

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.36871/hon.202504040

К ПОСТРОЕНИЮ ТИПОЛОГИИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ МАСКИ

Дмитрий Владимирович Трубочкин

Государственный институт искусствознания
125375, Российская Федерация, Москва, Козицкий переулок, 5
trubotchkin@sias.ru, ORCID: 0000-0001-8855-3184

Многие аспекты древнегреческих масок сегодня изучены — в первую очередь, их иконография. Однако по-прежнему есть научные задачи, заслуживающие исследовательских усилий. Одна из таких задач заключается в построении комплексной типологии масок, которая выходила бы за рамки иконографии и учитывала бы результаты практического освоения масок в театральной практике, активно ведущегося во второй половине XX — начале XXI века. В настоящей статье исследуется возможность приложения к античному материалу принципа разделения масок на «нейтральные» и «экспрессивные», предложенного французским театральным педагогом Жаком Лекоком. Если сопоставить это разделение с трехчастной классификацией трагических масок по наличию и размеру онкоса (нет онкоса в классический период — небольшой онкос в раннем эллинизме — высокий онкос в позднем эллинизме), то можно заметить, что линия развития трагических масок в античности вела от условно «нейтральных» (классические) к условно «экспрессивным» (эллинистические). В статье также исследуется гипотеза о возможности расширения иконографических примеров трагических масок за счет масок юношей, девушек и гетер из Новой комедии: их физиогномические особенности и близость к «нейтральным» маскам наводят на мысль о том, что они происходят от масок классической трагедии.

Ключевые слова: древнегреческий театр, маски трагедии и комедии, иконография масок

Для цитирования: Трубочкин Д. В. К построению типологии древнегреческой театральной маски // *Художественное образование и наука*. 2025. № 4 (45). С. 40–48. <https://doi.org/10.36871/hon.202504040>

Original article

TOWARDS THE TYPOLOGY OF ANCIENT GREEK THEATRE MASKS

Dmitry V. Trubochkin

State Institute for Art Studies
5 Kozitsky per., Moscow, 125375, Russian Federation
trubotchkin@sias.ru, ORCID: 0000-0001-8855-3184

Many aspects of ancient Greek masks have been thoroughly studied, particularly their iconography. However, there are still scientific tasks that require special research. One such task is to construct a complex typology of masks which goes beyond iconography and takes into account their practical use in theatre during the second half of the XXth and early XXIst centuries. The article suggests applying to ancient material the division of masks into “neutral” and “expressive” types, as proposed by Jacques Lecoq. If we compare Lecoq’s dual division with the triple division of Greek tragic masks based on the onkos principle (no onkos in

© Трубочкин Д. В., 2025

the Classical period, small onkos in the Early Hellenistic period, and high onkos in the Late Hellenistic period), we can notice that tragic masks evolved from the generally “neutral” (Classical) to the generally “expressive” (Hellenistic) style. The author also proposes the hypothesis that the iconographic examples of tragic masks could be expanded by adding masks of youths, maidens and hetairai from the New Comedy. Their physiognomic features and correspondence to the principle of “neutrality” leads to the conclusion that they originated from classical tragedy masks.

Keywords: ancient Greek theatre, tragic and comic masks, iconography of masks

For citation: Trubochkin D. V. Towards the Typology of Ancient Greek Theatre Masks. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 4 (45). P. 40–48. <https://doi.org/10.36871/hon.202504040> (In Russian)

Древнегреческая театральная маска — давний предмет изучения в истории театра, археологии и филологии. Большинство посвященных ей штудий относятся к разделу, который можно обозначить как «предметный мир античного театра»; маска в этом разделе воспринимается как необходимая часть театрального костюма в древнейшей трагедии и комедии [10, 102–178; 20, 190–196, 223–230; 26, 35–96; 22, 46–61; 3, 176–190; 11, 17].

В отношении маски проводились многочисленные исследования различного характера — связанные с описанием, классификацией и анализом обширного иконографического материала [25, 49–56, 72–73; 28; 27; 9], интерпретацией постоянно обновляющихся археологических данных [15], применением их в реконструкции различных аспектов античного спектакля — эстетических особенностей, конкретных характеристик работы актера [17, 8–9] и т. д. При всем при том монографии, специально посвященные древнегреческой маске и затрагивающие теоретические вопросы (а не только иконографические штудии), по-прежнему немногочисленны [29; 30]. В одном из наиболее авторитетных собраний источников по античному театру конца XX – начала XXI века справедливо сказано: «Не существует доступного введения в маски Новой комедии» [13, 419].

В конце XX – начале XXI века изучение античной маски обогатилось новыми методами. Актеры, режиссеры, художники не только воссоздают ее физически, но и пытаются реконструировать методы работы с ней на сцене — в спектаклях и лабораторной практике, чтобы приблизиться к пониманию секретов древнейшего актерского ремесла и обогатить арсенал технических средств современных актеров [18; 24], а также глубже понять значение маски в античном культурном контексте [19, 79–119]. Участие практиков в осмыслении маски, стремление

филологов и историков учесть результаты практического освоения древнейшего инструмента актерской игры вывело изучение маски за пределы иконографии — доминирующего направления для первой половины XX века.

Сегодня благодаря разнообразию исследовательских методов и возможности комбинировать иконографический анализ с результатами сценической и лабораторной практики возникает возможность построения не просто каталога, а комплексной типологии древнегреческой маски, развернутой в истории. Такая типология учитывала бы не только иконографические особенности, но и иные аспекты истолкования маски как древнейшего феномена театра и культуры в целом — ее семантику, особенности восприятия и способы практического применения. Построение такой типологии в полном объеме — цель будущих исследований; предложить идеи, которые могут быть положены в ее основу — задача настоящей статьи¹.

Иконографический корпус трагических масок представлен первоначально всего несколькими аттическими и южноиталийскими вазами V–IV веков до н. э. Чем ближе к эпохе эллинизма, тем он становится полнее: вначале благодаря многочисленным терракотовым моделям масок и фигуркам, изображающим актеров IV–II веков до н. э., найденных в различных районах материковой Греции, Южной Италии и Сицилии. Затем к этому добавляются бронзовые и каменные модели масок, эллинистические статуи, статуэтки и барельефы на театральные сюжеты, многие из которых сохранены благодаря многочисленным римским копиям. Наконец последнее существенное пополнение корпуса относится к периоду II

¹ Статья развивает и дополняет некоторые идеи, ранее изложенные в монографии автора [8, 86–102, 234–283].

до н. э. – I н. э. веков: это главным образом мозаики и настенные изображения из Южной Италии, большинство из них основаны на сюжетах, ранее разработанных греческими мастерами. В этот период встречаются новые каменные и бронзовые модели масок, статуи и барельефы. После I века н. э. в период Римской империи существенной динамики в иконографии масок не наблюдается, и позднейшее искусство вносит в наше представление о масках мало нового.

Мы включаем в иконографический корпус трагедии артефакты со всей территории Средиземноморья, включая материковую Грецию и Пелопоннес, греческие острова, Кипр, Сицилию, Южную Италию и Рим, северную Африку и Малую Азию, а также Причерноморье. Для этого есть основания: трагедия, начиная с эпохи эллинизма, была в значительной степени формализованным жанром с узнаваемыми канонами на всей территории распространения греческой культуры. И все же проблема локальных особенностей иконографии трагедии ощутимо заявляет о себе; в науке она была поставлена сравнительно недавно и требует дополнительных исследований [12, 40-42].

Анализ иконографического корпуса дает основания для простейшей классификации трагических масок по наличию или отсутствию у них онкоса, а также по его размеру и форме.

«Онкос» (*onkos*) — это высокое наверху маски надо лбом: своеобразный «кокошник», сплетенный из волос, часто с добавлением гирлянд, лент, цветов, бус и прочих украшений. Он резко выдается вверх (действительно, наподобие «кокошника») при взгляде сбоку, а при взгляде спереди ощутимо увеличивает размеры маски. Онкос служил приметой пышного, величественного, «божественного» облика. Для его создания необходимо было воспользоваться твердой основой, на которую надо было навить волосы и сплести их с украшениями. Эллинистическое «Жизнеописание Эсхила» приписывало изобретение онкоса Эсхилу [23, 36], однако иконография это не подтверждает.

Онкос позволяет нам выделить и локализовать во времени три типа трагических масок:

1) классическая маска, V–IV века до н. э.: онкос отсутствует [8, 85, 96, 211];

2) раннеэллинистическая маска, рубеж IV–III — рубеж II–I веков до н. э.: онкос сравнительно невысокий, равномерно охватывает лицо, описывая окружность или овал

и опускаясь вниз до уровня челюстей или подбородка; онкос состоит только из волос, без дополнительных украшений; при этом толщина его одинакова в каждой его части [8, 235–237];

3) позднеэллинистическая маска, I век до н. э. – IV век н. э.: онкос заметно увеличивается в высоту (чем дальше по времени, тем больше), так что толщина онкоса в лобной части заметно превышает таковую в височной области, а также в районе скул и челюстей; теперь онкос в верхней части богато украшен гирляндами, лентами и пр. [8, 240–243, 247, 250–251]

В классический период, к середине IV века до н. э., уже встречаются предшественники онкоса. У мужчин: гирлянда, закрепленная надо лбом, или кудрявые волосы, окружающие лицо; при этом в области теменных и затылочных костей маска имеет гладкую поверхность, как будто покрыта тканью. У женщин: платок, закрученный в узел впереди надо лбом; покрывало, покрывающее всю голову сверху и заканчивающейся спереди украшением в виде гирлянды надо лбом; или, как у мужских масок, кудрявые волосы, окружающие лицо, а голова в области темени и затылка как бы покрыта гладкой тканью. У позднеэллинистических масок онкосы могли быть большими и меньшими, как об этом пишет Поллукс («Ономастикон», кн. 4, пассаж 133) [21, 241] и подтверждает иконография; важно то, что лишь в эпоху позднего эллинизма онкос стали делать непропорционально высоким, если сравнивать с масками предыдущего периода.

Другая простая типология, удобная для классификации по мимическим признакам, сформулирована Жаком Лекоком: маски «экспрессивные» и маски «нейтральные» [16, 38]. Отличие экспрессивных масок в том, что они передают определенную эмоцию или спектр эмоций, часто с помощью мимики, обозначающей напряженно-сильное переживание или бросающееся в глаза мимическое искажение лица. Тем самым экспрессивные маски сужают набор внешних образов эмоций для актера, но взамен усиливают его выразительность в ограниченных пределах (например, в пределах эмоций страдания/сострадания, страха, гнева, потрясения и пр.) или подчеркивают определенный признак характера, как в комедии: иронию, простодушие, восторженность, лживость и пр.

Классическая маска трагедии тяготеет к «нейтральному» типу (хотя и не соответству-

ет полностью нейтральной маске Леока). Раннеэллинистические и позднеэллинистические маски движутся в сторону «экспрессивного» типа, причем чем дальше во времени, тем более определенным становится эмоциональный спектр «экспрессии»: это эмоции страдания/сострадания, страха, отчаяния; большинство из них близко к мимике плача.

Имея в виду эти две простые типологии, мы, я полагаю, получаем возможность расширить иконографической корпус классической маски за счет не менее обширного корпуса гладких масок Новой комедии (III век до н. э. – I век н. э.).

Начало этого вида комедии связывают с деятельностью Менандра в конце IV – начале III века до н. э. Наиболее заметное новшество в постановочной культуре Новой комедии заключено в том, что в ней впервые стали использовать маски, которые не соответствовали аристотелевскому определению «смешной маски» (Аристотель. «Поэтика», строки 1449а 35–36): «смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли»² [1, 650]. Гладкие маски Новой комедии, в которых играли молодых влюбленных — юношей, свободных девушек и гетер, — лишены безобразия и искажения и не имеют ничего общего с образностью гротеска [8, 253–255, 256, 261]. Их эмоционально-насыщенное, но неопределенное выражение, круглые глаза и полуоткрытый рот — все это заставляет внимательно сопоставить их с масками классической трагедии.

Особенно обращают на себя внимание маски юношей Новой комедии, получающие широчайшее распространение с начала III века до н. э. [8, 253]. В них нет и оттенка оживления или лукавства, какие иногда встречаются на масках девушек и гетер. Единичные маски стариков, атрибутируемые как комические [там же, 214], тоже настолько близки к трагическим маскам IV века до н. э., что есть повод задуматься или об ошибке в их атрибуции, или же, что вернее, об эстетической общности всех этих масок, об их единых корнях и, соответственно, о близости художественных систем классической трагедии и Новой комедии.

До сих пор в науке не было предпринято попыток интерпретировать поразительное сходство комических масок юношей с тра-

гическими масками — ни ради расширения иконографического корпуса трагедии, ни для иной цели. Причиной этому, вероятно, послужил каталог масок в 4-й книге «Ономастикона» Поллукса, отражающий реалии II века н. э. У Поллукса трагические и комические маски строго разделены по категориям, и с этим разделением невозможно спорить. Описания внешнего вида комических масок в каталоге настолько конкретны, что так и просятся к сопоставлению с избыточным иконографическим материалом. Не случайно проблема сопоставления артефактов с каталогом Поллукса сформировала в XX веке целую научную традицию [27, 43–44; 9]. К сожалению, эта традиция не приближает нас к пониманию маски как художественной системы, ибо каталог масок Поллукса не имеет целью что-либо объяснить, он не понятен в его логической структуре и в принципе отбора масок; весьма сомнительно также, чтобы он был полон.

Но стоит только задаться вопросом, как проникли «не смешные», гладкие маски в комедию, как мы сразу же возвращаемся к рубежу IV и III веков до н. э. Возвратившись к этой временной отметке, мы отмечаем, что здесь совпали два события из истории масок:

а) в Новой комедии появились гладкие маски, похожие на трагические;

б) трагической маске придали онкос и стали стремительно преобразовывать ее в направлении от «нейтрального» типа к «экспрессивному».

К этим двум событиям, вероятно, надо прибавить еще одно, близкое по времени: после 329 года до н. э. в программу Больших Дионисий ввели состязания комических актеров — впервые через 150 лет после учреждения состязаний драматургов комедии (при том, что на Ленеях актеры комедии состязались уже с 440 года до н. э.). Это означает, что в комедии в это время произошло что-то существенное, что заставило организаторов расширить программу и разрешить актерам-комикам состязаться рядом с актерами-трагиками. Этим существенным, полагаю, и была адаптация трагических масок, что приблизило актеров-комиков к трагикам. Как бы то ни было, это тройное совпадение вряд ли было случайностью.

Выберем в качестве отправного пункта изображение гладкой маски с прекрасно сохранившейся мозаики из Капитолийских музеев (I век н. э., с более раннего греческого оригинала) [8, 262]. Две маски — «смешная»

² Здесь и далее используется перевод «Поэтики», выполненный М. Л. Гаспаровым, с некоторыми изменениями.

и «не смешная», маска раба и гетеры, а также приклоненный к стене двойной авлос вместе образуют узнаваемый символ Новой комедии. Если изъять белую маску из комического контекста, можно заметить, что она довольно близко воспроизводит мимику большинства известных трагических масок V–IV веков до н. э. То, что столь точно нарисованные маски показаны вне сценического действия, весьма способствует разгадке их «первичной» физиогномики, придуманной и воплощенной античным театральным художником.

Для нас более чем привычно видеть в трагических масках гримасу страдания. Этому много способствовала и позднейшая иконография, и античная наука, начиная с Аристотеля. Аристотелевское определение трагедии заканчивается фразой («Поэтика», строки 1449b 27–28): «трагедия... через сострадание и страх достигает очищения подобных страстей/эмоциональных состояний» [1, 651]. Определение, которое дал трагедии Феофраст — ученик Аристотеля, короче, но не менее выразительно [14, 487]: «трагедия есть несчастливые обстоятельства (*peristasis*) героической судьбы»; или, как буквально перевел это определение с греческого на латынь Диомед, «трагедия есть взятие (*conprehensio*) героической судьбы в бедствиях» [там же]. Далее, одна из трех составляющих трагического сюжета, без которой не было бы трагедии, — это страдание, или «патос» (*pathos*), который Аристотель («Поэтика», строки 1452b 11–13) определяет как «действие, связанное с переживанием гибели или боли, как, например, смерть у всех на виду, мучения, боль от ран и тому подобное» [1, 658].

Философы и поздние грамматикологи лишь выражают всеобщее ожидание в отношении трагедии, к которому подготовлен современный читатель или зритель благодаря «культурной памяти» этого жанра. Благодаря этой «культурной памяти» мы ищем следы бедствий и страданий в трагической маске как таковой. Однако, по Аристотелю, сострадание и страх содержатся, не в герое, а в действии («Поэтика», строки 1452a 1–2) [1, 656]; и герой совершенно не обязательно должен страдать с самого начала, иначе трагедии не получится. Наоборот, лучше всего, когда герой («Поэтика», строки 1453a 7 и далее), «который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастье, как

Эдип, Фиест и другие видные мужи из подобных родов» [1, 659]. Первоначальная «слава и счастье» героя не соответствует образу страдания на трагической маске.

«Культурной памяти» жанра трагедии в период создания трагических масок (VI–V века до н. э.) еще совсем не существовало. Трагические маски предназначались не для действия, передающего страдание, а просто для театрального действия, притом такого, какое отличалось бы и от «ямбического», и от «сатировского», в котором использовались гротескные и «смешные» маски. Фриних и Эсхил в это время только начинали вводить в трагедию «мифы и страсти» (Плутарх. «Застольные беседы», пассаж 615a) [6, 8]. Недаром в V и IV веках до н. э. слово «трагический» было синонимом нашему «театральный» со всем привычным нам сегодня комплексом значений: «напыщенный», «величественный», «поражающий взор» и одновременно «иллюзорный», «обманчивый». Все это вбирало в себя понятие «трагический»; примеров подобных значений достаточно в диалогах Платона: см., например, «Кратил», пассажи 408c–d [4, 458]³; «Федон», пассаж 115a [5, 92]. Позднее, во II веке до н. э., историк Полибий по-прежнему считал, что цель трагедии «изумлять и увлекать» (*ekplexai kai psykhagogesai*) (Полибий. «Всеобщая история», кн. 2, гл. 56, пассаж 11) [7, 243–244]⁴.

Аристотель назвал Еврипида «трагичнейшим из поэтов», потому что тот предпочитал несчастливый финал; и прибавил при этом, что трагедии с таким финалом «на сцене и в состязаниях кажутся трагичнейшими, если правильно выполнены» («Поэтика», строки 1453a 25–30) [1, 659]. Однако достаточно находилось тех, кто порицал Еврипида за эту склонность и предпочитал трагедии без несчастья в финале («Поэтика», строки 1453a 28–30) [там же]. Термином «трагичнейший» Аристотель ясно выразил убеждение современной ему культуры и указал потомкам, что сущность трагедии надо искать в несчастье и страдании. Высказывание Аристотеля — первый ясный знак накопления «культурной памяти» трагедии в античной культуре и, соответственно, формирования ее стереотипного образа. Не случайно эта фраза Аристотеля прозвучала

³ Ср. разбор этого места [2, 308–309].

⁴ Перевод этого выражения выполнен автором статьи.

в период, отмеченный нами выше: приблизительно в это же время трагическая маска осмысливается как «экспрессивная», а классическую «нейтральную» маску адаптирует Новая комедия.

Если взглянуть на выражения масок V–IV веков без намерения немедленно наделять их эмоцией, мы заметим, что полуоткрытый рот на гладком лице и широко раскрытые глаза совершенно не обязательно внушают мысль о бедствии, постигшем героя. Греческий художник Танос Воволис в одной из лекций остроумно привел целую серию физиогномических аналогий к античной трагической маске, и большинство из них взяты из спорта⁵. Когда на игрока летит мяч в волейболе, или когда он ожидает мяча под корзиной в баскетболе, или когда футболист на своей половине поля всматривается в чужие ворота, ожидая конца атаки своей команды, на лице у них возникает сходное выражение. Аналогично в быту, когда кто-нибудь захвачен происходящим (рассказом, фильмом и пр.) настолько, что забывает о себе, на лице этого человека мы находим выражение, аналогичное трагической маске классического периода.

Состояние, вызывающее такую мимику на лице, можно описать следующим образом. В момент эмоционального возбуждения все внимание человека захватило что-то внешнее; человек внутренне опустошен, но готов к эмоциональному переживанию, которое вот-вот последует; он забыл о себе, его мимические мускулы расслаблены (полуоткрытый рот), он весь превратился во внимание (широко раскрытые глаза). Поэтому мы утверждаем, что классическая трагическая маска выражает не эмоцию, а «пред-эмоцию», точнее готовность к эмоции, оценке, реакции и действию.

В этом смысле классическая маска трагедии близка к нейтральной маске Жака Лекока, но с несколькими существенными различиями. Нейтральная маска выражает спокойствие и уравновешенность; трагическая — эмоциональное возбуждение, за-

хватченность. Нейтральная маска излучает готовность к действию изнутри, она, так сказать, «пребывает» в состоянии и не нуждается в действии; трагическая маска вся устремлена наружу, ее застывшая «пред-эмоция» требует разрешения в действии, тем самым она прекрасно приспособлена для игры на публике.

Разрешение «пред-эмоции» может быть в сторону счастья или несчастья; в направлении гнева или успокоенности. Такое чередование эмоций главного героя мы находим во многих трагедиях, и наиболее явный пример — «Эдип-царь» Софокла. Эдип движется от первоначального состояния спокойствия и уверенности (в прологе) — к гневу (в сцене с Тиресием, затем с Креонтом) — к успокоенности, переходящей в тревогу (в сцене с Иокастой) — к радости, переходящей в решимость (в сцене с фиванским вестником) — к тревоге, затем к переживанию горя (в сцене с коринфским пастухом) — наконец, к страданию (в эксодe). К подобным переменам внутри широкого спектра эмоций должна быть готова маска Эдипа: классическая маска, в отличие от позднейших, как нельзя лучше подходит для таких задач.

Маска именно такого типа подходит для Новой комедии, и объясняется это свойствами жанра. Для новых авантюрных любовных сюжетов Менандра, Дифила, Филемона и других авторов потребовались благородные юноши, благородные девушки и женщины, которым была передана любовная тема и тем самым положено начало классической «высокой» комедии. Собственно, любовная тема и возникла как таковая только в Новой комедии. У Аристофана мы найдем безбрежное море шуток эротического свойства, более или менее непристойных, но у него нет темы любви. Среди сохранившихся масок периода Средней комедии есть гладкие маски девушек (мы вправе предполагать их и у Аристофана, ибо у него часто выходят на оркестру молодые девушки); но ни одной маски благородного юноши нет.

Как только драматурги столкнулись с необходимостью введения нового, благородного героя, они должны были выбрать для него маску среди множества образцов, накопленных античным театром за два столетия. Выбор гладкой маски из арсенала трагедии, по мимике близкой к нейтральной, был наиболее точным по причинам, описанным выше. Такая маска подходит для всех сюжетных коллизий Новой комедии: страдание от люб-

⁵ Автор познакомился с материалами лекции Т. Воволиса в видеофильме «*Personae. A research project investigating the Greek acoustic mask*» [«Маски. Исследовательский проект, посвященный изучению греческой акустической маски»] (Роял Холлоуэй, Лондонский университет, 2002); видеофильм был любезно предоставлен проф. Дэвидом Уайлзом — координатором этого исследовательского проекта.

ви, радость от общения с возлюбленной, боязнь отца, отчаяние от безысходности, послушание, гнев, восхищение ловкостью раба, финальное свадебное торжество и т. п.

Таким образом, искусство актеров-комиков, благодаря новым маскам, впервые

приблизилось по своим профессиональным характеристикам к искусству актеров-трагиков. Недаром именно в последней четверти IV века до н. э. комические актеры впервые получают собственную «номинацию» на Больших Дионисиях.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Аристотель*. Поэтика; пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4 / ред. А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
2. *Брагинская Н. В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 294–329.
3. *Кулишова О. В.* Античный театр. Организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. СПб.: ИЦ Гуманитарная академия, 2014. 320 с.
4. *Платон*. Кратил; пер. Т. В. Васильевой // Платон. Соч. в 4 т. Т. 1 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2006. С. 421–502.
5. *Платон*. Федон; пер. С. П. Маркиша // Платон. Соч. в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007. С. 11–96.
6. *Плутарх*. Застольные беседы; пер. Я. М. Боровского. Л.: Наука, 1990. С. 5–179.
7. *Полибий*. Всеобщая история: в 40 кн. Т. 1: Кн. I–V; пер. с греч. Ф. Г. Мищенко СПб.: Наука, 2005. 496 с.
8. *Трубочкин Д. В.* Древнегреческий театр. М.: Памятники исторической мысли, 2016. 448 с.
9. *Vernabò Brea L.* Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi. Genova: Sagep Editrice, 1981. 326 p.
10. *Bieber M.* Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. Berlin-Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1920. 212 S., ill.
11. *Compton-Eagle G.* Costume in the Comedies of Aristophanes. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 202 p.
12. *Csapo E.* Actors and Icons of the Ancient Theatre. Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. 233 p.
13. *Csapo E., Slater W.* The Context of Ancient Drama. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. 452 p., ill.
14. Grammatici latini ex recensione Henrici Keilii. Vol. 1. Lipsiae: B. G. Teubner, 1857. 610 p.
15. *Jory J.* The Masks on the Propylon of the Sebasteion at Aphrodisias // Greek and Roman Actors. Aspects of the Ancient Profession. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 238–253.
16. *Lecoq J.* The Moving Body (Le Corps Poétique). Teaching Creative Theatre. London: Methuen, 2002. 189 p.
17. *Liapis V., Panayotakis C., Harrison G. W. M.* Introduction: Making Sense of Ancient Performance // Performance in Greek and Roman Theatre / Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Roman Language and Literature. Vol. 353. Leiden-Boston: Brill, 2013. P. 1–44.
18. *McCart G.* Masks in Greek and Roman Theatre // The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 247–267.
19. *Meineck P.* Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre. London-New York: Routledge, 2018. 228 p.
20. *Pickard-Cambridge A. W.* The Dramatic Festivals of Athens. Oxford: The Clarendon Press, 1968. 340 p.
21. Pollucis Onomasticon. Libri I–X. Index. Fasc. I: Lib. I–V / Ed. Bethé E. / Vol. IX: Lexicographi Graeci. Stuttgart-Leipzig: B. G. Teubner, 1998. 305 p.
22. *Seidensticker B.* Das Antike Theater. München: Verlag C. H. Beck, 2010. 128 S.
23. Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3: Aeschylus / Ed. Radt S. Göttingen: Vandenhöck & Ruprecht, 1985. 592 p.
24. *Tsilifidis A., Vovolis Th., Georganti E., Mourjouloulos J.* Function and Acoustic Properties of Ancient Greek Theatre Masks // Acta Acustica United with Acoustica. Vol. 99. 2013. P. 82–90.

25. Vince R. W. *Ancient and Medieval Theatre. A Historiographical Handbook*. Westport-London : Greenwood Press, 1984. 157 p.
26. Webster T. B. L. *Greek Theatre Production*. London : Methuen & Co., 1956. 206 p., ill.
27. Webster T. B. L. *Monuments Illustrating New Comedy // Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*. 1961. Supplement No. 11. 273 p., ill.
28. Webster T. B. L. *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy // Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*. 1978. Supplement No. 39. 286 p., ill.
29. Wiles D. *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 271 p.
30. Wiles D. *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 320 p.

REFERENCES

1. Dovatur A. I., Kessidi F. Kh. (ed.) Aristotle. *Poetics*. *Aristotle. Sochineniya [Works: in 4 vol.]*. Vol. 4. Moscow, 1983. P. 645–680. (In Russian)
2. Braginskaya N. V. *Tragedy and Ritual by Vyacheslav Ivanov. Arkhaicheskii ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh [Archaic Ritual in Folklore and Early Literature Monuments]*. Moscow, 1988. P. 294–329. (In Russian)
3. Kulishova O. V. *Antichnyi teatr. Organizatsiya i oformlenie dramaticheskikh predstavlenii v Afinakh v V. do n. e. [Ancient Theatre. Organisation and Stage Design of Dramatic Performances in Athens in Vth century B. C.]*. Saint Petersburg, 2014. 320 p. (In Russian)
4. Losev A. F., Asmus V. F. (ed.) Plato. *Cratylus*. *Plato. Sochineniya [Works: in 4 vol.]*. Vol. 1. Saint Petersburg, 2006. P. 421–502. (In Russian)
5. Losev A. F., Asmus V. F. (ed.) Plato. *Phaedo*. *Plato. Sochineniya [Works: in 4 vol.]*. Vol. 2. Saint Petersburg, 2007. P. 11–96. (In Russian)
6. Plutarch. *Zastol'nye besedy [Quaestiones convivales]*. Leningrad, 1990. P. 5–179. (In Russian)
7. Polybius. *Vseobshchaya istoria [Histories : in 40 books]*. Vol. 1: Books I–V. Saint Petersburg, 2005. 496 p. (In Russian)
8. Trubochkin D. V. *Drevnegrecheskii teatr [Ancient Greek Theatre]*. Moscow, 2016. 448 p. (In Russian)
9. Bernabò Brea L. *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi [Menander and Greek Theatre in Lipari Terracotta]*. Genoa : Sagep Editrice, 1981. 326 p. (In Italian)
10. Bieber M. *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum [Monuments to Theatre in Ancient Times]*. Berlin-Leipzig : Walter de Gruyter & Co., 1920. 212 p., ill. (In German)
11. Compton-Eagle G. *Costume in the Comedies of Aristophanes*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. 202 p. (In English)
12. Csapo E. *Actors and Icons of the Ancient Theatre*. Malden-Oxford : Wiley-Blackwell, 2010. 233 p. (In English)
13. Csapo E., Slater W. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001. 452 p., ill. (In English)
14. *Grammatici latini ex recensione Henrici Keilii [Latin Grammarians according to Heinrich Keil]*. Vol. 1. Leipzig : B. G. Teubner, 1857. 610 p. (In Latin)
15. Jory J. *The Masks on the Propylon of the Sebasteion at Aphrodisias. Greek and Roman Actors. Aspects of the Ancient Profession*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 238–253. (In English)
16. Lecoq J. *The Moving Body (Le Corps Poétique)*. Teaching Creative Theatre. London : Methuen, 2002. 189 p. (In English)
17. Liapis V., Panayotakis C., Harrison G. W. M. *Introduction: Making Sense of Ancient Performance. Performance in Greek and Roman Theatre. Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Roman Language and Literature*. Vol. 353. Leiden-Boston : Brill, 2013. P. 1–44. (In English)
18. McCart G. *Masks in Greek and Roman Theatre. The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. P. 247–267. (In English)
19. Meineck P. *Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London-New York : Routledge, 2018. 228 p. (In English)

20. Pickard-Cambridge A. W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford : The Clarendon Press, 1968. 340 p. (In English)
21. Bethe E. (ed.) *Pollucis Onomasticon [Pollux Onomasticon]*. Vol. I–X. Index. Fasc. I: vol. I–V. Vol. IX: *Lexicographi Graeci [Greek Lexicographers]*. Stuttgart-Leipzig : B. G. Teubner, 1998. 305 p. (In Latin, ancient Greek)
22. Seidensticker B. *Das Antike Theater [The Ancient Theatre]*. Munich : Verlag C. H. Beck, 2010. 128 p. (In German)
23. Radt S. (ed.) *Tragicorum Graecorum Fragmenta [Tragic Greek Fragments]*. Vol. 3: Aeschylus. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1985. 592 p. (In Latin, ancient Greek)
24. Tsilifidis A., Vovolis Th., Georganti E., Mourjouloulos J. Function and Acoustic Properties of Ancient Greek Theatre Masks. *Acta Acustica united with Acoustica*. Vol. 99. 2013. P. 82–90. (In English)
25. Vince R. W. *Ancient and Medieval Theatre. A Historiographical Handbook*. Westport-London : Greenwood Press, 1984. 157 p. (In English)
26. Webster T. B. L. *Greek Theatre Production*. London : Methuen & Co., 1956. 206 p., ill. (In English)
27. Webster T. B. L. Monuments Illustrating New Comedy. *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*. 1961, supplement no. 11. 273 p., ill. (In English)
28. Webster T. B. L. Monuments Illustrating Old and Middle Comedy. *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*. 1978, supplement no. 39. 286 p., ill. (In English)
29. Wiles D. *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 271 p. (In English)
30. Wiles D. *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 320 p. (In English)

Информация об авторе:

Трубочкин Д. В. — доктор искусствоведения, заведующий сектором классического искусства Запада.

Information about the author:

Trubochkin D. V. — Doctor (Habil.) of Art Criticism, Head of the Department of Western Classical Art.

Статья поступила в редакцию 25 июля 2025 года; одобрена после рецензирования 25 августа 2025 года; принята к публикации 27 августа 2025 года.

The article was submitted July 25, 2025; approved after reviewing August 25, 2025; accepted for publication August 27, 2025.