

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агеєва – К.: Факт, 2006. – 432 с.
2. Горбик Р. «Знімання масок, або Лист у вічність» / Роман Горбик – Вітчизна. – 2001. – № 11–12. – С. 136–143.
3. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) – С. 575–620 // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). Книга третя. – К.: «Рось», 1994. – 687 с.
4. Домонтович В. Апостоли // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). – Книга друга. – Видавництво «Рось». – Київ. – 1994. – С. 80–90.
5. Мариненко Ю. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ століття. Монографія / Юрій Мариненко – Кіровоград: «Імекс – ЛТД», 2004. – 328 с.
6. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури / Ігор Набитович – Дрогобич: «Відродження». – 2001. – 222 с.
7. Павличко С. Дискурс українського модернізму / Соломія Павличко. – К.: Либідь. – 1998. – 437 с.
8. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: В 3 Т. / Юрій Шерех – Харків: ФОЛІО. – 1998. – Том 1. – 345 с.
9. Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози / Юрій Шерех – Українська мова та література. – 2000. – 15 квітня. – С. 9–15.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зеленська Валентина Миколаївна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: українська історична проза 40–50 років ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА І КІНО (З ІСТОРІЇ ВЗАЄМОВПЛИВІВ)

Анна МАЗУРАК (Кіровоград)

У статті досліджується історія взаємовпливів літератури і кіно як двох видів мистецтва. Особлива увага звернена на вплив художньої літератури на кіно в початкові періоди його становлення.

Ключові слова: взаємовплив мистецтв, кінематограф, література, лубок, мистецтво кіно, монтаж, кіноглядач.

The History of interference in literature and cinema as two kinds of Art is researched in the article. Special attention is attracted to the fiction influence on the cinematography in the beginning of its formation.

Key words: interference of art, cinematography, literature, print, Art, cinema, montage.

Актуальність питання про взаємовпливи літератури і кіно все більше зацікавлює як літературознавців, так і кінознавців. Виявлення «літературного» в кіномистецтві так само, як і «кінематографічного» в літературі зумовлює глибше осмислення виражально-зображувальних систем двох найбільш масових видів мистецтва.

Проблема взаємодії літератури і кіно є досить багатогранною. У даній статті ставимо **завдання** контурно окреслити історію взаємодії літератури і кіно як двох видів мистецтва, звернувши особливу увагу на вплив художньої літератури на кіно у початковий період його становлення.

Умовно прийнято поділяти всі наявні види мистецтва на три типи. Перший тип становить група так званих просторових видів мистецтв, до яких уходять живопис, скульптура та архітектура. Назву просторових вони дістали тому, що предмети, які в них зображені, сприймаються нами в їхньому просторово-статичному вигляді, тобто як розміщені в непорушному просторі, немовби завмерлі в ньому.

Другий тип утворює група часових мистецтв, до яких поряд з музикою, співами, танцем та пантомімою належить і література. Часовими вони називаються тому, що, на відміну від статичної форми зображення, характерної для просторових мистецтв, подають свій предмет у русі, у динамічному його розвитку, що відбувається протягом певного часу.

Третій тип, до якого входять театр і кіно, – це так зване синтетичне мистецтво, котре вбирає й поєднує в цілісній формі вираження елементи як просторових, так і часових мистецтв, зокрема літературу, музику, пантоміму, живопис декоративного оформлення. Форма зображення в театрі й кіно реалізується як у просторі, так і в часі [4, с. 286].

Отже, якщо кіно – це синтетичне мистецтво, то одразу постає закономірне питання про те, яке з мистецтв зробило найбільший вплив на становлення та розвиток кінематографа.

Хоча видатний кінорежисер і кінотеоретик Сергій Михайлович Ейзенштейн відзначав, що «особливо важко у нашій справі, бо немає прямих предків кіно, а предки всі непрямі» [18, с. 307], однак усі його статті та щоденники сповнені зіставленнями кіно з літературою та живописом. Він писав: «За характерами ми будемо звертатися до Бальзака, а за пластикою кінематографічного письма – насамперед до Золя» [18, с. 310]. Він пропонував режисерам учитися, простежуючи в поезії спільні для будь-якого мистецтва принципи монтажного зіставлення.

Кіномистецтво — це вид образотворчого мистецтва, що винайдений у ХІХ столітті й набув найбільшої популярності у ХХ столітті. [9]. Це вид художньої творчості, який за допомогою кінематографічної техніки, оперуючи рухомим зображенням і звуком, відтворює реальну дійсність у художніх та художньо-документальних образах. Синтезуючи й вбираючи в себе художній досвід літератури, театрального та образотворчого мистецтва, музики й переломлюючи його через свої особливості й специфіку, кіномистецтво володіє власними зображально-виражальними засобами, серед яких головні – фотографічна природа рухомого в часі зображення та монтаж [6].

Ранні фільми були статичними планами, що показували подію без монтажу чи інших кінематографічних прийомів. Але кінематограф починає

швидко розвиватися, набираючи обертів та часто звертаючись до інших мистецтв. Від цієї сприйнятливості кінематографа до досягнень інших видів мистецтв зростає його роль у художній культурі.

Раніше ця роль випадала на долю книги. Оскільки слово було головним інструментом для вираження думки, то книга була головним каналом, по якому проходив обмін досвідом між усіма сферами культури, у тому числі й між різними видами мистецтва. Це була також і найголовніша форма циркуляції суспільного досвіду. Нерідко музика чи живопис прямо підкреслювали свій зв'язок із сучасною їм літературою [8, с. 160].

Більшість перших кінофільмів, що претендували на мистецький рівень, були такими собі кінопримітивами, звичайними переказами того чи іншого твору видатного письменника. Але згодом кінематограф розвинувся та здобув таку силу впливу, яка досі була невідома людству. І в результаті кіно тепер з кожним десятиріччям живить усе більше й інтенсивніше всі інші традиційні види мистецтва.

Кінематограф розпочався з відродження простої демонстрації картин, невеликих сценок, панорам. Перші свої сюжети кіно черпає з лубочної літератури. Ще в другій половині XVII століття дуже популярними серед населення були так звані «рицарські» романи, такі як, «Історія Петра Золоті ключі» або «Історія про Бову Королевича». У лубочних формах ці історії поширювалися в XIX сторіччі. Такі романи розширювали розважальну сферу літератури. Тут було багато пригод, цікавих сюжетів, постійних продовжень, що нагадують сучасні телесеріали. Це насамперед і цікавило світську публіку, тобто ту частину населення, яка майже не читала або читала тільки авантюрні лубочні романи та відвідувала балагани, цирки, масові гуляння, ярмарки, пантоміми, фольклорні театри тощо. Один з дослідників лубочної літератури писав: «Усюди відчувається любов до складної фабули, до заплутаної інтриги, любов до буденного життя, до чудового та блискучого. Це й зрозуміло: читач шукає в лубочній літературі нове для себе, цікаве, а звичайне повсякденне життя вже не здається йому вартим уваги» [1, с. 9].

Значно пізніше розпочався зворотний процес: кіно сприяло розширенню кола читачів високої літератури, світська публіка починала цікавитися не лише авантюрними романами, але й класикою.

Кіно починає швидко розвиватися, залучаючи до себе різні субкультури міського населення. Такий швидкий розвиток пояснюється тим, що кіно з'явилося в перехідний період культури, коли старі культурні форми в процесі урбанізації зруйнувалися, а нові ще не встигли сформуватися.

Основним сюжетом у кіно стають різноманітні авантюрні пригоди. Це один з найдавніших оповідних сюжетів. Будь-який авантюрний роман – це нагромадження великої кількості пригод, кожна з яких самоцінна та не співвідноситься з іншими відповідно до принципу сюжетності. У кожній пригоді немає нічого такого, чого не можна було б показати. Отже, це показ,

який здійснюється засобами розповіді [16, с. 90]. І сюжет тут не найголовніше, це лише зовнішня ознака.

Прагнення до самоцінності кожного окремого показу авантюрного оповідання знайшло вихід у багатосерійності, тобто авантюри і пригод може бути так багато, як тільки захоче автор. З цього приводу М.Бахтін писав: «Самі ж авантюри нанизуються одна на одну в позачасовий та, по суті, нескінченний ряд; бо його ж можна тягнути скільки завгодно, ніяких суттєвих внутрішніх обмежень цей ряд у собі не має» [2, с. 244].

Що стосується поширення в кіно авантюрних серійних жанрів, то Ж.Садуль уважав, що це здійснилося під впливом романів з продовженням. Наприклад, «Три мушкетери» О.Дюма, «Паризькі таємниці» Є.Сю, цикл розповідей А.Конан-Дойля про Шерлока Холмса тощо. Глядач першої половини 20-х років виявляв інтерес до стрічок з «екзотичними» сюжетами, до водевілів, фарсів. Розквіт літератури такого роду здійснився в ХІХ столітті під впливом преси й журналістики. Уважається, що формула «продовження в наступному номері» з'явилася наприкінці 30-х років ХІХ століття. З погляду газетної комунікації найбільш ефективним романом виявлявся той, який привертав до газети найбільшу кількість читачів. А.Дюма, який і досі читається з великим інтересом, був неперевершеним майстром оповідань з продовженням. Дослідник творчості А.Дюма В.Чудовський писав: «Тут мистецтво зводилося до того, щоб підтримувати цікавість читача в безперервній напрузі, так, щоб він обов'язково купив продовження в наступному номері газети; виробилося особливе вміння переривати кожний фейлетон на найзахопливішому місці» [17, с. 8].

У другому десятилітті змінюється публіка, яка відвідувала кінотеатри 1925 року А.Луначарський намагався представити соціальний склад кінопубліки. На його думку, основна маса кінопубліки складалася з чиновників, інженерів, лікарів, письменників, журналістів, юристів, педагогів тощо. «Ця частина інтелігенції являє собою публіку, яка читає більш-менш серйозні, більш-менш гарні книги, яка здобула добру освіту, має більш-менш вироблений смак, так званий витончений смак» [14, с. 48]. Цей період можна вважати другим етапом в історії кіноглядача.

З приходом до кінотеатрів глядачів такого роду А.Луначарський пов'язує появу в кіно психологічного жанру, тобто останнього етапу розвитку літератури. Публіка пішла на картини без сенсацій, без «імен» [10, с. 48]. Подивившись фільм, люди йшли до бібліотек, щоб задовольнити свою зацікавленість. Були неодноразові випадки, коли, переглянувши якийсь документальний фільм, діти одразу брали в бібліотеці літературу з відповідної теми, тобто кіно спонукало їхньому подальшому інтересу, залучало до літератури, робило їх постійними відвідувачами публічних бібліотек.

Друге десятиліття – це був важливий етап в історії не тільки кіно, але й культури взагалі. Читальна публіка – це, по-перше, постійна публіка, яка має

досвід спілкування з мистецтвом, по-друге, вона – спадкоємець попередньої культури і є транслятором традицій цієї культури у верстви світської публіки, яка на початку ХХ століття становила великий процент населення.

Спираючись на інтереси читальної публіки, кінодіячі почали екранізувати видатні твори ХІХ століття й модні та популярні в перші десятиліття ХХ століття літературні новинки. Деяких авторів вдавалося навіть залучати до роботи як сценаристів. Звичайно, це ще були лише перші спроби. До кіно література потрапила спочатку як об'єкт зображення, як об'єкт для кінофотографування. З літератури черпали теми, сюжети, біографії героїв. Але замість відтворення трагедії чи драми кіно перетворювало сюжети великої літератури в мелодрами. Так відбувалося тому, що німому кінематографу з його специфічною системою образності – гострою метафоричністю, прихильністю до крупного плану, гострому монтажу – дійсно було нелегко передати тонкий підтекст, складність авторського світосприйняття. Усе це прийшло в кіномистецтво пізніше [5, с. 280–281]

Дискусії щодо екранізації літературних творів йшли довгий час, і тільки в 30-х роках вони формально були завершені. Були винайдені такі засоби заміни літературних образів кінематографічними, щоб метафора, різноманітні операторські прийоми не вступали в протиріччя зі стильовою манерою автора. Кінематографісти дійшли висновку, що відчуження від літературного твору при екранізації може насправді бути шляхом максимального наближення [5, с. 288]. Вони намагалися створити самостійний кінематографічний твір на основі літературного, по-новому розв'язати композицію. Кінематографісти того часу зрозуміли, що екранізація літературної класики – це новий твір мистецтва. У процесі "перекладу" із однієї знакової системи на іншу утворюються нова форма й зміст. Кожен такий творчий акт – це знаходження естетичного еквівалента в царині іншого виду мистецтва.

І хоча цим мистецтвом оволодівали ще довго (цей процес триває і по сьогодні), та все ж це був прорив в еволюції розвитку сюжетів кіно початку ХХ століття.

Робота актора в кіно, на перший погляд, відрізняється від того, як звикли поводитися театральні актори на сцені. Але пізніше з'ясувалося й на сьогодні вже є загальноприйнятим, що кіно і театр не є різні системи акторської творчості, а тільки різні режими, у яких виявляється спільна для всіх акторів обдарованість, зі спільними законами створення акторського образу [8, с. 161]. При спорудженні інтер'єрів чи натурних об'єктів знімальна група також користується досвідом театральних декораторів.

У другому десятилітті настає момент, коли відтворення психологічного роману могло здійснитися, лише спираючись на досвід театру останніх десятиліть і, насамперед, на досвід режисури. Без розвиненого рівня режисури неможливо були екранізувати твори великих класиків. Для

здійснення цього завдання потрібно було, щоб у кінематографі з'явився автор. А таким автором міг бути тільки режисер. І на цьому етапі постає питання про необхідність перетворення режисури в кіно з технічного засобу на творче. Для подальшого свого розвитку кінематографу потрібно біло вже спиратися на досвід режисерського театру. Друге десятиліття це завдання не виконало, тому до третього десятиліття режисура була майже анонімною професією. Щоб здолати цей рубіж, кінематографу потрібно було пережити етап експериментів 20-х років, тобто третього десятиліття розвитку кіно. До цього у фільмах був присутній принцип сюжетності, хоч і не в розвинених формах. Проте, з 20-х років істотну роль починає відігравати позасюжетне розгортання матеріалу, тобто монтаж. Згідно з кінематографічним енциклопедичним словником, монтаж – це: 1) система специфічних виразних засобів екрану, які створюють кінематографічну образність; 2) принцип та закономірність побудови художнього образу; 3) технологічний і творчий процес з'єднання окремо знятих кадрів в єдине ідейно-художнє ціле – фільм [11, с. 274].

Спираючись на розвинені форми монтажу, кіно отримало доступ до глибинних структур літератури. Монтаж зробив можливим виявлення зв'язків літературного твору при його переносі на екран на рівні не сюжету чи фабули, а авторського бачення. Режисер трансформувався вже в автора. Тобто, у третьому десятилітті кінематограф перестає вже бути тільки системою показу. За допомогою монтажу кіно отримує здатність до організації складних часових структур, які до тих пір залишалися тільки літературною системою. Монтаж стає важливим відкриттям як засіб екранної драматургії, що вносив якісно нове в принципи побудови сюжету, композиції, дозволяв фіксувати увагу на окремій деталі, завдяки їй передавати найсуттєвіше, будувати дію за принципом контрасту, асоціативного зіставлення, одночасовості чи паралельності. Естетичний ефект монтажу, його, по суті, необмежені можливості так захопили кіномитців, що вони оголосили монтаж «альфою і омегою» кінообразності. Внаслідок цього заперечувалося значення актора в кіно, його розглядали як «сирий матеріал», «конструювали» героя за монтажним столом.

У третьому десятилітті кінематограф уже припиняє імітувати характерну для традиційних видовищ демонстрацію виняткового. Саме в цей період свого бурхливого розвитку кіно як система показу почало відповідати тенденціям нової культури. І на довгий час кінематограф перетворюється в провідний засіб візуалізації культури.

Літератори починають виявляти все більший інтерес до кіно. Англійський романіст Джек Ліндсей писав: «Характерний для кінематографа перехід від однієї події до іншої, його здатність узгоджувати сучасне з поверненням до минулого певною мірою споріднений деяким прийомам літератури минулого. Але ефекти, яких досягають у результаті кінематографії, мають таку динамічну силу й такий розмах, що фактично

набувають ефекту новизни. Це неминуче чинить на літературу протилежний вплив, від якого жоден письменник не може сховатися» [7, с. 36–42]. Літератори вивчають кіно й переносять його прийоми до літератури. Спочатку це викликало труднощі в читачів. Наприклад, для цього часу було характерне таке зауваження: «Дуже швидкі переходи від одного предмета до іншого, у той час як у старих – Тургенєва, Гоголя й Гончарова – одна річ описується на багатьох сторінках» [15, с. 80].

У літературі 20-х років з'являється термін «кінороман» [8, с. 162] і багато прихильників цього напрямку по всьому світу. Це Г.Маркес, Т.Манн, Д.Джойс, Дж.Дос-Пассос, М.Пруст, Л.Андрєєв, В.Маяковський, в Україні першими представниками стають О.Довженко, Ю.Яновський, М.Бажан, М.Семенко, Л.Скрипник, М.Йогансен, Г.Шкурупій.

Велика кількість романістів початку ХХ століття обстоювала за використання у творах кіноприйомів – таких, як «кінооко», «екран новин», «крупний план» тощо. Літературний твір, подібний до фільму, який складається з окремих кадрів, розпадається на окремі новели, межі жанрів розмиваються, відбувається змішання стилів. Література тяжіє до публічності. Кіно називають «романом ХХ століття». Рене Клер у своїх "Роздумах про кіномистецтво" справедливо зауважив, що: "Романіст, як і сценарист, може вільно використовувати час і простір. У романі, як і у фільмі, описання одного вечора може зайняти всю книгу й декілька років помістяться у двох-трьох рядках, так само, як вони промайнули за декілька секунд у фільмі. Переходи і там, і тут відбуваються однаково легко" [12, с. 186].

Якщо повернутися до питання про зворотний вплив кіно на літературу, то з приводу цього можна сказати, що кінематограф не формував літературу нового типу. Вона почала формуватися задовго до його появи. Але кіно сприяло тому, що література ХХ століття була сприйнята й оцінена інакше, ніж у ХІХ столітті. Це стало можливим завдяки тому, що в третьому десятилітті фотографічність і документальність отримують уже високий культурний та художній статус на екрані й формують нову естетичну свідомість і світосприйняття. У цьому виявилася безпосередня участь кіно в ствердженні нового варіанта літературного розвитку.

У третьому десятилітті стає зрозумілим, що кінематограф починає виходити за межі традиційних літературних структур. На цьому етапі критерієм розвитку стає, так би мовити, відштовхування кіно від літератури, подолання літературних традицій та проголошення самостійності кінематографа [16, с. 185]. Проте кіномистецтво й по сьогодні тісно пов'язано з літературою. "Література вносить у кіно своїх героїв та конфлікти, новаторство художніх рішень, – те, чим вона живе і що відкриває, – зазначає теоретик кіно М. Кузнецов. – Уся багаторічна практика кіномистецтва свідчить про те, що кінематограф, як завжди, розвивається в тісній співдружності з літературою, адже більшість кращих американських,

італійських, французьких фільмів створені за відомими літературними творами” [13, с. 43].

Синтезуючи і вбираючи в себе художній досвід літератури, театального та образотворчого мистецтва, музики й переломлюючи його через свої особливості й специфіку, кіномистецтво отримує власні зображально-виражальні засоби, серед яких головні – фотографічна природа рухомого в часі зображення та монтаж.

Кіно можна без перебільшення назвати мовою ХХ століття. Причина існування кіно взагалі полягає в тому, що люди досі прагнуть пригод, захоплення, гумору, ризику та емоційних змін. Цивілізація розвивається і змінюється, принаймні в поверхових особливостях, і тому прагнення постійного оновлення художніх засобів відповідає цим бажанням. Кіно забезпечує їм доступний і потужний шлях.

Недарма ще на початку ХХ століття, коли тільки кінематограф робив свої перші кроки, видатний російський письменник Л. Андреев сказав: «Я вважаю кінематограф більш важливим відкриттям, ніж повітроплавання, він є початком нової ери, як і порох, – будучи на вигляд чимось руйнівним, по суті, покликаний відіграти велику роль» [3, с. 18].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андреев Н. Исчезающая литература: из заметок о лубочной литературе / Н. Андреев // Казанский библиофил. – 1921. – № 1. – С. 9.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М., 1976. – С. 244.
3. Вестник кинематографии. – 1914. – № 88. – С. 18.
4. Галич О. Теорія літератури : підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 286 с.
5. Горницкая Н. С. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве / Н. С. Горницкая // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – Т. 5: Пушкин и русская культура. – С. 280–288.
6. Гриценко Т. Б. Кіно. Культурологія [Електронний ресурс] / Т. Б. Гриценко. – Режим доступу: <http://polka-knig.com.ua/article.php?book=21&article=2546>. – Назва з екрану.
7. Демещенко В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва / В. Демещенко // Вісник Книжкової палати: наук.-практ. журнал. – 2008. – № 2. – С. 36–42.
8. Демин В. П. Кино в системе искусств / В. П. Демин // Вайсфельд И. Встречи с Х музыкой. Беседы о киноискусстве: для учащихся старших классов. Кн. 1. / И. В. Вайсфельд, В. П. Демин, Р. П. Соболев. – М. : Просвещение, 1981. – С. 160–162.
9. Кіномистецтво. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>. – Назва з екрану.
10. Киножурнал. – 1916. – № 1/2. – С. 48.
11. Кино: Энциклопедический словарь / гл. редактор С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 274 с .
12. Клер Р. Размышления о киноискусстве / Р. Клер. – М. : Искусство, 1958. – С. 186.
13. Кузнецов М. М. Книги и фильмы / М. М. Кузнецов. – М., 1978. – С. 43.

14. Луначарский о кино. – М., 1965. – С. 48.
15. Писатель перед судом рабочего читателя. – Л., 1928. – С. 80.
16. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – С. 90–185.
17. Чудовський В. Александр Дюма-отец. / В. Чудовський. – М., 1919. – С. 8.
18. Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М., 1964. – Т. 2. – С. 307–310.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мазурак Анна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: теорія літератури, компаративістика, взаємовпливи літератури і кіно.

ОСМИСЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ ФАКТУ У 20-Х РОКАХ XX СТОЛІТТЯ (ЛЕФІВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ)

Наталія ПЕТРИЧУК (Кіровоград)

У статті досліджено левівську концепцію «літератури факту», проаналізовано тенденції розвитку згаданої літератури у 20-х роках XX століття.

Ключові слова: література факту, ЛЕФ, художньо-документальна проза, «нова генерація», мистецтво життєбудови.

The lefivsku conception of «literature of fact» and progress of these literature trends in 20th years of XX century are analysed and investigated in the article.

Key words: the literature of fact, LEF, the artistic-documentary prose, “New generation”, the art of life building.

Категорія «література факту» вже давно вимагає серйозної уваги – значно більшої, ніж їй досі приділялося в теоретико-літературній науці.

Література, побудована на факті, на документі вже давно співіснує з літературою вимислу. Обидва напрями в розвитку літератури впливають один на одного, «обмінюються» виражальними засобами, конкурують.

У 20-х роках XX століття відбувся надзвичайно важливий «прорив» в осмисленні «літератури факту» як літературного феномену, як окремого напрямку в розвитку мистецтва слова. Згаданий «прорив» був здійснений в основному учасниками літературного угруповання ЛЕФ.

Основним завданням даної статті є аналіз поглядів учасників «левівського» літературного угруповання на природу «літератури факту». Водночас розглянемо відгомін цих поглядів в українській літературі 20-х років.

Актуальність статті визначається тим, що в сучасному літературному процесі все більше стверджуються різні жанри художньо-документальної прози, набуваючи при цьому нової якості. Окремі твори, наприклад, визначні «Господні зерна» Григорія Гусейнова, набули всеукраїнського визнання. Літературознавчий підхід до творів такого високого мистецького рівня потребує певного теоретичного обґрунтування, який необхідно ще