

Т.А.Черноверская

«JEUN HOMME ATROCE et TEATRAL»:

К вопросу о театральной природе политического дискурса Французской революции

XVIII век: театр и кулисы.

Сборник научных трудов.

М.: Экон-информ. 2006. С.41-49

Статья предоставлена и подготовлена к публикации на сайте автором

Говорить о театральной, 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, подделываться 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 зрителя»³.

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 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, эпатазирующее «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 со-участники политического действия. Причем это со-участие 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 *самим 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 Эсхин, 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 зачаровывает 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 «языковая игра» 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 увлечь 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 ошканным 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 жители Парижа, охотно посещавшие галереи для публики в Якобинском клубе²⁰. Не менее властно эта сила проявилась и во время праздника Верховного существа 20 прериала 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 последнею болезнью, раздавался почти до середины Тюильрийского сада и много раз вызывал восторг; его жесты были выразительны, его движения оживленны; он напоминал Цицерона на трибуне, благодарящего богов за спасение Рима от неистовства Катилины и его союзников»²¹.

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 скюртук и показывал сердце. Текст Луве 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 слово»²².

Жест открывания сюртука, описан 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 напоминает 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, представлять 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 идеалы, 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...

«JEUN HOMME ATROCE et TEATRAL»

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, приобретая 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 тоже 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 воплощать», 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 1. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004.
2. Sainte-Beuve Ch. Causeries de lundi. Т. 5. Р., 1852. Р. 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 Revolution et de l'Empire. Р., 1857. Т. 1. Р. 36. (Русский перевод)
5. См. подробнее: Черноверская Т.А. Бунт, не имеющий перспективы: 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. Додиктаторский 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 Revolution de droit antique. 1789–1799. Р., 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 // Herault de Sechelles M.J. Voyage a Montbard.
15. Ibid.
16. Ямпольский М. Жест палача... С. 24–25.
17. Олар А. Ораторы Революции: в 2-х т. М., 1907–1908. Т. 1. Учредительное собрание. С. 296. (Барнав)
18. Там же. С. 319.
19. Робеспьер М. Избранные произведения: в 3-х т. М., 1965. Т. I. С. 149–154, 184–203.
20. Mantel H. 'What a man this is, with his crowd of women around him!' // London Review of Books. 2000, vol. 22, № 7. (рус. пер.: Мантел Х. Робеспьер)
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. Р., 1973. P. 59–60.
26. Rigney A. Le dernier mot de la Revolution. Robespierre et ses synonymes // Robespierre – figure-reputation. P. 203–221. (рус. пер. ранней, английской редакции статьи - Ригни Э. Образ и Символ: историческая фигура, именуемая Максимилиан Робеспьер)
27. Ямпольский М. Возвращение Левиафана. С. 451–452
28. Фюре Ф. Постыжение Французской революции. СПб., 1998. С. 68, 65, 69.