



Очевидно, что, согласно Гоголю, после победы России над Наполеоном главная опасность для страны, грозящая ей гибелью, – это чичиковщина, т.е. погоня за личным благополучием и обеспеченностью, а попрание и забвение норм христианской морали есть ее имманентная характеристика. Надо лишь жить по совести, и тогда все в России устроится безо всяких переворотов и потрясений. Поэтому сопоставление Чичикова и Наполеона вполне обоснованно, что бы ни «плел» по этому поводу Ноздрев.

Давно нет гомеровской Греции, побежденной Римской империей. Воспевший эту победу творец «Энеиды» не закончил своей поэмы, хотел уничтожить все ее копии и перед смертью умолял об этом Октавиана Августа, на что принцепс не согласился. Нет и Священной Римской Империи германской нации, чьим паладином был Данте и которую de jure окончательно ликвидировал Наполеон в 1806 г. Но и его империя оказалась недолговечной и хрупкой. Нет уже и Российской империи, сокрушившей воинство Наполеона, и оборваны на полужизне «Мертвые души». Но жива Россия, живы великие эпические произведения мировой литературы, и вечно будет жить – и прежде всего в России и для России – имя и творческое наследие великого сына Украины и России Николая Васильевича Гоголя.

### Примечания

- 1 Известно, что на подготовленном автором рисунке титульного листа слово «ПОЭМА» пропечатано самими большими буквами – белыми на черном фоне. Скрытый смысл этой графической символики станет ясен в дальнейшем изложении.
- 2 См.: *Радциг С.И.* Гоголь и Гомер // Вестник МГУ. Сер. историко-филологическая. 1959. № 4. С. 122–123. О многочисленных указаниях самого Гоголя на его преемственность по отношению к гомеровскому эпосу см. также мою работу «Античность и русская культура», опубликованную в учебнике: *Борухович В.Г.* История древнегреческой литературы. Саратов, 1982. Гл. XXIV. С. 435–437.

- 3 *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 108.
- 4 Все цитаты из «Мертвых душ» приводятся по изданию: *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. Под ред. С.И. Машинского, А.Л. Слонимского, Н.Л. Степанова. Т. 5. Мертвые души. Поэма. М., ГИХЛ, 1959.
- 5 Ныне общепринято написание: Вергилий (не Виргилий) и Данте (не Дант).
- 6 «Ну, князь, Генуя и Лукка – поместья фамилии Бонапарте».
- 7 «С первой же страницы русский писатель Толстой включает этот маскарад языков». *Гачев Г.Д.* Указ. соч. С. 75.
- 8 Сейчас вряд ли кто согласится с определением Гоголя как «бытописателя».
- 9 *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 267–277; *Венгеров С.А.* Собр. соч. СПб, 1913. Т. 2. С. 139; *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 82.
- 10 *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 326 (Т. 2, гл. 3, ранняя ред.).
- 11 Сейчас «Повесть...» печатается в первоначальной, доцензурной редакции, а смягченный автором для цензуры и увидевший свет при первой публикации вариант печатается в приложениях.
- 12 Вслед за Герценом: «Горький упрек современной России etc.».
- 13 Как видим, наши соображения об особенном значении буквы «N» подтверждаются.
- 14 *Пиккуль В.С.* Деньги тоже стреляют / [www.litportal.ru/genre23/author4/read](http://www.litportal.ru/genre23/author4/read)
- 15 *Алехов А.В.* Фальшивые ассигнации Наполеона. Бонистика. Нумизматический альманах. 1998. № 3 / [www.bonistica.web](http://www.bonistica.web)
- 16 *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 567. Комментарии А.Л. Слонимского.
- 17 У Сельвинского в поэме «Пао Пао» есть строка: «...плотать собственный всхарк и воображать, что это устрица».
- 18 Цитата была бы слишком пространна. См.: *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 554–555.
- 19 *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 462.
- 20 Там же. С. 465.
- 21 *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1947. Т. 3. С. 13.

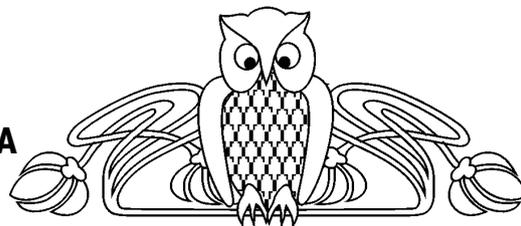
УДК 821.133.1.09-2+929 Роллан

## АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В «ТЕАТРЕ РЕВОЛЮЦИИ» РОМЕНА РОЛЛАНА

Е.А. Петрова

Саратовский государственный университет,  
кафедра зарубежной литературы и журналистики  
E-mail: philol@info.sgu.ru

В статье впервые собраны и систематизированы органически включенные в художественную ткань роллановской драматур-



гической эпопеи античные образы и сравнения, способствовавшие воссозданию особенностей исторического колорита образа Французской революции 1789 г.

**Ключевые слова:** исторический, драма, герой, античные образы, революция, республика, диктатура.



## Ancient Reminiscences in Romain Rolland's «Theatre of the Revolution»

E.A. Petrova

The article for the first time collects and classifies ancient images and comparisons that are naturally introduced into the texture of Rolland's drama works and that contribute to the specific feature recreation of the historical colour of the image of the 1789 French Revolution.

**Key words:** historical, drama, hero, ancient images, revolution, republic, dictatorship.

«Наш народ, – заметил однажды Роллан, – имеет может быть самую героическую историю. Он совершил то, о чем другие грезил. Он не написал “Илиады”, но пережил десяток их»<sup>1</sup>. Величайшей из отечественных Илиад Роллан считал Французскую революцию 1789 г., преобразившую лик не только Франции, но и всей Европы. Именно ей он и посвящает драматургический цикл «Театр Революции».

Следуя своим представлениям о жанре драматургической эпопеи, Роллан видит свой «Театр Революции» как «огромную поэму», «некую грандиозную фреску», вобравшую в себя всю сложность и многообразие изображаемой эпохи, фреску, написанную густыми мазками художником-монументалистом. Отсюда особенности плана, предполагающего объединить все жанровые разновидности драмы: от «народного действия» («Четырнадцатое июля») до интимно-психологической трагедии («Игра любви и смерти»), от интеллектуально-философской пьесы («Торжество разума») до «пьесы типа Пасторали» («Леониды»). Все это должно служить тому, чтобы Франция эпохи Революции была представлена во всех главных проявлениях общественной и частной жизни.

Словно расковав себя формулой «“Театр Революции” – “Илиада французского народа”», Роллан выявляет здесь свое давнее пристрастие к античности, широкое и глубокое знание ее. Произведение буквально насыщено античными образами и сравнениями, использованными на разных уровнях поэтики драматургического цикла. В мир античности погружала драматурга и сама избранная им тема. Ибо Французская революция, люди, ее сотворившие, их планы и свершения, мысли и речи, нравы и обычаи, даже их имена, костюмы и интерьеры – в общем, вся политическая и гражданская жизнь Франции рубежа XVIII–XIX вв. – были ориентированы на античность.

Открывается «Театр Революции» пьесой-прологом «Вербное воскресенье», действие которой происходит за пятнадцать лет до Революции. Античные реминисценции этой драмы проявляются прежде всего в характерном для мира французской аристократии последней трети XVIII в. стиле своеобразного рококо, утонченном, галантном, легком, призванном оттенить изящную праздность бытия на лоне прекрасной природы

вдали от треволнений общественной жизни Франции предреволюционной поры. В замке принца Куртене царят улыбающаяся Афродита и легкокрылый Амур, разыгрываются изящные пасторали, ведутся милые беседы. Казалось бы, все здесь дышит покоем и негой. Однако покой этот обманчив, так как уже приближается буря-Революция и слышатся первые раскаты ее грома. Характеристика духовной атмосферы замка Куртене и проявляется в античных сравнениях – принца с Юпитером, маршалши с Венерой, кавалера де Три с Адонисом. Вместе с тем сквозь атмосферу галантной игривости и фривольной беззаботности отчетливо просматривается второй план, связанный с мотивом обреченности и роковой гибели этого мира, мотивом, пронизывающим, в частности, историю молодого влюбленного кавалера де Три. Кстати, именно в сравнении кавалера с Адонисом, по существу, уже и предreshена участь младшего отпрыска рода Куртене: подобно герою античного мифа красавец де Три, идя по следам кабана, погибнет от рук плебея, дозорщика Герена, некогда жестоко оскорбленного юнцом. Мститель Герена обретает в «Вербном воскресенье» символический смысл, становясь одним из первых проявлений народного гнева, порожденного произволом власть имущих. Своеобразной эпитафией кавалеру де Три и всему феодальному миру в пьесе звучит мотив веселого контрданса, перерастающий к финалу в «Перезвон» Бекура – будущую песню французской революции («Ça ira»).

Иной характер приобретают античные реминисценции в драме «Четырнадцатое июля», посвященной первому этапу Великой революции – штурму Бастилии. Именно эта пьеса, предназначенная специально для Народного театра, и призвана была возродить традиции древнегреческого театрального искусства как подлинно народного, общенационального, ярчайшие образцы которого Роллан находил в знаменитых лакедемонских праздниках, некогда описанных Плутархом. Рассчитанное на огромную сценическую площадку, синтезирующее различные виды искусства (прежде всего искусство музыкальное и словесное), «Четырнадцатое июля» было адресовано широким массам, в которых «под влиянием зрелища, изображающего действие, должна родиться и воля к действию» [1, 4].

В этой пьесе, главным героем которой становится народ Парижа, античные образы и сравнения не очень многочисленны. И «отданы» они здесь людям образованным (таким, как Демулен, Марат, Робеспьер, Гош, Люсиль, актриса Конта, студенты), героям, участвующим в революции, но «растворяющимся в народном океане» [1, 30]. Античность представлена в «Четырнадцатом июля» несколько опосредованно – через искусство Корнелия, опиравшегося, как известно, в своем творчестве на античную эстетику и разрабатывавшего античные сюжеты. Подобный аспект вполне закономерен и исторически оправдан, так



как доказано, что в эпоху революции 1789 г. вновь возрождается искусство классицизма, особое значение приобретает его гражданское, политическое звучание, проявившееся некогда наиболее полно в творчестве Корнеля. Именно корнелевские традиции и оживают в искусстве самой революции, выдвинувшей в число ведущих драматургов М. – Ж. Шенье, чья трагедия по античным мотивам «Кай Гракх» наиболее полно раскрыла величие революции. Слово Корнеля в роллановской пьесе звучит в самый ответственный и патетический момент, когда восставший народ Парижа готов ринуться на штурм Бастилии.

«Погибнешь ты – твоя не омрачится слава: / На честь посмертную смерть не отнимет правда», – с подъемом декламирует примкнувшая к восставшим актриса Конта.

«Не честь, а только жизнь теряет в жизни тот,  
Кто жертвой случая в сражении падет.  
Несчастья Кассия и Брута не затмили  
Сиянья их имен; и хоть они в могиле,  
Они живут еще в величии своем:  
Мы римлянами их последними зовем...  
Иди за ними вслед, так честь тебе велела!»  
[1, 66].

Бессмертные образы античных героев призваны в «Четырнадцатом июля» воодушевить народ на исторический подвиг. Этот подвиг и совершают парижане в драме Ромена Роллана, сокрушая символ многовекового рабства – крепость Бастилия.

В предисловии к трагедии «Робеспьер» Роллан заметил, что почти все его герои – «искренние и пламенные республиканцы». Отсюда особый выбор образов и сравнений, выражающих суть их политических и нравственных позиций. Все они ненавидят тиранию, противники монархии, пытающиеся на ее обломках основать демократический строй – республику. Поэтому так оскорбительны для них всякие намеки или сравнение с правителями античных времен, подобных диктатору Сулле или даже Цезарю. Все они (за редким исключением), оказавшись в ситуации Брута, предпочитают повторить его подвиг, пожертвовав во имя Республики даже ближайшим другом своим (кстати, так и поступает Робеспьер в драме «Дантон», подписывая – в силу необходимости – приказ об аресте Демулена). Неслучайно его недруг Вадье ехидно замечает: «О Брут, великодушный, доблестный, я знал, что ты без колебаний отступишься от своего друга» [XII, 339].

Не менее примечателен в системе античных реминисценций и образ древнегреческого полководца Деция Муса, некогда пожертвовавшего всем ради спасения отечества. Последовать примеру античного героя в драме «Волки» призывает комиссар Конвента Кенель командира республиканской армии Телье: «Речь идет о спасении отечества... Разве не принесли мы ему в жертву все? Наше имущество, наше здоровье, наши

жизни, привязанности, разве не побросали мы все это в бездну, подобно Децию? Если отечество того требует, сбрось туда совесть и бросься туда сам!» [1, 6]. О Деции Мусе вспоминает и герой драмы «Торжество разума» Фабер, размышляя о самоубийстве Люкса, пожелавшего кровью своей искупить трагическую ошибку, допущенную убийцей Марата Шарлоттой Корде («Бедный Люкс, мистик-риторик, христианский Деций, ты достиг цели своих желаний» [XII, 403].

На античные образцы равняются роллановские герои и в своей частной жизни, личных отношениях. Пример тому – дружба Сен-Жюста и Леба в трагедии «Робеспьер», сравниваемая самими героями с дружбой то Кастора и Поллукса, то Ореста и Пилада. «О мой Пилад!» [1, 385] – обращается Сен-Жюст к Леба, готовящемуся добровольно разделить с ним участь и погибнуть в день термидорианского переворота. Под стать героям-республиканцам Роллана и их подруги – женщины, умеющие поддержать своих близких не только любовью и силой духа, но и мудрым советом, и потому по праву сравниваемые с легендарными героинями античных времен, в частности с нимфой-пророчицей Эгерией (Софи Курвуазье в драме «Игра любви и смерти»).

Верность античным образцам у роллановских героев проявляется даже в выборе имен для себя и своих близких. Так, герой драмы «Дантон» Демулен называет своего новорожденного сына Горацием. А якобинец Бабеф присовокупляет к своему имени имя Гракх. Говоря о тех, кто погиб на фронте, герои драмы «Игра любви и смерти» вспоминают неких Гектора и Горация («Бедный Гектор! Милый Гораций!.. Все древние герои», – заключает Софи Курвуазье [XIII, 23]. Подобные примеры можно было бы умножить.

Центральные пьесы роллановского цикла связаны с кульминацией революции и ее кризисом, завершившимся термидорианским переворотом. Именно в них представлено наибольшее количество античных образов и сравнений, носящих ярко выраженный политический характер. Особенно примечательны в этом отношении драмы «Дантон» и «Робеспьер», конфликт которых порожден несходством политических идеалов и – в связи с этим – отношением к проблеме революционной диктатуры – одной из самых острых в роллановском цикле. Это несходство отчетливо выявляется уже в первой драме в полемике Робеспьера с Демуленом, который, ратуя за всеобщую свободу и милосердие, осуждает политику якобинского правительства, безжалостного ко всяким врагам Республики. В ответ на резкие выпады Демулена против революционной диктатуры Робеспьер настаивает, опираясь на опыт Римской республики: «Республики еще нет, Демулен. С помощью свободы свободного строя установить нельзя. Подобно Риму в годину испытаний наше государство подчинилось диктатуре, чтобы преодолеть все препятствия и победить» [1, 139]. В том же



аспекте проблема диктатуры раскрывается в более поздней трагедии «Робеспьер».

Вместе с тем в «Робеспьере» выявляется и обратная сторона дискутируемой проблемы – потенциальная возможность перерождения революционной диктатуры в единоличную. В трагедии показано, что логика развертывающейся борьбы все настоятельнее требует сосредоточения власти в руках единого правителя, который мог бы, опираясь на поддержку народа, сокрушить внутреннюю оппозицию, препятствующую дальнейшему ходу революции. Робеспьер, которого революция прочит на пост единовластного правителя, а враги подозревают в стремлении к диктатуре, – самый яркий и бескомпромиссный противник такой диктатуры. И снова в помощь мобилизуется опыт античности. «Пока я жив, – твердо заявляет Робеспьер, ни один человек, как бы надежен он ни был, не завладеет мечом диктатуры. Даже если он, подобно Цинциннату, выполнив свою миссию, добровольно отрекся бы от власти, все равно Революция и Нация остались бы обезбещенными, допустив посягательство на свои верховные права» [1, 402].

Здесь же намечается и тема военной диктатуры как начала враждебного якобинской республике, обозначенная сравнением с Марием – отважным и талантливым полководцем античных времен, соперником правителя Суллы в борьбе за диктаторские права. Якобинцы боялись честолюбия полководцев, возглавляющих армию Республики. Это опасение тревожит не только Робеспьера и его соратников, но и Билло, бросающего в лицо Сен-Жюсту (в ответ на его предложение превратить – в виду опасности – Францию в военный лагерь): «А завтра страна окажется в руках военной диктатуры? Ну нет!.. Самая грозная опасность – честолюбие полководца, возглавляющего... армии. Вот зло, которое сгубило все республики! Марий не лучше Суллы» [1, 223]. Опять на вооружение взяты античные образы, с помощью которых выявляется важнейшая мысль якобинцев: военный диктатор Марий не лучше диктатора гражданского – Суллы, прославившегося своей жестокостью, политикой проскрипций. Опыт диктатуры античных времен учит роллановских республиканцев недоверию к этой форме правления. Поэтому понятен категорический отказ Робеспьера противопоставить коллегиальной власти Комитета единовластие одного правителя. Понимая, чем чреват курс, взятый на единовластную диктатуру, роллановский герой категорически от него отказывается, хотя и осознает, что отказ обезпечит победу его партийным противникам, грозит гибелью ему и его соратникам, более того, может привести к поражению самой Республики. Так оно в конце концов и случается: термидорианский переворот означает гибель не только для Робеспьера и его друзей – он прямо предвещает военную диктатуру Наполеона, о чем речь пойдет в драме «Леониды» – эпилоге цикла «Театр Революции».

Именно с темой диктатуры самое большое место в роллановских пьесах и занимают античные образы и сравнения. Так, в «Торжестве разума» политика Марата, призывавшего к беспощадной расправе с врагами Республики, у героев-жирндистов ассоциируется с политикой Суллы, свергнувшего Рим в разгул убийств и резни. В центральных драмах цикла с Суллой сравнивают Робеспьера, упрекаемого в диктаторских стремлениях, его враги. Так, уже в «Дантоне» генерал Вестерман озлобленно бросает вождю якобинцев: «Берегись, Сулла!» [1, 153]. Демулен в газете «Старый Кордельер» последовательно обосновывает аналогию между древнеримскими правителями-диктаторами Нероном и Тиберием и руководителями революционного правительства, в частности Робеспьером. Особенно много упреков подобного рода брошено Робеспьеру в трагедии, носящей его имя. Они слышатся уже в первых сценах пьесы, но особенно грозно звучат после принятия декрета о празднике в честь Верховного существа и Прериальского закона о преобразовании системы революционного правосудия. Пример тому восьмая картина 2-го действия – сцена праздника в честь Верховного существа. Давид, которому Конвент поручил художественное оформление праздника, довольный своим творением, с гордостью замечает Робеспьеру, потрясенному величию и великолепием зрелища, открывшегося его глазам: «Я воздвиг для тебя Капитолий!» [1, 292]. И в ответ слышит ядовитую реплику Мерлена де Тионвиля: «А ты не собираешься, Давид, воздвигнуть ему скалу?» «Какую скалу?» – недоуменно спрашивает художник. «Ту, что ему подобает: Тарпейскую» [1, 293–294]. Диалог этот, основанный на античных реминисценциях, таит в себе глубокий смысл. Сравняя празднично украшенный дворец с Капитолием, Давид уподобляет его легендарному античному храму, возведенному в честь Юпитера на одном из семи холмов Рима. Что же касается Тарпейской скалы, она находилась на юго-западном обрывистом склоне того же холма. С нее обычно сбрасывали преступников. Именно государственного преступника видит во вдохновителе культа Верховного существа Мерлен де Тионвиль. Поняв, наконец, смысл реплики Мерлена, Давид с возмущением парирует, обращаясь на сей раз уже к Робеспьеру: «Зависть всегда сопутствовала триумфам Цезаря». Однако это, казалось бы, случайное сравнение с Цезарем и наносит самый болезненный удар Робеспьеру, с упреком замечающему Давиду: «И ты тоже, Давид. Сравнение с Цезарем для меня худшее оскорбление!» [1, 294].

Примечательно, что образ Тарпейской скалы будет переосмыслен в сцене заседания Конвента 9 термидора. Сен-Жюст, решаясь выступить с разоблачением заговора термидорианцев, прекрасно понимает, что они способны объявить его преступником и отправить на казнь, сбросив с трибуны, как с Тарпейской скалы, в бездну небы-



тия. Но, прежде чем это произойдет, легендарная скала, благодаря самоотверженному мужеству Сен-Жюста, предстанет как место свершения последнего подвига героя во имя спасения Республики. «Пускай эта трибуна, если угодно судьбе, станет Тарпейской скалой для человека, который счел своим долгом сказать вам здесь, что наши правители сошли с верного пути», – так 9 термидора Сен-Жюст начинает свой доклад, который ему не дали прочитать противники, потребовавшие немедленного ареста (а значит, и казни) юного сподвижника Робеспьера [I, 373]. Настаивая на необходимости подобных чрезвычайных мер против Неподкупного и его соратников, противники Робеспьера мотивируют это реальностью угрозы единовластной диктатуры, к которой будто бы стремится Робеспьер. Отсюда град оскорблений, которые бросают они в лицо уже поверженному противнику: «Смерть тирану! Катилина! Калигула! Тарквиний! Тиберий! Гелиогабал!» [I, 376]. И лишь после казни Робеспьера многим из тех, кто способствовал его крушению, стало понятно то роковое заблуждение, в которое они были введены ходом событий, врагами революции и собственным недомыслием. Характерно, что и тут при изображении рокового заблуждения термидорианцев, неумолимой логикой событий влекущих республику к поражению, Роллан воспользуется античными реминисценциями, в частности сравнением катастрофы 9 термидора с драмой царя Эдипа, являющейся для творца «Театра Революции» наивысшей формой проявления трагического в искусстве. «В тот роковой день, – читаем в авторском предисловии к «Робеспьеру», – необузданная ярость мешает им (термидорианцам – *Е.П.*) видеть, куда они идут, бросает их в объятия злейших врагов Республики. В этом их роковая судьба, тот неотвратимый рок, с которым некогда вступил в спор Эдип» [I, 209–210].

В пьесе «Леониды», завершающей «Театр Революции», все образы античных диктаторов связаны с образом Наполеона, точнее, с его характеристикой, данной в драме якобинцем Матье Реньо. «Август! Незрелый Август... А пока что Октавий. Если бы я был Брутом, я приберег бы для него, после Цезаря, удар кинжалом», – говорит Реньо [XIV, 183]. Чтобы понять смысл

этих сопоставлений, следует учесть специфику исторического момента, представленного в драме. События эпилога «Театра Революции» разворачиваются в 1797 г. Год этот – переломный для Наполеона. Наполеон еще победоносный генерал, возвращающийся из легендарного итальянского похода. Но уже начинают проявляться в нем и черты авторитарности, которые в недалеком будущем приведут к государственному перевороту 18 брюмера. Поэтому понятен пафос появившегося именно тогда памфлета, принадлежавшего известному поэту и общественному деятелю времен Революции С. Марешалю, «Поправка к славе Бонапарта». «Бонапарт! Твоя слава является диктатурой, – писал Марешаль. – ...Ничто не дает мне уверенности в том, что во время предстоящих в Жерминале первичных избирательных собраний ты не заявишь: “Французский народ! Я вам составлю Законодательный корпус и исполнительную директорию...” Я не вижу, что может помешать генералу явиться в Национальное собрание и сказать: “Я дам вам короля в моем духе или трепещите”»<sup>2</sup>.

Для роллановского Реньо Наполеон 1797 г. пока еще Октавий, но уже и незрелый Август – тот, кто очень скоро объявит себя новым Цезарем, сокрушившим породившую его Республику.

Таким образом, античные образы и сравнения, органически включенные в художественную ткань драматургической эпопеи, активно мобилизуются Ролланом для воссоздания неповторимо-специфического облика революции 1789 г. – этой «Илиады французского народа».

#### Примечания

- <sup>1</sup> Роллан Р. Народный театр // Собр. соч.: В 14 т. М., 1954–1959. Т. 14. С. 239. В дальнейшем при цитировании текстов Роллана по этому изданию указываются номера томов и страницы арабскими цифрами в конце цитаты. Том обозначен римской цифрой и страница – арабской в конце цитаты тогда, когда тексты Роллана цитируются по другому изданию: Роллан Р. Собр. соч.: В 20 т. Л., 1930–1937.
- <sup>2</sup> Цит. по кн.: История Франции.: В 3 т. М., 1973. Т. 2. С. 99.