

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ ART. MOTION IN TIME

Д. В. ТРУБОЧКИН

*Государственный институт
искусствознания,
Москва, Россия*

DMITRY TRUBOCHKIN

*State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia*

ГРИМ НА ЛИЦЕ АНТИЧНОГО АКТЕРА

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются античные свидетельства об изобретении маски Фесписом (середина VI в. до н. э.), а также история о том, как маска пришла на смену гриму. Автор дает свое истолкование того, как можно понять суть нововведения Фесписа и его младших современников, в том числе Эсхила, с которых мы ведем историю театральной маски. Римские авторы и позднейшие византийские лексикографы были уверены в том, что Феспис первоначально пользовался гримом, затем он сам или Эсхил изобрел трагическую маску. В основе этого позднейшего представления, вероятно, лежит практика актеров мима, чей облик разительно отличался от облика актеров трагедии: простота облачения мимических актеров и сложность снаряжения трагиков побудила связать их в единую схему «от простого к сложному» и применить ее к вопросу о происхождении трагедии. Изобретение Фесписа и людей его круга заключалось в том, что они ввели в действие маску-шлем, удобную для длительного ношения на площадке и лишенную сатирических мимических искажений, и тем самым переосмыслили практику праздничного ряжения и маскировки. Начиная с эпохи Фесписа – Эсхила античная культура привыкает к тому, что маска и театральный костюм служат

MAKE-UP ON THE FACE OF THE ANCIENT ACTOR

ABSTRACT

The article deals with the ancient evidence for the invention of the mask by Thespis (mid. VI BC) and studies a peculiar story of how the mask replaced the make-up. The author gives his interpretation of the essence of Thespis's innovation along with his younger contemporaries including Aeschylus. They are considered to be the initiators of the mask practice. Roman authors and latest Byzantine lexicographers were sure that Thespis originally used make-up first and later either he or Aeschylus invented the tragic mask. This later concept was probably based on the practice of mime actors whose appearance was very much different from that of tragic actors. The simplicity of the outfit of mime actors compared to the complexity of the tragic costume was interpreted within the scheme «from the simple to the complex». It was applied to the problem of the tragedy genesis. The essence of Thespis's invention is the new construction of a helmet mask which was good for a long wearing at the stage; masks of this type were devoid of satyr mimic distortion. Starting from the era of Thespis – Aeschylus, the ancient culture got used to the fact that both the mask and theatrical costume serve as tools for presenting not only funny, but also serious legends.

инструментами для представления не только смешных, но и серьезных сказаний.

KEYWORDS: *Ancient theatre, ancient tragedy, mask, make-up, Thespis.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *античный театр, античная трагедия, маска, грим, Феспис.*

В последние десятилетия маска античного театра привлекает внимание исследователей разных направлений и специальностей: о маске пишут новые исследования археологи [1]; маску исследуют историки, занимающиеся античным театром [2, с. 176–190]; филологи посвящают ей объемные междисциплинарные штудии [3, с. 79–119]; театроведы создают о ней большие монографии [4]; маске посвящены статьи в современных профессиональных энциклопедиях [5] и отдельные главы в обзорных исследованиях по театральным древностям [6, с. 46–61]. Если в начале XX в. для понимания маски и ее роли в античном театре филологи ограничивались сбором и интерпретацией античных текстов и иконографии, то с недавнего времени маска широко исследуется как предмет конкретной театральной практики [7]. Из множества научных проблем, связанных с античной маской, до сих пор недостаточно внимания, на взгляд автора, уделялось переходу от гримировки к маскировке лица актера, традиционно связываемой с трагедией.

Феспис и его актеры гримировали лица во время выступлений: об этом сообщает Гораций («Наука поэзии», 277) [8, с. 390]. Материал для грима Гораций называет неопределенно: *faex* – «осадок, отстой», или иначе «гуща, примесь». В русской традиции *faex* в этом контексте обычно переводят как «сусло». Понять, какого цвета было лицо загримированного Фесписа, из слов Горация невозможно, ибо есть два вида сусла: его изготавливают или на основе зерна (тогда лицо белое или белесое), или на основе виноградной гущи (тогда лицо темно-красное).

Джейн Харрисон в 1908 г. предположила, что в культовых именах Диониса – Бромий, Брайт, Сабазий и др. зафиксирована его древнейшая стадия «пивного» бога злаков и урожая [9, с. 415–420]. Около времени Фесписа (середина VI в. до н. э.) Дионис в Аттике превратился в бога «винного», вино стало самым употребляемым хмельным напитком, вытеснив более древние медовуху и пиво; стало быть, вместе со светлым суслом из зерна распространилось темно-красное винное сусло. Как бы то ни было, белый и красный по сей день являются основными цветами традиционного театрального грима – в том числе в древнейших видах театра (например, в китайской опере или японском театре кабуки). Гораций, а позже Овидий («Наука любви», 3, 211) [10, с. 192] могли использовать слово *faex* в обобщенном смысле: «грим» – без намерения передать конкретные сведения о цвете.

Разумеется, Гораций и Овидий видели перед собою римских актеров мима, часто выступавших без масок. Сравнивая простое снаряжение мима

со сложным реквизитом актера трагедии и комедии и пантомимы, они закономерно делали вывод о том, какой тип «маскировки» лица древнейший. (К такому же выводу приводило и сопоставление непритязательных мимических сценок со сложно устроенными спектаклями прочих жанров.)

Само по себе замазывание лица для обрядовых игр или выступлений на публике не было новшеством во времена Фесписа. В греческой практике такое засвидетельствовано, например, в обрядах Артемиды в Летринах в районе Элиды. По преданию, которое излагает Павсаний («Описание Эллады», 6, 22, 10) [11, с. 444], влюбленный в Артемиду Алфей пришел, чтобы овладеть ею, в Летрины на ночной праздник, который Артемиды справляла с нимфами. Но Артемиды вымазала лицо и себе, и всем нимфам некой «грязью» или «глиной» (*pelos*); Алфей не узнал ее и удалился ни с чем. Далее Павсаний излагает особенности летринейской обрядовой практики не вполне ясно: Артемиду называли Алфеей (из-за любви к ней Алфея), а элейцы, дружественные летринейцам, перенесли в Летрины свои обряды в честь Артемиды Элафии («охотницы на оленей»), так что и имя «Алфея» в итоге было вытеснено именем «Элафия». Забылись ли вместе с тем летринейские обряды с намазыванием лица «грязью», неизвестно.

В русском переводе Павсания для слова *pelos* используется «ил»¹, потому что в конце рассказа об Артемиде он упоминает болото и пруд, который никогда не пересыхает, в шести стадиях от Летрин («Описание Эллады», 6, 22, 10) [11, с. 444]. Можно принять их за источник «грязи» и вообразить возможные ее цвета: коричневый, бурый, черно-коричневый или совсем черный.

Некоторые усматривают в этой особенности культа Артемиды смысловую связь с глиняными масками, в большом количестве (более 200) найденными в храме Артемиды Орфии в Спарте. Большинство из них относится к 600 – 550 гг. до н. э., то есть ко времени до Фесписа [12]. Очевидно, эти маски использовались в качестве антефиксов – украшений по краям храмовой кровли (такое было весьма распространено в античной культуре – рис. 1) или прикреплялись к стене: на некоторых масках сохранилась плоская окантовка, позволяющая плотно прислонить маску к стене, а на окантовке есть небольшие отверстия для крепления [13, с. XLVIII]. Некоторые из них вполне годятся для того, чтобы их можно было надеть на лицо: они сопоставимы с человеческим лицом по размеру, имеют достаточно широкие отверстия для глаз и рта, сквозные отверстия для ноздрей. Материал, из которого они изготовлены, – глина, которая применялась и для изготовления ваз и фигурок, тоже в изобилии найденных на территории храма.

Словарь Суда сообщает нам самое позднее свидетельство о Фесписе, которое отстоит от его деятельности на 1500 лет; но именно в этом свидетельстве заключены и наибольшая ясность, и ценные детали насчет грима и маски [14, с. 1887]: «<Феспис> первым вышел

¹ Перевод С. П. Кондратьева под ред. Е. В. Никитюк.



Рис. 1. Сатирическая маска-антефикс. Терракота. VI в. до н. э.
Национальный археологический музей, Афины. Фото Д. Трубочкина

в трагедии, вымазав лицо белилами; потом он защитил <лицо> портулаком во время выступления; а после этого ввел использование масок, снабдив <лицо> одним только полотном»².

Выражение «защитил портулаком» (*andrakhne eskepasen*) можно толковать двояко. Феспис (1) воспользовался соком листьев портулака в составе белил как увлажняющим средством (портулак как лечебно-косметическое средство применяют до сих пор); либо (2) истолок листья портулака в «кашицу» и покрыл ею лицо. Второе, конечно, странно и наименее вероятно: портулак, кажется, никогда не применялся ни как естественный краситель, ни как материал для грима. К тому же благодаря этой «кашице» лицо у Фесписа получилось бы жутковатого зелено-коричневого цвета; в иконографии античных масок такой цвет не зафиксирован, тогда как маски белого цвета широко распространены.

Если принять за основу первый вариант, то у нас получится картина стадийного развития, или усовершенствования маскировки лица, которую, возможно, и хотел нарисовать читателю источник Суды (явно имея в виду грим актеров раннего Средневековья). Вначале Феспис просто мазал на лицо белила; потом усовершенствовал свои белила, добавив увлажнитель (такое усовершенствование точно требовалось, если в состав косметических белил входил свинец, растворенный в уксусе, как об этом сообщает Плутарх, «Застольные беседы», 691b [15, с. 104]); наконец, Феспис пришел к маскам, взяв в качестве основного материала для них полотняную ткань.

В свидетельстве Суды ценно упоминание материала масок Фесписа: «полотно» (*othone*). Если не принимать во внимание глину (глиняные маски все-таки изготавливались не для ношения на лице), то древнейшими и традиционными для изготовления масок можно признать три вида материала: 1 – дерево, 2 – кожа и 3 – ткань, пропитанная клейстером на основе муки (возможно, с примесью гипса) – тканевый аналог папье-маше.

² Перевод автора настоящей статьи.

Любой из трех мог применяться в Античности: известные сегодня технологии изготовления деревянной маски, кожаной маски [16, с. 249–262] и маски из ткани (сходная с папье-маше) вполне соотносимы с возможностями античных умельцев.

Дерево, вероятно, воспринималось как исходный материал лицевых масок хотя бы потому, что культовые маски Диониса изготавливали из дерева. Афиней («Пир мудрецов», 78с) [17, с. 110] сообщает, что на Наксосе маска Диониса Бакхия («безумствующего») была сделана из винограда (*prosopon... atrpelinon*), то есть, видимо, сплетена из виноградных веток; а маска Диониса Мейлихия («милостивого») вырезана из смоковницы (*sykinon*), потому что считалось, что не только виноград, но и смоквы – это дар Диониса. Деревянные маски – выдолбленные из дерева или сплетенные из веток – до сих пор распространены в календарных играх и шаманских ритуалах сибирских народов.

И все же дерево, по сравнению с кожей и тканью, наименее удобно для актера, полностью закрывающего лицо маской в течение долгого времени пребывания на площадке. Дерево – материал тяжелый и жесткий, впитывает влагу, испаряемую лицом, очень медленно; поэтому деревянная маска при длительном ношении во время физических нагрузок вызывает сильное чувство дискомфорта. (При этом мы, конечно, понимаем, что физические упражнения античных воинов в бронзовых шлемах, полностью закрывающих лицо, вызывают еще больший дискомфорт, неизбежный в воинских буднях.) В японском театре Но деревянная маска закрывает не все лицо актера, из-под низа виднеется часть подбородка, сверху открыта половина лба; по краю маски положена прокладка, и между маской и кожей лица внутри есть пространство, куда проходит воздух извне. Для древнегреческой театральной маски, покрывающей всю голову, пропитанная ткань или кожа более удобны как материалы легкие и, главное, способные быстро впитывать влагу.

Конкретные исторические свидетельства о театральном гриме и масках чрезвычайно скудны не только в античную эпоху: практическое умение бутафора-постижера еще не было осмыслено как вид искусства, заслуживающий описания. В современном театре есть авторитетные постижеры и мастера грима, которые по праву считают, что их искусство питается из источника чрезвычайно древнего. Но их профессиональные легенды нельзя брать за основу для реконструкции театральной древности.

Важно отметить: в позднеантичной и византийской науке сложилось убеждение, что первые трагики, в том числе Феспис, изначально играли не в масках, а в гриме; что трагические маски были введены не сразу, и ввел их в театральный обиход именно Феспис. В этой концепции есть свой резон: надо только разобраться, в чем именно состояла суть открытия.

Возможно, непривычным для античной публики было применение на лице белил мужчиной-актером. Для раскрашивания лиц культовых статуй – в том числе древнейших деревянных статуй Диониса – использовали пурпурный цвет. Павсаний («Описание Эллады», 2, 2, 6) [11, с. 115] сообщает,

что на площади в Коринфе стояли две деревянные статуи Диониса, по преданию, сделанные из того самого дерева на Кифероне, на котором спрятался Пенфей, чтобы подсмотреть за вакханками по совету Диониса; с этого дерева вакханки его стащили и растерзали. У обеих статуй Диониса вся поверхность покрыта позолотой, кроме лиц: лица окрашены красной краской. На 2/3 масок из храма Артемиды Орфии цветовой пигмент не сохранился; на оставшихся доминируют пурпурный и черный, иногда встречается белый в виде тонких белых полосок – «штрихов» поверх этих цветов (что характерно для вазописи того времени).

Античные и современные комментаторы Горация отмечали, что латинское *faex* (материал грима Фесписа) может соответствовать греческому *tryx* – «винный осадок» и потому предполагать красный цвет, соответствующий окраске лица статуй Диониса. Из древнеримской ритуальной практики мы тоже знаем о применении красного цвета для окрашивания лица статуи Юпитера Капитолийского, а также триумфатора и участников триумфального храмового пира, подражавших Юпитеру; об этом сообщает Плиний Старший («Естествознание», 33, 111–112) [18, с. 47]. Подобный же обычай существовал, по Плинию, и у эфиопов.

Так и эллинистические комментаторы Аристофана пересказывают анекдотический случай о том, как во «Всадниках» будто бы никто из бутафоров не захотел изготовить маску злодея Пафлагонца так, чтобы она была похожа на лицо влиятельного демагога Клеона, и никто из актеров из страха перед Клеоном не захотел играть роль этого Пафлагонца [19, с. 899, 969]. Тогда, по словам комментатора, Аристофан сам выступил без маски в роли Пафлагонца, «закрасив лицо красной краской (*miltosas*) или воспользовавшись для себя винным осадком (*te trygia khrisas*)».

Применение белил в качестве доминирующего цвета культовых масок, напротив, в археологии и истории не зафиксировано. Белила широко применялись в женском гриме; о них часто упоминают, например, в связи с гетерами. Сарданапал, чтобы стать женоподобным, брил бороду, обрабатывал кожу лица пемзой, красил лицо белилами, подводил глаза и брови (Афиной, «Пир мудрецов», 528f – 529a) [20, с. 220]. Феспис, видимо, тоже должен был сбривать бороду, если применял белила, иначе его лицо смотрелось бы более чем странно (если не сказать, отталкивающе). Сколь бы утрированным ни выглядело такое женоподобие в Античности, оно все-таки было уместно в контексте дионисийского переодевания мужчин в женщин, так что открытие, видимо, надо искать не здесь.

Сам по себе факт использования масок в танце ко времени Фесписа, вероятно, тоже не был новостью. О том, что культовые маски Диониса (как и культовые маски Артемиды Орфии) могли надевать на себя танцовщицы на празднествах, ученые предположили уже давно [21, с. 274, 297].

Полагаю, настоящим открытием надо считать усовершенствование культовой маски и приспособление ее для длительного ношения на площадке. Во-первых, была введена не применявшаяся ранее конструкция

«маски-шлема», в отличие от культовой «маски-лица». Во-вторых, для ее изготовления стали использовать ткань как материал наиболее «дружественный» для кожи. В-третьих, была явлена новая, узнаваемая по сей день физиогномика трагических масок с человеческим обликом (без гротескного соединения звериных и человеческих черт, как у сатиров) и с широко раскрытыми ртами. Появление такой маски было более всего заметно зрителям и могло восприниматься как открытие.

Вовсе не обязательно, что все эти открытия были совершены разом и должны быть приписаны именно Феспису. Скорее, их надо относить ко времени Фесписа – Фриниха – Эсхила (конец VI – начало V в. до н. э.), когда сформировался узнаваемый впоследствии стиль трагедии. Так, в эллинистическую и римскую эпоху существовало убеждение, что именно Эсхил первым дал трагедии котурны, длиннополый хитон и маску (Гораций, «Наука поэзии», 278–279) [8, с. 390]. Важно то, что появившаяся в итоге трагическая маска воспринималась в Античности как неотъемлемый элемент нового жанра.

Конечно, в отношении конструкции греческих культовых масок во времена Фесписа и Эсхила опасно делать далеко идущие обобщения из-за чрезвычайной скудости иконографии.

И все же общие условия их применения, а также изображения масок в пластике наводят на мысль о том, что они относились к типу «маска-лицо», в отличие от типа «маска-шлем», известного из античной театральной практики. К типу «маска-лицо» относятся все глиняные маски из храма Артемиды Орфии в Спарте и все известные маски, использовавшиеся для антефиксов греческих храмов. К этому же типу относится маска в руке так называемой элевсинской коры из Неаполитанского археологического музея (рис. 2, 3) и, видимо, маска с «элевсинского» барельефа из Музеев Ватикана.

Маска-лицо прямо передает явление лика божества, даймона, сатира или героя, так что по смыслу она является первичной. Маску-лицо закрепляют на шестах (как маску Диониса), антефиксах, стенах храмов; когда ее кладут на ровную поверхность

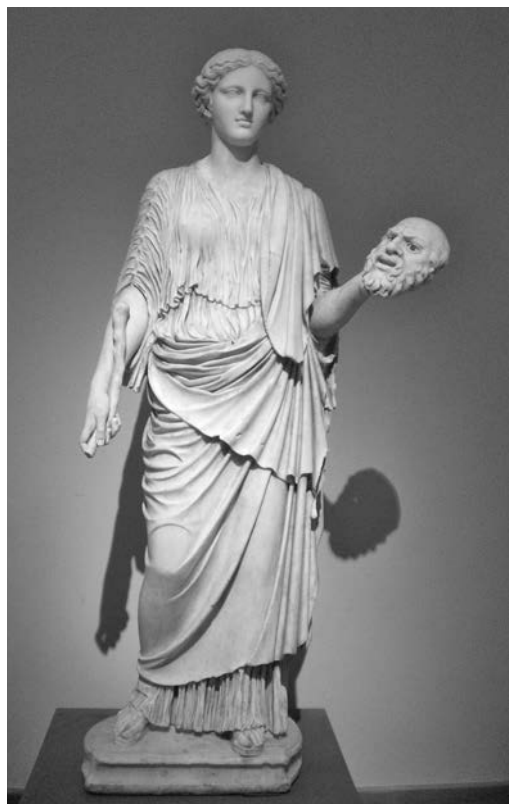


Рис. 2. Так называемая элевсинская кора. Мрамор. Римская копия II в. с эллинистического оригинала. Фото Д. Трубочкина

(в том числе на ладонь), она лежит горизонтально; но ее можно держать вертикально, как плоскую конструкцию с прорезями, взяв за «подбородок» и просунув пальцы в отверстие рта (как на ватиканском барельефе). Такой маске не нужна периферия, воспроизводящая теменную и затылочную часть.

Маску-шлем можно поставить вертикально на ровную поверхность, оперев на нижний отрез подбородка и скулы и, видимо, на незаметную подпорку сзади со стороны затылка. Аналогично расположение маски-шлема в руке, многократно зафиксированное в иконографии: она стоит вертикально на ладони лицом в сторону зрителя. Ее можно держать вертикально и иным способом: просунув руку внутрь и оперев о «темя», так что кисть будет не видна; так актеры держат маску, чтобы ее рассмотреть. Есть на барельефах и примеры, когда актер держит маску вертикально, взявшись за низ затылочной части, соприкасающейся с шеей актера сзади.

Надо особо отметить несколько важных иконографических свидетельств, относящихся к V – началу IV в. до н. э. На знаменитой вазе «Прономос» (около 400 г. до н. э.) и еще на нескольких вазах заметно, что актер держит свою маску за веревочки, закрепленные на ее верхней части. Веревочка фиксируется двояким образом: две точки крепления расположены либо фронтально в области лобных костей, либо – как на вазе «Прономос» – одна на лбу, другая в области темени.

Известно, что после окончания театральных состязаний в Афинах победившая труппа посвящала маски Дионису и приносила их в его храм. Маска-шлем могла быть повешена на стену за веревочку или с помощью крюка, вбитого в стену и выгнутого вверх, чтобы создать точку опоры на внутреннюю поверхность «темени» (так висит на стене мраморная копия комической маски старика в Венском музее древностей). Другой возможный способ размещения масок в храме тоже известен из позднейшей иконографии: их ставили вертикально на полки лицом в сторону смотрящего. Отсюда могут происходить изображения масок с миниатюр к средневековым рукописям Теренция: маски расставлены на полках, расположенных одна над другой в несколько этажей.

Можно взять это различие за основу простой типологии: «маска-лицо» – культовая, «маска-шлем» – театральная. Большинство античных масок, чья иконография позволяет сделать заключение об их конструкции,

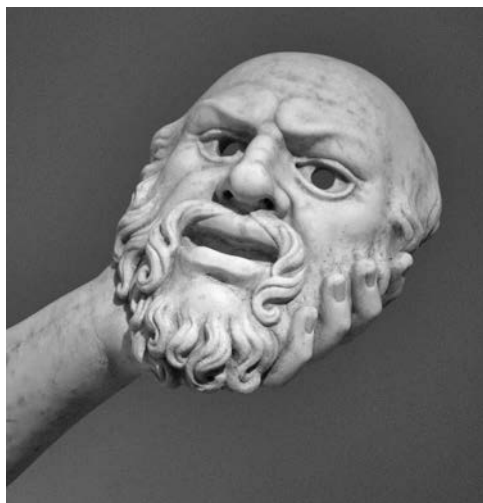


Рис. 3. Так называемая элевсинская кора, деталь. Мрамор. Римская копия II в. н. э. с эллинистического оригинала. Фото Д. Трубочкина

подчиняется этому правилу. Характерно, что на статуях античных муз, созданных в эпоху Возрождения, это различие уже не соблюдается: итальянские скульпторы не считали нужным копировать конструктивные особенности масок именно потому, что из практического инструмента создания образа античная маска превратилась в чистый символ театра.

Известны барельефы, на которых маска-шлем из комедии или сатирической драмы поставлена вертикально на алтарь или на шкафчик (рис. 4). На барельефе из Венского музея древностей изображен человек, сидящий перед алтарем и внимательно смотрящий на маску, вероятно, комическую. Неритуальный аналог этого изображения – терракотовая лампа из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, на которой видна трагическая маска, поставленная на невысокий шкафчик на ножках (явно не алтарь), а рядом с ней сидит на стуле человек, смотрящий на нее и протягивающий к ней руки.

Однако есть несколько статуй эпохи Римской империи, на которых маска, очевидно, относящаяся к комедии, показана как маска-лицо. Это статуя Талии – музы комедии; в одной руке у нее свиток как символ мастерства драматурга, в другой – маска раба как символ комического спектакля. Подобная маска многократно встречается в античной иконографии (в том числе иконографии муз) как маска-шлем; но здесь она изображена как маска-лицо и лежит на ладони горизонтально.

Трагические маски, если основываться на иконографии V в. до н. э., совершенно лишены мимических искажений, характерных для гримас страдания, гнева или же для гримас, передающих гротескную, смеховую образность. Как будто Феспис со своими художниками взял за основу набеленное лицо актера, привел его к нужному выражению и зафиксировал в неподвижной маске. В итоге возникли знаменитые маски с преимущественно гладкой

Рис. 4. Маска-шлем. Фреска из Геркуланума. I в. Археологический музей, Неаполь.
Фото Д. Трубочкина



поверхностью, которые при удаленной точке зрения создают впечатление загримированного и неподвижного человеческого лица. Они на все времена стали символом трагедии как жанра. Масок такого типа, насколько мы можем судить по наиболее ранней иконографии, не было в дотеатральной древности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Jory J. The Masks on the Propylon of the Sebasteion // Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession / Ed. by Easterling P., Hall E. Cambridge: University Press, 2002. P. 238–253.
2. Кулишова О. В. Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. СПб.: Гуманитарная академия, 2014. – 320 с.
3. Meineck P. *Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London and New York: Routledge, 2018. – 228 p.
4. Wiles D. *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: University Press, 2007. – 320 p.
5. Meineck P. Masks // *The Encyclopaedia of Greek Tragedy* / Ed. by Roisman H. M. Vol. II. Wiley-Blackwell. 2014. P. 800–802.
6. Seidensticker B. *Das Antike Theater*. Muenchen: Verlag C. H. Beck, 2010. – 128 p.
7. McCart G. Masks in Greek and Roman Theatre // *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: University Press, 2007. P. 247–267.
8. Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М.: Художественная литература, 1970. – 480 с.
9. Harrison J. E. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge: University Press, 1908. – 682 p.
10. Овидий. Элегии и малые поэмы. М.: Художественная литература, 1973. – 528 с.
11. Павсаний. Описание Эллады. Т. 1. М.: АСТ; Ладомир, 2002. – 492 с.
12. Dickins G. Terracotta Masks // *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta* / Ed. by Dawkins R. M. London: Macmillan and Co., Ltd., 1929. P. 163–186.

REFERENCES

1. Jory J. The Masks on the Propylon of the Sebasteion. In: *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession* / Ed. by Easterling P., Hall E. Cambridge: University Press, 2002. P. 238–253.
2. Kulishova O. V. *Antichny teatr: organizatsiya i oformlenie dramaticheskikh predstavleniy v Afinakh Vv. do n. e.* [Ancient theatre: organization and stage-setting of dramatic performances in Athens in V BC]. Saint Petersburg: Gumanitarnaya akademiya Publ., 2014. 320 p.
3. Meineck P. *Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London and New York: Routledge, 2018. 228 p.
4. Wiles D. *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: University Press, 2007. 320 p.
5. Meineck P. Masks. In: *The Encyclopaedia of Greek Tragedy* / Ed. by Roisman H. M. Vol. II. Wiley-Blackwell. 2014, pp. 800–802.
6. Seidensticker B. *Das Antike Theater*. Muenchen: Verlag C. H. Beck, 2010. 128 p.
7. McCart G. Masks in Greek and Roman Theatre. In: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: University Press, 2007, pp. 247–267.
8. *Kvint Goratsiy Flakk* [Horace]. *Ody. Epody. Satiry. Poslaniya* [Odes. Epodes. Satires. Epistles]. Moscow: Hudizhestvennaya literature Publ., 1970. 480 p.
9. Harrison J. E. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge: University Press, 1908. 682 p.
10. Ovidiy [Ovid]. *Elegii i malye poetry* [Elegies and minor poems]. Moscow: Hudizhestvennaya literature Publ., 1973. 528 p.
11. *Pausaniy* [Pausanias]. *Opisanie Ellady T. 1.* [Description of Hellas. Vol.1]. Moscow: AST Publ.; Ladomir Publ., 2002.

13. The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Ed. by Dawkins R. M. London: Macmillan and Co., Ltd., 1929. – 416 p., ill.
14. Sudaе Lexicon / Rec. Gaisford Th. T. 1. Oxonii: Typographeo Academico, 1834.
15. Плутарх. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990. – 592 с.
16. Rudlin J. Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. Lnd-NY: Routledge, 1994. – 282 p.
17. Афиней. Пир мудрецов: В 15 кн. Книги I–VIII. М.: Наука, 2004. – 656 с.
18. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994. – 941 с., ил.
19. Аристофан. Комедии. Фрагменты. М.: Ладомир, 2000. – 1033 с.
20. Афиней. Пир мудрецов: В 15 кн. Книги IX–XV. М.: Наука, 2010. – 598 с.
21. Буркерт В. Греческая религия. Архаика и классика. СПб.: Алетейя, 2004. – 583 с.
12. Dickins G. Terracotta Masks. In: The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Ed. by Dawkins R. M. London: Macmillan and Co., Ltd., 1929, pp. 163–186.
13. The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Ed. by Dawkins R. M. London: Macmillan and Co., Ltd., 1929. 416 p., ill.
14. Sudaе Lexicon / Rec. Gaisford Th. T. 1. Oxonii: Typographeo Academico, 1834.
15. Plutarch. *Zastolnye besedy* [Symposiacs]. Leningrad: Nauka Publ., 1990. 592 p.
16. Rudlin J. Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. London; New York: Routledge, 1994. 282 p.
17. Afiney [Athenaeus]. *Pir mudretsov* [Deipnosophistae]. V pyatnadsati knigakh. Knigi I–VIII [Deipnosophistae. Vol. 1–8]. Moscow: Nauka Publ., 2004. 656 p.
18. Pliniy Starshiy [Plinius Elder]. *Estestvoznanie. Ob iskusstve* [Naturalis historia]. Moscow: Ladomir Publ., 941 p., ill.
19. Aristofan [Aristophanes]. *Komedii. Fragmenty* [Comedies. Fragments]. M.: Ladomir Publ., 2000. 1033 p.
20. Afiney [Athenaeus]. *Pir mudretsov* [Deipnosophistae]. V pyatnadsati knigakh. Knigi IX–XV. Moscow: Nauka Publ., 2010. 598 p.
21. Burkert W. *Grecheskaya religia. Arhaiska i klassika* [Greek Religion]. Saint Petersburg: Aletheia Publ., 2004. 584 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Трубочкин Дмитрий Владимирович – доктор искусствоведения, заведующий сектором классического искусства Западного Государственного института искусствознания.

E-mail: trubotchkin@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8855-3184

Трубочкин Д. В. Грим на лице античного актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 8–18.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-8-18

ABOUT THE AUTHOR

Dmitry Trubochkin – Dr. habil. in Arts, Head of the Department of European classical art of the State Institute for Art Studies.

E-mail: trubotchkin@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8855-3184

Trubochkin D. V. Make-up on the face of the ancient actor. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 8–18.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-8-18