

DOI 10.18522/2415-8852-2021-3-49-72

УДК821.112.2. +  
7.08+791.221/228

**ФЕНОМЕН НАРУШЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ В РОМАНЕ  
ТЕОДОРА ФОНТАНЕ «ЭФФИ БРИСТ» И В ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ  
РАЙНЕРОМ ВЕРНЕРОМ ФАСБИНДЕРОМ: РЕЧЬ И ЖЕСТ**



**Александра Владимировна Елисева**  
кандидат филологических наук, доцент Балтийского государственного технического университета «Военмех»  
им. Д.Ф. Устинова (Санкт-Петербург, Россия)  
elisseeva\_alexan@mail.ru

**Аннотация.** Предметом компаративного интермедиального анализа является феномен нарушенной коммуникации в романе немецкого писателя Теодора Фонтане «Эффи Брист» (1895) и в экранизации этого произведения «Фонтане Эффи Брист» (1974), сделанной Райнером Вернером Фасбиндером. Статья состоит из пяти частей: 1) введения в проблематику; 2) анализа диалогов в романе Фонтане; 3) описания средств создания эффекта нарушенной коммуникации в фильме Фасбиндера; 4) сопоставительного анализа отдельных фрагментов двух произведений методом пристального чтения; 5) выводов. Методологически исследование опирается на достижения теории коммуникации, карпалистики, компаративного и интермедиального подходов к изучению экранизаций. Основное положение статьи состоит в том, что эффект нарушенной коммуникации, который наблюдается в многочисленных диалогах романа Фонтане, создается у Фасбиндера также визуальными средствами, среди которых значительное место занимает жест. Особого внимания заслуживает жест отворачивания: герои фильма отворачиваются друг от друга, поворачиваются к собеседнику и зрителю спиной, обращаются к своему отражению. Неконвенциональность и интенсивность таких жестов акцентирует проблематичность коммуникации между персонажами. Данная структура, периферийная у Фонтане, смещается в фильме Фасбиндера в центр репрезентации, вовлекая зрителей. В связи с этим в статье поднимается вопрос, давно занимающий исследователей, – вопрос об иерархических отношениях между литературным текстом и его экранизацией.

**Ключевые слова:** Райнер Вернер Фасбиндер, Теодор Фонтане, литературная экранизация, интермедиальность, жест, нарушенная коммуникация.

## Введение

Творчество Райнера Вернера Фасбиндера (1945?–1982), одного из самых известных режиссеров ФРГ, снявшего за короткую жизнь около 40 полнометражных фильмов, претерпело значительную эволюцию, которая является предметом анализа в монографиях и статьях о его эстетике<sup>1</sup>. В то же время в картинах режиссера, начиная с ранних, «гангстерских», лент в духе французской «новой волны» и заканчивая поздними антимелодрамами, такими как «Замужество Марии Браун» (“Die Ehe der Maria Braun”, 1979), «Лили Марлен» (“Lili Marleen”, 1980), «Лола» (“Lola”, 1981), «Тоска Вероники Фосс» (“Die Sehnsucht der Veronika Voss”, 1982), явственно присутствуют сквозные темы, смыслы и приемы. К таковым, несомненно, относятся тема одиночества, иллюзорности любовных, дружеских, семейных союзов, мотив отчуждения, репрезентация нарушенной коммуникации персонажей. Мотив тщетных поисков любви фасбиндеровскими героями нередко определяет уже названия его фильмов: «Любовь холоднее смерти» (“Liebe ist kälter als der Tod”, 1969), «Горькие слезы Петры фон Кант» (“Die bitteren Tränen der Petra von Kant”, 1972),

«Я только хочу, чтобы вы меня любили» (“Ich will doch nur, dass ihr mich liebt”, 1976) и др. Эта тема является доминирующей и в многочисленных экранизациях режиссера, обращавшегося к литературным произведениям О.М. Графа, М.-Л. Фляйсер, А. Дёблина, В. Набокова, Ж. Жене и др.

Данная статья представляет собой сравнительный интермедиаальный анализ фильма Фасбиндера «Фонтане Эффи Брист» (“Fontane Effi Briest”, 1974)<sup>2</sup> и самого известного романа Теодора Фонтане (1819–1898), впервые опубликованного в 1894–1895 гг. Предметом сопоставления служит репрезентация феномена нарушенной коммуникации, отчуждения персонажей в двух произведениях. Используемый термин отсылает к теории коммуникации. Вслед за П. Вацлавиком и другими учеными нарушенной коммуникацией здесь будет считаться такое общение, когда цели коммуникантов не достигнуты в общении и желаемый результат отсутствует [Watzlawick et al.: 83–90]. Основное положение статьи состоит в том, что в тексте Фонтане нарушение коммуникации предсказуемо происходит на вербальном уровне, в диалогах героев, а в фильме Фасбиндера, в котором, следуя

<sup>1</sup> См., например: [Elsaesser; Thomsen; Töteberg 2002].

<sup>2</sup> Полное название фильма Фасбиндера: «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 ее 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”).

специфике кино, диалоги претерпели существенную редукцию, к вербальным средствам выражения добавляется жест, который несет большую смысловую нагрузку в выражении отчужденности персонажей.

Вслед за О. Булгаковой «жест» служит в данной статье наименованием всякого телесного поведения, используемых телесных практик [Булгакова: 7]. Стоит сказать, что изучение жеста в искусстве находится в русле такого междисциплинарного направления исследований, как карпалистика. Это понятие заимствовано из романа Набокова «Пнин» и введено в научный оборот Ю. Цивьяном [Цивьян].

Важно отметить, что репрезентация жеста маркирует границы между разными видами искусств: если литературные произведения содержат только вербальные описания телесных практик, например улыбок, кивков и т. д., либо же моделируют некие аффективные реакции, которые реципиентами метафорически определяются как «жесты» (жест отчаяния, жест отторжения и т. п.), то кинематограф непосредственно демонстрирует движения тел. В контексте данного исследования важны и размышления Д. Хофман о специфике телесности в кинематографе: ее анализ не может быть объективным и внеличностным, в него неизбежно вовлечены тела зрителей, в том числе исследователей, ибо «всякий человеческий контакт происходит на телесном уровне» [Hoffmann: 12].

Вопрос состоит в том, насколько жест в экранизации Фасбиндера является приемом компенсации утраченных вербальных средств, подвергшихся редукции в фильме, или же благодаря жестике актеров режиссер в значительной степени интенсифицирует одиночество персонажей, демонстрируя отсутствие контакта и подлинного общения между ними. Другими словами, проблему можно обозначить как соотношение между литературным текстом и фильмом. Раскрывает фильм Фасбиндера смыслы, заложенные в романе, или же вовлекает текст Фонтане в собственный мир, отмеченный очень острым сознанием отчужденности, одиночества и невозможности диалога? Этот вопрос является частным проявлением проблемы соотношения экранизации и литературного произведения, которая обсуждается в научной литературе. Хотя представления о возможности «верности» литературному оригиналу давно утратили релевантность в науке и появляются только как элемент мифа повседневности, проблема соотношения фильма и литературного текста до сих пор является предметом дискуссии. Так, И.О. Раевски в рамках предложенного ею интермедialного подхода подчеркивает границу между двумя языками, кинематографом и литературой, рассматривая их как различные знаковые системы. Она относит экранизацию литературного произведения к такому типу интермедialных отношений, как «медий-

ная замена» (Medienwechsel) [Rajewski: 18–19]. Концепция медийной замены Раевски имплицитно подразумевает примат литературного текста, становящегося объектом переноса, т. е. содержит представление об «оригинале» и его медийной трансформации. Подобным образом очерчены отношения между литературным источником и его медийной трансформацией и в рамках подхода, возникшего в области изучения литературных экранизаций, когда интермедиаальный перенос понимается как феномен, сходный с переводом с одного языка на другой [Meurer: 9–44; Bohnenkamp: 22–27]. Однако общность интермедиаальных трансформаций с процессом лингвистического перевода побуждает учитывать и концепцию Ж. Деррида, отрицающего всякую иерархию между оригиналом и его воплощением в других языках (соответственно в других медиа), что является преодолением проблематики аутентичности и верности передачи. И литературный текст, и его воплощение иными медиальными средствами выступают как равноправные, равноценные добавления (supplements) неких невербальных смыслов, иерархия между ними отсутствует [Деррида].

В рамках данной дискуссии любопытны суждения самого Фасбиндера, не раз выска-

зывавшегося в своих интервью по поводу фильма «Фонтане Эффи Брист». Режиссер утверждает приоритет литературного источника, подчеркивая, что создавал не очередную экранизацию истории героини, которую «уже почти каждый знает» [Fischer: 244], а фильм о романе Фонтане, о его эстетике. Он отмечает: «Я строго придерживаюсь романа, не романной истории, а позиции, которую Теодор Фонтане занимает по отношению к истории» [Fischer: 301]. Фасбиндер заявляет, что ему важно в первую очередь «как он ее [историю – А. Е.] излагает. <...> Как и почему история рассказана таким образом, должен передать фильм» [Fischer: 243]. Из этих высказываний следует, что режиссера занимает не столько история, содержащаяся в романе Фонтане, сколько его дискурс. Никак не преувеличивая значение режиссерской концепции взаимоотношений фильма и литературного текста, стоит учесть его голос и начать анализ с романа.

#### **Феномен нарушенной коммуникации в романе «Эффи Брист»**

Нарративная структура романов Фонтане, в том числе «Эффи Брист», часто становилась предметом пристального интереса исследователей<sup>1</sup>. Общим местом научной ли-

---

<sup>1</sup> Следует особо отметить работы Э. Хаман, обстоятельно исследовавшей нарративную структуру «Эффи Брист», в том числе позицию нарратора [Hamann 1984; Hamann 2001].

тературы стала констатация огромной роли диалогов в его прозе. Так, в некоторых главах «Эффи Брист» диалоги персонажей составляют более 80 % текста. Однако словоохотливость персонажей не может скрыть тот факт, что подлинной коммуникации между ними в основном не происходит – она носит кажущийся, ущербный характер. Так, И. Миттенцвай, еще в монографии 1970 г., исследовала коммуникативные неудачи героев «Эффи Брист» и их бегство в речевые клише. Согласно Миттенцвай, Эффи «ищет спасение в псевдоречи <...> в безопасной холодности готовой фразы» [Mittenzwei: 141]<sup>1</sup>.

Обстоятельное исследование нарушения коммуникации в романе «Эффи Брист» предлагает исследователь Х.-Г. Чон, который считает ее основной причиной распада брака между Эффи и Инштеттенем. Х.-Г. Чон анализирует диалоги Эффи и ее мужа, опираясь на работу Ю. Хабермаса «Размышления о патологии коммуникации» (“Überlegungen zur Kommunikationspathologie”, 1974), он приходит при этом к выводу, что диалогичность текста мнимая и подлинная коммуникация в беседах отсутствует [Jeong: 117–124]. Исследователь убедительно доказывает, в том числе на материале диалога о причинах странных звуков в кессинском доме из седь-

мой главы, что Инштеттен избегает ответа на вопросы Эффи, ведет себя уклончиво, его реплики заведомо многозначны, открыты разным толкованиям, а неясные намеки дают понять, что он знает больше, чем говорит. Чон отмечает такие стратегии протагониста, как насильственная смена темы и уход в молчание [Jeong: 117–124]. Вследствие подобного речевого поведения персонажа ни главная героиня, ни читатели до конца романа не понимают, верит ли сам Инштеттен в привидение, как он интерпретирует события, происходящие в доме, и мистические истории, связанные с его бывшими обитателями. Чон убедительно доказывает, что не только Инштеттен уклоняется от полноценного общения, что можно понимать как средство манипуляции, но и другие персонажи. Так, в тексте различимы знаки, ставящие под сомнение искренность, прямоту и надежность высказываний Крампаса. И сама главная героиня только кажется коммуникабельной, оставаясь в границах светской беседы, конвенциональной речи, сопротивляясь выходу за эти пределы [Jeong: 124].

Многочисленные диалоги персонажей романа подтверждают мысль исследователя. Примером может служить длинный разговор Эффи и аптекаря Алонзо Гизгюблера

<sup>1</sup> Подобные речевые стратегии констатирует Е. Тресняк в романе «Сесиль», доказывая отсутствие диалога между главной героиней и ее мужем [Tresniak: 148–149].

в восьмой главе. Гизгюблер, который впоследствии представлен как один из наиболее симпатичных и симпатизирующих героине жителей Кессина, впервые появляется в этом фрагменте в доме Инштеттенев. Первая беседа Эффи и Гизгюблера, составляющая примерно половину главы, состоит по большей части из этикетных формул, взаимных комплиментов, благодарностей, извинений, а также банальностей и сентенций, например, о высокой ценности молодости или «всегда прекрасных» андалузках и т. п. Когнитивное содержание разговора заключается в сообщении друг другу скудных сведений о своем социальном происхождении и об истории семьи. Эмоциональный компонент включает выражение взаимной радости по поводу нового знакомства и заинтересованности в его продолжении. Подспудно также речь идет в беседе об одиночестве говорящих или их страхе одиночества. При этом собеседники избегают прямого разговора о своих психологических проблемах. Высказывания, которые затрагивают их глубинные переживания, чрезвычайно расплывчаты и многозначны. Так, например, заявление Гизгюблера, что он никогда не был молодым, открывает простор для интерпретаций. Из дальнейших его высказываний можно пред-

положить, что он всегда чувствовал себя одиноким, не испытал взаимной любви или влюбленности, не питал надежд на будущее и т. п. Однако сам участник диалога никак не проясняет суть своего утверждения, не комментирует понятие «молодость». Подобные речевые стратегии, характеризующиеся обилием светских фраз и перифрастических, многозначных высказываний, представлены в беседах всех персонажей романа.

#### **Создание эффекта нарушенной коммуникации в фильме «Фонтане Эффи Брист»**

Неспособность персонажей к коммуникации проявляется в фильме Фасбиндера на разных уровнях. Вербальные средства создания эффекта нарушенной коммуникации заимствованы режиссером из романа Фонтане, при этом подвергнуты неизбежной значительной редукции. Для данного исследования важно отметить, что в рамках медийной смены при экранизации прозаических текстов часто происходит утрата значительной части вербального материала. Так, более 300 страниц текста романа «Эффи Брист» превратились в 74 страницы сценария «Фонтане Эффи Брист», созданного Фасбиндером<sup>1</sup>. Заимствованные из романа речевые приемы создания эффекта нарушенной коммуника-

---

<sup>1</sup> Сценарий фильма «Фонтане Эффи Брист» опубликован М. Тётебергом [Töteberg 1990].

ции сочетаются с кинематографическими средствами, например организацией мизансцен<sup>1</sup>. При этом одним из существенных приемов на визуальном уровне фильма становится жест. Обращают на себя внимание частые кадры, в которых персонажи общаются, отвернувшись друг от друга, не создавая зрительного контакта с другими, повернувшись к собеседнику или зрителю спиной. Часто этот прием взаимодействует с вербальным рядом – псевдиалогом, а также с пространственной структурой кадра, например, расположением общающихся персонажей в разных помещениях.

В качестве примера может служить фрагмент из фильма «Фонтане Эффи Брист», в котором Эффи (Ханна Шигулла) и Инштеттен (Вольфганг Шенк) обсуждают странные ночные звуки из верхнего этажа [Fontane Effi Briest: 19:33–20:16], которые вызвали у героини беспокойство. Этот фрагмент соответствует упомянутому выше диалогу из романа, рассмотренному Х.-Г. Чоном как пример нарушенной коммуникации. Эффи предлагает укоротить занавески в верхнем помещении, которые якобы метут по полу и создают шорохи. Разговор

супругов, как и в романе Фонтане, остается бесплодным: решение проблемы не найдено. В фильме Фасбиндера вербальный ряд дополнен визуальным. В начале фрагмента Эффи и Инштеттен показаны вместе за чаепитием (рис. 1).



Рис. 1. Сцена чаепития Эффи и Инштеттена

Как только Эффи заговаривает о зале наверху и о беспокоящих ее шорохах, она встает, поворачивается спиной к собеседнику (рис. 2) и идет к пианино.

<sup>1</sup> Вербальный и визуальный аспекты репрезентации одиночества, отчужденности исследовал на материале некоторых фильмов Фасбиндера корейский ученый С.-Ч. Бае. Речь идет о строении кадров, мизансценах, организации пространства, в котором героини часто разделены стенами, перегородками, решетками и т. д. [Бае: 119–122]. Мой анализ во многом продолжает и развивает выводы, к которым пришел Бае.





Рис. 2. Эффи направляется к пианино

Пока Эффи рассеянно играет на пианино, Инштеттен остается на заднем плане (рис. 3):



Рис. 3. Инштеттен, наблюдающий за игрой Эффи на фортепиано

Чуть позже он встает и идет в направлении Эффи, однако проходит мимо нее (рис. 4):



Рис. 4. Инштеттен проходит мимо Эффи

Фрагмент заканчивается кадром, представляющим одного Инштеттена, который молча смотрит перед собой (рис. 5):



Рис. 5. Кадр с молчащим Инштеттенom

Примечательно, что персонажи обсуждают важную для обоих тему без зрительного контакта друг с другом, отвернувшись от партнера. Визуальный ряд фильма взаимодействует при этом с вербальным. Эффи поворачивается спиной к мужу, как только заговаривает о своих страхах. Слова и жесты Инштеттена вызывают у зрителя предположение, что он что-то недоговаривает о ситуации. Этот эффект возникает на вербальном уровне из-за вопроса персонажа, что известно Эффи о зале на верхнем этаже, вопроса, который может подразумевать большую информированность героя. На предложение героини укоротить занавески Инштеттен отвечает молчанием. На визуальном уровне отказ от полноценной коммуникации проявляется в жестике героя: Инштеттен, отвернувшись от жены, с непроницаемым лицом молча смотрит перед собой. На недоговоренность, умолчание, отсутствие подлинной коммуникации указывают жесты, сигнализирующие о волнении героя: как только Эффи заговаривает о своем беспокойстве, он встает и направляется к окну. Эффект отсутствия коммуникации подчеркнут финальным, довольно продолжительным (около 5 секунд) кадром с молчащим Инштеттеном. Характерно, что Эффи отсутствует в финальном кадре. Таким образом, оба участника коммуникации оказываются изолированными друг от друга, их диалог обрывается в молчании, несостоявшаяся коммуникация проявляется в отворачивании друг от друга.

Сходные средства репрезентации отчужденности и нарушенной коммуникации использованы не только в эпизодах фильма, изображающих брачную жизнь, но и в сценах дружеского, приятельского, светского общения. Характерным примером является эпизод в доме аптекаря Гизгюблера (Харк Бом), пригласившего знакомых на концерт его знакомой – певицы Мариэтты Триппелли (Барбара Валентин) (34:05–37:12). Собравшееся общество расположено в кадрах таким образом, что персонажи в основном отвернуты или полуотвернуты друг от друга и от зрителей. Эффи сидит сначала спиной к Триппелли, с которой затем заговаривает, полуобернувшись к собеседнице. На переднем плане всего эпизода у Гизгюблера находится женская фигура неизвестной, повернутая спиной к зрителям (рис. 6):



Рис. 6. Фигура неизвестной

В течение сцены Гизгюблер отворачивается от певицы, с которой он разговаривал, и уходит вглубь кадра. Впоследствии на протяжении всего диалога Эффи и Триппелли хозяин дома одиноко и молчаливо стоит на заднем плане, в глубине кадра, а обе женщины отвернуты от него (рис. 7):



Рис. 7. Кадр с хозяином дома

Беседуя с главной героиней, певица поворачивается к Гизгюблеру спиной, Эффи одновременно отворачивается от зрителей. Обе собеседницы при этом телесно дистанцированы от человека на заднем плане. Примечательно, что в конце эпизода Гизгюблер вновь выдвигается на передний план, кроме того, в кадре возникает Инштеттен; три фигуры – Гизгюблер, Триппелли и Инштеттен – образуют диагональ, при этом исчезает из кадра Эффи (рис. 8):



Рис. 8. Кадр с «диагональю» персонажей

Таким образом, на визуальном уровне постоянно осуществляется стратегия эксклюзии: камера изгоняет отдельных участников из процесса коммуникации или позиционирует их на периферии процесса. Эти приемы комбинированы с жестами отворачивания (поворачивания спиной), в них оказываются вовлечены и зрители, от которых отворачиваются знакомые и неизвестные персонажи. В пространстве тотальной эксклюзии и отворачивания друг от друга происходит псевдиалог Эффи и Триппелли, когда протагонистка косвенно заговаривает о мучающих ее страхах. Оставаясь в рамках светской беседы, описательно, намеками и перифразами (Эффи сообщает о том, что боится мистических историй), героиня тщетно пытается обсудить свою тревогу. Подлинной коммуникации здесь, как и в других эпизодах, не

происходит: ни Эффи не может назвать свои страхи, ни собеседница понять и обсудить их, разговор превращается в обмен светскими любезностями.

### **Сопоставительный анализ средств создания эффекта нарушенной коммуникации в романе и фильме**

При помощи метода пристального чтения в дальнейшем будут проанализированы некоторые отрывки из романа Фонтане и соответствующие им фрагменты из фильма Фасбиндера, в которых присутствует эффект нарушенной коммуникации. Анализ направлен на выявление медийной специфики репрезентации, в том числе на определение роли жеста в ней. Исследование включает в себя также вопрос, насколько фильм интенсифицирует проблематику псевдокоммуникации, отчужденности и одиночества.

#### ***а) Нарушенная коммуникация в браке***

Первый эпизод, о котором идет речь, содержится в начале 14-й главы романа: Эффи хочет нанять Розвиту, недавно оставшуюся без места служанку, с которой только что познакомилась на кладбище Кессина, в качестве няни своего будущего ребенка и общается об этом мужу. В произведении Фонтане этот эпизод занимает мало места: сообщается, что Инштеттен сразу согласился с решением жены, его реакция описана как положительная и добродушная. Он выражает симпатию к Розвите, говорит о ее добром

лице, внушающем доверие, заявляет, что при наличии необходимых документов женщина будет принята в их дом. Некоторый диссонанс в описание такого гармоничного взаимопонимания супругов вносит только замечание нарратора, что Эффи была счастлива не встретить преград своему желанию. Такой комментарий имплицитно подразумевает ожидания главной героиней сопротивления своим инициативам со стороны мужа. В продолжение разговора Эффи сообщает, что теперь будет меньше бояться. На вопрос Инштеттена о причинах страха героиня реагирует туманными намеками на собственные фантазии. На этом короткий диалог заканчивается. Он свидетельствует об относительном взаимопонимании супругов, разделяющих симпатии и предпочтения, в частности по отношению к Розвите, уважающих мнение собеседника. В то же время в диалоге и комментарии к нему нарратора присутствуют маркеры проблематичности коммуникации Эффи и Инштеттена: героиня опасается противодействия мужа, намекает на свои страхи, причем проблема страхов, которая не первый раз затронута в диалоге 14-й главы, здесь, как и раньше, глубоко не обсуждается, персонажи не делают попыток решить ее, ограничиваясь полунамеками, отговорками, риторическими вопросами и вежливыми фразами. Как и в других эпизодах романа, здесь не происходит подлинной коммуникации о психологическом состоянии Эффи:

героиня не может говорить о своих проблемах, вытесняя их, а партнер не замечает ее состояния или намеренно делает вид, что не замечает. Следует отметить, что в романе при передаче диалога персонажей жесты не упоминаются.

В фильме Фасбиндера соответствующий эпизод занимает около 30 секунд (42:45–43:18). В нем обращают на себя внимание полное отсутствие зрительного контакта персонажей, а также отвернутость их тел друг от друга. Диалог начинается в фильме с того, что Инштеттен, стоя у Эффи за спиной, выражает согласие с ее желанием нанять Розвиту (рис. 9):



Рис. 9. Сцена обсуждения найма Розвиты (начало)

Эффи отходит от мужа, приближается к зеркалу и говорит своему отражению, что теперь она больше не будет бояться (рис. 10):



Рис. 10. Эффи у зеркала (сцена обсуждения найма Розвиты)

Затем следует долгий кадр с крупным планом молчащего Инштеттена, лицо которого выглядит непроницаемо и замкнуто (рис. 11):



Рис. 11. Инштеттен в сцене разговора о Розвите

В отличие от романа в фильме герой не спрашивает о причинах страхов Эффи, а реагирует на ее высказывание молчаливым и жестом отворачивания.

В данной секвенции наблюдается интенсификация эффекта нарушенной коммуникации по сравнению с соответствующим эпизодом романа. На вербальном уровне она достигается исключением из диалога вопроса Инштеттена о причинах страхов Эффи и замены его молчанием. На акустическом уровне крупный план молчащего Инштеттена сопровождается отрывком «Хаванеза» (1887) Камиля Сен-Санса, музыкальным лейтмотивом фильма, который своей многозначностью, поливалентностью усиливает ощущение, что нечто осталось невысказанным в словах. На визуальном же уровне нарушение коммуникации проявляется в интенсивном отворачивании собеседников друг от друга, отсутствии у них зрительных контактов, в переходе от изображения вдвоем в кадре к изолированной репрезентации и в обращении Эффи к собственному отражению в зеркале. Кульминация достигается в изолированном крупном плане молчащего персонажа, за которым следует высветление кадра, которым в фильме «Фонтане Эффи Брист» заканчиваются отдельные части. Благодаря модификации вербального ряда и его взаимодействию с прочими – акустическими и визуальными

– средствами, у зрителей возникает более сильное ощущение разъединенности персонажей, чем при чтении соответствующего пассажа литературного произведения.

#### ***б) Нарушенная коммуникация в дружеском союзе***

Другие эпизоды, о которых пойдет речь, относятся к изображению дружеского общения между Инштеттеном и его коллегой Вюллерсдорфом. Как в романе, так и в фильме Вюллерсдорф представлен самым близким, если не единственным, другом протагониста. Об этом свидетельствует тот факт, что только Вюллерсдорфа Инштеттен посвящает в свои личные обстоятельства, этические и психологические дилеммы. Примечательно, что диалоги Инштеттена и Вюллерсдорфа являются наиболее длинными как в романе, так и в фильме. Их первый разговор составляет большую часть 27-й главы, а в фильме длится примерно 9 минут (1:34:45–1:43:10). Затем, в 35-й главе, происходит второй длительный разговор, которому соответствует диалог в фильме (2:06–2:07:35).

Диалоги Инштеттена и Вюллерсдорфа в романе в целом создают впечатление, что друзья хорошо понимают друг друга, общаются с большой степенью открытости, обладают общими мировоззренческими установками, например, уважают

общественное мнение и являются адептами культа чести. Из диалога явствует также, что собеседники готовы помогать друг другу в сложных ситуациях. У читателей только иногда благодаря отдельным намекам, комментариям и фигурам умолчания возникает чувство, что между Инштеттенем и Вюллерсдорфом существует некоторая дистанция в отношениях. В 27-й главе Инштеттен дистанцируется от своего друга, заявляя, что невозможно скрывать факт измены Эффи и отказаться от дуэли после того, как личная информация стала достоянием Вюллерсдорфа. Таким образом протагонист отводит собеседнику прежде всего роль представителя социума, а не близкого человека, с которым можно разделить тайну.

В свою очередь, фигура Вюллерсдорфа окружена ореолом одиночества и отчужденности. Такой эффект достигается в романе прежде всего благодаря тому, что читателям сообщается крайне скудная информация о персонаже. Из текста известно только, что он, подобно Инштеттену, является высокопоставленным чиновником, не женат, разочарован, обладает неким мировоззрением, которое включает в себя уважение к общественным нормам, культ чести и дружбы, а также утешение маленькими радостями жизни. В 35-й главе содержатся намеки на некие печальные обстоятельства в прошлом героя, кото-

рые, как следует из текста, известны Инштеттену, от читателя же остаются скрытыми, поскольку персонажи прямо не называют их. О некоей холодности дружбы двух коллег свидетельствует и финал 35-й главы: Вюллерсдорф посвящает собеседника в свои планы на день, в том числе сообщает о намерении зайти в свой любимый ресторан, при этом он не приглашает Инштеттена присоединиться к нему, несмотря на подавленное состояние приятеля. Таким образом, дружба Инштеттена и Вюллерсдорфа представлена в романе как прохладные отношения двух близких по мировоззрению и испытывающих взаимную симпатию людей, обладающих сходным бэкграундом.

Нарратор упоминает некоторые, немногочисленные, жесты, сопровождающие диалоги Инштеттена и Вюллерсдорфа. В 27-й главе сообщается, что вошедший Вюллерсдорф сел, Инштеттен же некоторое время ходил взад и вперед по комнате, затем сел напротив приятеля. В разгар беседы протагонист вскакивает, подходит к окну, в нервном возбуждении барабанит по нему пальцами, затем возвращается к собеседнику. Упомянуты также кивки, улыбки говорящих, которые выражают взаимопонимание. Во время второго разговора (35-я глава) протагонист передразнивает служанку Иоганну, Вюллерсдорф кивком выражает согласие с высказы-

ваниями собеседника, подходит к окну, складывает прочитанное письмо, перед уходом берет шляпу и трость. Жесты, описанные в романе, подразумевают скорее успешную коммуникацию: обмен взглядами, кивание головой, улыбки, пародирование служанки, предположительно понятное собеседнику. Некоторая эксцессивность жестики (хождение взад и вперед по комнате, вскакивание с места, кратковременное отворачивание от другого, стучание по окну), выглядит в контексте ситуации закономерной, обусловленной аффектом протагониста. Интересно, что исследовательница П. Кунау усматривает в поведении Инштеттена на протяжении всего повествования, в том числе в жестах, о которых здесь идет речь, симптомы неврастения, занимавшей значительное место в психиатрическом дискурсе эпохи Фонтане [Кунау: 40–43]. Кунау обращает внимание, что неврастения в конце XIX в. считалась болезнью цивилизации и была кодирована как «мужское» заболевание, в отличие от «женской» истерии.

В фильме Фасбиндера отношения между двумя друзьями представлены, с одной стороны, более близкими. Этому способствует эпизод с Вюллерсдорфом (Карлхайнц Бём), играющим в квартире Инштеттена «Лунную сонату» Бетховена. Печальная музыка сопровождает диалог коллег-друзей и создает ощущение глу-

бинного, невербального взаимодействия между ними. У зрителей возникает также впечатление, что Вюллерсдорф непринужденно чувствует себя в квартире друга, музицируя и неформально общаясь с ним. Примечательно при этом, что он в определенной степени заступает в фильме место Эффи, которая раньше появлялась у пианино, играя или наигрывая на нем. Стоит отметить, что альянс Инштеттена и Вюллерсдорфа после изгнания Эффи носит у Фасбиндера характер мужского союза, гомосоциальной общности, феномена, который в большой степени занимал режиссера. Не имея возможности подробнее остановиться здесь на данном аспекте, стоит только отметить, что благодаря музыке Бетховена дружба мужских персонажей приобретает в фильме заметную эмоциональную окраску, дополняющую рациональную основу их общения, которая очерчена в романе.

С другой стороны, фильм демонстрирует дистанцию между персонажами. При этом использованы те же визуальные средства, которые создают эффект отчуждения в сценах брака Эффи и Инштеттена: мизансцены, пространственная организация кадра, жесты. Вюллерсдорф и Инштеттен часто появляются в кадре по отдельности, не вместе, разговаривают, находясь в разных помещениях, зрительный контакт между ними почти отсутствует,



если собеседники и оказываются друг напротив друга, то исключенным оказывается зритель, который не может видеть глаз отвернувшегося от него персонажа.

В эпизодах с Вюллерсдорфом большую роль играет жест отворачивания, который возникал и в коммуникации супругов: Инштеттен часто разговаривает, стоя за спиной собеседника (рис. 12):

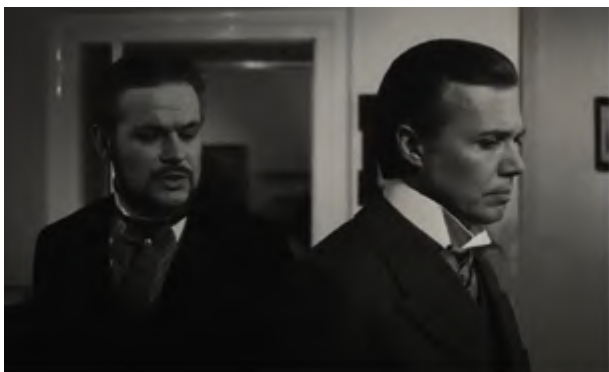


Рис. 12. Инштеттен и Вюллерсдорф

Фрагмент беседы двух друзей содержит к тому же прием, использованный в проанализированной выше сцене с Эффи: Вюллерсдорф, разговаривая, обращается к собственному отражению в зеркале, где вскоре появляется отражение Инштеттена, вновь стоящего за спиной собеседника (1:42:48–1:43:09) (рис. 13):



Рис. 13. Кадр с зеркалом: Вюллерсдорф (на переднем плане)

Обращает на себя внимание разнонаправленность взглядов говорящих: сидя за пианино, Вюллерсдорф смотрит не на собеседника, а перед собой, в это время Инштеттен, находясь в соседней комнате, смотрит в противоположном направлении. Такое положение тел и направление взглядов исключает зрительный контакт персонажей, пространственно разделенных и слышащих друг друга только благодаря открытой двери (1:35:03–1:35:28; 1:37:17–1:37:31) (рис. 14).

Жесты, организация мизансцены, пространственная структура эпизода выражают возможности и ограничения коммуникации между двумя персонажами.

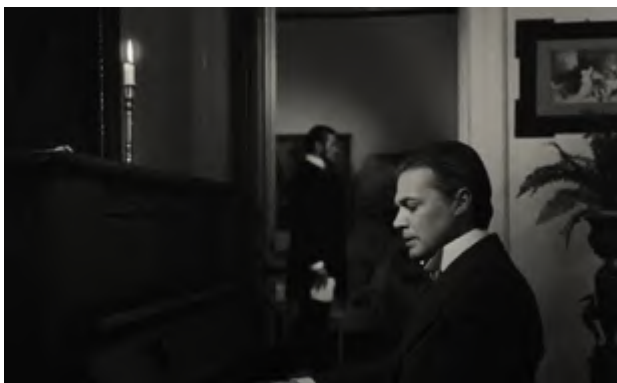


Рис. 14. Вюллерсдорф (на переднем плане) и Инштеттен (на заднем плане)

Особого внимания заслуживают начало первого эпизода с Вюллерсдорфом и финал второго. В начале первой секвенции слышен голос Инштеттена за кадром, при этом сначала зрителям неясно, к кому персонаж обращается. Только потом в кадре появляется Вюллерсдорф. Второй эпизод заканчивается крупным планом Инштеттена. Он показан изолированно, полуотвернувшись от зрителя. Этот жест сопровождается заявлением протагониста, что он несчастен, несмотря на успешную карьеру. Таким образом, первый эпизод начинается монологом Инштеттена, а второй заканчивается его монологом: собеседника сначала пока нет, а потом уже нет в кадре, и возникает впечатление, что персонаж говорит

вслух сам с собой. Монологические начало и конец эпизодов с Вюллерсдорфом соответствуют феномену псевдиалога между друзьями, который в сущности не является обменом мнениями и не создает новых смыслов и позиций. В разговорах очевидно, что протагонист уже принял решение, и все возражения и сомнения собеседника отвергаются им. Разговоры Инштеттена и Вюллерсдорфа не приводят к появлению новой точки зрения, не меняют участников беседы. Единственная цель псевдиалога, успешно достигнутая, состоит в подтверждении собственной правоты.

Таким образом, при репрезентации дружеского общения в фильме использованы те же кинематографические приемы, что и в сценах брака. Визуальные приемы, в том числе пространственная структура, мизансцены, жесты, среди которых важную роль играет жест отворачивания, взаимодействуют с акустическими (музыкой) и вербальными: умолчанием, отсутствием полноценной реакции на слова собеседника и т. д. Благодаря этому феномен нарушенной коммуникации представлен как повсеместный, универсальный, присутствующий во всех формах общения. Комбинация визуальных, акустических и вербальных средств интенсифицирует эффект нарушенной коммуникации: герои говорят с собственным отражением в зеркале или в пустоту.

### Заключение

Сопоставительный анализ феномена нарушенной коммуникации в романе «Эффи Брист» и в фильме Фасбиндера показывает, что это явление присутствует как в литературном тексте, так и в экранизации. В романе эффект нарушенной коммуникации возникает на уровне разговоров персонажей, которые носят псевдиологический характер, почти не представляя собой интеллектуального и эмоционального обмена между говорящими. Позаимствовав эти вербальные средства из текста Фонтане, Фасбиндер дополняет их другими, кинематографическими, приемами, среди которых большую роль играет жест, прежде всего жест отворачивания. Герои общаются без визуального контакта друг с другом, отвернувшись от собеседника, стоя за спиной другого участника разговора. В эти жестовые отношения вовлечены и зрители фильма, от которых отворачиваются персонажи. Таким образом, режиссер использует комбинацию средств передачи эффекта нарушенной коммуникации – вербальных и визуальных. На визуальном уровне особую роль играет неконвенциональность такой жестики, как постоянное отворачивание героев друг от друга и от зрителя. Фасбиндер радикально меняет кинематографический обычай изображения диалогов, в соответствии с которым тела собеседников обращены друг к другу, а их взгляды встре-

чаются. Этот эффект контакта между говорящими в кинематографе обеспечивает, в частности, распространенный монтажный прием *shot / reverse shot*. Именно отказ от него, «нарочитость», искусственность жестики в фильме «Фонтане Эффи Брист» остранивает смысл, способствует видимости, визуализации псевдокоммуникации. Напрашивается вывод о том, что эффект нарушенной коммуникации более интенсивно создается в фильме, чем в романе. Жесты, мизансцены, пространственная организация кадров не служат исключительно средствами компенсации утраченного вербального материала, но благодаря интенсивности использования и сочетанию, а также отказу от кинематографической конвенции делают проблематику нарушенной коммуникации видимой. Можно констатировать определенную периферийность явления псевдокоммуникации у Фонтане и помещение его в центр репрезентации у Фасбиндера. Об этом косвенно свидетельствует и научная литература о произведении Фонтане: псевдиологичность его текстов не так часто становилась предметом рассмотрения в обширном исследовательском поле, которое посвящено немецкому писателю.

Следует отметить, что отчуждение, неспособность к общению являются одной из центральных тем кинематографа Фасбиндера. Особенно часто предметом изображения становится в его фильмах отсут-

ствии коммуникации в браке или любовном союзе, причем кризис брака и любовных отношений представлен у режиссера как частное проявление общей неспособности людей к коммуникации. На это он неоднократно указывал в интервью: «Подлинная коммуникация стала бы революцией» [Fischer: 322]. Значение данной проблемы в творчестве режиссера не раз подчеркивали исследователи [Limmer: 30]. Так, М. Тётеберг указывает на немногословность героев в ранних фильмах Фасбиндера, а также на «убогий язык» его персонажей [Tötenerg 1989: 28] Исследователь замечает, что неспособность говорить напрямую связана в кинематографе Фасбиндера с незащищенностью и агрессией: «невывысказанные чувства в конце концов переходят в насилие» [Töteberg 1989: 28]. Таким образом, очевидно, что режиссер наполняет материал «Эффи Брист» смыслами, ключевыми для собственного творчества. При этом репертуар романа Фонтане оказывается податливым и проницаемым для проблематики, занимавшей режиссера.

Возвращаясь к вопросу о соотношении экранизации и литературного произведения, их иерархии, можно говорить в данном конкретном случае о двух равноправных текстах, каждый из которых оказывает влияние на другой: роман Фонтане предоставляет вербальный материал и периферийные смыслы, произведение

Фасбиндера вовлекает репертуар Фонтане в орбиту своего кинематографа, в котором отчуждение, одиночество, невозможность коммуникации являются центральными константами.

### Литература

Булгакова, О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

Деррида, Ж. Вокруг Вавилонских башен / пер. с франц. и комментарии В.Е. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2002.

Цивьян, Ю.Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Bae, S.-Jo. (2005). Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung. Remscheid: Gardez.

Bohnenkamp, A. (2005). Vorwort. In A. Bohnenkamp (Ed.), Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam, 9–38.

Elsaesser, Th. (2012). Rainer Werner Fassbinder. Berlin: Bertz & Fischer.

Fischer, R. (Ed.) (2004). Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

Fontane, Th. (2017). Effi Briest. Leipzig: Philipp Reclam jun.

Hamann, E. (1984). Theodor Fontanes „Effi Briest“ aus erzähltheoretischer Sicht unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenzen zwischen Autor, Erzählwerk und Leser. Bonn: Bouvier.

Hamann, E. (2001). Theodor Fontane Effi Briest. Interpretation. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

Hoffmann, D. (2010). Sinnliche und leibhaftige Begegnungen – Körper (-ästhetiken) in Gesellschaft und Film. In D. Hoffmann (Ed.), Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript, 11–34.

Jeong, H.-K. (2001). Dialogische Offenheit. Eine Studie zum Erzählwerk Theodor Fontanes. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kuhnau, P. (2005). Symbolik der Hysterie. Zur Darstellung nervöser Männer und Frauen bei Fontane. In S. Becker, & S. Kiefer (Eds.), Weiber weiblich, Männer männlich? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen. Tübingen: Francke, 17–61.

Limmer, W. (1981). Fassbinder, Filmemacher. Reinbek bei Hamburg: Spiegel-Verlag.

Meurer, U. (2012). Gemeinsame Sequenzen: einige Vorworte zu Übersetzung und Film. In U. Meurer, & M. Oikonomou (Eds.), Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium. Bielefeld: transcript, 9–44.

Mittenzwei, I. (1970). Die Sprache als Thema: Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen. Bad Homburg: Verlag Dr. Max Gehlen.

Rajewski, I.O. (2002). Intermedialität. Tübingen, Basel: A. Francke.

Thomsen, B.Ch. (1993). Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies. Hamburg, Frankfurt a. M.: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Töteberg, M. (1989). Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück. Zwischen Brecht und Artaud: die experimentellen Theatertexte Fassbinders. Text + Kritik, 103 (Rainer Werner Fassbinder), 20–34.

Töteberg, M. (Ed.) (1990). Fassbinders Filme. Händler der vier Jahreszeiten. Angst essen Seele auf. Fontane Effi Briest. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

Töteberg, M. (2002). Rainer Werner Fassbinder. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Tresniak, E. (2012). Theodor Fontane: ‚Wegbereiter‘ für weibliche Emanzipation um 1900? Vergleichende Untersuchung literarischer Weiblichkeitskonzepte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Theodor Fontanes ‚Cécile‘ und Helene Böhlau ‚Der Rangierbahnhof‘. Hamburg: Igel-Verlag.

Watzlawick, P., Beavin, J.H., & Jackson, D.D. (2000). Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien (10th Ed.). Bern: Hans Huber.

### Фильмография

Fassbinder, R.W. (1974). Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem

Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen [Motion Picture]. BRD: Tango Film.

### References

- Bae, S.-Jo. (2005). *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung* [Rainer Werner Fassbinder and his film stylization]. Remscheid: Gardez.
- Bohnenkamp, A. (2005). Vorwort [Introduction]. In A. Bohnenkamp (Ed.), *Literaturverfilmungen* [Film adaptations]. Stuttgart: Reclam, 9–38.
- Bulgakova, O. (2005). *Fabrika zhestov* [The factory of gestures]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Derrida, J. (2002). *Des tours de Babel* [Towers of Babel] (V.A. Lapitski, Trans.). St. Petersburg: Akademicheskij proekt.
- Elsaesser, Th. (2012). *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz & Fischer.
- Fischer, R. (Ed.) (2004). *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews* [Fassbinder about Fassbinder. Unabridged interviews]. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Fontane, Th. (2017). *Effi Briest*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Hamann, E. (1984). *Theodor Fontanes „Effi Briest“ aus erzähltheoretischer Sicht unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenzen zwischen Autor, Erzählwerk und Leser* [Theodor Fontane's "Effi Briest" from a narrative theory point of view with special attention to the interdependencies between author, narration and reader]. Bonn: Bouvier.
- Hamann, E. (2001). *Theodor Fontane Effi Briest. Interpretation*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Hoffmann, D. (2010). Sinnliche und leibhaftige Begegnungen – Körper (-ästhetiken) in Gesellschaft und Film [Sensual and physical encounters – body (-esthetics) in society and film]. In D. Hoffmann (Ed.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit* [Body aesthetics. Filmic productions of physicality]. Bielefeld: transcript, 11–34.
- Jeong, H.-K. (2001). *Dialogische Offenheit. Eine Studie zum Erzählwerk Theodor Fontanes* [Dialogical openness. A study on the prose of Theodor Fontane]. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kuhnau, P. (2005). Symbolik der Hysterie. Zur Darstellung nervöser Männer und Frauen bei Fontane [Symbolism of hysteria. On the representation of nervous men and women in Fontane's work]. In S. Becker, & S. Kiefer (Eds.), *Weiber weiblich, Männer männlich? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen* [Women womanly, men manly? Gender discourse in Theodor Fontane's novels]. Tübingen: Francke, 17–61.
- Limmer, W. (1981). *Fassbinder, Filmemacher* [Fassbinder. Filmmaker]. Reinbek bei Hamburg: Spiegel-Verlag.
- Meurer, U. (2012). Gemeinsame Sequenzen: einige Vorworte zu Übersetzung und Film

[Common sequences: a preface to translation and film]. In U. Meurer, & M. Oikonomou (Eds.), *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium* [Translation and film. Cinema as a medium of translation]. Bielefeld: transcript, 9–44.

Mittenzwei, I. (1970). *Die Sprache als Thema: Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen* [Language as a theme: investigations into Fontane's social novels]. Bad Homburg: Verlag Dr. Max Gehlen.

Rajewski, I.O. (2002). *Intermedialität* [Intermediality]. Tübingen, Basel: A. Francke.

Tsivian, Yu. (2010). *Na podstupakh k karpalistike: dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino* [Approaches to carpalistics: movement and gesture in literature, art and film]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Thomsen, B.Ch. (1993). *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies* [The life and work of a provocative genius]. Hamburg, Frankfurt a. M.: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Töteberg, M. (1989). Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück. Zwischen Brecht und Artaud: die experimentellen Theatertexte Fassbinders [Theater of cruelty as a Lehrstück. Between Brecht and Artaud: Fassbinder's experimental theatre texts]. *Text + Kritik*, 103 (Rainer Werner Fassbinder), 20–34.

Töteberg, M. (Ed.) (1990). *Fassbinders Filme. Händler der vier Jahreszeiten. Angst essen Seele auf. Fontane Effi Briest* [Fassbinder's films. The merchant

of four seasons. Ali: fear eats the soul. Fontane Effi Briest]. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

Töteberg, M. (2002). *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Tresniak, E. (2012). *Theodor Fontane: ‚Wegbereiter‘ für weibliche Emanzipation um 1900? Vergleichende Untersuchung literarischer Weiblichkeitskonzepte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Theodor Fontanes ‚Cécile‘ und Helene Böhlau ‚Der Rangierbahnhof‘* [Theodor Fontane: ‚pioneer‘ for female emancipation around 1900? Comparative study of literary concepts of femininity in the second half of the 19th century using the example of Theodor Fontane's ‚Cécile‘ and Helene Böhlau's ‚The Marshalling Yard‘]. Hamburg: Igel-Verlag.

Watzlawick, P., Beavin, J.H., & Jackson, D.D. (2000). *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien* [Human communication: forms, disturbances, paradoxes] (10th Ed.). Bern: Hans Huber.

### Filmography

Fassbinder, R.W. (1974) *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen* [Fontane Effi Briest or Many who have an idea of their possibilities and needs and still accept the ruling system in their head through their deeds and thus consolidate and confirm it] [Motion Picture]. BRD: Tango Film.

**THE PHENOMENON OF DISRUPTED COMMUNICATION IN THE NOVEL  
“EFFI BRIEST” BY THEODOR FONTANE AND IN THE FILM ADAPTATION  
BY RAINER WERNER FASSBINDER: SPEECH AND GESTURE**

Aleksandra V. Eliseeva, PhD, Associate Professor, Baltic State Technical D.F. Ustinov-University “Voenmech” (St. Petersburg, Russia); e-mail: eliseeva\_alexan@mail.ru.

**A**bstract. The subject of this article’s comparative intermedial analysis is the phenomenon of disrupted communication in the novel by the German writer Theodor Fontane “Effi Briest” (1895) and in the film adaptation of this work by Rainer Werner Fassbinder “Fontane Effi Briest” (1974). The article consists of five parts: 1) introduction; 2) analysis of dialogues in Fontane’s novel; 3) description of the means of creating the effect of disrupted communication in Fassbinder’s film; 4) comparative analysis of some fragments of two works by the method of close reading; 5) conclusions. Methodologically, the research is based on the achievements of the theory of communication, carpalistics, comparative and intermedial approaches to the study of film adaptations. The main point of the article is that the effect of disrupted communication, which is observed in numerous dialogues of Fontane’s novel, is also created by visual means in Fassbinder’s film, among which a significant place is occupied by a gesture. The gesture of turning away deserves special attention: the characters of the film turn away from each other, turn their backs to the interlocutor and the viewer, turn to their reflection. The unconventionality and intensity of such gestures accentuate the problematic nature of communication between the characters. This structure, peripheral in Fontane’s work, becomes central in the film of Fassbinder, grasping the viewers’ attention. In this regard, the article adds to a traditional discussion about the hierarchical relationship between a literary text and its film adaptation.

**K**ey words: Rainer Werner Fassbinder, Theodor Fontane, film adaption, intermedial relations, gesture, communication breakdown.

