

УДК: 75. 044

ББК: 85.14

А43

DOI:10.18688/aa166-7-64

М. А. Чернышева

Композиции Поля Делароша из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века

Поль Деларош (1797–1856) при жизни достиг самого почетного положения во Французской академии и был чрезвычайно знаменит по всей Европе, включая Россию, и среди культурной и политической элиты, и среди широкой публики. А в XX в. он был забыт глубже, чем многие другие академические мастера. Только в последней четверти этого столетия интерес к Деларошу возникает вновь, в значительной степени благодаря случайному стечению обстоятельств, в центре которого оказывается его картина «Казнь Джейн Грей» (1833. Холст, масло. 246 х 297. Национальная галерея, Лондон). В 1973 г. куратор галереи Тейт, работающий над книгой о Джоне Мартине, английском современнике Делароша, нашел в фондах галереи забытый холст Мартина «Гибель Помпеи и Геркуланума»: он был свернут в один рулон с полотном «Казнь Джейн Грей», которое также считали утраченным [25, p. 17].

С тех пор как через два года после этого картина Делароша была выставлена в лондонской Национальной галерее, она стала одним из самых популярных ее экспонатов [26]. К творчеству Делароша не только возвратилась зрительская любовь. Начиная с 1980-х гг., благодаря трудам Стивена Бэнна [20; 21; 23; 25], оно вошло в предметную область междисциплинарного дискурса, сосредоточенного на вопросах развития исторического сознания и новых форм репрезентации истории в европейской культуре XIX в. Принимая во внимание огромный авторитет Делароша в интернациональной художественной среде XIX столетия, Бэнн обращался и к изучению рецепции его творчества за пределами Франции [22; см. также 18]. Однако до сих пор не появлялось публикаций, посвященных значению Делароша для русских художников. Настоящая статья призвана отчасти восполнить этот пробел. Моя задача заключается, во-первых, в том, чтобы наметить основное направление исследования того отклика, который художественные достижения Делароша нашли в русском искусстве XIX в., а во-вторых, в том, чтобы проанализировать несколько конкретных примеров этого отклика.

«Казнь Джейн Грей» Делароша была выставлена в парижском Салоне 1834 г. одновременно с «Последним днем Помпеи»¹ Карла Брюллова. В связи с этим в русской прессе

¹ Живописный призрак гибели Помпеи как будто преследовал «Казнь Джейн Грей»: сначала совместное экспонирование с шедевром Брюллова, потом соседство в одном рулоне с полотном Мартина «Гибель Помпеи».

появилось одно из самых ранних упоминаний Делароша в журнале «Библиотека для чтения». Здесь обзор Салона пронизан обидой на то, что французские критики явно предпочли французских художников русскому, которого «Разругали! Разругали впрах!» [5, с. 50]. О Делароше сказано больше, чем о других живописцах, включая самого Брюллова, и при этом с наибольшей неприязнью. Деларош представлен и главным конкурентом, и творческой противоположностью Брюллова: по мнению русского обозревателя, посредственному Деларошу несправедливо достался тот успех, который должен был обрести гениальный Брюллов. Хотя автор обзора иронизирует над свойством живописи Делароша нравиться широкой публике, в русской культуре это свойство с беспрецедентным размахом продемонстрировало именно искусство Брюллова, вызвав «Последним днем Помпеи» поистине всенародную любовь. Но способность располагать к себе зрителя по-разному проявлялась в живописи Делароша и Брюллова. Хотя впоследствии Александр Бенуа окрестил Брюллова «русским Деларошем» [2, с. 135], на мой взгляд, Брюллов остался невосприимчив к главному достижению французского мастера — созданной им новой концепции исторической картины².

Одним из первых и самых щедрых покровителей Делароша в Европе был Анатолий Николаевич Демидов (1812–1870), который мало интересовался русским искусством, но покровительствовал Брюллову. Как известно, именно по заказу Демидова Брюллов написал «Последний день Помпеи». Эжен Делакруа как-то сравнил Делароша с боярином [20, р. 179], намекая на особое благоволение к нему сказочно богатого русского барина и выразив презрение одновременно к ним обоим, хотя Демидов охотно покупал и работы Делакруа [19, р. 14–15]. Главным произведением Делароша в коллекции Демидова была «Казнь Джейн Грей», занимавшая почетное место в экспозиции его живописного собрания на вилле Сан-Донато близ Флоренции. Демидов купил эту картину сразу же, как только она была завершена в 1833 г. [25, р. 102]³. В 1832 г. он приобрел акварельный эскиз Делароша к картине «Смерть герцога де Гиза» (1832. Бумага, акварель. 14 × 25. Собрание Уоллеса, Лондон) [25, р. 100]⁴. Коллекция Демидова включала также несколько авторских версий различных картин Делароша в основном на сюжеты из английской истории [19, р. 47].

С легкой руки Бенуа в российском искусствоведении на протяжении XX в. и с некоторыми поправками вплоть до наших дней редкие и краткие упоминания о знакомстве русских художников с произведениями Делароша подчиняются двум главным тенденциям: оценивать творчество Делароша в самом общем и поверхностном ключе как продукт французского академизма и в соответствии с этим недооценивать степень и специфику его воздействия на русское искусство XIX в., особенно на живопись некоторых передвижников, не безусловно академическую по своему характеру.

² Существует предположение, что картину «Смерть Инессы де Кастро» (ГТГ) Брюллов создал в том же 1834 г. под впечатлением от «Казни Джейн Грей» [1, с. 8]. Если действительно было так, это не только не отменяет, но даже подчеркивает принципиальное различие между этими композициями в трактовке исторической темы.

³ По другим источникам, Демидов купил «Казнь Джейн Грей» в 1834 г. [19, р. 12].

⁴ Окончательный вариант картины «Убийство герцога де Гиза» (1834. Музей Конде, Шантийи), только слегка отличается от двух эскизов (один — в коллекции Уоллеса, другой, 1830 г., — в Музее Фабра, Монпелье).

Помимо того что главным подражателем Делароша в России Бенуа считал Брюллова, вот что он еще писал по этому поводу: «Историческое значение Брюллова и Бруни для русского искусства заключается в том же, в чем заключается историческое значение Энгра и Делароша для Франции <...> А именно в том, что они влили новую кровь в истощенный, засохший было на классической рутине академизм и тем продолжили искусственно его существование на многие годы» [2, с. 128].

Между тем еще до Бенуа в русской художественной критике внятно прозвучало другое весомое мнение относительно Делароша и его влияния на отечественных художников. Большим почитателем Делароша был Владимир Стасов, что не само собой разумеется, учитывая его антиакадемическую позицию и приверженность реалистической идеологии. Вероятно, увлечение Деларошем возникло у Стасова в начале его карьеры, когда с 1851 г. он несколько лет служил секретарем и консультантом по художественным вопросам у Анатолия Демидова, выполняя также обязанности библиотекаря на его вилле Сан-Дonato. О Делароше Стасов многократно упоминал в своих статьях и называл его «одним из самых передовых художников Франции и Европы» [12, с. 346]. В отличие от Бенуа Стасов трактовал Делароша в границах не столько академизма, сколько современного историзма⁵. Стасов писал: «Деларош <...> обладал таким качеством, которого не было у других его товарищей: это — историческим духом общего, историческим постижением событий и людей <...> Выбор сюжета, характеристика времени, психологическое выражение, впечатление местности, внешнего антуража так верны и метки...» [15, с. 540]. Заметим, что ракурс — историзм, — в котором живопись Делароша вызывает у Стасова интерес и даже восхищение, соответствует приоритетам современных наиболее влиятельных исследователей творчества Делароша [20; 21; 22; 23; 25].

В отличие от Бенуа Стасов не обнаруживал «русского Делароша» ни в Брюллове, ни в художниках поколения Брюллова. В 1863 г., то есть более чем через десять лет после смерти Брюллова, Стасов говорил о Делароше как о мастере, которому никто в России «даже издали не пытался подражать» [14, с. 94]. Но под конец жизни Стасов подытожил: «Деларош пользовался великою славою и любовью в России между всеми нашими художниками. По какой-то странности, столько же удивительной, сколько и почетной для нас, Поля Делароша любили гораздо больше у нас в России, чем в самой Франции» [16, с. 93]. Стасов имел в виду русских живописцев исторического жанра постбрюлловского поколения, включая передвижников.

Пик влияния Делароша в России пришелся, действительно, на 1860–1870-е гг., когда во Франции его триумф закончился. В настоящей статье я сосредоточусь на анализе одного случая этого влияния, который ускользнул даже от внимания Стасова, всегда готового подметить отклик на Делароша в русском искусстве. Речь пойдет об отголосках «Убийства герцога де Гиза» Делароша в двух произведениях Федора Андреевича Бронникова (1827–1902)⁶: в работе «Мозаичисты перед судом трех в Венеции во второй половине XVI века» (ок. 1866. Бумага на холсте, масло. 25,5 × 37,5. Художественный

⁵ Бесспорно, историзм совместим с академизмом, но акценты тут можно расставлять по-разному.

⁶ О Бронникове см.: [3; 4; 8; 7; 9].

музей им. А. Н. Радищева, Саратов)⁷ и картине «Художники в приемной богача» (1876. Холст, масло. 70 x 100. М. н.)⁸.

Надо подчеркнуть, что Бронников жил в основном за границей, был одним из самых европеизированных русских художников постбрюлловского поколения и отличался заметной восприимчивостью к веяниям современной французской салонной живописи. Что касается работ Делароша, в середине XIX в. они были уже широко известны в Европе, включая Россию, по многочисленным гравированным и фотографическим репродукциям, активно производимым и распространяемым фирмой Адольфа Гупиля, магната европейского бизнеса, связанного с продажей современных художественных произведений и репродукций с них. Деларош был деловым фаворитом Гупиля и самым репродуцируемым живописцем своего поколения.

На мой взгляд, влияние «Убийства герцога де Гиза» Делароша очевидно в композиционной схеме «Мозаичистов перед судом трех» Бронникова. В интерьере, размеченном геометрическими очертаниями проемов, мебели и рисунка каменного пола, действие разворачивается вблизи и вдоль переднего края сцены. С одной ее стороны толпится группа взволнованных персонажей, с другой ее стороны доминирует неподвижное тело, распростертое на полу. Бронников зеркально повторяет схему, примененную Деларошем. Однако дальше этого дело не идет. Бронников, как до него Брюллов, здесь не проявляет интереса ни к вещественным историческим деталям (интерьер намечен в общих чертах, без подробностей, которые любил Деларош), ни — что важнее — к тому новому приему повествования, который вводит и оттачивает Деларош и который становится одним из основных принципов исторической картины нового типа. По своей нарративной структуре работа Бронникова совершенно традиционна. Он рассказывает о том, что обвиняемые венецианской инквизицией потрясены зрелищем человека, который уже стал ее жертвой, доведенный пытками то ли до бессознательного состояния, то ли до смерти. Иными словами, внимание и персонажей композиции Бронникова, и, вслед за ними, зрителей сосредоточено на самом страшном и главном — на мысли о человеческой смерти и ее близости. Деларош в «Убийстве герцога де Гиза», напротив, переключает внимание и персонажей, и зрителей со страшного и главного на обыденное и второстепенное так, что и убийство предстает в будничном свете. Деларош рассказывает не столько о самом убийстве, сколько о мелкой суете убийц, отвернувшихся и дистанцировавшихся от своей жертвы. По удачному наблюдению одного анонимного обозревателя Салона 1835 г., где была выставлена картина Делароша, он изображает, как «бледный и дрожащий, король [Генрих III] отодвигает гобелен и появляется на пороге. Его неуверенные и безжизненные глаза трусливо обращены к убийцам, вопрошая, небезопасно ли входить в залу, мертв ли Гиз» [24, р. 71]. Этот нарративный прием Делароша сообщает композиции на исторический сюжет характер бытовой сцены. Тому же способствует и малый

⁷ Известен и другой авторский вариант на этот сюжет (1866. Шадринский краеведческий музей, Курганская область).

⁸ Известен эскиз к этой картине, отличающийся от нее в отдельных существенных мотивах (1876. Вольский краеведческий музей). Федор Булгаков указывает, что сама картина Бронникова находилась в собственности Сергея Третьякова, но датирует ее 1878 г. — или это опечатка, или имеется в виду авторское повторение композиции 1876 г. [4, с. 63].

формат, который Деларош вводит в моду в трактовке исторической тематики. Новая историческая картина вырастает из скрещивания исторической живописи и бытового жанра. Стасов писал об этом эксперименте французов: «Никто глубже их не вникает в историю»; «Немецкий художественный филистер Пехт упрекает их в том, что у них “еще больше, чем у немцев, царствует смешение истории и жанра”; но он не понимает, несчастный, что в этом-то именно главная заслуга французов...» [13, с. 560].

Более позднее произведение Бронникова «Художники в приемной богача» показывает, что нарративная концепция «Убийства герцога де Гиза» была им все-таки освоена, но в границах не исторической, а жанровой живописи. Здесь, вместо распластанного в зале суда трупа, в богатой комнате, обстановку которой Бронников передает со всеми подробностями, красуется изящная курильница/жаровня, которая при известной игре воображения может напомнить о жертвеннике. Художников не встречает тот, ради кого они пришли, — хозяин-меценат. То есть интригу задает отсутствие взаимодействия между двумя сторонами, которые по сюжету должны взаимодействовать. В работе Бронникова это взаимодействие переведено и вовсе в план предполагаемого/ожидаемого. В «Убийстве герцога де Гиза» Делароша это взаимодействие решительно прервано, убийцы и заказчик убийства король Генрих III отстранены от убитого не только в пространстве, но и психологически.

Частичное восприятие Бронниковым художественных инноваций Делароша, осуществившееся в картине «Художники в приемной богача», выделяет эту работу среди и исторических, и бытовых композиций русского мастера. Это произведение Бронникова было показано на пятой Передвижной выставке 1876 г. и имело успех у широкого круга зрителей и критиков, в том числе и тех, которые, как Стасов, не были почитателями Бронникова, будучи поклонниками передвижников. Примечательно, что в Товарищество Бронников был принят годом ранее, в 1875 г., отнюдь не подавляющим большинством голосов его членов⁹. Дело в том, что Бронников был не просто выходцем из академической школы (как и многие передвижники), но имел репутацию живописца академического по духу, олицетворяющего современную Академию, и как таковой отличался от большинства передвижников. Можно сказать, что «Художники в приемной богача» триумфально ознаменовали союз Бронникова с передвижниками. А иными словами, уроки Делароша сказались в творчестве Бронникова тогда, когда он сблизился с передвижниками.

Случай Бронникова — это пример далеко не самого плодотворного постижения Делароша в русском искусстве XIX в.¹⁰ Но этот случай дает ясное понятие о том направлении, в котором перспективно исследовать русский отклик на Делароша, — это направление от поколения Брюллова к следующему поколению и от образцового академизма к искусству круга передвижников, не безусловно ассоциирующемуся с Академией. Это первое мое заключительное соображение в настоящей статье. Второе касается специфики картины Бронникова «Художники в приемной богача».

⁹ Бронников получил лишь 11 голосов из 18 возможных [17, с. 126].

¹⁰ О более ярких примерах см. мою статью: Чернышева М. А. Законченная картина как концептуальный черновик. К вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве (в печати).

В отзывах на Передвижную выставку 1876 г. многие критики не только хвалили «Художников в приемной богача» Бронникова, но и подчеркивали необычность этого произведения. Вот несколько примеров. В «Санкт-Петербургских ведомостях» Андрей Сомов, высоко оценивая эту картину, подытоживал: «Жаль только, что художник не довольно ясно выразил, зачем и к кому пришли художники» [11]. Репортер «Петербургского листка» замечал: «Не видно никакого содержания...» [10]. Обозреватель «Голоса» вторил: «Но мы хорошенько не понимаем сюжета <...> Что же хотел сказать своей картиною г. Бронников?» [6]. Смысл этих в общем-то верных наблюдений сводится к тому, что работа Бронникова не является тем, что русские критики называли «характеристической сценой» (то есть сценой с любопытными, примечательными типажам и действием-анекдотом) и что составляло основу традиции бытового жанра. Иначе говоря, Бронников не рассказывает в этой картине не только ничего особенного, но в сущности ничего. Он изображает отсутствие действия при его возможности и даже ожидаемости. Я вижу в этой особенности «Художников в приемной богача» не случайную и прихотливую странность, а реализацию модернизированного нарративного приема Делароша. Творческая рефлексия Бронникова по поводу «Убийства герцога де Гиза» привела к важному и интересному результату: так и не создав новой исторической картины по модели Делароша, Бронников создал новую картину на современный сюжет, которая так же, как изобретение Делароша, не вписывалась безусловно в старую систему жанров. В середине 1870-х гг. подобная картина из современной жизни была непривычна в России.

Литература

1. Алленова О. Карл Брюллов. — [М.]: Трилистник, 2000. — 31 с.
2. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. — М.: Республика, 1999. — 448 с.
3. Биография профессора исторической живописи Федора Андреевича Бронникова. — Шадрин: Тип. С. Н. Иванчикова, 1912. — 8 с.
4. Булгаков Ф. И. Наши художники. Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры. Т. 1. — СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1889. — 234 с.
5. Выставка изящных искусств в Париже // Библиотека для чтения. — 1834. — Т. 3. — С. 44–51.
6. Голос. — 1876. — № 113 (24 апреля).
7. Клименская О. Г. Итальянский миф Федора Бронникова // Пинакотека. — 2003. — № 16–17. — С. 179–183.
8. Кожевников Г. И. Федор Андреевич Бронников // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: вторая половина XIX века. Т. 1 / Науч. ред. А. И. Леонов. — М.: Искусство, 1962. — С. 403–420.
9. Морозова О. Наследие Федора Бронникова в Шадринском музее. URL: <http://www.russiskusstvo.ru/news/a1330/> (дата обращения: 23.10. 2015).
10. Петербургский листок. — 1876. — № 51 (13 (25) марта).
11. Санкт-Петербургские ведомости. — 1876. — № 103 (15 (27) апреля).
12. Стасов В. В. Еврейское племя в созданиях европейского искусства // Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. 1. — СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. — С. 309–388.
13. Стасов В. В. Нынешнее искусство в Европе // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 1. — М.: Искусство, 1952. — С. 525–599.
14. Стасов В. В. После Всемирной выставки (1862) // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 1. — М.: Искусство, 1952. — С. 65–112.
15. Стасов В. В. Искусство XIX века // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 3. — М.: Искусство, 1952. — С. 485–755.

16. *Стасов В.* Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. — М.: Посредник, 1904. — 411 с.
17. Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. Т. 1 / Науч. ред. *С. Н. Гольдштейн*. — М.: Искусство, 1987. — 384 с.
18. *Allard S.* Quelques réflexions sur Paul Delaroche et son influence en Europe // *Les artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen Age aux années 1920 / M.-C. Chaudonneret* (ed.). — Bern: Peter Lang, 2007. — P. 193–202.
19. *Anatole Demidoff*, Prince of San Donato (1812–1870). Exh. cat. / *F. Haskell et al.* (eds.). — London: Trustees of the Wallace Collection, 1994. — 120 p.
20. *Bann S.* Paul Delaroche: History Painted. — Princeton: Princeton University Press, 1997. — 304 p.
21. *Bann S.* Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting // *New Literary History*. — 2003. — Vol. 34. — No. 3. Theorizing Genres II. — P. 501–511.
22. *Bann S.* Paul Delaroche's German reception // *Dialog und Differenzen: 1789–1870 Deutsch-französische Kunstbeziehungen / Les relations franco-allemandes / T. W. Gaehtgens* (ed.). — Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010. — P. 139–152.
23. *Bann S.* The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France. — Cambridge: Cambridge University Press, 2011. — 196 p.
24. *Çakmak G.* The Panoramic Studium in Nineteenth-century History Painting. Paul Delaroche and Jean-Léon Gérôme // *Mobility and Fantasy in Visual Culture / L. Johnson* (ed.). — New York: Taylor & Francis, 2014. — P. 69–79.
25. *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. Exh. cat. / *S. Bann et al.* (eds.). — London: National Gallery, 2010. — 168 p.
26. *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. Press releases from the National Gallery. URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-and-media/press-releases/painting-history-delaroche-and-lady-jane-grey> (accessed 23 October 2014).

Название статьи. Композиции Поля Делароша из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века.

Сведения об авторе. Чернышева Мария Александровна — кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация. 199034. mariachernysheva@mail.ru

Аннотация. Главным достижением Поля Делароша было создание исторической картины нового типа, основанной на скрещивании принципов исторической и бытовой живописи. Хотя авторитет Делароша в международной художественной среде XIX в. был огромен, вопрос о его значении для русских художников до сих пор не становился предметом специального исследования. Настоящая статья призвана отчасти восполнить этот пробел. Вопреки мнению Александра Бенуа, что «русским Деларошем» был Карл Брюллов, автор поддерживает представление Владимира Стасова о том, что наибольшее влияние Делароша сказалось в русском искусстве после Брюллова. В центре внимания автора — не самый яркий, но примечательный случай освоения художественного опыта Делароша Федором Бронниковым. В статье показано, что успешное постижение инноваций Делароша обнаруживается в живописи Бронникова не на исторические темы, а на сюжеты из современной повседневности. Иначе говоря, под влиянием Делароша Бронников создает не историческую, а бытовую картину нового типа, которая так же, как изобретение Делароша, не вписывалась безусловно в старую систему жанров. Эти наблюдения помогают по-новому взглянуть и на диапазон значения Делароша для развития искусства XIX в., и на творчество Бронникова.

Ключевые слова: Поль Деларош; Федор Бронников; Карл Брюллов; историческая картина нового типа; жанровая картина нового типа.

Title. Paul Delaroche's Works from the Collection of Anatoly Demidov and Their Significance for Russian Artists of the 19th Century

Author. Chernysheva, Maria Aleksandrovna — Ph. D., associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. mariachernysheva@mail.ru

Abstract. The main achievement of Paul Delaroche was the creation of historical picture of a new type based on the principles of crossbreeding historical and genre painting. Although the authority of Delaroche in the international artistic circles of the 19th century was enormous, the question of his significance for

Russian artists still remains unexplored. This article is intended to partially fill that gap. Contrary to the opinion of Alexander Benois, that Karl Bryullov was the “Russian Delaroche”, the author supports Vladimir Stasov’s idea that Delaroche’s greatest impact on Russian art was felt after Bryullov had passed away. The focus of the article is the remarkable case of mastering Delaroche’s artistic practice by Fyodor Bronnikov. The author demonstrates that the successful grasp of Delaroche’s artistic innovations is found not in Bronnikov’s paintings on historical subjects but in his scenes from the everyday life. Influenced by Delaroche, Bronnikov created a new type of genre painting that would not fit with the traditional system of genres.

Keywords: Paul Delaroche; Fyodor Bronnikov; Karl Bryullov; historical painting of a new type; genre painting of a new type.

References

- Allard S. Quelques réflexions sur Paul Delaroche et son influence en Europe. *Les artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen Age aux années 1920*. Bern, Peter Lang Publ., 2007, pp. 193–202 (in French).
- Allenova O. *Karl Briullov (Karl Bryullov)*. Moscow, Trilistnik Publ., 2000. 31 p. (in Russian).
- Bann S. et al. (eds.) *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. Exhibition catalogue. London, National Gallery Publ., 2010. 168 p.
- Bann S. *Paul Delaroche: History Painted*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1997. 304 p.
- Bann S. Paul Delaroche’s German Reception. *Dialog und Differenzen: 1789–1870 Deutsch-französische Kunstbeziehungen / Les relations franco-allemandes*. Berlin, Deutscher Kunstverlag Publ., 2010, pp. 139–152 (in German and French).
- Bann S. Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting. *New Literary History*, 2003, vol. 34, no. 3. Theorizing Genres II, pp. 501–511.
- Bann S. *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2011. 196 p.
- Benois A. *Istoriya russkoj zhivipisi v XIX veke (History of Russian Art in the 19th Century)*. Moscow, Respublika Publ., 1999. 448 p. (in Russian).
- Bulgakov F. *Nashi hudozhniki. Zhivopiscy, skulptory, mozaichisty gravery i medalery (Our Artists. Painters, Sculptors, Mosaicists, Engravers and Medalists)*, vol. 1. Saint-Petersburg, A. S. Suvorin Publ., 1889. 293 p. (in Russian).
- Çakmak G. The Panoramic Studium in Nineteenth-century History Painting. Paul Delaroche and Jean-Léon Gérôme. *Mobility and Fantasy in Visual Culture*. New York, Taylor & Francis Publ., 2014, pp. 69–79.
- Chernysheva M. *Zakonchennaia kartina kak kontseptual’nyi chernovik. K voprosu o genezise istoricheskogo zhanra v russkom iskusstve (The Finished Painting as a Conceptual Draft. To the Issue of the Genesis of Historical Genre in Russian Art)* (in print) (in Russian).
- Gołdshtejn S. N. (ed.) *Tovarishhestvo peredvizhnikh hudozhestvennykh vystavok. Pis’ma, dokumenty (Association of Traveling Art Exhibits. Letters and Documents)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 384 p. (in Russian).
- Haskell F. et al. (eds.) *Anatole Demidoff, Prince of San Donato (1812–70)*. Exhibition catalogue. London, Trustees of the Wallace Collection Publ., 1994. 120 p.
- Klimenskaya O. G. Italian Myth of Fyodor Bronnikov. *Pinakoteka (Pinacotheca)*, 2003, no. 16–17, pp. 179–183 (in Russian).
- Kozhevnikov G. I. *Fyodor Bronnikov. Russkoe iskusstvo. Ocherki o zhizni i tvorchestve hudozhnikov: vtoraya polovina XIX veka (Russian Art. Essays on the Life and Works of Artists: The Second Half of the 19th Century)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962, pp. 403–420 (in Russian).
- Morozova O. *Fyodor Bronnikov Heritage Museum in Shadrinsk*. Available at: <http://www.russiskusstvo.ru/news/a1330/> (accessed 23 October 2015) (in Russian).
- Stasov V. V. *Nikolaj Nikolaevich Ge, ego zhizn’, proizvedeniya i perepiska (Nikolai Ge, His Life, Work and Correspondence)*. Moscow, Posrednik Publ., 1904. 411 p. (in Russian).
- Stasov V. V. *After the World’s Fair (1862)*. Stasov V. V. *Izbrannye sochineniia (Selected Works)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, pp. 65–112 (in Russian).
- Stasov V. V. *Art of the 19th Century*. Stasov V. V. *Izbrannye sochineniia (Selected Works)*, vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, pp. 485–755 (in Russian).
- Stasov V. V. *Contemporary Art in Europe*. Stasov V. V. *Izbrannye sochineniia (Selected Works)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, pp. 525–599 (in Russian).
- Stasov V. V. *Jewish Tribes in the Creation of European Art*. Stasov V. V. *Sobranie sochinenij (Collected Works)*. 1847–1886, vol. 1. Saint-Petersburg: M. M. Stasjulevich Publ., 1894, pp. 309–388 (in Russian).