

# ЭССЕ И ИНТЕРВЬЮ

УДК 821.161.1

## ИНФЕРНАЛЬНЫЕ ДУШИ: МЕТАМОРФОЗЫ ОБРАЗА

**Коробкина Елена Николаевна,**

*поэт, писатель, публицист, член Южнорусского союза писателей (ЮРСП) (г. Евпатория, РФ);  
e-mail: e\_koro@mail.ru*

*В статье исследуются метаморфозы образа «инфернальные души» в русской и зарубежной литературе и кинематографе на протяжении 19-21 веков. Изучается его специфика на примере анализа образов «инфернальниц» в романах Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и «Идиот». Сходство и различия в представлениях Достоевского и Андрея Белого о Петербурге как «инфернальном городе», созданном «инфернальным демиургом». Метаморфозы идеи инфернального в экранизациях романа Достоевского «Идиот»: от «Настасьи» Анджея Вайды до полного вырождения идеи в русском постмодернизме 21 века в «Даун Хаусе» Романа Качанова. Специфика островного инферно: А. Белый «Петербург», Анджей Вайда «Настасья», Вирджиния Вулф «Орландо», Дерек Джармен «Сад».*

**Ключевые слова:** *инфернальные души, инфернальный город, инфернальный демиург, метаморфозы идеи инфернального, специфика островного инферно.*

«Это тоже инфернальная душа и великого гнева женщина» Достоевский «Братья Карамазовы» [5, т. 2, с. 192].

Образ инфернальной души впервые появился на страницах романа Достоевского «Братья Карамазовы». В романе эти заимствования писателя звучали в речи Дмитрия Карамазова, он окрестил «инфернальной душой» и «женщиной великого гнева» Катерину Ивановну. Причем, характеристики героинь, как и «словечки» писателя, даются женщинам краткими выразительными фразами, ухватывающими самую суть

специфических нюансов демонических (инфернальных) страстей персонажей. Так появляются «инфернальницы» Достоевского: «Понимаю царицу наглости, вся она тут, вся она в этой ручке высказалась, инфернальница! Это царица всех инфернальниц, каких можно только вообразить на свете!» [5, т. 1, с. 176]

«Царицей всех инфернальниц» называет Грушеньку в разговоре с Алешей Дмитрий Карамазов. Этим словом объединяет Фёдор Михайлович всех роковых героинь своих романов в единое целое. В нем оттенок странной ласковости, мягкости, потаённости, скрытности. «Надрыв» природы прячется за вуалью уменьшительно-ласкательного суффикса «инфернальницы». Чужие, заимствованные слова: «инфернальница», «инфернальная душа», «инфернальные изгибы», «инфернальные идеи», коими пестрят страницы романа писателя, при всей своей чуждости очень органичны в его контексте, и постепенно глаз привыкает, а в памяти героини романов Фёдора Михайловича так и остаются «инфернальницами». Само же слово становится органичной частью языка Достоевского, как стали надрывной частью его жизни эти северные роковые женщины со всей их мучительной странностью, чуждостью, но каким-то поражающим слух оттенком любящего юродства – «инфернальницы». Здесь кажется чуждым слово «демоницы», но вся любящая ласковость юрода – в слове «инфернальницы». Здесь выявляется тот самый эффект «многоголосности», о котором писал Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского», когда язык персонажей и автора, при всех индивидуальных особенностях речи героев, как бы сливаются. Каждый голос со своими языковыми и стилистическими особенностями, вот этими особенными словечками, переключается друг с другом, становясь общей темой в полифонизме общего, повторяясь во множестве тем рефреном «инфернальности». В каждой теме выделялась своя специфика этих «инфернальностей» – «инфернальниц»: «ручка Грушеньки», «инфернальные изгибы» тела, которые «томили» Дмитрия Карамазова, «великий гнев» Катерины Ивановны.

А город инфернальниц – Петербург – оборачивается вдруг странной и страшной соборностью полифонизма всех инфернальных душ – единой инфернальной душой Петербурга на страницах романов Достоевского.

Здесь нужно обратиться к истории создания самого города, к фигуре его создателя, чьим замыслом возник он из ничего на топях и болотах – странным огнем из грязи. Это место, на котором возник Петербург, его топос – чистое inferno – по сути, топи болот, болотные огоньки – да вой нежити. И замыслом Петра, его видением города и был репрезентирован этот инфернальный город, город-призрак и город призраков.

Вот каким мы видим чистое инферно петербургского мифа на страницах романа «Петербург» Андрея Белого.

«А там были – линии: Нева, острова. Верно в те далекие дни, как вставали из мшистых болот и высокие крыши, и мачты, и шпицы, проныкая зубцами своими промозглый зеленоватый туман – на теневых своих парусах полетел к Петербургу оттуда Летучий Голландец из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли и назвать островами волну набегающих облаков; адские огоньки кабачков двухсотлетие зажигал отсюда Голландец, а народ православный валил и валил в эти адские кабачки, разнося гнилуху заразу...

Поотплывали темные тени. Адские кабачки же остались. С призраком долгие годы бражничал православный народ: род ублюдочный пошел с островов – ни люди, ни тени, – оседая на грани двух друг другу чуждых миров» [3, с. 21].

«Ублюдочный род островов, ни люди, ни тени» – таковы метаморфозы образа inferнальных душ, отделяющие «Петербург» Достоевского от «Петербурга» Белого. И отсюда странное свойство улиц Петербурга: «Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей» [3, с. 40].

Вот что пишет о Петербурге М. Ямпольский в книге «Ткач и визионер»: «Петербург – город, в котором Россия сталкивается с материальным воплощением видения (Петр часто интерпретируется как визионер, который реализовал в камне посетивший его царственное воображение образ)» [10, с. 7].

«Петербург – редкая модель буквального проецирования репрезентации на физический ландшафт, который понимается как *tabula rasa*, ничто, своего рода материальный *templum*. Петербург возникает как материализация видения, и все происходящее в этом городе приобретает черты призрачности, так как относится не к реальности, но к идеальности видения. Это творение «из ничего» – *ex nihilo*» [10, с. 8].

А также:

«Петербург – принципиально – сфера неистинного. Но эта «мнимость» петербургского репрезентативного пространства должна была компенсироваться его иллюзионизмом. Репрезентация приобретает всю свою эффективность только тогда, когда она достигает эффекта присутствия отсутствующего. Именно поэтому петербургская культура становится имперской и иллюзионистской одновременно, а реакцией на нее становится религиозная эсхатология. Уже Петр выступает одновременно и как священный монарх, и как Антихрист. Эта двойственность – прямой результат репрезентативности и связанной с ней культуры мнимости» [10, с. 12].

Так в образе Петра возникает оксюморон – «инфернальный демиург».

Миф Белого превращает Антихриста в Летучего Голландца (основанием идентификации образа Летучего Голландца с образом Петра послужил факт пребывания Петра в Голландии), от которого и пошел с островов убудочный род: призраки ли, люди, неизвестно. Оттого их тяга с островов на Невский. Невский проспект превращает тени в людей. Но это магия призраков, магия оборотничества. Причем люди с островов, воплощаясь на улицах Петербурга, обретают настоящую жизнь – на какое-то время. Жителям Невского труднее, в городе-видении они и сами дwoятся. Природа их, преодолевая мнимость, выявляет из себя инфернальных двойников, явленных у Белого в масках. Николай Аполлонович Аблеухов – студент философского факультета. Но встреча с «инфернальницей» меняет его, так появляется двойник – «красный шут». Сама же «инфернальница» – Софья Петровна Лихутина, ангел Пери, в отличие от героинь Достоевского, натура уже не трагическая, на порядок мельче. Ее двойник – «японская восковая кукла». Ангел Пери как будто обречена чувствовать себя куклой восковой, марионеткой в руках неизвестных сил. Здесь иррациональные силы вторгаются извне в кукольный мирок жены офицера Лихутина, и, отторгая ее от себя самой как будто вынуждают участвовать в маскараде. Роль ее также иллюзорна, но в этом городе на улицах тени становятся людьми, маски обретают реальную жизнь. Страсть мужчины и женщины уходит на улицы Петербурга, город призраков получает страсть как инфернальную силу, способную вдохнуть жизнь в марионеток. Странное действие, карнавальное действие разворачивается на улицах между «красным шутом» и «японской восковой куклой».

У Достоевского страсть иного качества, страсть-улада как целый мир, отдельная вселенная в продлении в бездну демонического. Она у него странная, эта вертикаль инфернальной страсти, но на эту ось у него и навёрчены все миры. И среду он являет в «Идиоте» [6] разношерстную, но обычную, торговую, мещанскую, разбойничью со всеми их качествами, типично человеческими. И эти городки-миры он навёрчивает на эту вертикаль совершенно не человеческого – через страсть-уладу – в оксюморонном продлении в самые глубины русского демонизма. А по горизонтали миры удерживает дихотомия «гротескного сознания» [8], в чистом его трагифарсовом состоянии. Отсюда все эти метания, карнавальная демонстрация чувств публично. Ощущение от романа Достоевского: вся толпа героев и ряженных в санях, на птице-тройке, ссорясь, бранясь, кривляясь, выясняя отношения совершенно гротескно, несется по этой горизонтали в будущее, в 21 век – всей трагифарсовой несущей толпой.

И только эта горизонталь и спасает их мир и самих героев от полной утраты человеческого. Фарс здесь – вектор в будущее, только он и дает этим мирам продление во времени.

Но никто из этих героев не становится истинным трагиком, у каждого из них изъят свой и своя странность, в каждом из них свой «смешной человек».

А вот Фёдор Михайлович, только он, ось трагического. И он стоит и держит своим трагизмом гения эти миры, не дает им рассыпаться как картонным домикам.

И держит и вертикаль, и горизонталь этих миров.

Но чем дальше в будущее, чем дальше от гения самого Фёдора Михайловича – в прочтения потомков – экранизации «Идиота», тем меньше и меньше истинно трагического, и уже – до полного вырождения трагического, и даже трагифарсового, и даже истинно комического – это уже «Даун Хаус» Романа Качанова [9]. Это уже 21 век.

Это не апокалипсис, в который Фёдор Михайлович погружает своих персонажей, и они со всеми своими несуразностями, не осознавая до конца, куда они, собственно, попали и что с ними происходит. Но они приняли это, понимая, не понимая, но приняли и стоят стоически в шутовских нарядах.

В фильме «Даун Хаус» у мертвой «инфернальницы» отпилили ногу – и устроили пиршество пожирания – это уже и не культура вовсе, порно-симулякры постмодерна, глумление как порнография, как попытка убийства литературного образа, как попытка расчленения русской культуры симулякрами постмодернизма. Но, как и всякое порнографическое действо, попытка эта бесплодна, потому что лишена силы уничтожить художественный образ жалкими потугами глумления. Есть такой образ мертвеца у африканских народов, который проявляет всю видимость сексуальности в неприличных жестах и словах, но силы как таковой не имеет, ибо мертв. Так, собственно, и «Даун Хаус» – пример глумящегося мертвеца постмодернизма, но силы творчества ему уже не дано, постмодерн лишил его творческой силы. Но, таким образом, мы видим, как время и современное искусство разрушило образ «инфернального демиурга» и «инфернальных душ», превратив его, как и самое себя, в глумящегося пожирателя трупов.

Но вернемся снова к инфернальницам Достоевского.

Прообразом Настасьи Филипповны, ангела князя Мышкина, является первая жена Федора Михайловича Мария Дмитриевна, история их любви мучительна, как история отношений Настасьи Филипповны и Рогожина.

По мотивам романа Фёдора Достоевского «Идиот» Анджей Вайда удивительно снял фильм «Настасья».

В его фильме японские актеры, странное трансцендентное действо, эффект сочетания элементов абсурда с театром Кабуки. Здесь один из ведущих актёров-оннагата современного кабуки Бандо Тамасабуро играет и Настасью Филипповну, и князя Мышкина.

Из интервью с режиссером на Берлинском кинофестивале 2008 года: «О, Тамасабуро Бандо! Он всю жизнь играет только женские роли, это особый класс, ему буквально поклоняются. Я увидел его в «Даме с камелиями» и был убежден, что это настоящая женщина. Когда мне предложили в Японии поставить «Идиота», то я понял, что мне крайне необходимо, чтобы именно он играл сразу и Мышкина, и Настасью Филипповну. Мы переписывались об этом целых три года. Представьте, он боялся играть мужчину, хотя в реальной жизни – мужчина как мужчина, немолодой уже. Добившись его согласия, я написал ему на радостях: вы женщина, которую я ждал дольше всех в жизни. Моя жена Кристина, она художник, одела его в прекрасный белый костюм. И вот он выходит во время первой репетиции на сцену и говорит: знаете, мне кажется, я совершенно по-дурацки выгляжу. Очень сложно адаптировался к мужской роли на сцене. А перевоплощался в Настасью Филипповну за миг: отворачивался, надевал парик, клипсы – и появлялась ослепительная женщина. Вот ведь, мужской и женский характер Бог раздает, как ему нравится. Я сделал фильм из тех записей, что у меня остались. Это, конечно, не кино – что-то на грани» [7].

Играет актер великолепно, перевоплощается из образа в образ генуально, природа мужская постепенно, незаметно, мазок за мазком, так тонко идут переходы наложения грима, последние чарующие жесты и, о, чудо, перед нами естество женское во всей своей инфернальности. Такое мягкое чарующее оборотничество сродни магии самих демонических мифологических существ загадочной земли на дальневосточной окраине мира, создающих человеческий облик, прекрасный женский облик, видимо, такими же тонкими и точными движениями, уводящими за пределы данного людям восприятия в мир перевоплощений души.

К сочетанию в женской душе инфернального естества и начала мужского возвышенного идеализма склонен именно восток, восток дальний, островной. Эстетика переходов из возвышенного в прекрасное – и обратно – так гармонично сочетается с этикой слияния демонического и возвышенного, идеального – в прекрасном.

Русский северный демонизм Достоевского, демонизм топей и болот, хлябей русского Севера так мягко скрадывается самой сутью инфернальности дальнего востока. Здесь нет чудовищного гротеска поступков русской души с пьяным ухарством и отчаянием Рогожина, здесь тихо и мягко устрашающая суть, являющаяся вдруг, то невыноси-

мо прекрасным женским ликом, так прекрасны только демоны-оборотни в восточных сказках, то ангелоподобным ликом мужским. Восточные игры с природой мужчины и женщины по сути inferнальны.

Наш путь снова лежит на север – курс на британские острова.

Найдем ли мы там inferнальную душу?

О, да! Это самая странная британская актриса, inferнальная муза Дерек Джармена, – Тильда Суинтон.

И в самых странных образах нам явлена душа.

Кто боится Вирджинии Вулф? Вопрос не риторический, речь о самой странной писательнице inferнальных походов души во времени и вне времени. Речь о романе Вирджинии Вулф «Орландо» [4]. И в продолжение темы – фильм Салли Поттер «Орландо», в котором Тильда сыграла главную роль.

Когда уходит прочь восток, мягко, на цыпочках, в мир английского рационализма вмешиваются иные иррациональные силы. Английскому демонизму чужд немецкий трагический дух, островное inferно действует постепенно, на уровне аллюзий бессознательного к реалиям жизни общественной. Здесь царство фантазий, скрываемых даже в моменты самого глубокого интима, мир откровенной, предельно откровенной эротики с партнером, но мир этот закрыт, скрыт, уловлен в запретный мир inferнальности именно ею – предельной откровенностью желаний.

Здесь демоническое за гранью общественного, inferнальное маргинально, и этот акцент и ракурс маргинальности получает особый статус-кво инаковости.

Тильда Суинтон и Дерек Джармен [1].

Ракурсом inferнальной музыки роль Мадонны в кинопритче Джармена «Сад».

Этот образ больше психоаналитичен, нежели за пределами божествен. За каждым взглядом, жестом, проявлением женской архетипической природы следят папарацци, все вычленено в кадрах, все отдано во имя кадра, все, связанное с образом Девы Марии, разменяно – не на образа – нет, почти что на порнокартинки. Мадонна вынуждается к бегству в Египет.

Но остается inferнальная муза вне кадра, за кадром, голос Тильды звучит в фильме «Blues», последний откровенный разговор Джармена с миром, предельная открытость желаний и жизни, чисто английский монолог, по сути, диалог с миром – голосом своим и музыки. Чисто английская дуальность inferнальной души, спрятанная глубоко внутри, явленная миру голосом символов, притч, монологом, предельно откровенным, за кадром судьбы.

Следовательно, мы видим метаморфозы идеи inferнальности в образах и символах в литературе разных стран и эпох. Век 19 в романах Достоевского выявляет inferнальную природу петербургского мифа, петербургского текста как природу видимости, иллюзии, репрезентация которой создает целый мир «инфернальниц» на страницах романов Достоевского. Все эти персонажи своеобразны и двойственны: глубоко трагичны по своей натуре. Но некий странный гротеск характеров, какое-то внутреннее юродство, «смешной человек» внутри, органично сочетающийся с глубинными безднами демонического, превращает трагедию в трагифарс. Но именно в этом выход из личного апокалипсиса и из апокалипсиса inferно Петербурга, города, сотворенного замыслом inferнального демиурга.

Век 20 дает свое прочтение inferнальному мифу Петербурга. Андрей Белый усугубляет бездну мнимого Петербурга, Петербурга-декорации и inferно островов мифом о Летучем Голландце. У него Петербург репрезентирован улицами, на которых безликие тени островов, наделенные inferнальной силой, становятся людьми. Люди среди зданий-декораций утрачивают свое «я», их естество двоится, и inferнальные двойники получают жизнь на улицах Петербурга, движимые темными силами островов и топей. Но это жизнь среди декораций inferнального театра, имя которому – Петербург. Это карнавальное действие марионеток, красных шутов и восковых кукол, жизнью их наделяет inferнальный демиург, пишет и тут же воплощает замысел-сценарий своих трагифарсовых пьес, в которых все меньше силы глубинной, демонической, все больше «смешных сцен». Время изменяет Петербург, на первый план все больше выходят декорации. Медный всадник как демиург города, воплощенный в камне, уже не величественно ступает по мостовой грандиозным видением, как в одноименном романе Пушкина, настигая Евгения. Нет, он смешно карабкается за героем по каким-то узким улочкам. Условность, мнимость города, со временем все больше изменяет лик Петербурга, декорации сжимаются шагреновой кожей, глубины демонического теряют вес и значимость.

Достоевский теряет лицо трагика, держащего ось бездны inferно, 20 век являет трагифарсовые маски. Век 21, глумясь, пожирает мертвецов, порнографически растягивая удовольствие от акта расчленения и пожирания, сводя inferнальные миры к «мирам физиологических актов» – каннибализма ли, дефекации – все едино.

Но пограничье всегда дает новые прочтения миров. Японское искусство кабуки позволяет бросить новый взгляд на природу страстей «инфернальных душ» в романе Достоевского «Идиот». Прочтение образов актером театра кабуки Тамасабуру Бандо открывает двойственность женского и мужского, органичное оборотничество inferналь-



ной восточной души, которое напрочь лишено условностей. Здесь в масках явлена истинная природа inferнального. Здесь двойственность не разделена и не отделена от естества. Здесь так органично актеры меняют женскую и мужскую ипостаси единого лика-демона в отличие от лиц и масок русского демонизма.

И, наконец, британское inferно с оттенком маргинальности и инаковости. Оно всегда выражено средствами новых экспериментальных направлений в искусстве: от волны «новой прозы» времен Вирджинии Вулф – до постмодернистских экспериментов в кино Дерек Дхармена и его inferнальной музыки актрисы Тильды Суинтон в конце 20 века. Британия экспериментирует от обратного: здесь в среду инаковости, маргинальности отдаются традиционные ценности. Символ божественности – Мадонна в кинопритче «Сад» – отдается на растерзание толпы, продается в руки папарацци, разменивающих божественный образ на порнокартинки массового потребления. Почитание божественного, почитание идеала превращается не в умерщвление и пожирание оного, как в русском постмодернизме 21 века, здесь Образ приносится в жертву толпе и средствам массовой информации. Здесь уничтожается Образ из желания сделать из него порнокартинку.

Таким образом, русский постмодернизм средствами «черного нуара» уничтожает саму идею inferно, английские эксперименты с образом превращают его в симулякры массового потребления. Пожалуй, только японские эксперименты с идеями inferнальности близки к исконному народному восприятию дуальной природы демонического, явленной в оборотничестве в японских мифах и сказках.

Таким образом, идея inferнальности, выраженная в 19 веке средствами романтизма, несет демиургическую смысловую доминанту, век 21 приемами постмодернизма изменяет ее смысловую составляющую в корне, выводя на первый план доминанту эсхатологической смерти, отдания демиурга глумящейся толпе на расчленение и пожирание. Возникший из ничего достигает крайней степени материализации, после чего толпа его просто поедает. Такова эсхатологическая кончина, смерть идеи inferно, породившей миры inferнальных душ.

#### Список использованных источников

1. Андропова А. Дерек Дхармен. Жизнь как искусство. С-Пб: Любавич, 2011.
2. Бахтин Михаил. Проблемы поэтики Достоевского // М.: Художественная литература, 1972.
3. Белый Андрей. Петербург // Киев: Дніпро, 1990. 600 с.
4. Вулф В. Орландо: Роман. СПб: Азбука-классика, 2004. 304 с.
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // М.: Художественная литература, 1972. Т.1,2.

6. Достоевский Ф. М. Идиот // Ленинград: Наука, 1989. Собр. Соч. в 15 томах. Т.6. 670 с.

7. Ирина Любарская. «Пейзаж после битвы» // Итоги. 4 февраля 2008. № 6 / 608.

8. Меньшикова Елена. Смех Протея: феномен гротескного сознания. СПб.: Алетейя, 2015. 340 с.

9. Сальникова Е. «Дебилизм спасет мир» // Независимая газета. 2001. 15 марта.

10. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре // М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.

## INFERNO SOULS: METAMORHOSES OF THE IMAGE

**Elena Korobkina,**

*writer, poet, novelist, member of YURSP,  
(Yevpatoriya, Russia);  
e-mail: e\_koro@mail.ru*

*This article explores the metamorphosis of an image of “inferno soul” in Russian and foreign literature and cinema of 19-21 centuries. This has been done by examining images of inferno (“infernalnitsi”) in novels “The Brothers Karamazov” and “The Idiot” written by Fyodor Dostoyevsky. The research also highlights similarities and differences in Dostoyevsky’s and Andrew White’s images of St. Petersburg as “inferno city” created by “inferno demiurge”. Metamorphosis of the image of inferno in “Nastasia” (Andrzej Wajda film adaptation of Dostoyevsky’s novel “The Idiot”), degeneration of idea in Russian postmodernism of the 21st century: “Down House” by Roman Katchanov.*

*Peculiarities of an insular inferno: White “Petersburg”, “Nastasia” (Andrzej Wajda), “Orlando” (Virginia Woolf), “The Garden” (Derek Jarman).*

**Keywords:** *inferno soul, inferno city, inferno demiurge, metamorphosis of the image of inferno, peculiarities of an insular inferno.*

### References

1. Andronova A. Derek Jarman. Life as art. St. Petersburg: Lubavitch, 2011.
2. Bakhtin Mikhail. Problems of Dostoevsky’s Poetics // М.: Literature, 1972.
3. Belyi Andrew. Petersburg // Kiev: Dnipro, 1990. 600 p.
4. Woolf V. Orlando: Roman. St. Petersburg: Azbuka-classic, 2004. 304 p.
5. Dostoevsky F. The Brothers Karamazov // М.: Literature, 1972. Т.1,2.
6. Dostoevsky F. Idiot // Ленинград: Наука, 1989. Т. 6, 670 p.

7. Lyubarskaya Irina. "Landscape after battle" // Results. 4 February 2008. Number 6/608.

8. Menshikova Elena. Laughter Proteus: the grotesque phenomenon of consciousness. - SPb.: Aletheia, 2015. 340 p.

9. Salnikov E. "Debilizm save the world" // Nezavisimaya Gazeta. 2001. March 15.

10. Yampolsky M. Weaver and visionary: Essays on the history of representation, or about the material and the ideal culture // M.: New Literary Review, 2007. 616 p.