

УДК 791.43/45 792.01

В. А. Летин  
К. С. Вищениа

<https://orcid.org/0000-0002-3549-3058>  
<https://orcid.org/0000-0001-5884-6613>

### Театральный дискурс живописи А. П. Лосенко

Для цитирования: Летин В. А., Вищениа К. С. Театральный дискурс живописи А. П. Лосенко // Мир русскоговорящих стран. 2020. № 4 (6). С. 95-114. DOI 10.20323/2658-7866-2020-4-6-95-114

Статья посвящена анализу репрезентации театральности в живописи А. П. Лосенко. На примере его работ, наиболее тесно связанных со сценическим искусством, раскрывается театральная составляющая его творческого метода. В статье анализируются два произведения А. П. Лосенко, непосредственно связанные с кругом первых российских театралов: «Портрет актера Ф. Г. Волкова» и «Владимир перед Рогнедой», которые рассматриваются в контексте театрального дискурса европейской театральной культуры второй половины XVIII века как своеобразные декларации художника о личности артиста и миссии театрального искусства в социуме. Практически все исторические картины А. П. Лосенко написаны в трагическом ключе с характерной окраской конфликта, характеристикой персонажей и построением мизансцен. В частности, во «Владимире...» трагический конфликт заключается в необходимости мести героя оскорбительнице и чувством любви к ней же, возникшим под впечатлением от её красоты. Однако акцентируется эта ситуация уже в духе эпохи Просвещения с её культом чувствительности. Конфликт утрачивает героико-политическую остроту, а переводится в лирико-психологический регистр. В статье делается вывод о том, что «театральность» картин Лосенко является важной составляющей его творческого метода, что её принципы укоренены в историко-культурном контексте Просвещения. В «театральных» картинах А. П. Лосенко нашли отражение актуальные искания как европейской и отечественной художественной культуры в области сценических искусств. И, в свою очередь, его работы оказали влияние как на развитие исторической живописи, так и театрального искусства России конца XVIII – начала XIX вв.

**Ключевые слова:** русский театр, театральность, историческая живопись, Просвещение, А. П. Лосенко, Ф. Г. Волков, И. А. Дмитриевский, Т. М. Троепольская.

V. A. Letin, K. S. Visenya

**Theater discourse in A. P. Losenko's painting**

The article is devoted to the analysis of the representation of theatricality in painting by A. P. Losenko. On the example of his works, most closely related to stage art, the theatrical component of his creative method is revealed. The article analyzes two works by A. P. Losenko, directly related to the circle of the first Russian theaters: "Portrait of actor F. G. Volkov" and "Vladimir before Rogneda", which are considered in the context of the theatrical discourse of European theater culture of the second half of the XVIII century as peculiar declarations of the artist about the personality of the artist and the mission of theater art in society. Almost all the historical paintings by A. P. Losenko are written in a tragic way with the characteristic color of the conflict, the characterization of the characters and the construction of mise-en-scenes. In particular, in "Vladimir..." the tragic conflict lies in the need for revenge on the hero to the insulter and a sense of love for her, which arose under the impression of her beauty. However, this situation is emphasized already in the spirit of the Enlightenment era with its cult of sensitivity. The conflict loses heroic-political acumen, and is transferred to the lyric-psychological register. The article concludes that the "theatricality" of Losenko's paintings is an important component of his creative method, that its principles are rooted in the historical and cultural context of the Enlightenment. In A. P. Losenko's "theatrical" paintings, actual searches for both European and national art culture in the field of stage arts were reflected. And, in turn, his work influenced both the development of historical painting and the theatrical art of Russia of the late XVIII - early XIX centuries.

**Keywords:** Russian theater, theatricality, historical painting, Enlightenment, A. P. Losenko, F. G. Volkov. I. A. Dmitrievsky, T. M. Troepolskaya.

Театральность – одна из характерных черт культуры XVIII столетия. Это обусловлено ведущим местом искусства театра в предшествующую эпоху барокко, во многом определившим его роль и значение и в культуре европейского Просвещения. Связь искусства театра и живописи отражена в ряде научных публикаций, раскрывающих эту проблему в трудах методологического характера (Ю. М. Лотман, Е. А. Панкратова);

в исследованиях, посвященных проблемам взаимовлияний живописи и сценических искусств в разные исторические периоды (Л. Г. Суворова, И. И. Свирида, Н. Н. Мутья), Н. Ю. Вавилина, Е. В. Васильева, А. В. Константинова, Л. В. Никифорова и А. Л. Васильева) [Панкратова, 1997; Лотман, 2002; Суворова, 2015; Свирида, 2009; Мутья, 2014; Вавилина, 2009; Васильева, 2012; Константинова, 2015; Никифорова, 2018].

Естественно, что «театрализованные» картины А. П. Лосенко оказались в поле зрения внимания исследователей, писавших о его творчестве как в контексте общих тенденций развития русского искусства XVIII столетия (Э. Ф. Голлербах) и, в частности, русской портретной (А. Л. Каганович, О. С. Евангулова) и исторической (А. Г. Верещагина) живописи, а также в работах, посвященных непосредственно творчеству художника (А. А. Карев) и анализу отдельных его картин в контексте бытования сюжетов в культуре (М. Г. Ваняшова, В. В. Ткаченко) [Голлербах, 1923; Каганович, 1963; Евангулова, 1987; Верещагина, 1973; Карев, 1994; Ткаченко, 2017; Ваняшова, 2018].

Однако, исследований, посвященных анализу произведений А. П. Лосенко в контексте театральной культуры второй половины XVIII столетия, не проводилось. Это можно объяснить тем, что «театральность» его метода в исследовательской практике оказывается эвфемизмом искусственности и претенциозности, хоть как-то оправдывающий нереалистичский антураж его «исторических» картин. Собственно, только этим соотношение картин первого русского исторического живописца с искусством театра и ограничивалось.

В данной работе мы обращаемся к анализу двух произведений А. П. Лосенко, непосредственно связанных с кругом первых россий-

ских театралов: «Портрет актера Ф. Г. Волкова» (1763, ГРМ) и «Владимир перед Рогнедой» (1770, ГРМ). Их связь с театром обусловлена в первую очередь тем, что в качестве моделей на них представлены актеры первой труппы «русского театра для представления трагедий и комедий». Мы рассмотрим их в контексте театрального дискурса европейской театральной культуры второй половины XVIII века как своеобразные декларации художника о личности артиста и миссии театрального искусства в социуме.

В рассуждениях о театральной природе классицистской живописи сформировалось устойчивое мнение о том, что живопись заимствует опыт у сценических искусств, фиксируя характерные театральные мизансцены, позирование и жестикации актеров. Однако свидетельства и актеров, и художников XVII – начала XX веков показывают, что именно изобразительное искусство давало эталонный пример сценическому искусству. Именно у его персонажей, в том числе и исторических картин, артисты учились «театральным» мизансценам, позам, жестам.

А. П. Лосенко – ученик П. Ротари, стажировавшийся у ведущих исторических живописцев Ж. Рету и Ж-М. Вьена, снискавший признание Французской Академии, в совершенстве владел и технологией, и символическим языком современной ему живописи. Так что его кар-

тины с актерами первой театральной российской театральной труппы являются уникальным опытом, представляющим свойственные живописи идеальные композиции, которые «разыгрываются» реальными драматическими «премьерами»: Ф. Г. Волковым (1729–1765), И. А. Дмитриевским (1736–1821), Т. М. Троепольской (1744–1774).

**Визуализация монолога артиста в «Портрете актера Ф. Г. Волкова»**

Первым в ряду театральных работ А. П. Лосенко «Портрет актера Ф. Г. Волкова» в отечественном искусствоведении нельзя назвать обойденным вниманием. Диапазон его интерпретаций достаточно широк: от специфики творческого метода, генетически восходящему к старой иконописной традиции до трактовки символических деталей в руках артиста. Которые рассматривались либо в качестве аллегорических предметов, означающих принадлежность персонажа миру театра, либо элементов биографического кода, раскрывающих причастность персонажа к «ропшинской драме» и дворцовому перевороту 1762 года [Старикова, 2013; Крючкова, 2013; Каганович, 1963].

В результате чего персона портретируемого заслонила для исследователей самое произведение. Между тем перед нами портрет, который является своеобразным опытом визуализации монологического высказывания. В монологе героя классицистской пьесы обо-

значалась суть его внутреннего конфликта. В нем раскрывались этапы нравственного (или преступного) выбора персонажа и, соответственно, объяснялась мотивация того или иного действия. В результате чего акцент с развития сюжета переносился на диалектику внутренней жизни персонажей. Это и становится основной концепции художника Лосенко в портрете Волкова: человек в процессе судьбоносного выбора.

Поскольку данный опыт являлся первым в этом роде для российской живописи, то вполне естественно, что художник обратился к опыту репрезентации артистов, уже наработанному европейской живописью за предшествующие полтора столетия.

Наиболее вероятными прообразами для его работы стали портрет Мольера в роли Цезаря в трагедии П. Корнеля «Смерть Помпея» работы П. Миньяра (1656) и картина Дж. Рейнольдса «Гаррик колеблется между Трагедией и Комедией» (1761). Трудно сказать насколько был знаком с этими произведениями русский художник. Можно предположить, что они были известны ему в виде гравюр.

Если так, то, выбирая для портретной репрезентации первого актера русского театра иконографические приемы, характерные для изображений двух безусловных корифеев европейской сцены француза Мольера и англичанина Гаррика, с которыми связывались соответственно славное прошлое и бле-

стящее настоящее европейского театра, А. П. Лосенко показывает Федора Волкова как артиста, объединившего эти две художественные традиции: техничность и эмоциональность.

С Мольером/Цезарем лосенковский портрет Волкова сближает его композиционное решение и ряд деталей. Прежде всего, это разворот торсов обоих артистов на три четверти вправо от зрителя. Однако, лицо героя Мольера обращено в противоположную сторону, составляя характерную для барочной живописи динамичную спираль. Лицо Волкова изображено анфас. В результате чего меняется смысл изображаемого. Зритель из отстраненного наблюдателя превращается в со-участника, предлагаемого персонажем действия.

У обоих актеров на картинах идентичны жесты правой руки, расположенной вдоль нижней стороны рамки картины. При этом оба держат предметы, имеющие отношение к власти: Мольер/Цезарь – жезл триумфатора, а Волков – кинжал с надетой на него зубчатой короной. При этом наклон и жезла и кинжала практически одинаков. На обоих артистах – красные плащи (атрибут правителя), складки драпировок которых, рифмуются с движениями, заданным правыми руками персонажей. Они служат своеобразными контрастными обрамлениями для лиц и верхней части груди героев, оттеняя золотистый колорит этих частей обеих картин.

Как видим, колористические решения произведений аналогичны. В обоих случаях доминирует торжественная золотисто-красная цветовая гамма. Контраст золотого и красного более интенсивный у П. Миньяра, в работе Лосенко смягчается введением светло-оливкового оттенка в трактовку золотистой части костюма (сорочка) и приглушением звучания алого цвета. В обеих картинах есть акцент голубого: туника под доспехами героя на картине Миньяра и лента маски в руках героя у Лосенко. В обоих случаях цветовая гамма сообщает произведениям нарочито парадный вид.

При композиционном и колористическом сходстве решений картин трактовка персонажей на них различна в силу специфики художественных задач и духа времени. Мольеровский герой – герой триумфатор, исполненный решимости и величия. Его костюм, акцентированный соответствующей атрибутикой (золоченые доспехи, алый плащ, лавровый венок, жезл) безупречен, а темные волосы парика завиты крупными кудрями и, аккуратно уложенные, спускаются идеально ровным каре до плеч.

Актер Волков демонстрирует нарочитую небрежность в прическе и одежде. Это уже символический код новой эпохи, культивирующей проявление чувств. Так что крупные кудри прически, расплетающиеся ленты сорочки, обнажающие шею, и складки одеяния (скорее напоминающего античное одеяние, чем

являющееся им) – все это знаки проявления естественности. Такая разница обусловлена сменившимися идеалами представлений о человеке. Персонаж на портрете Мольера – волевой классицистский герой, сдерживающий страсти силой разума, а лосенковский Волков – это уже человек эпохи Просвещения, способный к проявлению чувств.

Вторым произведением, которое можно сопоставить с портретом Ф. Г. Волкова, это картина Дж. Рейндольса «Гаррик между музами Трагедии и Комедии». Произведение представляет иронически переосмысленный сюжет аллегорической ситуации «Выбор Геракла между пороком и добродетелью». В данном случае место Венеры (аллегории чувственной стороны жизни) заняла Талия, а место Минервы (воплощения рациональной стороны жизни) – Мельпомена. У каждой из них имеется и свой символический атрибут: смеющаяся маска (Талия) и кинжал (Мельпомена).

А. П. Лосенко, создавая портрет актера Волкова, «сохраняет» в нем идею самоопределения артиста и сходную театральную атрибутику: в правой руке Волков держит кинжал с надетой на него королевской зубчатой короной, а в левой – черную маску. В отличие от раскрытой позы, кокетливо-смирненно недоумевающего за кем из муз пойти Гаррика, поза Волкова закрыта: руки скрещены перед собой, а правая с кинжалом и короной чуть вытянута вперед. Гаррик жестом демонстри-

рует недоумение сложившейся ситуацией выбора. При этом он дает зрителю понять, что сама ситуация «спора муз» его крайне забавляет. Поза звезды английской сцены вальяжна, его тело расслаблено. Что создает контраст напряженности с напряженными позам и жестами тянущих его в разные стороны соперниц. При этом актер, интригуя зрителя, даже не намекает, кому из прелестных спорщиц он отдаст предпочтение.

Закрытый жест рук на портрете Волкова придает проблеме выбора интимную тональность, замыкая его внутри персонажа. Его скрещенные руки восходят к традиции религиозной живописи, где такое их положение означает смирение, принятие своей судьбы. В отличие от «позера» Гаррика русский актер на портрете А. П. Лосенко не акцентирует проблему выбора между разными гранями искусства театра, а в равной степени принимает их. Тем более, что современники-биографы: и Я. Штелин, и Н. И. Новиков, – отмечали его одинаковую успешность в обоих жанрах [Комякова, 2012]. Как видим, перед нами не разыгрывается эпизод спектакля, а декларируется творческое кредо артиста. Что становится особенно значимым в контексте биографических обстоятельств его героя. Портрет Ф. Г. Волкова создается художником А. П. Лосенко после пожалования артисту новой императрицей дворянства и предложения придворной должности за особые

заслуги в возведшем её на престол дворцовом перевороте. Как дворянину ему полагался герб, композиция и семантика которого были реконструированы Л. М. Стариковой [Старикова, 1997]. В нем отразились перипетии, связанные с самоопределением поэта. В верхней части, где, обычно на пожалованных гербах, изображается повод – перекрещенные голубые ленты с императорской короной на месте их пересечения. Знак того, что владелец достоин быть Андреевским кавалером и Высочайшего признания его заслуг. В нижней части, где изображалась аллегория качеств жалужемого гербом, – уже знакомая по портрету композиция из кинжала и зубчатой королевской короны. Их предлагается толковать как принадлежность Волкова к актерской профессии, трагическому амплуа.

Трагедия характеризовалась торжество разума над страстями, то есть напрямую связана с понятиями чести и благородства. Именно эти два качества и символизируют кинжал и диадема. Так театральная аллегория становится маркером персоны дворянина Волкова, его кредо. Устояв перед искушением «медными трубами», он отказывается от милостей императрицы и возвращается на театральное поприще.

На основе проведенного нами анализа этой картины, мы можем утверждать, что черная маска с голубой лентой и кинжал с короной являются не только атрибутикой актерской профессии, и вовсе не намекают на участие артиста в ор-

ганизации московского коронационного маскарада «Торжествующая Минерва» [Каганович, 1963; Евангулова, 1994].

«Нейтральность» первого значения и историко-биографическая «точность» второго не вполне соответствуют аллегорическому жанру, где значения должны быть точными и семантически соотносимыми между собой. Так что если кинжал и корона – это атрибуты Мельпомены, то маска – Талии. Именно так эта антиномия представлена и на картине Дж. Рейндольса, и в ряде других более ранних произведений. Не случаен в данном случае и сам выбор типа маски. Её черный цвет и специфическая форма обнаруживают связь с атрибутикой *commedia dell'arte* – маской Арлекина. Справедливо и утверждение, что такие маски использовались в маскарадах. В том числе и при дворах российских императриц Елизаветы Петровны и Екатерины II. Есть изображения этих государынь («Портрет императрицы Елизаветы Петровны в чёрном маскарадном домино с маской в руке» (Г.-К. Грот, 1748); «Портрет императрицы Екатерины II в русском платье» (Неизвестный художник по оригиналу С. Торелли 1760-ых гг.)) с подобными черными масками в руках.

Однако, в контексте аллегорической программы портрета первого русского актера, маска – символ Комедии, а не Маскарада. Ее форма – отсылка к итальянской комедии масок, артисты которой подвиг-

зались, в том числе и в Санкт-Петербурге. Так что вполне закономерно, что атрибут их популярной сценической практики используется в живописи в качестве метонимического знака жанра театрального искусства. Использование маски «итальянской комедии» именно в таком качестве характерно для атрибута мировой, в основном французской, живописи XVIII века. Именно такие маски у Франсуазы Рандон де Мальбуазьер, изображенной в виде Талии (Л.-М. Ванн Лоо, ок. 1746-1766), неизвестной девушки (Р. Карьерра, 1728)) и непосредственно у музы Комедии (Ж.-М. Натье, 1739)).

Итак, Федор Волков предстает на собственном портрете в финальной позиции, актера произносящего монолог. Его торс соответствует сценической позиции а la **épaulement croisée**, в то время как лицо обращено к зрителю, означая конец высказывания. Клубящиеся складки драпировок символизируют смятение чувств, владевшее героем в процессе выбора, а жест рук – итог его духовных и творческих исканий: принятие судьбы артиста. Портрет Ф. Г. Волкова имеет аллегорический характер и символически представляет творческое кредо артиста, а не конкретный эпизод его карьеры. Но работа А. П. Лосенко не только характеризует изображенную на нем персону, но и позволяет составить представление об особенностях творческого метода самого художника, знакомо-

го с опытом европейской живописи репрезентирования артистов и спецификой актерской игры второй половины XVIII столетия.

**«Двойная игра»  
в театре власти:  
«Владимир перед Рогнедой»**

Наиболее полное воплощение театральный дискурс находит в вершинном произведении художника – историческом полотне «Владимир перед Рогнедой». Картина написана по заданию Академии художеств и посвящена важному для отечественной истории моменту – браку новгородского князя Владимира с полоцкой княжной Рогнедой. Литературной основой для картины послужили соответствующие рассказы из летописного свода «Повести временных лет» и труда М. В. Ломоносова «Древняя российская история».

Исполненное драматизма историческое событие, было представлено художником в виде галантной сцены, что стало причиной многочисленных упреков искусствоведов и историков в адрес живописца. В результате чего этот пресловутый «аисторизм» до сих пор заслоняет для исследователей смыслы, заложенные художником в работу, в задачи которой вовсе не входила реконструкция исторического события.

Так при интерпретации в исследовательской литературе этой картины либо пересказывается её сюжет, с ужасающими кровавыми подробностями овладения князем-



«робичичем» заносчивой полоцкой княжной, либо вообще интерпретаторы отказываются от анализа, ограничиваясь общими фразами о неправдоподобности изображенных события. Примером чего может служить анонимный комментарий, которым сопровождается это произведение на сайте «Артефакт»: «Картина не претендует на реалистичность – её содержание носит условный характер. Композиция и декорации напоминают театральную сцену, жесты и мимика тоже подчеркнута театрализованы, патетичны» [Лосенко, 2020]. Однако, в задачи художника XVIII столетия совсем не входило реконструировать историческое событие.

В связи с чем, важно отметить следующие моменты, связанные с историко-культурным контекстом (в том числе и театральным!) второй половины XVIII столетия: выбор темы в «предлагаемых обстоятельствах» екатеринского царствования; система образов картины и возможные прототипы персонажей, их взаимоотношения в свете актуальных исканий русской драматургии этого времени.

Выбор темы, вполне вписывается в круг репрезентативной мифологии, которая складывается вокруг личности императрицы, которая отождествляется как с богинями (Минерва, Кибела, Церера, Астрея) и героинями (Дидона, Семирамида) Античности, так и Древней Руси (княгиня Ольга). Так что образ Рогнеды – это одна из граней обшир-

ной репрезентативной парадигмы императрицы. Уже само название произведения «Владимир перед Рогнедой» переосмысливает событие, делая главным персонажем события побежденную княжну. Рогнеда на картине Лосенко не гордая потомка викингов, а подчеркнута беззащитная, нарочито страдающая и ослепительно красивая жертва трагических обстоятельств. Однако именно её красота и чувствительность остановили деспота-триумфатора, заставив благоговейно замереть в галантном поклоне.

Стоит сказать, что пьесы о драматических взаимоотношениях Владимира и Рогнеды/Гориславы появятся позже создания произведения. Трагедия Я. Б. Княжнина «Владимир и Ярополк» будет написана через два года после создания лосенковской картины, а поставлена – только через 14 лет в 1784 году, а опубликована и того позже – в 1787 году. Трагедия М. М. Княжнина будет написана только в 1782 и опубликована – в 1786 году. При этом, сюжеты обоих произведений посвящены драматическому финалу их отношений, а не об их первой встрече. Так что автор «Владимира перед Рогнедой» выступает и в качестве драматурга создавая сцену из спектакля «придворного театра» на историческую тему, в контексте актуальных исканий искусства XVIII века. напомним, что именно драматурги, зачастую выступали в качестве режиссеров своих произведений.

Проходивший парижскую стажировку А. П. Лосенко оказался в эпицентре борьбы актуальных тенденций художественной культуры Европы. Вполне естественно, что русский художник оказался непосредственно знаком с передовыми исканиями европейского искусства как в области живописи, так и в области театра, тем более, что процессы эти были во многом были сходными и развивались параллельно.

В европейском театре начинаются процессы активного реформирования, связанные с деятельностью актеров (Д. Гаррика, А.-Л. Лекена, А. Лекуврер, М. Дюмениль, И. Клерон, Ф.-Л. Шредера, А.-В. Ииффланда). Однако, основными идеологами реформирования театрального искусства стали просветители Вольтер и Д. Дидро. Вольтеровские нововведения середины столетия (социальная проблематика, пафосность, дидактичность) «освежили» жанр трагедии, потребовав от актеров активизации действий, активной жестикуляции и виртуозного интонирования. Результатом же стало формирование в трагедии XVIII века «надрывного, требующего огромных физических затрат активного исполнения» [Комякова, 2012]. Реформаторская деятельность Вольтера в театральном пространстве носила больше эмпирический характер, то идеологом нового направления стал Д. Дидро. В романе «Нескромные сокровища» (1748), в эссе «Разговоры о “Побочном сыне”» (1757) и

«О драматической поэзии» (1758), в переписке с актрисой и писательницей Ж.-М. Риккобони и, наконец, в трактате «Парадоксе об игре актера» (1770-1778) формируется его концепция театра.

Для нас здесь важны, в первую очередь, принципы сценического действия, которые в этих работах декларирует Д. Дидро [Хамаза, 2019]. И, прежде всего, это призыв его организаторам, в качестве которых он видит авторов пьес, обращаться к опыту исторической живописи.

Так композиционно-пространственной организации мизансцены, по его убеждению, стоило преодолеть фронтальность и статичность, которые невольно возникали при расстановке актеров вдоль ramпы. Этому Дидро противопоставлял возможность использования глубины сцены и организацию действия в нескольких точках. Так же он ратовал за введение возможности актерам сидеть во время сценического действия и поворачиваться к собеседнику, что было до 1759 года невозможно, так как на сцене сидели почетные зрители.

В актерской игре он ратовал за то, чтобы громоздкие монологи с подробными описаниями чувствований героев заменить динамичное на пантомимическое действие. А жестикуляция и интонирование артиста должны основываться на эстетически переосмысленных наблюдениях за реальным поведением человека. Все это логично

приводит к первой в истории искусства театра формулировке принципа ансамблевой игры. В «театральных» картины А. П. Лосенко можно увидеть и уже реализуемые в театральной практике идеи Вольтера и созвучием только формулируемым в это время идеям Д. Дидро.

Практически все исторические картины А. П. Лосенко написаны в трагическом ключе с характерной окраской конфликта, характеристикой персонажей и построением мизансцены. В частности, во «Владимире...» трагический конфликт заключается в необходимости мести героя оскорбительнице и чувством любви к ней же, возникшим под впечатлением от её красоты. Однако акцентируется эта ситуация уже в духе эпохи Просвещения с её культом чувствительности. Конфликт утрачивает героико-политическую остроту, а переводится в лирико-психологический регистр.

Худородство Владимира на картине ликвидировано его нарочито «императорскими» деталями его облачения. В таком контексте отказ Рогнеды выйти замуж за Владимира с последующим оскорбительным для «жениха» комментарием. Это публичное унижение полоцкой княжной новгородского князя и стало исходным событием для трагедии, кульминационную сцену из которой и «выстраивает» Лосенко. В логике его «драматургии» слова Рогнеды о худородстве сватающегося приобретают тональность оскорбления Величества, пробу-

дившего «тиранство» в душе персонажа. Таким образом, предлагаемые обстоятельства завоевания Полоцка являются следствием игры страстей обоих героев, каждый из которых имеет собственную трагическую вину. Она тщеславная аристократка, оскорбившая Государя и поставившая под угрозу владения собственной семьи и жизнь родственников. Он государь, поддавшийся гневу, – разоритель её страны и истребитель семьи. И художник воспроизводит кульминационную сцену этого сюжета – встречу героев, используя для этого актуальный театральный прием. Во второй половине XVIII века в сценической практике стали популярны «внезапные открывания и неожиданные появления» [Дынник, 1933, с. 209], что собственно здесь и изображено и определяется Д. Дидро как «театральный эффект», то есть «непредвиденные событие, которое происходит во время действия и внезапно изменяет положение действующих лиц» [Дынник, 1933, с. 141].

На картине представлен пик драматического конфликта. Владимир уже не одержимый мстью тиран, каким был всего несколько мгновений назад. Однако Рогнеда, в отчаянии запрокинувшая голову, не видит произошедшего с князем изменения и все еще пытается отстранить его жестом вытянутой руки. Поскольку это первая встреча героев, то для того, чтобы оценить красоту Рогнеды, ворвавшийся к

ней в покои князь, должен увидеть её анфас. В следствие чего можно предположить, что позы героев на картине являются результатом предшествующего действия, во время которого герои предстали лицом к лицу друг перед другом. И она увидела мстителя, а он – красавицу. В следствие чего она в отчаянии отстраняется, он – раскаивается. И следующим событием должно стать изменение Рогнеды под воздействием облагораживающего смирения Владимира.

Пережив кульминацию напряжения чувств, герои должны будут прийти не к гибели или разлуке, а к взаимопрощению и гармоничному брачному союзу в перспективе. Художник сосредотачивает внимание на проблеме героями познания себя. Герои, по его мысли, должны обрести власть над страстями не с помощью насильственного их обуздания разумом, а через приобщение к красоте, открыть в себе способность любить, что, в свою очередь, должно привести к их облагорожению и прощению.

История рождения любви Владимира и Рогнеды, разыгрываемая на картине А. П. Лосенко вполне вписывается в актуальные жанровые искания искусства театра второй половины XVIII века в области драматургии. В это время в трагедии наметился отход от традиции Сумарокова/Расина. Героическая Риторика и дидактика оттесняются интересом к внутреннему миру человека. Внимание «младоклассици-

стов» Я. Б. Княжнина, М. М. Хераскова и др. привлекают смены настроений героев, игра страстей. Что приводит к изменению в исполнительской манере актеров в результате чего повествовательность и напевность декламации и размеренность жестов уступают место резким интонационным перепадам и аффективной жестикуляции. Именно такой потенциал нового типа трагических героев и демонстрируют лосенковские Владимир (от гнева – к смирению), Рогнеда (от отчаяния – к нежности).

Для А. П. Лосенко как человека эпохи Просвещения оказывается важен мир чувств человека их динамика в процессе социальных и межличностных коммуникаций. Художник не устраивает драматического контраста между горем поверженной героини-гордячки и торжеством победителя. Он делает неожиданный ход: преклонение героя перед красотой героини. Его произведение оказывается созвучно одной из главных тем эпохи «воспитания чувств» красотой. И хотя княжна еще пребывает в отчаянии и отстраняется от вошедшего героя, но все-таки руку «отталкивающую» князя, но оказавшуюся в его власти она не отдергивает. Это первое физическое соприкосновение героев делается художником и идейным, и композиционным центром картины. Так художником дается намек на то, что супружество здесь не будет насильственным. Что союз с преоб-

раженным любовью завоевателем все-таки возможен.

Потенциальная гармония союза персонажей картины поддерживается колористическим решением их костюмов: золотая ткань рубахи с серебряным декором и серебряными аксессуарами у Владимира и серебряная ткань платья с золотыми деталями у Рогнеды. В пространстве картины цвет становится и выражением душевного состояния персонажа. Так мажорное звучание цветов костюма князя соответствует триумфальному настроению, с которым тот вошел в покои Рогнеды, а приглушенный минор цветовой гаммы костюма княжны словно продолжает бледность её лица.

Ключом к сверхзадаче изображенного на картине эпизода служит миниатюрная роспись на сосуде в левом нижнем углу картины. Сам сосуд с наброшенной на неё темной материей напоминает траурную урну, тем самым художник деликатно намекает на трагические обстоятельства встречи персонажей. Однако, антикизированная сцена на его тулове декларирует важность просветительской миссии. Символично этот эпизод рифмуется с основным событием картины. На вазе мы видим величественно стоящую женскую фигуру в античном одеянии, держащую в одной руке прямоугольный предмет, в котором можно угадать *tabula cerata*. Женщина держит его над коленопреклонённой обнаженной мужской фигурой, простершей к ним руки.

При этом одетость одного персонажа и обнаженность другого могут читаться, как знаки цивилизованности и дикости. Вощенные таблички, служившие для письма в античном мире, которые являются здесь символом просвещения, человек принимает из рук богини. Кроме «скрижалей» никакими атрибутами женская фигура не наделена. Однако, в ней можно узнать греческую богиню правды Дике, зачастую отождествляемую с сестрой Астреией, о которой Парменид в поэме «О природе» пишет, как о «той богине, что мужа к знанию влечёт по всеградно» [Эмпирик, 1976].

Об аллегорическом сближении полоцкой княжны и российской императрицы говорит еще и характерная для политического имиджа Екатерины II деталь костюма – распашное верхнее платье, отороченное темным мехом – «молдаван». Историком русского театра Л. М. Стариковой сделано точное наблюдение о сходстве наряда «картинно» страдающей полоцкой княжны с театральным костюмом актрисы трагической Т. М. Троепольской, многолетней партнерши по сцене И. А. Дмитриевского [Старикова, 1997]. В платьях похожего фасона: основном (с более скромными петлицами) и распашном; с украшениями из жемчуга в косе и вокруг шеи она изображена на гравюре Г. Афанасьева, сделанной с неизвестного портрета. Однако, у театрального костюма «Первой актрисы Русского императорского

театра» есть реальный «исторический» прототип, который узнается в одежде Екатерины II на портрете работы В. Эриксона («Портрет Екатерины II в шугае и кокошнике», 1769–1772). Это было своеобразной декларацией актуальных политических амбиций императрицы. Серебристое платье и красный «молдаван» отороченный собольим мехом были придуманы ею в период активизации военных действий против Турции на территории Валахии и Молдавии в 1769–1774 гг. [Хорошилова, 2019]. Образцом для него послужил боярский костюм XVII века. Особенностью же образа «Матери славян» и стал «молдаван» – напоминающий кафтан, характерный для турецкого женского костюма XVII в., отделанный мехом у дам более обеспеченных. Этот «молдаван» практически единственная «восточная» деталь костюма Рогнеды.

Принципиально различаются у них только головные уборы. Разница в их типах обусловлена социальным статусом женщин. На императрице – закрытый тип кокошника в виде диадемы, характерный для замужних женщин, в то время как на Т. М. Троепольской и Рогнеде – девичья лента или повязка.

Так же двойственен и образ Владимира на картине А. П. Лосенко, аналогично Рогнеде «составленный» художником из «сценического» и «исторического» прототипов. Прежде всего, в чертах лица Владимира угадываются портрет-

ные черты артиста И. А. Дмитревского. При этом 34-летний актер (так же, как и его партнерша) был эстетизирован и «омоложен» художником на полтора десятка лет. Тем не менее Иван Дмитревский «в роли» Владимира вполне узнаваем, о чем можно судить по сохранившейся иконографии артиста. Наиболее показателен в этом плане его портрет, выполненный И.-Б. Лампи-младшим (Москва. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина). Не смотря на разницу в возрасте Дмитревского на этих картинах, узнаются характерные детали его лица: выразительный крупный нос с горбинкой, красиво очерченный рот с небольшой нижней губой, узкий разрез глаз, высокие надбровные дуги.

Однако, в лице Дмитревского, изображенного и И.-Б. Лампи-младшим, и О. А. Кипренским есть два несоответствия с образом Владимира, которые нельзя объяснить возрастными изменениями. Это форма лица и цвет глаз. По сравнению с нарочито узким, вытянутым лицом актера, лицо лосенковского князя более округло. У пожилого Дмитревского на портрете глаза серо-голубые глаза, в то время как у юного Владимира – карие. И это при том, что художник лично знал модель! Мы полагаем, что такое искажение внешности артиста носило не только художественные задачи, но и соответствовало задаче политического характера.

Ведь именно благодаря такой коррекции внешности круглолицый и кареглазый князь Владимир на картине А. П. Лосенко становится похожим на императора Петра I, который в иконографической традиции предстает с карими глазами, лицом округлой формы и темными волосами, завивающимися круглыми кудрями. В пользу этого предположения говорит светотеневая моделировка лица Владимира, сходная с моделировкой лица Петра I Г. Неллера на портретах (1698) и Ж. Натье (1717). Художник словно накладывает на лицо артиста средствами живописи легкий «петровский грим»: чуть расставляет глаза, выделяет светом треугольник лица, затеняя при этом левый висок и шею, естественно вьющимся волосам Владимира придается абрис прически Петра. Так пряди волос на виске соответствуют кудрям молодого императора с картины Неллера. И так же, как у неллеровского Петра I, у лосенковского Владимира остается видна только мочка левого уха.

Такая аллюзия вполне закономерна в контексте репрезентативной программы Екатерины Великой, позиционировавшей себя в качестве духовной наследницы деяний императора-реформатора. Однако, на картине Лосенко амбициозная императрица не довольствуется «второй» ролью в истории, а

оказывается равновеликой Петру I. Именно её царствование должно облагородить, «грубость» нравов доставшегося ей петровского наследия. Так что картина А. П. Лосенко имеет и важное политическое значение, как концепция идеальной государственной власти, соединяющей в себе маскулинное героическое и феминное чувствительное начала, что и выражается в идеальном союзе Рогнеды и Владимира. Как видим, в политическом театре времен Екатерины II историческое событие переосмысливается в логике и актуальных политических тенденций и служит для репрезентации мифа о просвещенном характере ее царствования.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что «театральность» картин Лосенко является важной составляющей его творческого метода, что её принципы укоренены в историко-культурном контексте Просвещения. В «театральных» картинах А. П. Лосенко нашли отражение актуальные искания как европейской и отечественной художественной культуры в области сценических искусств. И, в свою очередь, его работы оказали влияние как на развитие исторической живописи, так и театрального искусства России конца XVIII – начала XIX веков.

Библиографический список

1. Вавилина Н. Ю. Театральное пространство флорентийских мистерий эпохи Кватроченто. Взаимодействие театрального и изобразительного искусств: дис. канд. и. н. Н. Ю. Вавилина. Москва, 2009. 311 с.
2. Ваяшова М. Г. Миф о Рогнеде, матери Ярослава Мудрого, и его отражения в русской культуре // Двойной лорнет: Поэзия. Проза. История. Театр. Живопись. Избранные статьи. Ярославль : ООО «Академия – 76», 2018. 412 с.
3. Васильев Ю. А. Михаил Васильевич Ломоносов как зиждатель и подвижник российского историописания. Статья 3. Живописный Ломоносов: познание возвышенного в российской истории посредством изобразительного искусства. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mihail-vasilievich-lomonosov-kak-zizhditel-i-podvizhnik-rossiyskogo-istoriopisaniya-statya-3-zhivopisnyy-lomonosov-roznanie/viewer>. (Дата обращения: 01.12.20).
4. Васильева Е. В. Театральное начало в живописи Джованни Баттиста Тьеполо // Искусствознание. 2012. № 1-2. С. 350–387.
5. Верещагина А. Г. Художник. Время. История: Очерки русской исторической живописи XVIII – нач. XX в. Москва : Искусство, 1973. 130 с.
6. Голлербах Э. Ф. Портретная живопись в России. XVIII век. Москва : Гос. Издательство, 1923. 139 с.
7. Дынник Т. А. Крепостной театр. Москва : Academia, 1933. 356 с.
8. Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в.: Проблемы становления художественных принципов Нового времени. Москва : Изд-во МГУ, 1987. 294 с.
9. Евангулова О. С. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О. С. Евангулова, А. А. Карев. Москва : Изд-во Московского университета, 1994. 196 с.
10. Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 320 с.
11. Карев А. А. Портреты Лосенко. О средствах характеристики модели в эпоху классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII начала XIX века. Москва : Изобр. искусство, 1994. С. 93–100.
12. Колпашникова Д. Д. Влияние театральных мистерий на сиенское изобразительное искусство первой половины XV века на примере работ Сассетты // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. Санкт-Петербург : НП-Принт, 2019. С. 596–605.
13. Комякова Г. В. У истоков речевого мастерства русского трагического актера: школа игры и речевое мастерство русского трагика в театре 50-60-х гг. XVIII в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. №2 (11). С. 136–142.
14. Константинова А. В. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №4 (39). С. 219–236.



15. Крючкова М. А. Триумф Мельпомены: убийство Петра III в Ропше как политический спектакль. Москва : Русский Мир, 2013. 336 с.
16. Лосенко А. П. Владимир и Рогнеда // АРТЕФАКТ: платформа Министерства Культуры РФ для создания интерактивных гидов с технологией дополненной реальности, 2020. Режим доступа: <https://ar.culture.ru/ru/subject/vladimir-i-rogneda>. (Дата обращения: 01.12.2020).
17. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконоческой риторики) // Театральное пространство. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 388–400.
18. Мутья Н. Н. Театральность русской салонно-академической живописи второй половины XIX века // Научные труды. Выпуск 28. Проблемы развития отечественного искусства. Санкт-Петербург, 2014. С. 58–67.
19. Никифорова Л. В. Иконография достоинства и хореографические позы в русском портрете XVIII века / Л. В. Никифорова, А. Л. Васильева // Новое литературное обозрение. 2018. № 151. С.81–102.
20. Панкратова Е. А. Русская живопись и театр: Очерки. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГТУ, 1997. 322 с.
21. Свирида И. И. Метаморфозы в пространстве культуры. Москва : Индрик, 2009. 464 с.
22. Старикова Л. М. О Федоре Волкове. Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2013. 318 с.
23. Старикова Л. М. Театр в России XVIII века: Опыт документального исследования. Москва, 1997. 152 с.
24. Степанов В. П. Сумароков Александр Петрович // Словарь русских писателей XVIII века / отв. ред. А. М. Панченко. Москва : Наука, 2010. С. 184–199.
25. Суворова Л. Г. Взаимовлияние живописи, театра и повседневности // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7. № 7-2. С. 273–276.
26. Ткаченко В. В. Владимир и Рогнеда в историографии и искусстве второй половины XVIII в. // Платоновские чтения: материалы и доклады XXII Всероссийской конференции молодых историков. Самара, 9-10 декабря 2016 г. Самара, 2017. С. 118–120.
27. Хамаза Е. И. «Парадокс об актере» Д. Дидро в контексте театральных реалий XVIII столетия // Вопросы театра. 2019. № 1/2. С. 254–269.
28. Хорошилова О. А. Екатерина II: встречайте по одежке! // Родина. 2019. № 11. С. 79-82.
29. Эмпирик, С. Две книги против логиков (Против учёных. – Книги VII-VIII) / пер. А.Ф. Лосева. Москва : Мысль, 1976.

#### Reference list

1. Vavilina N. Ju Teatralnoye prostranstvo florentiyskiykh misteriy epokhi Kvatrocento. Vzaimodeistvie teatralnogo isobrazitel'nogo iskusstv = Theatrical space of Florentine Mysteries of Quattrocento era. Theatre and art interaction: dis. kand. i. n. Vavilina N. Ju. Moscow, 2009. 311 s.
2. Vanyashova M. G. Mif o Rognege, materi Yaroslava mudrogo, i ego otrajeniya v russkoy culture = The myth about Rogneda, Yaroslav's the wise mother, and his reflection

in russian culture / Dvoyniy lornet: Poeziya. Proza. Istoriya. Teatr. Jivopis. Isbranniye statyi. Yaroslavl': OOO "Akademia – 76", 2018. 412 s.

3. Vasiliev U. A. Mikhail Vasilievich Lomonosov kak zizhditel i podvizhnik rossiyskogo istoriopisaniya = Mikhail Vasilievich Lomonosov as the founder and ascetic of Russian historical writing. Article 3. Jivopisniy Lomonosov: poznanie vozvishennogo v rossiyskoy istorii posredstvom isobrazitel'nogo iskusstva Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/mihail-vasilievich-lomonosov-kak-zizhditel-i-podvizhnik-rossiyskogo-istoriopisaniya-statya-3-zhivopisnyy-lomonosov-poznanie/viewer>. (Data obrashheniya: 01.12.20).

4. Vasilieva E. V. Teatralnoye nachalo v jivopisi Djovanni Battista Tiepolo = Theatrical beginning in painting by Giovanni Battista Tiepolo // *Iskusstvoznaniye*. 2012. № 1-2. S. 350–387.

5. Vereshagina A. G. Khudozhnik. Vremya. Istoriya: Ocherki russkoy istoriycheskoy jivopisi XVIII – nach. XX v. = Painter. Time. History: Essays on Russian Historical Painting XVII – beginning of XX century. Moskva : Iskusstvo, 1973. 130 s.

6. Gollerbakh E. F. Portretnaya jivopis v Rossii. XVIII vek = Portrait painting in Russia. XVIII century. Moskva : Gos. Isdatelstvo, 1923. 139 s.

7. Dynnik T. A. Krepostnoy Teatr = Serf theater. Moscow : Academia, 1933. 356 s.

8. Evangulova O. S. Portretnaya Zhivopos v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka = Portrait painting in Russia in the second half of the 18th century / O. S. Evangulova, A. A. Karev. Moskva : Izdatelstvo Moskovskogo Universiteta, 1994. 196 s.

9. Evangulova O. S. Izobrazitel'noye iskusstvo v Rossii pervoi chetverti XVIII v.: Problemi stanovleniya hudozhestvennykh printsipov novogo vremeni = Fine arts in Russia in the first quarter of the 18th century: Problems of the formation of artistic principles of the New Age. Moscow : Moscow State University, 1987. 294 s.

10. Karev A. A. Portrety Losenko. O sredstvakh harakteristiki modeli v epohu klassitsizma = Portraits Of Losenko. On the means of model characterization in the classical era // *Russkij klassitsizm vtoroi poloviny XVIII nachala XIX veka*. Moskva : Izobr. iskusstvo, 1994. S. 93–100.

11. Kaganovich A. A. Anton Losenko i russkoye iskusstvo seredini XVIII stolyetia = Anton Losenko and Russian art of the mid-18th century. Moskva : Isd-vo Akad. khudojstv SSSR, 1963. 320 s.

12. Kolpashnikova D. D. Vliyanie teatralnykh misteriy na sienskoye isobrazitel'noye iskusstvo pervoy poloviny XV veka na primere rabot Sassetti = The influence of theatrical mysteries on the Siense fine arts of the first half of the 15th century on the example of Sassetta's works // *Aktualniye problemi teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statey. Vip. 9.* / pod red. A. Zakharova, S. Maltseva, E. Stanyukovich-Denisova. Sankt-Peterburg : NP-Print, 2019. S. 596–605.

13. Komyakova G. V. U istokov rechevogo masterstva russkogo tragicheskogo aktera: shkola igri i rechevoye masterstvo russkogo tragika v teatre 50-60-h gg. XVIII v. = At the origins of the speech skill of the Russian tragic actor: the school of acting and the speech skill of the Russian tragedian in the theater of the 50-60s. XVIII century // *Vestnik sankt-peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kulturni i iskusstv*. 2012. №2 (11). C. 136–142.

14. Konstsntinova A. V. «Jivie kartini»: vizyalnyi teatr doregisserskoyi ipoxi (k istorii russkogo teatra pervoyi polovini XIX v.) = “Living Pictures”: visual theater of the pre-director era (to the history of Russian theater in the first half of the 19 th. century) // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoy. 2015. №4 (39). С. 219–236.
15. Kriuchova M. A. Triumf Melpomeni: ubiistvo Petra III v Ropshe kak politicheskoye spektakl = Triumph of Melpomene: the assassination of Peter III in Ropsha as a political performance. Moskva : Russkiy mir, 2013. 336 s.
16. Losenko A. P. Vladimir i Rogneda = Vladimir i Rogneda // ARTEFAKT: Platform within Ministry of Culture of Russian Federation for developing interactive guides with additional reality technology, 2020. Rezhim dostupa: <https://ar.culture.ru/ru/subject/vladimir-i-rogneda>. (Data obrashheniya 01.12.20).
17. Lotman U. M. Teatralniy Yazik I jivopis (K probleme ikonicheskoy ritoriki) = Theatrical language and painting (On the problem of iconic rhetoric) // Teatral'noe prostranstvo. Sankt Peterburg : Akademicheskiy proekt, 2002. S. 388–400.
18. Mutiya N. N. Teatralionost hyckooy salonno-akademicheskoy givopisi vtoroy polovini XIX veka. = Theatricality of Russian salon-academic painting of the second half of the XIX century // Scientific works. Issue 28. Problems of the Development of Russian Art. Sankt Peterburg. 2014. S. 58–67.
19. Nikiforova L. V. Ikonografiya dostoinstva I xoreograficheskie pozi v russkom portrete XVIII veka = Iconography of dignity and choreographic poses in a Russian portrait of the XVIII century / L. Nikiforova, A. Vasilyeva // Novoe literaturnoe obozrevanie. 2018. № 151. S. 81–102.
20. Pankratova E. A. Russkaya zhivopis' i teatr: Ocherki = Russian painting and theater: Essays. Sankt-Peterburg : Izd-vo SPbGTU, 1997. 322 s.
21. Svirida I. I. Metamorfozy v prostranstve kul'tury = Metamorphoses in the space of culture. Moskva : Indrik, 2009. 464 c.
22. Starikova L. O Fedore Volkove = About Fedor Volkov. Moskva : GTSTM im. A. A. Bakhrushina, 2013. 318 s.
23. Starikova L. O. Teatr v Rossii XVIII veka: Opyt dokumental'nogo issledovaniya = Theater in Russia in the 18th century: Experience of documentary research. Moskva, 1997. 152 s.
24. Stepanov V. P. Sumarokov Aleksandr Petrovich. Slovar' russkikh pisateley XVIII veka = Sumarokov Alexander Petrovich. Dictionary of Russian writers of the XVIII century / otv. red. A. M. Panchenko. Moskva : Nauka, 2010. S. 184–199.
25. Suvorova L. G. Vzaimovliyaniye zhivopisi, teatra i povsednevnosti = The mutual influence of painting, theater and everyday life // Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl', 2015. T. 7. № 7-2. С. 273–276.
26. Tkachenko V. V. Vladimir i Rogneda v istoriografii i iskusstve vtoroy poloviny XVIII v. Platonovskiye chteniya: materialy i doklady XXII Vserossiyskoy konferentsii molodykh istorikov. Samara, 9-10 dekabrya 2016 g. = Vladimir and Rogneda in historiography and art of the second half of the 18th century. Platonic readings: materials and reports of the XXII All-Russian conference of young historians. Samara, December 9-10, 2016. Samara, 2017. S. 118–120.
27. Khamaza E. I. «Paradoks ob aktere» D. Didro v kontekste teatral'nykh realiy XVIII stoletiya / Voprosy teatra, “The Paradox of the Actor” by D. Diderot in the con-

text of theatrical realities of the XVIII century / Theater issues. 2019. № 1/2. S. 254–269.

28. Khoroshilova O. A. Yekaterina II: vstrechayte po odozhke! = Catherine II: meet by clothes! // Rodina. 2019. S. 79–82.

29. Empirik S. Dve knigi protiv logikov (Protiv uchonykh. – Knigi VII-VIII) = Two books against logicians (Against scientists. – Books VII-VIII) / per. A.F. Loseva. Moskva : Mysl', 1976.