

Ласло Ф. Фёлдени

ДЛИННАЯ ТЕНЬ ГИЛЬОТИНЫ

Как орудие казни
изменило искусство,
пространство и время

Перевод с венгерского Ольги Баллы

Издательство АСТ
Москва

УДК 94(44-25)»18»
ББК 63.3(4Фра-2Париж)-7
Ф37

Перевод оригинального издания

László F. Földényi

Der lange Schatten der Guillotine. Lebensbilder aus dem Paris des
neunzehnten Jahrhunderts

Все права защищены.

Любое использование материалов данной книги, полностью или
частично, без разрешения правообладателя запрещается

В оформлении обложки использована литография
The Reds of the Midi, An Episode of the French Revolution и фотография
Ш. Сулье «Панорама Парижа»

Фёлдени, Ласло Ф.

Ф37 Длинная тень гильотины. Как орудие казни изме-
нило искусство, пространство и время / Л. Ф. Фёлде-
ни; пер. с венгерского О. А. Балла. — Москва : Изда-
тельство АСТ, 2026. — 320 с. — (Нонфикшн. Смыслы
и контексты).

ISBN 978-5-17-176282-7

Ласло Ф. Фёлдени не пишет культурную историю гильотины.
Он проводит интеллектуальную экскурсию по Парижу, сплетает
повествование из калейдоскопа картин, в которых гильотина яв-
ляется не просто орудием казни, а ключом к пониманию новой
эпохи, подспудным отражением «долгого XIX века».

Парижанки носили серьги в виде гильотин, гильотины прода-
вали как детские игрушки. Став свидетелем конвейера казней, Люго
написал «Последний день приговоренного к смерти». Картины
Жерико не случайно пугают своим натурализмом: словно Франкен-
штейн, художник хранил головы гильотинированных в мастерской.
Искусство, где камера, словно гильотина, отсекает сюжеты от ис-
комого фрагмента, — фотография — также оформилось в Париже.
Сам же старый город, вскоре уничтоженный безжалостной «гильо-
тиной» барона Османа, был невольно увековечен в снимках, а руи-
ны снесенного Парижа — оплаканы и воспеты Бодлером.

Именно в Париже культура отрезает себя от традиции, по-
добно тому как гильотина отрезает голову от туловища. Имен-
но здесь возникает новое понимание пространства и ощущение
времени. На место идеала Целого приходит Фрагмент.

Ласло Ф. Фёлдени (род. 1952) — венгерский писатель, эс-
сеист, литературный критик и теоретик культуры. Сфера его
интересов — история идей, взаимосвязь литературы, искусства
и философии.

УДК 94(44-25)»18»
ББК 63.3(4Фра-2Париж)-7

ISBN 978-5-17-176282-7

© MSB Matthes & Seitz Berlin Ver-
lagsgesellschaft mbH, Berlin, 2024

© Балла О. А., перевод на русский
язык, 2025

© Оформление. ООО «Издатель-
ство АСТ», 2026

Невольно ставил я себе вопрос: о чем думает в эту минуту эта столь покорно наклоненная голова? Держится ли она упорно и, как говорится, стиснув зубы, за одну и ту же мысль: «Не поддамся, мол, я»; проходят ли вихрем по ней разнообразнейшие — и, вероятно, все незначительные воспоминания прошлого; представляется ли ей с какой-нибудь особенной предсмертной гримасой один из членов семейства Кинков; или она просто старается ни о чем не думать, эта голова, и только твердит самой себе: «Это ничего, это так, вот мы посмотрим...», и будет она так твердить до тех пор, пока смерть не обрушится на нее — и отпрянуть будет некуда...

Из рассказа И. С. Тургенева о казни 19 января 1870 года серийного убийцы Жана-Батиста Тропмана. С половины двенадцатого вечера Тургенев находился в парижской тюрьме Ла Рокетт, где в семь утра приговор был приведен в исполнение на гильотине

Вечная гильотина

Гильотина не знает отдыха.

Французская революционная песня

Депутат наш Гильотен,
Дока в медицине,
Очень мудро поступил,
Вспомнив о машине,
Чтобы жизнь лихих людей
Прекращала без затей
Наша гильотина, эй,
Наша гильотина.

Чтобы в меру наказать
За грабеж бесстыдный,
Мы отправим нашу знать
В путь совсем недлинный.
Будет худо им тогда —
В том поможет нам всегда
Наша гильотина, да,
Наша гильотина!

Строя свой злодейский план
В липкой паутине,
Помнить знать должна всегда —
Все зачтется ныне.
Мы исправим всех господ,
Приведа на эшафот
К нашей гильотине, вот,
К нашей гильотине!

Будем гнать вас из страны,
Графы и графини,
Гнезда ваши разорим —
Будут лишь руины!

Тот, кто не сбежит, жалеи! —
Испытает крепость шей
Наша гильотина, эй,
Наша гильотина!

Не трудитесь, господа,
Ссорить нас. Отныне
С вами лишь у нас вражда:
Есть на то причины.
И о крови будет речь:
Голубой ли будет течь,
Когда шеи будет сечь
Наша гильотина!

Был десятого числа*
Праздник гражданина:
Всех, кто предал нас, тех ждет
Наша гильотина.
Будет краток их поход
Прямиком на эшафот —
Гильотина их там ждет,
Вечная машина!**

* 31 октября 1793 года (по революционному календарю — 10 брюмера) — день казни жирондистов.

** Перевод с фр. выполнен Д. Фатеевым специально для этого издания. — *Прим. пер.*

Эта книга написалась сама собой. Она — не результат долгого планирования, ей не предшествовали ни длительная подготовка, ни беспокойные дни. Все началось с рисунка, случайно увиденного в альбоме. То был юношеский рисунок французского живописца Энгра — рисунок, который был бы обречен на вечное забвение, если бы позже не были созданы его знаменитые полотна и Энгр не стал бы тем, кем он все-таки стал. Мое внимание привлек едва заметный воздушный шар на заднем плане и парашют неподалеку от него, а сразу же после этого — монокуляр в руке изображенной на том же рисунке девушки. Кто она, где она сидит, как она сюда попала, и вообще, что все это такое? После недолгих размышлений я обнаружил себя посреди истории, которая привела меня из спокойной и мирной Швейцарии в революционный Париж. И далее дело шло уже без остановок. На что может быть направлен театральный монокуляр? На воздушный шар, на прыжок с парашютом. А кроме того — на все, что происходит в театре, в опере. Когда Энгр создал этот рисунок, в 1797 году, Париж сам был огромным театром, сцена и зрительный зал которого сделались неотличимы друг от друга. Примерно так, как немногим ранее хотел бы Руссо: ведь истинный театр — тот, где народ чувствует самого себя. Изображенная на рисунке девушка тоже сидит посреди некоторого торжества, даже при том, что это одно из самых кровавых торжеств истории. Глядя на рисунок, слышишь, как все громче доносится издали звук, с которым опускается нож гильотины. К тому времени этот звук наполнил весь Париж.

Этот звук — та музыка, что стала увертюрой новой эпохи. Услышав его, девушка на рисунке Энгра повела меня далее — к гильотине, а поднятые за во-

лосы головы — к новому пониманию человека, которое, в свою очередь, потребовало создания новых условий жизни, а тому сопутствовало разрушение города, вполне сопоставимое с гильотинированием. Все это, опять же, способствовало ускорению повседневной жизни, делая впечатления все более фрагментарными и случайными — восприятие окружающего мира стало дробиться... и так далее. Переходя от главы к главе, вникая в каждую, в большинстве из них я не совсем понимал вначале, к чему все идет. Уже написав несколько первых глав, я знал лишь одно: обезглавливание гильотиной каким-то образом связано с тем, как позже будут пытаться формировать людям мозги, влиять на них, промывать их. А то даже и удалять. Так, как и предсказывалось в издавна нравящемся мне стихотворении Альфреда Жарри «Песенка об удалении мозгов», созданном через 100 лет — с точностью почти до дня — после рисунка Энгера. Пусть это стихотворение и завершит повествование.

Книга продвигалась от отсечения головы до удаления мозгов, направляемая не строгой логикой, но ассоциациями и аналогиями. Не будь жанровые обозначения настолько важны, я был бы готов назвать ее хоть романом. В конце концов, когда я предварительно опубликовал одну из глав («Бессвязные»), нашлись те, кто отнеслись к тексту с недоверием, заявив, что я все это выдумал. За принципиально произвольными ассоциациями идей рядом друг с другом возникают истории палачей, описания картин, медицинские отчеты, фотографии, тщательно рассмотренные под лупой, стихи, газетные объявления, градостроительные планы и химеры воображения, уличная реклама и герои романов. И все это в Париже. Все не только связано

со всем, оно и отголосок всего. Как пишет в своем стихотворении «Соответствия» (*Correspondences*) один из главных героев книги, Бодлер: «Как долгие отголоски, которые издалика сливаются в сумрачное и глубокое единство»*.

«Песенка об удалении мозгов» — завершение вынужденное. Бесконечное распространение чего бы то ни было прерваться не может. Ни в пространстве, ни во времени. Воздействие того, что случилось в Париже в XIX веке, ощущалось и позже, просачиваясь через миллионы капилляров, оно преследует нас, подобно призраку, и сегодня. На смену прежнему отсечению голов пришло удаление мозга. Лишение людей мозга продолжается. Оно продолжается и в наши дни, неостановимо. Тень машины все растет и растет.

* Перевод с французского Д. Фатеева специально для этого издания. Это подстрочный перевод и, следовательно, максимально точный. В. Левик, например, перевел те же строки следующим образом: «Подобно голосам на дальнем расстоянии, / Когда их стройный хор един, как тень и свет, / Перекликаются звук, запах, форма, цвет, / Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье». — *Прим. пер.*

I

Странно, что редко в эти самые последние секунды в обморок падают! Напротив, голова ужасно живет и работает, должно быть, сильно, сильно, сильно, как машина в ходу; я воображаю, так и стучат разные мысли, все неконченные, и может быть, и смешные, посторонние такие мысли...

И подумать, что это так до самой последней четверти секунды, когда уже голова на плахе лежит, и ждет, и... знает, и вдруг услышит над собой, как железо склизнуло! Это непременно услышишь! Я бы, если бы лежал, я бы нарочно слушал и слышал! Тут, может быть, только одна десятая доля мгновения, но непременно услышишь!

И представьте же, до сих пор еще спорят, что, может быть, голова когда и отлетит, то еще с секунду, может быть, знает, что она отлетела, — каково понятие! А что если пять секунд!

Ф. М. Достоевский. Идиот

Безответное чувство

Мы в Париже. Конец октября. 1797 год. Девушке 19 лет, юноше 17. Они разговаривают по-французски, хотя родной язык девушки — швейцарский немецкий. Но уже 11 лет она живет со своими цюрихскими приемными родителями в Париже, где учится живописи. Своих картин она пока не выставляла. В 1797-м она уже чувствует себя готовой к тому, чтобы позволить оценить свой талант, но Салона в этом году нет. Представить себя как художника на *Salon de Musée* она сможет только в следующем, 1798 году. Среди 508 выставленных там работ будет и ее картина.

Юноша осенью 1797 года может только мечтать о чем-то подобном — ему придется подождать еще пять лет. Но его уже ждет многообещающая карьера: учеба в мастерской самого престижного французского художника, Жака-Луи Давида. Юноша приехал в Париж три месяца назад и пока знакомится с городом. Ищет человеческих связей. Так, в кругу молодых художников, он встретился с девушкой, ученицей Жозефа-Бено Суве, которой, кстати, картины Давида совсем не нравились. Никто из них не подозревает, что придет время, когда о девушке никто и не вспомнит, а юноша будет включен в пантеон «бессмертных».

Анна Барбара Банси и Жан-Огюст-Доминик Энгр. Они знакомы всего пару недель, но девушка уже готова позировать юноше, который черным мелом нарисует большой ее портрет.

У Банси открытое лицо, но в ее мягком взгляде есть нечто обманчивое; она умеет легко разговаривать других, сама же при этом вряд ли раскрывается вполне. Она идеальный слушатель. Но о том,



Энгр. Барбара Банси. 1797 г.

что при этом происходит внутри нее, она не подает никаких знаков. Предыдущая жизнь научила ее, как вызывать доверие к себе. В 1783 году, когда ей было шесть лет, ее отец, пастор Генрих Банси, познакомился в Санкт-Морице с богатым цюрихским купцом Иоганном Каспаром Швейцером, у которого не могло быть детей. Надеясь, что дочь вырастет в хороших условиях, Банси передал ее на воспитание Швейцеру. Швейцер и его жена были широко известны — в их доме бывали даже Лафатер, Гёте и Песталоцци. Генрих Фюсли сделал несколько рисунков ее приемной матери и даже, по просьбе Гёте, живописный портрет. В 1786 году Швейцеры с девочкой переехали в Париж, где по-прежнему жили открытым домом. Швейцер был торговцем и банкиром, дружил с Мирабо. Однако дела шли все хуже, и в конце 1794 года он по поручению французской комиссии социального обеспечения переехал в Соединенные Штаты, где был на некоторое время арестован за различные спекуляции. Отец Барбары, узнав, что Швейцер уехал в Америку, хотел забрать дочь домой, в Швейцарию, но она ехать с ним отказалась.

У Швейцеров она с самого начала получила либеральное воспитание, ей нравилось быть хозяйкой самой себе и ни от кого не зависеть. По воспоминаниям ее старшего двоюродного брата Давида Хесса, Барбара, или, как ее называли в семье, Бабетта, уже в юности проявила себя как ненадежный человек и отъявленная лгунья. Видя, что ее приемные родители испытывают все большие финансовые трудности, она отдалилась от них и рано начала заводить отношения с мужчинами. С ноября 1794 года, с 17 лет, она стала самостоятельной и окунулась в парижскую жизнь. Барбара созна-

тельно выстраивала карьеру художницы. Она стала ученицей, а потом и любовницей фламандского художника Жозефа-Бено Суве, жившего в Париже и, кстати, соперничавшего с учителем Энгра, Давидом. Позже она ненадолго стала любовницей уже известного к тому времени художника Франсуа Жерара, у которого была мастерская в Лувре. Примерно в это же время она познакомилась с Энгром, который был на два года моложе ее. Того, чтобы юноша влюбился по уши в девушку, которая была опытнее его и человечески, и профессионально, было не миновать.

Даже ее одежда волновала его. Рисуя, он внимательно ощупывал черным мелом сквозь одежду тело девушки. Белый муслин мнется и рассыпается так чувственно, что это почти осязаемо; шелковый шарф вот-вот соскользнет с плеча, а вместе с ним и бретелька платья; туфелька соблазнительно выглядывает из-под подола, хотя правила приличия того времени требовали, чтобы она была прикрыта. Художник как будто следовал совету Бальзака, который прозвучит 40 лет спустя: «К чему было надевать совсем новые шелковые серые чулки, атласные туфли в виде котурн, если неизвестно искусство выставить в решительную минуту хорошенькую ножку, чуть-чуть приподняв платье, чтобы дать простор воображению?»¹ Даже мраморная скамья, на которой сидит девушка, нарисована так чувственно, как будто Энгр хотел на время рисования слиться с нею воедино. Он завидует холодному мрамору, на котором сидит девушка. По сравнению с ним тело, окутанное эротичной одеждой, кажется несколько неуклюжим: предплечья и кисти рук почти бесформенны, а шея в жизни несомненно была изящнее. И если бы бретелька платья полностью

соскользнула, возможно, форма обеих грудей оставила бы желать лучшего.

1797 год, октябрь. К тому же — 22 октября. Позади девушки в воздухе опускается парашют, а справа над ним — улетающий воздушный шар. Этот последний долгое время давал основания считать модель Энгра женой или дочерью первого дирижаблестроителя, одного из братьев Монгольфье, мадам или мадемуазель Монгольфье. Покинутый воздушный шар сбился с курса после того, как его пассажир, Андре-Жак Гарнерен, совершил первый в Новое время прыжок с парашютом.

Гарнерен, которому тогда было 28 лет, готовился к этому годами. В 1793-м, будучи офицером французской армии и помешанным на полетах, он следил за передвижениями вражеских войск с воздушного шара и таким образом попал в плен: воздушный шар был подбит, но ему посчастливилось приземлиться. Австрийцы перевезли его в Буду, и он два года провел в тюрьме, из которой пытался бежать на собственноручно изготовленном парашюте, но безуспешно. Вернувшись в Париж благодаря обмену пленными, он усовершенствовал свой план и ближе к вечеру упомянутого дня, сопровождаемый интересом парижской публики, поднялся в воздух из парка Монсо. На пути вверх он, вероятно, испытал то же самое, что и во время своего взлета в Лондоне пять лет спустя: «Я был готов перерезать веревку, которая подвешивала меня между небом и землей... когда я обозревал огромное пространство, отделявшее меня от остального человечества»². Теперь, в Париже, как он сообщил позже, в 17 часов 29 минут на высоте тысячи метров он перерезал веревку, которая крепила его гондолу к наполненному водородом воздушному шару,

и на своем шелковом парашюте диаметром семь метров приземлился в полутора километрах от места взлета — благополучно, если не считать вывихнутую ногу.

Выходит, Энгр зафиксировал момент вечера 22 октября 1797 года. С почти фотографической точностью. Но вид воздушного шара и парашюта на заднем плане вызывает вопросы. Почему Барбара Банси не наблюдает за этим событием? Почему она отворачивается от него, в то время как за Гарнереном, говорят, взволнованно наблюдает весь Париж? Прыжок длился недолго; возможно, ровно до тех пор, пока Банси не смотрела в ту сторону. Можно ли себе представить, что она и не подозревает о происходящем за ее спиной? Это исключено: ведь в руке у нее монокуляр — вряд ли она захватила его с собой случайно. Все это создает странное напряжение. Как будто изображенные легкими штрихами воздушный шар с парашютом и девушка находятся в разных пространствах. Она настолько их не замечает, что, когда я долго смотрю на них, у меня возникает впечатление, будто Энгр пририсовал их туда позже.

Кроме того, подозрительна и одежда девушки. Мода на белое муслиновое платье, повязанное спереди шарфом, с открытыми шеей и руками, получившая название *à la grecque*, распространилась только в 1798–1799 годах, целый год спустя после прыжка Гарнерена. Женщин, одетых подобным образом, обвиняли в эксгибиционизме.

В 1799 году парижский журнал *Journal des Dames et des Modes* писал о женщинах, следовавших моде *à la grecque* и *à la romain*: «Женщины выбрали для себя костюмы Психеи, Венеры и нимф. Своим очаровательным нарядом они влекут и приковывают