

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. М.В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра истории зарубежной литературы

XVIII ВЕК: ТЕАТР И КУЛИСЫ

Под редакцией Н. Т. Пахсарьян

Москва
2006

«Jeune homme atroce et théâtral»:
К вопросу о театральной природе политического
дискурса Французской революции
Татьяна Черноверская (Новосибирск)[©]

Говорить о театральнойности, свойственной Великой французской революции можно много, рассматривая ее в самых разнообразных проявлениях. Мне хотелось бы остановиться на некоторых проблемах, на которые меня побудили посмотреть свежим взглядом работы Михаила Ямпольского¹, чьи подходы и наблюдения наложились на мои собственные многолетние наблюдения и размышления.

Слова, которые я вынесла в заглавие этой статьи принадлежат известному французскому писателю середины XIX века Шарлю де Сент-Бёву: в одном из своих *Разговоров по понедельникам*² он охарактеризовал таким образом одного из лидеров Великой французской революции Антуана Сен-Жюста. Перевести каждый из эпитетов можно по-разному: «Молодой человек жестокий и театральный» – «Молодой человек отвратительный и напыщенный». Учитывая отношение автора к персонажу, второй вариант представляется несколько более адекватным его мысли; показательно, однако, каким образом Сент-Бёв соединяет два слова: в таком контексте поневоле вспоминается то, что писал Жан-Жак Руссо об актере и театре в *Письме к д'Аламберу о зрелищах*:

Говорят, будто трагедия ведет через страх к состраданию. Допустим, но что за сострадание? Преходящее пустое волнение, длящееся не дольше вызвавшей его иллюзии; остаток естественного чувства, вскоре заглушенный страстями; бесплодная жалость, довольствующаяся легкой данью в виде нескольких слезинок и ни разу еще не породившая ни одного гуманного поступка. Так плакал кровавый Сулла, слушая о чужих жестокостях.

В чем состоит талант актера? В искусстве прикидываться, поддсыноваться под чужую игру, казаться не тем, что ты есть, увлекаться, не теряя хладнокровия, говорить не то, что думаешь, с такой непринужденностью, будто ты думаешь это на самом деле, и в конце концов забывать свое положение, целиком войдя в чужое... Смесь фальши, низости, нелепого самомнения и жалкой приниженности...» «И при таком забвении человека если из него хоть что-нибудь остается, так только для того, чтобы быть игрушкой зрителя³.

Образ Сен-Жюста, каким он запомнился современникам, и в самом деле отличает ярко выраженная театральность, отмечаемая многими мемуаристами отчетливая ориентированность на публику – причем далеко не только в манере его публичных выступлений, но и, скажем, в стиле приказов по Рейнской армии осенью 1793 года. Постоянно подчеркивая его выдержку, хладнокровие и самообладание, а также свойственную ему напряженную, скованную манеру держаться, те же современники показывают нам, как случаи их

[©] Черноверская Татьяна Александровна, кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории, историографии и источниковедения Новосибирского государственного педагогического университета.

поразившие, эмоциональные вспышки, заставляющие предположить, что и гордость, переходящая порою в гордыню и граничащая с высокомерием, и эта скованность и напряженность порождены были скорее всего стремлением скрыть от окружающих свою чувствительную, страстную, эмоциональную натуру, не нарушить то представление о себе, которое он создавал в глазах окружающих (возможно, отчасти это вызвано было тем, что его молодость и внешняя привлекательность мешали современникам воспринимать его вполне всерьез). Но знакомясь ближе с жизнью Сен-Жюста, трудно не обратить внимание на ту черту, которую с гениальной прозорливостью подметил другой писатель-романтик, Шарль Нодье, чей жизненный путь в отрочестве пересекся с путем Сен-Жюста: Нодье писал о Сен-Жюсте как о человеке «почувствовавшем себя способным сотворить себе новый характер благодаря чуждым его натуре обстоятельствам», а такой человек «не может избежать впадения в заблуждение; заблуждение же есть порождающая причина всех преступлений, равно как и всех ошибок»⁴.

Действительно, в предреволюционный период способом выражения протеста для Сен-Жюста, даже если значительная доля сведений такого рода является вымыслом, было поведение, эпатирующее «добропорядочное общество». С началом революции появляются римская фраза и римская поза. Возможно, определенное влияние на принятие новой модели поведения оказала «моральная реформа» Руссо, о которой рассказано в *Исповеди* и в *Прогулках одинокого мечтателя*⁵. В том, что он действительно моделирует собственный образ убеждает то, как он позже с трибуны Конвента дважды провозглашает ту модель поведения, которой в первую очередь намерен был руководствоваться сам, и которую рекомендовал другим в подобных обстоятельствах. Это образ комиссара при армии, нарисованный им в докладе *О Революционном порядке управления*, и образ революционера в докладе *Об общей полиции*⁶. При этом Сен-Жюста отличает особое чутье на «знаковые» поступки⁷, на символические «жесты»; стремясь во время миссий в Рейнскую армию предавать огласке те из своих постановлений, которые могли бы послужить примером и уроком, он в немалой степени способствовал складыванию собственной легенды, и тот образ, который остался в памяти людей, является в значительной степени плодом его целенаправленной деятельности.

При всей неординарности этого образа, мы вправе рассматривать Сен-Жюста как крайнее, но все же очень характерное проявление общих тенденций, свойственных его эпохе. Театрализованность, отличавшая прежде аристократический быт, аристократический образ жизни, теперь в новых формах распространяется на общество в целом; и если на протяжении XVII века слово «публика» первоначально означавшее политическое сообщество (политическое тело), постепенно распространяется на театральную аудиторию, на зрителей в прямом смысле слова⁸, то теперь оно вновь обретает политический смысл, и публика на трибунах Национальных собраний или клубов, это уже не просто зрители, но соучастники политического действия. Причем это соучастие приобретает разные формы: каждый из депутатов Собрания может выступать в качестве актера, когда произносит речь или председательствует в

собрании – и превращается в часть публики, когда возвращается на свое место и слушает другого; зрители на трибунах (публика) своей реакцией оказывают влияние на принимаемые Собранием решения – и способствуют почти молниеносному распространению за его пределы известий о том, что в нем происходит, – и через них улица вторгается непосредственно в пространство сотворения нового законодательства, публика сама становится действующим лицом драмы.

Французская революция предстает как колоссальное зрелище, в котором спутаны актеры и зрители. Отношения актеров и зрителей организуют репрезентацию власти, и имеют фундаментальное значение для самосознания общества в этот критический момент его развития...⁹ Весьма важной для утопии нового социального устройства и осмысления распределения ролей в нем оказывается модель античных игр и празднеств, представленная публике в виде театральных постановок античных авторов и на античные сюжеты¹⁰ и воспроизводимая в многочисленных празднествах Революции¹¹.

Революцию не столько «делали», сколько, подобно архетипическому празднеству, драматизировали, пели, танцевали. Участники соответственно напоминали не столько *homo faber* (человека умелого), сколько *homo ludens* (человека играющего). Хорошо известна насыщенность революционной эпохи праздничными шествиями и торжественными церемониями; разработанная организаторами сценография и народная хореография, традиционные пляски и новые песни сливались в революционной обрядовости, которая проникала во все поры общественной жизни. Новые ритуалы не просто развлекали, украшали или пропагандировали, мобилизовывали, а составляли важнейший аспект революции. В них и через них выражалась специфика этого события, то особое состояние, в котором пребывал исторический субъект¹².

Театр революции был, конечно, не просто патетическим зрелищем, но самым способом формирования нового общества, осознавшего собственную новизну именно через театральность ритуала своего основания¹³.

В этих условиях неизмеримо возросли роль и значения ораторского искусства, которое все более сближается с актерским. Известно, между прочим, что один из членов Комитета общественного спасения, Мари Жан Эро де Сешель, когда восемнадцати лет от роду получил должность в суде Шатле, начал брать уроки у парижской актрисы м-ль Клерон¹⁴: дело в том что Эро не имел университетского диплома, а университет в те времена давал по крайней мере одно преимущество перед самым блестящим домашним образованием – это практические навыки судебной (или же церковной) риторики, приобретаемые во время учебных диспутов – и Эро, участвуя в судебных процессах, по-видимому, приходилось делать вид, что с этими навыками все в порядке. Ораторская манера Эро и в самом деле основывается на актерских приемах – тщательно продуманная и составленная речь выучивается наизусть и репетируется со всеми интонациями и жестами¹⁵. Вероятно, так же готовил свои выступления и другой член Великого Комитета, Жан Мари Колло д'Эрбуа, который был, как и политический оппонент Демосфена Эс-

хин, профессиональным актером. И хотя это скорее исключения, мы можем заметить, что, подобно тому как в прежние времена публика стекалась на судебные процессы, если там ожидалось выступление известного популярного адвоката, или на церковную службу, где ожидалось выступление известного проповедника, – теперь имя популярного оратора в повестке дня очередного заседания Собрания или Клуба также обеспечивало приток публики на трибуны.

Следует отметить, что и в последнем случае, в особенности в первые годы Революции, публику порою привлекало само ораторское искусство, возможность испытать острые ощущения – вне прямой зависимости от содержания речи, от обсуждаемого вопроса, от идей и принципов, которые будет отстаивать оратор. В этом очень ярко проявляется отмеченная М. Ямпольским тенденция изменений в самом подходе к организации ораторской речи, характерная для предшествующего столетия:

В стремлении разработать новую ораторскую технику (которая определяется как «варварская», «древняя», «суровая» и, по мнению ее пропагандистов, восходит к эпохе древнего Рима) все больший акцент делается на сильном образном квазиизобразительном ударе, заслоняющем словесную материю и трибуна». Еще в конце XVII века Боссюэ «подверг критике церковное красноречие, в котором риторическое мастерство и желание понравиться зрителям заслоняют собственно предмет проповеди – страсти Господни. Он противопоставил велеречивости проповедников "грубый" и "прямой" стиль апостола Павла. XVIII век еще более акцентирует эту антиманьеристскую тенденцию, которая прежде всего понимается как перенос акцента со слова на тот визуальный образ, который это слово порождает. Ученик Мальбранша оратор Бернар Лами так формулирует принципы нового трибуна: "Тот красноречив, кто очаровывает своих слушателей так, что они, если можно так выразиться, не замечают, что слушают слова, но воображают, что видят то, что им говорится: столь жив образ, возникающий в их воображении"¹⁶.

Слова должны быть увидены, их принадлежность языку должна исчезнуть. Кульминацией речи в таком контексте становится выражение ужаса, шок, который как бы разрушает словесную мишуру речи. Однако с течением времени эта новая «ораторская техника» сама становится все более привлекательной для публики.

Великие ораторы Революции, ораторы милостию божией, – прежде всего, разумеется, Мирабо или Дантон, – казалось бы обладали всеми необходимыми качествами для того чтобы вызывать сей «священный ужас»: мощный голос, опирающийся на могучее телосложение, широкий энергичный жест, который продолжает и усиливает произносимое слово и способен выразить то, что словами не выразишь; даже лицо, обезображенное оспой и шрамами, и само напоминающее маску ужаса. Добавим к этому свойственный обоим талант импровизатора, способность мгновенно отреагировать на меняющуюся ситуацию и найти яркое меткое слово, что так ценила публика. И Мирабо, и Дантон неизменно увлекали слушателей; про Мирабо, к примеру, говорили, что пока он находится на трибуне, он способен добиться принятия практически любого декрета – однако, сходя с нее, нередко это свое влияние утрачивает вследствие двусмысленности и непоследовательности

той политической линии, которую он ведет, несоответствия его образа жизни – провозглашаемым им принципам и задачам Революции.

По мере развития Революции все более востребованным оказывалось красноречие совершенно другого рода – и едва ли не самым серьезным соперником Мирабо на ораторской трибуне Учредительного собрания стал Антуан Барнав, про которого говорили, что он обладает «пламенным умом и ледяным сердцем», оратор подчеркнуто рационалистичный, также умелый импровизатор, что особенно ценила публика на трибунах, – правда, злые языки утверждали, что он заранее сочиняет и заучивает свои речи – но по мнению Альфонса Олара, это опровергается наличием в его речах «небрежности стиля», каковой лишены его письменные тексты¹⁷. В известном смысле, рационалистическая холодность Барнава противопоставляется ураганному темпераменту Мирабо. По утверждению Олара,

его красноречие... рассудительное, ясное, честное, было лишено колоритности и энергии... признаем, что в речах своих он никогда не трагичен, что он не разжигает, а успокаивает страсти, что он не создает, а излагает ходкие идеи, что он прекрасный debater на английский манер, но не первостепенный оратор... приходится повторить слова его великого соперника: "в нем нет божественного огня"¹⁸

И хотя Барнаву удавалось быть очень убедительным для депутатов Собрания, хотя в отличие от Мирабо, он не давал оснований, вплоть до Вареннского кризиса, усомниться в своей личной и политической добросовестности, нет никаких сведений о том, чтобы ему удавалось увлекать публику на галереях...

Парадоксальным образом самым популярным оратором Революции становится человек, казалось бы, совершенно лишенный необходимых для этого данных – небольшого роста, невзрачной наружности, со слабым голосом, неприятно резким на высоких тонах, и по крайней мере в первые годы Революции читавший свои речи по бумажке, по близорукости низко наклоняя голову...

Природа харизмы Максимилиана Робеспьера все еще остается не до конца разгаданной, и мне представляется возможным попытаться подойти к ее разгадке, представив особенности его взаимоотношений с публикой на трибунах. Известно, что в начале парламентской карьеры ему часто случалось быть опиканным или, в лучшем случае, произносить речи при равнодушном молчании зала. Он не обладал располагающей внешностью, не отличался манерами, которые нравятся толпе, и не умел сыпать цветами красноречия. По свидетельству большинства историков, его выступления были скорее суховатыми. Интересно, однако, перечитывать непредвзято некоторые речи Робеспьера, к примеру, речь против смертной казни, произнесенную в Национальном собрании 30 мая 1791 года, или речи против войны, звучавшие с трибуны Якобинского клуба в январе – марте 1792¹⁹ – они и сегодня выглядят весьма актуально! Безупречно построенные, эти речи представляет собой блестящий сплав логики и эмоций, каждую из них вполне можно сравнить с произведением скульптора или композитора. При чтении таких текстов трудно не поверить словам Демулена, утверждавшего, что Робеспьер

мог в одно мгновение обратить в свою веру 800 человек. И если в точном числе новообращенных, которое приводит Демулен, еще можно усомниться, то в силе и действенности робеспьеровского слова сомневаться не приходится. Ее испытали на себе и многочисленные жительницы Парижа, охотно посещавшие галереи для публики в Якобинском клубе²⁰. Не менее властно эта сила проявилась и во время праздника Верховного существа 20 прериаля II года Республики (8 июня 1794 г.). По свидетельству «Journal de Perlet»,

это был очень подходящий момент для красноречия. Робеспьер, председательствовавший в Конвенте, счастливо воспользовался им. Он возобновил чудеса римского красноречия, которые мы с трудом можем постигнуть. Он показал нам, какое влияние может иметь на открытом воздухе оратор на толпящийся, чтобы его услышать, народ. Его голос, не очень сильный от природы и еще ослабленный его последней болезнью, раздавался почти до середины Тюильрийского сада и много раз вызывал восторг; его жесты были выразительны, его движения оживлены; он напоминал Цицерона на трибуне, благодарящего богов за спасение Рима от неистовства Катилины и его союзников²¹.

Однако М. Ямпольский обращает внимание на другое: цитируя Эрнеста Дюшанжа, он следующим образом описывает ораторское поведение Робеспьера:

...Робеспьер говорил о «слабости своего органа», о «физической неспособности сказать» и одновременно предавался простому мимированию: открывал свой сюртук и показывал сердце. Текст Лувэ подтверждает, что Робеспьер к тому же производил тысячу движений, судорог и гримас.

Подобную же ораторскую «технику» использовал и Камиль Демулен, вращавший глазами, гримасничавший, извивавшийся на трибуне, пускавший изо рта пену.

Этот физиогномический хаос в какой-то степени выражал разрушение референтного слоя речи. Деформации подвергается не только слой означающих, с которым в какой-то степени может быть идентифицировано поведение оратора, но и слой значений. Тело функционирует в странном режиме. Значения как будто поднимаются изнутри (от сердца) к поверхности и производят на этой телесной поверхности полное знаковое смятение. Хаос мимики, телесные конвульсии – это, возможно, лучший показатель невыразимого в ораторской речи эпохи.

Такого рода ораторство, конечно, только подтверждало статус трибуна как «священного чудовища». Оно имитировало профетический транс и вместе с тем относилось именно к сфере невыразимого, в которой монструозное физическое присутствие было призвано заменить артикулированное слово²².

Жест открывания сюртука, описал, скорее всего, на основании Давидовского эскиза «Клятвы в зале для игры в мяч». Анонимный критик, писавший осенью 1791 о Салоне, так характеризует фигуру Робеспьера на этом эпическом полотне: «Этот достойный человек не мог быть представлен с большей достоверностью. Обе руки с силой прижаты к груди, голова запрокинута, как будто он говорит: О да, от всей души, от всего сердца приношу я эту священную клятву...» Ворот рубахи распахнут, грудь обнажена, и вся его фигура на-

поминает скорее христианскую иконографию с ее преувеличенными страстями, чем античную размеренность. Это состояние всепоглощающего экстаза как бы отделяет его от того братства, которое соединяет и направляет депутатов. Фигура выпадает из общего ряда, и потому кажется, что Давиду не вполне ясен политический смысл этой экзальтации, что побуждает его поместить поблизости умеренного Дюпона де Немура, оппонента, идущего против общего движения по направлению к Байи. «Ничто не говорит о том, чтобы Робеспьер одобрил столь возвышенное представление своего патриотизма. Он сетовал на то, что его противники представляют в карикатурном виде «чувства ясные и благородные, упрекая его в их чрезмерности и преувеличенности»; не должен ли он был опасаться, что такое обнажение тела в экстазе нанесет урон представлению о нем как о заслуживающем доверия политическом деятеле?» – замечает по этому поводу Филипп Борд²³. Характерность этого жеста, не зафиксированного, насколько мне известно, мемуаристами, представляется, таким образом, несколько сомнительной.

С другой стороны, если преувеличенное мимирование, проявляющееся в «тысяче движений, судорог и гримас», действительно играло ту роль в риторике Робеспьера, о которой говорит Ямпольский, можно по-видимому утверждать, что он научился использовать для достижения желаемого эффекта воздействия на слушателей и самые свои физические недостатки: известно, что Робеспьер страдал нервными тиками, и такое мимирование связано скорее всего как раз с этим физиологическим фактором... «Ораторская техника» Демулена, к слову, также является производной от его физических недостатков: известно, что когда он волновался, то начинал все сильнее заикаться, и блистательный публицист не стал по-настоящему хорошим оратором...

Робеспьер же, совершенствуя свое ораторское мастерство, научился достаточно свободно импровизировать на трибуне, имея перед глазами лишь общий план речи: Альбер Матьез предлагает сравнить его рукописные наброски к речи о Декларации прав с текстом речей, произнесенных в Якобинском клубе и в Конвенте 21 и 24 апреля 1793 г.²⁴, которые были опубликованы в газетах²⁵. Это приобретенное умение, соединенное с риторической отточенностью речей и способностью использовать невербальные квазиизобразительные средства воздействия, приобретало особую силу звучания, соединенное с тем образом неподкупного законодателя, непоколебимого защитника интересов народа, который формировался с первых месяцев Революции. Робеспьер становится так сказать репрезентативной фигурой Французской Революции²⁶.

Влияние его возрастало по мере того как в общественном восприятии понятие «суверен» все более перемещалось с персоны монарха на суверенный народ. Характерной чертой и риторики, и самовосприятия Робеспьера можно считать своеобразное отождествление себя с народом, и в частности, с той самой публикой на галереях, к которой он обращается. В этом самоотождествлении есть разные стороны, оно включает в себя и то, что он полагает себя способным, опираясь на собственные жизненные переживания, понять и выразить подлинные чаяния суверенного народа – и соответственно, пред-

ставлять его, говорить от его имени. Но это отождествление оказывается возможным лишь постольку, поскольку оно признается самим суверенным народом, поскольку публика на галереях признаёт за ним право говорить от ее имени -- а этому в свою очередь способствуют не только идеи, которые он отстаивает, но и его образ жизни, а точнее, видимое отсутствие у него приватной жизни, ее растворение в тех публичных функциях, которые на него возложены, в его реальном статусе...

То, что границы между частным и публичным уже в последнюю пору Старого порядка становятся зыбкими, что сам король начинает претендовать на роль частного человека, свидетельствует о постепенной эрозии монархической суверенности, завершающейся, как известно, процессом и казнью Людовика XVI... То, что король с какого-то момента перестает быть всецело и исключительно монархом, говорит о разрушении общества, в котором человеческие отношения целиком определялись и исчерпывались его статусом. Король неожиданно принимает на себя функции, которые не могут определяться статусом суверена (функции любовника, бонвивана, или позднее -- доброго семьянина и даже обманутого супруга), его внутренний облик становится более сложным и многогранным, приобретает черты, которые, казалось бы, должны сблизить его с его подданными... Однако каждый индивид, каждый субъект, по мере усложнения его «внутреннего облика», предстает как социально неадекватный, то есть не вписывающийся в социальную иерархию. Это ощущение распространяется, в том числе, и на монархов. И Людовик XVI, и Мария-Антуанетта в конечном счете предстают как социально «неадекватные» своему статусу²⁷. В известном смысле то же самое можно сказать и о Мирабо или Дантоне.

«Если Мирабо, да может быть Дантон, еще один виртуоз революционного слова, были артистами двойной игры и двуязычности в делах, Робеспьер всегда оставался пророком. Он верит во все, что говорит, и его язык -- это язык Революции», -- заметил Франсуа Фюре. В этом контексте -- и с точки зрения репрезентации власти -- личная добродетельность Робеспьера, представляющего суверенный народ и отождествляющего себя с ним, «актуализировавшего самый чистый и самый трагический дискурс Революции», -- оказываются чем-то гораздо большим, нежели казус персональной биографии, каковым считал ее Фюре; без учета репрезентативной значимости этого фактора не понять, «что именно дало ему странную привилегию воплотить», что породило то «тайное родство, создающее вокруг него ореол, куда более яркий и стойкий, чем у всех других вождей»²⁸.

Примечания

¹ Ямпольский М. Жест палача, оратора, актера // *Ad Marginem*. Ежегодник лаборатории постклассических исследований института философии РАН. М., 1994. С.

21 -- 70. Его же. Физиология символического. Книга I. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004.

² *Sainte-Beuve Ch. Causeries de lundi. T. 5. P., 1852. P. 285.*

³ *Руссо Ж.Ж. Избранные сочинения: в 3-х т. М., 1961. Т. 1. С. 81, 129, 130.*

⁴ *Nodier Ch. Souvenirs de la Révolution et de l'Empire. P., 1857. T. 1. P. 36.*

⁵ См. подробнее: **Черноверская Т.А.** Бунт, не имеющий перспектив: Сен-Жюст в период работы над поэмой «Органт» // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 8. М., 2002. С. 228 – 256. Ее же. Первый опыт осмысления происходящего: «Дух Революции и Конституции во Франции» Л.А. Сен-Жюста // Европа. Международный альманах. Вып. II. Тюмень, 2002. С. 148 – 159. Ее же. Как человек становится революционером: Формирование и эволюция мировоззрения Сен-Жюста. Часть первая. Диктаторский якобинец. Новосибирск, 2005.

⁶ **Сен-Жюст Л.А.** Речи. Трактаты. СПб., 1995. С. 99 – 100, 158 – 159.

⁷ **Филимонова М.А.** Сен-Жюст как архетип революционера в европейской культуре // культура. Образование. Человек. Курск, 2003. С. 424.

⁸ **Ямпольский М.** Возвращение Левиафана. С. 332.

⁹ Там же. С. 333.

¹⁰ Анализ репертуара Парижских театров за 1789-1799 гг., который провел Ж. Буино (**Bouineau J.** Les toges du pouvoir ou la Révolution de droit antique. 1789 – 1799. P., 1986) свидетельствует о том, что в эти годы наряду с пьесами древних авторов или их переделками, такими как *Орфей и Эвридика*, *Ифигения в Тавриде*, *Медея* и др., значительное место занимали пьесы современных авторов, написанные на сюжеты из древнегреческой или римской истории, поднимавшие проблемы верности долгу, гражданской доблести, тираноборчества, например, *Брут*, *Гораций*, *Цинна* и т.п.

¹¹ См.: **Озуф М.** Революционный праздник: 1789 – 1799. М., 2003.

¹² **Гордон А.В.** Великая французская революция как великое историческое событие // Диалог со временем. Вып. 11. М., 2004. С. 123.

¹³ **Ямпольский М.** Возвращение Левиафана. С. 333.

¹⁴ **Aulard A.** Preface // **Hérault de Séchelles M.J.** Voyage à Montbard <http://abucstam.fr/cgi-bin/donner_html?montbard>

¹⁵ Ibid.

¹⁶ **Ямпольский М.** Жест палача. С. 24–25.

¹⁷ **Олар А.** Орагторы Революции: в 2-х т. М., 1907 – 1908. Т. 1. Учредительное собрание. С. 296.

¹⁸ Там же. С. 319.

¹⁹ **Робеспьер М.** Избранные произведения: в 3-х т. М., 1965. Т. 1. С. 149 – 154, 184 – 203.

²⁰ **Mantel H.** 'What a man this is, with his crowd of women around him!' // London Review of Books. Vol. 22, № 7 (2000). <<http://www.lrb.co.uk>>

²¹ **Матвеева-Леман А.А.** Праздник Верховного Существа (20 прериаля II г.—8 июня 1794 г.). Критический очерк // Историческое обозрение 1911. Т. 16. С. 53.

²² **Ямпольский М.** Жест палача. С. 34, 36.

²³ **Bordes Ph.** Le robespierrisme de Jacques-Louis David // Robespierre – figure-reputation. Amsterdam–Atlanta, GA, 1996. P. 126 – 129.

²⁴ **Робеспьер М.** Избранные произведения. Т. II. С. 319–323.

²⁵ **Mathiez A.** Robespierre orateur // Mathiez A. Etudes sur Robespierre. P., 1973. P. 59 – 60.

²⁶ **Rigney A.** Le dernier mot de la Révolution. Robespierre et ses synonymes // Robespierre – figure-reputation. P. 203 – 221.

²⁷ **Ямпольский М.** Возвращение Левиафана. С. 451 – 452.

²⁸ **Фюре Ф.** Постыжение Французской революции. СПб., 1998. С. 68, 65, 69.

СОДЕРЖАНИЕ

Театр – кулисы – жизнь в культуре просветительской эпохи

| | |
|--|----|
| Л.Никифорова. Ледяной дом 1740 года: театр экспериментальной науки | 3 |
| Т.Е.Автухович. «Театр моды» в литературе и культуре скатертининской эпохи | 11 |
| Е.Э.Эльц. Драматические спектакли в закрытых воспитательных заведениях XVIII века | 20 |
| В.А.Лётин. Место театра в символической программе усадьбы князей Голицыных в Богородицком стане под Ярославлем (Карабиха) | 28 |
| Е.К.Рыкова. Театральность быта писателя-масона Ивана Владимировича Лопухина | 35 |
| Т.А.Черноверская. «Jeune homme atroce et théâtral»: К вопросу о театральной природе политического дискурса Французской революции | 41 |

Игра, представление, маски в поэзии и прозе XVIII века

| | |
|---|-----|
| М.С.Харитонова. Сатирическая пародия на пастораль в поэзии Свифта | 50 |
| А.В.Архангельская. Видимое и скрытое в русской нарративной литературе XVIII века | 57 |
| Н.Автухович. Стиль амбигвитивности в романе Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума» как речевая маска | 64 |
| Н.А.Соловьева. Готическое на авансцене и за кулисами | 71 |
| Г.А.Токарева. Лондон под маской и без: урбанистический театр У. Блейка | 79 |
| С.Салова. Театральные коды в анакреонтике А.П. Сумарокова: опыт прочтения стихотворения «Пляскою своей любезна...» | 86 |
| И.А.Черненко. «Фауст» И.В. Гете и барочное представление | 92 |
| Л.И.Сигида. Маска и подлинность личности персонажей у Пушкина и Карамзина («Борис Годунов» и «История государства Российского») | 101 |

Театр и театральность

| | |
|--|-----|
| О.Поляков. Трагедия Дж. Аддисона Катон в контексте англо-латинской культурной традиции (проблемы поэтики и рецензии) | 108 |
| Л.И. Мурсалиева. Эволюция комедии дель арте во Франции рубежа XVII – XVIII веков: комедия «Китайцы» Ж.-Ф. Реньяра и Ш.-Р. Дюффрени | 115 |
| В.Е.Калганова. Гротеск как способ создания театральности в комедиях Сумарокова | 122 |
| Л.И.Пастушенко. Имагинация смерти в просветительской сценограмме «Ифигении в Тавриде» И.В. Гете | 126 |
| Е.В.Фейгина. Гольдони об искусстве драмы: пьесы Комический театр и Мольер | 134 |
| Т. Потницева. Слово «под занавес»: поэтика метатекстового компонента комедии Шеридана «Школа скандала» | 140 |
| М.Осокин. Из истории psychégraphia XVIII века. I. Театр Психси. II. «Амур и Психея» Вуазнона | 147 |