

**КОНСТРУКТЫ ГЕНДЕРНОЙ, СОЦИАЛЬНОЙ,
НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КНИГЕ И ФИЛЬМЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ТЕОДОРА ФОНТАНЕ «ЭФФИ БРИСТ»
И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ Р. В. ФАСБИНДЕРА)**

А. В. Елисеева

Санкт-Петербургский государственный университет

Поступила в редакцию 2 марта 2014 г.

Аннотация: *Статья содержит компаративистский анализ романа Т. Фонтане «Эффи Брист» и его экранизации, выполненной Р. В. Фасбиндером. Предметом анализа являются перформативные высказывания, конструирующие гендерную, социальную и национальную идентичность. Рассмотрена проблема сохранения таких перформативных конструкций при трансмедиальном переводе, также взаимодействие вербального и визуального уровня кинотекста. Показано, что режиссёр не только заимствовал некоторые перформативы из романа, но и создал подобные конструкции средствами киноязыка. Проанализирована семантика полного названия фильма в контексте перформативных высказываний.*

Ключевые слова: *литература и кино, экранизация, гендер, национальная проблематика, перформативы.*

Abstract: *The article contains a comparative analysis between T. Fontane's novel «Effi Briest» and its R. W. Fassbinder's screen version. The analysis deals with performative statements that construct gender, social and national identity. The article studies the problem preserving such performative statements in case of the transmedial translation. It also touches upon the interplay between the verbal and visual film level. It's shown that the film director has not only borrowed some performatives from the book but also created such constructions by means of the film language. The full film title meaning is interpreted within the framework of the performative constructions.*

Key words: *literature and cinema, screen version, gender, national problems, performatives.*

Позднему роману Теодора Фонтане (1819–1898) «Эффи Брист» суждено было стать самым известным произведением немецкого писателя. Об интересе к сочинению Фонтане свидетельствует, среди прочего, и количество экранизаций – до сих пор создано пять фильмов по роману «Эффи Брист» – первая экранизация была осуществлена в нацистской Германии («Der Schritt vom Wege» («Ложный шаг» 1939 Густафа Грюндгенса)), вторая – в ГДР («Эффи Брист» В. Лудерера 1968), три фильма были сделаны в ФРГ (1955, 1974), последнюю из них, вызвавшую оживлённую дискуссию, представили относительно недавно, в 2009 г. на Берлинале (режиссёр Хермине Хунтгебурт). Фильм 1974 г., то есть четвёртая в хронологическом отношении экранизация книги, был сделан одним из наиболее известных режиссёров немецкого кинематографа – Райнером Вернером Фасбиндером (1945–1982). Полное название экранизации, выполненной Фасбиндером, выглядит так: «Фонтане Эффи Брист или: Многие из тех, кто имеет представление о своих возможностях и потребностях и все же принимает в своей голове правящую

систему и своими поступками только укрепляет её и целиком утверждает» (“Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen”).

В данной статье будет предпринят своего рода микроанализ текста романа Фонтане и фильма Фасбиндера, а именно исследование способов конструирования гендерной, национальной (а также региональной) и социальной идентичности на вербальном уровне, а также его взаимодействие с визуальным рядом в фильме. Анализ фильма, предпринятый в данной статье, опирается на теоретические предпосылки, сформулированные, в частности, исследователем Брайеном Мак Фарлейном. Он выделяет в фильме как синтетическом повествовании четыре основные формы наррации: визуальную, лингвистическую, невербальную акустическую форму (например, музыку) и интертекстуальные связи [9, 28-29]. Теоретической базой для написания статьи послужили также методы гендерных исследований, особенно концепция перформативного гендера Джудит Батлер, а также достижения теории национализма

Бенедикта Андерсона. Научная новизна исследования состоит в обращении к проблеме трансформации вербального текста, в частности фиксирующего социальные, гендерные и национальные стереотипы, в кинотекст.

При чтении романа «Эффи Брист» обращает на себя внимание такая особенность речи персонажей и нарратора, как склонность к обобщениям, относящимся к той или иной социальной (гендерной, национальной, региональной) группе людей. Фигуры произведения используют для подобных обобщений характерную конструкцию, включающую местоимение «мы», следующее за ним приложение («женщины», «мужчины», «представители старых фамилий») и предикат (характеристика, приписываемая данной категории). Примером такого типа высказывания может служить заявление матери Эффи, госпожи Луизы Брист: «Но, милая моя Эффи, в жизни нужно многого остерегаться, и тем более нам, женщинам» [2, 43], в оригинале подлежащее тоже стоит в именительном падеже: „wir müssen vorsichtig im Leben sein, und zumal wir Frauen“ [1, 29]. Предикацию категории «мужчин» производит в тексте муж Эффи барон Инштеттен: «Мы, мужчины, действительно эгоисты» [2, 183]. Встречаются вариации данной конструкции. Так, иногда местоимение «мы» стоит в косвенном падеже, иногда опущено приложение, но остаётся категоризирующее «мы»: Эффи заявляет: «Мы должны быть обольстительными, иначе мы ничто...» [2, 126]. Наряду с обобщающими высказываниями от первого лица множественного числа присутствуют и генерализации, сделанные во втором и третьем лице множественного числа. Например, Эффи заявляет мужу, указавшему на её кокетство: «Слава богу, что ты так говоришь. Для вас, мужчин, это самое лучшее, чем может быть женщина», – отвечает героиня [2, 126]. Инштеттен говорит о женщинах в третьем лице, характерным образом используя при этом местоимение «все» (“alle”): «И если ей (Эффи. – А. Е.) случится заговорить о неверности мужу или судить о других – все женщины любят поговорить о таких вещах, – я буду сидеть, не зная, куда девать глаза» [2, 236]. Обобщения с использованием множественного числа существительных или местоимений присутствуют не только в диалогах героев, составляющих значительную часть романа, но и в речи нарратора (повествование ведётся от третьего лица), например: «Да, Эффи легко относилась к вопросам продолжения рода, как это часто бывает с молодыми красивыми женщинами» [2, 223]. Для современного читателя не может не представлять интерес вопрос, какие характеристики приписываются таким образом коллективным субъектам, «женщинам» или «мужчинам» в романе. Женщины охарактеризованы как любопытные, ловкие, проникательные, любящие судачить о ближних и морализировать, их главным

оружием считается обольстительность, соблазнительность и т. п. Им атрибутируется также пренебрежение законом на словах, однако на деле они демонстрируют потребность в покровительстве и защите.

Представляется оправданным обозначить подобные вербальные конструкции персонажей романа и нарратора, фиксирующие гендерные стереотипы, словом «перформативы», следуя концепции перформативного гендера, очерченной Джудит Батлер в работе «Гендерное беспокойство» (“Gender Trouble”, 1990). Отвергая существование предискурсивного субъекта и показывая «призрачный или фантазматический статус «мы» [5, 164], в том числе и феминистского «мы», Батлер на протяжении всей книги «Гендерное беспокойство» доказывает отсутствие определённых критериев как пола, так и гендера, она утверждает, что субъект «есть следствие определённых дискурсов» [5, 168]. Формирование гендерной идентичности происходит, по Д. Батлер, именно в результате многократного повторения перформативных конструкций и соответствующим закреплением их содержания в сознании. Такими перформативами власть, по теории Д. Батлер, создаёт иллюзию некоей изначально данной, природной субъектности. Фигуры романа «Эффи Брист» соответственно позиционируют себя с точки зрения гендерной принадлежности в речевых фигурах, без сомнений принимая бинарную оппозицию бисмарковского общества, они перформативно конструируют гендер и соответственно своё место во властной структуре.

Перформативные конструкции создают в романе «Эффи Брист» не только гендерные, но и социальные, а также национальные (или региональные) стереотипы. Так дворянству приписывается восприимчивость к профессиональным заслугам и моральным качествам людей, не принадлежащих к дворянским семьям: «Мы, представители старинных фамилий, считаем это естественным, потому что приветствуем хороший образ мыслей, откуда бы он ни шел» [2, 74], человек рассматривается как часть социального целого, предписывающего ему свои законы: местоимением «мы» интенсивно пользуется Инштеттен в разговоре с Вюллерсдорфом, решающем судьбу Эффи. В этом диалоге он эксплицитно выражает представление о принадлежности каждого человека общественному целому: «Каждый из нас живет не сам по себе, все мы являемся частицами единого целого, и нам приходится считаться с ним, с этим целым, хотим мы этого или нет» [2, 234-235]. Тот же Инштеттен дважды на протяжении романа выражает своё недоверие полякам, заявляя то об их склонности брать деньги в долг, то об их ненадёжности и моральной неустойчивости. О майоре Крампасе персонаж говорит: «Но он, как бы это сказать, наполовину поляк, и на него ни в чем нель-

зя положиться, особенно, если дело касается женщин» [2, 148]. В формировании конструктов локальной идентичности участвует и нарратор романа: «...у Эффи была милая черта, свойственная многим бранденбургским сельским барышням, охотно выслушивать всякие маленькие истории...» [2, 119].

Подобные перформативные практики героев романа, а также самого нарратора соответствуют теории Бенедикта Андерсона, указавшего в своей книге «Воображаемые сообщества» («Imagined communities», 1983) на дискурсивные способы создания национальных идентичностей, обязанных своим возникновением как капитализму с его колониальной политикой, так и появлению печати, впоследствии газет, а также деятельности филологов, журналистов и прочих участников речевого поля. В контексте романа Т. Фонтане с данными дискурсивными конструктами сближается и фантазм социального класса (слоя). Примечательно, что гендерные, социальные и национальные (локальные) конструкты в основном производят в тексте Т. Фонтане представители господствующего слоя общества (реже те, кто принадлежит к его низам, например Розвита).

Интересно, каким образом и в какой мере данную особенность речи персонажей и нарратора воссоздаёт (или не воссоздаёт) кинотекст. Очевидно, что в фильме длиной 140 минут при экранизации романа с объёмом более 300 страниц неизбежны эллипсы. Так и происходит в фильме 1974 года. В том числе утрачена и некоторая часть перформативных конструкций, использованных в романе. Если в тексте Т. Фонтане можно найти более двадцати перформативных конструкций с гендерным содержанием, то в фильме их остаётся примерно половина (двенадцать). При этом, несмотря на редукцию, стоит отметить, что эта часть текста подверглась относительно незначительному сокращению при трансмедиальном переводе – если учесть, что общая редукция текста романа Фонтане составляет не менее 90%. Данный факт можно интерпретировать как свидетельство значимости указанного феномена гендерных перформативов для режиссёра. Как и в романе, перформативы вложены в уста Эффи, её матери, Инштеттена, Крампаса и Розвиты. Так мать Эффи декларирует и в фильме необходимость осторожности, особенно для женщин [2, 43; 3, 8-9 мин.]. Инштеттен приписывает женщинам склонность не признавать закон на словах: «женщины первыми зовут полицейского, но о законе они и знать не желают», на что Крампас отвечает: «Это – право всех дам с древнейших времен, и тут мы вряд ли что изменим, Инштеттен» [2, 132; 3, мин. 47-50]. Розвита восклицает: «Нет, я вижу, мужики куда хуже, чем о них говорят» [2, 175; 3, 68-69 мин.]

Значительно большей редукции подверглись при трансмедиальном переводе перформативные

конструкции с социальным содержанием. Режиссёр начисто отказался от содержащихся в тексте обобщений свойств дворянства или офицеров, например от заявления Эффи об открытости старых дворянских родов по отношению к достойным людям из иных общественных слоёв [2, 74] или суждения её матери Луизы Брист о том, что офицеры не разбираются в людях [2, 192]. Эти генерализации отсутствуют в фильме Фасбиндера. Режиссёр оставляет только те обобщения, которые относятся к зависимости индивида от общественного целого, от социума. Эти генерализующие суждения содержатся в продолжительном диалоге Инштеттена и Вюллерсдорфа: «Каждый из нас живет не сам по себе, все мы являемся частицами единого целого, и нам приходится считаться с ним, с этим целым, хотим мы этого или нет» [2, 234-235; 3, 100-105 мин.]. Также оставлена в фильме перформативная конструкция, вложенная в уста Эффи и объединяющая гендерный и социальный конструкты идентичности. Расспрашивая служанку Розвиту о потере девственности, главная героиня произносит: «Ну, рассказывай. Как это было? Говорят, у вас в деревне всегда одно и то же» [2, 177; 3, 72-73 мин.].

Ещё более существенному сокращению подверглись перформативы, относящиеся к сфере национальных качеств и локальных особенностей жителей. В фильме отсутствуют суждения Эффи о красоте андалузок [2, 73], о ментальности жителей Померании (2, 92 и 111), о лукавстве и галантности венцев [2, 138-139], комментарии нарратора романа, сообщающего о бранденбургских качествах Эффи [2, 119], а также мнение Инштеттена о том, что поляки любят брать деньги в долг. В фильме остаётся только перформативное утверждение Инштеттена о ненадёжности и беспринципности поляков [3, 60 мин.]. В фильме сохраняется утверждение Розвиты: «Ведь китайцы такие же люди, как и мы, и у них, наверное, бывает то же самое, что и у нас» [2, 174; 3, 67 мин.]. Таким образом, из восьми национальных и локальных перформативов романа в фильме остаётся только два.

Подводя предварительные итоги, можно отметить, что наибольший интерес режиссёра привлекли гендерные перформативные конструкции (в фильме содержится двенадцать таких высказываний), из социальных перформативов Фасбиндер сохранил только те, которые связаны с отношениями индивида и социума и гендерно-социальными особенностями, отказавшись от вербальных конструкций, утверждающих свойства прусского дворянства или офицеров. Наконец, наибольшей редукции подверглись перформативные высказывания, постулирующие особенности различных национальностей и жителей регионов Германии. Процентное соотношение и содержание перешедших в фильм перформативов свидетельствуют о смысловых ак-

центра киноповествования – первостепенное значение для немецкого режиссёра имеют в 1970-х гг. гендерная проблематика и взаимоотношения личности и общества, для него утратили важность характеристики исторических сообществ – дворянства, офицерства, а также местная специфика жителей регионов, как то различия между померанцами и бранденбуржцами и т.п., то есть то, что занимало Т. Фонтане, проявлявшего немалый интерес к этнографическому материалу, а также к конкретной социальной структуре своего времени (см., например, «Странствия по марке Бранденбург» / *“Wanderungen durch die Mark Brandenburg”, 1862–1882/*). Созданный Фонтане на страницах его книг мир прусского юнкерства, отношений между дворянством и буржуазией, региональных обычаев, преданий, нравов приобрёл ко времени создания фильма Фасбиндера скорее исторический интерес и не привлёк внимания режиссёра. На первый план его произведения выходит проблематика личности и социума, репрессивного характера общества, а также его гендерной асимметрии.

Интересно рассмотреть также, как взаимодействует вербальный уровень фильма, в данном случае производство перформативов, с иными формами изобразительных средств кино. Тут обращает на себя внимание частое появление зеркала (соответственно отражения) в эпизодах, в которых персонажи производят вербальные перформативы. Так, в упомянутой уже сцене [3, 8-9 мин.], в которой Луиза Брист наставляет дочь, говоря о необходимости осторожности, её лицо показано только отражённым в зеркале. В эпизоде визита аптекаря Гизгюблера к Эффи во время произнесения фразы «Мы, женщины, вовсе не так плохи» из восьмой главы романа Т. Фонтане [2, 73] на экране видно только отражение головы героини в зеркале [3, 22-24 мин.]. Когда Эффи заявляет о том, что в социальной среде Розвиты сексуальные контакты происходят одинаково, Розвита отражается в шкафу [3, 70-71 мин.]. Наблюдается тенденция появления зеркала и замещения говорящего человека отражением в тех эпизодах, в которых персонажи произносят перформативные конструкции и которые происходят во внутренних помещениях. Возможно, уместным будет наблюдение, что в тексте романа зеркало в данных эпизодах не фигурирует. Стоит отметить, что зеркало (и отражение в нём, как и отражение в других поверхностях) является излюбленным приёмом Фасбиндера и присутствует в фильме «Эффи Брист», как и в других фильмах режиссёра, отнюдь не только в сочетании с перформативами. Исследователи уже размышляли о функции зеркала в произведениях Фасбиндера. Так, Доминик Плаймлинг пишет об «эксцессивном использовании зеркал» [11, 56] как о стилистической особенности большинства фильмов Фасбиндера и отмечает многофункциональ-

ность данного приёма – предвосхищение событий, указание на амбивалентность происходящего, выражение кризиса идентичности, а также саморефлексию кинематографа [11, 57]. О хрупкой или разрушенной идентичности, а также о медийной автореференциальности пишет в связи с зеркалами у Фасбиндера и Томас Эльзесер [8, 95]. Представляется, что появление зеркал и отражений в эпизодах с перформативами в экранизации «Эффи Брист» связано с проблемой отчуждённой, неподлинной идентичности в фильме: соотнося вербально себя и других с неким «воображаемым сообществом», персонажи фигурируют на экране только в отражённом виде, как вторичные, ненастоящие сущности. Зеркало иногда создаёт в фильме и множественность фигур (лиц) на экране, коррелируя с местоимениями множественного числа в тексте романа («мы», «вы», «они»). Так происходит, например, в сцене разговора Инштеттена и Вюллерсдорфа. Достоин был бы специального рассмотрения параллелизм взаимоотношений между отражениями и вербальными конструкциями в фильме Фасбиндера и в теории Жака Лакана, на протяжении всей своей деятельности осмыслявшего взаимосвязь реального, воображаемого (связанного со стадией зеркала) и символического порядка. Лакан сформулировал в частности идею о влиянии символического порядка на уровень воображаемого, то есть на образ-отражение, структурирование этого отражения посредством культуры [6, 76-79]. Некоторое соответствие лакановской концепции прослеживается и в фильме «Фонтане Эффи Брист», где нередко языковые конструкты определяют на экране отражения персонажей.

Не только зеркало (и прочие способы отражения) сопутствуют перформативным конструкциям в фильме, но и не менее распространённые у Фасбиндера мотивы решётки, обнаруживающие различные вариации – сетки вуалей и занавесок, птичьей клетки и т. п. Так, когда фрау Краузе в фильме соглашается с высказыванием Розвиты о том, что у китайцев «наверное, бывает то же самое, что и у нас» и произносит: «Всё то же самое», её изображение представлено на фоне оконного переплёта, по форме напоминающего решётку [3, 68-69 мин.].

Заслуживает внимания способ создания перформативов, который отличает кинотекст Фасбиндера от литературного произведения Фонтане. Речь идёт о промежуточных титрах фильмах, приёме, напоминающем зрителю, с одной стороны, об эпохе немого кино, с другой стороны – о методах брехтовского эпического театра с его комментариями и нарушением иллюзии. Промежуточные титры в фильме «Фонтане Эффи Брист» содержат цитаты из текста романа, причём часть этих цитат имеет социальное или моральное содержание: «Помимо маленьких людей должна же быть элита», – гласит одна из над-

писей на экране [3, 19-20 мин.], представляющая собой изменённую цитату из романа (мой дословный перевод. – А. Е.: «должна же быть помимо таких маленьких людей как цирюльник Беза (так ведь его зовут) всё-таки ещё и элита» [1, 57]. Примечательно, что при трансформации высказывания Эффи в промежуточные титры, с одной стороны, фраза лишается конкретного наполнения (указания на конкретную ситуацию или фигуру), с другой стороны, преподносится вне диалога, не как мнение определённой фигуры произведения, а как сентенция с характерной для этого жанра неопределённостью авторства (слова, появляющиеся в промежуточных титрах, не маркированы ни как изречения автора романа или режиссёра, ни как суждения персонажей, тем самым им придаётся некий универсальный, объективирующий характер). Аналогичными примерами промежуточных титров являются такие сентенции: «Конечно, человек в его положении должен быть холодным. Из-за чего вообще терпят в жизни крах? Всегда только из-за теплоты» [3, 11-12 мин.] – в романе эту фразу произносит в пятой главе один из гостей на свадьбе Эффи и она относится к историческому лицу, проповеднику Кегелю [1, 36]; «История с самоотречением никогда не бывает плохой» [3, 3-4 мин.] – в романе эту фразу произносит Эффи в первой главе [1, 9], предваряя ей рассказ о бывших отношениях своей матери и Инштеттена; «Всякая вина требует искупления, в этом есть смысл. Прощение за давностью было бы чем-то половинчатым, чем-то ужасным» [3, 110 111 мин.] Это видоизменённая цитата из двадцать девятой главы романа, где общается о размышлениях Инштеттена, убившего на дуэли Крампаса и собирающегося изгнать навсегда Эффи. Режиссёр заменяет слово „Schwächliches“ («слабое») из текста романа на слово „Schreckliches“ («ужасное»). Эти и другие изречения, появляющиеся в промежуточных титрах, вырванные из контекста романа и не релятивированные соотносённостью с той или иной фигурой, получающие благодаря этому нравоучительный, сентенциозный характер, также сближаются по своей функции с перформативами. Они конституируют и регулируют взаимоотношения индивида и социума, создают мораль общества, где интересы личности подчинены требованием целого, малой ценностью обладают теплота, снисходительность, прощение и т. п. Тем самым в своих промежуточных титрах Фасбиндер словно продолжает средствами кино тенденцию создания перформативных конструкций с социальным, моральным и гендерным содержанием (так, например, в оригинале в сентенции о необходимости холодности и опасности теплоты фигурирует слово «ein Mann», то есть мужчина). Гендерную окраску имеет и фраза в промежуточных титрах, выражающая сожаление о том, что Эффи произвела на свет девочку, а не мальчика [3, 44-45 мин.].

Таким образом, отказываясь в фильме от многих перформативных конструкций романа Фонтане, особенно тех, которые утратили актуальность во второй половине XX века, Фасбиндер создаёт – используя в основном текст произведения – другие перформативные конструкции при помощи киноязыка, а именно промежуточных титров. Эти перформативы связаны с отношениями человека и социума, с общественной моралью, с гендерной проблематикой. Важно, что – в отличие от некоторых перформативов романа – конструкции, созданные режиссёром, можно рассматривать как вполне актуальные и в его время.

Присутствие в кинотексте Фасбиндера перформативных конструкций, как тех, которые восходят к тексту Фонтане, так и созданных им посредством выделения некоторых высказываний в промежуточные титры, взаимодействует с полным названием фильма, о котором шла речь в начале данной статьи. Исследователи часто интерпретировали его как социально-критический комментарий к истории героини в духе теории эпического театра. Эффи Брист представлена и как жертва, и как виновница своей судьбы. Равным образом название можно отнести к Т. Фонтане. В интервью режиссёр говорил, что Фонтане всю жизнь видел изъяны своего общества, одновременно стараясь добиться в нём признания. И в этом Фасбиндер видит сходство между автором романа и собой [12, 45]. Таким образом, ко «многим, кто подозревает о своих возможностях и потребностях и всё-таки в своей голове и делами принимает господствующую систему» относятся и герои фильма, и Теодор Фонтане, и сам режиссёр. Хельмут Шанце видит своеобразную иронию в длинном подзаголовке фильма: по его мнению, он указывает на то, что со времён Фонтане мало уменьшился разрыв между посланием художественного произведения и его способностью что-то менять в мире [10, 103]. В связи с проблемой перформативов интересно отметить изменение характера местоимения в полном названии фильма Фасбиндера. В противоположность употреблению в обобщающих высказываниях, конституирующих коллективные идентичности, личных местоимений множественного числа «мы», «вы», «они», а также местоимения «все», режиссёр использует неопределённое местоимение «многие» (viele), служащее своего рода контекстуальным антонимом к местоимениям перформативов. Это местоимение, не предполагающее обобщения, не включающего в себя никакого определённого коллективного субъекта, открывает пространство вопросов, интерпретаций, догадок – кто принадлежит или принадлежал к этим «многим». Вероятно, возможно прочитать название фильма Фасбиндера с его неопределённостью как своего рода оппозицию перформативу, как полемику с перформативными конструкциями, причисля-

ющими субъект к определённом классу, социуму, гендеру, нации и т. п. Благодаря созданию неопределённости происходит разрушение перформативного дискурса на вербальном уровне.

В результате сравнительного анализа романа Т. Фонтане «Эффи Брист» и его экранизации, выполненной Р.В. Фасбиндером, можно прийти к выводу, что режиссёр сохраняет в кинотексте довольно значительную часть перформативных конструкций, содержащихся в литературном тексте. Особенно велик удельный вес сохранённых им гендерных перформативов. Автор фильма отказывается от конструктов, потерявших свою актуальность во второй половине XX века. Вербальные перформативы нередко соотносены на визуальном уровне с отражением в зеркале или других поверхностях, а также с мотивом решётки. Фасбиндер находит также способ создания перформативных конструктов при помощи промежуточных титров, придающих фразам романа благодаря их отрыву от контекста и от речи конкретных персонажей сентенциозный характер. Подобные перформативные конструкции режиссёра тесно связаны с социальной (также гендерной) проблематикой. Неопределённое местоимение «многие» из названия фильма Фасбиндера можно интерпретировать как контекстуальный антоним к личным местоимениям множественного числа и местоимению «все», часто содержащихся в вербальных перформативах романа и фильма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Fontane Th. Effi Briest / Th. Fontane. – Berlin : Weimar : Aufbau-Verlag, 1976. – 343 s.
2. Фонтане Т. Эффи Брист / Т. Фонтане ; пер. с нем.

*Санкт-Петербургский государственный университет
Елисеева А. В., кандидат филологических наук, доцент
кафедры немецкой филологии
E-mail: elisseeva_alexan@mail.ru*

Ю. Светланова и Г. Егерман. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 300 с.

3. Fassbinder R. W. Fontane Effi Briest / R. W. Fassbinder. – Film. – 140 Min.

4. Андерсон Б. Воображаемые сообщества / Б. Андерсон. – М. : Канон-пресс-Ц, 2001. – 288 с.

5. Батлер Дж. От пародии к политике / Батлер Дж.; пер. с англ. С. Пчелиной // Введение в гендерные исследования ; под ред. С. Жеребкин. – Харьков : Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – С. 164–173.

6. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954 / 1955) / Ж. Лакан // Семинары. Книга 2. ; пер. с фр. А. Черноглазова. – М. : Логос, 1999. – 520 с.

7. Butler Ju. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity / Ju. Butler. – New York : London : Routledge, 2006. – 236 p.

8. Elsaesser Th. Rainer Werner Fassbinder / Th. Elsaesser. – Berlin : Betz Verlag, 2001. – 396 p.

9. McFarlane B. Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation / B. McFarlane. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 296 p.

10. Schanze H. Fontane Effi Briest Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Werner Fassbinder / H. Schanze // Literaturverfilmung; hrsg. von W. Gast. – Bamberg : c.c.buchners verlag, 1993. – S. 100–103.

11. Pleimling D. Film als Lektüre. Rainer Werner Fassbinders Adaption von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz / D. Pleimling. – München : Martin Meidenhauer, 2010. – 152 s.

12. Fassbinder / Ed. Ryans T. – London : British Film Institute, 1980. – 122 p.

13. Wagenpfeil H. Modelle der Literaturverfilmung im neuen deutschen Film : Fassbinders „Fontane Effi Briest“ und Schlöndorffs „Homo faber“ / H. Wagenpfeil. – München : GRIN Verlag, 2006. – 161 s.

*St-Petersburg State University
Eliseeva A. V., Candidate of Philology, Associate Professor
of the Germanistic Department
E-mail: elisseeva_alexan@mail.ru*