впервые осуществлен разбор актерского мастерства вокалистов на сцене, дана характеристика репетиций музыкальных спектаклей К. Брейтбурга,

обсуждений с актерами аспектов драматической игры. Автор заключает, что современная драматургия Кима Брейтбурга – уникальная база для совершенствования профессионального ритмического исполнения партий актерами-вокалистами.

Для цитирования в научных исследованиях

Брейтбург В.В. Подготовка актеров-вокалистов к сценическим постановкам эстрадных мюзиклов Кима Брейтбурга // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 68-78.

Ключевые слова

Ким Брейтбург, актер-вокалист, мюзикл, театральная педагогика, музыкальная постановка, актерское мастерство, сценический опыт.

Введение

Процесс создания сценической постановки мюзиклов невозможно отделить от проблемы музыкальной драматургии, режиссуры, сценографии, хореографии, исполнительских приемов актерского и вокального характера. Тем более нужно рассматривать совокупность всех качеств того или иного постановочного процесса, когда от выбора приемов зависит не только художественный уровень спектакля, но и его коммерческий успех. «Ключевой фигурой во всех постановках мюзиклов на современном этапе является продюсер – специалист, который и определяет специфику всех слагаемых будущего спектакля» [Емельянова, 2002, 104].

Невозможно разделить функции режиссера-постановщика и музыкального руководителя или супервайзера проекта, сделав их независимыми друг от друга. Было бы наивно думать, что речевую часть роли комментирует режиссер, а вокальную партию обсуждает с актером лишь музыкальный руководитель. В тех случаях, когда между участниками постановочного процесса нет прочно отлаженного контакта, результат постановки оказывается плачевным. Во многом эту связь как раз и поддерживает продюсер, добиваясь художественной целостности всей постановки.

«Разделите на части хорошо знакомую вам пьесу. Затем постарайтесь пережить ее всю в целом, но так, чтобы сохранить чувство: целая пьеса состоит из отдельных частей, каждая из которых сама по себе есть завершённое целое» [Чехов, 1986, 244]. Этот метод восприятия театрального произведения, описанный гениальным актером, создателем собственной системы актерской подготовки Михаилом Чеховым – ответ на вопрос, каким именно образом Ким Брейтбург добивается целостности при создании своих произведений, которую не раз отмечала критика. Жанр постановки в данном случае значения не имеет. Поэтому в своей работе по осуществлению постановки эстрадного мюзикла и работе с актерами-вокалистами автор статьи, как педагог-практик, всегда идет от общего к частному.

Основная постановочная предпосылка, определенная продюсером Кимом Брейтбургом и являющаяся основой дальнейших постановочных действий для всех участников этого процесса: мюзикл – это театр не реалистического направления, это театр условный. Наличие музыки как основы произведения, пения и хореографии делает его таковым. И это означает, что методы, применимые в драматическом театре, особенно в традициях русского психологического драматического театра, в этом жанре малоэффективны и даже вредны. Всеволод Мейерхольд считал, что особую фальшь постановка музыкального спектакля приобретает тогда, когда подвергается влиянию и воздействию театра реалистического направления: «...в самом деле, уже одно то обстоятельство, что люди, ведущие себя на сцене как вызванные из жизни, вдруг начинают петь, естественно, кажется нелепым» [Мейерхольд, 1968, 143]. В данном случае мы имеем дело с «театром представления» [Сарабьян, 2013, 58] и такой игровой системы, где от актеров требуется максимальная степень внешнего и внутреннего соответствия своему *персонажу*. Причем не своего собственного, глубоко *личного* эмоционального проживания роли, не проецирования предлагаемых обстоятельств на свой *личный* эмоциональный опыт, а существования на сцене и действий именно *от лица персонажа*, от того образа, который создан музыкой, задан ходом действия и обусловлен характером присвоенного персонажу текста.

Михаил Чехов отметил: «Различие в том, что по методу Станиславского <...> актер должен примерять *на себя* обстоятельства, которые переживает персонаж. В моем же понимании работы над ролью центром внимания становится *сам персонаж*, именно он является для актера истинной целью. Через призму персонажа актер гораздо полнее переживает <...>, чем переживал бы, обращаясь к собственному опыту» [см. Бартоу, 2015, 187]. Впоследствии К. отчасти пересмотрел свое мнение, о чем свидетельствуют выводы Стеллы Адлер (*Stella Adler*), известного американского педагога, создателя собственного метода подготовки актеров, встречавшейся с ним и получившей от него подробные комментарии по этому вопросу в 1934 году в Париже [Минязева, 2014].

Учитывая, что многие музыкально-театральные проекты Брейтбурга предполагают систему открытого кастингового отбора участников будущей постановки, наряду с использованием профессиональных актеров базовой театральной труппы, автором статьи выработана определенная методика и подходы к репетиционному процессу, как с профессионалами, так и с людьми, делающими первые шаги в профессии. Эти методы, основанные и синтезированные на основе различных систем актерской подготовки, позволяют отчасти выровнять ощущение от игры опытных актеров и новичков, нивелировать разницу в качестве подачи материала. Конечно, важно, чтобы кастинг был проведен успешно, и на роли были назначены самые талантливые, мобильные, контактные и готовые к серьезной работе претенденты.

Вся дальнейшая работа выстраивается, прежде всего, от музыки, от музыкальной драматургии и характера того или иного вокального эпизода. Это не исключает тщательного разбора роли в плане актерского существования на сцене. Во время репетиций с актера-

ми обсуждаются все аспекты драматической игры, пения и пластики (хореографии). Но отправной точкой, базовой основой остается музыка, ее восприятие и трактовка является определяющим фактором сценического действия.

Основная ошибка режиссеров (автор статьи в данном случае разделяет мнение В.Э. Мейерхольда) кроется в том, что они, как и многие современные актеры, в своих логических построениях и мотивировках опираются на либретто с его бытовыми подробностями, а не на музыку. Мейерхольд говорил: «музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят» [Мейерхольд, 1986, 143]. В.Э. Мейерхольд также считал, что «существует некая «театральная правда», «правда искусства», отличная от правды жизненной» [Мейерхольд, 2016, 505]. Поэтому актерам музыкального театра, связанным с музыкой и ее ритмической основой, не имеющей ничего общего с повседневностью, следует опираться на сценический облик, связанный с «художественной выдумкой», а пластические решения должны быть в своей основе связаны с хореографией, а не с бытовым театром.

В дополнение к традиционной читке

Унция действия стоит фунта слов
Сэнфорд Мейснер

Кроме того, что в российских театрах обычно принято проводить читку пьесы с комментариями режиссера, автор статьи в своей работе культивирует опыт Сэнфорда Мейснера (*Sanford Meisner*), американского актера, создавшего собственную школу актерского мастерства [Метод Сэнфорда Мейснера, www]. Героям постановки в начале работы над ролью и вокальной партией даются сценарий и демонстрационная запись (демо-запись), которые они должны самостоятельно прочитать и услышать сначала в чужом исполнении для того, чтобы у них сложилось *целостное* собственное представление о будущем спектакле. Затем они должны вычленив свою роль и прочитать текст с точки зрения своего персонажа, пропеть свои номера, прислушиваясь к собственным ощущениям и соотнеся свои впечатления с услышанным. И лишь затем начинаются подробные репетиции с музыкальным руководителем (супервайзером) проекта. То есть с самого начала актеру надлежит выполнить ряд активных *самостоятельных действий* по включению в процесс работы над произведением.

Самостоятельная работа актера над ролью

Чем больше говорит наставник, «тем меньше, как это ни парадоксально, участвует в творческом освоении роли актер» [Толшин, Богатырев, 2014, 42]. Поэтому в ходе практической работы автор статьи старается задавать вопросы, нежели давать готовые установки, чтобы актеры сами давали ответы по поводу жизни своих персонажей, подключая собствен-

ную фантазию и интеллект. Существует набор определенных базовых вопросов, на которые необходимо получить ответ в самом начале работы над ролью. Например, в контексте созданного авторами произведения нужно ответить на следующие вопросы, касающиеся жизни персонажа:

1) возраст, происхождение (социальная группа), лексикон, манера поведения, эмоциональное и физическое состояние;

2) время, в котором развиваются события сюжета, место действия и т. п.

3) цели действия персонажа, какие препятствия он преодолевает и т. д.

В дальнейшем может быть использован и метод абстрагирования, предложенный театральным педагогом из США Стеллой Адлер (*Stella Adler*): «Прием абстрагирования состоит в том, чтобы увидеть персонаж глазами его социальной противоположности или, по крайней мере, кого-то радикально отличного. Например, посмотреть на слугу с точки зрения хозяина, на капиталиста – с социалистической позиции, на голливудскую старлетку – глазами христианского фундаменталиста, на доктора – глазами ребенка, на гомосексуалиста – глазами неонациста» [см. Бартоу, 2015, 95]. Этот прием позволяет сделать создаваемый образ более ярким, рельефным, что очень важно, особенно для создания отрицательных или комических ролей в мюзикле [Постановка мюзикла..., www].

Психологический жест при подготовке музыкальной партии и роли в музыкальном спектакле

«Психологический жест, один из знаковых атрибутов школы Михаила Чехова – действенный инструмент при создании образа, в том числе и музыкального» [Кириллов, 2004, 615-621], в чем автор статьи много раз убеждалась на практике. Не имея нужного арсенала актерских приемов, многие новички, или актеры, не имеющие достаточного сценического опыта, часто пасуют при выполнении тех или иных актерских задач. То же можно сказать и о вокальной передаче характера исполняемого музыкального материала. Это происходит от постоянно действующего внутреннего зажима. Человек пытается решить проблему за счет логически выстроенного анализа поведения персонажа и контроля собственных эмоций. Психологический жест в силу своей эмоциональной спонтанности снимает актерский зажим, а порой помогает найти правильный характер вокального и речевого исполнения роли, создает дополнительный стимул для правильной и естественной по своей сути интонационной подачи.

Атмосфера

Музыка – идеальный партнер для актера. Главная задача заключается в том, чтобы не разрушить тонкую взаимосвязь действий персонажей, их вокальных партий, пластических и хореографических решений с атмосферой каждой конкретной сцены и всего произведения в целом.

Например, атмосфера мюзикла К. Брейтбурга «Джейн Эйр» – романтическая, местами таинственно-загадочная (готический роман), эмоционально выдержанная внешне (английский стиль), но пылающая внутренними страстями. Это лишь общее описание. На самом деле музыкальная драматургия произведения создает целую палитру различных цветов и оттенков атмосферы в той или иной сцене, музыкальном номере, речевом эпизоде. Постановщикам необходимо постоянно учитывать это при работе с актерами.

В сцене знакомства Джейн и Рочестера музыка абсолютно достоверно передает все оттенки происходящего. В данном случае музыкальная атмосфера дополняет и стимулирует характер поведения персонажей. Этот прием также используется в сцене пожара или сцене венчания, где музыка точно следует за развитием событий сюжета, создавая нужный эмоциональный фон, погружая героев в необходимую для выразительной игры атмосферу.

В некоторых сценах, например, на балу в доме Рочестера, где на фоне беззаботно кружащихся в вальсе нарядно одетых гостей разворачиваются драматические события в жизни главных героев, музыкальная атмосфера создает дополнительную выразительность и напряженность сценического действия, работая на контрасте. Пение и интонационная составляющая речевых эпизодов нами была много раз выверена и строго регламентирована (т. е. был применен прием блокирования или фиксации – *«blocking»*) в соответствии с музыкальной атмосферой, которая, собственно, и создает в любом музыкальном произведении основу драматургии.

Техническая сторона подготовки

Как правило, автор настоящей статьи избегает помощи концертмейстеров, которые в музыкальных театрах в основном выполняют функцию аккомпаниаторов, и зачастую их исполнение и трактовка музыкальных номеров оставляет желать лучшего. С самого начала репетиционного процесса используются инструментальные фонограммы, а если нужно – уточняются отдельные моменты «с голоса» или показываются на инструменте. Репетиции проходят сразу с микрофонами потому, что их дальнейшее использование обусловлено жанром. Во время репетиций для актеров есть возможность адаптироваться к звучанию и получить необходимый опыт работы с микрофонной гарнитурой.

Преимущественно актеры репертуарных музыкальных театров, имея дело с классической опереттой и ритмическими структурами, существовавшими в легком жанре в начале и середине XX века, плохо справляются с современной ритмикой. Поэтому на репетициях я использую метроном и требую точного ритмического исполнения партий. Даже после того, как на определенном этапе репетиционного процесса пользование метрономом прекращается, исполнители за счет эмоциональной и мышечной памяти продолжают петь ритмично. Просто этому нужно целенаправленно уделить внимание.

Энергоемкость

Бытовая манера подачи текста и вокальное исполнение с заниженным тонусом, бытовое поведение на сцене абсолютно невозможно в мюзикле, «хотя реалистичная манера игры, принятая во многих театрах, этому способствует, создавая порой ложные представления у актеров относительно правильности сценического существования» [Емельянова, 2002, 16]. Музыкальная драматургия мюзикла вообще и музыкальная драматургия Кима Брейтбурга в частности, где использованы порой такие музыкальные стили как хард-н-хэви (*hard&heavy*), существующие чуть ли ни одновременно с русским романсом, исключают бытовую подачу уже потому, что она в корне расходится с общей эстетикой произведения и является для него неорганичной.

Даже в самых тихих, интимных эпизодах музыки, где вокалисту нужна филигранная техника владения голосом, мы требуем повышенной экспрессии в подаче, максимальной фокусировки звука, особо собранной артикуляции, ибо нюанс пиано или пианиссимо не отменяет темперамента и чувственной наполненности исполнения. В нашем арсенале педагога есть и определенные чисто технические приемы достижения цели по раскрепощению вокалиста на высоких нотах, которые порой находятся на грани его рабочего диапазона.

Без погружения в детали эти приемы связаны, прежде всего, с энергетическим эмоциональным вложением артиста, с определенным волевым движением (внутренним и внешним), произведенным в нужный момент, с процессами психики, которые находятся вне логических построений, а опираются лишь на эмоциональную сферу. Суммированный результат таких приемов – это то, что в практике Бродвея называют высокая «энергоемкость» (*energyintensity*) исполнения. В значительной степени энергоемкость игры и пения актеров на Бродвее выше, чем это применяется в российской театральной практике постановок мюзиклов. В этом легко убедиться, побывав на тех и других представлениях. Я, как супервайзер постановки мюзиклов, требую от исполнителей максимального вложения сил уже на ранних стадиях репетиционного процесса, понимая, что им нужно получить непривычные доселе навыки сценического существования со значительными затратами физических и духовных сил, работать с максимальной самоотдачей и демонстрацией всего имеющегося артистического темперамента.

Эмпатия

Михаил Чехов в своем учении об актерской технике высказал идею о «трех сознаниях» актера. «Первым сознанием» руководит бытовое, идущее от реальной жизни внутреннее самоощущение личности, – его «эго». «Второе сознание» – это, по выражению М. Чехова, высшее «я», отвечающее за процесс вдохновения, творчества [Чехов, 2007, 204]. И действительно, если бы не было самоконтроля (т. е. включения «первого сознания»), игра ак-

тера на сцене превратилась бы в бесформенный хаос. Наконец, «третье сознание», по мнению М. Чехова, принадлежит персонажу, сценическому образу, созданному самим актером. Именно сочувствие (эмпатия) к своему персонажу позволяет актеру создать максимально достоверный живой образ. М. Чехов приводит высказывание Ф. Шаляпина: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его. Особенно, когда он говорит: „Прощайте, дети!“» [Шаляпин, 1990, www]. Именно эта форма существования актёра в роли, на уфӀ взгляд, наиболее применима в музыкальном театре – в театре условном.

Заклучение

Способность к сопереживанию, тонкое восприятие жизни и еѐ деталей, наблюдение и синтез впечатлений от жизненных коллизий, от произведений искусства и сочувствие своему персонажу как некий внутренний итог духовного развития – вот путь, по которому следует идти любому актеру. Этот путь поможет избежать штампов и не сделает игру механистичной, даже если все мизансцены, все вокальные приемы и технологии будут зафиксированы для постоянного использования, как это и происходит в случае выстраивания партитуры действий актёра в постановках мюзиклов, осуществляемых постановочной группой Кима Брейтбурга.

Все вышеперечисленные приемы подготовки актёров позволяют с максимально возможной степенью передать характер произведений композитора, сделать зримой заложенную в них музыкальную драматургию.

Библиография

1. Бартоу А. Актерское мастерство: американская школа. М.: Альпина нон фикшн, 2015. 406 с.
2. Емельянова И. (ред.) Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 704 с.
3. Кириллов А.А. Театральная система Михаила Чехова // Иванов В.В. (ред.) Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М.: АРТ, 2004. Вып. 3. С. 615-621.
4. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. 994 с.
5. Мейерхольд В. Условность // Ушакин С. (сост.) Формальный метод: Антология русского модернизма. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 3. 906 с.
6. Метод Сэнфорда Мейснера: образование актёра. URL: <http://landeproject.ru/metod-senford-mejsner-obrazovanie-aktera/>
7. Минязева К. Голливудские актёры: «за» и «против» Станиславского // Rg.ru. 2014. 17 января. URL: <https://rg.ru/2014/01/17/stanislavski-site.html>
8. Постановка мюзикла: как это делается в Америке. URL: http://musicals.ru/about_genre/making/putting_it_together

9. Сарабьян Э. Научитесь говорить так, чтобы вас услышали: 245 простых упражнений по системе Станиславского. М.: АСТ, 2013. 255 с.
10. Толшин А., Богатырев Ю. Тренинги для актера музыкального театра. СПб.: Планета музыки, 2014. 160 с.
11. Чехов М. О технике актера. М.: Искусство, 1986. 277 с.
12. Чехов М. Путь актера: Жизнь и встречи. М.: АСТ; АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. 554 с.
13. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: Книжная палата, 1990. 309 с.
URL: http://tarhany.ru/media/fckeditor_storage

Training of actors-vocalists to the stage productions of variety musicals by Kim Breitburg

Valeriya V. Breitburg

Postgraduate,
Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich,
Senior lecturer of the Department of pop-jazz singing,
Russian Gnesins Academy of Music,
121069, 30/36 Povarskaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: 7403336@mail.ru

Abstract

The subject of the study is the preparation of the actors-vocalists for the stage productions of variety musicals by a contemporary Russian music producer and composer Kim Breitburg. The author of the article examines the principles of the production process of the musical performance, defining the role of preparatory work with the actors-vocalists on the basis of certain methods of theatrical pedagogy of the United States and personal pedagogical experience. The aim of the work is to study the issue of improving the vocal, the sound of the voice of the actors-vocalists of the variety musicals based on the analysis of traditional and innovative methods of preparing the actors-vocalists for a musical as a non-realistic theater but a conventional theater. The research methodology consists of the method of analytical study of sources on the problem under consideration, the principles of complex and system analysis, comparative-historical (fragmentally – historical-typological), social-psychological approaches. Analyzing the system of common features of the artistic form inherent in the musical performances of the composer, a formal stylistic method is applied. To determine the influence of the heritage of the masters of theatrical pedagogy of Russia and the United States,

a comparative method is applied to the conceptual component of the method of training the actors-vocalists. The researcher also uses an individualizing approach to study the individual creative manner of the vocalists and their implementation in the musical performances of K. Breitburg. It is concluded that modern drama by Kim Breitburg is a unique base for improving the professional rhythmic performance of parties by vocalists.

For citation

Breitburg V.V. (2017) Podgotovka akterov-vokalistov k stsenicheskim postanovkam es-tradnykh myuziklov Kima Breitburga [Training of actors-vocalists to the stage productions of variety musicals by Kim Breitburg]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (2A), pp. 68-78.

Keywords

Kim Breitburg, the actor-vocalist, musical, theatre pedagogy, musical performance, acting, stage experience.

References

1. Bartow A. (2006) *Training of the American actor*. Theatre Communications Group. New York. (Russ. ed.: Bartou A. (2015) *Akterskoe masterstvo: amerikanskaya shkola*. Moscow: Al'pina non fikshn Publ.).
2. Chekhov M. (1986) *O tekhnike aktera* [On the technique of the actor]. Moscow: Iskusstvo Publ.
3. Chekhov M. (2007) *Put' aktera: Zhizn' i vstrechi* [The way of the actor: Life and meetings]. Moscow: AST; AST MOSKVA: KhRANITEL" Publ.
4. Emel'yanova I. (ed.) (2002) *Velikie myuzikly mira. Populyarnaya entsiklopediya* [Great musicals of the world. Popular encyclopedia]. Moscow: OLMA-PRESS Publ.
5. Kirillov A.A. (2004) *Teatral'naya sistema Mikhaila Chekhova* [The theatre system of Michael Chekhov]. Ivanov V.V. (ed.) *Mnemosyina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne: Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century]. Moscow: ART Publ., Issue 3, pp. 615-621.
6. Meierkhol'd V. (1968) *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy* [Articles, letters, speeches, interviews]. Moscow: Iskusstvo Publ.
7. Meierkhol'd V. *Uslovnost'* [Meyerhold V. Convention]. In: Ushakin S. (2016) *Formal'nyi metod: Antologiya russkogo modernizma* [Formal method: Anthology of Russian modernism. Vol. 3]. Moscow; Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenyi Publ., 2016.
8. *Metod Senforda Meisnera: obrazovanie aktera* [The method of Sanford Meisner: the education of an actor]. Available at: <http://landeproject.ru/metod-senford-mejsner-obrazovanie-aktera/> [Accessed 16/01/17].

9. Minyazeva K. Gollivudskie aktery: "za" i "protiv" Stanislavskogo [Minyazeva K. Hollywood actors: "pros" and "cons" of Stanislavsky] (2014). *Rg.ru* [Russian newspaper], 17th January. Available at: <https://rg.ru/2014/01/17/stanislavski-site.html> [Accessed 16/01/17].
10. *Postanovka myuzikla: kak eto delaetsya v Amerike* [Staging a musical: how it's done in America]. Available at: http://musicals.ru/about_genre/making/putting_it_together [Accessed 16/01/17].
11. Sarab'yan E. (2013) *Nauchites' govorit' tak, chtoby vas uslyshali: 245 prostykh uprazhnenii po sisteme Stanislavskogo* [Learn to speak to be heard: 245 simple exercises with the Stanislavsky system]. Moscow: AST Publ.
12. Shalyapin F. (1990) *Stranitsy iz moei zhizni. Maska i dusha* [Pages from my life. Mask and soul]. Moscow: Knizhnaya palata Publ. Available at: http://tarhany.ru/media/fckeditor_storage [Accessed 16/01/17].
13. Tolshin A., Bogatyrev Yu. (2014) *Treningi dlya aktera muzykal'nogo teatra* [Training for the musical theatre actor]. St. Petersburg: Planeta muzyki Publ.