

# Питання теоретичні

Ольга Бандровська

УДК 82-91=111:008

## АДАПТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

Мета статті – проблематизація сутності і змісту адаптацій у сучасному культурному просторі. Показано, що специфіка адаптацій є відповіддю на цивілізаційні інформаційні виклики й потребує широкої дискусії в різних площинах, насамперед естетичної вартості й естетичної освіти людини.

*Ключові слова:* адаптація, художня література, культура, сучасність, інформація, Шекспір, читач.

*Olha Bandrovska. Adaptation of literary work in culturological perspective*

The article aims at problematization of essence and content of adaptation in contemporary cultural space. It is shown that the specificity of adaptations is a response to informational challenges and needs wider discussion on different planes, above all, those of aesthetic value and aesthetic education.

*Key words:* adaptation, literature, culture, modernity, information, Shakespeare, reader.

*Поняття “література” не потребує перевизначення.  
Якщо ви не здатні впізнати літературу, коли читаєте,  
вам ніхто не допоможе її краще пізнати чи полюбити  
Гарольд Блум (“Західний канон на тлі епох”)*

На зламі ХХ – ХХІ ст. категорію “інформація” усвідомлено та обґрунтовано як таку, що дозволяє визначати основні характеристики цивілізації на сучасному етапі. Новітні технічні досягнення, серед них насамперед комп’ютерні технології, утворення гіпертекстуальної субкультури привели до зміни культурної конфігурації світу, суть якої полягає у відкритості й мобільності інформації, швидкості доступу людини до неї. Інтернет як найпотужніше на сьогодні джерело інформації знімає географічні, національні, часові обмеження. Користувач всесвітньої мережі має доступ не лише до інформації, що існує в текстуальному варіанті, а й до її мультимедійних (опосередкованих засобами кіно-/фото-/радіотехніки) варіантів.

Кількісне і якісне зростання інформаційного потоку, з одного боку, обмеженість життєвого часу людини – із другого, ставить проблему, яка має, на нашу думку, онтологічне значення – *формування концепції пізнання*. Це проблема водночас й індивідуальна, і соціальна. Особистісна цілісність людини допомагає їй (часто навіть інтуїтивно) обирати необхідну інформацію, тобто відсіювати те, що не стане часткою її світу ідей. Утім очевидно є керованість інформацією з боку різних інституцій, насамперед освітніх, які формують політику індивідуального пізнання.

Інформаційна революція змінює образ сучасної людини, стиль її життя, якість знання. Упродовж ХХ ст., як зазначає М. Епштейн, історичний час прискорювався, уміщуючи в астрономічну одиницю дедалі більше інформаційних одиниць і подій. Така усвідомлена закономірність логічно призводить до необхідності

кореляції поняття “інформація” з поняттям “адаптація”. Останнє має значну методологічну цінність з погляду оптимізації інформації та руху до оптимальних умов пізнання. Отже, інформація й адаптація – це складові єдиного процесу пізнання.

Поняття “адаптація” в найширшому розумінні означає процес пристосування до мінливих умов і походить від латинського *adapto*, що означає “пристосовую”. Це поняття застосовують у багатьох сферах знання, що вказує на його складність і міждисциплінарний характер: “За обсягом і змістом “адаптація” – це поняття не лише міждисциплінарне, а й доволі складне, що вимагає достатньо обережного й рафінованого ставлення до нього”, – пише у статті “Природа адаптації” російський учений Ю. Урманцев [9]. Болгарський дослідник І. Калайков розвиває цю думку, указуючи, що поняття належить багатьом конкретним галузям знання й водночас містить певний філософський сенс [4]. Передусім дослідників цікавлять біологічна адаптація (як адаптаційне пристосування живих систем усіх рівнів організації до середовища існування) і соціальна адаптація (пристосування людини до суспільства). Привертає увагу також антропологічний підхід, згідно з яким адаптація – це форма становлення цілісності людини [1]. Усталеними й дослідженими є такі адаптивні системи: людина, сім’я, організація людей, інституція; системи контролю й управління, комп’ютерні системи й кіберсистеми.

У будь-якій системі адаптивність як здатність до пристосування слід розглядати, враховуючи понятійний апарат синергетики й нелінійної динаміки, такі його поняття, як відкритість, процесуальність, складність. А застосовуючи ідею адаптації до культурно-антропологічної сфери, варто пам’ятати, що людина і створена нею культура – це надскладні, динамічні й відкриті системи і що існує структурний зв’язок між складністю і свідомістю людини (про це писав Шарден Пьер де Тейяр у післямові “Сутність феномена людини” до праці “Феномен людини”).

Один із напрямків досліджень сучасних гуманітарних наук – аналіз і шляхи становлення естетичної свідомості людини. Естетична свідомість формується через пізнання з творами мистецтва, а мистецтво, як вважав Гегель, “робить своїм новим святим Людину, глибини і висоти людської душі, загальнолюдське <...> у його устремліннях, діяннях та долях” [5, 507]. Отже, за переконанням філософа, історія художніх форм є історією форм людського духу. Шеллінг писав про поєднання свідомого і несвідомого у творах мистецтва (“Мистецтво не здійснюється свідомо. Із свідомою діяльністю повинна узгоджуватись несвідома сила, і лише поєднання і взаємопроникнення обох творять найвище у мистецтві” [5, 366]) і стверджував, що в міфології, яка лежить в основі художньої літератури, “розпростерся весь світ” [5, 383], і в цьому полягає універсальне і всезагальне значення мистецтва. Так твір мистецтва виходить за межі естетичного, формує уявлення про такі фундаментальні категорії, як народ, цивілізація, історія. Естетична свідомість – складова цілісності людини, її творення триває впродовж життя й залучає механізми естетичної адаптації.

Значний розвиток масової культури протягом ХХ ст. і першого десятиліття ХХІ ст., особливо зважаючи на її комерційний аспект, проблематизує формування естетичної свідомості людини. Так само зростання інформаційного потоку, його відкритість і доступність актуалізують проблему формування адаптаційних відповідей на “інформаційні виклики”. Одним із шляхів формування естетичної свідомості людини виступає знання творів світової літератури, які складають художню спадщину людства. Утім, як зауважує Г. Блум, “навіть біблійних шістдесяти і ще десяти років тепер не вистачить, аби прочитати більше ніж вибірку творів низки великих письменників так званої західної традиції, не

кажучи вже про всі інші. Отже, той, хто читає, повинен вибирати, бо прочитати все просто не стане часу, навіть якщо, окрім читання, більше нічого не робити” [2, 20]. Аналізуючи загальнокультурну ситуацію кінця ХХ ст. і зосереджуючись на питаннях літературної освіти, американський літературознавець виявляє, на наш погляд, концептуально важливі проблеми сучасності. Він вважає, що в час, коли занепадає “мистецтво глибокого і вдумливого читання” й натомість поширюється “ігнорування культури”, як ніколи, стає актуальним питання канону як “мистецтва пам’яті, автентичного підмурівка культурологічного мислення” [2, 43].

За переконанням Г. Блума, вища цінність художньої літератури, мистецтва слова аж ніяк не політична чи моральна: “Читати, шукаючи виправдання будь-якій з ідеологій, означає не читати взагалі. Сприйняття естетичного дає нам можливість вміти промовляти до себе і витримувати власну присутність у цьому світі. Справжня користь Шекспіра чи Сервантеса, Гомера чи Данте, Чосера чи Рабле у плеканні *нашого* внутрішнього “я”. Читання творів, що увійшли до Канону, нікого не зробить кращою або гіршою людиною, корисним чи злочинним громадянином. Бо ж внутрішній діалог розуму із самим собою не є жодною соціальною реалією” [2, 43]. Отже, як носій кращих інтелектуальних традицій, учений вважає найвищою естетичну вартість твору мистецтва і практично підтверджує тезу про значення мистецтва для формування цілісності людини. Г. Блума також непокоїть, що сьогодні акцент на естетичній вартості художньої літератури належить не більшості, а меншості дослідників, що приводить до переакцентації літературної освіти. Він із цього приводу пише: “Коли наші відділення англійської та інших літератур зсохнуться до нинішніх розмірів відділень класичної філології і віддадуть більшість своїх функцій легіонам культурологічних кафедр, нам залишиться хіба що зосередитись на вивченні найбільш істотного – Шекспіра та кількох рівних йому лордів літератури, котрі, врешті-решт, винайшли нас... Ми повинні навчати більш вибірково, вперто шукаючи тих небагатьох, котрі здатні стати справжніми читачами й письменниками. А хто хоче слухати політично заангажовані курси, нехай іде і слухає їх” [2, 22].

На нашу думку, урок Г. Блума у книжці “Західний канон” полягає в тому, що учений, наголошуючи на естетичній вартості художньої літератури, не абсолютизує її: “Шекспір може навчити нас чути себе, коли ми говоримо до себе, <...> може навчити нас приймати зміни у нас самих і зміни в інших” [2, 39]. Тож художня література – це не замок зі слонової кістки, гасло “мистецтво для мистецтва” – не абсолютизм. Адже кращі твори світової літератури – необхідна складова людського самопізнання, встановлення власної ідентичності, складний, історично не обмежений пошук відповідей на екзистенційні питання. Враховуючи відкритість Канону, як, зрештою, і всіх засадничих понять культури, вважаємо, що пізнання визнаних текстів світової культури – це акт співтворчості автора й читача. Варто наголосити: акт пізнання, співтворчість *кожного* читача.

Отже, зустріч читача і твору мистецтва унікальна й найцінніша, проте, як підсумовує Г. Блум, “ми наближаємось до розуміння неможливості досягнути Канон упродовж одного людського життя” [2, 46]. Навіть погоджуючись, що, наприклад, із творами В. Шекспіра повинна познайомитися кожна людина, яка вважає себе носієм західноєвропейської культури, виникає питання обсягу обов’язкових для читання творів. Пам’ятаючи, що шекспірівський канон складають 37 п’єс, 2 поеми і 154 сонети, важко уявити собі, що з усією шекспірівською спадщиною познайомиться більшість читачів. Ідеться і про спеціалістів-шекспірознавців.

Проблема читацької обмеженості в часі й мотиваціях читання гостро усвідомлюється сучасними вченими й літераторами. Наприклад, її іронічно відтворено в романі Д. Лоджа “Обмін місцями”, хоча в дещо іншому контексті. Англійського письменника непокоїть низький рівень начитаності сучасного викладача літератури, іронічну характеристику якого він подає в епізоді з грою під назвою “Приниження” (Humiliation). Один із центральних персонажів твору викладач англійської літератури Ф. Своллоу пропонує своїм колегам гру, яку він сам вигадав, навчаючись в аспірантурі. Її зміст полягає в тому, що кожний із гравців, які беруть участь, загадує відомий твір з історії літератури, котрий він не читав. Чим більше людей такий твір читали, тим більше балів він набирає, тобто для того, аби перемогти, треба принизити себе, визнавши свою необізнаність з одним із шедеврів світової літератури. В азарті гри виявляється, що один з учасників не читав “Втраченого раю” Мільтона, другий – “Гамлета”, а сам персонаж – викладач Ф. Своллоу часто ставав переможцем, адже ніхто не міг здогадатись, що він не бачив тексту “Олівера Твіста”, з якого ще у школі починається знайомство з Діккенсом. Епізоди з грою сприймаються як гостра сатира, тому що гравці, за задумом автора, – викладачі кафедри англійської літератури.

Звичайно, проблема пізнання творів світової класики значно ширша за академічні межі, за академічні курси світової літератури. Постає питання, як зі світовою класикою знайомиться звичайний читач, ще більшою мірою обмежений у часі, котрий, можливо, узагалі не усвідомлює поставленої проблеми або не бачить у цьому нагальної життєвої потреби, не розрізняючи споживання інформації й естетичне виховання. Відповідь на це питання, зрозуміло, не зводиться до однієї площини – освітньої, інформативної чи естетичної; її пошук потребує сполучення різноманітних підходів, кожний із яких унаочнює й уточнює проблему, надає процесуальності її вирішенню. Одним із відправних орієнтирів якраз можна обрати проблему адаптації творів художньої літератури для широкого читацького загалу – читачів різних вікових категорій, по-різному мотивованих, з різним рівнем освіти. Одразу стає очевидним і зв'язок цієї проблематики з масовою або популярною культурою. Адже екранізація класики, експлуатація її сюжетів і мотивів, видання, у яких подано скорочений переказ відомих творів, – це вагома частка саме масової культури.

Отже, постає широке коло питань загальнокультурного масштабу: якою мірою різноманітні адаптації світової класики можуть замінити оригінал; яким має бути співвідношення оригіналів та адаптацій, що не загрожувало б занепадом культурного рівня людини, втратою невлесного науковим дискурсом рівня естетичної освіти сучасної людини; чи наближають або, навпаки, віддаляють від людини книжку нові технічні можливості; чи керований цей процес хоча б частково і як саме він впливає на майбутнє художньої літератури? Ці питання, породжені сучасними реаліями життя, звісно, залишаються і, вочевидь, залишаться відкритими; вони наголошують на неоднозначності сучасної антропологічної ситуації, потребують динамічного перманентного аналізу і врахування багатьох факторів сучасного інформаційного світу.

*“Філософія відлуння в культурі”*. З теоретичного погляду проблема художньої адаптації не лише не нова, а навпаки, одна з найдавніших. В античній літературі одним із найвідоміших прикладів постає “Енеїда” Вергілія, у якій простежуються мотиви “Одіссеї” та “Іліади”, що дозволяло дослідникам усіх часів говорити про впливи, наслідування, оригінальну художню адаптацію Гомера. Однак визнання було настільки широким, що після смерті Вергілія з’являються твори, які називають центонами (дослівно “зіткані з клаптиків”) і які складаються з цитованих рядків видатного письменника. Відомий приклад – трагедія “Медея” Годизія Гети (II ст. н.е.), складена із запозичених цитат з різних творів Вергілія.

Взаємозв'язаність текстів літератури і, ширше, культури активно досліджувалась у другій половині ХХ ст. За Ю. Кристеву ("Бахтін, слово, діалог і роман", 1967), інтертекстуальність не лише передбачає наявність "попередника" або оригінального тексту, а й виступає онтологічною властивістю будь-якого тексту, який також можна розуміти як перетин багатьох текстових площин і голосів культури. Р. Барт розуміє текст як багатовимірний простір, у котрому відбувається зіткнення і змішання великої кількості текстів, жоден з яких не є оригінальним. Отже, уся культура становить собою єдиний текст, а письменник "завжди має справу, – як стверджує М. Фуко, – з нерозбірливими, напівстертими, багато разів переписаними пергаментами" [7, 333].

Одна з продуктивних ідей, зіставних із поняттям "інтертекстуальності", – "філософія відлуння в культурі" Х.Л. Борхеса. "Відлуння", на думку аргентинського письменника, реалізується переспівами, адаптаціями, перекладами, новими інтерпретаціями – усім спектром можливих процедур оперування з текстами, які забезпечують динаміку, витривалість і спадковість епох, культур і цивілізацій. Інший ракурс проблеми обирає український літературознавець А. Нямцу. Досліджуючи функціонування традиційних художніх моделей у літературі, він зазначає: "У різні культурно-історичні епохи відкритість традиційних структур виявляється по-різному й багато в чому зумовлена специфічними запитами духовного континууму, що сприймає. Найбільш багатопланово і певною мірою демонстративно її реалізовано у ХХ ст., яке є динамічним і, головню, принципово драматичним порівняно з попередніми періодами в історії цивілізації" [6, 50].

Отже, враховуючи стан сучасної культури, інформаційні й технічні можливості, розшарування на високу "елітарну" і масову культуру (з усією полемічністю й неоднозначністю визначень), слід визнати, що твори мистецтва, традиційні сюжети, мотиви та образи існують у незнаних у попередні періоди історії реаліях. Масштаб їхніх інтерпретацій та адаптацій значно зростає, але водночас постає питання їхньої художності і, зрештою, варіативності. Не менш серйозний аспект полягає у зміні якості читання й пізнання. Англійський поет і художник В. Блейк наприкінці життя задумав створити ілюстрації до "Божественної комедії" Данте. Для цього він вивчав італійську мову, аби прочитати твір в оригіналі. Подібний максималізм залишався природним для митців ХХ ст.

*Шекспір. Бути чи не бути?* Один із варіантів адаптації літературного твору репрезентований у російському виданні "Усі шедеври світової літератури у короткому викладі. Сюжети і характери". Мету цієї великої за обсягом і багатотомної за задумом публікації, як пише у вступній статті проф. В. Новіков, становить систематизація, схематизація, каталогізація світових книжкових багатств, цілісне й живе уявлення про них, оскільки "схематичне знання – не Дон Кіхота, звичайно, але, скажімо, "Беовульфа" або "Роланда" – усе ж краще й корисніше, ніж їх "чесне" незнання" [3]. Статті-перекази творів складено так, щоб знайомство з ними не займало понад 15 хвилин читацького часу.

В одному з томів, які мають й електронні версії, досить об'ємно репрезентований В. Шекспір. Приблизно за годину читач має можливість спізнати сюжети найкращих творів драматурга – "Гамлета", "Короля Ліра", "Макбета", тобто ті твори, які, за Г. Блумом, центрують західний літературний канон. Як й інші твори, 15-хвилинний "Гамлет" "написаний" сучасною розмовною мовою, простими реченнями, з невеликою кількістю цитат. Подієвий ряд передано достатньо точно, згадано практично всіх центральних персонажів твору: "Привид просить Гамлета помститися за нього. "Прощавай, прощай. І пам'ятай про мене" – з цими словами привид іде. Світ перекинувся для



Гамлета... Він клянеться помститися за батька". І далі: "Гамлет гуляє наодинці і промовляє, роздумуючи, свій знаменитий монолог: "бути чи не бути – це питання..." [3]. Через годину, отже, читач готовий проілюструвати своє "знання" Шекспіра і, можливо, навіть детальніше, аніж після справжнього прочитання, адже він має справу із синтетичним, дуже концентрованим продуктом. (Для порівняння, з власного досвіду: сюжети Ф. Достоєвського проблемні для переказу, адже не дія чи подія центрують твори романіста, а рух, емоція, почуття, враження, тобто речі зовсім іншого порядку).

На нашу думку, власне таке "несправжнє" знання є ознакою сучасної культури, яку Ж. Бодріяр назвав "ерою тотальної симуляції". Короткий переказ симулює реальне читання, стає більшим за нього. Тому для читача скасовується щонайменша можливість мисленнєвих процесів, і більше того: переказаний "Гамлет" – це навіть не симуляція переживань, замість них символічний розділовий знак сучасності – трикрапка (див. цитату), тобто порожнеча. І якщо читач з цим свідомо погоджується, це означає, що він погоджується мати спекулятивний образ Шекспіра, тобто замінити Шекспіра як такого на його симулякр. Отже, читач приймає заявлений у вступному слові однозначно полемічний принцип схематизації знання замість "чесного" незнання. Виходить, що значення Шекспіра, значення всієї класичної спадщини втрачає свій глибинний зміст. Адже, користуючись словами відомого Джойсового персонажа, читаючи, "ми йдемо крізь самих себе, <...> завжди приходимо лиш до самих себе", інакше – витворена власними зусиллями внутрішня порожнеча.

*Діалог із привидами?* Проблема адаптації, перекладу, екранізації світової літератури залишається не менш актуальною, ніж сторіччя тому. На початку XVIII ст. О. Поуп перекладав Гомера, редагував і адаптував Шекспіра для своїх сучасників, як він писав, "викидаючи масу непристойних слів і сцен". Його класицистичні погляди на цю сферу діяльності викликали жваву дискусію, однак у цілому йшлося про *творчий діалог* митців різних епох: художність цих адаптацій залишалась поза сумнівом, ішлося про її специфіку. Багато ж із сьогоднішніх адаптацій не підлягають визначенню "художня адаптація". В Інтернеті можна знайти сторінки "Three-Minute Hamlet" ("Гамлет за три хвилини") або "Crime and Punishment" Boiled Down to 60 seconds" ("Злочин і кара" за 60 секунд). Такі сайти, які демонструють ануляцію культурних смислів, є ознакою сучасності, і створюється враження, що мистецтво слова перебуває біля власної межі.

Показово, що, розмірковуючи про сучасність, Ж. Дерріда закінчує одне зі своїх деконструктивістських досліджень цитатою з "Гамлета": "Ти учений, то ж говори до нього, Горацій!". Тільки діалог, тільки послідовна розмова й багатоголосся уможливають рух до тієї сфери думки, де народжуються нові культурні смисли й одні фантоми змінюються на інші, де зіштовхуються ідеї і множаться питання. Констатувати занепад Книги або вічність Мистецтва можна й монологічно. Однак лише у дискусіях, на перехресті різних, протилежних, радикальних, нігілістичних поглядів з'являються образи, можливо, теж фантомні, сучасної цивілізації, сучасної культури, образи майбутнього літератури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Беляев И.* Адаптация как форма становления индивидуальной целостности человека // *Електронний ресурс*. – Режим доступу: [vestnik.osu.ru/2010\\_2/1.pdf](http://vestnik.osu.ru/2010_2/1.pdf)
2. *Блум Г.* Західний канон на тлі епох. – К.: Факт, 2007. – 720 с.
3. *Все шедевры мировой литературы в кратком изложении. Сюжеты и характеры. Зарубежная литература древних эпох, средневековья и Возрождения.* – М.: Олимп; АСТ, 1997. – 848 с.
4. *Калайков И.* Цивилизация и адаптация. – М.: Прогресс, 1984.
5. *Мислителі* німецького Романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – 588 с.

6. Няму А. Русская фаустиана: Учебное пособие. – Черновцы: Рута, 2009. – 288 с.
7. Постмодернизм: Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
8. Сторі Д. Теорія культури та масова культура: Вступний курс. – Харків: Акта, 2005. – 357 с.
9. Урманцев Ю. Природа адаптации (системная экспликация) // Вопросы философии. – 1998. – №12. – С. 21-36.

Отримано 20 січня 2012 р.

М. Львів



Анна Мазурак

УДК [82+79.43]:159.91

## ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МОНТАЖУ ЯК ЗАСОБУ ХУДОЖНЬОГО ВПЛИВУ В ЛІТЕРАТУРІ Й КІНО

Обґрунтовано психофізіологічні засади монтажу як виражального засобу в літературі і кіномистецтві. Їх функціональність продемонстрована на прикладі аналізу поезії Тараса Шевченка "І досі сниться: під горою..."

*Ключові слова:* кадр, кінопоетика, "кінематографізм в літературі", монтаж, мізансцена, поетика монтажу, принцип оберненої воронки, рецептивна поетика.

*Anna Mazurak. The psycho-physiological foundations of montage as a method of artistic influence in literature and cinema*

The paper focuses on psycho-physiological principles of montage as an expressive means of literary and cinematic works. Its functional possibilities are exemplified by the analysis of Taras Shevchenko's poem *And Still I Dream: Beneath the Mountain*.

*Key words:* sequence, poetics of film, cinematographic principles in literature, montage, mise-en-scène, a turning funnel images, receptive poetics.

Термін "монтаж" зазвичай розуміється як кінематографічний засіб. Пояснюється це тим, що цей термін і справді з'явився, утвердився й набув "кінознавчого" осмислення з розвитком кіно як виду мистецтва. У кінопоетиці він уже давно визнаний одним із головних виражальних засобів. Однак, коли з'явилася потреба у професійній підготовці кінорежисерів, найвідоміші майстри кіно (С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, М. Ромм, А. Тарковський та ін.) з метою пояснити майбутнім режисерам *поетику монтажу* почали звертатися до художньої літератури як до матеріалу, на прикладі якого було зручно й вигідно з дидактичного погляду продемонструвати мистецтво кіномонтажу. Виявилось, що для високохудожнього літературного тексту монтаж також виступає одним із найважливіших виражальних засобів. Професори кінорежисури відкрили для себе і для своїх учнів "кінематографічність" творів О. Пушкіна, Л. Толстого, М. Гоголя та інших відомих майстрів слова. Складалося враження, що чим вищий художній рівень літературного тексту, тим активніше в ньому виявляється монтажний принцип, який треба розуміти як *компонування закодованих у слово зображень*. Тривалий час літературознавців не зацікавлювало це відкриття. Навіть такі вдумливі дослідники, як В. Шкловський та Ю. Тинянов, що одними з перших почали осмислювати специфіку кіно як виду мистецтва, не звернули на це відкриття особливої уваги. Щоправда, із часом, і то вельми епізодично, коли йшлося про інтерактивні стосунки кіно й літератури, заходила мова про монтажний спосіб поєднання зображальних моментів літературного тексту. Щоб зрозуміти, чому можливі такі "перегуки" між кінопоетикою та поетикою літературного тексту, слід узяти до уваги, що художня література й кіно фактично "працюють" з одним і тим самим матеріалом – *зоровим образом* (візією, зображенням, зоровою картиною). Однак така паралель дещо умовна.