

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Оксана Бродська, доц. (Дрогобич)

УДК 821.161.2:821.112.2.091

ББК 83.3(4УКР)6-8+83.3(4АВТ)5-8

Творчість Володимира Винниченка та Артура Шніцлера: сутність художніх шукань

У статті простежено витоки поетики, ідейно-естетичні джерела творчості Володимира Винниченка і Артура Шніцлера. Розкрито основні художні принципи, які охоплюють жанрово-стильові особливості творів, тематично-сміслові домінанти текстових структур.

Ключові слова: особистість, міжлітературні взаємодії, новелістика, імпресіонізм, проза, поетика.

Zymomyra N.I., Brodska O.O. "Thematic similarity in the texts of Volodymyr Vynnychenko and Arthur Schnitzler" The article deals with the origins of the poetics of aesthetic and ideological sources of creativity Volodymyr Vynnychenko and Arthur Schnitzler. Revealed the basic artistic principles that define the genre and stylistic features of works of techniques, thematic meaning of the dominant prose of these authors.

Keywords: personality, literary interactions, novelistic, impressionism, prose, poetics.

Вивчення стратегії міжлітературних взаємодій на рівні тематики текстових структур, стильових домінант і рецепції – перспективний напрямок наукових досліджень у галузі порівняльного літературознавства. Йдеться про пошук оптимальних форм змістового наповнення аспектів міжкультурного діалогу. Звідси – вагоме звучання системного аналізу творчості Володимира Винниченка (1880 – 1951) та Артура Шніцлера (1862 – 1931) на тлі контексту українсько-австрійських літературних взаємодій, а саме з проекцією на засади порівняльного літературознавства за сучасних умов його розвитку.

Становленню індивідуальних стилів названих письменників сприяла суголосність їхніх художніх запитів естетичним вимогам початку ХХ століття. У творах митців помітна жанрово-стильова еволюція, яка відбувалася в руслі, зумовленому взаємодією нових течій модернізму – неоромантизму, імпресіонізму, символізму.

Суб'єктивізація відтвореного зовнішнього світу, урізноманітнення нарративної техніки, композиційні і жанрові пошуки – це той шлях, на який стала тодішня європейська проза. Ця тенденція торкнулася різною мірою і як В. Винниченка, так і А. Шніцлера. Будь-який літературний чи життєвий факт виступав для названих письменників тільки поштовхом, імпульсом для власної уяви, де удосконалювався їхній художній світ.

У творах В. Винниченка має місце психологічний експеримент, спрямований проти дегуманізації суспільства внаслідок пріоритетності ідеї над натурою, принципу над людиною [Астаф'єв 2011: 160]. З цього боку не надто важливо, якої теми торкається автор: чи це п'єси з життя "революціонерів", чи мистецької богеми ("Чорна Пантера і Білий Ведмідь"), чи інтелігентів ("Пригвождені", "Закон"). З цього приводу В. Панченко слушно зауважує: "Неодмінною є розробка певної моральної ідеї, яка йде врозб'їг із усталеними нормами життя та оволодіває героєм настільки, що робить його ідейним фанатиком, який несе смерть та порожнечу" [Панченко 1998: 148].

Трагедія "батьків і дітей" у п'єсі "Пригвождені" (1915) не тільки в тому, що половина дітей професора Лобковича страждає на спадкову шизофренію. Родинне нещастя спричинене тим, що "батьки" взагалі не спроможні визначити для "дітей" сталі орієнтири. В цій сім'ї панує ненависть, недовіра, обман. Прикметно, що назва твору "Пригвождені" сприймається як відгук на назву п'єси Г. Гауптмана "Самотні" (1890). У драмі німецького драматурга важливого значення набуває не стільки мотив спадковості, скільки родинна проблематика.

Суголосною до творів В. Винниченка і Г. Гауптмана є драма А. Шніцлера "Der einsame Weg" ("Самотній шлях", 1903). Тут домінує передусім мотив самотності, який неодноразово привертав увагу А. Шніцлера [Nehring 1986: 162]. Назва даного твору диктує логіку його побудови. Всі персонажі діють у виокремленому середовищі, до того ж вони ізольовані одне від одного. Їх об'єднує промовиста деталь, що є багатозначною, коли характеризувати макросвіт і мікросвіт, видиме і невидиме. Все це – "шлях у самотині". Автор обґрунтовує сенс назви: "Dieser Titel stellt eine Verbindung zwischen dem Begriff der Einsamkeit, wie er bereits dem ersten Einfall zugrunde liegt, und dem durch die Änderung des Namens Pflugfelder in Wegrat akzentuierten Bild des Weges her. Durch das Bild des Weges wird der Begriff der Einsamkeit nicht nur dargestellt, sondern auch gedeutet. Denn beim Wegbild geht es stets um das Verhältnis des Ich zur Welt, zur gesamten Wirklichkeit" [Schnitzler 1968: 117] ("Ця назва відображає зв'язок між поняттям самотності, яке лежить в основі вже першого випадку, і акцентуванням деталі дороги через зміну прізвища Пфлюгфельд на Веграт. Деталь дороги не лише передає поняття самотності, а й пояснює його.

Оскільки у “Шляхові” йдеться про ставлення “Я” до світу, до всієї дійсності”). (Тут і надалі переклад наш – М.З., О.Б.).

Життя першого-ліпшого героя драми А. Шніцлера оповите самотністю. Кожен живе у своєму світі, проте прагне віднайти стежину, спрямовану на уникнення такої ізольованості. Незважаючи на це, персонажів об’єднує почуття нездоланної самоти. Ось, наприклад, рух до відкритого досвіду професора Веррата, директора академії образотворчого мистецтва: “die der geistigen Tradition des Bürgertums verpflichtete liberale Persönlichkeit” [Schnitzler 1961: 415] (“ліберальну особистість, зобов’язану духовній традиції буржуазії”). Його образ відповідає очікуванню тих, хто його знає, якщо йдеться про коректно реконструйовану оцінку його вчинків: “Ich bin ja jetzt auch Direktor, da gibt’s eine ganze Menge zu tun – und nicht immer Amüsantes und Dankbares. Aber wie man behauptet, bin ich dazu geschaffen. Es wird wohl so sein. *Lächelnd*. Wie irgendwer einmal über mich sagte: Kunstbeamter” [Schnitzler 1961: 421] (“Адже тепер я також і директор, справ тут багато – і не всі радісні і вдячні. Проте, як стверджують, я для цього створений. Це буде, мабуть, так. *Посміхаючись*. Як хтось одного разу про мене сказав: слуга мистецтва”).

Йдеться про те, що Веррат надто зосереджений на своїй особі. Тому він не бачить, що відбувається навколо нього; герой не чує себе ошуканим від того, що дружина його не кохає, що син дедалі більше віддаляється від нього, до того ж донька не сподівається щастя. Подібне прочитання характеру ілюструє і колишній коханець дружини Веррата Габрієли, Юліан Фіхтнер. Він – батько Фелікса, сина сім’ї Верратів. Проте на порозі старості він спроможний збагнути загрозливість самотності. Тому Фіхтнер шукає близьких стосунків зі своїм сином, прагнучи надати своєму життю нового сенсу: “Und ich würde einen Menschen haben, der zu mir gehört, der es weiß, dass er zu mir gehört, und für den weiter auf der Welt zu sein, es sich der Mühe lohnt. Ich würde in seiner Nähe leben, würde viel mit ihm zusammen sein. Ich würde meine Existenz sozusagen wieder auf eine feste Basis gestellt haben, nicht so in der Luft schweben wie jetzt” [Schnitzler 1961: 435] (“І для мене була б людина, яка мені належить, і яка знає, що вона мені належить. Заради неї є сенс продовжувати жити далі. Я б жив із нею поблизу, проводив би багато часу разом із нею. Я б знову надав своєму існуванню, так би мовити, твердої основи і не висів би у повітрі, як зараз”).

Характерно, що герої п’єси В. Винниченка, приміром, професор Лобкович та його дружина Устина “промучилися” спільно уже тридцять три роки. Тимофію Наумовичу не дають спокою підозри, що хтось із їхніх чотирьох дітей – не його. Справа не тільки в запізнілих ревнощах, а й у тому, що у Лобковича, як висловлюється його дружина Устина Марківна, “гнила кров”. Він губиться в сумнівах, кому з дітей передалася його погана спадковість. Натомість Устина Марківна знає про спадкову хворобу. Проте вона тримає її в таємниці. Цим вона немов мстить чоловікові за те, що колись він “купив ... (її) тіло” [Винниченко 1991: 414].

Донька Лобковичів Настасія не кохає свого чоловіка. Однак заради свого маленького сина вона добровільно дозволяє себе “розіпнути”: погоджується жити з Євгеном. Материнське почуття бере гору, воно придушує інстинкти, емоції, зрештою, і всі інші почуття. Схоже синівське почуття Фелікса Веррата – героя драми А. Шніцлера “Самотній шлях” – не дозволяє йому зрєктися батька, після того, як він дізнається, що професор Веррат – не його рідний батько.

Герої драми А. Шніцлера створюють для себе віртуальний світ ілюзій. Характерною для них є зміна місця проживання і надія на те, що на новому місці життя стане кращим. Фелікс спочатку їде з дому, щоб служити в армії, а згодом він разом із другом сім’ї Стефаном фон Зала лаштується до поїздки в Азію. Інша ілюзія – це ілюзія роботи. Юліан Фіхтнер – художник. Він не надто обдарований, проте колись був досить відомим. Однак “його час минув”. Незважаючи на це, він і далі вдає, що знаменитий: “Es machte gewaltiges Aufsehen damals. Es war sein erster großer Erfolg. Und heute gibt es vielleicht eine ganze Menge von Leuten, die seinen Namen nicht mehr kennen” [Schnitzler 1961: 422] (“Тоді його творчість була надзвичайною сенсацією. Це був його перший великий успіх. А сьогодні, можливо, є ціла низка людей, які більше не пам’ятають його імені”).

Зіставлення ліній засвідчує подібність доль Йоганни Веррат та Родіона Лобковича. Героїня п’єси А. Шніцлера усвідомлює, що її мрії про майбутнє залишаться нездійсненими. Йоганна знає про смертельну хворобу друга їхньої сім’ї Стефана фон Зала, у якого вона закохана. Тому заради нього вона зважується на самогубство. Родіон успадкував “гнилу батькову кров”. Лобкович-старший не дарма хвилювався: його синові загрожують невиліковні психічні захворювання. Їхні перші прояви – галюцинації й марення – вже почали турбувати його спадкоємця. “Це ж буде те саме розп’яття”, – жахається Родіон, маючи на увазі свою спадкову недугу і все, що з нею буде пов’язано. Із гнівом закидає Родіон батькові-професору те, що, тридцять років навчаючи молодь науці, він не пояснив їй, як треба створювати сім’ю, щоб не скалічити своє та чуже життя. “Такої науки немає у вас в університеті!” [Винниченко 1991: 421].

Автор поступово підводить реципієнта твору до констатації: крах цього світу ілюзій наступить рано чи пізно. Це, у свою чергу, часто призводить до важкого стану морального, а відтак – смерті фізичної. У центрі драми – смерть матері. Самотня донька Йоганна, наприкінці твору, так і не знайшовши сенсу життя, зважується на самогубство.

Фінал п'єси В. Винниченка закономірний. Письменник неодноразово вдавався до розв'язання ситуацій такого типу. Йдеться про самогубство. Родіон, як і героїня драми “Брехня” Наталя Павлівна, випиває отруту. Таким способом він засвідчує власну неспроможність протистояти життєвим перипетіям. Звільнення жіночої свідомості від стереотипів, формування власних суджень – вагомий стрижень образу Наталі Павлівни з п'єси “Брехня”. На це вказує В. Вишинський: “Пуританська святість не може бути прийнятою прагматичним мисленням Наталі Павлівни. Закостенілі уявлення моралі не здатні вплинути в змальованій ситуації на прагнення героїні отримати децищу щастя. Постійна радість, піднесений настрій дружини інженера викликані внутрішнім подоланням догматизму минулого” [Вишинський 2006: 163].

Зважмо, що як В. Винниченко, так і А. Шніцлер все ж остаточний вибір залишають за людиною, свободою її волі. Цим штрихом письменники нівелюють фатальну приреченість особистості, яка опиняється наодинці проти жорстокого оточення. Тут примітний акцент, що, на думку І. Зимомрі, органічно поєднує творчість багатьох австрійських авторів: “На зламі століть для багатьох австрійських авторів характерним був емоційний тонус, близький до психологічного перенасичення як стан духовного спустошення. У творчості А. Шніцлера, Г.ф. Гофманнстала, Р.М. Рільке відбито процес загального настрою, заснованого на постійному відчутті закономірного розпаду багатонаціональної монархії. Подібна атмосфера поширювалася практично на всі сфери життя” [Зимомря 2011: 173].

Поступово А. Шніцлер розширює тематичні рамки і, зрештою, звертається до ключової для літератури психологічного зразка області – сфери міжстатевих стосунків. Такі його твори, як ескіз “Amerika” (“Америка”, 1887), новели “Erbschaft” (“Спадок”, 1887), “Der Andere” (“Інший”, 1889), “Die drei Elixire” (“Три еліксири”, 1890), “Die Braut” (“Наречена”, 1891), “Sterben” (“Вмирання”, 1894), достатньо широко висвітлюють проблему “кохання і смерті”. Ця тема, як доречно підкреслив У. Вайнцирль, “стане у більш пізній творчий період автора єдиним предметом зацікавлення” [Weinzierl 1998: 143].

У названих новелах А. Шніцлер робить наполегливі спроби природного, виправданого і переконливого зв'язку тем любові і смерті. Багато творів письменника конкретно ілюструють, за переконливим твердженням І. Мегели “популярну в європейській літературі кінця XIX початку XX ст. тему Ероса і Танатоса – смерті як антипода й вічного супутника кохання, як підвалин людського існування, протистоянням між якими позначене все наше життя” [Мегела 2001: 23]. Однак у творах віденського автора кінця 80-х рр. XIX ст. ця тема ще позбавлена меланхолійного настрою, властивого зрілій творчості письменника.

Як в Артура Шніцлера так і у Володимира Винниченка “проблема статі” є наскрізною. Водночас впадає в око, що в жанрово-стильовому аспекті вона представлена своєрідно. Окреслена “проблема” в усіх її іпостасях спершу була заявлена в західноєвропейських літературах. Саме звідти йшла та хвиля, яка пробуджувала і в українській літературі зацікавлення до питань спадковості, кохання, шлюбу, свідомості й підсвідомості, інстинкту й розуму, моралі, взаємин між чоловіками й жінками.

У багатьох творах В. Винниченка, написаних упродовж 1906 – 1920 рр., різкі соціальні контрасти, що нерідко були основою сюжетів у його ранній новелістиці, змінила морально-психологічна й морально-філософська проблематика. Вона включала в себе вельми актуальну в широкому читачьому й письменницькому колі “проблему статі”. В. Панченко резонно стверджує, що “творчі зацікавлення В. Винниченка збігалися із загальним вектором літературного руху – від мітингів до “статевих ексцесів”, а якщо точніше – до проблем кохання, шлюбу та біологічних чинників у людській поведінці” [Панченко 1998: 123].

Кохання супроводжує героїв більшості творів В. Винниченка незалежно від жанрових ознак текстових структур. Попри це, варто вказати: якщо в таких новелах, як “Голота”, “Раб краси”, “Зіна”, “Заручини”, “Роботи!”, любов постає органічним людським почуттям, то в низці його п'єс, романів, а також оповідань вона виявляється предметом спеціального аналітичного дослідження. Автора цікавлять як психологічні аспекти “життя серця”, так і проблематика любові в її зв'язках із суспільною мораллю. Для письменника однаково важливі і психологічна, і соціальна іпостасі у світлі теми про кохання.

Це закономірно, бо на початку нового століття феномен кохання опинився в центрі уваги не лише психологів і фізіологів, але й політиків, філософів, соціологів. Так, наприклад, З. Фройд досліджував статевий потяг (лібідо) як потужний, а водночас і універсальний чинник людської поведінки. Він розглядав під мікроскопом, так би мовити, “біологію кохання”. Натомість Августа Бебеля

(1840 – 1913) “статева” проблематика цікавила передусім з так званої соціалістичної реорганізації суспільства.

У цьому контексті доцільно підкреслити: В. Винниченко-художник виявляв інтерес і до одного, й до іншого. Стосунки між носіями статі автор драми “Брехня” розглядав у загальному контексті моральної проблематики. Це вельми симптоматично. Адже у творах письменника кохання невіддільне від питань про індивідуальну свободу та її взаємозв’язок з існуючими суспільними приписами. Він будував колізію на виборі, що його здійснює “Я”. Тут характерним є протиставлення індивідуальної поведінки персонажа і панівних в суспільстві уявлень, писаних, а частіше – неписаних правил і норм. Л. Мороз виважено стверджує, що “В. Винниченко відзначався неабиякою чутливістю до подібних конфліктів, він не раз і сам, ставлячи в центр своїх роздумів “проблему статі”, загострював кути” [Мороз 1994: 59].

Прагнення відтворити внутрішнє життя людини і вплинути на емоції читача зумовлює подібність сюжетно-композиційної побудови творів А. Шніцлера і В. Винниченка. Воднораз для творчих манер письменників притаманна і низка розбіжностей. Для А. Шніцлера характерні несподівані закінчення сюжетних ліній. Він має на меті здивувати читача. У цьому контексті новелістика В. Винниченка виявляє відмінності від малої прози віденського автора, оскільки український письменник прагне не дивувати читача, а викликати у нього сильні емоції. Експозиція в новелістиці В. Винниченка нерідко містить опис природи, погоди чи оточення. Функція такого вступу полягає не лише в тому, щоб вказати місце і час дії, а й підготувати читача емоційно, налаштувати його на ті почуття, які є ключем до розуміння стану персонажів. Нерідко початковий опис стає основою лейтмотиву, який підтримує чи посилює навіяний ним настрої. Одним із найбільш типових і споріднених принципів побудови творів А. Шніцлера та В. Винниченка є градація, яка дає змогу прозаїкам створити новели й оповідання максимальної напруги і довести читача до піку пристрастей.

В. Винниченко:

“Семен Гедзь поставив за всяку ціну здихатися Семена Комара. Життя ж не стало через бісового хлопця! З того часу, як пан прийняв до себе того паршивого “скургуца”, не було Семенові проходу від глузування всієї економії... А воно, оте осоружне старчення, ще й собі сміялося з Семена Гедзя, перекиривляло його в усьому чисто” [Винниченко 1989: 245 – 246] – “Гей, ти, бочечко...”.

“Наше ... наше кохання повинно вмерти зараз, щоб, як хтось сказав, ніколи не вмирати” [Винниченко 1989: 502]. – “Момент”.

А. Шніцлер:

“Und plötzlich hörte er im Saale ein stürmisches Gelächter schallen; er ließ die Schleife aus der Hand fallen, – er sah ins Publikum, sah tausend hochehobene klatschende Hände, und die Gesichter der Leute leuchteten vor Vergnügen ... Er verstand es nicht. Man lachte lauter, immer lauter. Plötzlich verstand er es. Und es war ihm, als wenn er niedersinken müßte und sein Gesicht verstecken, denn man lachte ja über ihn ... man höhnte ihn aus ...” [Schnitzler 1961: 288] – “Ehrentag” (І раптом він почув гучний регіт у залі; він випустив з руки стрічку, – він подивився на публіку, побачив тисячі високо піднятих та аплодуючи рук і те, як обличчя людей сяяли від задоволення... Він не розумів цього. Сміх ставав дедалі голоснішим. І раптом він все збагнув. Йому захотілося впасти і сховати обличчя: сміялися ж з нього... з нього зробили блазня. – “Бенефіс”).

“Ich will mit dir sterben. Ich kann ohne dich nicht sein” [Schnitzler 1961: 104]. – “Sterben” (“Я хочу померти з тобою. Без тебе я не можу існувати”. – “Вмирання”).

Для прози Артура Шніцлера та Володимира Винниченка з огляду на рівень тематики і проблематики характерні суспільно-ідеологічні та психологічно-типологічні збіги. Певна подібність новелістичної манери письма митців є джерелом літературно-типологічного характеру. Їхній лаконізм, що поєднувався з доцільною змістовністю і сильним емоційним впливом на читача, був результатом світових тенденцій розвитку малої прози кінця XIX – першої половини XX століття, а саме стосовно до стислості та концентрації смислотворення..

Література: Астаф’єв 2011: Астаф’єв О. Магія Винниченкового слова // Астаф’єв О. Орнаменти слова. – Київ-Дрогобич: Посвіт, 2011. – С. 159 – 163; Винниченко 1989: Винниченко В. Краса і сила / Упорядкув., авт. прим. П. Федченко; Авт. передм. І. Дзевєрін.– К.: Дніпро, 1989. – 752 с.; Винниченко 1991: Винниченко В. Пригвожені // Винниченко В. Вибрані п’єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 407 – 476; Вишинський 2006: Вишинський В. Гергарт Гауптмана : жанрово-стильові особливості драми. Монографія. – Дрогобич : Коло, 2006. – 176 с.; Зимомря 2011: Зимомря І. Артур Шніцлер: часопростір і стиль духовного життя // Бродська О.О. Артур Шніцлер: поетика тексту. Монографія / За редакцією М.І. Зимомрі. – Дрогобич: Посвіт, 2011. – С. 165 – 174; Мегела 2001: Мегела І. Ілюзія і реальність // А. Шніцлер. Передбачення долі. П’єси, оповідання / [переклад, передмова та примітки І. Мегели]. – Чернівці: В-во газети “Молодий буковинець”, 2001. – С. 3 – 28; Мороз 1994: Мороз Л. “Сто рівноцінних

правд”: парадокси драматургії В. Винниченка. – К.: Віпол, 1994. – 208 с.; *Панченко 1998*: Панченко В. Будинок з химерами: творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.; *Fliedl 2003*: Fliedl K. Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. – Wien : Picus Verlag, 2003. – 384 S.; *Körner 1921*: Körner J. Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. 1. – 3. Tsd. – Zürich: Amalthea, 1921. – 226 S.; *Nehring 1986*: Nehring W. Zwischen Identifikation und Distanz. Zur Darstellung der jüdischen Charaktere in Arthur Schnitzlers “Der Weg ins Freie” // Akten des 7. Internationalen Germanistenkongresses. Göttingen 1985. Bd. 5. / [hrsg. v. Albrecht Schöne]. – Tübingen, 1986. – S. 162 – 170; *Schnitzler 1968*: Schnitzler A. Jugend in Wien. Eine Autobiographie / [hrsg. v. Theresa Nickl, Heinrich Schnitzler; mit einem Nachwort von Friedrich Torberg]. – Wien; München; Zürich, 1968. – 296 S.; *Schnitzler 1961*: Schnitzler A. Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften in 2 Bänden. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1961; *Weinzierl 1998*: Weinzierl U. Arthur Schnitzler: Lieben, Träumen, Sterben. – Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1998. – 288 S.

Комінярський І.Б., асп. (Житомир)

УДК 821.161.2-31
ББК 83.3 (4 Укр)

Ретроспекція у змалюванні героя як важливий прийом у драматургії Джорджа Риги (п'єса «Лист до мого сина»)

У статті аналізуються особливості використання прийому ретроспекції у драматургії канадського драматурга українського походження Джорджа Риги. Увага акцентується на переключенні дії як основи для розвитку подій у п'єсі «Лист до мого сина».

Ключові слова: ретроспекція, пошук особистості, драматургія, Джордж Рига, канадська література.

The article analyses the peculiarities of using method of retrospection in dramatic works of George Ryga – a Canadian playwright of Ukrainian origin. The attention is paid to the switching over of the act as the basis for development of events in the play «A Letter to My Son».

Key words: retrospection, search of personality, dramatic works, George Ryga, Canadian literature.

Творчість Джорджа Риги (1932 – 1987) помітна в контексті історико-літературного розвитку канадської драматургії та літератури загалом. Драматург творив у другій половині ХХ століття, в час поєднання та переплетіння різних літературних напрямів і течій. Оригінальність тематики Джорджа Риги визначається тим, що на перший план поставлено гострі суспільні проблеми сучасного канадського життя, а на другий план – філософські пошуки свого «Я», національної ідентичності героїв його п'єс.

Постановка п'єс, у яких порушуються болючі питання про ідентичність особистості в її відносинах із суспільством, – це сміливий новаторський крок драматурга у тогочасній літературі.

Теоретичним засновком дослідження є визначення Ю. Ковалівим суті ретроспекції (лат. retro: назад і srecto: дивлюсь) як «...прийому, який застосовується під час пригадування подій, колізій, що передували моментів фабули. В ньому перебуває оповідач або персонаж епічного твору; це форма психологічного аналізу, за допомогою якої твориться художній час. Прийом ретроспекції протилежний антиципації, є способом аналітичного осмислення подій сучасності під кутом зору минулого, звернення до нього задля виявлення в ньому зародків тенденцій сучасності, з'ясування, як буття-в-собі стало буттям-для-себе. Ретроспекція використовується у романах «Чорна рада» П. Куліша, «Перехресні стежки» І. Франка, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Диво», «Я, Богдан» П. Загребельного, «Еней та інші» Ю. Косача, в історичних романах у віршах «Маруся Чурай», «Берестечко» Ліни Костенко, у повістях «Захар Беркут» І. Франка, «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки, «У череві дракона» М. Руденка та ін. Часто ретроспекція набуває ознак пасеїзму, засвідчуючи кризу певного стилю чи жанру, ідейної концепції. Термін вживається у значенні аналепсису, зворотного кадру, повернення, перемикання» [Ковалів 2007: 317].

Вивчення прийому ретроспекції пов'язано, насамперед, із змістовою концепцією функціонування художнього часу у творі. Об'єктом дослідження літературознавців (М. Бахтін, Б. Успенський, Д. Ліхачов, Н. Ржевська) були романи від античності до сучасності. Концептуальним прийомом із «широким художнім діапазоном» (Н. Ржевська) ретроспекція стала у різних типах сучасного роману («потоків свідомості», «нового роману», роману «одного дня»).

Ретроспекція в літературному творі може здійснюватися на рівні композиції, авторської позиції, зображення героя, зображувально-виражальних засобів [«Ексмо» 2009].

Прийом ретроспекції у драматургії досліджувала Н. Копистянська. Аналізуючи інтелектуальні та соціально-психологічні п'єси Г. Ібсена, вона помітила, що драматизм створюється не конфліктами в