

УДК: 75. 044

ББК: 85.103(4)5

A43

DOI: 10.18688/aa188-1-13

М. А. Чернышева

Новый исторический нарратив в живописи XIX века

В 1830-е гг. в творчестве Поля Делароша складывается историческая картина нового типа, развитие которой составляет параллель важнейшим тенденциям в историческом романе и историографии XIX в. Для понимания специфики этой картины ключевой является категория нарратива.

Подразумевающая протяженность и последовательность действий во времени, эта категория, строго говоря, чужда природе невременных искусств, что не мешало ей занимать привилегированное место в классической теории живописи. И надо признать, что в исторической картине нарративные амбиции оправданы в большей степени, чем в любом другом жанре живописи. В самом деле, возможно ли репрезентировать историю, не рассказывая? Творчество Делароша предоставляет богатый материал для ответа на этот вопрос. Я постараюсь показать, что в некоторых произведениях Делароша на исторические сюжеты повествование одновременно и претерпевает принципиальные изменения относительно классической своей модели, и получает импульс к исчезновению.

Нарратология¹ выделяет в качестве важной составной части повествования функции, т. е. действия персонажей с точки зрения их принадлежности к некому типу действий и их значения для хода рассказа. Типический характер действий, наиболее заметный в нарративах мифов и верований, выступает одним из жанрообразующих элементов и классической исторической картины, для которой мифы и верования служат главным сюжетным источником. Центральная и открытая роль функций в классической живописи связана не только с этим источником, но и с тем законом вариаций устойчивых величин, который обеспечивает единство и силу художественной традиции.

Функции дополняются атрибутами персонажей и действий или дескриптивной частью, которая в той или иной степени составляет любое повествование. Виды нарратива различаются среди прочего и в зависимости от пропорции и механизма сочетания в них функций и атрибутов. Вместе с тем, при условии преобладания и господства описания над повествованием, произведение теряет нарративную структуру и превращается в описательное.

¹ Я опираюсь на классические работы по нарратологии: [8; 4; 5; 20; 10]. О визуальном нарративе см.: [21].

Но и чрезмерное усиление роли функций и ослабление роли атрибутов может приводить к разрушению повествования в картине. Яркие примеры тому находим в живописи Рембрандта. Ян Бялостоцкий реконструировал творческий процесс Рембрандта как движение от конкретного библейского или мифологического сюжета в сторону смысловой общности, которая объединяет разные сюжеты [14]. Хотя Бялостоцкий не прибегал к терминам нарратологии, то, что он имел в виду, можно определить как подавление «атрибутов» «функциями» в степени, необычной для художественной традиции, когда и сами «функции» утрачивают свою функциональность, переставая служить повествованию, и превращаются в понятия. Это подавление приводит к сюжетной неясности некоторых картин Рембрандта, а также — к трансформации повествования в философствование.

На ум приходит судьба интерпретации «Данаи» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) Рембрандта. Как известно, долгое время этот сюжет рассматривался знатоками лишь как один из многих возможных (Венера, ожидающая Марса, Семела, ожидающая Юпитера, Мессалина, ожидающая своего очередного любовника, Агарь, Лия, Рахиль, Далила, Вирсавия) и был безоговорочно принят только тогда, когда лабораторное исследование скрытого слоя картины обнаружило, что первоначально на ней присутствовало изображение золотого дождя, записанное в окончательной авторской версии [6]. В данном случае золотой дождь — это «атрибут», запускающий повествовательную работу «функции», которую можно обозначить как «любовное ожидание».

Другой известный пример значимости «атрибутов» в живописном повествовании — рецепция современниками картины Пуссена «Елеазар и Ревекка» (Лувр, Париж). Высоко оценивая эту композицию, Филипп де Шампень тем не менее сожалел, что Пуссен отклонился в ней от текста Священного Писания и принятой иконографии сюжета, не изобразив верблюдов из каравана Елеазара. В XX в. искусствоведы показали, что причиной тому было не пренебрежение текстуальным источником и иконографическими образцами, а особый замысел Пуссена. В картинах на этот сюжет верблюды выступали атрибутами узнавания Елеазаром Ревекки: у колодца она поднесла воды и ему, и его верблюдам, и это был знак того, что именно она избрана Богом в жены Исааку. Но в луврской композиции Пуссен акцентировал следующий момент библейской истории, когда Елеазар подарил Ревекке серьги и запястья, тем самым сообщив ей волю Бога на ее брак с Исааком. При этом Пуссен изобразил в руках Елеазара кольцо, не фигурирующее в ветхозаветном рассказе, что в совокупности с прочими мотивами картины и обстоятельствами ее создания умозрительно отсылает к новозаветной сцене Благовещения, в которой архангел Гавриил объявляет Марии о ее мистическом единении с Богом [16; 1, с. 56–62]. «Героиня получает важное известие» — это нарративная функция сближает две истории из Ветхого и Нового Завета.

Теперь обратимся к творчеству Делароша. Самой новаторской его исторической картиной стало полотно «Кромвель у гроба Карла I» (Музей изящных искусств, Ним), выставленное в Салоне 1831 г.² Деларош сам расценивал это произведение как пробный

² В 1849 г. была создана авторизованная полноразмерная копия картины (ГЭ, Санкт-Петербург), которую приобрел Николай Кушелев-Безбородко.

камень нового подхода к репрезентации исторических сюжетов [19, р.74]. Прежде всего надо отметить, что необычным для художественной традиции был сам сюжет, во-первых, потому, что он принадлежал не Священной или античной истории, а истории Нового времени (в живописи до XIX в. подобные сюжеты встречались редко), а вторых, потому, что он был посвящен буржуазной революции, т. е. событию, сам тип которого был порожден Новым временем. В сознании Делароша и заказчика его картины, французского правительства, а также в восприятии современников этот сюжет вызывал отчетливые ассоциации с недавним прошлым — Великой французской революцией.

В аннотации к «Кромвелю» для каталога Салона Деларош сослался на работу Рене де Шатобриана «Четыре Стюарта» [11, р.114]. Вот что читаем у Шатобриана: Кромвель «открыл гроб и дотронулся до головы своего короля, чтобы убедиться, что она действительно отделена от тела; он заметил, что человек, столь хорошо сложенный, мог бы долго жить» [15, р.399]. Двумя годами ранее ту же сцену описывал в своей «Истории Карла I» Франсуа Гизо, который вскоре стал почитателем «Кромвеля» Делароша. После показа в Салоне эта картина была приобретена музеем Нима, родного города Гизо, вероятно, по его инициативе³. Гизо владел рисунком к этой композиции с персональным посвящением от Делароша [19, р.74]. Как ученый Гизо сам был приверженцем модернизации исторического нарратива. К его воззрениям на то, каким должно быть повествование в историографии и литературе, мы обратимся чуть позже.

В своей книге о Карле I Гизо, отталкиваясь от исторических свидетельств⁴, пишет: «Кромвель захотел увидеть тело, внимательно рассмотрел его и, приподняв руками голову, словно для того, чтобы убедиться, что она как следует отделена от туловища, произнес: „Вот хорошо сложенное тело, оно было предназначено для долгой жизни“. Семь дней гроб был выставлен в Уайтхолле» [18, р.401]⁵.

Почему в салонной аннотации к «Кромвелю» Деларош сослался на Шатобриана, а не на Гизо, который во Франции того времени был главным исследователем Английской революции? Возможно, это стало следствием того, что официальный заказ на картину Деларош получил еще до Июльской революции, при Карле X, опирающемся в своей политике на ультрароялистов, в число которых входил Шатобриан. Гизо же принадлежал к партии либералов и поддержал переход власти в результате революции к Луи-Филиппу, «королю-гражданину». Как мы увидим, Деларош по духу своего творчества был ближе к Гизо.

Изображения сцены у Шатобриана и Гизо при всей их внешней схожести различаются в существенных деталях. Шатобриан пишет, что Кромвель «дотронулся до головы *своего* короля» (курсив мой. — М. Ч.), тем самым подчеркивая, что монархия — это нечто большее, чем политический режим, это часть мироустройства, и подданство монарху неотменяемо даже через его убийство. Выражение «дотронулся до головы»

³ Ним стал местом чудовищного кровопролития во время революции. Среди гильотинированных был и отец Гизо [11, р.114].

⁴ Книга Гизо содержит не только многочисленные ссылки на первоисточники, но и приложение некоторых из них. Внимание к источникам информации — одно из достижений сциентистской историографии XIX в.

⁵ Впервые эта книга была опубликована в 1826 г.

менее жестко но и менее точно по отношению к объяснению этого жеста («чтобы убедиться, что она действительно отделена от тела»), чем выражение «приподнял голову», которое использует Гизо. Наконец, достоин внимания комментарий, который делает к сцене Шатобриана и подобного которому мы не находим у Гизо: «Страшный Кромвель, темный и неведомый, как судьба, испытывал в этот момент непреклонную гордость: он упивался победой над монархией и над природой» [15, р. 399]. На этом фоне хорошо заметна сдержанность изложения Гизо, который не дает Кромвелю эмоциональных оценок и — как истинный либерал от историографии — не прибегает к абсолютной власти нарратора, позволяющей проникнуть в голову и душу персонажа, а показывает его как бы только таким, каким он виден со стороны и на основании фактов. Бесстрастность исторического повествования Гизо бросалась в глаза его современникам. Гюстав Планш, например, замечал: «К сожалению, в его пронизательности есть что-то безличное: он превосходно угадывает отдаленные причины, следствия прямые и косвенные каждого события, но, к несчастью, кажется, что он не принимает участия в том, что рассказывает, не разделяя надежд, не увлекаясь страстями людей, которых выводит на сцену <...> Хотя нравственное чувство в нем весьма развито, но выражается оно только в бездушных положениях» [7, с. 78]⁶. Планш также делится интересным для нас наблюдением о том, что Гизо предлагает скорее «экспозицию» Английской революции, чем рассказ о ней [7, с. 78].

Деларош деликатно заменяет самую острую деталь рассказа Гизо, которая, тем не менее, должна была всплывать в памяти у многих начитанных зрителей: в передаче Делароша Кромвель приподнимает крышку гроба, а не голову короля. Впрочем, этот жест можно воспринимать как предвещающий тот, о котором говорит Гизо. В целом же Деларош трактует сцену холодно и сухо, не наделяя экспрессией Кромвеля и не выражая собственного мнения об изображаемом, в чем он оказывается на стороне Гизо, а не Шатобриана.

Современники Гизо признавали, что Кромвель был одним из самых ярких воссозданных им характеров⁷. В своем предисловии к полному собранию сочинений Шекспира [17] Гизо рассуждал, в частности, о взаимодействии характеров и событий в драматургическом нарративе. Эта статья стала, возможно, самым актуальным для современников сочинением Гизо, представляя собой не только оригинальную интерпретацию творчества Шекспира, но и манифест романтизма⁸.

Гизо определяет нарративные принципы, по которым в творчестве Шекспира различаются жанр исторических хроник и жанр трагедий. В исторических хрониках повествование задано цепью событий. Характеры играют второстепенную и подчиненную событиям роль, они создаются событиями и служат их прояснению. В трагедиях, которые Гизо считает вершиной творчества Шекспира, характеры приобретают самосто-

⁶ Бесстрастность повествования Гизо можно расценивать и позитивно, как залог историографической объективности. См. также: «Гизо, первый из французов, явил в исторических своих исследованиях совершенное беспристрастие» [2, с. 293].

⁷ См., например: [7, с. 79].

⁸ «Отныне все, писавшие о Шекспире или им вдохновлявшиеся, опирались на эту статью, настолько известную, что ссылки на нее казались необязательными» [9, с. 157].

тельную силу, становятся центром событий и входят с ними в сложные и противоречивые отношения, не исключая противостояния. Здесь скорее события служат прояснению характеров, что не значит «подчиняются им» [17, р. LXXXV–LXXXIX]. Исторические хроники Шекспира довольствуются типическими характерами, трагедии выводят на сцену характеры индивидуальные. В трагедиях Шекспир «хочет воскресить человека. Он не спрашивает у него: „Что ты сделал?“ Он вопрошает: „Как ты создан? Почему и как ты участвуешь в событиях? К чему ты стремился? Что ты мог? Кто ты?“ [17, р. LXXXVI].

Согласно Гизо, индивидуальный характер является важным фактором не только литературного, но и историографического повествования. Так, например, он счел неудачным, что Вальтер Скотт в «Квентине Дорварде» передал характер Людовика XI, «скорее обозначив тип, чем изобразив индивидуальность»⁹, и, напротив, восхищался образом Людовика XI в «Истории герцогов Бургундских» Проспера де Баранта: «Ваш Людовик XI очаровал меня. Впервые я увидел его таким, каким он мелькал перед моим взором»¹⁰.

Репрезентация характера, особенно нетипического, — задача дескриптивных приемов. В приведенном высказывании Гизо не случайно, указывая на упущение Скотта, использует глагол «reindre», подразумевая, что тот не показал характер, подобно живописцу, не сделал его как бы зримым. Если собственно рассказ — это прерогатива вербальных искусств, то описание — визуальных.

Возвращаясь к «Кромвелю у гроба Карла I» Делароша, отметим, что описание занимает в этой картине очень важное место, и не только потому, что это произведение изобразительного искусства. Во-первых, доля описания возрастает за счет доли действия, которого здесь очень мало, а то, что есть, незначительно и не вполне понятно: Кромвель открывает крышку гроба, чтобы взглянуть на труп Карла. Зачем он это делает? Что нам это объясняет в событии революции и казни? Скорее это говорит нам нечто о самом Кромвеле: о том, что мысль о короле не оставляет его в покое. То есть изображение действия превращается в прием описания характера персонажа. Во-вторых, к чисто описательным мотивам относится, например, такая мелкая, но выразительная и привлекающая к себе внимание деталь, как надорванная по шву перчатка на правой руке Кромвеля. Отталкиваясь от этой детали, критики обнаруживали и пыль на его сапогах, и полинявший бархат на его платье, и потертость на ремне его портупей, что, надо признать, неочевидно в самой картине. Разорванная перчатка добавляет щекотливый штрих к брутальному портрету Кромвеля. Кроме того, эта деталь из разряда тех, полюбившихся и живописцам, и писателям, и историкам в XIX в., которые усиливают эффект реальности, так как ассоциируются с ее неупорядоченностью и непредсказуемостью¹¹.

⁹ Письмо Гизо к Баранту от 14 июня 1823 г. [13, р. 23]. Хотя Гизо критикует здесь Скотта, он, как и Барант, был одним из первых и главных французских последователей «великого шотландца» в области исторического повествования.

¹⁰ Письмо Гизо к Баранту от 21 ноября 1825 г. [13, р. 23].

¹¹ См.: [3]. Ср. наблюдения Ролана Барта об «эффекте реальности» с тем, что Гизо пишет о приеме примешивания второстепенного к главному: «Эти фрагментарные картины частной и народной жизни, протекающей очень далеко от больших событий, Шекспир выводит на первый план... Кажется, что так он сообщает своим творениям формы и цвета реальности» [17, р. LXXXVIII].

Но эта деталь еще меньше способна нам сказать о событии, чем действие, которое совершает в сцене Кромвель. Современники восприняли картину Делароша как беспрецедентно и рискованно правдоподобную для жанра исторической живописи. «Меня упрекали за то, что я сделал своего Кромвеля слишком настоящим», — вспоминал Деларош [19, р. 74]. Дескриптивные приемы по существу ближе поэтике реализма, особенно в живописи, чем приемы собственно рассказа. Деларош не столько рассказывает, сколько показывает, как было дело, констатирует факт.

Специфика изображенного действия Кромвеля также выделяет картину Делароша в нарративной традиции исторической живописи, и прежде всего потому, что это действие ускользает от идентификации с той или иной «функцией», т.е. типом действия в его значении для фабулы. В классической исторической картине сюжеты, связанные с присутствием персонажей рядом с мертвым телом или частями тела, соответствуют двум функциям — функции скорби (Пьета, Андромаха у тела Гектора, Ахилл у тела Патрокла) и функции торжества (Давид с головой Голиафа, Юдифь с головой Олоферна, Саломея с головой Иоанна Крестителя). В «Кромвеле» Делароша действие неопределенно и противоречиво по своему смыслу, остается до конца неясно: торжествует ли Кромвель или в его душу все-таки закрались сомнения и сожаления о содеянном?¹² Это имел в виду Генрих Гейне, когда в своем обзоре Салона 1831 г. задавался вопросом: погрузился ли Кромвель возле тела обезглавленного короля в состояние длительной и сложной рефлексии, не исключаяющей раскаяние, или же он просто решил бросить бесстрастный и прозаический взгляд на своего мертвого противника? [12, р. 145]. На картине Делароша перед нами и несостоявшаяся скорбь, и несостоявшееся торжество.

Итак, в «Кромвеле у гроба Карла I» художник как будто избегает повествования. Доля описания, обеспечивающего зримую экспозицию сцены, вытесняет здесь долю собственно рассказа, приводящего сцену в действие. Вместе с этим и отчасти благодаря этому усиливается сходство исторической репрезентации с реальностью, которой чужда нарративная организованность. Однако неверно будет утверждать, что повествование вовсе исчезает из произведения Делароша, т.к. именно через категорию нарратива наиболее полно раскрывается структура «Кромвеля» как исторической картины нового типа. Интерпретация этого типа с точки зрения модернизированного и модерированного повествования имеет преимущества перед наиболее распространенной и в XIX в., и в наши дни трактовкой его с точки зрения скрещивания жанровых принципов исторической и бытовой живописи. Нарратологическая интерпретация в большей степени затрагивает сущность новой исторической картины, которая определяется не только новой комбинацией старых форм, но конструированием новой концепции визуальной репрезентации, которая не привязана к жанровым принципам классического искусства.

¹² В «Четырех Стюартах» Шатобриана поведение Кромвеля у гроба короля отчетливо обозначено как функция торжества (см. выше). Эта функция не подчеркнута в «Истории Карла I» Гизо, как и в картине Делароша.

Литература

1. *Арасс Д.* Деталь в живописи. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 464 с.
2. [Б. а.] О существенности в литературе // *Сын отечества*. — 1826. — Т. 105. — № 3. — С. 284–294.
3. *Барт Р.* Эффект реальности // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1994. — С. 392–400.
4. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. — М.: ИГ Прогресс, 2000. — С. 196–238.
5. *Женетт Ж.* Границы повествовательности // *Женетт Ж.* Фигуры. Т. 1. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — С. 60–281.
6. *Кузнецов Ю. Т.* Загадка «Данаи». К истории создания картины Рембрандта. — Л.: Искусство, 1970. — 90 с.
7. *Плани Г.* Гизо // *Современник*. — 1852. — Т. 33. — С. 57–86.
8. *Пропп В.* Морфология сказки. — Л.: Academia, 1928. — 151 с.
9. *Реузов Б.* Шекспир и эстетика французского романтизма: («Жизнь Шекспира Ф. Гизо») // *Шекспир в мировой литературе* / Науч. ред. Б. Реузов. — Л.: Худож. лит., 1964. — С. 157–197.
10. *Шмид В.* Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
11. *Bann S.* Paul Delaroche: History Painted. — Princeton: Princeton University Press, 1997. — 304 p.
12. *Bann S.* Paul Delaroche's German Reception // *Dialog und Differenzen: 1789–1870 Deutsch-französische Kunstbeziehungen / Les relations franco-allemandes* / Ed. T. W. Gaetgens. — Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010. — P. 139–152.
13. *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.
14. *Bialostocki J.* A New Look at Rembrandt Iconography // *Artibus et Historiae*. — 1984. — Vol. 5. — No. 10. — P. 9–19.
15. [Chateaubriand]. Oeuvres complètes de Chateaubriand. T. 10. Histoire de France; Les quatre Stuarts; Vie de Rancé. — Paris: Librairie Garnier Frères, 1828. — 591 p.
16. *Glen T. L.* A Note on Nicolas Poussin's Rebecca and Eliezer at the Well of 1648 // *AB*. — 1975. — Vol. 57. — No. 2. — P. 221–224.
17. *Guizot F.* Vie de Shakespeare // *Shakespeare W.* Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. Pichot, traducteur de Lord Byron, précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot. T. 1. — Paris: chez Ladvoça, 1821. — P. III–CLII.
18. *Guizot F.* Histoire de Charles Ier: depuis son avènement jusqu'à sa mort. T. 2. — Paris: Didier, 1845. — 447 p.
19. *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey.* Exh. cat. / Ed. S. Bann et al. — London: National Gallery, 2010. — 168 p.
20. *White H.* The Value of Narrativity in the Representation of Reality // *Critical Inquiry*. — 1980. — Vol. 7. — No. 1. — P. 5–27.
21. *Wolfgang K.* Narrative // *Critical Terms for Art History* / Ed. R. S. Nelson, R. Shiff. — Chicago; London: The University of Chicago Press, 2003. — P. 62–74.

Название статьи. Новый исторический нарратив в живописи 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. В 1830-е гг. в творчестве Поля Делароша складывается историческая картина нового типа. Для понимания специфики этой картины ключевой является категория нарратива.

В статье на избранных примерах обозначена модель повествования в классической исторической живописи и предложен анализ нарративной структуры картины Делароша «Кромвель у гроба Карла I». К анализу привлечен контекст картины — ее рецепция современниками, ее сюжетные источники в исторических трудах Шатобриана и Гизо, мысли Гизо о приемах повествования в литературе и историографии, суждения современников об особенностях исторического нарратива самого Гизо.

В статье показано, что в «Кромвеле» Делароша повествование одновременно и претерпевает принципиальные изменения относительно классической своей модели, и получает импульс к исчезновению.

В этом произведении доля описания, обеспечивающего зримую экспозицию сцены, вытесняет долю собственно рассказа, приводящего сцену в действие, которого здесь очень мало, а то, что есть, незначительно и не вполне понятно. Это действие ускользает от идентификации с той или иной «функцией», т. е. типом действия в его значении для фабулы. Поэтому оно сохраняет смысловую неопределенность и противоречивость. Вместе с этим и отчасти благодаря этому усиливается сходство исторической репрезентации с реальностью.

Ключевые слова: французское искусство XIX в.; историческая живопись; нарратив; Поль Деларош; Франсуа Гизо.

Title. The New Historical Narrative in the 19th Century Painting.

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

Abstract. The article deals with the new type of historical painting created by Paul Delaroche in the 1830s. The category of narrative is the most important one for understanding the specificity of that type.

The narrative model in the classical historical painting is outlined, and the narrative structure of Delaroche's *Cromwell* and *Charles I* is analyzed. The context of the picture is taken into account: its reception by contemporaries, its narrative sources in historical writings of Chateaubriand and Guizot, Guizot's thoughts about narrative principles in literature and historiography, as well as judgements of contemporaries on Guizot's historical narrative.

It will be evident that in Delaroche's *Cromwell* narration is undergoing fundamental changes with respect to its classical model, simultaneously receiving an impulse to its own disappearance. In *Cromwell* the description, which provides a visible exposition of the scene, displaces the narration proper that gives action to the scene. This action escapes from being identified with this or that "function", i. e. a type of action in its significance for a plot. Therefore, the action preserves semantic ambiguity and inconsistency. At the same time, and partly due to these qualities, the historical representation acquires closer similarity with the reality.

Keywords: French art of the 19th century; history painting; narrative; Paul Delaroche; François Guizot.

References

- Anonym. On Essentiality in Literature. *Syn otechestva (Son of the Fatherland)*, 1826, vol. 105, no. 3, pp. 284–294 (in Russian).
- Arasse D. *Détail v zhivopisi (Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2010. 464 p. (in Russian).
- Bann S. et al. (eds.). *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey: 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*. T. W. Gaehtgens (ed.) Berlin, Deutscher Kunstverlag Publ., 2010, pp. 139–152.
- Bann S. *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2011. 196 p.
- Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 1966, vol. 8, no. 1, pp. 1–27 (in French).
- Barthes R. L'effet de réel. *Communications*, 1968, vol. 11, no. 1, pp. 84–89 (in French).
- Bialostocki J. A New Look at Rembrandt Iconography. *Artibus et Historiae*, 1984, vol. 5, no. 10, pp. 9–19.
- Chateaubriand. *Oeuvres complètes de Chateaubriand. Vol. 10. Histoire de France; Les quatre Stuarts; Vie de Rancé*. Paris, Librairie Garnier Frères Publ., 1828. 591 p. (in French).
- Genette G. Frontières du récit. *Communications*, 1966, vol. 8, no. 1, pp. 152–163 (in French).
- Glen T. L. A Note on Nicolas Poussin's Rebecca and Eliezer at the Well of 1648. *The Art Bulletin*, 1975, vol. 57, no. 2, pp. 221–224.
- Guizot F. *Histoire de Charles Ier: depuis son avènement jusqu'à sa mort*, vol. 2. Paris, Didier Publ., 1845. 447 p. (in French).
- Guizot F. Vie de Shakespeare. Shakespeare W. *Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. Pichot, traducteur de Lord Byron, précédée d'une notice*

biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot, vol. I. Paris, chez Ladvoca Publ., 1821, pp. III–CLII (in French).

Kuznetsov Iu. T. *Zagadka “Danai”. K istorii sozdaniia kartiny Rembrandta (Danaë’s Enigma. To the History of Creation of Rembrandt’s Painting)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1970. 90 p. (in Russian).

Planche G. Guizot. *Sovremennik (The Contemporary)*, 1852, vol. 33, pp. 57–86 (in Russian).

Propp V. *Morfologiya skazki (Morphology of the Folktale)*. Leningrad, Academia Publ., 1928. 151 p. (in Russian).

Reizov B. Shakespeare and the Aesthetics of French Romanticism (Guizot’s *Vie de Shakespeare*). Reizov B. (ed.). *Shakespeare v mirovoi literature (Shakespeare in World Literature)*. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1964, pp. 157–197 (in Russian).

Schmid W. *Narratologiya (Narratology)*. Moscow, Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2003. 312 p. (in Russian).

White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*, 1980, vol. 7, no. 1, pp. 5–27.

Wolfgang K. Narrative. Nelson R. S.; Schiff R. (eds.). *Critical Terms for Art History*. Chicago, London, The University of Chicago Press Publ., 2003, pp. 62–74.