Несколько слов о поэтике кинотриллера (на примере фильма «Юленька»)

П.А. Моисеев (Пермь)

Ключевые слова: поэтика триллера, поэтика ужаса, саспенс, нефантастическая фантастика.

Фильм Александра Стриженова «Юленька» снят в редком для русского кинематографа жанре триллера и интересен уже одним этим. Кроме того, Стриженов, как нам кажется, пытался создать максимально «чистый» образец жанра, не испорченный философскими размышлениями или смешением с другими жанровыми структурами. Русский триллер практически не существует; кроме разбираемого фильма, можно вспомнить разве что «Десять негритят» Говорухина, «Господина оформителя» да «Змеиный источник» и «Поклонника» Лебедева. При этом «Негритята» представляют собой результат не столько создания художественного произведения, сколько его пересоздания: фильм Говорухина – «честная» экранизация, снятая именно как пересказ романа Кристи средствами кино. «Юленька» ни на какой первоисточник не опирается. Поэтому сравнивать ее приходится скорее с западными образцами, чем с отечественными. При этом надо отметить, что до вершин жанра фильм не дотягивает, но в отечественном контексте представляет, на наш взгляд, несомненный прорыв. Так что сравнение с фильмами западных режиссеров возможно лишь в плане сопоставления поэтики – не более того.

Начнем с того, в каком смысле «Юленьку» можно назвать «чистым» триллером, а точнее – с того, что есть триллер «нечистый». Самый яркий пример, наверное, фильмы Шаброля, которые при желании можно воспринимать (точнее даже – трудно не воспринимать) как психологические драмы. Для «чистого» триллера здесь слишком силен трагизм ситуаций, мы слишком сопереживаем героям, а счастливый финал либо невозможен, либо маловероятен. Фильмы Хичкока занимают, пожалуй, промежуточную позицию: содержательный аспект присутствует, но может быть проигнорирован в случае, если зрителю он не интересен. К тому же надо иметь в виду, что Хичкок сам себе не равен: «Молодой и невиновный» или «Леди исчезает» как триллеры «чище», чем, например, «Топаз».

Стриженов почти все, что не относится к созданию саспенса, отбрасывает. Есть всего несколько сцен, которые позволили бы говорить о «постановке проблем», если бы сцены эти нашли в фильме развитие. Мы имеем в виду крайне лаконичное (с точки зрения «проблемно-содержательной») изображение современной школы. Фактическое отсутствие современной педагогической системы видно в беспомощных попытках сконструировать нечто из обломков системы старой. Директор школы произносит стандартную речь о «просвещении»; главный герой (по собственному признанию, не педагог), пытается установить «доверительный» тон с ученицами на уроке, посвященном мифу об Орфее. В этом эпизоде особенно чувствуется непонимание Беловым того, что происходит в классе; его жест («собирание под крыло») оставляет отчетливое ощущение фальши – фальши не лицемерной, «наивной», но фальши. Не менее наивным звучит заявление Белова о том, что ребенок не может быть виноват. Наконец, совсем уж пунктиром дано изображение бюрократической психологии: вся стратегия и тактика директрисы сводится к тому, что неприятный инцидент следует замолчать; деталь, безусловно, подлинно реалистическая, но в фильме имеющая значение лишь для развития сюжета (в результате для Белова факт гибели Сонечки становится неожиданностью). Стоило только развить эти идеи – и мог бы получиться проблемный фильм про школу в духе «Чучела», «Слона» или «Школы». Но «Юленька» – это скорее «Чучело», превращенное в триллер.

Триллер – жанр неоднородный; он, собственно, держится, не на определенном типе сюжета (как детектив), а на таком трудно уловимом элементе поэтики, как ритм повествования. «Юленьку» можно назвать триллером «нефантастически

фантастическим». Термин «нефантастическая фантастика», напомним, ввел Ю.В. Манн, анализируя те произведения Гоголя, где фантастика как таковая отсутствует, но есть ряд «ненужных» деталей, отсылающих нас к «явно» фантастическим гоголевским вещам и плохо вписывающихся в контекст «реалистический».

В «Юленьке» мистика отсутствует начисто. Чтобы застраховаться от возможностей ухода в эту область, авторы фильма даже ввели квазинаучное объяснение поступков главной героини. Как объясняет сама Юленька, она относится к категории людей, умственное развитие которых опережает физическое. Чтобы эту концепцию нельзя было списать на детские фантазии, позже ее дублирует психиатр, консультирующий Белова. Казалось бы, большой надобности в такой мотивировке образа не было: практически все, что вытворяет в фильме эта милая девочка, можно объяснить «простой» детской жестокостью. С другой стороны, предлагаемое объяснение создает противоречие между декларированной «взрослостью» Юленьки (которая действительно обнаруживается, но только на уровне интеллекта) и отчетливой инфантильностью, которой отмечены ее поступки. Если героиня действительно обладает сознанием взрослой женщины… то зачем ей, собственно, новый папа?

Но авторы, тем не менее, делают именно такой ход. В результате фильм, как ни парадоксально, *балансирует на грани* фантастического и нефантастического. Медицинское объяснение событий не может вполне удовлетворить нас уже хотя бы потому, что действия героини не суть только проявления ее взрослого ума – в них отчетливо видна инфернальность, адская жестокость. Таким образом, психиатрическая концепция, как ни парадоксально, своей сомнительностью подчеркивает фантастичность происходящего.

«Научная» мотивация не может приниматься зрителем всерьез и, естественно, осознается им просто как жанровый прием. Это, в свою очередь, делает «Юленьку» откровенно нереалистической. Таким образом, закрывая возможность мистической трактовки событий, авторы достигли гораздо большего – они закрыли возможность рассматривать свой фильм в «проблемном» ключе.

Более того: мистический вариант «Юленьки» (что-нибудь вроде «Звонка») имел бы, наверное, свои недостатки; ужасы сюжета можно было бы списать на «нереальность» (по отношению к нашему миру) происходящего. Мир «Юленьки» жизнеподобен, и это как раз усиливает напряжение. Рискнем предположить, что наиболее удачные триллеры создаются тогда, когда авторы остаются по сю сторону реальности; стоит им перейти границу, и триллер трансформируется в ужастик. Один из зрителей «Юленьки» в беседе с автором данной статьи признался, что неправдоподобное количество преступлений девочки-пятикласницы заставляло его ждать другого объяснения событий в финале – каковое, как известно, отсутствует. В такой реакции как раз наглядно видно выведение фильма за границы реалистичности с помощью создания формально «жизнеподобной» художественной реальности. Сюжет слишком условен для того, чтобы фильм был чем-либо другим, кроме триллера.

«Условность» вообще важное слово при разговоре о «Юленьке». Можно сказать, что фильм представляет собой сплошное нагромождение условностей разных форм и конфигураций. Перечислим те из них, которые мы заметили:

Время действия вычисляется только по двум деталям – герои пользуются ноутбуками и сотовыми телефонами. Нет ни единой обмолвки о политической или даже социальной ситуации в стране – да и просто о стране: герои не мыслят в национальных категориях. Комментарии «современного состояния» отсутствуют даже в форме «кухонной» болтовни. Поглощенность семьей и работой (то есть именно теми сферами, которыми ограничено действие фильма) всецелая абсолютно для всех персонажей – в том числе для тех, кто не понимает смысла происходящего. Даже замученный тяжелой профессиональной участью следователь – это не «типичный» образ сотрудника органов внутренних дел, а еще одна (правда, косвенная) жертва хитроковарной Юленьки, не

знающая, куда деваться от количества трупов в захолустном городке. В городе есть театр, но гимназистки смотрят там «Снежную королеву» – сюжет которой существует как бы вне времени. Герой преподает даже не просто литературу в объеме обычной школьной программы, а античный период (неужели в течение всего учебного года? В пятом классе?). Понятно почему: упоминание русской литературы, во-первых, побудило бы затронуть национальную тему (хотя бы вскользь); во-вторых, напомнило бы о конкретной эпохе, и эпохе проблемной (будь то наше время, XX или XIX века). Античная же мифология, как и «Снежная королева», позволяет говорить о вещах вневременных и сам сюжет выводит за границы конкретного времени – несмотря на сотовые и ноутбуки.

Но и с городком не все так просто. Место действия обозначено одним-единственным указанием: до Москвы двести километров. Даже этой вскользь брошенной фразы, наверное, не было бы, если бы герой не прибывал из этой самой Москвы. Но упомянутое расстояние способно скорее повергнуть в недоумение: город почему-то располагается в горах – в двухстах-то километрах от столицы? Что это за город, впрочем, не сообщается – в силу условности происходящего, о которой идет речь. Почему же понадобились горы? Во-первых, городок должен быть отъединен от остального мира: сбежать отсюда нельзя. Во-вторых, дикая природа вокруг подчеркивает не только закрытость пространства, но и скрытую однородность города и окрестностей: за пределами городка так же одиноко, холодно и тоскливо, как и внутри. В-третьих, пейзаж, окружающий город, *не имеет права быть характерным для России*. Здесь невозможен выезд на картошку или теплоход, плывущий по реке, – если снова вспомнить «Чучело». Свинцовые мерзости (или золотые радости) русской жизни сломали бы пресловутую условность, столь необходимую триллеру, в одно мгновение.

Еще одна странность связана с сообщением между городом и остальным миром. В самом деле, как туда попадают? В начале фильма мы видим семью Беловых, перебирающихся на новое место жительства на автомобиле Сергея. Напрашивается вывод: если гимназия отправила в неблизкий путь шофера с машиной, значит на поезде до города не добраться. На отсутствие аэропорта указывает уже величина городка. Но в конце фильма Лера и Настя уезжают на неожиданно обнаружившемся поезде. В оправдание сценариста и режиссера скажем, что неувязка эта в глаза не бросается. Кроме того, она функциональна. Во-первых, как уже указывалось, город должен быть отгорожен от остального мира. Путешествие на машине на это указывает. Во-вторых, это путешествие дает возможность продемонстрировать первый (незамеченный героями) труп именно в тот момент, когда автомобиль въезжает в город. В-третьих, герои не просто едут – они переправляются на пароме через озеро. Озеро в данном случае выполняет функцию Стикса – Белов прибыл в Аид. Последующие настойчивые отсылки к мифу об Орфее преследуют фактически только одну цель: указать на подлинную природу городка. Чтобы даже самый непонятливый зритель уразумел, в чем она заключается, во время рассказа героя об Орфее и Эвридике повторяется сцена переправы на пароме. А вскоре и директор гимназии проговаривается: «У нас, конечно, не ад (даже не Аид! – П.М.), но все же…» Кстати говоря, сравнение Белова с Орфеем невозможно, потому что в таком случае совсем непонятно, кто же здесь Эвридика: Юленька? ее почти безымянная[1] мать? Лера? Настя? Наконец, в-четвертых, город действительно отрезан от мира, в него трудно попасть и еще труднее выбраться… но только для жертвы. Главная жертва – герой; жена и Настя могут беспрепятственно покинуть Аид. Таким образом, в изображении места действия проявляется танатологическая «нефантастическая фантастика» или, если угодно, скрытая мистика фильма.

Мифологические аллюзии объясняют некоторые визуальные детали, которые в противном случае могли бы показаться излишними. Образ Юленьки строится на неновом контрасте между хрупкой внешностью и внутренней злой силой. Но с хрупкостью плохо

[1] Ее имя звучит лишь однажды – уже изменив Лере, Белов называет любовницу Аней.

сочетаются подведенные черным глаза Юленьки. Можно воспринять этот нюанс как подчеркивание «отрицательности» персонажа, предостережение зрителю; но в такое предостережение было бы слишком «лобовым». Если же мы «прочтем» эту деталь именно в контексте мифологических аллюзий, она будет означать уже не просто «отрицательность» Юленьки, а их в полном смысле слова инфернальную природу. Интересно, что так же «оформлена» внешность матери героини – но менее подчеркнуто, что, очевидно, объясняется более низкой «степенью демонизма» этого персонажа.

Кстати, цветовая гамма вообще очень активно используется Стриженовым. Основным цветом является бледно(точнее, блекло)-синий. Черная тушь вокруг глаз Юленьки в общий колорит прекрасно вписывается. Близкую функцию выполняет белый цвет – особенно в одежде Юленьки и ее матери (кстати говоря, блондинок). Наиболее насыщены синим интерьеры – особенно гимназии, морга, комнаты Юленьки у нее дома. Холодной синеве противопоставлены отдельные островки теплых тонов. Главный их очаг – квартира Белова, то есть дом пришельцев в Аид. Наконец, сцена соблазнения Белова выдержана в красных тонах – деталь не менее знаменательная, чем кот, съедающий рыбку из разбитого аквариума.

Но вернемся к условностям. Что мы узнаем о самом городе? Здесь есть гимназия (но нет университета), больница, милиция, газета (где освещается история погибшей Сонечки), телеканал (сообщающий о гибели Сергея), театр, цирк, манеж для верховой езды… и, видимо, все. Еще сюда иногда приезжают на отдых столичные жители (в фильме – убитый художник). Ни мэрии, ни тем более градообразующих предприятий. В фильме они, конечно, и не нужны; но даже намека на их существование нет. Полное впечатление того, что жизнь города замкнута на перечисленных институтах, в первую очередь на гимназии. И на какой гимназии! Попросить шофера привезти из Москвы нового учителя – не предел ее возможностей. Учитель – не много не мало преподаватель столичного вуза, без пяти минут доктор наук! Квартира, которую ему предоставили, далеко не бедная, а после устроенного девочками пожара (уничтожившего всю обстановку подчистую) директриса как ни в чем не бывало говорит: «Ах, Вы об этом беспокоитесь? Через неделю квартира будет в порядке!» И таковы средства гимназии после того, как на ее репутацию легло пятно и многие родители забрали своих детей! Что же тогда было раньше? Кстати, еще раз напомню, что каких-либо спонсоров (в лице тех же градообразующих предприятий) мы не видим. И ничего удивительного: здесь нельзя искать ни правды быта, ни истины бытия. Все, что необходимо для жанра и сюжета, будет иметь место; то, что не нужно, будет отсечено.

Есть и некоторая недоговоренность, связанная с пребыванием Маевских (Юленьки с матерью) в этом городке: отец Юленьки был университетским преподавателем, его жена сначала училась, потом сидела с дочкой, потом глава семьи умер. Но в городке нет университетов – а о переезде в фильме речи не идет.

Все эти странности можно было бы назвать просто несообразностями, если бы они бросались в глаза. К чести Стриженова надо сказать, что неувязки хорошо замаскированы и по этой причине тянут скорее на условности, чем на серьезные недоделки.

Впрочем, есть одно значимое отсутствие, которое можно толковать двояко: то ли оно говорит о ненужности тех персонажей, которых мы имеем в виду, то ли именно их отсутствие объясняет ход событий в «Юленьке». Речь идет о мальчиках. В самом деле, где мужская гимназия? Где друзья-приятели ну хотя бы одной девочки? Почему их нет, например, на выступлении в манеже? Загадка. Которая, возможно, объясняется, ненужностью мальчиков-подростков для сюжета. Но, может быть, совсем наоборот — объясняет «зацикленность» девочек на своем школьном учителе (судя по всему, не только на Андрее: директор школы оговаривается, что предшественник Белова сбежал — с чего бы это?). Ведь не только Юленька мечтает о папе — Белову доверяет Света Аникей, может быть, и другие девочки; для Насти он практически настоящий папа (хотя, видимо, все же несостоявшийся отчим). Короче говоря, царство мертвых одновременно

оказывается царством амазонок: женщины здесь в большинстве и задают правила игры; мужчины — объект охоты (не только Юленька, но и директриса пытается — на административном уровне — захватить Андрея в плен).

Вернемся, однако, к тем «отсутствиям», которые явно обусловлены желанием создать триллер и ничего, кроме триллера. Отбросив все лишнее, авторам действительно удается значительно увеличить сюжетное напряжение. Этому способствуют и мастерски выстроенные сцены, часто разрешающиеся неожиданным поворотом сюжета. Например, Белов, вернувшись домой **поздно вечером**, разговаривает с Лерой (микроэкспозиция эпизода); **внезапно** узнает, что Настя где-то гуляет с Юленькой (завязка); бежит на улицу, где с облегчением видит прощающихся девочек (ложная развязка); уже собираясь вернуться в дом, внезапно видит собаку, стремительно набрасывающуюся на Настю, и спокойно-жестокий взгляд Юленьки (развязка подлинная). Именно в этот момент сцена заканчивается – «свет гаснет»: больше из эпизода ничего – с точки зрения жанра – не выжать. Подобным же образом построено большинство сцен фильма: разговор Белова с Сергеем о «нехорошем» классе заканчивается **внезапным** (первым по счету) нападением собаки на Настю; очередная попытка Юленьки уговорить Белова (выполненная в мелодраматическом жанре) заканчивается неожиданным (уже не сентиментальным, а циническим) криком «о помощи» – и так далее, и так далее. Каждое ружье стреляет (собака, пистолет Сергея, труп неизвестного мужчины, забота Юленьки о Сонечкиной маме, смерть Сонечки, объясняющая способ убийства художника). В использовании музыки Стриженов явно ориентируется на Хичкока. (В скобках заметим, что Хичкок присутствует в «Юленьке» и на уровне аллюзий: в сцене разговора Белова с избитой Любой кровь, сбегающая в сливное отверстие раковины, – очевидная реминисценция из «Психо». Можно предположить, что она также играет роль своеобразной «метки», указывая на жанровую традицию, то есть, в конечном счете, опять-таки на осознанное намерение снять «чистый» образец триллера).

Но, может быть, не менее важный способ вхождения в жанр, использованный в «Юленьке», – образ героя и позиция зрителя по отношению к нему. Буало-Нарсежак, считавшие себя детективистами и действительно создавшие ряд выдающихся образцов жанра («В заколдованном лесу», «Остров», «Жертвы»), сформулировали важный принцип, имеющий отношение не столько к детективу, сколько именно к триллеру: «Действие произведения, основанного на саспенсе, развивается так, что его персонажи предстают игрушками в руках неумолимой судьбы. На наших глазах они попадают в своего рода ловушку, которая, медленно захлопываясь, их удушает».[2] «Буало-Нарсежак отказались от убийства как зачина детективного произведения. В саспенсе оно является вынужденным, мучительно выстраданным решением или внезапным импульсом героя. Иногда герой не способен убивать других, и, борясь с судьбой, он нередко предпочитает кончать жизнь самоубийством и даже повторяет свою попытку, если первая не удалась (например, в романах “Смерть сказала: может быть”, 1965, и “Любимец зрителей”, 1981). Описание нравственных ловушек у Буало-Нарсежака настолько виртуозно и психологически убедительно, что читатель как бы попадает в них сам и страдает вместе с героями, будучи уже не в состоянии не сопереживать им, оставаться безучастным к их судьбе».[3]

Приведенные слова известного писательского дуэта и комментарий Л.Завьяловой почти полностью приложимы и к «Юленьке», за исключением отождествления Завьяловой жертвы и убийцы.[4] Измерить дистанцию между героем и реципиентом (в данном случае — зрителем) вряд ли возможно. Тем не менее рискнем высказать

---

[2] Цит.по: Буало-Нарсежак: формула успеха [Интервью] / Вступительная статья Л.Завьяловой // Вопросы литературы, 1997, №4. С.192–193.

[3] Там же, с. 193.

[4] По-видимому, имеется в виду роман Буало-Нарсежака «Среди мертвых», действительно оканчивающийся убийством в результате «внезапного импульса».

утверждение, что дистанция эта у Стриженова сократилась до предела. При этом ее вовсе нет, например, в таком известном триллере, как «Молчание ягнят», где почти все происходящее изображено с позиции Клариссы Старлинг, выступающей отчасти в «героической», отчасти — в «свидетельской» роли. В «Десяти негритятах» почти все герои — жертвы; но их количество также делает невозможным сближение их позиции с точкой зрения зрителя. Во многих (может быть, в большинстве) фильмов Хичкока такая дистанция тоже есть. «Молодой и невинный», «Ребекка», «Саботаж», «Птицы», «На север через северо-запад», «Тридцать девять ступеней», даже «Головокружение» и «Человек, который знал слишком много» 54-го года представляют собой блистательно выстроенные и снятые захватывающие истории, которые, однако, оставляют нас в позиции наблюдателя. Более сложными в данном отношении являются, например, «Незнакомцы в поезде» и «Я исповедуюсь», но именно ввиду их сложности мы не можем уделить достаточное внимание анализу этих фильмов в настоящей статье.

Так или иначе, еще один источник напряжения в «Юленьке» – минимальная граница между зрителем и героем, который медленно, но верно запутывается в приготовленных для него сетях. Возможно, причина (или одна из причин) возможности такого отождествления с героем – его ничтожность. В самом деле, что можно сказать о Белове как человеке? Почти ничего. В частности, его нельзя назвать героем в высоком смысле слова – он безусловно не борец. Стоит только рассмотреть сюжет фильма со стороны, станет очевидно, что справиться с ним Юленьке было не труднее, чем Порфирию Петровичу – «вычислить» Раскольникова. Главная черта характера Белова – повышенная нервозность. Он легко раздражается, часто выходит из себя, поддается на любые провокации и боится буквально всего. Подслушав разговор девочек о том, что «она» наблюдает за ним, он устраивает истерику; увидев драку на школьном дворе, с криками выбегает из школы, но не может ни слова вытянуть из избитой Любы – ей оказывается достаточно сказать «Я есть хочу», чтобы Белов стушевался и оставил любые попытки разговорить девочку. И так далее, и так далее. Но вся нелепость поведения героя становится очевидна именно при дистанцировании от него. А этому дистанцированию создатели фильма всячески противятся. И до тех пор, пока мы вовлечены в развертывающуюся на экране историю, даже нервозность героя играет важную роль – она заражает зрителя. Белов трепещет главным образом для того, чтобы трепетали мы, – в этом основная цель концентрации внимания на фигуре жертвы.

Однако тут перед создателями фильма возникла определенная опасность – перевести фильм в разряд «проблемных». Гибель героя, с которым отождествляет себя зритель, не может быть просто проигнорирована; она должна быть мотивирована и снята, в противном случае вместо удовольствия зритель получит депрессию. Если бы «Юленька» внезапно оказалась трагедией, без катарсиса было бы не обойтись. Трагедии тем не менее не возникает – при том, что героя настигает мучительная смерть, о чем зрителя предупреждают в первой же сцене фильма. В чем причина? Видимо, все в той же условности происходящего, в неправдоподобии сюжета, изолированного от реальности настолько, насколько это вообще возможно. Зритель должен быть приятно испуган; а для «приятности» ему необходимо четкое осознание абсолютной «чистоты» жанра. Свою роль играет и то обстоятельство, что, отождествляя себя с героем, мы не сочувствуем ему по-настоящему – опять же в силу его «стертости».

Но главный способ вызвать ужас – это, конечно, сама Юленька. Ее образ строится на двойном контрасте: хрупкий, нежный ребенок – обладающий недетской жестокостью; десятилетняя девочка – манипулирующая окружающими. Второй контраст обосновывается «научно», что, как мы попытались показать, лишь маскирует скрытую инфернальность происходящего. Более того: как мы уже упоминали, нас пугает отнюдь не то, что девочка настолько умна, а то, как она свой интеллект использует. Иначе говоря, нас пугает не экстраординарный ребенок, а ребенок как таковой. Ребенок в «Юленьке» – источник хаоса и смерти. Разумеется, это обстоятельство замаскировано наличием

хороших детей – Насти и Светы. Но только замаскировано. Страх перед ребенком объясняется не только разницей между взрослой и детской психологией и не только особой детской жестокостью, но и реликтами мифологического мышления, сохраняющимися, очевидно, и в сознании современного человека. Ключевую роль в демонизации ребенка (в том числе в рассматриваемом фильме) играет мифологическое сближение жизни и смерти, отмеченное практически всеми исследователями мифологии (например, Бахтиным в «Творчестве Франсуа Рабле и народной культуре средневековья и ренессанса»). Мифологическое мышление уподобляет рождение и смерть друг другу; мать-роженица и ее ребенок оказываются, таким образом, причастными к смерти. Это не только объясняет происхождение ужаса, излучаемого Юленькой, но и ее действия в фильме.

В самом деле, мотивировка «хочу нового папу» плохо согласуется не только с внутренней взрослостью героини, но и с ее поступками. В самом деле, из всех возможных «отцов» двое убиты, один, возможно, сбежал. Участь следователя у некоторых зрителей (сужу на основании устных высказываний) тоже вызывает беспокойство. И это при том, что в случае с Беловым достичь цели можно было без шума и пыли: достаточно было только убрать с дороги Леру и Настю (последнюю, кстати, не обязательно) – и через некоторое время Андрей утешился бы с новой избранницей. Но Юленька не идет простым путем. Почему? Ответом могут послужить ее многозначительные намеки в период первоначальной дружбы с героем. Юля настойчиво сравнивает своего учителя то с Орфеем, то с Каем, подчеркивая, что грек не хотел спасать Эвридику, а датчанин – возвращаться к Герде и бабушке. На первый взгляд, цель Юленьки – убедить Белова, что он не любит Леру. Но ведь она сравнивает не два чувства (Снежная королева и Герда – нерядополагаемые персонажи), а скорее два духовных состояния – и доказывает, что «страшное» состояние («у Снежной королевы») ничуть не хуже «нестрашного». В примере с Эвридикой это противопоставление тоже имеет место: ведь, согласно традиционной трактовке, жизнь без Эвридики для Орфея была подобна смерти – ею и увенчалась. А Снежную королеву Андерсен прямо называет дьяволом. Коротко говоря, Юленька стремится пробудить в герое фрейдовский инстинкт смерти – убедить его в том, что он не хочет жить. В таком случае упрямство Белова становится символом любви не только к Лере, но и к самой жизни. И именно упрямства жить Юленька лишает его одним махом – одновременно и упрямства, и жизни. Тем самым она как бы говорит: «Было бы лучше, если бы ты ушел к моей маме (=умер) сам. Но даже если ты не понял, что именно этого ты и хочешь, ты все равно умрешь». В таком случае жестокий финал оказывается не альтернативой женитьбы Андрея на Анне, а практически совпадает с ней. (Интересно, что в фильме «Господин оформитель» героиня, персонифицирующая смерть, тоже носит имя Анна).