

УДК 82.0 + 791.43.01 + 7.01 + 168.522  
DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-439-458

**«Йоринда и Йорингель» Бодо Фюрнайзена:  
тип героя и испытания в сказочном кинонарративе**

**А. В. Марков<sup>1</sup>, О. В. Федунина<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> *Российский государственный гуманитарный университет  
Москва, Россия*

<sup>2</sup> *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН  
Москва, Россия*

*Аннотация*

Анализируются возможности и ограничения, связанные с экранным бытованием сюжета волшебной сказки. На примере одной из экранизаций доказывается, что кроме обычной мелодраматизации сказочного сюжета трансформации происходят также на уровне системы героев и системы мотиваций, что меняет композицию эпизодов и создает игру с жанровыми зрительскими ожиданиями. Линейный нарратив романного типа дополняется рядом сюжетных и композиционных приемов, демонстрирующих экзистенциальное самоопределение героя и делающих сюжет вариативным и потенциально интерактивным. Реконструируется история переработок волшебной сказки, ключевых для такого поворота, от романтической литературной сказки через культуру зрелищ до жанрового кино. Доказывается недостаточность психоаналитического подхода к материалу и необходимость аппарата критики, учитывающей функционирование культурных ассоциаций и контекстов.

*Ключевые слова*

Фюрнайзен, братья Гримм, Андерсен, литературная сказка, волшебная сказка, эффект реальности, волшебный предмет, экранный медиум

*Для цитирования*

Марков А. В., Федунина О. В. «Йоринда и Йорингель» Бодо Фюрнайзена: тип героя и испытания в сказочном кинонарративе // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 439–458. DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-439-458

© А. В. Марков, О. В. Федунина, 2021

## *Yorinda and Yoringel* by Bodo Fürneisen: Type of the Hero and Trial in Screen-Presented Fairy Tale

A. V. Markov<sup>1</sup>, O. V. Fedunina<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Russian State University for the Humanities  
Moscow, Russian Federation*

<sup>2</sup> *A. M. Gorky Institute of World Literature RAS  
Moscow, Russian Federation*

### *Abstract*

The film *Yorinda and Yoringel* by Bodo Fürneisen, created on the basis of the recordings of a folktale by the Grimm brothers, shows an affinity for both a literary fairy tale and romance traditions, including a post-modern novel with a hero's free choice of identity as the basis of the plot movement. To analyze the film, we relied on the methodology of psychoanalytic cinema science by Slavoj Žižek, supplementing it with the achievements of fundamental plotology from Freidenberg and Propp to the present day. At the same time, the nature of the film as a screen medium showed how the need for a more flexible plot development scheme, including compliance with changes in the character of the hero or his specific phenomenon on the screen, is not just one option for the development of actions, but a whole fan of the possibilities of such development.

It is proved that the screen medium, which requires to monitor not only the correspondence of the hero's adventures to expectations, but also the unexpected phenomena of the hero, demanded to modify the plot, which acquired not only the features of a psychological and adventurous novel, but also a computer game. At the same time, Fürneisen's experience requires adjusting the psychoanalysis of cinema, supplementing the study of the effect of reality with the opposite effect of thought. The cinema allows you to demonstrate how not only the hero's intentions change, but also the content of thoughts that are relatively autonomous from intentions that belong to the hero's existence. At the same time, the existence is realized unexpectedly, so that the magical item is modified into a McGuffin, and the hero himself can repeatedly pass the fabulous test, while such a repetition will not be a way to correlate imagination and reality, as in a book narrative, but a way to once again appreciate the wonderful character of the hero.

In the course of the study, it was possible to establish that the literary (Hans Christian Andersen), stage (Richard Wagner) and cinematic (Fürneisen) variations of the fairy tale plot do not simply subordinate it to some rules of the novel, in accordance with the prevailing tastes in society. Most of the changes are secondary to the change in the general concept of the hero, when the scenarios of existential choice are put in place of the test scenario and their uniqueness is defended. The structure of the on-

screen memory and on-screen attention accelerates this design of the hero, although it does not completely determine it. Then the function of all the fabulous elements changes, moreover, the plot itself turns out to contain variability. In place of the usual separation between the world of sleep and the world of reality comes the existential test of both worlds. Thus, such processing of fairy tales is productive for the development of virtuality in art and for dialogue not only between different arts, but also art and various social practices related to information technology, from computer games to blogging.

*Keywords*

Fürneisen, brothers Grimm, Andersen, literary tale, fairy tale, reality effect, magic item, screen medium

*For citation*

Markov A. V., Fedunina O. V. *Yorinda and Yoringel* by Bodo Fürneisen: Type of the Hero and Trial in Screen-Presented Fairy Tale. *Critique and Semiotics*, 2021, no. 1, p. 439–458. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-439-458

В 2011 г. немецкий режиссер и сценарист Бодо Фюрнайзен (Bodo Fürneisen) экранизировал известную сказку «Йоринда и Йорингель» (*Jorinde und Joringel*, 1812, вошла в сборник 1857 г. «Kinder- und Hausmärchen. Erster band. Große Ausgabe») из собрания братьев Гримм. Это был не первый его опыт создания семейного кино на основе распространенных сказочных сюжетов, «Йоринде и Йорингелю» предшествовали «Госпожа метелица» (2008), «Златовласка» (2009) по собранию Гриммов и «Принцесса на горошине» (2010) по Андерсену. Даже зритель, не интересующийся специально сказочными сюжетами, заметит серьезные расхождения с литературным первоисточником, которые затрагивают и образы героев, и сюжет, и композицию эпизодов. В данной статье мы выясняем, как и для чего сценаристы Олаф Уинклер и Николас Джейкоб, работавшие и над предшествующими фильмами-сказками режиссера, превращают сказочное повествование в фантазийный фильм, и что при этом происходит как с сюжетными мотивами, так и с позицией этого фильма в современном мировом кинематографе.

Прежде всего изменения затронули систему персонажей. Образы главных героев стали кардинально другими. Вспомним первоисточник: «А жила-была в ту пору девушка, звали ее Йориндой, и была она прекрасней всех остальных девушек на свете. Посватался за нее такой же прекрасный юноша, звали его Йорингель, и это были предбрачные дни, – и весело, радостно им было вместе» [Гримм Я., Гримм В. К., 1983, с. 538]

(пер. Г. Петникова). В экранизации вместо «радостных предбрачных дней» – живописное изображение социального неравенства возлюбленных, из-за которого родители Йоринды, владеющие трактиром, всячески препятствуют их соединению. Конечно, можно было бы говорить, что зрительские ожидания направлены не столько на воспроизведение сказочной завязки, которая может быть воспринята средним зрителем как слишком аллегорическая и не годящаяся для экрана, сколько на мелодраматическую переработку сюжета, способного вбирать в себя социальную проблематику. Но это общее наблюдение над зрительскими ожиданиями ничего не говорит о специфике решений сценаристов и режиссера, выбравших волшебную сказку как материал.

Мотив начального социального неравенства мы находим в другой сказке, записанной братьями Grimm и также экранизированной в 2015 г., «Jungfrau Maleen», но не в «Йоринде и Йорингеле», где единственными препятствиями для соединения возлюбленных оказываются магические, а не земные обстоятельства. Мы пока можем предположить, что для литературной сказки, обращенной к читателям романов из современной жизни, такой мотив ожидаем: достаточно указать на множество «сказок и историй» Х.-К. Андерсена, такие как «На дюнах», «Золотой мальчик», «Ледяная дева», «Сын привратника» (с благополучной, впрочем, развязкой), «О чем рассказывала старая Йоханна»... Но дело здесь не в том, что социальное неравенство существует, а в том, что оно нарушает главный закон волшебной сказки, обозначенный в финальной функции, которая выделена В. Я. Проппом: герой вступает в брак и воцаряется [2003, с. 59]. Этот закон, общий для волшебной сказки и, скажем, для античного романа, который, согласно выделенной М. М. Бахтиным схеме, кончается «благополучным соединением возлюбленных в браке» [2012, с. 344]. Если герой пройдет все испытания, земные и магические, то он соединится с возлюбленной, это просто требование логики сюжета и жанра. Тогда как нарратив романного типа требует отставить в сторону эти волшебные обстоятельства, заменив циклический сюжет волшебной сказки линейным вариантом, с частичным или полным сохранением исходной «недостачи» [Пропп, 2003, с. 34]. Разумеется, мы отдаем себе отчет в особенностях кинонарратива в сравнении с литературным, опираясь на выводы Л. Д. Бугаевой о кинотексте как способе работы со смысловыми предметами, а не просто образами [Бугаева, 2011, с. 74; 2012, с. 9].

Но в экранизации Б. Фюрнайзена развертывание сюжета обязано изменению и типа главного героя, и его статуса по сравнению с первоисточни-

ком. Юноша, «такой же прекрасный», как сама сказочная Йоринда, трансформируется в образцового трикстера, насколько его может представить экранное пространство. В самом начале фильма он въезжает в кадр верхом на овце, умело жонглирует, хитрит с Рыцарем-разбойником и забавляет Йоринду. Являясь по своему социальному статусу слугой в трактире, которым владеет отец Йоринды, герой фактически занимает пограничное положение между миром обычных людей и маргинальным миром бродячих комедиантов. Не случайно Йорингель говорит девушке-акробатке о своем желании уйти с труппой. Но из этой занимательности происходят очень большие последствия для всего сюжета. Можно сказать, трикстерство врывается в мир сказочного сюжета, ничего не оставляя там нетронутым.

Пограничное положение главного героя помогает ему в борьбе с Рыцарем и Колдуньей, которые также являются маргиналами по отношению к миру «филистеров». Тем самым положение героя начинает определять его возможности, трикстерство отождествляется с избранничеством, и это осуществимо благодаря экранному медиуму, где самый заметный герой вызывает повышенное внимание и самые большие ожидания кинозрителей. По сути, получается образ, близкий по своей природе к андерсеновскому «золотому мальчику», «шустрому, прямому и веселому» [Андерсен, 2000, с. 282] Петеру – рыжеволосому сыну барабанщика, солдату и музыканту.

Но шутовство Йорингеля заключает в себе и разрушительное начало: именно он уговаривает Йоринду бежать в лес из дома родителей, а затем в шутку прячется, чтобы напугать, – и в результате теряет ее. Ср. с определением, которое дает трикстеру Е. М. Мелетинский: «Такой двойственный персонаж, как культурный герой (демиург)-трикстер, сочетает в одном лице пафос упорядочивания формирующегося социума и космоса и выражение его дезорганизации и еще неупорядоченного состояния» [1995, с. 188–189]. Колдунья похищает Йоринду и закрывает дорогу к замку магическим барьером. Тем самым магия берет реванш и вступает в действие, но как только герой начинает подшучивать над людьми, обстоятельствами, над собственными чувствами, тогда он временно не проходит нравственного испытания и вынужден будет его дублировать. Такое временное непрохождение испытания возможно только в сказочном кинематографе – провал нравственного экзамена, неожиданного для самого героя, обычен в рыцарском романе и его вагнеровских переработках (Парсифаль, не оказавший милосердия Больному Королю), хотя Вагнер, конечно, стре-

мился создать героя нового типа: например, Тангейзер не проходит испытание перед Папой, но не перед Венерой. (См. также важное наблюдение Д. М. Магомедовой об эволюции вагнеровской концепции от «Кольца Нибелунгов» к «Парсифалю», где «намечается иной финал – не конец мира, а его спасение и искупление в христианской жертвенности. <...> В “Парсифале” аскетический подвиг “чистого сердцем простеца” заканчивается победой над злом и конечным искуплением и преображением мира» [Магомедова, 2015, с. 252]). Но возможность и даже необходимость вновь пройти испытание, как будто и не было первой неудачной попытки, – это уже кинематографический эффект, где сама техника киноповествования, флешбэки и флешфорварды, внушает идею переигрывания ситуации (в потенциале до бесконечности, причем видеоряд отражает вероятные пути развития сюжета в зависимости от действий героев, как в фильме Тома Тыквера «Беги, Лола, беги» / *Lola rennt*, 1998).

Примеры такого рода можно дополнить «Терминатором» (*The Terminator*), «Эффектом бабочки» (*The Butterfly Effect*, 2004), экранизацией романа Ф. Бегбедера «Любовь живет три года» (*L'amour dure trois ans*, 2011), где несколько раз «переигрывается» сцена свидания, причем его результаты меняются в зависимости от поступков героев... Для произведений словесного искусства такой принцип обнуления, возврата в исходную ситуацию, после чего выстраивается совсем иной событийный ряд, возможен, очевидно, на сравнительно позднем этапе развития, в тех случаях, когда литература заимствует кинематографические приемы, в том числе монтажный принцип построения нарратива. В этом ряду уместно вспомнить «В лабиринте» (*Dans le labyrinthe*, 1959) французского писателя, одного из создателей «нового романа», а также сценариста и режиссера А. Роб-Грийе: многократный возврат к одной и той же сцене соотносится в этом произведении с расплывающейся границей между условной реальностью и картиной на стене в кафе. Так смешиваются принципы словесного искусства и визуальных кино и живописи.

Однако использование такого приема в фильме-сказке нарушило бы структуру, идущую от фольклорного источника и требующую линейного развертывания эпизодов при циклическом обрамлении, которое знаменует собой прохождение героя через временную смерть в чужом мире и его «воскресение» в ином бытийном статусе. Фильм не состоялся бы именно как сказочное повествование, возник бы слишком сильный эффект реальности, потому что безвозвратная утрата возлюбленной из-за неосмотрительности даже при сказочном антураже выглядит как эффект реальности,

как возвращение к ней благодаря «букве» шуточного напугивания, по Жижеку, опирающемуся на лакановское понимание реальности как проблемы [Жижек, 2004, с. 10–12]. Но здесь всё оказывается сложнее, и к обычным лакановским схемам в духе киноведения Жижека не сводимым. Далее мы исходим из того, что деонтологизация материала в кино [Штейн, 2015, с. 136–137], как только она становится основой идеологии повествования как сказки-фантазии, а не просто свойством кинематографического воображения, не может затронуть только какой-то один уровень организации произведения, но затрагивает все элементы структуры. Такая пересборка уровней на основе нового понимания возвышенного и воображения уже отмечалась для неориторического проекта [Котелевская, 2016], но не для экранизаций, где нужно исследовать их композиционную специфику, связанную с возможностями этого искусства.

В фильме Фюрнайзена образ героя как бы раздваивается, вполне в соответствии с общим духом фрактального кинонарратива [Николаева, 2014, с. 169]. Появляется линия, модифицирующая композиционные решения в рамках интриги. Фильм начинается с краткого вступления: Йорингель в облике старика стоит под деревом, на котором вырезаны инициалы влюбленных (заключенные в сердечко два *Jo*), и говорит о том, что когда-то была такая же весна, полная надежд. Таким образом, всё дальнейшее воспринимается зрителем как воспоминание или рассказ героя о давно минувшем. И только ближе к развязке в киноистории появляется своего рода «пуант», аналогичный новеллистическому: мы узнаем, что старение героя произошло под воздействием Красного цветка, дающего власть, с помощью которого Йорингель пытается освободить Йоринду из замка Колдуньи. Таким образом, временная дистанция между событиями и их показом может быть не так велика, как казалось изначально. Появляется не эффект реальности, а, скорее, эффект мысли, изображается сама работа мысли как способа взаимодействовать со временем и проверять, властно ли время над мной или я властен над временем. Портретируется мысль и ее устройство, но не психическая жизнь героев в сложных ситуациях, некоторые параллели чему можно найти в репродуктивной идентичности героев советского оттепельного кинематографа [Колотаев, 2011, с. 32–34]; однако если там шла речь только о поступке, то здесь важно и намерение героя.

Йорингель, зная о свойстве волшебного цветка (результат его действия виден по преждевременно состарившемуся Рыцарю-разбойнику), готов, однако, пожертвовать своей молодостью ради спасения Йоринды. Так

в образе героя сходятся два отнюдь не близких начала: трикстерское и жертвенное, и оба они в полной мере реализуются в способе, которым добывается Красный цветок. Тем самым глубокое размышление героя, а отнюдь не исполнение готового сценария волшебной сказки, определяет не только его рыцарское, но и его трикстерское поведение – он реализует ту или иную модель в зависимости от ситуации, но природа его мысли не производится готовым типом поведения.

Напомним, что в сказке братьев Grimm Йорингель сначала видит волшебный цветок во сне, а затем находит его на девятый день странствий (особый день в поминовении умершего; превращение Йоринды в птицу и окаменение Йорингеля можно рассматривать как временную смерть. С этим следует сравнить предчувствия героев перед встречей с Колдуньей в первоисточнике: «И были они так печальны, будто предстояла им близкая смерть» [Гримм Я., Гримм В. К., 1983, с. 538]). Иначе в фильме Б. Фюрнайзена: герой крадет цветок у Рыцаря, используя свои способности трикстера. Тем самым если в сказке речь шла о привычном сценарии овладения волшебным предметом, после испытания смертью и возвращения с того света с этим даром, то в фильме проповедские схемы волшебной сказки уже не действуют: волшебный цветок оказывается «макгаффином», опять же в терминологии Жижика [2004, с. 12], предметом, который запускает выяснение ситуации, но не является опорной точкой привычных сюжетных схем.

Красный цветок, этот макгаффин в рассматриваемой экранизации – примечательная деталь. В первоисточнике не говорится ни о каких иных его свойствах, кроме способности снимать колдовские чары со всего, к чему прикасается цветок, алый с росинкой в середине, похожей на большую жемчужину (ср. с более поздним примером в русской литературной традиции – сказкой С. Т. Аксакова «Аленький цветочек», 1857, а также с интерпретацией красного цветка как воплощенного мирового зла в одноименном рассказе В. М. Гаршина, 1883). Можно отметить, что в ряде вариаций сюжета «Красавица и чудовище» указано, что этот цветок – роза, как в наиболее известном оперном переложении сюжета «Земира и Азор» Жана-Франсуа Мармонтеля (1771, рус. пер. 1784, вероятно, это произведение прославлено приписанным Фету палиндромом «А роза упала на лапу Азора», называющим и род цветка), где тем самым сказочный сюжет вписывается в мир строгой галантной символики, мир чести, а не авантюры.

В этом контексте вспоминается также голубой цветок из незаконченного романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (*Heinrich von Ofterdingen*,



1802), также первоначально увиденный героем во сне. Интенсивность духовной жизни Германии того времени позволяет предположить здесь и обратное влияние – романа Новалиса на литературную обработку Гриммов, но скорее следует подозревать наличие общего источника. К. Н. Галай [2016] отмечает, что использование Новалисом фольклорных источников (в том числе сказки «Йоринда и Йорингель») связано с ростом национального самосознания и отображением в его романе концепции «магического идеализма». В специальной работе Н. М. Ильченко [2018] рассматривается связь растительного и женского начала в литературе немецкого романтизма, причем голубой цветок у Новалиса и «цветок – волшебная палочка» в сказке братьев Grimm разводятся по своим функциям, от глубоко символической до чисто служебной, фактически только магического предмета-помощника. В данном случае речь идет, очевидно, все-таки о *разных* мотивах, связанных с репрезентацией растительного мира, поскольку, как отмечает И. В. Силантьев, «мотив представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий, взятых в рамках определенной нарративной традиции фольклора и / или литературы» [2018, с. 71].

Важнее всего для нашей темы рыцарской чести, не сводящейся к схеме сказки, совпадение не столько в изображении онирического мира, которое участвует в создании определенного типа художественной реальности [Федунина, 2013, с. 39–43], сколько в самой идее переэкзаменовки, причем с акцентом именно на магических тонах. В данном случае цель заключается в том, чтобы выразительнее представить нравственное испытание, внутреннее испытание мысли. Судя по реконструкции окончания романа, выполненной Л. Тиком по беседам и черновым записям Новалиса, предполагалось, что далее «Генрих расколдовывает Матильду, сорвав голубой цветок, и, снова утратив ее, каменеет в отчаянье» [Новалис, 2003, с. 111]. Здесь помимо знаковых для сказки Гриммов мотивов окаменения и освобождения возлюбленной с помощью магического цветка также возникает мотив жертвенности, способность к которой ведет к окончательному освобождению от злых чар, а это уже линия не только к вагнеровскому герою с его сложной субъективностью, но и к герою данной экранизации, который легко переключает себя от рыцарской к трикстерской субъективности и обратно. Это делается с целью преодолеть роковое развитие сюжета, которое идет слишком быстро, втиснуто в небольшой промежуток времени, и где магические силы явно не на стороне героя, и главное, переключение уже введено в мир сказочной реальности – и цветок может поте-

рять силу, а герой превратится в камень. Только если в литературе такой стговор магических сил мог быть преодолен текстовыми эффектами, надеждой, что через какое-то время и эти чары перестанут работать, а также возможностью перелистнуть страницы и «подсмотреть», что ждет героев в финале, то в мире кино, где внимание зрителей всегда привязано к экрану, с неотрывным слежением за любимым персонажем, этот скачок героя к спасению должен был стать другим. И именно чтобы он был убедителен, чтобы мы поверили в возможность переключения субъективностей, нужно было сохранять романную стратегию. При внешнем сохранении ключевого мотива, который организует собой и волшебную сказку, и авантурную литературу, где сюжет «строится на идее испытания (в архаических ее истоках – в виде прохождения через смерть), а в некоторых ее разновидностях – идее метаморфозы, смерти-воскресения и возрождения в новом и лучшем облике» [Тамарченко, 2008, с. 8], в экранизации Фюрнайзена акценты меняются, а само испытание приобретает экзистенциальный характер. Герой, по сути, выбирает между протяженностью собственной жизни и возвращением в «мир живых» своей возлюбленной; при этом оба варианта как будто не оставляют надежды на их счастливое соединение.

В этой экранизации видны и другие возможные параллели, в частности, с образцовым американским хоррором «Остаться в живых» (*Stay Alive*, 2006). В отличие от литературного первоисточника в фильме Фюрнайзена Красный цветок не только снимает чары, но вообще дает своему владельцу власть над миром, исполняя все его желания. После этого каждый раз цветок увядает, а тот, кто держит его в руке, стареет. Именно такая расплата постигает Рыцаря-разбойника, а затем самого Йорингеля, который соглашается пожертвовать своей молодостью для освобождения Йоринды, зная, что после этого их соединение невозможно. Тем самым смена субъективности поддерживается тем, что в этом мире действуют мирские закономерности порчи, упадка и власти времени, в отличие от литературы, где эстетическое воздействие текста связано с тем, что мы стремимся заглянуть в будущее, за страницы, увидеть, что же произошло с героем или героями после всех изображенных испытаний.

В фильме «Остаться в живых» справиться с духом кровавой графини Батори героям помогают, в том числе, наделенные магической силой красные розы, увядающие при соприкосновении со злыми силами – соответствие иссякающей жизненной энергии геймеров (всегда визуализируемой в основном интерфейсе компьютерной игры), занятых в давней название

всему фильму компьютерной игре, которая и была как бы экранизирована. Поэтому можно сделать предварительный вывод, что образ Красного цветка у Фюрнайзена складывается на пересечении двух контрастирующих традиций – идущей от литературы романтизма и той, которая связана с воплощением неоготики в «массовом» кино начала XXI в. Фюрнайзен, очевидно, объединяет разные функции цветка, маркированные в сложившейся традиции: Красный цветок в фильме одновременно спасителен, ибо с его помощью можно снять злые чары, но он же может погубить своего владельца, ибо забирает его жизненную силу.

Также на пересечении различных традиций создаются другие важнейшие образы в системе персонажей фильма. Кинематографический образ Йоринды тяготеет к мелодраматической модели и во многом исчерпывается ею. Ее ключевыми характеристиками являются верность возлюбленному в любых обстоятельствах и жертвенность – узнав, что Йорингель ради ее освобождения утратил молодость, она сама завладевает цветком и снимает со всех злые чары. Тем самым экранный эффект появления героини, взятая ее в фокус внимания, мобилизует весь диапазон мелодраматических и – шире – новеллистических характеристик женщины (жертва, непосредственность реакции, «природное» ведовство и т. д.), которые не приводят к неожиданным поворотам перипетии, но оказываются перед нами как бы под увеличительным стеклом. Более интересными получились образы Рыцаря-разбойника и Колдуньи, двух других ключевых персонажей.

Рыцарь-разбойник замечателен тем, что отсутствует в системе персонажей литературного первоисточника братьев Гримм. Эта роль введена сценаристами фильма, и, несомненно, Рыцарь имеет подчеркнуто маргинальный статус: судя по всему, его основное занятие – грабежи и нападения, как это показывает выразительная сцена вторжения в дом Трактирщика, отца Йоринды. И здесь у него есть предшественники, начиная с разбойников античного романа, способных к перерождению под влиянием переживания эффекта возвышенного (понятие, ставшее важным ресурсом для обогащения литературоведения методами других дисциплин [Марков, 2010, с. 318]), созерцания прекрасной пленницы как чего-то изумительного, не передаваемого словами, образ, существенно повлиявший и на изображение покаяния разбойников в христианских житиях. О связи образа благородного разбойника, Робин Гуда, с мифологией цветения как первоисточником эффекта возвышенного писала О. М. Фрейденберг [1995, с. 280–284].

При переносе такого эффекта возвышенного внутрь героя, в виде голоса совести или какого-то затаенного переживания, благородные разбойники стали своего рода знаком литературы романтизма: назовем хотя бы знаменитые драмы Ф. Шиллера «Разбойники» (*Die Räuber*, 1781), В. Гюго «Эрнани» (*Hernani, ou l'Honneur castillan*, 1829). Но для наших целей важно, что Рыцарь из экранизации «Йоринды и Йорингеля» окончательно утратил «благородную» составляющую своего характера: если вспоминать литературу романтического периода, то персонажи из романа Жорж Санд «Мопра» (*Mauprat*, 1835–1837) окажутся ближе всего к такому типу. Кстати говоря, актуализируется и проблема постоянного испытания героя, который в ходе своего становления должен сделаться достойным своей избранницы прежде всего в нравственном отношении. Однако то, чего Жорж Санд достигает строгим психологическим анализом, в пространстве кинематографа дается композиционно: ценности героев становятся не поводом для раскрытия их характера в действии, а основанием для противопоставления героев, внутри которого и будет исследоваться, насколько и где эффект возвышенного может действовать именно в этом мире характеров и страстей, что в старой культуре было возможно только в поэтической рецепции монтажного кинематографа [Марков, Файбышенко, 2016, с. 22].

Для Рыцаря-разбойника абсолютную ценность имеют власть и богатство, ради которых он покидает Колдунью, в которую некогда был влюблен. Рыцарь – антипод Йорингеля: Красный цветок нужен ему лишь для сохранения могущества, и для этого он готов пожертвовать также своей молодостью. Если брать близкий ко времени создания фильма контекст, следует вспомнить известный цикл о Ведьмаке польского писателя А. Сапковского (1990–2013, первая экранизация 2001), фэнтезийный мир которого спроецирован на период феодализма в европейской истории. Сближает этот цикл с фильмом Б. Фюрнайзена и другой образ – чародейки Йеннифер, вся коллизия отношений которой с Ведьмаком напоминает вынесенную за пределы кинонарратива историю Рыцаря и Колдуньи, чей образ также претерпевает значительные изменения по сравнению с литературным первоисточником братьев Гримм. Таким образом, для поддержания доверия к протагонисту оказывается необходима пара, Рыцарь-разбойник и Колдунья, которая традиционно являлась структурной частью комедии, комическая пара, заставляющая эстетически и морально заинтересованно относиться к перипетиям основной пары, которую она дублирует, что связано и со способностью кинематографа производить самоидентификацию зрителя с персонажем стадийно, а не разово [Колотаев, 2010, с. 6–12].

Но в кинематографическом зрелище эпохи сериалов такая теневая, темная пара оказывается нужна для того, чтобы мы видели ограниченность эффектов возвышенного в мире характеров, а значит, могли бы оценить способность протагониста выходить за пределы своего характера при прохождении испытания, которое способно быть, как мы сказали, неоднократным и рискованным, именно чтобы убедительнее показать выход за пределы характера, который все чаще обращает на себя внимание исследователей [Колотаев, Марков, 2019, с. 83–85]. Так экранный способ повествования меняет не только способ представления поступков, но и саму диспозицию героев в отношении к тем их экзистенциальным целям, которые только и могут быть оценены зрителями.

Сказочное описание Колдуньи содержит все характерные черты ведьмы: «горбатая старуха, желтая да худая; большие красные глазища, нос крючком до самого подбородка» [Гримм Я., Гримм В. К., 1983, с. 539]. В фильме этот образ радикально меняется в соответствии с мелодраматическими предпосылками постоянного запуска побочных линий действия, а не просто разыгрывания шаблонной сказочной ситуации, о которых мы говорим: Колдунья предстает перед зрителями в облике все еще красивой женщины средних лет. Рыцарь говорит ей, что она «совсем не изменилась, всё такая же красивая». Итак, история Йоринды и Йорингеля соотносится с историей Рыцаря и Колдуньи (как бы контрастной пародийной пары, как в комедии), в которой влюбленные не прошли испытания. Рыцарь предпочел любви власть, Колдунья принялась мстить всем влюбленным под предлогом защиты девушек от неверности. Однако эта мотивировка, отсутствующая в сказке, нивелируется сценой, в которой похищенные девушки плетут во дворе замка клетки из ивовых прутьев. Клетки для себя, ибо Колдунья превращает их в птиц. Тем самым демонстрируется, что свобода может быть только действием эффекта возвышенного, который принимают зрители, тогда как в мире сюжетной интриги характеры будут способствовать только исполнению сюжета даже при самом его динамичном развитии.

Образ мстительной Колдуньи, покинутой своим возлюбленным, имеет богатую предысторию, прежде всего мифологическую. Достаточно вспомнить известные сюжеты о Медее и Цирцее и их продолжения в традиции европейской «литературы фантазии», особенно Армиду у Ариосто и в многочисленных живописных и оперных переработках. Но именно начальная мифология мстительной колдуньи, которая справляет необходимый жестокий ритуал, а не способствует возникновению новых интриг, как в га-

лантных вариантах, особенно важна в данном контексте. Колдунья в фильме Фюрнайзена превращает Рыцаря в статую, над которой «все будут смеяться», что легко воспринимается как доведенное до комического предела в экранном зрелище хрестоматийное превращение мужчин в свиней из истории Цирцеи. Комический предел далее прослеживается не только на образном, но и на сюжетном уровне: с этой статуей пародийным образом «соединяется» в итоге Колдунья, превратившись в окаменевшую сову, сидящую на руке Рыцаря. Новая интрига не запущена, а просто характеры на экране остались неизменными, окончательно превратившись в экранные образы, потому что экранное существование характеров требует изменения в зависимости от концепции героя, а не степени вовлеченности в интригу. «И они тоже вместе», – со смехом заключает в финальной сцене Йоринда. Таким образом, Колдунья также получает возможность «переписать» свою историю – совсем не сказочный поворот сюжета, не обязательное воздаяние за все злодеяния (ср. с часто встречающимся мотивом заточения злодейки в бочку с гвоздями или пляски в раскаленных железных башмаках у тех же Гриммов). Природа этого персонажа не позволяет полностью преодолеть амплуа «злодейки», однако в экранизации Фюрнайзена Колдунье дается способность хотя бы в некоторой мере преобразиться, оправдывая возможные ожидания зрителей. Зло частично нейтрализуется включением смехового, карнавального начала, которое и оказывается настоящим кинематографическим аттракционом, по Эйзенштейну [1923], соединением несоединимых вещей, понятий и планов, но только встроенным в совершенно другой, фэнтезийный тип повествования.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы, на первый взгляд сугубо частные, однако относящиеся к перспективам не только изучения, но и бытования кинематографа. Хотя и простые, и искушенные зрители ждут от сказки на экране прежде всего мелодраматизма, но сама логика развития сказочного повествования на экране, даже играя с этими зрительскими ожиданиями, никогда им до конца не подчиняется. Недостаточным оказывается психоаналитический подход к фантазии на экране как способу произвести эффект реальности через «букву», через демонстрацию ловкости или умений героя как метонимию его участия в производстве реальности, как он представлен в традиции лакановского психоанализа. Этот подход может объяснить особенности представления и поведения отдельных героев, но не ту персонажную систему, которая представлена в рассматриваемой экранизации.

Поэтому гораздо продуктивнее оказывается исследование эффекта возвышенного и той ситуации неопределенности, с которой сталкивается герой и которая порождает через ряд опосредований и символов этот эффект. Сами переработки волшебных сказок, от литературной сказки романтической эпохи через культуру зрелищ к канону кинематографической сказки как фэнтези, хотя и ориентировались на ожидания читателей романа, всегда требовали связывать сказку с идеей риска при прохождении испытания, отсутствия достаточных гарантий. Но если в романтической культуре эта идея риска может поддерживаться идеологически, как общая установка или общий внутренний страх целевой аудитории, то в фильме для этого требуются и сложная реформа сюжета, и изменение композиции, и введение других жанровых, прежде всего комедийных, приемов, и, главное, имитация тех принципов, которые знакомы пользователям компьютерных игр и прочих интерактивных развлечений. На основании этого можно прогнозировать также развитие технического аппарата кино в сторону голографичности и интерактивности, что и будет настоящей революцией в этом виде искусства.

Сопоставление тех приемов монтажа, которые возможны в литературе и кинематографе, позволило уточнить, как вообще такой герой становится закономерным носителем эффекта возвышенного, потрясающего зрителей и меняющего их отношение к происходящему. Доказано, что работа сценаристов и режиссера в рассмотренном случае потребовала как работы с устойчивыми в культуре образами, так и преодоления некоторых повествовательных и изобразительных техник, связанных с разделением реального и сновидческого миров, мира мечты и самореализации, мира интриги и мира случая как спонтанного и ускоренного развития событий. Обычно противопоставление этих миров или режимов существования художественно представленного бытия (как бы оно ни понималось) позволяет разумно организовать сюжет, композицию и интригу, введя все необходимые триггеры зрительских ожиданий. Данный фильм показывает некоторую новую тенденцию: в ключевые моменты, где характер или тип героя и должен был проявиться, происходит слом этих границ, например, ускоренное развитие событий оказывается частью интриги, спонтанность – необходимым свойством не только волшебного мира, но и способов отношения к волшебному предмету. В таком случае демонстрируется могущество эффекта возвышенного и, как мы сказали, возможность его не только менять жанровую природу фильма, но и потенциально влиять на изменение самого технического оснащения кинематографа в будущем.

## Список литературы

- Андерсен Г. Х. Улитка и розовый куст: сказки и истории. СПб.: Азбука, 2000. 432 с.
- Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Языки славянской культуры, 2012. Т. 3.
- Бугаева Л. Д. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова. 2011. № 4. С. 67–74.
- Бугаева Л. Д. О кинонарративе // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2. С. 6–10.
- Галай К. Н. Типология сходства и различия философской сказки Новалиса и народных немецких сказок // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 1. С. 27–33.
- Гримм Я., Гримм В. К. Сказки / Пер. с нем. Г. Петникова. Минск: Белорусская советская энциклопедия, 1983. 543 с.
- Жижек С. Хичкок, или Форма и ее историческое опосредование // То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока: Пер. с англ. и словен. / Ред. С. Жижек, М.: Логос, 2004. С. 9–24.
- Ильченко Н. М. Цветочная и растительная символика в творчестве немецких и русских романтиков // Вестник НГЛУ. 2018. Вып. 18: Художественный текст на пересечении культур. С. 92–103.
- Колотаев В. А. Искусство кино в системе построения стадияльной модели идентичности // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С. 6–29.
- Колотаев В. А. Репродуктивная модель идентичности в советском кино 1960-х гг. // Артикульт. 2011. № 3. С. 30–48.
- Колотаев В. А., Марков А. В. Проблематизация феномена киноидентичности в междисциплинарных киноисследованиях // Артикульт. 2019. № 4. С. 82–93.
- Котелевская В. В. Риторический проект второй половины XX – начала XXI в. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Т. 1, № 2. С. 26–40.
- Магомедова Д. М. Вагнеровский слой в «Повести о Светомире царевиче» Вячеслава Иванова // Иванов Вяч. Повесть о Светомире Царевиче / Изд. подгот. А. Л. Топорков, О. Л. Фетисенко, А. Б. Шишкин. М.: Ладомир; Наука, 2015. С. 233–254.
- Марков А. В. Эстетика возвышенного и категории литературоведения // Новое литературное обозрение. 2010. № 2 (102). С. 316–323.



Марков А. В., Файбышенко В. Ю. Небо и событие: «Тайная вечеря» Осипа Манделштама // *Артикульт*. 2016. № 4. С. 19–23.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 2-е изд., репринт. М.: Вост. лит.; Языки русской культуры, 1995. 408 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока)

Николаева Е. В. Фрактальные кинонарративы: множественное число сослагательной реальности // *Наука телевидения*. 2014. № 11. С. 165–178.

Новалис. Генрих фон Офтердинген / Изд. подгот. В. Б. Микушевич. М.: Ладомир; Наука, 2003. 280 с. (Литературные памятники)

Пропт В. Я. Морфология волшебной сказки / Ред., коммент., указатель И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2003. 144 с.

Силантьев И. В. Сюжет и смысл. М.: Языки славянской культуры, 2018. 144 с.

Тамарченко Н. Д. Авантюрная литература // *Поэтика*. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. С. 8–9.

Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М.: Intrada, 2013. 196 с.

Фрейденберг О. М. О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках (из служебного дневника) / Публ. и коммент. Н. В. Брагинской // *Одиссей: человек в истории: представления о власти*. М.: Наука, 1995. С. 272–297.

Штейн С. Ю. Онтология кино и деонтологизация кинематографического материала // *Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение*. 2015. № 1. С. 130–138.

Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // *Леф*. 1923. № 3. С. 70–75.

### References

Andersen H. Ch. Ulitka i rozovyi kust: skazki i istorii [Snail and rose bush: tales and stories]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000, 432 p. (in Russ.)

Bakhtin M. M. Collected works. In 7 vols. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2012, vol. 3. (in Russ.)

Bugaeva L. D. Kinotekst: proiasnenie znacheniiia [Kinotext: clarification of the meaning]. *Mir russkogo slova* [World of the Russian word], 2011, no. 4, p. 67–74. (in Russ.)

Bugaeva L. D. O kinonarrative [On the film narrative]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury* [International Journal of Cultural Studies], 2012, no. 2, p. 6–10. (in Russ.)

Eisenstein S. Montazh attraksionov [Installation of attractions]. *Lef*, 1923, no. 3, p. 70–75. (in Russ.)

Fedunina O. V. Poetika sna (ruskii roman pervoi treti 20 v. v kontekste traditsii) [Poetics of dream (Russian novel of the first third of the 20<sup>th</sup> century in the context of tradition)]. Moscow, Intrada Publ., 2013, 196 p. (in Russ.)

Freidenberg O. M. O nepodviznykh siuzhetakh i brodiachikh teoretikakh (iz sluzhebnogo dnevnika) [About motionless plots and moving theorists (from the service diary)]. In: Ed. by N. V. Braginskaya. Odissei: chelovek v istorii: predstavleniia o vlasti [Odyssey: a man in history: ideas about power]. Moscow, Nauka, 1995, p. 272–297. (in Russ.)

Galai K. N. Tipologiiia skhodstva i razlichiiia filosofskoi skazki Novalisa i narodnykh nemetskikh skazok [Typology of similarities and differences of the philosophical tales of Novalis and German folk tales]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Burganov House. The space of culture], 2016, no. 1, p. 27–33. (in Russ.)

Grimm J. and W. Skazki [Fairy Tales]. Ed. by G. Petnikov. Minsk, Belorusskaya Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1983, 543 p. (in Russ.)

Ichenko N. M. Tsvetochnaia i rastitel'naia simbolika v tvorchestve nemetskikh i russkikh romantikov [Floral and plant symbols in the works of German and Russian romantics]. *Vestnik NGLU* [Bulletin of NGLU], 2018, iss. 18: Khudozhestvennyi tekst na peresechenii kul'tur [Literary text at the intersection of cultures], p. 92–103. (in Russ.)

Kolotaev V. A. Iskusstvo kino v sisteme postroeniia stadial'noi modeli identichnosti [The art of cinema in the system for constructing a stadial model of identity]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], 2010, no. 5, p. 6–29. (in Russ.)

Kolotaev V. A. Reproduktivnaia model' identichnosti v sovetskom kino 1960-kh gg. [Reproductive model of identity in Soviet cinema of the 1960s]. *Artikult*, 2011, no. 3, p. 30–48. (in Russ.)

Kolotaev V. A., Markov A. V. Problematizatsiia fenomena kinoidentichnosti v mezhdistsiplinarykh kinoissledovaniiaxh [Problematization of the phenomenon of cinema identity in interdisciplinary film studies]. *Artikult*, 2019, no. 4, p. 82–93. (in Russ.)

Kotelevskaia V. V. Ritoricheskii proekt vtoroi poloviny 20 – nachala 21 v. [Rhetorical project of the second half of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> centuries]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy* [Practices and interpretations: journal of philological, educational and cultural studies], 2016, vol. 1, no. 2, p. 26–40. (in Russ.)

Magomedova D. M. Vagnerovskii sloi v “Povesti o Svetomire tsareviche” Viacheslava Ivanova [The Wagnerian layer in the Tale of Svetomir Tsarevich Vyacheslav Ivanov]. In: Ivanov Viach. Povest' o Svetomire Tsareviche

[Ivanov Vyach. The Story of Svetomir Tsarevich]. Eds. A. L. Toporkov, O. L. Fetisenko, A. B. Shishkin. Moscow, Lodomir; Nauka, 2015, p. 233–254. (in Russ.)

Markov A. V., Faibyshenko V. Iu. Nebo i sobytie: “Tainaya vecheria” Osipa Mandelstama [Sky and event: The Last Supper by Osip Mandelstam]. *Artikult*, 2016, no. 4, p. 19–23. (in Russ.)

Markov A. V. Estetika vozvyshehnogo i kategorii literaturovedeniia [Aesthetics of the sublime and categories of literary criticism]. *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer]*, 2010, no. 2 (102), p. 316–323. (in Russ.)

Meletinsky E. M. Poetika mifa [Poetics of Myth]. 2<sup>nd</sup> ed., reprint. Moscow, Vostochnaia literatura; Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1995; 408 p. (Issledovaniya po fol'kloru i mifologii Vostoka). (in Russ.)

Nikolaeva E. V. Fraktal'nye kinonarrativy: mnozhestvennoe chislo soslagatel'noi real'nosti [Fractal film narratives: the plural of the subjunctive reality]. *Nauka televideniya [Science of Television]*, 2014, no. 11, p. 165–178. (in Russ.)

Novalis. Heinrich von Ofterdingen. Ed. V. B. Mikushevich. Moscow, Lodomir, Nauka, 2003, 280 p. (Literaturnye pamyatniki). (in Russ.)

Propp V. Ya. Morfologiya volshebnoi skazki [Morphology of a fairy tale]. Ed. by I. V. Peshkov. Moscow, Labirint Publ., 2003, 144 p. (in Russ.)

Shtein S. Yu. Ontologiya kino i deontologizatsiia kinematograficheskogo materiala [Ontology of cinema and deontologization of cinematic material]. *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiia. Sotsiologiia. Iskusstvovedenie [Bulletin of the RSUH. Series: Philosophy. Sociology. Art criticism]*, 2015, no. 1, p. 130–138. (in Russ.)

Silantev I. V. Syuzhet i smysl [Plot and meaning / sense]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2018, 144 p. (in Russ.)

Tamarchenko N. D. Avantiurnaia literatura [Adventure literature]. In: *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i poniatii [Poetics. Dictionary of relevant terms and concepts]*. Moscow, Kulaginoi Intrada Publ., 2008, p. 8–9. (in Russ.)

Žižek S. Khichkok, ili forma i ee istoricheskoe oposredovanie [Hitchcock, or form and its historical mediation]. In: *To, chto vy vseгда khoteli znat' o Lakane, no boialis' sprositi' u Khichkoka [What you always wanted to know about Lacan, but were afraid to ask Hitchcock]*. Ed. by S. Žižek, translated from English and Slovenian. Moscow, Logos Publ., 2004, p. 9–24. (in Russ.)

**Сведения об авторах**

*Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

markovius@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6874-1073  
WoS ResearcherID Q-7934-2016  
Scopus ID 57215218399

*Федунина Ольга Владимировна*, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела «Литературное наследство» Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва, Россия)

file.off@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6874-248X  
WoS ResearcherID V-5940-2018

**Information about Authors**

*Alexander V. Markov*, Doctor of Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation)

markovius@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6874-1073  
WoS ResearcherID Q-7934-2016  
Scopus ID 57215218399

*Olga V. Fedunina*, Cand. Sc. (Philology), Senior Researcher, Literary Heritage Department, A. M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow, Russian Federation)

file.off@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6874-248X  
WoS ResearcherID V-5940-2018