

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**кафедра теорії та історії світової літератури**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА  
з літературознавства**

на тему: **Інтертекстуальність та інтермедіальність роману Гелен Філдінг  
«Щоденник Бріджит Джонс»**

Студентки групи МЛа 51-21  
Спеціальності 035 філологія  
спеціалізації германські мови та  
літератури(переклад включно), перша  
англійська  
освітньої-професійної програми Світова  
література і художній переклад(англійська  
мова і друга іноземна мова)  
Корольчук І.О.

Допущена до захисту  
наук,

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 року

Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_

Науковий керівник: доктор філологічних

професор Шимчишин М.М

(підпис) (ПІБ)

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ЄКТС \_\_\_

Київ – 2022 рік  
**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE**  
**KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY**  
**Chair of Theory and History of World Literature**

**Master's Qualification Paper**

**Intertextuality and intermediality in Helen Fielding's novel *Bridget Jones's Diary***

**KOROLCHUK IRYNA**

Group MLa 51-21

Department of Germanic Philology

Research Adviser

Prof. **MARIIA SHYMCHYSHYN**

PhD (Philology)

Kyiv – 2022

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
.	
Розділ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ.....	7
.	
1.1. Основні концепції інтертекстуальності.....	7
1.2. Поняття інтермедіальності: етапи формування, типи та функції.....	1 8
1.3. Поняття адаптації у теоретичних працях Лінди Гатчен.....	2 7
1.4. Сучасний стан інтертекстуальності.....	3 7
ВИСНОВКИ.....	4 3
.	
Розділ II. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ В РОМАНІ ГЕЛЕН ФІЛДІНГ “ЩОДЕННИК БРІДЖИТ ДЖОНС” .....	4 5
2.1. Образ Бріджит Джонс та його відповідники в романі «Гордість і упередження» .....	4 5
2.2. Концепція щоденника в романах «Щоденник Бріджит Джонс» та «Гордість і упередження».....	5 2
2.3. Трагування іронії та субверсії в романі та його кіноадаптації.....	5 9
2.4. Компаративний аналіз сюжету роману та кіноадаптації.....	6 4
2.5. Сюжетне запозичення образів Містера та Місіс Беннет.....	6 8
ВИСНОВКИ.....	7 7
RESUME.....	8 2
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	8 5

## ВСТУП

Перша книга Гелен Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс» опублікована в 1996 році, а вже до 2001 року «Щоденник» була продана накладом майже шість мільйонів примірників і став одним із найпопулярніших творів 90-х років. Завдяки цьому роману авторку вважають фундаторкою нового жанру художньої літератури, більш відомого як «чик-літ». Фактично, поява на світ книги, збіглася з часом, коли BBC транслювала одну з найвідоміших на сьогоднішній день екранізацій «Гордості та упередження». Міні-серіал, знятий режисером Саймоном Ленгтоном, мав величезний успіх і, за статистикою, фінальну серію подивилися понад 10 мільйонів британців. Такий неймовірний успіх медіа-інтерпретації роману сприяв перетворенню класики на одержимість, що призвела до явища, яке отримало назву «остіноманії». Як стверджувалося в кількох інтерв'ю, Гелен Філдінг, авторка «Щоденника Бріджит Джонс», є великою шанувальницею Дж. Остін і настільки захопилася вищезгаданим міні-серіалом, що запозичила сюжет роману «Гордість і упередження» (1813) і використала його у своєму романі. Не випадково на роль Марка Дарсі, сучасної версії містера Дарсі, в екранізації книги був запрошений сам Колін Ферт, а сама Бріджит в одному із записів у своєму щоденнику згадує про епізод-фінал згаданого міні-серіалу.

Протягом усієї розповіді стає чітко помітно, що сюжет «Щоденника Бріджит Джонс» нагадує сюжетну лінію роману «Гордість і упередження», а його герої нагадують персонажів класики, адже в цьому сучасному переосмисленні, наприклад, Деніел Клівер, мати Бріджит, і Марк Дарсі явно відсилають нас до Джорджа Вікгема, місіс Беннет і містера Дарсі, відповідно. Бріджит, з іншого боку, представляє риси таких жіночих персонажів, як: Шарлотта Лукас, Лідія та Елізабет Беннет.

**Актуальність дослідження** полягає у виявленні та аналізі функцій інтермедіальності й інтертектуальності у романі «Щоденник Бріджит Джонс».

**Мета** дослідження полягає в аналізі та порівнянні текстів та інтертекстів твору «Щоденник Бріджит Джонс» в контексті інтермедіальності та інтертекстуальності.

Досягнення цієї мети передбачає розв'язання низки завдань:

- дослідити етапи становлення терміну «інтертекстуальність» в літературознавстві; проаналізувати тлумачення та дослідження цього терміну в літературознавчому аспекті.
- дослідити підходи до інтермедіальності; проаналізувати категорії терміну «інтермедіальність» та з'ясувати значення інтермедіальних посилань.
- окреслити місце та специфіку адаптації в сучасному контексті.
- здійснити аналіз твору «Щоденник Бріджит Джонс» в інтермедіальному та інтертекстуальному контексті; окреслити роль адаптації в культурному контексті.

**Об'єктом** дослідження є романи Гелен Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс» та Джейн Остін «Гордість і упередження», а також кінофільм «Щоденник Бріджит Джонс» режисерки Шерон Магуаєр.

**Предметом** дослідження є функціональні особливості інтермедіальності та інтертекстуальності у контексті роману Гелен Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс»

**Методологічні засади роботи.** У роботі використано комплексний підхід до аналізу тексту. Теоретико-методологічну базу для дослідження складає передовсім компаративний метод дослідження. Крім того, для розв'язання поставлених завдань у роботі застосовується дискурсивна критика, культурно-історичний та соціально-історичний підходи, методи інтертекстуальності та інтермедіальності.

**Структура та обсяг роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури (63 позиції). Загальний обсяг дослідження становить 88 сторінок, із них 80 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

### 1.1. Основні концепції інтертекстуальності

Під час читання літературного твору ми прагнемо знайти закодовані у ньому значення; читачі витягають із них це значення. Художні тексти пов'язані із наявними системами, кодами і традиціями. Сучасні теоретики вважають, що тексти, літературні чи нелітературні, позбавлені будь-якого незалежного значення. Іншими словами вони є інтертекстуальними.

Оскільки сучасні теорії розглядають текст як щось таке, що позбавлене будь-якого самостійного значення, «акт читання занурює нас у мережу текстових відносин. Інтерпретувати текст, виявити його значення означає простежити ці відносини. Таким чином, читання стає процесом переходу між текстами, осмисленням зв'язку між текстом і всіма іншими текстами. Текст стає інтертекстом» (Allen, p. 50).

Дослідники по-різному тлумачать поняття інтертекстуальності, але загалом це – спосіб інтерпретації текстів, який зосереджений на ідеї виявлення запозичення і визначенні його значення. Твір завжди матиме відлуння та сліди інших текстів. Під інтертекстуальністю мають на увазі прочитання тексту у світлі

тексту(ів), до якого(их) він відсилає. Мережа текстів надає читачеві, критику та інтерпретатору контексти можливих значень.

Дон Фаулер у праці «On the Shoulders of Giants» стверджує, що феномен інтертекстуальності вказує на те, що він визначає як текстову систему, «матрицю можливостей, складену з попередніх текстів» (Fowler, p. 117). Згідно з Д. Фаулером, неможливо прочитати окремий текст ізольовано від цієї матриці, контексту, в якому перебуває текст, а без цього контексту текст нечитабельний. Читати розповідь, розуміти історію, означає залучатися до матриць мови та літератури, всередині яких функціонує кожне слово та весь твір, знаходити резонансні інтертекстуальності. За Д. Фаулером, «Інтертекстуальність є властивістю мови і семіотичних систем загалом, а не просто літератури» (Fowler, p. 119).

Інтертекстуальність стосується не лише запозичення, трансформації, переписування чи поглинання митцем попереднього тексту чи текстів, але й відсиланням читача до тексту чи інших текстів, які він читав перед цим. Генерування смислів тексту здійснюється не тільки в акті виробництва, а й в акті сприйняття. Уґрунтована на постструктуралістському підході до тексту та читача, інтертекстуальність не шукає ані фіксованого сенсу, що лежить поза текстом, ані, як це роблять структуралісти, сенсу, який чекає на відкриття в структурі тексту чи за нею (глибинний сенс). Інтерпретація це діяльність читача, текст і читач взаємодіють і створюють нескінченний потік значень. Інтертекстуальність — це теорія, яка пропонує нові способи мислення і нові стратегії розуміння та інтерпретації текстів. Походження теорії інтертекстуальності пов'язують із концепціями діалогізму М. Бахтіна, теорії анаграми Ф. де Соссюра та доробках Ю. Крістевої.

Вся сучасна теорія літератури часто розглядається як така, що походить від концепцій структуралізму та семіотики, сформульованих швейцарським лінгвістом Фердинандом де Соссюр. Саме тому можна вважати, що



інтертекстуальність бере свій початок від концепцій, сформульованих Ф. де Соссюром. Також це може підтвердити хронологія праць Ф. де Соссюра «Курс загальної лінгвістики» (1915) та «Традиція та індивідуальний талант» Т. Еліота (1919). Проте з іншого боку думка, що праці Томаса Еліота стоять у витоках інтертекстуальності, оскільки обидві лінгвістичні теорії Ф. де Соссюра були переважаючими, також не буде помилковою, адже теорія Т. Еліота була представлена в той час, коли інтертекстуальність ще не стала загальновідомою практикою в літературознавстві. Крім того, варто зауважити інтертекстуальні теорії цих двох діячів розвивалися різними курсами. У той час як підхід Т. Еліота розглядає текст у його культурному контексті, і відповідно пропонує більше культурних інтерпретацій інтертекстуальності, Ф. Соссюр розглядає лінгвістичні та семантичні аспекти.

Розглядаючи мову як мережу знаків, структуровану систему мовних елементів, граматичних правил і конструкцій, Соссюр заклав основи структуралізму. Структуралізм поставив під сумнів усталені переконання та припущення про те, що літературний твір виражає думки і почуття автора, або ж змальовує об'єктивну реальність, правду людського життя. Структуралісти запропонували структурний аналіз літературного тексту, щоб досягти його глибинного змісту. Вони зробили наголос на структурних елементах тексту, а не на зовнішньому контексті: історії чи біографії. Значення, таким чином, не є стабільною, заздалегідь визначеною сутністю, яка передається без змін від читача до реципієнта. Структуралізм поєднує пильну увагу до окремого твору з більшим усвідомленням механізмів його поетики. Він розглядає окремий твір як автономну систему, але уникає зациклення на текстових аспектах, що обмежує глибшу експлікацію, оскільки постійно усвідомлює статус тексту як системи та його зв'язок з більшою системою.

Ю. Крістева розширила інноваційні ідеї Ф. де Соссюра і заперечила замкнутість тексту; вона також поставила під сумнів твердження про те, що текст

є закритою сутністю. Текст, на її думку, це поєднання кількох/різноманітних ідей із вбудованими різними значеннями в тексті. Ю. Крістева припускає, що текст складається з набору цитувань і є асиміляцією та переробкою іншого. У праці «Обмежений текст» Ю. Крістева розглядає процес створення тексту поза межами вже наявного дискурсу. Автори не є оригінальними і не створюють нічого зі своїх текстів з оригінальної свідомості, а компілюють з уже існуючих текстів. Вона пояснює текст як «перестановку текстів, інтертекстуальність у даному тексті», де «кілька висловлювань, взятих з інших текстів, перетинаються і нейтралізують одне одного» (Kristeva, p. 36). Тексти – це не ізольовані особистості, а культурно оформлені дискурси, способи системного/інституційного «говоріння і висловлювання».

Дослідження Фердинанда Сосюра про анаграми ґрунтуються на давній індоєвропейській поезії. Теорія анаграм дозволяє наочно уявити, яким чином інший текст, зокрема прихована цитата, організовує порядок елементів у тексті та здатна його змінювати. На основі теорії анаграми можна ввести інтертекстуальність у структурний контекст. Ф. де Сосюр розрізняє різні види анаграм: анафонію, гіпограму, логограму та параграму. Юлія Крістева звернула особливу увагу на поняття параграми: «Виходячи з сосюрівського поняття параграми ми змогли встановити фундаментальну особливість функціонування поетичної мови, яку ми визначили терміном парадигматизм, іншими словами, входження множини текстів (і смислів) у поетичне повідомлення, яке інакше постає сконцентрованим навколо єдиного смислу» (Kristeva, p. 36-65). Термін «інтертекстуальність» вперше з'являється у працях постструктуралістки Юлії Крістевої, зокрема у таких есе, як «Обмежений текст» (Kristeva, p. 36–63) і «Слово, діалог і роман» (Kristeva, p. 64–91). Саме вона ввела в обіг термін «інтертекстуальність». Крім того, дослідниця надала визначення: «текстова взаємодія всередині самого тексту» (Крістева, р. 36) Тобто йдеться про взаємодію різних кодів і дискурсів у тексті, а також значення методів вивчення текстів як

символічних систем у зв'язку з іншими системами. Варто зауважити, що Ю. Крістева також розвивала ідеї російського теоретика літератури М. М. Бахтіна.

Цитувати Михайла М. Бахтіна як джерело ідей, пов'язаних з інтертекстуальністю, так само проблематично, як цитувати Ф. де Соссюра як творця інтертекстуальності, оскільки ідеї обох цих теоретиків не пов'язані безпосередньо з інтертекстуальністю; радше їхні специфічні та революційні ідеї проклали шлях до артикуляції наступних теорій інтертекстуальності. Теорія діалогізму та гетероглосії М. Бахтіна лежить в основі теорії інтертекстуальності Юлії Крістєвої, яка буде розглянута в дослідженні після короткого опису внеску Бахтіна в інтертекстуальність.

Хоча Бахтін не використовував термін «інтертекстуальність», сам термін вперше було використано щодо його ідей діалогізму та гетероглосії. За М. Бахтіним саме діалогічний аспект мови «висуває на перший план класові, ідеологічні та інші конфлікти, розподіли та ієрархії в суспільстві» (Allen, p. 21). М. Бахтін наголошує на понятті «інакості» в словах. Оскільки слова, які ми вибираємо як у мові, так і на письмі, відрізняються і оскільки вони належать до певних жанрів мовлення, в словах неминуче залишаються сліди попередніх висловлювань. Наполягання М. Бахтіна на «інакшості» пов'язане з теорією інтертекстуальності, оскільки для нього сенс кожного слова чи висловлювання формується через ставлення мовця до людей, слів та виразів інших людей та специфічної культури, яка переживається в конкретному часі та місці.

Це підводить нас до його діалогізму, який безпосередньо пов'язаний з інтертекстуальністю. М. Бахтін звертає увагу на діалогічність мови, посиляючись на романи Ф. Достоєвського в «Проблемах поетики Достоєвського»: «Отже, на самому початку роману вже зазвучали провідні голоси у великому діалозі. Ці голоси не є замкнутими або глухими один до одного. Вони постійно чують один одного, перекликаються, відображаються один в одному (особливо в

мікродіалогах). І поза цим діалогом «суперечливих істин» не реалізується жодна істотна дія, жодна істотна думка головних героїв.» (Bakhtin, p. 47).

М. Бахтін розглядав соціальний вимір мови та наголошував на її другому вимірі. Террі Іглтон стверджує, що «Бахтін переключив увагу з абстрактної системи мови на конкретні висловлювання індивідів у певних соціальних контекстах» і що «мову розглядали як за своєю суттю «діалогічну»: її можна було зрозуміти лише з точки зору її неминучої орієнтації на іншого» (Bakhtin, p. 101). Крім того, М. Бахтін зауважував, що автор представляє своїм читачам світ, який сам по собі є діалогічним і прокладає шлях до незавершених інтерпретацій і множинності значень.

Останнє, на що слід звернути увагу в діалогізмі Бахтіна, це, мабуть, його уявлення про стиль. Стиль є «двоголосим» дискурсом, оскільки романіст передбачає стилістичні прийоми, які були створені заздалегідь, і таким чином він/вона вступає в діалогічні стосунки, змішуючи свій голос із голосом іншого автора.

Михайло Бахтін у праці «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» (1924) описуючи діалектику літературного буття зазначає, що, окрім цієї реальності, митець має справу також із минулими та сучасними літературами, з якими він перебував у «діалозі», який необхідно розуміти як боротьбу тексту з наявними літературними формами. Бахтін писав: «Стенограма гуманітарного мислення — це завжди стенограма діалогу особливого виду: складні стосунки тексту (предмет вивчення і обдумування) і створюваного рамкового контексту (питального, заперечувального тощо), в якому реалізується пізнавальна і оцінювальна думка вченого. Це зустріч двох текстів — готового і створюваного регенеруючого тексту, відповідно – це зустріч двох суб'єктів, двох авторів. Текст — не річ, а тому друга свідомість, свідомість сприймаюча, ніяк не можна елімінувати або нейтралізувати» (Bakhtin, p. 268).

Найважливішим аспектом мови, з цієї точки зору, є те, що вся мова реагує на попередні висловлювання та на наявні моделі значення й оцінки, але також сприяє і прагне сприяти подальшим реакціям. Неможливо зрозуміти висловлювання чи навіть письмовий твір так, ніби вони мають окреме значення, не пов'язані з попередніми чи майбутніми висловлюваннями чи творами.

Коротше кажучи, подвійно орієнтований дискурс за своєю суттю є інтертекстуальним, для М. Бахтіна, завдяки його зв'язку зі стилістичними елементами чи родовими якостями. Елементи стилістики, за допомогою яких автор пише свій текст, уже визначені, більш того визначені ще до акту авторського письма. Подвійно орієнтований дискурс за своєю природою тісно пов'язаний із родовими властивостями жанру, з якого він складається. Він також інтертекстуально пов'язаний з іншими дискурсами, що встановлює діалог між собою та іншими текстами.

Сам термін «інтертекстуальність» ввела Юлія Крістева, зачинателька інтертекстуальності. Як літературний критик і феміністський психоаналітик вона використала цей термін в основоположних есе про М. Бахтіна та інтертекстуальність під назвою «Слова, діалог та роман» 1966 року, та «Обмежений текст» 1967 року. Ці багатогранні есе пролили світло на той факт, що «концепція інтертекстуальності Крістєвої походить від її власного прочитання бахтінівського діалогізму «як відкритої гри між текстом суб'єкта та текстом адресата» (Мої, р. 34). Спираючись на діалогізм Бахтіна, Крістева представила Бахтіна французьким читачам і зберегла відправну точку для власних досліджень. За М. Бахтіним, текст — це репрезентація різноманітних дискурсів, починаючи від повсякденного спілкування до соціальних, історичних, літературних дискурсів тощо, або жаргону, діалектів чи будь-якого іншого використання в тій же мові. Те, що М. Бахтін називав діалогізмом і гетероглосією, Ю. Крістева назвала інтертекстуальністю. Дослідниця справедливо вважає М. Бахтіна одним із перших

критиків, який розглядав текст не просто як організовану структуру, замкнуту в собі, а як структуру, породжену по відношенню до іншої структури.

Ю. Крістева розглядає тексти як такі, що функціонують уздовж двох осей. Вона зазначає: «Статус слова таким чином визначається горизонтально (слово в тексті належить як суб'єкту написання, так і адресату), а також вертикально (слово в тексті орієнтоване на попередній або синхронічний літературний корпус)» (Kristeva, p. 66). Якщо горизонтальна вісь містить зв'язок між текстом і читачем, то вертикальна вісь визначає безліч складних зв'язків тексту з іншими текстами. «Те, що об'єднує ці осі, — це структура вже існуючих кодів, які керують і формують кожен текст і кожен дію читання» (Childs and Fowler, p. 121).

У Ю. Крістеві інтертекстуальність стосується діалогічної природи всіх типів мови, літературної чи нелітературної. Для Ю. Крістеві літературний текст більше не розглядається як унікальна й автономна сутність, а як продукт низки наявних кодів, попередніх дискурсів і текстів. Звідси кожне слово в тексті є інтертекстуальним, і тому його слід читати не лише з точки зору значення, яке передбачувано міститься в тексті, але також з точки зору зв'язків між текстом та іншими культурними дискурсами, що існують поза текстом. Як можна побачити, Ю. Крістева відносить інтертекстуальність до понять позначення та значення в мові. Навіть якщо інтертекстуальні зв'язки непередбачені автором, їх все одно можна знайти в тексті та поза ним завдяки діалогічній природі мови та появі сенсу у зв'язку тексту з іншими текстами.

Ключові поняття в теорії інтертекстуальності Ю. Крістеві: фенотекст і генотекст. Фенотексти — це реально існуючі фрази природної мови, призначені для прямого впливу на партнера по комунікації. Генотекст — це неструктурована смислова множинність, яка набуває структурної впорядкованості лише на рівні фенотексту.

Варто зауважити, що Крістева підкреслює, що автор і читач або критик тексту приєднуються до процесу безперервного виробництва; «вони перебувають у процесі роботи [...] над текстом» (Kristeva, p. 86).

Близькими до концепції Ю. Крістевої є погляди Ролана Барта. Згідно з Бартом, саме письменницький текст робить читачів тексту продуктивними у читанні. У праці «Від роботи до тексту» він стверджує, що «текст переживається лише в процесі виробництва. З цього випливає, що текст не може зупинитися (наприклад, на полиці бібліотеки); його конститутивний рух полягає в перетинанні (зокрема, він може перетинати твір, кілька творів)» (Barthes in Leitch, p. 1471). У теорії Р. Барта увага приділяється читачеві та процесу читання, який насправді є процесом формування сенсу. Подібно до Р. Барта, Ю. Крістева розглядає читання тексту як «складну» та «гетерогенну практику», за допомогою якої старі тексти вводяться в діалог із новими. Він «залучає читача, а також «суб'єкт письма», суб'єкт, сформований спільно силами історії, ідеології, несвідомого та тіла» (Becker-Leckrone, p. 13).

Крім того, поняттю фенотекст у Р. Барта відповідає поняття «твір», а поняттю генотекст — «текст». Відкриваючи в «творі» вже знайоме, дослідник виходить на рівень «тексту». В такому випадку питання про вплив або запозичення втрачає сенс: «інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів, вона є загальним полем анонімних формул, походження яких можна віднайти нечасто, несвідомих чи автоматичних цитат, поданих без лапок. Таким чином автор перетворюється на порожній простір проєкції інтертекстуальної гри» (Barthes, p. 160).

Проголошена Бартом «смерть автора», «смерть» індивідуального тексту, розчиненого в прихованих та неприхованих цитатах, в решті-решт призвели до «смерті» читача й ототожнення з текстом неминуче цитатної свідомості людини. Таким чином, це означає, що «ніхто не має влади над значенням тексту, і що

немає прихованого, остаточного, стабільного сенсу, який слід розшифрувати» (Haberer, p. 58).

Через ці твердження Барта ми далі розуміємо, що текст є множинним. Множинність тексту не просто означає, що текст має кілька різних значень. Це означає, що текст «виконує множину значення: нескорочувану (а не просто прийнятну) множину». Ця множинність завжди є результатом взаємодії читача з автором і текстів з іншими текстами. Це «умова «інтертекстуальності», динаміка якої також кидає виклик припущенням про те, що є внутрішнім або зовнішнім для літературного об'єкта» (Becker-Leckrone, p. 13).

Вищезгадані есе Ю. Крістєвої доповнюють один одного, демонструючи вплив М. Бахтіна на Ю. Крістєву та те, як вона трансформує, переглядає та перенаправляє його творчість: «Обмежений текст» (Kristeva, p. 36–63) і «Слово, діалог і роман» (Kristeva, p. 64–91). У «Обмеженому тексті» Ю. Крістєва намагається встановити спосіб, у який текст будується з уже існуючого дискурсу. Автори не створюють свої тексти з власного оригінального розуму, а скоріше компілюють їх із вже існуючих текстів, тому, як пише Ю. Крістєва, текст є «перестановкою текстів, інтертекстуальністю в просторі даного тексту», в якому «кілька висловлювань, узятих з інших текстів, перетинаються і нейтралізують одне одного» (Kristeva, p. 36).

Тексти складаються з того, що іноді називають «культурним (або соціальним) текстом», усіх різних дискурсів, способів мовлення та слів, інституційно санкціонованих структур і систем, які складають те, що ми називаємо культурою. У цьому сенсі текст не є окремим ізольованим об'єктом, а скоріше компіляцією культурної текстуальності. Індивідуальний текст і культурний текст складаються з одного текстового матеріалу і не можуть бути відокремлені один від одного. Тут ми бачимо, як бахтінівське поняття діалогічного було перефразовано в рамках семіотичної уваги Ю. Крістєвої до тексту, текстуальності та їхнього відношення до ідеологічних структур. У той час



як роботи М. Бахтіна зосереджуються на реальних людських суб'єктах, які використовують мову в конкретних соціальних ситуаціях. Способом вираження цих моментів Ю. Крістевою, здається, є уникнення людських суб'єктів на користь більш абстрактних термінів, тексту та текстуальності.

Проте М. Бахтін і Ю. Крістева наполягають на тому, що тексти не можуть бути відокремлені від більшої культурної чи соціальної текстовості, з якої вони побудовані. Таким чином, усі тексти містять у собі ідеологічні структури та боротьбу, виражену в суспільстві через дискурс. Для Ю. Крістевої це означає, що інтертекстуальні виміри тексту не можна вивчати лише як «джерела» чи «впливи», що походять від того, що традиційно називають «бекграундом» або «контекстом» (Kristeva, p. 36–37).

Текст є практикою і продуктивністю, його інтертекстуальний статус представляє його структуру слів і висловлювань, які існували раніше, триватимуть після моменту висловлювання, а отже, за словами М. Бахтіна, є «двоголосими». Якщо тексти складаються з фрагментів соціального тексту, то триваюча ідеологічна боротьба та напруга, які характеризують мову та дискурс у суспільстві, продовжуватимуть відбиватися в самому тексті. Ось що Ю. Крістева має на увазі під словами «практика» та «продуктивність». Тексти не представляють чітких і стабільних значень; вони втілюють діалогічний конфлікт суспільства щодо значення слів. Якщо романіст, наприклад, використовує слова «природний», «штучний», «Бог» або «справедливість», він не може не включити у свій роман суспільний конфлікт щодо значень цих слів. Такі слова та висловлювання зберігають «іншість» у самому тексті. Інтертекстуальність тут стосується виникнення тексту з «соціального тексту», а також його подальшого існування в суспільстві та історії.

Структури та значення тексту не є специфічними для нього самого, і, щоб підкреслити це, Ю. Крістева розглядає текст або, принаймні, кожен з його складових частин, як ідеологему. Якщо ми визнаємо, що такі слова, як

«природний» або «справедливість», є предметом величезних соціальних конфліктів і напруги, тоді їхнє існування в тексті представлятиме ідеологему. Одним із наслідків такого способу опису текстів є те, що ми повинні відмовитися від уявлення про те, що тексти представляють єдине значення, і почати розглядати їх як комбінацію та компіляцію розділів соціального тексту. Як такі, тексти самі по собі не мають єдності чи єдиного значення, вони тісно пов'язані з поточними культурними та соціальними процесами. Ю. Крістева пише: «Концепція тексту як ідеологеми визначає саму процедуру семіотики, яка, вивчаючи текст як інтертекстуальність, розглядає його як такого в межах (тексту) суспільства та історії. Ідеологема тексту є фокусом, де знання раціональності охоплює трансформацію висловлювань (до яких текст не зводиться) у сукупність (текст), а також вставки цієї сукупності в історичний та соціальний текст» (Kristeva, p. 37).

Різні літературознавчі школи і навіть окремі дослідники по-своєму трактують інтертекстуальність. Важливо, щоб вони всі визнали існування концепції. Значення поняття інтертекстуальності виходить далеко за межі суто теоретичного осмислення сучасних культурних процесів.

У підсумку варто зазначити, інтертекстуальність є критичною теорією та методом інтерпретації текстів, витоки якої лежать у теоріях та філософіях Ф. Де Соссюра, М. Бахтіна, Ю. Крістевої та Р. Барта. Ф. Де Соссюр з його впливовою теорією мови розглядає мову як сукупність систематизації, Бахтін з його теорією діалогізму, Ю. Крістева поєднує ідеї М. Бахтіна про соціальний контекст мови з соссюрівським підходом до мови як системи знаків, Р. Барт проголошує звільнення читача у читацькій діяльності та баченні тексту як структури, що потребує практичної співпраці читача в процесі дешифрування текстів, усі є творцями та ментальними концептуалами інтертекстуальності як критичного підходу.

## **1.2. Поняття інтермедіальності: етапи формування, типи та функції**

На момент започаткування теорії інтермедіальності, термін мав загальну конотацію. Ціла низка критичних підходів використовує цю концепцію, а безпосередній об'єкт цих підходів щоразу визначається по-різному, таким чином інтермедіальність щоразу асоціювалась з різними полями дослідження. Серед дисциплін можна виділити медіадослідження, літературознавство, соціологію, кінознавство, історію мистецтва. Різні дисципліни переслідують варіацію цілей у проведенні проміжних досліджень і результати відповідно значно різняться між собою. Не так давно дослідники почали формально конкретизувати особливу концепцію інтермедіальності за допомогою таких епітетів, як трансформаційна, дискурсивна, синтетична, формальна, трансмедіальна, онтологічна чи генеалогічна інтермедіальність, первинна та вторинна інтермедіальність або так звана інтермедіальна фігура ( Spielmann, p.61-74).

Беручи все вищезгадане до уваги, очевидно, що труднощі виникають тоді, коли будь-який окремий підхід до інтермедіальності претендує на розуміння «інтермедіальності» як такої. Логічним рішенням до проблеми ідентифікації інтермедіальності стало окреслення достовірності низки висновків шляхом уточнення цілей і об'єкта конкретної концепції інтермедіальності, тим самим відрізняючи свій власний підхід від підходів інших.

Намагаючись звести до спільного знаменника безліч сучасних концепцій інтермедіальності та широкий діапазон предметів, які вони охоплюють, Ірина Раєвські у праці «Інтермедіальність, інтертекстуальність та ремедіація» була вимушена звернутися до дуже широкого поняття. У цьому сенсі інтермедіальність може слугувати насамперед як загальний термін для всіх тих явищ, які певним чином відбуваються між медіа. Таким чином, «інтермедіальний» означає ті конфігурації, які мають відношення до перетинання кордонів між медіа, і які, таким чином, можна відрізнити від інтрамедіальних феноменів, а також від трансмедіальних феноменів (тобто, поява певного мотиву, естетики чи дискурсу через різноманітність різних засобів масової інформації) (Rajewsky, p. 46).

Широка концепція інтермедіальності такого роду дозволяє проводити фундаментальні відмінності між інтра-, інтер- та (зрештою) трансмедіальними феноменами, водночас представляючи трансмедіально категорію. Проте така широка концепція не дозволяє вивести єдину теорію, яка однаково застосовувалася б до цілого різноманітного предмету, охопленого різними концепціями інтермедіальності, а також не допомагає більш точно охарактеризувати будь-яке окреме явище на його основі. Відповідно, щоб охопити та однаково теоретизувати конкретні інтермедіальні прояви, було введено більш вузькі (і часто взаємосуперечливі) концепції інтермедіальності, кожна з яких має свої власні явні чи неявні передумови, методи, інтереси та термінологію.

Численні фактори сприяють неоднорідності цих більш вузьких концепцій. Проте оцінка поточної дискусії про інтермедіальність веде до ідентифікації трьох фундаментальних відмінностей, які лежать в основі різних концепцій інтермедіальності: перша полягає між синхронічним і діахронічним підходами. Насправді дослідження інтермедіальності включають як «синхронну дослідницьку перспективу, яка розробляє типологію конкретних форм інтермедіальності, так і діахронічну перспективу інтермедіальної історії медіа» (Müller, p.60).

Діахронічна перспектива, наприклад, розглядається істориками медіа, які зосереджені на дослідженні перетину різних медіа одне з одним. Інші види діахронічних досліджень (часто поєднаних із синхронічною орієнтацією) аналізують історичні зміни у формі та функції інтермедійних практик у певних медіа-продуктах. Крім того, інші ще також розглядають так звану генеалогічну інтермедіальність. Останні підходи досліджують відносини між різними медіа, наприклад, у контексті, коли конкретне медіа бере на себе нещодавно домінування, коли з'являється або «народжується» нове медіа. За словами Андре Годро та Філіпа Маріона, у будь-якому такому «народженні» певні інтермедіальні якості обов'язково й завжди виходять на перший план (Gaudreault, p.16). Таким

чином, виникає друга фундаментальна можливість для розрізнення різних концепцій інтермедіальності, яка діє на рівні, абсолютно відмінному від першої.

Загалом кажучи, цей розділ охоплює два основних розуміння інтермедіальності. Перше зосереджується на інтермедіальності як фундаментальній умові або категорії, тоді як друге розглядає інтермедіальність як критичну категорію для конкретного аналізу конкретних індивідуальних медіа-продуктів. Розрізнення між цими двома основними категоріями — цими двома полюсами, що структурують дискусію про інтермедіальність — неминуче нагадує дискусію про інтертекстуальність, яка точилася з 1970-х до 1990-х років, тим більше, що інтертекстуальність у її різних вузьких чи широких концепціях була відправною точкою для багатьох спроби теоретизувати інтермедіальність.

Проте, вищезгадані розуміння лише частково відповідають позиціям у дискусії про інтертекстуальність. У деяких підходах (зокрема, у 1990-х) інтермедіальність фактично розглядається як фундаментальна умова відповідно до концепції діалогізму М. Бахтіна та теорії інтертекстуальності Ю. Крістєвої. Проте, вже сучасніші підходи, базують цю концепцію інтермедіальності на медіатеоретичних чи медіафілософських позиціях, не звертаючись до дискусії про інтертекстуальність. Як каже Сібіл Кремер, «інтермедіальність є епістемологічною умовою медіа-розпізнавання.» (Krämer, p. 82). А згідно з А. Годро та Ф. Маріон, «гарне розуміння медіа [...] передбачає розуміння його зв'язку з іншими медіа: саме через інтермедіальність, через турботу про інтермедіальність розуміється медіум». Говорячи про це, вони виходять із припущення, що «інтермедіальність [є] в будь-якому процесі культурного виробництва» (Gaudreault, p. 15-16). Так, Т. Мітчелл також зазначив, що «всі медіа є змішаними медіа», маючи на увазі інтермедіальність як таку (Mitchell, p. 5).

Третя фундаментальна можливість для розрізнення різних підходів до інтермедіальності, яка тісно переплітається з першими двома, діє на рівні аналізованих явищ. Позначення чи не позначення конкретного явища як

інтермедіального залежить від дисциплінарного походження даного підходу, його відповідних цілей і (явної чи неявної) основної концепції того, що становить середовище. Незважаючи на те, що між різними дисциплінарними поглядами на інтермедіальні явища існує досить багато збігів, все ж можна виявити певні спільні тенденції. Так, наприклад, підходи, що виходять з літературознавства чи так званих медіа-філологічних досліджень, наголошують насамперед на формах і функціях інтермедійні практики в певних медіа-продуктах або медіа-констеляціях. Навпаки, підходи, отримані з медіа-досліджень, як правило, зосереджуються не на вже медіалізованих конфігураціях (таких як окремі фільми, тексти, картини тощо), а натомість на самому формуванні даного медіа, на процесі посередництва чи медіалізації. як такі, так і на процесі медіальної трансформації (Raech, p. 14-30). Водночас медіафілософські підходи націлені на питання медіа-розпізнавання або на розуміння різних функцій медіа. Крім того, кожен із цих типів підходів пропонує різні визначення інтермедіальності, залежно від конкретних індивідуальних явищ, які він досліджує. Така різноманітність визначень і акцентів жодним чином не відображає обмеження з боку будь-якої окремої концепції інтермедіальності, а зумовлена надзвичайно широкою та неоднорідною природою самого предмета. Деякі підходи запровадили моделі, які позиціонують різні об'єкти на шкалі більшого чи меншого ступеня проміжності, саме для того, щоб віддати належне широкому діапазону проміжних явищ. Крім того, існують ті підходи, які натомість зосереджуються на одному типі явищ як таких (наприклад, кіноадаптація, екфразис або «музикалізація літератури»).

У літературознавстві, а також у таких галузях, як історія мистецтва, музика, театр і кіно, існує повторювана увага до цілого ряду явищ, які кваліфікуються як інтермедіальні. До прикладів належать ті явища, які протягом тривалого часу позначалися такими термінами, як *transposition d'art*, кінописьмо, екфразис, музикалізація літератури, а також такі явища, як екранізація літературних творів, «новелізація», візуальна поезія, звукове мистецтво, опера, комікси, мультимедійні

шоу, гіперфікція, мультимедійні комп'ютерні «тексти» чи інсталяції тощо. Безсумнівно, усі ці явища певним чином пов'язані з перетином кордонів між медіа та характеризується якістю інтермедіальності в широкому сенсі. Однак також відразу стає очевидним, що інтрмедіальна якість кіноадаптації, наприклад, навряд чи порівнюється — або порівнюється лише в найширшому сенсі — з інтермедіальною властивістю так званого кінописьма, і що обидва вони є досить різними із, скажімо, книжкових ілюстрацій чи звукових інсталяцій. Якщо використання інтермедіальності як категорії для опису та аналізу конкретних явищ має бути продуктивним, то також мають розрізнятись групи явищ, кожна з яких демонструє чітку інтермедіальну властивість.

Звідси інтермедіальність можна розглядати в більш вузьких сенсах в світлі трьох категорій.

1. Інтермедіальність у вузькому значенні медіальної транспозиції (як, наприклад, кіноадаптація, новелізація тощо): тут інтермедіальна якість пов'язана зі способом появи медіапродукту, тобто з трансформацією даного медіапродукту (тексту, фільму тощо) або його субстрату в інший носій. Ця категорія є орієнтованою на виробництво, «генетичною» концепцією інтермедіальності; «оригінальний» текст, фільм тощо є «джерелом» новоутвореного медіапродукту, формування якого базується на специфічному для медіа та обов'язковому проміжному процесі трансформації.

2. Інтермедіальність у вузькому сенсі є поєднанням засобів масової інформації, яка включає такі явища, як опера, кіно, театр, вистави, ілюстровані рукописи, комп'ютерні чи звукові інсталяції, комікси тощо, або, якщо використовувати іншу термінологію, так звані мультимедіа, змішані медіа та інтермедіа. Інтермедійна якість цієї категорії визначається результатом або самим процесом поєднання принаймні двох умовно різних медіа. Кожна з цих двох медіа присутні у своїй власній матеріальності та роблять внесок у створення та значення всього продукту у свій власний унікальний спосіб. Таким чином, для цієї категорії

інтермедіальність є комунікативно-семіотичним поняттям, що базується на поєднанні принаймні двох медіальних форм артикуляції. Діапазон цієї категорії пролягає від простого суміжності двох чи більше матеріальних проявів різних медіа до «справжньої» інтеграції, такої, яка у своїй найчистішій формі не привілеює жодного зі своїх складових елементів. Концепція, скажімо, опери або фільму як окремих жанрів чітко пояснює, що поєднання різних медіа форм артикуляції може призвести до формування нового, незалежного мистецтва або медіа жанрів, утворення, в якому плюримедійна основа жанру стає його специфікою.

3. Інтермедіальність у вузькому сенсі інтрмедіальних посилань, наприклад, посилення в літературному тексті на фільм через виклик або імітацію певних кінотехнічних прийомів, таких як масштабування кадрів, згасання, розчинення та монтажне редагування. Інші приклади включають так звану музикалізацію літератури, *transposition d'art*, екфразис, посилення у фільмі на живопис, або в живописі на фотографію тощо. Інтермедіальні посилення, таким чином, слід розуміти як смислоконституційні стратегії, які сприяють загальному значенню медіа-продукту: медіа-продукт використовує свої власні специфічні медіа засоби, або для посилення на конкретну індивідуальну створену роботу.

У цьому контексті постає питання, якою мірою у випадку так званих інтермедіа — включаючи, наприклад, візуальну поезію та корпоративні логотипи — насправді можна говорити про «поєднання» різних медіальних форм артикуляції. Цей крайній зовнішній полюс комбінацій медіа стосується явищ, у яких окремі медіа чи їхні матеріальні прояви, такі як слово та образ, стають нерозривно пов'язаними або навіть «зливаються» одне з одним, і як такі «є одночасно й коливально присутніми в іншому носії або для посилення на конкретну медіальну підсистему (наприклад, певний жанр фільму) чи іншу медіа як систему» (Schmid, Stempel, p. 325).



Стосовно цього тристороннього поділу важливо зазначити, що одна медіальна конфігурація може, безумовно, відповідати критеріям двох або навіть усіх трьох інтермедіальних проміжних категорій, описаних вище. Як фільми, наприклад, кіноадаптації можна класифікувати в категорії комбінації медіа; як адаптації літературних творів їх можна віднести до категорії медіальної транспозиції; і якщо вони роблять конкретні, конкретні посилання на попередній літературний текст, ці стратегії можна класифікувати як проміжні посилання. Бо звичайно — і це де-факто майже завжди так — продукт, отриманий у результаті даної медіальної транспозиції, може демонструвати, крім обов'язкового процесу медіальної трансформації, посилання на попередній (оригінальний) твір. Отже, у випадку кіноадаптації глядач «отримує» оригінальний літературний текст разом із переглядом фільму, і зокрема, отримує перший у його відмінності від останнього або еквівалентності йому.

Це сприйняття відбувається не тільки через будь-які попередні знання чи культурне походження, які може мати глядач, але через власну особливу структуру фільму. Це відкриває додаткові шари сенсу, які створюються саме цим посиланням або «встановленням у відношення» фільму та тексту. Замість того, щоб просто базуватися на вже існуючому оригінальному літературному творі, екранізація може бути створена у зв'язку з літературним твором і, таким чином, потрапляти до категорії проміжних посилань.

Поділ інтермедіальних практик на медіальну транспозицію, медіакомбінацію та інтермедіальні посилання, звичайно, жодним чином не є вичерпним, не віддаючи належного значення ані широкому діапазону явищ, ані великій різноманітності цілей, які характеризують дискусію про інтермедіальність у цілому. Це, зокрема, пов'язано з аналізом інтермедіальності в галузях літературознавства та міжмистецьких досліджень, де явища, охоплені всіма трьома категоріями, складають центр дискусії.

Оскільки не всі три категорії можна викласти докладно, наступні зауваження будуть зосереджені на третій категорії, тобто на проміжних посиланнях, які, завдяки їхньому специфічному способу зв'язку даного медіа-продукту з іншими медіа та через їх значення для сенсоконституційних процесів, становлять особливий інтерес.

Проміжні посилання зазвичай теоретизуються через поняття інтертекстуальності. Дослідниця Ірина Раєвські наголошує на тому, що тісний зв'язок між інтермедіальними посиланнями та інтертекстуальними чи, у ширшому розумінні, інтрамедіальними посиланнями дійсно існує. Тому численні дискусії про інтертекстуальність – наприклад, в тому числі питання текстових маркерів і різних способів посилання – можуть бути плідними для дослідження інтермедіальних явищ (Rajewsky, p. 53). Однак для того, щоб це сталося, важливо перш за все чітко розуміти, як використовуються такі поняття, як текст та інтертекстуальність. Варто визначити чи використовується вузьке поняття, як у випадку з підходом Ірини Раєвські, чи широке поняття концепція (як у випадку із значно розширеним, метафоричним поняттям Юлії Крістєвої), адже це матиме вирішальні наслідки для кінцевої концепції інтермедіальних посилань.

Вузька концепція тексту, на якій наголошує Ірина Раєвські передбачає, що інтертекстуальність розглядається в обмеженому сенсі посилань (літературного) тексту або на окремі інші тексти, або на літературні (під)системи. Таким чином, інтертекстуальність розуміється лише як підкатегорія інтрамедіальних посилань. До останньої категорії ми також можемо класифікувати відсилання окремого фільму до іншого фільму чи до кінематографічних (під)систем, відсилання окремої картини до іншої картини чи до художніх (під)систем тощо (Rajewsky, p. 53).

По-друге, слід особливо підкреслити, що незважаючи на всю можливість порівняння, не слід ігнорувати відмінності між інтермедіальними та інтрамедіальними посиланнями. Ці відмінності пов'язані з тим фактом, що

інтермедіальні посилання за визначенням означають перетин кордонів медіа, а отже, медіальну різницю (тоді як інтрамедіальні посилання за визначенням залишаються в межах одного середовища). Ця медіальна різниця породжує або принаймні може породжувати так званий «начебто» характер інтермедіальних референцій, а також властиву їм специфічну, ілюзійну якість (за винятком «просто тематизації» іншого носія) (Rajewsky, p. 54).

Цей «ніби» характер і якість формування ілюзії можна проілюструвати на прикладі літературних посилань на фільм: «Літературний автор пише, — як пояснює Гайнц Б. Геллер, — так, ніби він має в своєму розпорядженні інструменти кіно, чого насправді він не має».(Heller, p. 279) Використовуючи доступні йому медіа-спеціальні засоби, автор тексту не може, наприклад, «по-справжньому» масштабувати, редагувати, розчиняти зображення або використовувати фактичні техніки та правила кіносистеми; за необхідністю він залишається в межах свого власного вербального, тобто текстового, середовища. У цій неспроможності вийти за межі одного засобу виявляється медіальна різниця — «проміжна щілина», яку даний текст навмисно демонструє або приховує, але яку в будь-якому випадку можна подолати лише в образному режимі «ніби»» (Heller, p. 279).

Таким чином, інтермедійні посилання можна відрізнити від інтрамедіальних (і, отже, інтертекстуальних) тим фактом, що певний медіа-продукт не може використовувати або справді відтворювати елементи чи структури іншої медіа-системи за допомогою власних медіа-специфічних засобів; воно може лише викликати або імітувати їх. Отже, проміжне посилання може лише створити ілюзію специфічних практик іншого засобу. І все ж саме ця ілюзія потенційно викликає в реципієнта літературного тексту, скажімо, відчуття кінофільму, живопису чи музики, або — загальніше кажучи — відчуття візуальної чи акустичної присутності. Показово, що саме це відчуття реципієнтом специфічних якостей іншого медіа призвело до створення таких метафоричних фраз, як

«кінописьмо» або «музикалізація літератури», фраз, які сильно вплинули на літературну дискусію про відносини між медіа до появи концепції інтермедіальності.

### **1.3. Поняття адаптації у теоретичних працях Лінди Гатчен**

Розповідь історій дозволяє обмінюватися ідеями та ділитися ідеалами в різних культурах. Загальні теми можна донести до певної аудиторії через культурні традиції, які, крім того, що показують — через театр, кіно, телебачення — так і розповідають — через романи, книги, радіо — людські цінності. Багато з цих історій та уроків були переказані й переказані знову, але вони продовжують знаходити місце в нашому культурному середовищі. Це відбувається завдяки унікальному процесу адаптації. Адаптація не нова практика; автори, драматурги, режисери, композитори, хореографи та дизайнери адаптували матеріал від часів виникнення цивілізацій. Так, у мистецтві термін адаптація з'явився ще у Вікторіанську епоху: вірші, пісні, танці та п'єси постійно переходили від одного засобу вираження до іншого. Але це не означає, що розгляд цієї практики в нашій власній нинішній культурі не дасть нової інформації. Можливо, одне з найбільших питань, пов'язаних з адаптацією, полягає в тому, як адаптація стає актуальною в нинішніх обставинах? Чи є речі, які не можна адаптувати, і хто має це вирішувати?

Не дивлячись на таку популярність, зокрема в кінематографі, в різноманітних критиках та рецензіях адаптації зазвичай піддаються нищівному осуду. Найчастіше їх вважають другорядним та вторинним твором, «запізнілими, середніми чи культурно неповноцінними» (Naremore, p. 56), таким, який у порівнянні з оригіналом гірший. До того ж, перехід від літературного до кінематографічного чи телевізійного навіть називають рухом до «навмисно неповноцінної форми пізнання» (Newman, p. 129).

У книзі Лінди Гатчен «Теорія адаптації» ці питання досліджуються шляхом теоретизації процесу адаптації. Лінда Гатчен стверджує, що всі засоби масової

інформації мають спільні риси щодо їхньої ролі в процесі адаптації, а всі жанри розкривають інформацію про те, як функціонує адаптація.

Це припущення встановлює її методологію, яка передбачає «[визначення] текстової проблеми, яка поширюється на різноманітні засоби масової інформації, [знаходження] способів порівняльного вивчення, а потім [визначення] теоретичних наслідків із кількох текстових прикладів» (Hutcheon, p. 2). У вступі авторка чітко стверджує, що книга — це не серія тематичних досліджень, а порівняльний аналіз адаптації, що розглядає такі різноманітні жанри, як: література, кіно, театр, опера, телебачення, відеоігри та інтерактивні веб-сайти. Її інклюзивний підхід породжує як фундаментальне, так і ретельне обговорення комплексної концепції адаптації. Спираючись та посилаючись на різних науковців вона дає змогу подивитися на адаптацію з різних сторін. Як приклад, Вірджинія Вульф, яка висловлювала своє незадоволення з приводу спрощення літературних творів, яке неминуче відбувається при зміні писемної форми на візуальну. Проте, варто зауважити, що вона також зазначила, що при цьому фільм має свій власний потенціал.

Так, Лінда Гатчен, порівнює екранну адаптацію з пародією: «Вони використовують ті ж інструменти, якими завжди користувалися оповідачі: актуалізують або конкретизують ідеї; вони роблять спрощуючі виділення, але також посилюють і екстраполюють; вони проводять аналогії; вони критикують або виявляють свою повагу тощо. Але історії, які вони розповідають, взяті з іншого місця, а не вигадані заново. Як і пародії, адаптації мають явне й визначальне відношення до попередніх текстів, які зазвичай відкрито називають «джерела». Однак, на відміну від пародій, екранізації зазвичай відкрито повідомляють про ці відносини» (Hutcheon, p. 3).

Авторка задається питанням, чому маючи славу неповноцінної, адаптація все ще займає панівні позиції в кінематографічному мистецтві. Очевидною першою причиною вона розглядає розвиток медіапростору та створення нових

його типів. Але й поміж цього зауважує: «частина цього задоволення приходить просто від повторення з варіаціями, від комфорту ритуалу в поєднанні з пікантністю несподіванки» (Hutcheon, p. 4).

Своєю чергою Джон Елліс наголошує, що в сучасному капіталістичному світі цінується новизна. Таким чином, під процесом адаптації розуміється не сліпе повторювання, а навпаки намагання відтворити те, що вже всім відомо в іншій формі вираження, в найпоширенішому випадку це візуалізація, тобто фільм (Ellis, p. 3-5).

Крім того, адаптація це не тільки джерело естетичного задоволення, а також прибуток. Тому для створення адаптації завжди беруть успішні і фінансово надійні твори. Джон Елліс в цьому розрізі згадує Голлівуд, в якому обирають та спираються на вже визнані романи. Як приклад «Анна Кареніна» або «Той, що біжить лабіринтом» — твори абсолютно різних епох, проте екранізовані приблизно в один час, мали чималі глядацькі збори. Звідси витікає ще одна причина для адаптації, адже це не тільки про уникнення ризику, а й про залучення більшої аудиторії нових споживачів.

Проте існують фільми, в сюжеті яких з'являється сама книга на якій він базується або ж просто згадується якийсь момент з іншої. Чи можна такі екранізації вважати адаптацією? Лінда Гатчен приходить до висновку, що адаптація це автономний твір. Вона наголошує на недоречності розглядання адаптації і так званого оригіналу в якості бінарних опозицій. Не заважаючи на подвійність адаптації, аналізувати її з точки зору наближеності до неадаптованого тексту некоректно. Такі сталі та застарілі судження мали місце через припущення, що адаптери напряду копіюють та відтворюють текст. Саме тому авторка нагадує, що «Adaptation is repetition, but repetition without replication» (Hutcheon, p. xvi). Відповідно, мета для створення адаптованого тексту може бути різноманітна: від зміни погляду на текст до прагнення віддати належне автору. «Adaptations such as film remakes can even be seen as mixed in intent: «contested homage»

(Greenberg, p. 105), Oedipally envious and worshipful at the same time» (Horton and McDougal, p. 8).

Таким чином, за Ліндою Гатчен, адаптацію можна розглядати як транспозицію вже впізнаваного твору, творчий та інтерпретаційний акт привласнення або розширену інтертекстуальну взаємодію з адаптованим твором. З цього слідує, що адаптація може виступати як похідний твір, але ніяк не другорядний.

Лінда Гатчен погоджується з представниками різних теорій адаптацій в тому, що в основі завжди лежить історія, для якої знаходять підходи та варіанти для втілення у різних знакових системах. Однак, авторка зауважує, що історія може розглядатися і використовуватися з різних точок зору, адже розрізняється як залежна так і відокремлена. «...there are two opposing theoretical schools of thought on this point: either a story can exist independently of any embodiment in any particular signifying system or, on the contrary, it cannot be considered separately from its material mode of mediation» (Hutcheon, p. 10).

З цього можна зробити висновок, що історія – це багаторівневий феномен, який не може сприйматися як одне дане. Вона має окремі елементи, які розглядаються окремо та висвітлюють різні сторони однієї і тієї ж історії.

Продовжуючи розбирати різні аспекти історії, які можуть піддаватися адаптації, Лінда Гатчен переходить до тем. Тема є найпоширенішим та найзручнішим предметом для використання в різних типах медіа простору. Як приклад вона використовує казки Ганса Крістіана Андерсена «Many Romantic ballets were derived from Hans Christian Andersen's stories simply, some say, because of their traditional and easily accessible themes, such as quests, magical tasks, disguise and revelation, and innocence versus evil» (Hutcheon, p. 11).

Так, різні одиниці історії також можуть бути переведені в інший медіа вимір видозмінені. Наприклад, фабула в різних втіленнях часто може бути просто підсумована або перепорядкована з точки зору адаптерів на сюжет історії та тип

адаптації. Задля скорочення ефірного часу, час історії можна стиснути або так само розширити при зміні фокусу. Проте, в такому разі, історії зазвичай проходять радикальні зміни. Тут авторка наводить приклад з кіноверсією роману Е. М. Форстера 1924 року «Пасаж в Індію». У книзі йдеться про двох чоловіків Філдінга та Азіза, зокрема, розповідеться про їхні міжкультурні взаємозв'язки. Замість цього, Девін Лін змінив фокусування роману на історію дівчини Адели. При цьому він переписав історію, додавши декілька моментів, аби надати глибини характеру героїні.

Підсумовуючи вищесказане, адаптація не може сприйматися, як проста ретрансляція історії. Як видно, існує чимало прикладів, які підтвержують той факт, що адаптацією можна вважати навіть передання теми, або навіть твори з серйозним зміщенням акцентів та зміною контексту. Це підтвержують слова авторки: «With each mode, different things get adapted and in different ways. As my examples so far suggest, to tell a story, as in novels, short stories, and even historical accounts, is to describe, explain, summarize, expand; the narrator has a point of view and great power to leap through time and space and sometimes to venture inside the minds of characters.» (Hutcheon, p. 28).

До того ж Лінда Гатчен доходить до висновку, що адаптація наразі досягла навіть більших масштабів. Тепер вигаданий світ можна перенести в реальність, тобто адаптується не сама історія, а гетерокосм, буквально вимір в якому вона відбувається. Звісно при цьому збережені персонажі, місця та події. Авторка наводить приклад з Діснейлендом. Там, відвідавши один атракціон, можна в прямому сенсі, увійти та фізично переміщатися по всесвіту, спочатку представленому як лінійний досвід через фільм. «Цей гетеросвіт володіє тим, що теоретики називають «істиною когерентності» (Ruthven, p. 11). Тому, Л. Гатчен, зазначає, що «так само, як і оповідні та інсценовані світи, але цей світ також має особливий вид «істини кореспондентності» – не до будь-якого «реального світу», а до всесвіту певного адаптованого тексту» (Hutcheon, p. 15).



Трансмедіація історії або навіть зміни в середині одного типу за замовчуванням означають переформатування, так званої, мови розповіді. Тому Лінда Гатчен наголошує на тому, що адаптація ніколи не може бути дослівною. «In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs» (Hutcheon, p. 17).

Більш того, вона наводить приклад з сценарієм Гарольда Пінтера до фільму Карела Райса «Жінка французького лейтенанта» (1981). У фільмі письменник зіставляє сучасного наратора та вікторіанську історію, натомість у фільмі мова йдеться про вікторіанський сценарій у сучасній стрічці, який насправді є фільмом про зйомки історії дев'ятнадцятого століття. Так актори, які грали персонажів вікторіанської епохи, переживали сценарні ситуації ніби у власному житті. Таким нетривіальним ходом, Гарольд Пінтер, використовуючи свою інтерпретацію історії та модифіковані способи донесення послугу, висвітлює підступність вікторіанського світу роману.

Однією з альтернатив, яка використовується при продукуванні адаптації є перефразування. Його особливість в тому, що сенс історії вільно передається, тобто не заангажовано ідеями автора. У книзі «Теорія адаптації» наводиться приклад з кіноадаптацією «Пані Делловей». У фільмі 1998 року режисера Марлін Горріс, багата асоціативна мова Вірджинії Вульф представлена та перефразована у вигляді «асоціативних візуальних образів» (Hutcheon, p. 16-18).

Крім того, Лінда Гатчен визначає три способи залучення, які слугують основою для більшої частини її дослідження: «розповідь», «показ» та «інтерактивний» режими. Способи залучення – це способи подання історії та відповідні способи сприйняття і переживання історій аудиторією: розповідь, показ та інтерактивність/участь. Режим розповіді оповідання включає друковане слово

— романи тощо. Аудиторія залучається до цього режиму, читаючи, і, отже, сприймає та переживає історію очима та уявою. Режим показу включає в себе візуальні та звукові елементи історії — будь-що, що має зображення чи звук — фільми, п'єси, опери, радіодрами, мюзикли, пісні, комікси тощо. Аудиторія взаємодіє з цим режимом безпосередньо сенсорним шляхом, фактично бачить і чує історію. Режим участі/інтерактивний передбачає фізичну участь аудиторії в презентації. Відеоігри, настільні ігри, парки розваг тощо можуть представляти історії, але аудиторія повинна задіяти, фізично рухаючись у часі та просторі, щоб отримати історію. Потім ці три режими описуються в термінах «форм» — під якими вона має на увазі такі жанри, як опера, музичний театр, кіно, відеоігри тощо — які представляють і передають вираз з одного режиму в інший. Адаптивні очікування виправдовуються, оскільки кожен жанр має набір умов, які роблять його унікальним. Кожен жанр своєю чергою по-різному має справу з такими художніми засобами, як: точка зору, внутрішнє/зовнішнє, час і час, двозначність, іронія, символи та мовчання. Усі три режими передбачають взаємозв'язок між творцем/адаптером історії, який обирає, який режим (розповідь, показ, інтерактивний) і засіб (роман, опера, парк розваг) використовувати для презентації, та аудиторією, яка займається її сприйняттям (за допомогою читання, бачення і слухання, або фізичного залучення) (Hutcheon, p. 128).

Лінда Гатчен розглядає адаптацію двома способами: як продукт і як процес. Як продукт, адаптація не може залишатися повністю вірною своєму оригінальному тексту, інакше виникають питання плагіату; адаптація повинна досить відрізнитися від оригінального тексту, зберігаючи при цьому основні ідеї джерела. Авторка порівнює адаптацію до мови, заявляючи, що переклади ніколи не можуть бути дослівними, оскільки вони вирвані з контексту їхньої мови оригіналу, і тому первинне джерело має авторитет і автентичність. Адаптація як процес стає актом привласнення та порятунку, намагаючись надати тексту новий зміст. Тому новизна надає адаптації цінність. Адаптації є інтертекстуальними і

стають частиною публічної історії оповідання. У результаті всі попередні адаптації стають частиною нашого розуміння всіх наступних адаптацій (Hutcheon, p. 17).

Для Лінди Гатчен, уміння розглядати адаптації з «подвійним баченням», тобто навчитися думати про них як про продукт і процес одночасно, дає змогу аналізувати адаптації за межами дискурсу вірності. Якщо дивитися з «подвійним баченням», адаптації стають схожими на ситуацію чи подію, про які повідомляють журналісти: щоб зрозуміти ситуацію (саму адаптацію), потрібно запитати про людей, які беруть участь у її створенні (адаптерів), і тих, які переживають це (аудиторія). Використовуючи теоретичні роботи Ж. Дерріда, М. Фуко, Ю. Крістєвої, М. Бахтіна, В. Ізера, Аристотеля та інших, авторка стверджує, що адаптації найкраще проаналізувати за допомогою журналістського методу дослідження: запитуючи, Що, Хто, Чому, Як, Де і Коли.

За її словами «Що» означає дивитися на те, в якій формі перебуває адаптація — різні форми ЗМІ мають різні методи передачі значення аудиторії. Запитавши «Що», можна проаналізувати спосіб передачі повідомлень у певних адаптаціях.

Лінда Гатчен обговорює того, хто займається адаптуванням творів, чому вони це роблять і як аудиторія сприймає адаптацію. Тож, «Хто» і «Чому» означають дивитися на адаптера — автора адаптації. Гатчен спочатку обговорює різноманітність часто заплутаної назви адаптера та те, як вони функціонують у творчій команді. Як і автор адаптованого тексту, він створює твір мистецтва, який покликаний передати повідомлення тим, хто його споживає. Розуміння мотивації адаптера відкриває новий простір для аналізу — запитуючи «Чому» вчені можуть обговорити економічні причини адаптації, правові обмеження, притаманні цьому процесу, і будь-які особисті чи політичні повідомлення, які адаптер мав на меті розкрити для аудиторії. Мета полягає в тому, аби глядачі по-своєму побачили версію знайомої історії, а не просто обговорювати, чи схожа адаптація на оригінал.

Вона стверджує, що причини, чому ми створюємо адаптації, різноманітні і можуть включати економіку, розвиток культури, особисті інтереси, шану, чисті розваги та соціальні коментарі. Вона стверджує, що «[Причини адаптації] слід серйозно розглядати теорією адаптації, навіть якщо це означає переосмислення ролі інтенціональності в нашому критичному осмисленні мистецтва загалом» (Hutcheon, p. 95). Гатчен стверджує, що причини адаптації, можливо, навіть більше, ніж в «оригінальному» мистецтві, повинні бути уважно розглянуті вченими та аудиторією, щоб розкрити шари, які можуть існувати в (пере)презентації історії. Причини створення мистецтва майже так само важливі, як і саме мистецтво. Згодом Лінда Гатчен обговорює відносну важливість контексту адаптації з точки зору часу, простору, місця, статі, політики, раси та культури. Авторка вважає, що, хоча ці рішення залежать від часу, зовнішні культурні контексти визначають, як адаптер представить роботу аудиторії.

Тож, беручи до уваги попередній абзац, «Як» означає дивитися на аудиторію та на те, як вони сприймають та взаємодіють з адаптацією як адаптацією. Учасники аудиторії, які знайомі з іншими версіями історії, переживають адаптації в діалозі з кожною версією, яку вони пам'ятають. Для дослідниці задоволення від адаптацій полягає в досвіді діалогу між версіями та їх різними формами — повторення знайомої історії, але з варіаціями. Запитання «Як» дозволяє проаналізувати вплив форм на досвід історії «знаючої» аудиторії. Наприклад, новелізації знайомої відеоігри чи сюжетної лінії фільму можуть дозволити обізнаній аудиторії «заповнити прогалини», надаючи подальше уявлення про думки персонажів; так само такі фільми, як «Володар пернів», можуть назавжди змінити враження обізнаної аудиторії про історію, додаючи зображення та музику (Hutcheon, p. 122).

Вона закінчує своє дослідження, задаючи два запитання. По-перше, що не є адаптацією, стверджуючи, що більшість переосмислень у будь-якій формі — пародія, переклад, конденсація, ремейки — справді є адаптацією, тоді як алюзія та

музичні семпли чи будь-яке коротке використання вже існуючого тексту — ні. Це зустрічається з деякими розбіжностями в останніх дослідженнях теорії адаптації Філіс Фрус і Крісті Вільямс, які стверджують, що вибірка та цитування музики насправді важливі в адаптації через їх інтертекстуальні функції. По-друге, Лінда Гатчен запитує: у чому привабливість адаптації? Вона красномовно припускає, що хоча приємна природа повторення та наслідування є частиною цього, елемент зміни також має першорядне значення для адаптації. Вона припускає, що в адаптації є підризна сила, за допомогою якої ми можемо змінити наше культурне розуміння, змінюючи те, що ми знаємо і очікуємо. Дослідниця порівнює художню адаптацію з біологічною адаптацією та еволюцією, пропонуючи, щоб особисті історії розвивалися та залишались актуальними, адже вона повинні адаптуватися.

«Де» і «Коли» означають перегляд контексту, в якому була створена адаптація, і контексту, в якому вона була отримана. Адаптації існують у певні часи, місця, суспільства та культури. Історії на кшталт Кармен змінюються в різних контекстах — в одному місці й часі Кармен може бути представлена як фатальна жінка-жертва в історії про етнічну іншість; в іншому вона може бути представлена як надзвичайно сильна та незалежна жінка в історії про сексуальну політику. Сутність полягає в тому, що історія в основному, змінюється з контекстом. Постановка цих питань дозволяє провести аналіз, який включає культурний імпорт адаптацій.

Книга Лінди Гатчен перегукується з роботами інших теоретиків адаптації, таких як Браян Макфарлейн «An introduction to the theory of adaptation»(1996), Роберт Стем «Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation»(2005), Томас Літч «Film Adaptation and Its Discontents»(2007) та Джулі Сандерс «Adaptation and Appropriation»(2015), з яких усі погоджуються, що адаптація є складною частиною будь-якого мистецтва і може змінити спосіб, яким ми переглядати різноманітні культурні продукти. Більше того, стислий аналіз

Лінди Гатчен елегантно підсумовує поточний стан галузі теорії адаптації, розглядаючи багато різних форм адаптації, що рідко робили вищевказані автори.

Авторка розробляє новий підхід до оцінки адаптації, який враховує не тільки наративні стратегії, а й засоби, в яких вони представлені. Дослідниця переміщує аргумент про адаптацію за межі вірності, яка, здається, в першу чергу інвестується в погоню за втратами, на набагато більш продуктивну критичну територію.

#### **1.4. Сучасний стан інтертекстуальності**

Культурне середовище сьогодення є настільки різоче новим медіа-середовищем, що очевидна переоцінка ролі інтертекстуальності є явищем неминучим. Тож у цьому розділі мова йтиме про зміни в явищах інтермедіальності та інтертестуальності та про їхній сучасний стан. Перше десятиліття двадцять першого століття, безсумнівно, запам'ятається війною з терором, зростанням войовничого ісламу, глобальною тривогою через зміну клімату та приголомшливим крахом світової банківської системи. Однак воно також запам'ятається як десятиліття, під час якого домінував феномен реаліті-телебачення, невпинна індустрія знаменитостей і, загалом, перехід майже в усіх культурних формах до практик культурних змін. Для більшості людей не здається дивним, що більшість фільмів, які вони дивляться, є римейками, що значна частка музики, яку вони слухають, складається з кавер-версій чи ремастерингових композицій або залежить від семплювання, і що телешоу, які вони дивляться, цифрові ігри, в які вони грають, і навіть мода, яку вони наслідують, часто, навіть переважно, базуються на алюзіях попередніх десятиліть і попередніх стилів. Вираз, який став популярним Теодором Адорно, «Індустрія культури», ніколи не здавався більш доречним, тому ностальгія за попереднім модернізмом, укомплектована авангардними художніми формами, стійкими до основної культури, може здатися пророчою щодо загальної інтелектуальної реакції на сучасну сцену.

Інтертекстуальність як теорія та інтерпретаційна практика відіграла значну роль у нещодавньому розвитку адаптаційних студій як нової академічної дисципліни. До маркерів появи цієї нової галузі досліджень можна віднести створення у 2008 році Міжнаціональної асоціації адаптаційних досліджень та заснування у тому ж році журналу «Адаптація» видавництва Оксфордського університету. Значна частина цієї нової дисципліни спрямована на вивчення аспектів культури, про які було щойно згадано. Як зазначає Лінда Гатчен: «Відеоігри, атракціони в тематичних парках, веб-сайти, графічні романи, кавер-версії пісень, опери, мюзикли, балети, радіо- та театральні п'єси є настільки ж важливими» для поточного теоретизування адаптації, як і більш широко обговорювані фільми та романи» (Hutcheon, p. 14). Однак, як визнає Л. Гатчен, у дослідженнях з адаптації існують певні занепокоєння, які дещо притаманні її історичному становленню. На початку свого дослідження вона зазначає, що статистика 1992 року свідчить про те, що «85 відсотків усіх оскароносних найкращих фільмів» є адаптаціями» (Hutcheon, p. 4). За її словами: «Адаптація вийшла з-під контролю» (Hutcheon, p.11). Однак вона також коментує: «Навіть у нашу постмодерну епоху культурної переробки щось - можливо, комерційний успіх адаптацій - змушує нас відчувати себе неспокійно» (Hutcheon, p.3). Під «нами» тут, схоже, маються на увазі науковці та критики, оскільки вона продовжує досліджувати масову привабливість адаптації.

Як зазначає Джулі Сандерс: «Будь-яке дослідження інтертекстуальності та її специфічних проявів у формах адаптації та апропріації неминуче цікавиться тим, як мистецтво створює мистецтво, або як література створюється літературою» (Sanders, p. 1). Адаптологія бере свій початок саме з вивчення інтертекстуальних зв'язків кіно з літературою. Фактично можна стверджувати, що сама дисципліна кінознавства частково виникла з вивчення цих взаємовідносин. Однак, як чітко зазначає Томас Лейч, цей факт призвів до того, що кінознавство, коли воно перетворилося на впізнавану дисципліну, залишило питання екранізації

літератури тим, хто працює на кафедрах літератури та культурології, на розсуд літературознавців. На думку Лейча, ця генеалогія пояснює, чому дебати про те, чи є певні екранізації вірними своїм літературним джерелам, так довго супроводжували дискусію про екранізацію (Leitch, p. 1-21). Це питання вірності та артикуляції її неадекватності є наріжним каменем нещодавно створеної дисципліни дослідження екранізацій і дозволяє одразу зрозуміти роль, яку відіграють теорії інтертекстуальності. Як зазначає Імедла Велехан: «Для багатьох людей порівняння роману та його екранізації призводить до майже несвідомого надання пріоритету вигаданому твору над отриманим фільмом, і тому основною метою порівняння стає вимірювання успіху фільму в його здатності реалізувати те, що вважається основними смислами та цінностями оригінального тексту» (Whelehan, p. 3).

Очевидно, що таке порівняння також не враховує інтертекстуальну природу всіх текстів, оскільки позиціонує літературний текст як джерело смислу. Як зазначає Крістін Герагті, ця «модель вірності» щодо «вихідних текстів» та первісного значення є тим, що часто піддається нападкам у дослідженнях з адаптації; Рейчел Керрол сміливо заявляє: «кожна адаптація є прикладом текстової невірності» (Carroll, p. 68). Однак «модель вірності», за словами К. Герагті, також «зберігається як режим за замовчуванням», вперто повертаючи критиків до оцінки того, наскільки вірним є фільм своєму літературному джерелу (Geraghty, p. 94). Це не просто пов'язано з витоками адаптаційних досліджень у літературознавстві, прикладом чого є Т. Лейч. Це також попереджає нас про поширену підозру щодо постструктуралістських пояснень інтертекстуальності у головних теоретиків цієї галузі. Сама К. Герагті стверджує, що хоча основний постструктуралістський опис інтертекстуальності (Ю. Крістева, Р. Барт) звільняє критиків від помилок «моделі вірності», він також «ризикуює ... взагалі викинути поняття адаптації» у всепроникній інтертекстуальності, в якій все стає визначеним як адаптація. Томас Лейч також бачить майбутнє адаптаційних досліджень у



переговорах між тим, що він називає «двома глухими кутами», «моделі вірності» та «бахтінської інтертекстуальності»... коли кожен текст, незалежно від того, чи є він адаптацією чи ні, плаває в морі незліченних попередніх текстів, з яких він не міг не запозичити» (Leitch, p. 63).

Робота Т. Лейча достойний приклад прагнення в рамках досліджень адаптації створити списки категорій і формальних відмінностей; однак він також визнає, що майбутнє цієї дисципліни, якщо вона хоче вийти за межі своєї попередньої одержимості екранізацією класичних літературних текстів, полягає в дослідженні культурних практик адаптації, які означають, що деякі інтертексти знову і знову обираються для репрезентації, тоді як інші не обираються (Leitch, p. 302). Здається неминучим, що дослідження адаптації часто зосереджуватимуться на тих творах сучасного мистецтва, які ставлять під сумнів саму адаптацію. Такі популярні фільми, як «Адаптація» Чарлі Кауфмана і Спайка Джонза (2002), «Ромео + Джульєтта» База Лурмана (1996) і «Мулен Руж» (2002), або тексти, як «Години» Майкла Каннінгема (1998) і «Спокута» Ієна Мак'юена (2001), які, як видається, досліджують процеси адаптації і, таким чином, звільняють свої екранізації від необхідності робити те ж саме, на сьогоднішній день є улюбленими об'єктами для аналізу і дебатів. Вплив нових цифрових технологій на сучасний клас, який тепер часто обладнаний DVD-програвачами, лазерними проекторами та доступом до Інтернету, також заохочує інтертекстуальний підхід до класики, який не тільки проводить паралелі, але й може почати аналізувати культурну одержимість адаптацією розділів канону. Шекспір, Джейн Остін, Бронте і Ч. Діккенс більше не є просто об'єктами вивчення в сучасній академічній аудиторії, їхню культурну цінність і мінливе ідеологічне значення тепер також можна легше і корисніше вивчати через аналіз частих трансмедійних адаптацій. У такому педагогічному підході питання інтертекстуальності набувають очевидного і нагального значення. Оскільки значна частина цієї галузі дослідження передбачає транспозицію з одних медіа в інші, відкривається ще один важливий аспект

дослідження, в якому формотворча природа різних медіа стає вирішальним аспектом вивчення і дискусії (Hutcheon, p. 33-77).

Немає сумнівів, що поява адаптації як основної сфери критичних і теоретичних дебатів є частково наслідком технологічної епохи, в якій більшість людей живуть у мультимедійному середовищі. У такому середовищі доступу до Інтернету, ігрових приставок, цифрових телевізорів високої чіткості, смартфонів та Kindle, наративи та мистецькі твори, з якими ми взаємодіємо, представлені у великій кількості медіа. У цьому контексті багато з того, що вважається дослідженнями з адаптації, все ще може здаватися досить анахронічним, зосередженим на друкованій книзі, целулоїдному фільмі та дорогих міні-серіалах, що спонсоруються національними телевізійними мережами. Очевидно, однак, що технологічна здатність адаптувати або переносити тексти з однієї форми представлення в іншу стає все більш значущим об'єктом для нашого критичного і культурного розгляду. Посилаючись на номінально успішну тріаду «Володаря пернів» Толкіна (1954-55), трилогію «Темні матерії» Філіпа Пулмана (1995-2000) та «Гаррі Поттера» Джоан Роулінг Л. Гатчен розмірковує про те, як вони «тепер стають видимими і чутними на сцені, в кінотеатрі, на відео- та комп'ютерних екранах і в численних ігрових форматах, а їхні читачі виявляються такими ж вимогливими» або, іншими словами, так само впевнено і комфортно почуваються в інших медіа, окрім прозової художньої літератури (Hutcheon, p. 29). У такому середовищі відкривається новий погляд на соціальну та культурну роль мистецтва, а на перший план висувається інтертекстуальна природа всіх текстів.

Частина нової галузі адаптаційних досліджень повинна буде вивчати цю інтертекстуальну або транспозиційну зміну значення в міру того, як історії, вигадані або фактичні, переміщуються з одного носія в інший, а читачі і глядачі стають все більш інтерактивними учасниками у створенні не тільки значення тексту, але й часом його презентації.

Безумовно, з сьогоднішньої точки зору, на інтертекстуальність також впливає світ, який вже асимілювався до домінування комп'ютерів, в якому все частіше кожен елемент, який ми називаємо текстом, пов'язаний з будь-яким іншим текстом. Цей прискорений зв'язок, здається, надихає поширення медіа-пристроїв, на яких і за допомогою яких сучасні читачі і глядачі встановлюють ці зв'язки. Як зазначають Джей Девід Болтер і Діана Громола: «Багато людей сьогодні, насправді переважна більшість у нашому урбаністичному суспільстві, обирають оточувати себе складними медіа формами. Вони насолоджуються множинністю і вважають за краще не концентруватися на якомусь одному засобі або представництві протягом тривалого часу. Навіть якщо вони дивляться одну медіа-форму (скажімо, MTV на телебаченні), сама ця форма є фрагментованою і множинною» (Bolter p. 66). Глядач MTV, про якого йде мова, сьогодні, ймовірно, також читає і пише на своїй сторінці у Фейсбук та Інстаграм, спілкується з іншими через мобільний телефон, іноді перевіряє факти і встановлює подальші зв'язки, відвідуючи такі сайти, як Ютуб або Вікіпедія, з того ж ноутбука, на якому він спілкується зі своїми друзями. Взаємозв'язок і множинність медіа, задіяних у сучасному житті, може здатися надмірною для тих, хто навчився зосереджувати свою увагу на одному медіа за раз, але справа в тому, що таке мультимедійне середовище, здається, фізично втілює і матеріалізує ті види авангардних теорій щодо інтертекстуальності, які ми вивчали в цій книжці. Як каже Марсель О'Горман: «десь на початку 1990-х років основні постулати деконструкції (смерть автора, інтертекстуальність тощо) були витіснені в технологію, тобто гіпертекст ... філософія була трансформована, навіть ліквідована, в матеріальність нових медіа» (O'Gorman, p. 50).

Цей децентрований текстовий досвід тепер, здається, містить у собі певний опір поняттям прозорого значення, які постструктуралістські теоретики пов'язували з комерціалізованим підходом до текстів. На думку Джорджа Лендоу, читач таких пов'язаних між собою текстових шляхів є сучасним еквівалентом

Бартового текстового аналізу, який простежує нескінченну гру значень, що детонує в різних напрямках: «кожен, хто використовує гіпертекст, робить свої власні інтереси де-факто організуючим принципом (або центром) дослідження в даний момент. Людина відчуває гіпертекст як нескінченно децентровану і рецентровану систему, фактично тому, що гіпертекст перетворює будь-який документ, який має більше одного посилання, на перехідний центр, часткову карту місця, яку можна використовувати, щоб зорієнтуватися і вирішити, куди рухатися далі» (Landow, p. 56).

### **Висновки до розділу I**

Інтертекстуальність та інтермедіальність є дискурсивними явищами, які впливають на семіотику шляхом взаємодії медіа та тексту. Функціональність інтертекстуальності можна побачити лише в літературі, а контраст – лише з мультимедійним романом.

У різних видах мистецтва, особливо в кіно, театрі та кіберпросторі проілюструвати трансдискурсивну медіа-ситуацію можливо за допомогою інтермедіальності. Інтермедіальність демонструє взаємодію між різними медіа, зберігаючи всі їхні характеристики. Найважливішим аспектом такої взаємодії є встановлення матеріалу та форми вираження поруч з іншим матеріалом та формою. Проте, щоб отримати належну теорію про інтермедіальність спершу варто дослідити інтертекстуальність, її кордони між текстом і медіа та ефекти, створені взаємодією медіа.

У той же час, поняття інтертекстуальності відображає відношення старого всередині нового. Будь-який написаний текст це не просто зусилля однієї людини, це також тема і сюжет, похідні від існуючих текстів, присутні в новіших текстах через повторення і подібність. Крім того, генерування смислів тексту здійснюється не тільки в акті виробництва, а й в акті прийом. Витоки інтертекстуальності лежать у теоріях та філософіях Ф. Де Соссюра, М. Бахтіна, Ю.Крістевої та Р. Барта. Ф. Де Соссюр через свою впливову теорією мови

розглядає мову як сукупність систематизації; М. Бахтін зробив свій вклад розробивши теорію діалогізму; Ю. Крістева поєднує ідеї Бахтіна про соціальний контекст мови з соссюрівським підходом до мови як системи знаків; Р. Барт проголошує звільнення читача у читацькій діяльності та баченні тексту як структури, що потребує практичної співпраці читача в процесі дешифрування текстів. Всі ці науковці є першотворцями та форматорами інтертекстуальності як критичного підходу.

## **РОЗДІЛ II**

## ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ В РОМАНІ ГЕЛЕН ФІЛДІНГ “ЩОДЕННИК БРІДЖИТ ДЖОНС”

### 2.1. Образ Бріджит Джонс та її відповідники в романі «Гордість і упередження»

Джейн Остін і Гелен Філдінг поділяють однакові інтереси до предмета в певному сенсі тривіального. Схоже, він належить до жанру романтики, який концентрується на емоційній інтенсивності досвіду закоханості головної героїні та ретельно продовжує процес очікування, збентеження та бажання, які вона відчуває, коли її переслідують та/або грають з «героєм».

Дослідження інтертекстуальності та інтермедіальності твору «Щоденник Бріджит Джонс» варто розпочати з того факту, що сама авторка роману Гелен Філдінг зізнавалась в інтерв'ю, що вона запозичила сюжет з «Гордості та упередження» Джейн Остін: «Я безсоромно вкрала сюжет з «Гордості та упередження» для [...] книги. Я подумала, що він був дуже добре вивчений ринком протягом кількох століть, і вона, ймовірно, не буде заперечувати» (Режим доступу до ресурсу: <https://jasna.org/persuasions/printed/number18/hall.pdf>).

Знаючи цей факт, не дивно, що вже в першому розділі роману Г. Філдінг є очевидні посилання на початок роману «Гордість і упередження», оскільки в ньому зображено головний прояв турботи матері – познайомити свою дочку із заможним хлопцем, який може виявитися її майбутнім чоловіком. Таким чином, Філдінг, як і Остін, показує, що шлюб як соціальний імператив буде центральною темою роману. Історія Бріджит починається 1 січня, коли вона приходить до тяти після святкування Нового року на званій вечері, яку влаштували її батьки. Там вона знайомиться з Марком Дарсі, про якого її мати повідомила в попередній розмові, туманно натякнувши, що бачить в ньому потенційного чоловіка для своєї дочки так само, як і місіс Беннет в романі «Гордість та упередження». Безпосередньо прізвище Дарсі є першим очевидним свідченням зв'язку цієї історії з романом Джейн Остін. Будучи неодруженим заможним адвокатом, образ Марка

перегукується з образом містера Дарсі, так само молодого, вродливого. Такого чоловіка, який небезпідставно пишається своїми смаками, стандартами та багатством. Авторка навіть описує, що Марк «стояв спиною до кімнати, уважно розглядаючи вміст книжкових полиць, і це здалося [їй] досить смішним - називатися містером Дарсі і стояти на вечірці з таким зарозумілим виглядом» (Fielding, p. 13).

Як видно з прочитаного, оточення Бріджит більшою мірою складається з самовдоволених одружених пар, які при кожному знайомстві підіймають тему її особистого життя. Їхню поведінку можна пояснити тим, що, незважаючи на те, що спосіб мислення людей з часом значно змінився, і незважаючи на права і свободу, які західні жінки отримали завдяки феміністичним революціям, суспільство все ще глибоко патріархальне. Тому, як зазначив Біден, «навіть якщо Бріджит буде жити незалежно, вона все одно залишиться жінкою в очах суспільства, що свідчитиме про її безсилля» (Beden, p. 9).

Тож з цього приводу можна стверджувати, що, незважаючи на два століття, які розділяють «Гордість і упередження» і «Щоденник Бріджит Джонс», деякі речі, здається, не так вже й сильно змінилися. Тиск, який чинить соціум на Бріджит щодо її скорішого заміжжя, чимось нагадує більшість жіночих персонажів класичних творів. По суті, за словами Сесілії Зальбер, «пошук пари у світі, де самотніх жінок більше, ніж вільних чоловіків, так само важливий для оточення Бріджит, як і для сестер, друзів і знайомих Елізабет Беннет» (Режим доступу до ресурсу: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol22no1/salber.html>). Ситуація Бріджит особливо нагадує ситуацію Шарлотти Лукас, близької подруги Елізабет. Як і Бріджит, Шарлотта соромилася того, що вона досить стара і все ще незаміжня. Описана як «розсудлива, розумна молода жінка», вона не вважалася красивою і в двадцять сім років ще не знайшла собі чоловіка (Austen, p. 17). Для неї було нестерпно жити самотньою в батьківському домі в такому віці, тому, коли містер Коллінз – жахливий кузен Ліззі, чю пропозицію руки і серця сама

Лізі вже відхилила, робить Шарлотті пропозицію, вона, не роздумуючи, приймає її:

«Містер Коллінз, безперечно, не був ні розсудливим, ні приємним; його товариство дратувало, а його прихильність до неї, мабуть, була уявною. І все ж він буде її чоловіком. Вона не була високої думки ні про чоловіків, ні про шлюб, але шлюб завжди був її метою; він був єдиним почесним забезпеченням для освічених молодих жінок з невеликим статком і, хоч і не було певності, що він дасть їм щастя, мав бути для них найприємнішим засобом від нестатків. Цей запобіжник вона тепер отримала; і у віці двадцяти семи років, ніколи не будучи вродливою, вона відчула всю удачу від цього» (Austen, p.105).

Проте, варто зауважити, що на відміну від Шарлотти Лукас, Бріджит Джонс, будучи сучасною незалежною жінкою, не має потреби у формуванні прихильності, заснованої переважно на економічних цілях. Не дивлячись на те, що до сьогоденішнього дня соціальна приналежність, здається, в більшості випадків все ще залишається елементом, що має велике значення при формуванні особистих стосунків. Так, «ключові персонажі «Щоденника Бріджит Джонс» явно належать до середнього класу, обмежені звичайними буржуазними конвенціями, що вимагають знайомства і знання походження, професії та сімейного стану один одного» (Whelehan, p. 35-36). Батьки Бріджит – подружжя середнього класу, яке залюбки бере участь у подіях свого соціального середовища, тобто приміської буржуазії, і мають таких друзів, як, наприклад, батьки Марка Дарсі, які, очевидно, мають вищий рівень життя, ніж вони, через професійний статус їхнього сина. Подібно до того, як це відбувається в «Гордість і упередження», у сучасному романі Гелен Філдінг «знову розігрується напруженість між класом і соціальним статусом, хоча, як і належить роману постмодерністського часу, класові відмінності розмиті [...] Професія Дарсі як провідного адвоката з прав людини робить його заможнішим і вагомим за статусом, ніж Бріджит» (Whelehan, p. 33). Виходячи з цього, можна зробити висновок, що в Англії періоду Джейн Остін



соціальні класи все ще були досить розмежованими, що було перешкодою для спілкування людей з різним соціальним походженням, а тим більше для одруження між собою. У часи Бріджит Джонс соціальний клас не становить проблеми, але, безумовно, тема статку не перестає бути актуальною, оскільки гроші так і залишаються ключовим фактором.

Повертаючись до розділу святкування Нового року, після незручного привітання місіс Алконбері, Бріджит зустрічає знаменитого Марка Дарсі, з яким вона дружила в дитинстві. Ця подія була надзвичайно ніяковою для неї, що підтверджується словами Бріджит, коли вона сама припускає, що «бути зведеною з чоловіком проти своєї волі - це один рівень приниження, але бути буквально зтягнутою до нього [...] під наглядом цілої кімнати, повної друзів твоїх батьків, - це вже зовсім інша площина» (Fielding, p. 13). Хоча Бріджит Джонс і кинула виклик соціальним конвенціям, вона так само, як Елізабет і Джейн Беннет у романі «Гордість і упередження», змушена була зустрітися з тим, кого мати вважає ідеальним нареченим для неї. Можна сказати, що відповідно до заздалегідь встановлених соціальних правил, вони повинні дотримуватися певного способу поведінки, в тому числі, мати належні манери при знайомстві з кимось. Наприклад, в Англії часів Регентства для того, щоб познайомитися, юні леді та юнаки обов'язково відвідували бали, де вони повинні були кланятися, танцювати і, бажано, зав'язати якусь змістовну розмову з партнерами, з якими вони щойно познайомилися. Як стверджується, Джейн Остін була дуже стурбована тим, щоб показати «важливість спілкування як перформативної події, тобто те, які можливості та мрії реалізуються (або, в рівній мірі, зазнають поразки чи провалу) чоловіками та жінками, які зустрічаються разом у певному місці та часі» (Russel, p. 176).

Оскільки, Бріджит Джонс перебуває на вечірці, а також частково намагається поспілкуватися з самотнім чоловіком, і, відповідно, повинна дотримуватися соціальних правил свого часу, ми можемо ще раз припустити, що

наприкінці ХХ століття ситуація не так вже й змінилася. Не випадково, наприклад, Уна Алконбері згадує професію Бріджит, коли знайомить її з Марком у згаданому буфеті: «Марк, це дочка Коліна і Пем [...] Бріджит працює у видавництві, чи не так, Бріджит?» (Fielding, p. 13). Так само у всесвіті Джейн Остін люди часто робили припущення про сімейне походження та соціальний статус нових знайомих, і жінки навряд чи могли розглядати можливість одруження з кимось, кого не схвалювала їхня сім'я. У світлі цього р. Вілхан стверджує, що «читаючи будь-який роман Джейн Остін, ми отримуємо відчуття задушливих соціальних правил, які регулюють можливі романтичні зв'язки». Однак, трохи дивно, що «сучасне залицання представлене як таке ж обмежене правилами, ритуалами та конвенціями» (Whelehan, p. 35-36).

До того ж, неможливо не згадати літературу, якій слідували головні героїні. З одного боку, мав місце вплив посібників з поведінки того періоду, що панував у практиці залицання часів Джейн Остін, та художньої літератури. З іншого боку, Бріджит має наставника у вигляді книг із самовдосконалення, які навчають жінку, особливо самотню, як поводитися і, за словами Сесілії Зальбер, «зрозуміти таємницю чоловіків і чому вони поводяться так, як поводяться» (Режим доступу до ресурсу: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol22no1/salber.html>). Проте, виходячи з того, що було запропоновано, самотність «можна «вилікувати» лише довгим пильним поглядом на себе і дотриманням «правил» залицання (викладених у посібниках з самовдосконалення...)), оскільки всі «самотні героїні, здається, поглинуті створенням нових, кращих «я»» (Whelehan, p. 28-29). Бріджит Джонс, до речі, повторює, що вона належить до тих жінок, які одержимі книгами з самовдосконалення, прямо під час цієї так званої першої зустрічі з Марком Дарсі. Що закономірно, адже обидва види літературного самовдосконалення були наймовірніше популярними у свої часи. Тим не менш, ні героїням «Щоденник Бріджит Джонс», ані «Гордість і упередження», дане читиво не допомогло самовдосконалитися або побудувати стосунки. Чудовою ілюстрацією цього є

персонаж Мері Беннет, середньої сестри Елізабет. Оскільки ці посібники її надзвичайно захоплювали, Мері сама говорила чітко, як книга поведінки, оскільки давала людям лише теоретичні поради, що часто звучало досить штучно. Кілька її проявів педантичності передавали несхвалення Джинн Остін згаданих книжок. Крім того, вони склали деякі з найсмішніших частин роману.

Розглядаючи пристрасть Бріджит Джонс до книг з самовдосконалення, жіночих журналів або навіть її інтерес до журналів для плітків, доречно зазначити, що це посилює владу споживацтва над західними людьми, насамперед над жінками. Ця примусовість також підкреслює тягар, який лягає на плечі таких людей, як наша героїня, чия низька самооцінка змушує її регулярно шукати зразки для наслідування, намагаючись вдосконалити себе не тільки фізично, але й психологічно. Ілюстрацією важливості наставників у житті Бріджит є те, що вона говорить після того, як зіткнулася з сильною панікою, пов'язаною з днем народження: «Зовсім новий погляд на день народження. Говорила з Джуд про книгу, яку вона читала про фестивалі та обряди переходу в примітивних культурах, і відчуваю себе щасливою і спокійною» (Fielding, p.81). Проте, в іншій ситуації, коли її запрошують на презентацію книги під назвою «Мотоцикл Кафки», Бріджит вирішує не впасти у відчай щодо вечірки, а навпаки, слідувати інструкціям, які вона знайшла в статті, щоб покращити свої соціальні навички та підвищити впевненість у собі. Згідно зі статтею, вона повинна представляти людей з продуманими деталями та налагоджувати зв'язки. Опинившись на заході, всі її зусилля зводяться нанівець, оскільки вона не може діяти так, як планувала, і це повторюється впродовж усього роману.

Незважаючи на те, що Бріджит більшу частину часу поводить невимушено, у процесі оповіді чітко простежується, що героїня постійно робить спроби не тільки покращити те, як вона поводить себе в житті, але й вдосконалити себе, тобто стати кимось, хто в її уяві кращий, ніж вона є насправді. Бріджит вважає, що з нею завжди щось не так, і це спонукає її прагнути до ідеалу краси,

поведінки та способу життя, що поширюється телебаченням, журналами і навіть Інтернетом, який, очевидно, не може бути досягнутий ніким і нічим. Не випадково Бріджит одного разу стверджує в щоденнику, що її «культура занадто одержима зовнішнім виглядом, віком і статусом» (Fielding, p. 82), а якщо згадати Елізабет Беннет, то можна стверджувати, що Ліззі також була частиною суспільства, яке було дуже стурбоване схожими темами; і коли справа доходить до самої зовнішності, не варто забувати, що про неї судили по її красі, або її відсутності, коли містер Дарсі вперше бачить її. Через те, що західне суспільство надає величезного значення вищезгаданим пунктам, Бріджит не шкодує зусиль для того, щоб змінити себе, про що свідчить той факт, що на самому початку щоденник Бріджит містить перелік новорічних обіцянок. Серед найяскравіших цілей Бріджит ми знаходимо наступні: «Я не буду палити, засмучуватися через чоловіків» або «дутися через те, що у мене немає хлопця, але буду розвивати внутрішню врівноваженість, авторитет і відчуття себе як повноцінної жінки, повноцінної без хлопця, як найкращий спосіб отримати хлопця» і «Я буду більш впевненою в собі, більш напористою, не виходити щовечора на вулицю, а сидіти вдома, читати книги і слухати класичну музику», а також «зменшити обхват стегон на 3 дюйми» (Fielding, p. 2-3).

Як згадувалося раніше, Елізабет Беннет уособлює характеристики раціональної і розсудливої жінки, яка досить добре знає своє місце в світі, проте тиск, який відчувають Ліззі і Брідж, щоб вийти заміж і створити сім'ю, – не єдина спільна риса між цими двома жінками, які живуть з різницею майже в 200 років. Елізабет – це образ епохи, в якій вона жила, все ще перебуваючи під впливом раціоналістичної думки Просвітництва, яка була в моді наприкінці 18-го століття. Так само і Бріджит Джонс втілює більшість проблем, притаманних глобалізації – явищу, яке переважає в добу пізнього модерну. Образ Елізабет Беннет відповідає соціально-історичному тлу світу, в якому вона жила; цілеспрямована, відповідальна, дотепна, серйозна, Ліззі певною мірою є уособленням моральної та

раціональної особистості свого часу. По суті, вона живе у всесвіті, який не оповитий невизначеністю. Її ідентичність – це ідентичність суб'єкта епохи Просвітництва, який ґрунтується на концепції людської особистості як повністю центрованого, єдиного індивіда, наділеного здатністю до розуму, свідомості та дії, чий «центр» складається з внутрішнього ядра, яке вперше з'являється при народженні суб'єкта і розвивається разом з ним, залишаючись, по суті, незмінним - безперервним або «тотожним» самому собі - протягом усього існування індивіда. Сутнісним центром «Я» була ідентичність людини» (Hall, p. 597).

## **2.2. Концепція щоденника в романах «Щоденник Бріджит Джонс» та «Гордість і упередження»**

Через образ Бріджит, кар'єристки, яка перебуває у безкінечному пошуку серйозних стосунків, Хелен Філдінг показує, що у сучасних жінок є інші можливості для життя. Більше того, Бріджит демонструє, що інколи, чим більш незалежною ти є, тим складніше знайти собі партнера. Її подруга Джуд – яскравий тому приклад: у неї дуже успішна робота у провідній компанії, вона проводить важливі засідання ради директорів, але у неї не може бути нічого серйозного зі своїм хлопцем, який боїться зобов'язань. Сама Бріджит, яка, до речі, має далеко не найкращу роботу в світі, теж є підтвердженням цього. Коли жінка вирішує бути незалежною і робити кар'єру, вона усвідомлює, що їй доведеться відмовитися від багатьох речей, але, як постійно повторює Шаззер, подруга-феміністка Бріджит, сьогодні жінкам не обов'язково застрягати в нещасливих і нудних стосунках через гроші чи будь-які інші інтереси. Наприклад, в епізоді жахливої вечері Бріджит із самовдоволеними одруженими парами, вони охоче дражнять Бріджит, кажучи, що в офісах повно самотніх жінок старше тридцяти років, які не можуть знайти собі хлопця (Fielding, p. 41). Оскільки Бріджит не може відреагувати інакше, ніж розплакатися, Шаззер стверджує, що вона повинна була сказати їм це: «Я не заміжня [...] тому що існує не лише один клятий стиль життя: кожне четверте подружжя неодружене, [...] опитуваннями доведено, що молоді чоловіки нашої

країни абсолютно не придатні до шлюбу, і в результаті з'явилося ціле покоління таких самотніх дівчат, як я, з власними доходами і будинками, які мають багато розваг і не змушені прати чужі шкарпетки» (Fielding, p. 42).

У світлі цього важливо стверджувати, що саме наративний стиль, представлений у формі щоденника, дозволяє Бріджит не лише вести запис подій свого життя, але й, головним чином, раціоналізувати своє ставлення до них, ставлячи перед собою щоденні цілі, які їй зовсім не вдається досягти. Як зазначають португальські вчені Карлос Рейс та Ана Крістіна М. Лопес у «Dicionário de Narratologia», завдяки інтимності та приватності, які характеризують щоденник, він, здається, має власного оповідача як найбажанішого наратора (Reis, p. 100), що пояснює сповідальний аспект наративу. Пишучи роман у подібній манері, авторка Гелен Філдінг акцентує увагу на суб'єктивності героїні в тому сенсі, що Бріджит ніби розмовляє через неї з власним «я».

Ідея якогось внутрішнього голосу, що відкривається читачеві, так чи інакше створює враження, що дівчина, яка пише щоденник, а точніше Бріджит, просто відверто розповідає про те, як це – бути жінкою в останньому десятилітті ХХ століття. Її потреба у сповіді пов'язана з нестабільністю часу, в якому вона живе. У світі, де все постійно змінюється і де вона має мільйони варіантів вибору, Бріджит може лише намагатися знайти для себе ідентичність, адже, як зазначив Стюарт Холл, «особливий тип структурних змін трансформує сучасні суспільства наприкінці двадцятого століття». При цьому, за його словами, суб'єкт «стає фрагментованим: складається не з однієї, а з декількох, іноді суперечливих або невирішених, ідентичностей» (Hall, p. 596-598).

Іншим поясненням того, що сучасна героїня завела щоденник, є те, що вона хоче записати свої цілі, щоб мати змогу щодня відслідковувати їх результати і бачити, наскільки вона розвинулася до кінця року. Це правда, що коли хтось записує свої цілі, він, як правило, більше концентрується на тому, чого хоче

досягти. Однак, хоча Бріджит, здається, дуже прагне до реформ, її дії вкотре показують, що це те, чого хоче її розум, але несвідомо вона не може і не хоче змінюватись. Яскравим прикладом цього є запис у щоденнику Бріджит, в якому вона скаржиться на те, що набрала зайву вагу. Після того, як вона додала список зі своєю новою дієтою, Бріджит заявляє: «Я усвідомлюю, що стало занадто легко знайти дієту, яка б відповідала тому, що тобі хочеться їсти, і що дієти не можна вибирати і змішувати, їх потрібно вибирати і дотримуватися, що я і почну робити після того, як з'їм цей шоколадний круасан» (Fielding, 1999, p. 75). Проте, в іншому записі можна побачити, як Бріджит виправдовується перед собою за кількість спожитих сигарет, калорій і розчинних кавових напоїв: «Середа 22 листопада. 8 ст 10 (ура!), алкоголь 3 одиниці, сигарети 27 (цілком зрозуміло, коли мама – звичайнісінька злочинниця), калорії 5671 (ой, здається, апетит повернувся), миттєвості 7 (безкорисливий вчинок, щоб спробувати відіграти всі гроші, хоча, можливо, віддала б не всі, якщо подумати), загальний виграш 10 фунтів, загальний прибуток 3 фунти (треба ж з чогось починати)» (Fielding, p. 275).

Як бачимо з кількох записів у щоденнику, Бріджит Джонс постійно придумує виправдання, які пояснюють, чому їй не вдалося досягти поставлених цілей, або, навпаки, чому вона палила, пила і їла так, що перевищила встановлені нею ж межі. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що як би не намагалася головна героїня стримувати себе, вона постійно намагається пробачити собі те, що не змогла дотриматися встановлених нею правил. Власне, саме в цьому і полягає гумор роману – у гріховності Бріджит, її схильності до змін та реформування. У зв'язку з цим було висловлено припущення, що сам сюжет роману «здається звичайним покаранням Бріджит за спроби керувати своїм життям, одночасно винагороджуючи її за те, що вона вийшла з-під контролю - щирість, яка, очевидно, завойовує серце Дарсі, зрештою, є продуктом наполегливої нездатності Бріджит здійснити свої плани переробити себе в іншому образі» (Marsh, p. 55). Крім того, майже неможливо побачити, як Бріджит перераховує свої компетенції в

щоденнику. Лише коли мати каже їй, що вона хотіла б зробити кар'єру, Бріджит помічає, що вона дійсно чогось досягла в житті, або коли вона відвідує день народження свого хрещеника Гаррі і повертається додому надзвичайно щаслива від того, що вона неодружена і бездітна.

Тим не менш, стверджується, що приватний характер написання щоденника часто робить його схожим на епістолярну оповідь (Lopes; Reis, p. 101), що робить алюзію на листи, якими Елізабет обмінювалася зі своєю сестрою Джейн, коли остання перебувала в Лондоні, або на пояснювальний і досить конфіденційний лист містера Дарсі, який він дав Ліззі. Важливо підкреслити, що Бріджит і Ліззі виражають свої почуття і представляють свою суб'єктивність у формі гумористичних записів у щоденнику і в листах, представлених у класичному творі, відповідно. Власне, «Гордість і упередження» був написаний близько 1790 року, коли епістолярні романи були досить популярними, особливо романи Семюела Річардсона, який, за словами її племінника Остін-Лі, був улюбленим письменником Джейн Остін. Тому не випадково твір «Гордість і упередження» пронизаний наявністю досить великої кількості листів – прийому, який не лише дозволяє читачеві мати ширше уявлення про персонажів, що ними обмінюються, але й сприяє збагаченню та розвитку самої сюжетної лінії. Щодо схожості щоденника та епістолярного формату, то у своїй книзі «Епістолярний роман: Репрезентація свідомості» теоретик Джо Брей стверджує, що епістолярний наратив часто представляє «прозору версію суб'єктивності, оскільки його автори, очевидно, занотовують все, що проходить через їхні голови в момент написання» (Bray, p.1). Досі у зв'язку з цим стверджувалося, що: «Звісно, читач повинен був повірити, що герої таких епістолярних творів записують нецензуровані потоки свідомості. Думки нібито записуються так, як вони приходять, без жодних зусиль контролювати їхню логічну структуру. Персонажі розмовляють самі з собою, розмірковують, думають вголос – на папері» (Bray, p. 1).



Що стосується щоденників, то Карлос Рейс і Ана Крістіна М. Лопес глибоко зауважують, що саме в романі існування щоденника стає найцікавішим: протягом усього щоденника оповідач роману представляє невпевненість, нерішучість щодо майбутнього, а також витрати, які впливають з фрагментарного і поступового змісту оповіді, а отже, і самої історії (Reis, p.101). Насправді, коли Бріджит починає вести щоденник і записувати свої рішення, вона не знає, що станеться з нею до кінця року. Її щоденні записи та конфлікти спонукають читача дізнатися, що вона робитиме після першого побачення з Деніелом Клівером або на яку вечірку піде наступної суботи, і з ким вона може там зіткнутися, наприклад. За словами Келлі А. Марш, є навіть «випадки, коли Бріджит, здається, не контролює свою розповідь та її іронію. Наприклад, в деяких моментах роману правдоподібність щоденникової форми поступається місцем похвилинному опису дій Бріджит» (Marsh, p. 55), що виглядає як «пряма подача зі свідомості Бріджит, а не як свідомо зроблений письмовий запис» (Marsh, p. 55).

У підсумку, важливо підкреслити, що Бріджит Джонс зазнає багато тиску: тиск, притаманний часу, в якому вона живе, - намагання знайти себе у світі, який є непостійним; тиск бути схожою на рольові моделі, які вона бачить у журналах, а також тиск з боку суспільства, яке загалом вимагає вийти заміж і осісти. Все це разом з невпевненістю в собі сприяє прагненню Бріджит до реформ. Вона не бачить недоліків в людях, які її оточують, так само, як і не усвідомлює, що поради, які вона отримує, можуть бути невдалими. Натомість, коли вони не спрацьовують, вона звинувачує себе і вважає, що нічого не вийшло, тому що вона – безнадійний випадок. Таким чином, вона завжди є проблемою, і ситуація стає ще гіршою, коли Бріджит порівнює себе з іншими людьми, особливо з людьми, які є частиною її соціального кола. Саме це відбувається, коли її короточасний бос-бойфренд Деніел Клівер зраджує їй і замінює її на іншу жінку: «Там, розкинувшись на шезлонгу, лежала засмагла, довгонога, білява [...] жінка. Я стояла, застигла на місці, відчуваючи себе величезним пудингом у сукні подружки нареченої»

(Fielding, p. 178). Порівнюючи себе з іншими, особливо з іншими жінками, Бріджит часто вважає їх вищими за себе; в її уяві вони наділені якостями, якими вона хотіла б володіти. Іншою людиною, яка свідомо демонструє Бріджит це почуття вищості, є Наташа, гламурний провідний адвокат у сфері сімейного права, колега Марка і дівчина, яку він хотів би бачити своєю. Вона вперше знайомиться з героїнею під час літературної презентації, на яку запрошена Бріджит Джонс, і разом з колегою Бріджит – Перпетуа в розмові про ієрархії культури постійно дражнить Бріджит через її пристрасть до популярних телепрограм. Наташа також принижує Бріджит за інших обставин, коли вони випадково зустрічаються. Власне, Наташа та її поведінка по відношенню до Бріджит Джонс на згаданому заході нагадує зустріч містера Дарсі та сестер Бінглі, насамперед Керолайн Бінглі, з Елізабет Беннет.

У творі «Гордість і упередження» Керолайн Бінглі має почуття до містера Дарсі, і як тільки вона помічає його інтерес до Ліззі, вона починає принижувати і зневажати головну героїню. Наприклад, після того, як її сестра Джейн захворіла на застуду, Ліззі пішки вирушає до Незерфілд-Холу, будинку містера Бінглі. Коли вона приходить туди, її спідниця на шість дюймів заляпана багнюкою, що, очевидно, не могло залишитися непоміченим міс Бінглі та її сестрою, які коментують її зовнішній вигляд на кшталт: «Пройти три милі, або чотири милі, або п'ять миль, або скільки там, по щиколотку в багнюці, та ще й одна, зовсім одна! Що вона хотіла цим сказати? Мені здається, що це свідчить про огидний вид пихатої незалежності, про байдужість самого провінційного містечка до пристойності» (Austen, p. 32-33). Навіть якби вона чула, що сестри говорили про неї, Елізабет, ймовірно, була б більш здатна контролювати себе і була б менш вражена, ніж Бріджит, коли Деніел Клівер згадує про свою нову інтрижку, як вона думала, що він сказав, що Бріджит худа (Fielding, p. 178).

Особистість Елізабет дійсно була дуже своєрідною. На відміну від своєї старшої сестри, наприклад, вона, здавалося, не була надто заклопотана

соціальними умовностями, а, скоріше, була більш зацікавлена у висловленні власної думки та вірності своїм принципам. Террі Іглтон заявив, що у «світі Остін, де існує так багато корупційних впливів за межами країни, життєво важливо звертатися до власних принципів і приймати власні рішення» (Eagleton, p. 110). Як було зазначено, Ліззі ні на мить не завагалася пройти довгий шлях до Незерфілда, щоб побачити хвору Джейн, навіть якщо це означало бути під пильною увагою вигадливої Керолайн Бінглі та її партії. У світлі цього літературний критик Ян Літлвуд зазначає, що для «сучасних читачів нешаноблива дотепність Елізабет, її нежіночий похід до Незерфілду, її нетерпіння до елегантної жіночої безглуздості – все це поставило б її в рамки триваючої дискусії про належну роль жінки» (Littlewood, p. 13). Ліззі завжди знала, що їй доведеться вийти заміж, оскільки майно її сім'ї успадкує її далекий двоюрідний брат, єдиний спадкоємець чоловічої статі після її батька. Проте героїня була настільки рішучою, що часто повторювала, що вийде заміж тільки через кохання, інакше залишиться самотньою. Підтвердженням цього може слугувати випадок, коли містер Коллінз зробив їй пропозицію; хоча її мати бачить у ньому вигідну пару, вона без вагань відмовляє йому: «Я цілком серйозна у своїй відмові. Ви не змогли б зробити мене щасливою, і я переконана, що я остання жінка у світі, яка зробила б вас таким» (Austen, p. 92).

Однак, за словами Келлі А. Марш, Бріджит Джонс, з усією її невпевненістю, відчуває, що «вона грішниця, але те, що робить її розповідь комічною, полягає в тому, що це сповідь грішниці, яка не має жодного наміру виправлятися. Її сповідь – це не прагнення до досконалості [...] це прославлення самого себе» (Marsh, p. 61). Отже, сам щоденник є темою, в якій Бріджит має виправдовувати свої дії, а не досягати контролю над ними. І Наташа, і американка Деніела Клівера дуже гламурні та елегантні, але несвідомо Бріджит не хотіла б бути ними, так само, як Елізабет Беннет не хотіла б бути схожою на багату і недалеку Керолайн Бінглі.

Щоденник Бріджит – це певним чином спроба демістифікації жіночого уявлення про контроль і необхідність самовдосконалення під тиском суспільства споживання. Тиск, який відчувають Ліззі та Бріджит, щоб вийти заміж і створити сім'ю – не єдине, що об'єднує цих двох жінок, між якими майже 200 років різниці. Елізабет відрізнялася від усіх інших жіночих персонажів «Гордості і упередження» тим, що не зовсім приймала те, що їй нав'язувало суспільство. І Ліззі, і Бріджит так чи інакше відображають умови життя жінок свого часу. Як стверджується, напевно «Елізабет не зовсім відповідає запропонованому ідеалу жіночності... Елізабет, а за нею і Джейн Остін, виходять за межі параметрів свого часу і чинять опір узагальненому ідеалу жіночності» (Vasconcelos, p.15), так само як і Бріджит Джонс.

Обидві вони підривають жіночий ідеал «досконалої жінки», а точніше, вимоги та очікування, що накладаються на жінок у їхньому різному віці. Елізабет робить це, залишаючись вірною своїм принципам, незважаючи на те, що їй доведеться відхилити скільки завгодно пропозицій руки і серця, а Бріджит – підриваючи уявлення про ідеальну космополітичну істоту і про жінку, яка повинна жонглювати кар'єрою і сім'єю у свої тридцять з гаком років. Бріджит Джонс не вдається змінитися, бо, попри всі свої недоліки та невдоволення, вона не може бути кимось іншим, окрім себе самої, і саме тому наприкінці історії вона винагороджується Марком. Паралельно з цим, Елізабет Беннет прозирає в ході своєї історії, коли дізнається, що її гордість призвела до упередженого ставлення до містера Дарсі, але так само, як і Бріджит, вона не змінилася, і ми не хотіли б, щоб вона змінилася» (Marsh, p. 71).

### **2.3. Тракткування іронії та субверсії в романі та його кіноадаптації**

Іронія є найбільш цікавою через її субверсивний потенціал. За словами Лінди Гатчен, її «не можна розглядати окремо від соціальних, історичних та культурних аспектів контекстів її розгортання та атрибуції» (Hutcheon, p. 17). Іншими словами, вона не може відбуватися в соціальному вакуумі, але повинна

бути пов'язана з концепцією «дискурсивних спільнот» (Hutcheon, с. 29), яка забезпечує контекст для вираження і розуміння іронії і ґрунтується на нашому досвіді та інтерпретації. Вона здатна кинути виклик існуючому соціальному порядку, використовуючи свої власні слова, щоб підірвати і перевернути його владу. Вона руйнує існуючий дискурс зсередини, дестабілізуючи і кидаючи виклик його авторитету, привласнюючи його владу (Hutcheon, р. 29-30).

Романи Гелен Філдінг «об'єднують очевидні протиріччя досвіду і підкреслюють різноманітність світу» (Childs; Fowler, р. 124), пропонуючи читачам іронію як «мистецтво зіставлення та опосередкування» (Childs; Fowler, р. 124), закручену в унікальній британській манері. Гелен Філдінг, безумовно, почувалася достатньо впевнено у культурі 1990-х років, щоб переосмислити романів Джейн Остін та здійснити субверсію її інституційного статусу в межах канону та популярної суспільної думки. Таким чином, ще і поєднати власну версію щоденникового формату з піджанром роману в стилі «чик літ»(жіночої масової літератури).

Сюзанна Фуллертон припускає, що Джейн Остін відіграла важливу роль у Першій світовій війні, адже солдати, які відчували сильний стимул боротися за вікторіанські ідеали честі, обов'язку, самопожертви та патріотизму, але опинилися в окопах, могли повернутися до «мирної Англії з тихими лагідними манерами і затишними вітальнями» (Fullerton, с.24). Після війни, однак, таке уявлення про свою батьківщину не могло забезпечити відпочинку, розваг або тихого звільнення від спогадів про війну. Вони шукали притулку в іронії, яка, за спостереженням Жанни Брем, додатково слугувала засобом субверсії. Гелен Філдінг увічнила цей домінуючий тон британської літературної сцени, як стверджує К. Марш, привласнивши романтичний сюжет містера Дарсі та Елізабет, вона підірвала неправильне прочитання Джейн Остін, яке включає як ностальгічний притулок для чутливих, коли сучасний світ став занадто великим для них, так і загальноприйняте «довго і щасливо» через шлюбне завершення. Саме ця потреба в

канонізований історії та авторах надала Гелен Філдінг широкі можливості для посилення та субверсії іронії як традиційної ознаки британської культурної спадкоємності (Jukić, p. 233). Романи Філдінг про Бріджит Джонс «перегукуються з її вірою у верховенство взаємозалежних стосунків та з її пошуком ідеалу досконалого і контрольованого «я»» (Marsh, p. 69). Іншими словами, Келлі А. Марш припускає, що Гелен Філдінг цінує і підкреслює «людські зв'язки і взаємозалежність», тому вона звертається до замкнутого світу Остін (Allen, p. 110) і до «популярних сучасних уявлень про те, якою може і повинна бути особистість» (Allen, p. 71). Відкинувши всі сталі поняття, вона «згадує світ, вільний від пост-остенівського міфу про досконале «я»» (Marsh, p. 71).

Щодо критики наративної техніки Філдінг в романі «Щоденник Бріджит Джонс», Марш стверджує, що вона використовує форму вигаданого щоденника, щоб підкреслити заздалегідь сплановані схеми оповіді та траєкторії, які, в свою чергу, спонукають до інтерпретаційних зусиль. Щоденник Бріджит є важливим показником її бажання взяти під контроль своє життя, отримати певну перспективу щодо своєї більш нав'язливої поведінки та довіритися комусь або чомусь ( Marsh, p.53-56). Вона веде скорочені та сконденсовані записи про свою вагу, їжу, напої, куріння та побачення; по суті, вона завжди планує своє майбутнє. Хоча читачі бачать, як ці плани здійснюються, подальший розвиток сюжету Бріджит стає дуже передбачуваним, оскільки ми можемо бути впевнені, що кожного разу, коли вона робить заяву на кшталт «очікую стати відомою як блискучий кухар і господиня» (Fielding, p.82), на нас чекає катастрофа і приниження. Цей патерн структурує роман в цілому, оскільки список новорічних обіцянок на початку діє як передвістя всіх речей, які Бріджит явно не зможе виконати, з вирішальним очікуванням єдиного –«сформувати функціональні відносини з відповідальним дорослим» (Fielding, p. 3) – що не залежить і не може залежати виключно від самої Бріджит, щоб виконати.

Потреба Бріджит досягти внутрішньої врівноваженості, ставши справжньою жінкою в досконалому тілі, насправді є подвійною і протилежною за своїм ефектом і метою. Як і її подруги, Шаззер і Джуд, вона дуже красномовно висловлюється на такі теми, як: «Реакція Сьюзен Фалуді» (яку вона нібито читала), «тенденція висококваліфікованих жінок-годувальниць» (Fielding, p. 247); жінки, «які мають термін придатності до розмноження» (Fielding, 1999, p. 196), оскільки вони є «переробленими» (Fielding, 1999, p. 21) з «пульсуючими яєчниками» (Fielding, 1999, p. 38); «Чоловіки, які не можуть взяти на себе зобов'язання» (Fielding, 1999, p. 44) та «самовдоволені одружені». Ця постмодерністська, «феміністична тирада» (Fielding, p. 125) про «повноцінну жінку, якій не потрібен чоловік, щоб бути цілісною» (Fielding, 1999, p. 43), не заважає їй вправлятися у мистецтві залицяння. Оскільки більшість читачів не змогли зрозуміти іронічний підхід до жорстких кодексів поведінки Джейн Остін, зображених у її романах (Jukić, p. 25), сучасні читачі не розуміють іронії Г. Філдінг, яка описує культуру Космополітен як «одержиму зовнішнім виглядом, віком і статусом» (Fielding, p. 82), і що всі спроби Бріджит слідувати різним журналам і книгам самовдосконалення, щоб стати фізично презентабельною «у безжальній війні знайомств» (Fielding, p. 72), є новим засобом для досягнення тієї ж мети – заміжжя. Вона одержима зовнішністю ідеальної жінки і докладає чимало зусиль для вдосконалення своєї зовнішності та особистості, щоб стати більш схожою на свій ідеал. Цікаво, що її щоденник, в якому відстежуються коливання ваги, звички до алкоголю та куріння, фарбування коренів та інші спроби змінитися, підривається «нездатністю» авторки надати читачам опис Бріджит. Це незвично для книги романтичного жанру, яка повинна підкреслювати «рух до більш досконалого стану, оскільки його найперша концепція була утопічним дискурсом» (Smith, p. 68). Зовнішність зазвичай детально описується для того, щоб встановити, чому герой зацікавлений у жінці. Не описуючи її зовнішність,

вона не робиться схожою на «ідеальну» жінку, і кожен читач може прочитати в ній все, що хоче.

Така «вдосконалена» Бріджит представляє привабливість лише для Деніела Клівера, чоловіка, який відіграє провідну роль у її мріях («її голова була сповнена мрійливих фантазій» (Fielding, p. 131); «Починаю захоплюватися ідеєю про себе як про матір у стилі Келвіна Кляйна, можливо, в кроп-топі або підкидаючи дитину в повітря, задоволено сміючись у рекламі дизайнерської газової плити, гарного фільму або подібних фантазіях» (Fielding, p. 116). Як і у випадку з ТВ-рекламою, яка збільшує наші очікування, поки ми не купимо товар, Деніел функціонує як гідний і потенційний чоловік до тих пір, поки не буде доведено, що йому не вистачає благородства і моральної доброчесності. Він, безумовно, не є чоловіком мрії Бріджит; він не піклується про неї і не догоджає їй. Це досить незвично для роману, де герой балує героїню і задовольняє всі її потреби, даючи їй зрозуміти, що вона на першому місці. У цьому випадку антигерой Гелен Філдінг іронічно підриває романтичну історію зі щасливим кінцем. Вона також використовує пародію та іронію, щоб розкритикувати наполягання інших людей на тому, що всі повинні брати участь у подружньому житті як чомусь природному, ставлячи Бріджит під той самий тиск, який чинять її мати (яка покидає чоловіка), тітка Уна (можливо, одружена з геєм) та її самовдоволені (нещасливо) одружені подруги. Це тиск суспільства, як цілісної структури, як на прикладі Дня Святого Валентина, який Бріджит сприймала як «суто комерційне, цинічне дійство» (Fielding, p. 49), при цьому очікуючи на листівку від можливих шанувальників.

Оскільки Бріджит не вдається досягти внутрішньої рівноваги, а її жіночність використовується для дестабілізації існуючих уявлень про невимушену красу як передумову для подальшого знайомства, вона змушена відмовитися від усіх претензій і повертається на траєкторію, визначену Джейн Остін. Авторка використала прізвище Дарсі, щоб забезпечити впізнаваність сюжету Остін і привернути увагу до її трактування шлюбу та подружньої безпеки як



найпотужнішого підґрунтя її символічного капіталу. Гелен Філдінг розширила його і створила свій, пообіцявши читачам видати Бріджит заміж за Марка. Вона змушує їх перемогти всі перешкоди в кіноадаптації другого роману «Бріджит Джонс: Межі розумного»(1998).

Іронія присутня і в кіноверсії «Щоденника Бріджит Джонс» 2001 року. За словами Тетяни Юкіч, перша частина фільму за іронією, перебільшенням і гротеском нагадує «Гордість і упередження» Джейн Остін, про що свідчить коментар Марка до Бріджит: «Мені не потрібне побачення наосліп, особливо з якоюсь вербально недержавною старою дівою, яка курить, як димар, п'є, як риба, і одягається, як її мати» (Fielding, p. 232). З іншого боку, друга частина фільму ближча до більш спокійної романтичної комедії. Вона зберігає саркастичний тон оригіналу, який не належить виключно Бріджит як оповідачці, але став головною особливістю фільму. Так, снобізм і відсутність смаку у британського вищого середнього класу підкреслюється через безглуздий грим, костюми і декорації

Окрім очевидної іронії у виборі Коліна Ферта на роль Марка Дарсі, Т. Юкіч стверджує, що Х'ю Грант у ролі Деніела Клівера та Джемма Джонс у ролі матері Бріджит також роблять свій внесок в іронічний ефект фільму. Адже саме вони знімалися у фільмі «Розум і почуття» 1995 року, ставши частиною проекту «остінманія». Тому від Х'ю Гранта очікували, що він буде романтичним і інфантильним лише для того, щоб показати себе вульгарним і нестримним. Джемма Джонс успішно виконує свою роль дурнуватої та невротичної місіс Дешвуд (і місіс Беннет). Здається, що фільм створив підривну іронію та метафоричну комунікацію з іншими фільмами, але в кінцевому підсумку він є промоутером консервативної візуальної політики, яка розглядає неприборкану енергію як традиційно дурну, невротичну, незрозумілу та незрілу (Jukić, p.232-233).

У своїй рецензії на фільм «Щоденник Бріджит Джонс» 2001 року професор Т. Юкіч стверджує, що Елізабет Беннет і Бріджит Джонс, популярні і прибуткові

ікони англійської літератури і кіно, досягли успіху завдяки тому, що висміювали власну потребу в романтичному коханцеві. У цьому питанні, як вона зауважила, Пемберлі відіграє дуже важливу роль. Для міс Беннет це місце усвідомлення справжньої цінності містера Дарсі. Для Бріджит у фільмі – це знак видавництва «Пемберлі Пресс», в якому вона працює. Він надрукований на каталозі, який тримає коханка Клівера, намагаючись приховати свою натуру. Це той момент, коли, розчарована тим, що Деніел не виправдав її романтичних очікувань, вона вирішує залишити книжковий бізнес і піти на телебачення (Jukić, p. 233).

Романи Гелен Філдінг за участю Бріджит Джонс, безумовно, довели одночасну присутність оригінальності і визнання, необхідних для жанру імітації. Вони були успішними, тому що відрізнялися за формою, стилем і контекстом, розраховуючи при цьому на обізнаність читача з оригіналом.

#### **2.4. Компаративний аналіз сюжету роману та кіноадаптації**

Метою цього розділу є обговорення екранізації роману «Щоденник Бріджит Джонс» та зосередження уваги на схожості та відмінностях персонажів роману «Щоденник Бріджит Джонс» та фільму. І роман, і фільм мають однакові назви та головних героїв – Бріджит Джонс, Деніел Клівер та Марк Дарсі. Ці три головні герої є визначальними і забезпечують хід та цікавість сюжету. Проте, як і властиво адаптаціям, у характеристиці головних героїв можна помітити деякі відмінності з оригінальними книжковими персонажами.

Роман Гелен Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс» розповідає про Бріджит Джонс, тридцятирічну «стару діву», яка намагається визначитись із тим, чого вона хоче від життя. Текст Філдінг, відомий тим, що став початком жанру жіночого роману, присвячений контрасту між сучасною кар'єрною жінкою та традиційною домогосподаркою. Зрештою, «Щоденник Бріджит Джонс» свідчить про те, що жодна жінка не обмежена епохою, в яку вона народилася. Одноійменною екранізація, знята у 2001 році режисером Шерон Магуайр, є гідною адаптацією,

оскільки вона залишилася близькою до основних питань і тем книги, але змінила деякі з них для кращого сприйняття читачем.

У книзі Бріджит витрачає багато часу, читаючи та звертаючись до книг про самовдосконалення, коли має справу з особистим життям, або ж намагається допомогти подрузі розібратися у власних романтичних пережиттях. У фільмі, хоча і є деякі візуальні посилання на книги з самовдосконалення, якими цікавиться Бріджит, вони не є численними і не становлять невід'ємну частину сюжету.

Натомість, друзі кіношної Бріджит безпосередньо дають їй поради стосовно того, що їй слід робити, і Бріджит, здається, досить радо їм слідує. На жаль, ніхто у фільмі не згадує про застереження щодо уникнення «емоційного обману». Як наслідок, метод налагодження стосунків з Деніелом Клівером у кіношної Бріджит змінюється.

Крім того, певні аспекти дружби Бріджит також ігноруються у фільмі, щоб більше зосередитися на статусі стосунків Бріджит. Наприклад, у романі у Магди та Джеремі (яких глядачі можуть пам'ятати як господарів званої вечери самовдоволених подружніх пар) з'являється власний підсюжет, коли з'ясовується, що у Джеремі була інтрижка. Задля збереження образу головної героїні та аби сюжет не зміщував наративи, здається, що конфлікт дуже влучно був проігнорований у фільмі. Крім того, в книзі він розглядався як просто анекдот і ніколи не досліджувався і не обговорювався в подробицях. Бріджит також майже ніколи не замислюється про скрутне становище своєї подруги і не цікавиться, як справи у Магди після того, як вона дізналася про це, що створює враження, що інтрижка і шлюб її подруги не дуже цікавлять Бріджит. Відкинувши все це на другий план, фільм зосереджується на стосунках Бріджит, а не на справді складних проблемах, з якими стикаються її подруги.

Наступний аспект, що був видозмінений в адаптації – це сімейні справи Джонс. Так, наприклад, матір Бріджит – Пем, у книзі неймовірно егоїстичний персонаж, який прагне «забути» будь-які свої помилки, звинувачує інших людей,

втручається в їхнє життя і відверто бреше, щоб отримати те, що хоче. Головним чинником який викликає негатив у читачів це те, що по якійсь причині їй ніколи не доводиться відповідати за свої вчинки. Навідмінну від роману, в екранізації, принаймні, вдається поспівчувати матері Бріджит. Вона нещаслива у своєму шлюбі, тому йде шукати те, що їй подобається, і врешті-решт опиняється в компанії чоловіка, який змушує її відчувати себе неймовірно особливою. Як би там не було, її героїня у фільмі чесна щодо своїх дій та намірів.

Коли в книзі мати Бріджит розлучається з чоловіком, вона починає вести власну телепрограму і постійно запитує, чи не виникали у самотніх людей думки про самогубство. У менш абсурдному варіанті у фільмі мати Бріджит постає в ролі асистентки свого хлопця на шоу про покупки для дому. З кар'єрою матері на телебаченні змінилася і кар'єра Бріджит. У книзі мати наполягає на тому, щоб Бріджит отримала роботу за допомогою неї, використовуючи свої власні зв'язки з різними людьми в індустрії. Без впливу матері зміна кар'єрних шляхів, кіногероїня Бріджит є більш самотивованою і успішною.

Крім того, важливо зауважити, що кульмінацією книги є не сварка між Дарсі та Клівером, а шахрайська схема матері Бріджит та одного з її кавалерів, Хуліо.

Особисте життя Бріджит у книзі помітно відрізняється від кіноадаптації. Звісно, основні елементи зберігаються: вона зустрічається і з Деніелом Клівером, і з Марком Дарсі, і наприкінці книги залишається з Марком. Книжкова Бріджит спочатку відмовляється спати з Деніелом, коли він каже, що просто хоче «трохи розважитися». В фільм ж, хоча вона стверджує, що її не цікавлять його «емоційні витівки», Бріджит продовжує фліртувати з Деніелом, врешті-решт спить з ним, а через деякий час вступає з ним у справжні стосунки. Так, наприклад, Клівер у книзі не такий очевидний негідник, адже до того, як він зрадив Бріджит, він видавався цілком нормальним хлопцем і навіть познайомився з її матір'ю. Це зовсім не збігається з кіноверсією.

Марк Дарсі у фільмі також виглядає більш зарозумілим, починаючи з уїдливих коментарів про Бріджит на фуршеті з каррі з індички. Це підтверджується цитатою Марка, коли він говорив зі своєю матір'ю: «Мамо, мені не потрібне побачення наосліп. Особливо з якоюсь вербально неконтинентальною старою дівочою... яка курить, як димар, п'є, як риба... і одягається як її мати». (00:03:51) У книзі він, як правило, більш соціально незграбний, але добрий чоловік, і шведський стіл з індичкою каррі для нього більш незручний, ніж для Бріджит. У книзі, він був готовий допомогти Бріджит в багатьох випадках, зокрема під час інтерв'ю. Склалось так, що Марк Дарсі був адвокатом людей, у яких мала брати інтерв'ю Бріджит. Тож завдяки Марку Дарсі Бріджит змогла добре провести інтерв'ю. Наведена цитата — це діалог між Бріджит і Марком Дарсі під час цього моменту. «Неважливо. Давай, – сказав він, сміючись. «Приготуй свого оператора, а я подивлюся, що я що я можу для тебе зробити» (Fielding, p. 124).

Крім того, у книзі між Клівером і Дарсі немає бійки. Марк завойовує серце Бріджит повільно і впевнено, доводячи свою спроможність раз і назавжди, розібравшись зі скандалом з шахрайством її матері і запросивши Бріджит на романтичне Різдво.

У книзі Бріджит має кілька вражаючих гумористичних моментів, які не потрапили до фільму. Її оповідний голос звучить цілком захоплююче, навіть якщо ситуації є відверто фарсовими. З іншого боку, кіношна Бріджит часом може здатися абсолютно безнадійною. Хоча спочатку вона може не відмовлятися мати справу з емоційними витівками Деніела, те, як вона справляється зі своєю відставкою, більш ніж компенсує це. У фільмі вона більш цілеспрямована, бо вирішує піти і знайти іншу роботу за власним бажанням і вочевидь намагається налагодити своє життя. Момент, який блискуче передає рівень впевненості кіноБріджит настає, коли вона відмовляється повернутися до Деніела, кажучи, що його пропозиція недостатньо хороша для неї.

Зрештою, історія «Щоденника Бріджит Джонс» має деякі відмінності в сюжеті екранізації, порівняно з оригінальним романом, тож варто бути готовим до величезної різниці в історіях і персонажах. Проте, першочергово адаптації мають оцінюватись як окремий твір, через різницю специфіки медіапростору.

## 2.5. Сюжетне запозичення образів Містера та Місіс Беннет

Пем Джонс, мати Бріджит, є єдиною людиною, яка значну частину часу намагається контролювати Бріджит. По суті, той факт, що Бріджит пішла на новорічний фуршет з індичкою та каррі, не є наслідком доброї волі Бріджит. Вона пішла на фуршет, тому що її мати якимось чином змусила її піти туди. Подібно до того, як це відбувається в романі «Гордість і упередження», вступний розділ «Щоденника Бріджит Джонс» також починається з сильного бажання матері видати доньку заміж за багатого чоловіка. Коли Бріджит записує у своєму щоденнику, що вона має бути присутня на цьому заході, вона пояснює, що її мати вже говорила про це по телефону багато місяців тому, що пояснює тривогу місіс Джонс і її прагнення познайомити Бріджит з видатним Марком Дарсі. Цей епізод неминуче нагадує нам про відчай, в якому опинилася місіс Беннет, дізнавшись, що самотній чоловік, який володіє великими статками, переїжджає в Незерфілд-Холл, прекрасний будинок по сусідству. Як тільки вона отримує цю новину, мати Ліззі благає чоловіка відвідати молодого джентльмена, бо якщо вона зможе «побачити, як одна з [її] дочок щасливо оселилася в Незерфілді [...] і всі інші так само вдало вийшли заміж, [її] нічого більше бажати» (Austen, p. 10). Фактично, в цьому самому першому розділі класичного твору Джейн Остін міститься уявлення про вимогливу вдачу місіс Беннет та її прагнення познайомити своїх дітей з найдостойнішими чоловіками для одруження.

Місіс Беннет ніколи не мовчить, але завжди робить безперервні зауваження про необхідність одруження своїх дочок, так само як і місіс Джонс. Її наполягання на тому, щоб Бріджит фліртувала з Марком Дарсі, є алюзією на її остенівську колегу. У вищезгаданій телефонній розмові, наприклад, місіс Джонс знову і знову

підкреслює, як би вона хотіла, щоб Бріджит познайомилася з Марком, і продовжує робити нескінченні коментарі про нього, особливо щодо його професійного та економічного статусу: «О, я вже згадувала? Малкольм і Елейн Дарсі приїжджають і привезуть з собою Марка. Ти пам'ятаєш Марка, люба? Він один з тих першокласних адвокатів. Купа грошей. Розлучений» (Fielding, p. 9). Фактично, мати Бріджит чотири рази повторює одне й те ж саме, використовуючи в основному одні й ті ж речення в одному і тому ж телефонному дзвінку, щоб переконати свою доньку в тому, що у неї є чудова можливість познайомитися з Марком Дарсі. На її думку, Марк, син її друзів Малкольма та Елейн Дарсі, є прекрасною парою. Більше того, коли тепер він розлучений, міссіс Дарсі не може змиритися з тим, що Бріджит може не зустрітися з Марком, тим самим не продемонструвавши йому свій статус вільної жінки. У якийсь момент навіть Бріджит набридли спроби матері буквально заштовхати її до адвоката, що призвело до її абсолютно іронічного та гумористичного зізнання у своєму щоденнику: «Я не знаю, чому вона просто не прийшла і не сказала: «Сонечко, переспи з Марком Дарсі на вечорі з каррі та індички, гаразд? Він дуже багатий!»» (Fielding, p. 12).

Як було зауважено, роман «Гордість і упередження» представляє «безпосередню заклопотаність доходами від маєтків та соціальним становищем, які розглядаються як неодмінні елементи всіх відносин, що проектуються та формуються» (Williams, p. 236-237). Тому, хоча поведінка міссіс Беннет більшу частину часу викликала справжнє роздратування, вона була засмучена матеріальним становищем своїх дочок, які не мали жодного статку і не могли запропонувати їм приданого. Тому цілком зрозуміло, що вона прагнула знайти своїм донькам заможних чоловіків. Оскільки майно родини належало їхньому кузену, який був єдиним спадкоємцем чоловічої статі після їхнього батька, і якщо вони не стануть гувернантками, то не вийшовши заміж, не матимуть жодних засобів для утримання. Як стверджували критики Остін Клаудія Джонсон і

Сьюзен Вулфсон: «місіс Беннет може здаватися лише дурною, вульгарною, короткозорою та істеричною, але вона знає, що незаміжня жінка є соціальним пригнобленим», і що її дочки можуть знайти фінансову безпеку лише у шлюбі (Johnson; Wolfson, p.19).

З іншого боку, Пем Джонс не потрібно так сильно турбуватися про Бріджит, яка, будучи успішною дівчиною, є самостійною і може забезпечити себе незалежно від того, заміжня вона чи ні. Проте, як би місіс Беннет не хотіла бачити прихильність між Джейн і містером Бінглі, найбагатшою людиною в околицях, мати Бріджит хоче звести її з Марком, якого вона вважає ідеальним партнером для своєї улюбленої доньки. У світлі цього можна сказати, що, незважаючи на два століття різниці, ці дві жінки демонструють, що роль матері насправді не змінилася, адже вони і сьогодні бажають найкращого для своїх дітей, і для них щастя все ще може частково асоціюватися з грошима, комфортом та захистом. Крім того, обидві матері бажають, щоб їхні діти вели такий самий спосіб життя, який ведуть вони самі; вони хочуть, щоб їхні дівчата влаштувалися, створили сім'ю і стали матерями, тому що саме такий спосіб життя вони ведуть, і так чи інакше, нехай навіть несвідомо, вони хочуть, щоб їхні доньки увічнили їхню роль у суспільстві. У випадку місіс Беннет, бути домогосподаркою – це, можливо, найбільш гідна позиція для жінки в її час. Місіс Джонс, натомість, є домогосподаркою, яка живе у 20-му столітті. Насправді, незважаючи на її велику стурбованість тим, що Бріджит самотня, в певний момент оповіді вона відмовляється від свого статусу домогосподарки, залишає батька Бріджит і починає вести тимчасово самотнє життя.

У порівнянні з місіс Беннет, місіс Джонс представляє сучасний тип домогосподарки, тобто жінку, яка перебуває у шлюбі і має дітей, але звільнилася від необхідності виключно піклуватися про свою сім'ю і виконувати обов'язки по дому. На відміну від місіс Беннет, її діти більше не живуть з нею, а її майно не належить далекому родичу. Отже, коли мати Бріджит розмірковує над тим, як



вона веде своє життя, вона розуміє, що ні чоловік, ні вік не є перешкодою для неї, щоб насолоджуватися ним так само, як це робить її дочка. Як тільки вона приймає рішення рухатися далі, місіс Джонс пояснює Бріджит, що вона зрозуміла, що «провела тридцять п'ять років без перерви, господарюючи в будинку її батька і виховуючи його дітей», і тепер вона відчуває себе «коником, який співав все літо», який «взимку [свого] життя (...) [не] накопичив нічого [свого] власного» (Fielding, p. 53, 71). Ставлення Пем Джонс і її думки про те, як вона проводила своє життя домогосподарки, чимось нагадують описане у відомій книзі Бетті Фрідан 1963 року під назвою «Жіноча містика» ("The Feminine Mystique"). За словами письменниці, більшість опитаних нею американських домогосподарок страждали від «проблеми, яка не має назви», тобто, незважаючи на те, що вони виконували всі свої обов'язки і присвячували весь свій час сім'ї, у більшості з цих жінок було відчуття, що вони не бачать своєї цінності і не можуть знайти себе в чомусь іншому, окрім як в ролі дружини і матері. Спираючись на висловлювання Б. Фрідан, можна сказати, що вибух місіс Джонс може бути пов'язаний з «голосом всередині жінки, який говорить: «Я хочу чогось більшого, ніж мій шлюб, мої діти і мій дім»» (Friedan, p. 32). За словами шведської дослідниці Ліни Відлунд, місіс Беннет «змінює свої думки так само, як змінюється напрямок вітру» (Widlund, p. 9), тобто в її вчинках і словах є багато протиріч, хоча вона завжди досить тверда, коли мова йде про намір видати дочок заміж. Незважаючи на те, що містер Дарсі, з усією його зарозумілістю, наприклад, можливо, є людиною, яку вона зневажає найбільше, вона не може бути більш щасливою, коли бачить Елізабет одруженою з ним. Інший приклад - втеча Лідії з Вікхемом. Місіс Беннет, разом з усією родиною, глибоко шкодувала про репутацію своєї дочки після того, як вона втекла з чоловіком, не будучи офіційно пов'язаною з ним зобов'язаннями. Проте, як тільки вона чує, що Лідія і Вікхем одружені, вона плаче сльозами радості, незважаючи на поганий характер зятя або обставини, за яких відбулося весілля. У світлі цього можна сказати, що місіс Джонс така ж суперечлива, як і місіс Беннет,

оскільки вона прагне, щоб Бріджит знайшла собі пару і створила сім'ю, але не розуміє, що бачити, як її власна мати покидає рідного батька через стільки років, не дає її доньці великої надії знайти щастя у шлюбі. За день до Дня Святого Валентина, наприклад, Бріджит записує у своєму щоденнику: «Чому весь світ орієнтований на щасливий шлюб? Чому весь світ налаштований на те, щоб змусити людей, які не втягнуті в романтику, відчувати себе дурнями, коли всі знають, що романтика все одно не працює. Подивіться на королівську родину. Подивіться на маму і тата» (Fielding, p. 49).

Насправді, коли Бріджит побачить, що її мати намагається стати кар'єристкою в своєму віці, єдине, що вона може подумати, так це те, що її мати хоче бути саме такою, якою вона є, а точніше - самотньою і незалежною. Тому намагання Пем Джонс змусити Бріджит вийти заміж і осісти є невтішними, оскільки вона хоче, щоб Бріджит вела саме той спосіб життя, від якого вона відмовилася, і саме в цьому полягає найбільша іронія стосунків між матір'ю та донькою в цій історії. Наприклад, в одній з найдраматичніших розмов з Бріджит, Пем стверджує своїй доньці: «Якщо чесно, люба, мати дітей – це не все, для чого вони створені. Я маю на увазі... без образ, я не маю на увазі тебе особисто, але якби мені знову випав такий шанс, я не впевнена, що я б я їх мала...» (Fielding, 1999, p. 196). Очевидно, що пані Джонс настільки суперечлива, що ставить під сумнів те, що має бути надзвичайно важливим для жінки, яка має сім'ю, – її материнство. Більше того, її вищезгадана відповідь Бріджит нашоує на думку, що в останнє десятиліття ХХ століття для жінки, навіть якщо вона середнього віку, існують інші шляхи реалізації в житті, окрім як бути матір'ю та дружиною.

Весь цей час мати Бріджит вимагає, щоб її дочка не тільки знайшла собі хлопця, але й змінила багато речей у своєму житті, наприклад, звички в їжі, манеру одягатися і навіть колір волосся. Вона ніколи не зважає на те, що Бріджит може не поділяти те, що вона їй нав'язує, або на те, що Бріджит вже доросла і має

власну думку. Власне, місіс Джонс часто заходить до квартири Бріджит, раптово відкриваючи її шафи, гардероб і перевіряючи, що відбувається в її житті, і коли їй не вдається змусити Бріджит робити те, що вона хоче, вона шантажує її, змушуючи відчувати себе винною. В одному конкретному епізоді Пем, яка несподівано отримала роботу на телебаченні, намагається переконати Бріджит дати інтерв'ю для програми під назвою «Раптово самотня», що, по суті, є сильним натяком на її самотній стан. Коли Бріджит відмовляється, її мати наводить такі аргументи, як «О, будь ласка, Бріджит. Пам'ятай, я подарувала тобі життя. Де б ти була без мене? Ніде. Нічим. Мертвою яйцеклітиною. Шматок простору, люба» (Fielding, 1999, p. 135).

Неодноразові втручання місіс Джонс у життя Бріджит ще раз підкреслюють її схожість з місіс Беннет, оскільки обидві матері дійсно дуже маніпулятивні і намагаються постійно контролювати свої сім'ї. Як підкреслювала Джейн Остін, місіс Беннет була «жінкою з обмеженим розумінням, малою інформацією та непевним характером. Коли вона була незадоволена, то вдавала, що нервує. Справою її життя було видати дочок заміж; її розрадою були відвідини та новини» (Austen, p. 4). Чудовим прикладом маніпулювання місіс Беннет своїми доньками є епізод, в якому вона чує, що Елізабет відмовилася від пропозиції містера Коллінза. Незважаючи на те, що вона знає, наскільки неприємний містер Коллінз, вона відчуває себе вкрай роздратованою, коли дізнається, що Ліззі не скористалася можливістю вийти заміж за чоловіка, який успадкує їхній будинок, і, як наслідок, намагається переконати її в протилежному: «Покладіться на мене, містере Коллінз, – додала вона, – Ліззі вдасться переконати. Я сама поговорю з нею про це особисто. Вона дуже вперте дурне дівчисько і не розуміє своїх власних інтересів; але я змушу її це зрозуміти» (Austen, p. 96).

Цікаво, що цей епізод також демонструє симпатії місіс Беннет по відношенню до її власних дітей. Першим наміром містера Коллінза було освідчитися Джейн, старшій дівчинці, яку місіс Беннет вважала своєю

найгарнішою донькою. Як тільки їй стало відомо про це, вона попередила його, що Джейн вже прив'язана до містера Бінглі, що насправді не відповідало дійсності. Насправді вона хотіла зберегти красу Джейн для набагато більш спокусливого і багатообіцяючого нареченого, і тому, оскільки Елізабет була її найменш улюбленою дитиною, особливо тому, що вона була тією, хто найбільше перейняв дотепність свого батька, Ліззі була тією, кого вона вибрала, щоб вийти заміж за гидке каченя, яке могло б забезпечити майно сім'ї.

Опираючись на вищезгадані факти, очевидно, що як і її попередниця, місіс Джонс також дуже темпераментна, особливо коли вона чимось незадоволена. Крім того, вона також цінує людей, які складають її соціальне коло, особливо її близьку подругу Уну Алконбері, її найбільшого союзника у зведенні Бріджит з Марком. Місіс Беннет справді здається досить впливовою, оскільки вона є людиною, яка, схоже, контролює домогосподарство, в тому числі і власного чоловіка. Незважаючи на те, що на відміну від місіс Джонс, вона неминуче потребує, щоб її чоловік виконував свої обов'язки джентльмена, наприклад, запрошував відомих холостяків від імені своїх дівчат, вона є тією, хто віддає накази і вирішує, що треба, а що не треба робити. Пем Джонс, паралельно, є надмірно самовпевненою жінкою, яка також командує в своєму домі і як наслідок її влади, так само як і містер Беннет, її чоловік має пасивну роль в історії. Якщо, з одного боку, батько Елізабет нічого не робить, окрім того, що розважається, постійно висміюючи нерозумність своєї дружини, то батько Бріджит стає безпорадним перед владою місіс Джонс. Гарною ілюстрацією пасивності містера Беннета є те, що Джейн просить його позичити їй карету, щоб відвідати Бінглі, після того, як її мати стверджує, що вона поїде верхи, і його відповідь настільки м'яка, що не втручається в хитромудрий план місіс Беннет, а навпаки, підтверджує її владу над ним.

Іншим прикладом є той факт, що кожного разу, коли місіс Беннет дозволяла своїм молодшим дочкам фліртувати з офіцерами в Меритоні під приводом

відвідування тітки та дядька, їхній батько ніколи не втручався. Лише коли Лідія втекла з Вікхемом, містер Беннет усвідомлює, що був досить поблажливим і недбалим, оскільки лише зрідка брав участь у справах сім'ї. Так само, після того, як місіс Джонс вирішила відмовитися від подружнього життя, батько Бріджит може лише плакати, оскільки він постійно дзвонить Бріджит і приїжджає до неї додому, щоб знайти якусь втіху: «О 2-й годині тато з'явився на порозі [...]. Коли він сів на диван, його обличчя зморщилося, а по щоках потекли сльози. Коли вона повернулася (з останньої поїздки в Албуфейру), вона почала говорити, що хоче, щоб їй платили за роботу по дому, і що вона змарнувала своє життя, будучи нашою рабинею. Вона хоче, щоб я з'їхав на деякий час, каже, і... і... і... Він рухнув у тихих схлипуваннях» (Fielding, p.48).

Іншою спільною рисою обох матерів є їхні безсоромні та зухвалі спроби звести своїх доньок із заможними холостяками. Як і Пем Джонс, місіс Беннет більшу частину часу ставить своїх дітей, особливо старших, у незручне становище. Наприклад, епізод візиту місіс Беннет Джейн, яка на той момент перебувала в будинку містера Бінглі. Місіс Беннет своїми безглуздими зауваженнями про сільську місцевість і надмірними похвалами на адресу старшої дочки не могла збентежити Елізабет більше, ніж вона це зробила в присутності самого містера Бінглі, його снобістських сестер і, що найгірше, перед містером Дарсі. Елізабет було так соромно, що ситуація змушувала її «тремтіти, щоб її мати знову не виставила себе напоказ» (Austen, p. 41). Паралельно Бріджит відчуває те ж саме по відношенню до своєї матері, коли на святкуванні рубінового весілля, яке Марк організував для своїх батьків, її мати дивиться на кімнату і каже, що вважає вечірку «показушною», стоячи в межах трьох футів від господаря. Як пише Бріджит у своєму щоденнику: «Я нервово озирнулася і злякано підскочила. [...] Він, напевно, все чув. Я відкрила рот, щоб сказати щось – я не зовсім впевнена, що саме - щоб спробувати виправити ситуацію [...] Привіт, – сказала я, сподіваючись загладити грубість моєї матері» (Fielding, p. 230).

Якщо Бріджит не бачила в стосунках своїх батьків зразка для наслідування, то й Елізабет, яка була налаштована вийти заміж лише за кохану людину, не могла цього зробити, бо не хотіла б повторювати шлюб своїх батьків, який не відзначався великим щастям. Фактично, «недоліки сім'ї Елізабет Беннет - найголовніше, безвідповідальність її батька і вульгарна корисливість її матері - майже згубили її на шлюбному ринку» (Whelehan, p. 36). Відносини містера і місіс Беннет здавалися типовими відносинами пари, яка вже не могла остаточно знайти подружнє щастя. Насправді, здається, що містера Беннета, коли вони одружилися, приваблювала насамперед зовнішність місіс Беннет, але після того, як він прожив з нею і був змушений терпіти її нерозсудливість, початкове захоплення, схоже, перетворило їх на зручне подружжя, оскільки протягом всієї історії містер Беннет справляє враження, що він ледве терпить свою дружину. Це можна підтвердити тим фактом, що він завжди усамітнюється у своїй бібліотеці, подалі від решти будинку, і особливо подалі від коментарів місіс Беннет щодо ситуації з їхнім майном та їхніми доньками. Насправді, якщо доля Лідії Беннет складалася з нещасливого шлюбу, то це значною мірою пов'язано з впливом місіс Беннет на її доньку, дитину, чия вдача була найбільш схожою на її власну. Стосунки Лідії з Вікхемом відображають стосунки її батьків, оскільки їхній шлюб також був побудований без міцних фундаментів. Щодо нерозсудливості місіс Беннет, то в пояснювальному листі, який містер Фіцвільям Дарсі дав Елізабет, він стверджує, що відсутність пристойності в її родині, особливо в її матері, була однією з причин, які спонукали його розлучити її улюблену сестру з його найкращим другом: «Ситуація в сім'ї вашої матері була нічим у порівнянні з тотальним браком пристойності, який так часто, так майже однаково зраджувала вона сама, ваші три молодші сестри, а іноді навіть ваш батько» (Austen, p. 169).

Виходячи з цього, можна припустити, що якщо Ліззі та Джейн Беннет і змогли вийти заміж за людину набагато вищого статусу, то виключно завдяки власним зусиллям та досягненням, а родина не відіграла жодної ролі у цьому

питанні. З іншого боку, Бріджит Джонс була так чи інакше знайома з Марком Дарсі ще з дитинства, а його батьки входили до кола друзів її родини. Крім того, не можна забувати, що саме місіс Джонс знайшла Бріджит роботу, коли вона була змушена покинути видавничу компанію після того, як її серце було розбите зрадою Деніела Клівера. Також важливо підкреслити, що втечею з Хуліо мати Бріджит дає можливість Марку розкрити справжній характер Хуліо, врятувати її, повернути до чоловіка та сім'ї, а разом з тим - дати Марку можливість бути поруч з Бріджит. Як стверджує сама героїня в якийсь момент у своєму щоденнику: «Все котиться від поганого до гіршого. Я думала, що єдиний промінь світла в хмарі материнської «приховатності» полягає в тому, що це може зблизити мене з Марком Дарсі» (Fielding, p.276). У світлі цього можна зробити висновок, що її мати, незважаючи на все її божевілля і всупереч усім обставинам, зрештою є тією людиною, яка якимось чином допомагає зблизити Марка і Бріджит.

## **Висновок до розділу II**

Роман Гелен Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс» яскравий приклад інтертекстуального та інтермедіального дискурсу. Як зазначала сама авторка, сюжет сучасного роману був запозичений з класики – роману Джейн Остін «Гордість і упередження». Історія починається з життя головних героїнь і продовжується їхнім розвитком з плином розвитку сюжету.

Події, що відбуваються в текстах, приводять читачів до однакового висновку в обох романах. Цінність класу та репутації є наскрізною темою, яка однаково використовується в обох романах, тим самим демонструючи, що гроші мають цінність і можуть зробити будь-кого щасливим. Незважаючи на чималий часовий відрізок, що розділяє ці романи, такий діалогізм двох творів розкриває однакові тематики у відповідності з їхньою актуальністю. Як наслідок, інтертекстуальні та інтермедіальні посилання є невід'ємною частиною наративної системи «Щоденнику Бріджит Джонс», вони втілюють добре випробувані

оповідні елементи, інтонують оточення, створюють нові враження від новаторського змішування та зіставлення.

Інтертекстуальні посилання можуть виконувати цілу низку функцій, необхідних для того, щоб фільм та роман працювали і розвагою, і як аналізатором медіаструктур та наративних патернів. Виражена жанрова визначеність у поєднанні з сталими культурними ідеями, які були представлені під сучасним кутом перетворили «Щоденник Бріджит Джонс» на культурний феміністичний феномен з можливістю розглядати його в контексті досвіду іншого тексту.

В романі «Щоденник Бріджит Джонс» та його кіноадаптації існує ціла множинність інтертекстуальних та інтермедіальних посилань, а також їх комбінацій. І це ще раз доводить, наскільки важлива інтертекстуальність для успіху роботи, а також для його культурного самоусвідомлення серед аудиторії.

## **ВИСНОВКИ**

Інтертекстуальність та інтермедіальність є дискурсивними явищами, які впливають на семіотику шляхом взаємодії медіа та тексту. В той час як інтермедіальність демонструє взаємодію між різними медіа, зберігаючи всі їхні характеристики, інтертекстуальності відображає відношення старого всередині нового.



І «Гордість та упередження», і «Щоденник Бріджит Джонс» – це одна і та ж історія, де першою подією є бал, на якому намагаються знайти наречену для містера Бінглі, молодого і заможного чоловіка, а також різдвяна вечірка, яку влаштовує мати Бріджит, щоб познайомити Бріджит з містером Дарсі. Події, що відбуваються в текстах, призводять до однакового висновку в обох романах. Цінність класу та репутації є наскрізною темою, яка однаково використовується у двох романах, доводячи, що гроші мають цінність і можуть зробити будь-кого щасливим. Нарешті, використання мови та різниця у виборі слів - це те, що робить романи прийнятними для свого часу. Сюжет «Гордості та упередження» збігається з сюжетом «Щоденник Бріджит Джонс», оскільки «Щоденник Бріджит Джонс» є модифікацією «Гордості та упередження» і являє собою більш сучасний підхід до тієї ж історії. Обидві головні героїні переживають через стосунки у своєму житті. Сюжет починається з життя головних героїнь і продовжується їхнім розвитком з плином розвитку історії. Ці інтертекстуальні зв'язки поєднують ці романи багатьма схожими рисами.

Виходячи з усього, що було досліджено та обговорено в цій роботі, можна прийти до висновку, що «Щоденник Бріджит Джонс» (роман і фільм) не було адаптовано та переписано з метою культурної ностальгії, а посилаючись на слова Лео Брауді «стосується того, що їхні творці та їхні глядачі вважають незавершеною культурною справою, непереробленим і, можливо, остаточно неасимільованим матеріалом, який залишається частиною культурного діалогу – не доти, доки йому не буде надано остаточної форми, а доки він не перестане бути переконливим чи цікавим» (Braudy, p. 333)

Важливо підкреслити, що оскільки «Щоденник Бріджит Джонс» діалогізує з таким великим і монументальним твором, як «Гордість і упередження», компаративний аналіз обох текстів надає незліченну кількість можливостей інтерпретації. Крім того, можна зробити висновок, що, взаємодіючи з найвідомішим романом Остін, «Щоденник Бріджит Джонс» не лише віддає шану

класиці, але й висвітлює актуальність Джейн Остін та її канону, а також сприяє збереженню письменницького духу, пропонуючи безліч можливих звернень до її найвідомішого роману. Загалом, це також підкреслює той факт, що, незважаючи на двісті років, які відокремлюють обидва твори, деякі теми і питання, що піднімаються в першому з них, здається, не повністю змінилися, коли ми читаємо другий.

Таким чином, множинність функцій інтертекстуальності та інтермедіальності в «Щоденник Бріджит Джонс» (романі та кіноадаптації), а також їх комбінацій відповідає великій кількості посилань і ще раз доводить, наскільки важлива інтертекстуальність для успіху роботи, а також для його культурного самоусвідомлення. За своєю суттю «Щоденник Бріджит Джонс» – роман про жінку кінця та її життєві складнощі. Не зважаючи на те, що це досить типова тема Гелен Філдінг зуміла досягти найкращого поєднання старого і нового, позичивши концепцію історії у Джейн Остін. Вона не претендували на винахід чогось абсолютно нового, проте авторка визначила найбільш вдалі сюжетні лінії та героїв-попередників і успішно використала матеріал попереднього тексту. Як наслідок, інтертекстуальні та інтермедіальні посилання є невід'ємною частиною наративної системи «Щоденнику Бріджит Джонс», вони втілюють добре випробувані оповідні елементи, інтонують оточення, створюють нові враження від новаторського змішування та зіставлення.

Приклади, наведені даній роботі, показали, що за інтертекстуальністю «Щоденнику Бріджит Джонс» стоїть ширша концепція, ніж відсутність інноваційних ідей та прагнення до зображення типової представниці свого часу. Хоча ці аспекти часом також можуть надихати на інтертекстуальні відсилання, вони навряд чи можуть пояснити постійний успіх шоу, його привабливість інновацій та креативності, а також статус, якого воно досягло в літературознавчому контексті. Інтертекстуальні посилання можуть виконувати різні функції, необхідні для того, щоб фільм та роман працювали і розвагою, і як

аналізатором медіаструктур та наративних патернів. Виражена жанрова визначеність у поєднанні з сталими культурними ідеями, на які подивились під сучасним кутом перетворили «Щоденник Бріджит Джонс» на культурний феміністичний феномен з можливістю розглядати його в контексті досвіду іншого тексту.

## **RESUME**

The relevance of the study lies in the following: despite the fact that "Bridget Jones's Diary" is a cult work, its existing scientific interpretations rather superficially highlight the functions of intermediality and intertextuality in this work in practice.

The purpose of the study is to analyze and compare the texts and intertexts of the novel "Bridget Jones's Diary" in the context of intermediality and intertextuality.

Achieving this goal involves solving a number of tasks:

- to investigate the stages of formation of the term "intertextuality" in literary studies; to analyze the interpretation and research of this term in the literary aspect.
- to explore approaches to intermediality; to analyze the categories of the term "intermediality" and to find out the meaning of intermediate references.
- to outline the place and specifics of adaptation in the modern context.
- to analyze the work "Bridget Jones's Diary" in the intermedial and intertextual context; to outline the role of adaptation in the cultural context.

The object of research is 2 novels - Helen Fielding's "Bridget Jones's Diary" and Jane Austen's "Pride and Prejudice" and the movie "Bridget Jones's Diary" directed by Sharon Maguire.

The subject of the research is to analyze the functional features of intermediality and intertextuality in the context of Helen Fielding's novel "Bridget Jones's Diary".

Intertextuality and intermediality are discursive phenomena that influence semiotics through the interaction of media and text. While intermediality demonstrates the interaction between different media while retaining all their characteristics, intertextuality reflects the relation of the old within the new.

Both "Pride and Prejudice" and "Bridget Jones's Diary" are the same story, where the first event is the ball where they try to find a bride for Mr. Bingley, a young and wealthy man, and the Christmas party that Bridget's mother throws to introduce Bridget to Mr. Darcy. The events that take place in the texts lead to the same conclusion in both novels. The value of class and reputation is a cross-cutting theme that is used equally in the two novels, proving that money has value and can make anyone happy. Finally, the use of language and the difference in word choice is what makes the novels acceptable for their time. The plot of "Pride and Prejudice" coincides with the plot of "Bridget Jones's Diary" because "Bridget Jones's Diary" is a modification of "Pride and Prejudice" and is a more modern approach to the same story. Both main characters are going through relationships in their lives. The plot begins with the lives of the main

characters and continues with their development as the story progresses. These intertextual connections connect these novels with many similarities.

Based on all that has been researched and discussed in this paper, it can be concluded that “Bridget Jones's Diary” (novel and film) has not been adapted and rewritten for the purpose of cultural nostalgia, but to quote Leo Braudy "is about the fact what their creators and their audiences consider to be unfinished cultural business, unprocessed and perhaps ultimately unassimilated material that remains part of the cultural dialogue - not until it is given a final form, but until it ceases to be compelling or interesting" (Braudy, 1998: 333)

It is important to emphasize that since Bridget Jones's Diary dialogues with such a great and monumental work as *Pride and Prejudice*, a comparative analysis of both texts provides countless possibilities of interpretation. Furthermore, it can be concluded that by interacting with Jane Austen's most famous novel, “Bridget Jones's Diary” not only pays homage to the classics, but also highlights the relevance of Jane Austen and her canon, and contributes to the preservation of the writer's spirit by offering a multitude of possible references to her most famous novel. In general, it also highlights the fact that, despite the two hundred years that separate the two works, some of the themes and issues raised in the first of them do not seem to have completely changed when we read the second.

Thus, the multiplicity of functions of intertextuality and intermediality in “Bridget Jones's Diary” (novel and film adaptation), as well as their combinations, corresponds to a large number of references and proves once again how important intertextuality is for the success of the work, as well as for its cultural self-awareness. At its core, “Bridget Jones's Diary” is a novel about a woman at the end of her life and her difficulties. Despite the fact that this is a rather typical theme, Helen Fielding managed to achieve the best combination of old and new, borrowing the concept of the story from Jane Austen. She did not claim to invent something completely new, but the author identified the most successful storylines and predecessor characters and successfully used the

material of the previous text. As a result, intertextual and intermediary references are an integral part of the narrative system of *Bridget Jones's Diary*, they embody well-tested narrative elements, intonate the environment, and create new impressions from innovative mixing and juxtaposition.

The examples presented in this paper have shown that there is a broader concept behind the intertextuality of “*Bridget Jones's Diary*” than the lack of innovative ideas and the desire to portray a typical representative of her time. While these aspects may at times also inspire intertextual references, they can hardly explain the show's ongoing success, its appeal for innovation and creativity, and the status it has achieved in the literary context. Intertextual references can perform various functions necessary for the film and novel to work both as entertainment and as an analyzer of media structures and narrative patterns. The pronounced genre definiteness combined with the established cultural ideas looked at from a modern angle turned “*Bridget Jones's Diary*” into a cultural feminist phenomenon with the possibility to consider it in the context of the experience of another text.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Allen G. Harold Bloom: a poetics of conflict / Graham Allen. – New York, 1994. – 200 p. – (Harvester Wheatsheaf).
2. Austen J. Pride and Prejudice [Електронний ресурс] / Jane Austen // GUTENBERG EBOOK. – 1813. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.gutenberg.org/files/1342/1342-h/1342-h.htm>.
3. Bakhtin M. M. The Dialogic Imagination / Bakhtin. – Austin, 1990. – (University of Texas Press,).
4. Bakhtin M. M. The Problems of Dostoevsky's Poetics / Bakhtin. – Minneapolis, 1984. – (University of Minnesota Press).
5. Bakhtin B. The Problem of Content, Material and Form in Verbal. Art / Bakhtin Bakhtin // Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. Bakhtin. Bakhtin. / Bakhtin Bakhtin., 1990. – p. 257–325.
6. Barthes R. "From Work to Text / Barthes. // The Norton Anthology of Theory and Criticism. – 2001. – p. 1470–1475.
7. Barthes R. The Pleasure of the Text. / Barthes., 1998. – 40 p. – (Hill and Wang).
8. Barthes R. The Death of the Author / Barthes. // The Norton Anthology of Theory and Criticism. – 2001. – p. 1466–1470.
9. Barthes., S/Z / Barthes., – New York: Blackwell, 1974. – 282 p.
10. Beden N. Femininity and Masculinity in Bridget Jones's Diary by Helen Fielding / Nadja Beden. // Mid Sweden University. – 2011.
11. Becker-Leckrone M. Julia Kristeva and Literary Theory / Becker-Leckrone., 2005. – 224 p. – (Palgrave Macmillan).
12. Bolter J. Windows and Mirrors: interaction design, digital art, and the myth of transparency / J. Bolter, D. Gromola., 2005. – 194 p. – (MIT Press).
13. Braudy L. Film Theory and Criticism: Introductory Readings / Leo Braudy., 1998. – 880 p. – (Oxford University Press).
14. Bray J. The Epistolary Novel: Representations of Consciousness. / Joe Bray. – London, 2003. – (Routledge).
15. Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art . . . Imitating Art [Електронний ресурс] // Jane Austen Society of North America. – 2001. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol22no1/salber.html>.
16. Carroll R. Adaptation in Contemporary Culture: textual infidelities / Rachel Carroll., 2009. – 224 p. – (Bloomsbury Academic).

17. Childs P. *The Routledge Dictionary of Literary Terms* / P. Childs, R. Fowler., 2006. – 273 p. – (Routledge).
18. Eagleton. T. *The English Novel: an introduction* / Terry Eagleton.. // Blackwell Publishing. – 2005.
19. Ellis J. *The literary adaptation. Screen* / John Ellis. – 1982. – p. 3–5.
20. Fielding H. *Bridget Jones's Diary* / Helen Fielding. – London: Picador, 1996. – 324 p.
21. Fielding H. *Bridget Jones: The Edge of Reason* / Helen Fielding. – London: Penguin Book, 1999. – 352 p.
22. Fowler D. *Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies* / Fowler. – 1997. – №39. – p. 13–34.
23. Friedan B. *The Feminine Mystique* / Betty Friedan. – Binghamton: Vail-Ballou Press Inc, 1963.
24. Fullerton S. *Happily Ever After: Celebrating Jane Austen`s Pride and Prejudice* / Susannah Fullerton., 2013.
25. Gaudreault A. *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media* / A. Gaudreault, P. Marion. – 2006. – №16. – p. 12–18.
26. Geraghty C. *Foregrounding the Media: Atonement (2007) as an Adaptation* / Christine Geraghty. // Oxford University Press. – 2009. – №1. – p. 91–109.
27. Greenberg H. *Raiders of the lost text: Remaking as contested homage in Always.* / Harvey R. Greenberg. // Horton and McDougal. – 1998. – p. 115–130.
28. Haberer A. *Intertextuality in Theory and Practice* / Haberer. // *Literatura*. – 2007. – №49. – p. 54–67.
29. Hall L. *Jane Austen's Attractive Rogues: Willoughby, Wickham, and Frank Churchill* [Электронный ресурс] / Lynda Hall // Jane Austen Society of North America. – 1966. – Режим доступа до ресурсу: <https://jasna.org/persuasions/printed/number18/hall.pdf>.
30. Hall S. *Modernity: An Introduction to Modern Societies* / Stuart Hall. – Oxford: Blackwell, 2007.
31. Heller H. *Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die 'Technifizierung der literarischen Produktion' und 'fiktionalisierte' Literatur* / Heinz Heller. – 1986. – №10. – p. 279.
32. Horton A. *Play it again, Sam: Retakes on remakes.* / A. Horton, S. McDougal., 1998. – 368 p. – (University of California Press.).
33. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation* / Linda Hutcheon. – New York, 2006. – 252 p. – (Routledge).



34. Johnson C. Introduction. In: AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. / C. Johnson, S. Wolfson. // Longman. – 1993. – p. xiv–xxiv.
35. Jukić T. *Gospodin Darcy i Pemberley Press: Vidljivo i nevidljivo u filmu Dnevnik Bridget Jones* / Tatjana Jukić. // *Hrvatski filmski ljetopis*. – 2001. – №7. – p. 227–233
36. Krämer S. *Do media fulfill a constitutional function? Theses on the Role of Media-Theoretical Considerations in Philosophizing* / Sybille Krämer. – Frankfurt, 2003. – (Medienphilosophie).
37. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. / Julia Kristeva. – New York: 1980. – (Columbia University Press).
38. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language*. / Julia Kristeva. – New York: 1984. – (Columbia University Press).
39. Landow G. *Hypertext 3.0: critical theory and the new media in an era of Globalization* / George P. Landow. – Baltimore, 2006. – 456 p. – (The Johns Hopkins University Press).
40. Leitch T. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* / Thomas Leitch. – Baltimore, 2007. – 372 p. – (Johns Hopkins University).
41. Littlewood I. Introduction. In: AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. / Ian Littlewood., 1999.
42. Marsh K. Contextualizing Bridget Jones. *College Literature, Pennsylvania* / Kelly A Marsh. // *College Literature*. – 2004. – №31. – p. 52–72.
43. Mitchell T. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation* / Thomas Mitchell., 1995. – 462 p. – (University of Chicago Press).
44. Moi T. *The Kristeva Reader* / Toril Moi. – New York, 1986. – 328 p. – (Columbia University Press).
45. Müller J. E. “Mediengeschichte intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen / Jürgen Müller. – 2002. – №60.
46. Naremore J. *Film adaptation* / James Naremore., 2000. – 272 p. – (Rutgers University Press).
47. Newman C. *The postmodern aura : the act of fiction in an age of inflation*. / Charles Newman., 1985. – 203 p. – (Northwestern University Press).
48. O’Gorman M. *Digital Media, Critical Theory, and the Humanities* / Marcel O’Gorman. – Toronto, 2005. – 158 p. – (University of Toronto Press)
49. Paech J. *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration* / Joachim Paech. // Jörg Helbig. – 1998. – p. 14–30.

50. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / Irina Rajewsky. // *Intermedialités*. – 2005. – №6. – p. 43–64.
51. Reis C. *Dicionário de Narratologia* / C. Reis, L. Cristina., 1990.
52. Russel G. *The Cambridge Companion to Jane Austen* / Gillian Russel. // Cambridge University Press. – 2011. – p. 176–179.
53. Salber C. Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art... Imitating Art. [Электронный ресурс] / Cecilia Salber // *The Jane Austen Journal Online*. – 2001. – Режим доступа до ресурсу: <https://jasna.org/persuasions/online/vol22no1/salber.html>.
54. Sanders J. *Adaptation and Appropriation* / Julie Sanders., 2015. – 255 p. – (Routledge).
55. Saussure F. *Course in General Linguistics* / Saussure., 1966. – (McGrawHill Book Company).
56. Schmid W. *Dialog der Texte* / W. Schmid, W. Stempel. // *Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*,. – 1983. – p. 325.
57. Smith C. J. *Cosmopolitan Culture and Consumerism*. / Caroline Smith. // Routledge. – 2008.
58. Spielmann Y. *Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media* / Yvonne Spielmann. // *Iris*. – 1998. – №25. – p. 61–74.
59. Vasconcelos S. *Literature and Cinema: Images of Femininity in Pride and Prejudice*. / Sandra VASCONCELOS. // Sao Paulo: USP. – 2001. – p. 10–15.
60. Whelehan I. *Adaptations: the contemporary dilemmas* / Imelda Whelehan., 1999. – 17 p. – (Routledge).
61. Whelehan I. *Helen Fielding's Bridget Jones's Diary* / Imelda Whelehan., 2002. – 96 p.
62. Widlund L. *In Search of a Man: A Comparative Analysis of the Marriage Plot in Jane Austen's Pride and Prejudice and Helen Fielding's Bridget Jones's Diary*. / Lina Widlund. // SödertönUniversity College. – 2004.
63. Williams R. *The English Novel* / Raymond Williams // *The Realist Novel: Approaching Literature*. / Raymond Williams. – London: Routledge, 1995.