

МАСКА В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Маска как средство обучения актера, как инструмент развития его выразительности появилась в западно-европейской театральной педагогике сравнительно недавно — в начале XX века. Какие методические приемы и принципы лежат в основе применения маски в театральной педагогике? Какие специфические качества психотехники артиста можно развивать с помощью маски? Возможно ли, говорить о дополнении метода К. С. Станиславского методикой, где используется маска? Какие примеры использования маски в западно-европейской театральной педагогике XX века представляются полезными для современной театральной школы России?

Эти темы освещены в статье артиста Санкт-Петербургского государственного академического театра комедии им. Н. П. Акимова, кандидата искусствоведения, доцента Санкт-Петербургской Академии Театрального Искусства Толшина Андрея Валерьевича.

Различные виды масок, служащие своеобразной метафорой, одухотворенным ликом человека или явления, средством принятия образа «другого» широко представлены в современной культуре и искусстве театра. Хотя маска как театральный атрибут возникла в процессе зарождения театра и сопровождала различные этапы развития театрального искусства, как средство обучения актера она появилась в западно-европейской театральной педагогике сравнительно недавно — в начале XX века, одновременно с реформами европейского театра. Древнее искусство игры актера в маске привлекало внимание многих теоретиков искусства, режиссеров, актеров и педагогов. Заострение масочной неподвижности лица и барельефной, гротесковой выразительности пластики актера волновали умы В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, С. П. Дягилева, Н. Н. Евреинова, К. М. Миклашевского, Г. Крэга, Ж. Копо, Ю. О'Нила, Л. Пиранделло, Ш. Дюллена, А. Арто, Б. Брехта, А. Жарри, Д. Стреллера, Д. Фо и др.

Для реформаторов европейской сцены XX века маска была эффективным средством многих экспериментов. Маски литургий и мистерий, карнавалов и площадного театра, театров Востока и Азии служили примером для подражания, средством создания высокохудожественной условности, импульсом рождения новой эстетики, которая вела к большей выразительности и глубине выявления человеческого духа. Теоретические и практические опыты реформаторов театра нашли свое воплощение в эссе и манифестах, спектаклях и опытах театральной педагогики.

Сегодня маска как один из приемов обучения драматического актера используется во многих странах: Италии, США, Швеции, Австралии, Франции и др. Это обусловлено профессиональным спросом: практикой эстрады и цирка, кино и телевидения, драматического и музыкального театров, рекламного бизнеса. Очевидно,

что применение маски в обучении актера потребовало выработки особой техники, освоения конкретных умений, правил и приемов игры.

В отечественном искусствоведении нет работ, затрагивающих проблемы игры актера в маске, выявляющих эстетические закономерности использования маски в спектакле, исследующих психологические и педагогические аспекты работы актера и режиссера с этим театральным средством. Игра в маске по-прежнему сложно сочетается с привычной программой обучения, основанной на системе К. С. Станиславского. Маска вызывает интерес театральных педагогов, но одновременно и порождает некоторые опасения в силу своей неподвижности и искусственности.

Какие примеры использования маски в западно-европейской театральной педагогике XX века представляются полезными для российской театральной школы? Возможно ли говорить о дополнении метода К. С. Станиславского методикой, где используется маска? Какие специфические качества психотехники артиста можно развивать с помощью маски?

Пожалуй, наибольших успехов в поисках новых способов игры, где использовался бы эффект воздействия маски на исполнителя, достигли блестящий французский режиссер и театральный педагог Ж. Копо (1878–1949) и его последователи М. Сен-Дени (1897–1971) и Ж. Лекок (1921–1999). Ж. Копо в Театре Старой Голубятни — (Вье Коломбье) в Париже между 1920–1924 годами широко использовал парадоксальный эффект, который производит маска на актера: скрывая лицо, она одновременно стимулирует работу всего психофизического аппарата и раскрывает творческие возможности. Маска для Ж. Копо — стала фактором психофизического освобождения актера и движущей силой перевоплощения¹. Ж. Копо считал, что импровизация в маске это не тренаж мима, не движущий тренинг — это один из методов

подготовки актера, метод, развивающий воображение и эмоциональную природу, отзывчивость тела, способность мыслить. Важнейшим принципом такого метода было подчинение воображения, пластики и эмоциональной природы артиста характеру создаваемого персонажа и отказ от повторения своих психологических стереотипов в каждой исполняемой роли. Примечательно, что программа Ж. Копо включала в себя не только вопросы актерской техники. Исследовательница зарубежного театра Е. Л. Филькенштейн пишет о том, что Ж. Копо был убежден в единственном пути к полному обновлению театра через нравственное перевоспитание актера, совершенствование его внутренней и внешней техники, пересмотр и обогащение выразительных средств². Школа Вье Коломбье не была похожа ни на одну театральную школу Европы. Ж. Копо проводил занятия не только с основными учениками, но и с детьми в возрасте от 8 до 12 лет, которых он обучал искусству драмы, балету и музыке. Программа школы была нацелена не только на широкую профессиональную подготовку, но на развитие ума, нравственного чувства, привитие дисциплины, освоение традиций и привычек, благоприятных для ремесла, духа коллективизма, общности целей. Воспитывая послушное тело артиста с помощью гимнастики, формируя природный «игровой инстинкт», Ж. Копо предлагал ученикам исследовать внутренний ритм движения, использовать музыку, танцы, пантомиму в маске.

Принципиальной задачей для Ж. Копо было развитие и воспитание у студентов интереса и практических умений работы в разнообразных театральных стилях и жанрах: пластическом, условном, игровом театре, моно-спектаклях с многочисленными ролевыми трансформациями, театре масок. Комедия масок воплотила для Ж. Копо идею воспитания синтетического актера и интерес к жанру сатиры. *Маска для*

Ж. Копо стала инструментом развития выразительности актера для игры без маски.

Эта педагогическая задача осталась главной и для последователей выдающегося французского педагога. Ученик Ж. Копо французский режиссер и актер М. Сен-Дени считал маску временным рабочим инструментом, который предлагался молодому артисту для развития концентрации внимания, высокой степени самоконтроля в эмоционально насыщенных моментах игры, для усиления способности чувствовать, для развития экспрессивности и способности к экспериментам в наиболее острой и рискованной форме. По мнению М. Сен-Дени, неодушевленный предмет, которым является маска, может быть «оживлен» контролируемыми, сильными и совершенно простыми действиями, которые зависят от богатства внутренней жизни актера, его индивидуальности и от спокойного, сбалансированного тела исполнителя. Тело актера, по мнению М. Сен-Дени, движимо силой чувств, спрессованных под маской. Маска разогревает чувства актера и охлаждает его голову. «*Это хорошая подготавливающая школа для трагедии и драмы в самых высоких проявлениях*», — полагал он³.

Существенными представляются подходы М. Сен-Дени к вопросам перевоплощения. Для М. Сен-Дени ярким средством перевоплощения являлся тренинг в маске, который он называл «химией актерского мастерства»⁴. Такой тренинг способствует скорейшему пониманию и освоению актером «двойного сознания» или способности управлять двумя областями психики в процессе создания сценического образа. Одна область заполняется видениями образа в процессе чтения и исследования пьесы за столом. Это объективное начало. Вторая область или субъективное начало есть сам актер, его психофизические возможности: тело, реакции, эмоциональная природа. Чтобы вдохнуть

жизнь в персонаж, актер должен двигаться от объективного к субъективному началу. М. Сен-Дени полагал, что постоянный конфликт и взаимодействие объективного и субъективного начал определяет качество создания роли. Актерская интерпретация в таком случае соединяет бережное отношение к драматическому тексту и живое его воплощение. «Двойное сознание» помогает исполнителю преодолеть зависимость от собственной субъективности и двигаться в сторону художественной высоты наиболее сложных драматургических текстов.

Еще один последователь Ж. Копо — французский театральный исследователь, теоретик и педагог Ж. Лекок вводит в театральную педагогику понятие «нейтральной маски». Он полагает, что «лицо, которое мы зовем нейтральным, есть совершенная и гармонично сконструированная маска, которая дает физическое ощущение спокойствия»⁵. Такая маска предоставляет актеру возможность посредством упражнений выработать ощущения нейтрального тела и испытать особое состояние нейтральности или нейтрального сознания. Это психологическое состояние свободного, неконфликтного восприятия окружающего мира. Нейтральная маска Ж. Лекока и художника А. Сартори не склонялась ни к одному чувству или состоянию, она отражала баланс между ними. Для Ж. Лекока нейтральная маска является из глубин «я». «Она как дно моря: спокойна и неподвижна. Экспрессивная маска как волны; под ней нейтральная маска»⁶. В этом принципиальное различие двух типов масок. У экспрессивной маски есть характер, есть конфликт, она имеет свою историю, прошлое, страсти. В свою очередь, у нейтральной маски нет характера, только нейтральное общее бытие.

В 90-е годы XX века американский исследователь и педагог С. Элдридж, комментируя практику Ж. Лекока, писал о том, что концепция нейтрального явля-

ется в определенной мере интеллектуальной и воображаемой конструкцией, но она позволяет увидеть вещи такими, какими мы их обычно не видим. Концепция и техника маски и контрмаски, по мнению С. Элдриджа, — фундаментальный творческий принцип анализа и развития характеров. Такой принцип связан с игрой с текстом и против него. Это текст и подтекст, Эго и Альтер Эго персонажа. Он дает актеру возможность создавать разные персонажи в одной маске, или соединять контрастные характеристики в одном персонаже⁷.

Еще одно важное понятие, которое использует Ж. Лекок — понятие «контрмаски». Контрмаска — это наличие двух контрастных качеств в одной масочной персоне. Например, актер, «оживляя» маску, выражение которой говорит о тупости и неразвитости персоны, первоначально создает образ действия согласующегося с внешностью тупицы. На втором этапе работы Ж. Лекок просит создать под маской те параметры личности, которые не характерны для внешних особенностей маски. Допустим, что у этой же персоны есть знание, ум, рафинированная интеллигентность. В этом случае, полагает Ж. Лекок, мы можем говорить о контрмаске. Конфликтность внутренних и внешних черт, контрастность поведения придает масочной персоне глубину и многозначность.

На основе работы с нейтральной маской Ж. Лекок сформулировал принципы работы с характерной и контрмаской, маской клоунской, разработал приемы игры в жанрах мелодрамы, комедии дель арте, буффонады, трагедии. Если нейтральная маска для Ж. Лекока — это своего рода общий знаменатель или знак, нейтрализующий индивидуальность выражения, то клоунская маска провоцирует выявление индивидуальности в ее неповторимом своеобразии. Она противоположна по своему характеру нейтральной маске⁸.

Принципиальным для Ж. Лекока положением программы было исследование «мимодинамических» характеристик человеческого тела. Законы движения тела служили основой проявления человеческого в жизни и театре. Мир в его предметном и пространственном выражении, по мнению Ж. Лекока, запечатлевается в нашем теле, возбуждает соматические импульсы и может стать источником вдохновения. Впечатление вдохновляет жест, и жест последовательно вдохновляет чувство. *Движение такого рода – основа инстинктивного творчества.* Центр философии Ж. Лекока – пристальный взгляд на мимизм и движение человека: «Жест предшествует знанию, Жест предшествует мысли, Жест предшествует языку»⁹. Ж. Лекок утверждал, что «мимодинамические» методы могут применяться не только в театре, но и архитектуре, при тренинге способности конструировать, просчитывать движение тела в пространстве, в других видах искусств: музыке, скульптуре, литературе, танце и т. д. Движение тела имеет очередное значение для возможности распознать явление окружающего мира и способности сформировать идею его выявления в различных видах и жанрах искусства.

Еще одним важным принципом школы Ж. Лекока был *принцип инновационной педагогики, создания нового*. Согласно этому принципу театральная школа не должна всегда идти в кильватере существующих театральных форм. Напротив, она должна использовать силу предвидения, развивать новые сценические формы и таким образом содействовать обновлению самого театра¹⁰. Ж. Лекок добивался этих целей, обращаясь к маскам, древнегреческому хору, клоунаде, буффонам, мелодраме, трагедии, варьете и т. д. Подходы к великим, как он их называл «территориям драмы» (трагедии, мелодраме, комедии) предполагают комбинацию педагогических методов. Он считал, что, только выходя за границы одного метода,

переходя из одной территории в другую, частично их, перекрывая, можно воспитать у студента навыки подлинного творчества. Разработки Ж. Копо, М. Сен-Дени, Ж. Лекока заложили теоретическую и практическую основу для более широкого и осмысленного применения маски в театральной педагогике в 60-е и 70-е годы XX века.

Какие принципы можно выделить из опыта вышеупомянутых педагогов и с какими трудностями и противоречиями сталкиваются сегодняшние педагоги-практики, работающие с маской?

1. *Театральные маски и тело актера представляют собой неразделимое единство, которое постоянно видит зритель.* Это единство «оживляет» маску как персону¹¹. Маска заставляет играющего двигаться особым образом, чтобы его лицо всегда было обращено к зрителю. Это условие во многом определяет скульптурность тела и мизансцены. По мнению актера, драматурга и теоретика Д. Фо (р. 1926), все тело актера действует в этом случае как выразительная система для маски, она преобразует неподвижность последней. Характер жестов, их вариации, и ритм и размер определяют значение, выразительность и ценность самой маски. То есть в данном случае имеет место жесткий отбор и подчинение пластической жизни тела актера, его речи и ритмов характеру маски¹².

2. Обратим внимание на связь игры в маске с *гротеском*, особой выразительностью тела актера, особым взглядом на предмет игры, на заострение главных черт и свойств играемого характера и его пластического поведения. Это явление выдающийся польский театральный режиссер Е. Гротовский (1933–1999) называл «преувеличением социобиологического феномена»¹³. Примечательно, что гротескное тело присутствует как понятие во многих национальных театрах, где используется маска. Маска провоцирует актера на сверхвыразительность тела, его

пластическую музыкальность, условность движений символического характера, особое психофизическое самочувствие. Все это открывает дорогу к большому жанровому многообразию представлений в маске и позволяет использовать самые разнообразные литературные и фольклорные источники как литературную основу действия. *Таким образом, маска связана с гротеском, заострением главных черт персонажа.*

3. Все практикующие педагоги сходятся в главном: *маска требует предварительного знакомства, изучения, взаимодействия и освоения.* Этот процесс может включать в себя поиск пластики, жестов, звука и голоса, образа выражений. В процессе этой работы актер может соотноситься с зеркалом, партнером без маски как взглядом со стороны или педагогом. Такой исследовательский игровой процесс может занимать несколько недель до того момента, как персону в маске заговорит.

4. Важно, чтобы маска была удобная, чтобы в ней было приятно работать. Ж. Лекок, в частности, рекомендовал создавать маску, которая меняет свое выражение в зависимости от движения актера, от угла его разворота к зрителю. При создании такой маски художнику рекомендуется использовать контрастные черты и асимметрию форм. Это может быть сочетание прямых и изогнутых линий, линий и плоскостей, гладких и шероховатых поверхностей, контрастных цветов. В свою очередь, К. Вервейн – английский режиссер и исследовательница масок замечает, что маска в современном спектакле должна выражать мысль или дух оригинала, но в формах, интересных для сегодняшней аудитории, существующей в ином социальном контексте¹⁴. Она полагает, что при воссоздании античных масок художник и режиссер должны избегать прямой реконструкции или музейности. К. Вервейн, вслед за Ж. Лекоком, думая о чувственности, человечности и красоте ма-

сок, при их изготовлении использует стилизацию.

5. Знакомство и освоение маски актером порождает противоречивые правила и приемы, которые предлагают различные педагоги. Для некоторых из них способы обращения с маской имеют принципиальное значение. Так, французский педагог и режиссер М. Гонзалес, работая с нейтральными масками и масками комедии дель арте, запрещает актеру дотрагиваться до лицевой части маски, просовывать пальцы в отверстия для глаз. Этим он сохраняет бережное отношение к маске, как к лицу человека. М. Гонзалес категорически отрицает работу с зеркалом, а первый самый важный этап работы с маской проводит в полной тишине. Английский педагог К. Джонстон и шведский режиссер С. Остен, в свою очередь, приветствуют работу с зеркалом и используют этот прием в своих спектаклях. Итальянский педагог К. Де Маглио обращается с масками вольнее, чем М. Гонзалес, для него это обычный материал ремесла актера, требующий определенных технических приемов. Болгарский актер и режиссер А. Илиев из множества аспектов использования маски выделяет композиционные особенности построения сюжета, пластические приемы и правило: маска всегда должна быть развернута к зрителю.

6. Дискуссионным для некоторых педагогов представляется вопрос: актер овладел маской или маска овладела актером? Некоторые педагоги, в том числе и К. Джонстон, предостерегают от «давления» на массочного персонажа со стороны режиссера. Они утверждают, что такие персонажи сохраняют вольный образ поведения и не могут повторять сцены, как это бывает в театре без масок¹⁵. К. Джонстон отстаивает позицию «маска овладевает актером, и он должен ей подчиниться». Думается, что допустимость выхода актера за рамки предложенного ему сценария или пьесы определяется жанровыми особенностями гото-

вящегося представления. Ж. Лекок в своей практике соблюдал эти рамки, К. Джонстон их ломает.

7. Противоречивым представляется и обсуждение педагогами особого самочувствия актера в маске. Некоторые из них утверждают, что трансформация в маске сопровождается состоянием легкого транса, вызывает особое психическое самочувствие. Впечатление, производимое маской на актера, сопровождаются преображением в различных аспектах: мимическом, пластическом, речевом, психическом. В этом психологическом состоянии актер не боится проявлять свои подавленные желания, открывать душевную боль или говорить о проблемах, совершать нехарактерные для себя действия и поступки. Это состояние дает право К. Джонстону обратить внимание на связь между тренингом в маске, современной психодрамой и групповой терапией.

8. Наиболее сложным представляется вопрос о дополнении метода К. С. Станиславского методиками с использованием маски. Это касается, например, пути создания эмоциональной жизни персонажа. По К. С. Станиславскому актер сосредотачивается на действии, на преодолении препятствий в данных ему предлагаемых обстоятельствах и эмоция возникает от конфликтного существования в этих обстоятельствах. В тренинге с маской создание эмоциональной жизни персонажа может начинаться впрямую с поисков пластической формы эмоции, ее динамического выражения. Эмоция, выраженная пластически, физическая форма поведения персонажа, острота его оценок, создание речевых характеристик определяются видом маски. Это первоочередное «как», которое соединяется с «что», определяется при чтении пьесы и анализе роли.

Проблемы существуют и в области приспособления полученных масочных персонажей к характерам, заложенным в пьесе. Школы, основанные на системе К. С. Станиславского, опираются на действенный анализ текста пьесы. Театр физический, в рус-

ле которого развивается педагогика с маской, стоит более на физическом поведении, пластической реакции, нежели на произносимом слове. Режиссер П. Холл (Великобритания) утверждает, что, репетируя древнегреческую трагедию с использованием масок, его театральная компания теряла время в поисках психологических мотиваций поступков героев. На самом же деле в таком спектакле актер не должен играть характер — его характер уже выражен в маске¹⁶. Он должен рассказывать историю зрителям. Это провоцирует актера на особые выразительные средства. Многие наблюдатели сомневаются в прямом использовании инструментов жизнеподобного театра в спектаклях с маской. Такой подход ведет к излишне «запсихологизированному» спектаклю.

Какие же пути предлагает для решения этих проблем современная педагогика? Маска часто видится как основной элемент, из которого выявляется, вырастает характер. Это очень ограничивает постановщика и подчас делает непонятной соединение работы в маске и работы над текстом — считает К. Вервейн. Она пишет, что для нее эта проблема решается в том случае, если масочные персонажи и форма действия выявляются одновременно на основе работы над текстом и этюдов в маске. Театр маски — театр визуальный. Он не исключает психологического содержания и интерпретации текста, но доносит содержание в иной от психологического, жизнеподобного театра форме. Для этого действие разбивается на маленькие фрагменты, которые снабжаются подходящими движениями и жестами. Это немного напоминает позы в танце и смысловые переходы от одной позы к другой. Такие движения требуют от исполнителей строго, художественного отбора и точности. Все эмоциональные проявления должны быть хореографически точными и выразительными. Случайные жесты отвлекают и путают зрителей, выразительные и точные жесты, в свою очередь, выявляют смысл¹⁷.

Практические и теоретические работы Ж. Копо, Ж. Леккока, С. Элдриджа, К. Джонстона показывают, как можно, используя маску, последовательно освоить всю гамму процесса перевоплощения – от первоначальных элементов до наиболее сложных, связанных с выразительными формами комедии, мелодрамы, клоунады.

Актер, который блестяще освоил маску, может быть неубедительным в игре без маски. Защищенные извне, такие исполнители, смело идут навстречу эксперименту. Без маски они начинают излишне контролировать свои действия и лишаются непосредственности. Таким людям нужно время на то, чтобы результаты работы в маске проявились в их обычной профессиональной деятельности.

В каком-то смысле, играя в маске, актер отдаляется, дистанцируется от своего персонажа. Смело меняя внешность, актер одновременно взвешивает на внутренних весах образ, запечатленный на маске, анализирует свои взаимоотношения с этим образом, чувствует свое движение к создаваемому образу, отслеживает пластический отклик тела и в то же время держит дистанцию, которая позволяет направлять эстетическое воздействие от игры на публику. Это *остранение* чрезвычайно продуктивный инструмент воспитания способности к синтезу, личного опыта, эстетических требований времени и драматургии.

В работе с маской пробуждаются и становятся важными невербальные компоненты поведения: поза, жесты, экспрессивность восприятия и пластики. Экспрессивность рождает новые свойства индивидуальности, новую информацию о себе. Эта новая информация является творческим материалом для педагога и ученика, из нее вырастают новые роли и стили игры.

Экспрессивность требует развития тела как совершенного инструмента, особой его отзывчивости, управляемости, импульсивности, а также особого уровня внимания, своего рода сосредоточенности космонавта в скафандре, который существует в двух системах, разделенных шлемом. Пластичность актера, играющего в маске (в широком понимании – психическая, физическая, артистическая), зависит от таких составляющих, как эмпатия, самоконтроль (я-концепция), воображение (я-образ), реактивность, способность ассоциировать, физически воспринимать и удерживать зрительно полученный образ, т. е. способность к мимесису, музыкальность и чувство юмора. Это достаточно сложный комплекс профессиональных умений, можно сказать универсальный комплекс внешней выразительности актера.

Современный российский театр достаточно активно пытается возобновить и широко использует традиции практиков театра XX века, оставивших нам в наследие интерес к «игровому» театру, к театру острой, заразной формы, театру зрелища, трансформации, представления, театру «социальной маски». Представляется, что маску можно считать необходимым элементом современного театрального образования, существенным элементом эстетического воспитания актера, полезным инструментом освоения актерской профессии. Сегодня, во времена острого идеологического кризиса современного общества и постоянных поисков нового сценического языка, новых выразительных театральных форм, возможно говорить о дополнении метода К. С. Станиславского методикой, где используется маска.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Eldredge S. A. Mask improvisation for actor training and performance. The compelling image. Northwestern University Press. Evanston. – Illinois. 1996. – P. 17.*

² *Филькенштейн Е. Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. – Л.: Искусство, 1971. – С. 51.*

- ³ Цит. по: *Johnstone K.* Impro: Improvisation and the Theatre. – New York, Theatre Arts Books. – 1979. – P. 204–205.
- ⁴ *Eldredge S. A.* Mask improvisation for actor training and performance. The compelling image. Northwestern University Press. – Evanston, Illinois, 1996. – P. 155.
- ⁵ *Lecoq J.* The Moving Body. Teaching creative theatre with J.-G. Carasso and J.-C. Lallias. A Theatre Arts Book, Routledge. – New York, 2001. – P. 36.
- ⁶ *Wright J.* The Masks of Jacques Lecoq. Jacques Lecoq and the British Theatre. Ed. by F. Chamberlain and R. Yarrow. – Routledge; London; New York, 2002. – P. 78.
- ⁷ *Eldredge S. A.* Mask improvisation for actor training and performance. The compelling image. Northwestern University Press. – Evanston, Illinois, 1996. – P. 49, 99–100.
- ⁸ *Lecoq J.* The Moving Body. Teaching creative theatre with J.-G. Carasso and J.-C. Lallias. A Theatre Arts Book, Routledge. – New York, 2001. – P. 153.
- ⁹ *Murray S.* «Tout Bourge»: Jacques Lecoq, Modern Mime and the Zero Body. A pedagogy for the creative actor // Jacques Lecoq and the British Theatre. Ed. by F. Chamberlain and R. Yarrow. – Routledge; London; New York, 2002. – P. 76.
- ¹⁰ *Lecoq J.* The Moving Body. Teaching creative theatre with J.-G. Carasso and J.-C. Lallias. A Theatre Arts Book. – Routledge; New York, 2001. – P. 162.
- ¹¹ *Vervain Chr.* Performing Ancient Drama in Mask: the Case of Greek New Comedy / New Theatre Quarterly. V. XX, Part 3 August 2004. – Cambridge University Press. – P. 246.
- ¹² *Fo D.* The Tricks of the Trade. Methuen Drama, Michelin House. – London, 1991. – P. 29.
- ¹³ *Grotowski J.* Pragmatic laws/ Barba Eugenio and Nicola Savarese. A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer. Second edition. – Routledge; London; New York, 2006. – P. 268–269.
- ¹⁴ *Vervain Chr.* Performing Ancient Drama in Mask: the Case of Greek New Comedy/New Theatre Quarterly. V. XX, Part 3 August 2004. – Cambridge University Press. – P. 250.
- ¹⁵ *Johnstone K.* Impro: Improvisation and the Theatre. – New York: Theatre Arts Books, 1979. – P. 181.
- ¹⁶ Цит. по: *Vervain Chr.* Performing Ancient Drama in Mask: the Case of Greek New Comedy / New Theatre Quarterly. Volume XX, Part 3 August 2004. – Cambridge University Press. – P. 253.
- ¹⁷ *Vervain Chr.* Performing Ancient Drama in Mask: the Case of Greek New Comedy / New Theatre Quarterly. V. XX, Part 3 August 2004. – Cambridge University Press. – P. 245–264.

A. Tolshin

MASK IN WEST EUROPEAN THEATRICAL PEDAGOGICS

A mask as means of teaching an actor, as an instrument of his/her expressiveness development appeared in West European theatrical pedagogics relatively not long ago – at the beginning of the 20th century. What methodical technique and principles underlie a mask application in theatrical pedagogics? What specific qualities of an actor's psychotechnics could be developed with the help of a mask? Could C. S. Stanislavsky's method be supplemented by a technique in which a mask is used? What examples of using a mask in West European theatrical pedagogics of the 20th century could be useful for a contemporary Russia's theatrical school?

These themes are the subject of the article by the actor of the Akimov State Academic Comedy Theatre, candidate of art criticism, assistant professor of St. Petersburg State Theatre Arts Academy Tolshin Andrey Valer'yevich.