

НАСЛЕДИЕ НАСЛЕДИЕ НАСЛЕДИЕ Наследие НАСЛЕДИЕ НАСЛЕДИЕ

НАСЛЕДИЕ

УДК 7.035(44)"18"
ББК 85.103(4Фра)52-8,4

К.И. МАСЛОВ

ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ «ВИЗАНТИЙСКОГО ПРОЕКТА» КНЯЗЯ Г.Г. ГАГАРИНА: ДОМИНИК ПАПЕТИ

Константин Ильич Маслов,
кандидат искусствоведения
E-mail: zmaslo@mail.ru

Реферат. Статья посвящена творчеству французского художника Доминика Папети, копии афонской живописи которого явились одним из источников «византийского проекта» князя Г.Г. Гагарина, будущего вице-президента Императорской Академии художеств, поставившего своей целью возрождение в России «национального» церковного искусства. Анализ работ Папети и его взглядов на искусство позволяет заключить, что в своих религиозных полотнах художник вдохновлялся искусством далекого прошлого, в частности Византии, в то время как в светских – ориентировался на живописцев позднего Ренессанса, на третью манеру Рафаэля, на Тициана, Микеланджело, Поля Веронезе, Беллини, Франча. Особое внимание уделено поездке художника на Афон, предпринятой им в 1847 г. под впечатлением афонской рукописи наставлений для иконописцев, опубликованной двумя годами раньше археологом А.-Н. Дионом. По наблюдению автора статьи, выполненные Папети на Афоне копии фресок греческого мастера Панселиноса, относящиеся, как полагали афонские монахи, к XII в., несут на себе печать академического

образования французского художника, совершенно го владения им навыками передачи пластической формы. Эта особенность копий Папети позволила автору сделать вывод о том, что для Гагарина они стали наглядным доказательством плодотворности идеи соединения «греческой христианской мысли» с «греческой языческой формой», на основе которой впоследствии он попытался возродить «национальный стиль» церковной живописи.

Ключевые слова: Папети, Энгр, Григорий Гагарин, Афон, религиозная живопись, прерафаэлизм, фурьеризм.

Для цитирования: Маслов К.И. Об одном источнике «византийского проекта» князя Г.Г. Гагарина: Доминик Папети // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 696–702.

В опубликованной в 1856 г. будущим вице-президентом Императорской Академии художеств князем Г.Г. Гагаринским брошюре, в которой содержались основные идеи его «византийского проекта» – «возвращения» русской церковной живописи «к искусству национальному», в числе образцов, которые могли бы, как он полагал, принести для этого «важнейшую пользу», были названы копии фресок греческого художника

Панселиноса, выполненные французским живописцем Домиником Папети (1815–1849) во время путешествия на Афон в 1847 г. [1, с. VI–VII] и в том же году экспонированные в Парижском салоне [2, р. 358] (рис. 1–2)¹. Гагарин, находившийся в это время в Париже², несомненно, видел эти копии; по его свидетельству, они произвели «сильное впечатление на истинных знатоков и ученых» [1, с. VI].

В творчестве Папети, копии византийской живописи которого были столь высоко оценены современниками, в полной мере отразились неоднородность и противоречивость художественной жизни Франции времени Июльской монархии³. Сын марсельского фабриканта мыла, не пожелавший продолжить дело своего отца, Папети сначала обучался живописи в Школе изящных искусств в Марселе, затем в Париже [3, р. 4–6]. Получив в 1836 г. первую Римскую премию за картину «Моисей, источающий воду из скалы», он отправляется пенсионером в Италию, где поступает в ученики к Ж.О.Д. Энгру, который в то время являлся директором Французской Академии в Риме [3, р. 6, 8]. Влияние Энгра, особым расположением которого пользовался молодой художник [3, р. 8], оказало большое влияние на творчество последнего — Рафаэль стал для него идеалом, и в то же время прерафаэлизм, по меткому замечанию П.-Ф. Фукара, «простерся» в его работах до Византии [5, р. 217]. О многообразии художественных ориентиров Папети можно составить представление из его письма к своему марсельскому учителю Оберу (1839). Папети сообщал в нем, что образцами для него служат «...прежде всего, наиболее древние, мозаичисты и произведения св. Луки, затем Перуджино и Пентурикио, Фра Бартоломео и Рафаэль...». По его мнению, «Диспута» Рафаэля являлась вершиной религиозной живописи, поскольку в этом произведении мысль, как он полагал, соединена с прекрасной формой. Различие живописи религиозной и живописи светской художник пояснял на примере своих картин «Св. Иосиф и ребенок Христос», написанной для храма Сен-Виктор в Марселе (рис. 3), и «Спящая женщина». Работая над последней картиной, он ориентировался на живопись позднего Ренессанса, третьью манеру Рафаэля, Тициана, Микеланджело, Поля Веронезе, Беллинни, Франча. В этом случае «идолом», как он писал, был для него Фидий [3, р. 11].

Так называемый «иератизм», выражавшийся в подчеркнутой статичности и фронтальности положений фигур, усвоенный Папети, очевидно, в той же мере от византийских мозаик Италии, как и от учителя, автора картин «Наполеон на троне» (1806) и «Христос, передающий святому Петру ключи от рая» (1820) (рис. 4), в некоторых религиозных полотнах выражен вполне отчетливо⁴. Картины «Св. Иосиф и ребенок Иисус» можно отнести к наиболее «византийским» работам художника, но в той или иной мере «византийский» иератизм присущ некоторым другим его религиозным произведениям, в частности, картине «Авва Зосима дает гиматий Марии Египетской»

¹ Все 12 акварельных копий афонской живописи Папети, выставлявшиеся в Салоне, с середины XIX в. находятся в собрании Лувра [3, р. 18].

² Гагарин уехал в Париж после кончины в 1845 г. своей первой жены, Анны Николаевны, урожденной Долгоруковой, и оставался в Европе около двух лет [4, с. 26].

³ По словам П.-Ф. Фукара, Папети был современником амбициозной и противоречивой эпохи [5, р. 210]. О творческом пути художника см., в частности, публикации Ф. Тамизье и Ф. Сервиана [3, 6].

⁴ Термин «иератический» использовался в XIX в. для характеристики средневекового религиозного искусства. Полагают, что он был введен в научный оборот французским археологом Е. Картье (см. подробнее: [7, с. 323, 325]). Вероятно, употребление термина в таком значении восходит к Клименту Александрийскому, который назвал «иератическим» египетское письмо, бывшее «в ходу у жрецов, пишущих о вещах священных» (цит. по: [8, с. 160]).



Рис. 1. Доминик Папети.
Копия афонской фрески. 1847.
Акварель. Лувр [5, fig. 97].



Рис. 2. Доминик Папети.
Копия афонской фрески. 1847.
Акварель. Лувр [25].

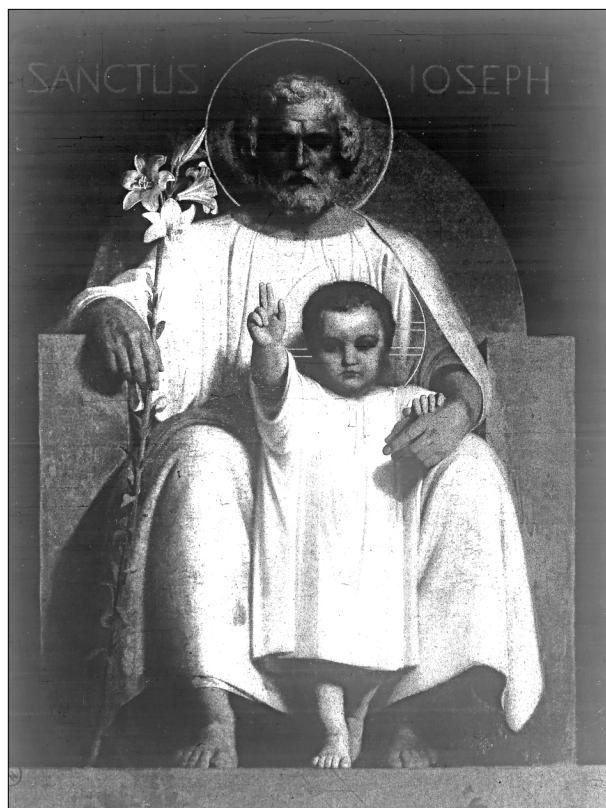


Рис. 3. Доминик Папети. Св. Иосиф с младенцем Христом. Ок. 1841. Храм св. Виктора в Марселе [5, fig. 95]

(1837–1842) (рис. 5), образам Богоматери «Утешительницы скорбящих» (Consolatrix afflitorum) (1846) [9, р. 207–208, №. 366] и Христа «в красных одеждах» (Sacré-Coeur) [3, р. 10; 10].

Широкую известность Папети получил, однако, не столько благодаря своим религиозным работам, сколько картине «Мечты о благоденствии» (1839–1843) [11, fig. 29], созданной им под влиянием идей Ш. Фурье⁵. Написанная, по отзыву одного из биографов художника, «в стиле и с чувством Рафаэля», эта картина произвела на его учителя Ж.О.Д. Энгра столь сильное впечатление, что он объявил, что не колеблясь поставил бы на нее свою подпись; работа была удостоена большой золотой медали Салона 1843 года [3, р. 14].

Интерес к истории и древностям увлекал Папети в путешествия по Италии и Европе [6, р. 45]⁶, а

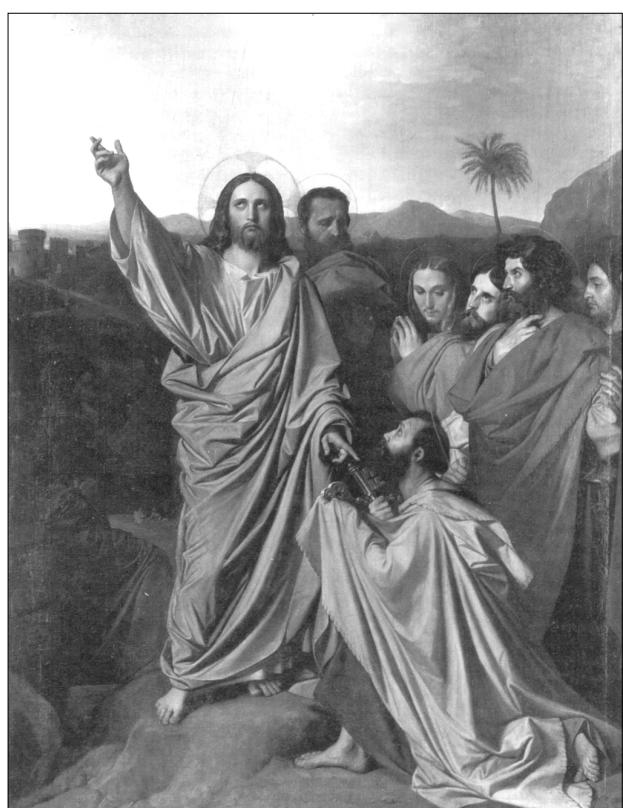


Рис. 4. Ж.О.Д. Энгр. Христос передает ключи от Рая св. Петру. 1820. Холст, масло. Лувр [26, fig. 35]

стремление познакомиться с «наиболее чистым преданием» византийской живописи привело на Афон [14, р. 772]. Он был первым французским живописцем, отважившимся на такое путешествие. Его подтолкнула на это изданная в 1845 г. археологом А.-Н. Диодороном привезенная с Афона рукопись греческой Ерминии, наставлений для иконописцев [15]⁷. По возвращении Папети опубликовал описание своей афонской поездки [14]⁸.

На впечатлениях художника от афонской «республики»⁹ лежит печать воспринятого им от Ш. Фурье предубеждения против монахов и монастырей. В архитектуре обителей Святой горы, в отличие от фаланстера, он не нашел ни «гармоничного плана», ни каких-либо «следов ансамбля», ни «симметрии» в расположении келий монахов¹⁰. Равнодушным оставила его и архитектура

⁵ В фурьеизм Папети обратил видный последователь Ш. Фурье Ф. Сабатье [11, р. 337]. Фурьеисты разделяли взгляд на искусство К.А. Сен-Симона, согласно которому художник должен играть в обществе роль посредника, примиряющего различные элементы и искореняющего в нем несправедливость [12, р. 1–2].

⁶ В 1857 г. Г.Г. Гагарин, находясь в Париже, предлагал Президенту Академии художеств великой княгине Марии Николаевне приобрести для класса византийского иконописания Академии архив Папети, в котором, по его словам, находились «материалы по мозаике, живописи, фрескам, миниатюрам», со-

бранные художником «как в Италии, так и на юге Франции» (цит. по: [13, с. 189]).

⁷ А.-Н. Диодорон и П. Дюран, выполнивший перевод рукописи Ерминии, путешествовали по Греции и Турции (с посещением Афона) с июля 1839 года по февраль 1840 года [16, р. XIX].

⁸ Русский перевод статьи Папети был опубликован вскоре в Москве [17].

⁹ Папети определил форму правления на Святой горе как «республику» [14, р. 784].

¹⁰ См. регулярный план и эскиз фаланстера Ш. Фурье [18,

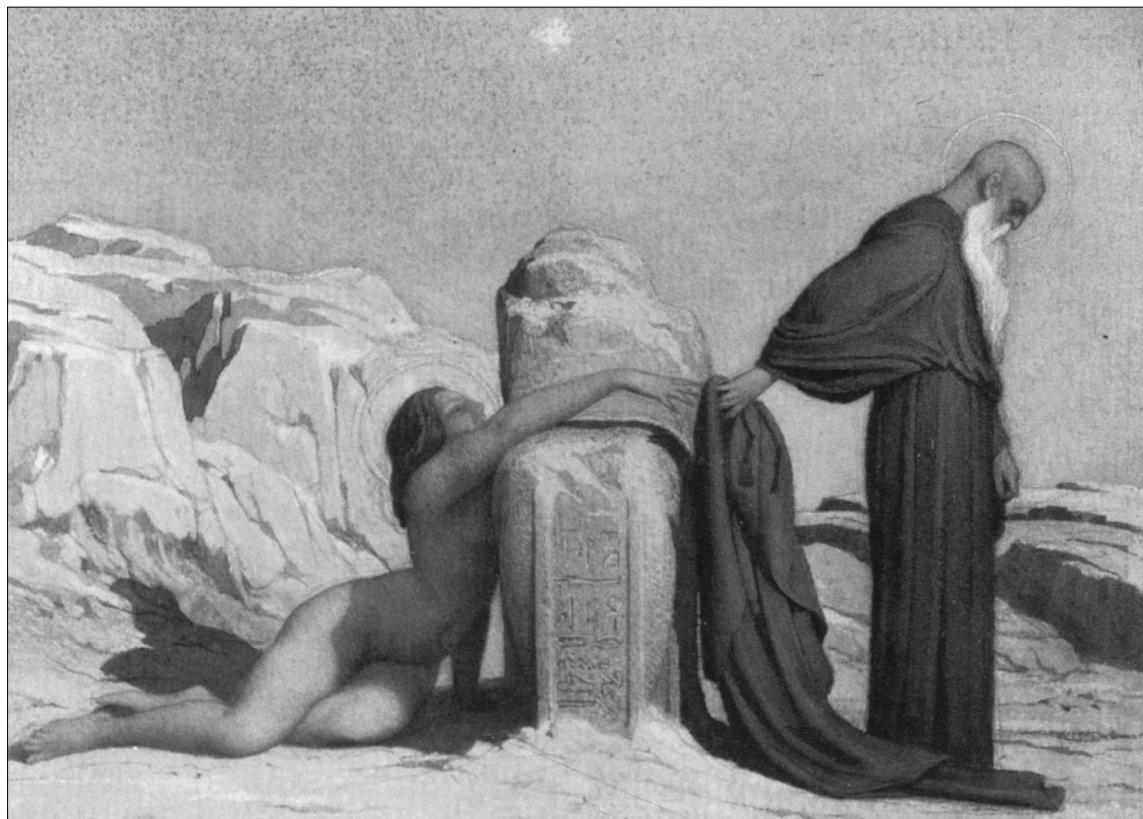


Рис. 5. Доминик Папети. Старец Зосима дает гиматий Марии Египетской. 1837—1842.
Акварель. Монпелье. Музей Фабра [26, fig. 31]

афонских храмов. Не преминул художник обратить внимание читателей и на то, что коридоры, по которым его вели в приемную палату Агиа-Лавры, первого монастыря, который он посетил на Афоне, были «темными, удушливыми и неопрятными» [14, р. 774].

В описании Папети жизни монахов на Афоне отчетливо видно влияние Ш. Фурье, который считал их ничего не производящими, но лишь потребляющими «похитителями социального тела» [19, р. 280]. В монастырях, по утверждению художника, полностью отсутствовала умственная деятельность, библиотеки были заброшены, просвещение коснело, не было образованных врачей [14, р. 774—775]¹¹. С «материальной» стороной жизни монахов дело обстояло, по его словам, не лучше: довольствуясь малым, они не занимались земледелием и были склонны к праздности [14, р. 775]. Между монастырями Святой горы отсутствовало нормальное сообщение из-за плохих дорог. Оценивая монашескую жизнь на Афоне в це-

лом, художник определил ее как «оцепеневшую» в условиях жестких монастырских правил, в отличие, очевидно, от жизни его идеала, фаланги, с ее личной и семейной свободой, основанной, по учению Фурье, на универсальных законах, действующих благодаря добрым нравам, обычаям, правилам вежливости и хорошим манерам [19, р. 327].

Общий упадок афонской жизни проявился, как полагал Папети, и в упадке живописи: обучение художников отличалось, по его мнению, примитивностью [14, р. 782], а в искусстве их, «совершенно чуждых идеи прекрасного» [14, р. 789], он нашел лишь «бесформенные попытки» [14, р. 775].

Древнюю афонскую живопись, в частности ту, что он увидел в храме Агиа-Лавры, авторство которой монахи приписывали Мануилу Панселиносу, о котором, как о «Джотто византийской школы», он знал еще до своей поездки из книги Дидрона [15, р. 7—8], художник, напротив, оценил весьма высоко [14, р. 778]. Сравнив фрески Панселиноса с мозаиками Италии, Папети отнес их «по完整性 контуров»¹² к первым векам христианства, «ког-

с. 257, вклейка между с. 256 и с. 257], полагавшего, что «люди периода цивилизации», к которому он относил современное ему общество, «обычно обладают инстинктом неправильного» [18, с. 255].

¹¹ В последнем он смог убедиться лично, заболев на Афоне [14, р. 18].

¹² В тексте оригинала: «par l'ampleur des contours» (фр.) [14, р. 779]. Приведен перевод статьи, опубликованной в Московском городском листке [17, с. 584]. Возможен другой вариант перевода: «по трактовке объемных форм».

да греческое искусство не совсем еще угасло» [17, с. 584]¹³.

«Византийскую школу» Папети считал школой переходной «от древнего искусства, которое искало прекрасное в самой форме, к искусству христианскому, которое пользуется формой для выражения мысли» [17, с. 578]. Стремясь выразить новые чувства и основываясь на античном наследии, византийское искусство, полагал он, достигло к III в. своего апогея и оставалось в цветущем состоянии до VII в. благодаря покровительству императоров в Константинополе. «Склоняясь к упадку в последующие веки» и пережив времена «глубокого мрака и невежества» Европы, оно сохранило предания, которые потом перешли на Запад и «развились великолепнейшим образом» в искусстве Ренессанса. Само же византийское искусство, которому «недоставало начала-свободы», пришло в упадок, превратившись в простые «графические формулы» [17, с. 594]. Будучи свидетелем того, как «новейшие» живописцы безжалостно истребляют драгоценные фрески своих монастырей и заменяют их своими безобразными произведениями, Папети сделал вывод о том, что в скором времени «варварство, рожденное из слепого культа традиции, не оставит на Афоне ничего достойного восхищения художника или интереса исследователя» [14, р. 789].

Археолог Дидрон, хорошо знакомый и с особенностями монастырской жизни на Святой горе, и с афонскими древностями, обнаружил в статье Папети множество грубых ошибок. В разгромной рецензии на нее в журнале «Annales Archeologiques», который он издавал, в самом своем названии — «Гора Афон и фаланстер», заключавшей прямое указание на фурьеристский контекст впечатлений Папети от «Афонской республики», он позволил себе иронически заметить, что ошибки автора «заставляют заподозрить фаланстер в низкой зависти к Афону, фаланстеру христианскому» [20, р. 47]¹⁴.

В отличие от статьи Папети, выставленные в Салоне 1847 г. его картина «Монахи расписывают часовню в монастыре Ивирон на горе Афон» и копии росписей Панселиноса удостоились в том же журнале высокой похвалы. Автор рецензии рекомендовал Папети посвятить себя религиозному искусству, оставив Евхарис и Телемахов, которые

¹³ Дидрон полагал, что фрески Панселиноса являются наиболее древними на Афоне, хотя и сомневался в том, что они могли быть отнесены, как считали афонские монахи, к XII веку [15, р. 7].

¹⁴ В рецензии на статью Папети, опубликованную в Журнале Министерства народного просвещения, было отмечено, что «наблюдения г. Папети беглы и поверхностны, сведения не точны или неверны, суждения и исторические соображения поспешны и нередко весьма ошибочны» [21].

удаются ему, как он утверждал, гораздо меньше [22, р. 288]¹⁵.

Восторженно отзывался о росписях Панселиноса в копиях Папети Т. Гутье. Он отметил их изящный рисунок, а в фигурах изображенных им святых — благородство осанки и изысканность поз, как если бы, по его словам, византийский художник скопировал какие-то неизвестные античные статуи с их прекрасными линиями и чистыми контурами [24, р. 57–58]. Он назвал Панселиноса, как и Дидрон, Джотто византийской живописи и увидел сходство его работ с произведениями прославленных итальянских художников Ренессанса Ф.Б. Анжелико, Ф. Бартоломео и Рафаэля [24, р. 57, 60].

Не все современники, однако, простодушно верили, что живопись Панселиноса была именно такой, какой ее запечатлев в своих копиях Папети. Критик Г. Планш писал, что головы фигур были скопированы художником с меньшей точностью, чем остальное, и были «интерпретированы» в академической манере, что выразилось в некотором несоответствии их позам и костюмам персонажей [2, р. 358]. Достаточно, однако, даже беглого взгляда, чтобы понять, что выполняя копии, Папети не смог освободиться от академических художественных приемов, на которых был воспитан, и что он переработал византийские произведения по правилам современной ему живописи [2, р. 358] (рис. 1–2).

Несомненно, именно античная основа, которой восхищался в копиях Папети Т. Гутье, как и академизм, который удалось разглядеть в них Г. Планшу, привлекли к этим копиям внимание Г.Г. Гагарина, увидевшего в них свидетельства плодотворности идеи соединения «греческой христианской мысли» с «греческой языческой формой», на основе которой, впоследствии, на посту вице-президента Академии художеств, он попытался возродить «национальный стиль» церковной живописи [1, с. II, VII]¹⁶.

Список источников

1. Краткая хронологическая таблица в пособии истории византийского искусства / составитель Г.Г. Гагарин. Тифлис, 1856. 88 с.
2. Planche G. Le Salon de 1847. La Peinture // Revue des deux mondes. Paris, 1847. Vol. 18. P. 354–366.
3. Tamisier F. Dominique Papety, sa vie et ses oeuvres, étude biographique et littéraire Marseille, 1857. 22 p.
4. Кадочникова В. Григорий Гагарин — «художник жи-

¹⁵ Критик намекал здесь на картину Папети «Рассказ Телемаха», также выставленную в Салоне 1847 года [2, р. 358]. Рекомендация автора рецензии не была случайной — главной задачей журнала было способствовать возрождению религиозного искусства во Франции [23, р. VII].

¹⁶ О деятельности Г.Г. Гагарина на посту вице-президента Академии художеств см., в частности, в книге А.В. Корниловой [13].

- вой и интересный» // Григорий Гагарин. Из собрания Русского музея. Санкт-Петербург, 2010. С. 5–31.
5. *Foucart Br.* Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860). Paris, 1987. 443 p.
 6. *Servian F.* Papety d'après sa Correspondence, ses oeuvres et les moeurs de son temps. Marseille, 1912. 131 p.
 7. *Маслов К.И.* Об «оффранцуженном византийстве» князя Г.Г. Гагарина // Искусство христианского мира. Москва, 2003. Вып. 7. С. 323–326.
 8. *Маслов К.И.* К истории возрождения «византийского стиля» в русской церковной живописи. И.М. Снегирев // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва, 2014. Вып. 3(15). С. 154–164.
 9. *Auquier Ph.* Catalogue des Peinture, Sculpture, Pastels et Dessins. Ville de Marseille. Musee de Beaux-Arts. Marseille, 1908. 615 p.
 10. Sacré-Coeur 2015 – Sacré-Coeur (Papety) [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacr%C3%A9-coeur_\(Papety\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacr%C3%A9-coeur_(Papety).jpg) (дата обращения: 30.04.2015).
 11. *Finley Nanci A.* Fourierist art criticism and the «Rêve de bonheur» [Dream of Happiness] of Domenique Papety // Art History. 1979. Vol. 2, № 3. P. 327–338.
 12. *Chaudronneret M.-Cl.* Regain d'intérêt pour les socialistes "utopistes" du XIXe siècle [Электронный ресурс]. URL: <http://www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00321176/document> (дата обращения: 30.04.2015).
 13. *Корнилова А.В.* Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. 2001. 256 с.
 14. *Papety D.* Les peintures byzantine et les couvens de l'Athos // Revue des deux mondes. Paris, 1847. Vol. 18. P. 769–789.
 15. *Didron A.-N.* Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine. Paris, 1845. 483 p.
 16. *Didron A.-N.* Iconographie chretienne. Histoire de Dieux. Paris, 1843. 624 p.
 17. *Папети Доминик.* Византийское иконописание и монастыри Афонской горы // Московский городской листок. Москва, 1847. № 143. С. 573–574; № 144. С. 577–578; № 146. С. 584–586; № 148. С. 593–594.
 18. *Фурье Ш.* Избранные сочинения. Москва, 1954. Т. 3. 600 с.
 19. *Silberling Ed.* Dictionnaire de sociologie phalansterienne. Guide des œuvres complètes de Charles Fourier. Genève, Paris, 1984. 461 p.
 20. *Didron A.-N.* Le Mont-Athos et le falanster // Annales archéologiques. Paris, 1847. Vol. VII. P. 41–48.
 21. Византийское иконописание и монастыри Афонской горы // Журнал Министерства народного просвещения. Санкт-Петербург, 1847. Часть 56. Отдел VI. С. 265–269.
 22. *Julleville Petit de.* Salon 1847 // Annales archéologiques. Paris, 1847. Vol. 6. P. 279–293.
 23. *Didron A.-N.* Introduction // Annales archéologiques. Paris, 1844. Vol. 1. P. I–VII.
 24. *Gautier Th.* Salon 1847. Paris, 1847. 223 p.
 25. Le Mont Athos // Le Magasin pittoresque. Paris, 1847. № 23. P. 178.
 26. *Driskel M.P.* Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth Century – France. Pennsylvania, 1992. 282 p.

ON A SOURCE OF THE “BYZANTINE PROJECT” BY PRINCE GRIGORY GAGARIN: DOMINIQUE PAPETY

KONSTANTIN I. MASLOV

E-mail: zmaslo@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the work of the French artist Dominique Papety, whose copies of Mount Athos paintings served as one of the sources of the “Byzantine project” of Prince G.G. Gagarin, who later became vice-president of the Imperial Academy of Art and who strived to revive the “national” ecclesiastical art in Russia. The analysis of Papety’s works and of his views on art shows that in his religious works the artist was inspired by the art of the remote past – in particular, that of Byzantium, while in his secular paintings he followed the painters of late Renaissance – Raphael’s third manner, Titian, Michelangelo, Paolo Veronese,

Bellini, Francia. Special attention is paid to the artist’s travel to Mount Athos, undertaken by him in 1847 under the impression of the Athos manuscript with instructions for icon-painters that had been published two years earlier by A.N. Didron, an archaeologist. The copies of the frescoes by Panselinos, a Greek painter of the 12th century (according to Mt Athos monks), that were made by Papety at Mount Athos, show the impact of academic education on the French artist, who perfectly mastered the “plasticity” of form in painting. This feature of Papety’s copies allows the author of this article to conclude that, for Gagarin, they must have become a visible demonstration of the fruitfulness of combining the “Greek Christian thought” with the “Greek pagan form”. The idea of this combination was subsequently used by Gagarin to revive the “national style” in church paintings.

Key words: Dominique Papety, Jean Auguste Dominique Ingres, Grigory G. Gagarin, Mount Athos, religious painting, Pre-Raphaelitism, Fourierism.

Citation: Maslov K.I. On a Source of the “Byzantine Project” by Prince Grigory Gagarin: Dominique Papety, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 696–702.

References

1. Gagarin G.G. (ed.) *Kratkaya khronologicheskaya tablitsa v posobii istorii vizantiiskogo iskusstva* [Brief Chronological Table in the Textbook of the History of Byzantine Art]. Tiflis, 1856, 88 p.
2. Planche G. Le Salon de 1847. La Peinture, *Revue des deux mondes*, Paris, 1847, vol. 18, pp. 354–366.
3. Tamisier F. *Dominique Papety, sa vie et ses œuvres, étude biographique et littéraire*. Marseille, 1857, 22 p.
4. Kadocnikova V. Grigorii Gagarin — “khudozhnik zhivoi i interesnyi” [Grigory Gagarin — an Artist Vivid and Interesting], *Grigorii Gagarin. Iz sobraniya Russkogo muzeya* [Grigory Gagarin. From the Collection of the Russian Museum], St. Petersburg, 2010, pp. 5–31.
5. Foucart Br. *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*. Paris, 1987, 443 p.
6. Servian F. *Papety d'après sa correspondance, ses œuvres et les moeurs de son temps*. Marseille, 1912, 131 p.
7. Maslov K.I. Ob “ofrantsuzhennom vizantiistve” knyazya G.G. Gagarina [On the “Frenchified Byzantinism of Prince G.G. Gagarin], *Iskusstvo khristianskogo mira* [Art of the Christian World], Moscow, 2003, issue 7, pp. 323–326.
8. Maslov K.I. K istorii vozrozhdeniya “vizantiiskogo stilya” v russkoi tserkovnoi zhivopisi. I.M. Snegirev [To the History of Revival of the “Byzantine Style” in the Russian Church Painting. I.M. Snegiryov], *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo universiteta. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the St. Tikhon Orthodox Humanitarian University. Series 5. The Issues of History and Theory of the Christian Art], Moscow, 2014, issue 3(15), pp. 154–164.
9. Auquier Ph. *Catalogue des Peinture, Sculpture, Pastels et Dessins. Ville de Marseille. Musee de Beaux-Arts*. Marseille, 1908, 615 p.
10. *Sacré-Coeur 2015 – Sacré-Coeur (Papety)*. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacr%C3%A9-Coeur_\(Papety\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacr%C3%A9-Coeur_(Papety).jpg) (accessed 30.04.2015).
11. Finley Nanci A. Fourierist art criticism and the “Rêve de Bonheur” [Dream of Happiness] of Domenique Papety, *Art History*, 1979, vol. 2, no. 3, pp. 327–338.
12. Chaudonneret M.-Cl. *Regain d'intérêt pour les socialistes “utopistes” du XIXe siècle*. Available at: <http://www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00321176/document> (accessed 30.04.2015).
13. Kornilova A.V. *Grigorii Gagarin. Ot romantizma k russko-vizantiiskomu stilyu* [Grigory Gagarin. From Romanticism to the Russian-Byzantine Style], 2001, 256 p.
14. Papety D. Les peintures byzantine et les couvents de l’Athos, *Revue des deux mondes*, Paris, 1847, vol. 18, pp. 769–789.
15. Didron A.-N. *Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine*. Paris, 1845, 483 p.
16. Didron A.-N. *Iconographie chretienne. Histoire de Dieux*. Paris, 1843, 624 p.
17. Papety Dominique. *Vizantiiskoe ikonopisanie i monastyri Afonskoi gory* [Byzantine Iconography and the Monasteries of Mount Athos], *Moskovskii gorodskoi listok* [Moscow City Leaflet], Moscow, 1847, no. 143, pp. 573–574; no. 144, pp. 577–578; no. 146, pp. 584–586; no. 148, pp. 593–594.
18. Fourier Ch. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Moscow, 1954, vol. 3, 600 p.
19. Silberling Ed. *Dictionnaire de sociologie phalansterienne. Guide des œuvres complètes de Charles Fourier*. Geneva, Paris, 1984, 461 p.
20. Didron A.-N. Le Mont-Athos et le falanster, *Annales archéologiques*, Paris, 1847, vol. VII, pp. 41–48.
21. Vizantiiskoe ikonopisanie i monastyri Afonskoi gory [Byzantine Iconography and the Monasteries of Mount Athos], *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosvescheniya* [Journal of the Ministry of National Education], St. Petersburg, 1847, part 56, section VI, pp. 265–269.
22. Julleville Petit de. Salon 1847, *Annales archéologiques*, Paris, 1847, vol. 6, pp. 279–293.
23. Didron A.-N. Introduction, *Annales archéologiques*, Paris, 1844, vol. 1, pp. I–VII.
24. Gautier Th. *Salon 1847*. Paris, 1847, 223 p.
25. Le Mont Athos, *Le Magasin pittoresque*. Paris, 1847, no. 23, pp. 178.
26. Driskel M.P. *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth Century – France*. Pennsylvania, 1992, 282 p.