

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-2.09"18(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-36>**Тетяна БАНДУРА,***orcid.org/0000-0001-9999-0523*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур

Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського

(Одеса, Україна) *tatyabandura03@gmail.com***ПОЕТИКА КОНТРАСТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 70-Х – 90-Х РОКІВ
XIX СТОЛІТТЯ**

У статті досліджується поетика контрасту в українській драматургії 70-х – 90-х рр. XIX століття, зокрема в драмах видатної української тріади драматургів: М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого. Оригінальність наукової студії зумовлена імплементацією сучасних методологій у дослідження драматичної наратології, зокрема залучення нових інструментальних підходів до аналізу бінарних структур у драматургічному тексті, що раніше не застосовувалися до матеріалу української класики. Водночас компаративний аспект дослідження уможливує виявлення не лише індивідуальних поетикальних рішень митців, а й об'єднувальну естетичну програму, що дозволяє визначити новаторський характер української драматургії кінця XIX століття як художнього феномену. Зазначається, що осмислення механізмів контрасту в класичній драмі зумовлює точніше розуміння й тлумачення природи драматичного конфлікту.

У дослідженні запропоновано термін «контрастна діада» на позначення стійкої пари антагоністичних образів, що становлять смисловий стрижень і фокус художньої конфліктності у драмі й не можуть бути вповні інтерпретовані один без одного. Акцентується увага на тому, що на відміну від звичайного конфліктного протистояння, контрастна діада є художньо-семантичною категорією: обидва полюси взаємовизначаються і в сукупності формують авторську картину світу.

Виявлено, що в системі поетики аналізованих драм контраст є сюжетотвірним, образотвірним, мовно-стильовим та часо-просторовим прийомом. Він організовує заявлені рівні художності текстів оригінальним чином, формуючи новаторську парадигму зображально-виражальних засобів української реалістичної драми. Зауважується, що контрастна діада фіксує стійку бінарну опозицію персонажів як конститутивну одиницю образної системи. До того ж кожен драматург зреалізував поетику контрасту з індивідуальною художньою домінантою: соціально-моральна (Кропивницький); психологічно-романтична (Старицький); аксіологічно-іронічна (Карпенко-Карий).

Доведено, що часово-просторова система контрасту виявляє стійкі символічні опозиції: замкнений/відкритий простір, минуле/теперішнє – дихотомії аксіологічного протистояння. Авторські драматичні варіанти просторового вираження в основному екстраполюють ідею про несумісність живої людської особистості й дегуманізуючого середовища. Поетика контрасту функціонує як стрижень естетичної парадигми української драматургії кінця XIX століття, антитетична техніка художнього відтворення органічно вироблена в контексті авторського мислення митців, що надає їхнім драмам непромінальної актуальності й поетикальної повноцінності.

Ключові слова: поетика, прийом контрасту, наратив, образотворення, часопростір.

Tetiana BANDURA,*orcid.org/0000-0001-9999-0523*

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Literature

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

(Odessa, Ukraine) *tatyabandura03@gmail.com***THE POETICS OF CONTRAST IN UKRAINIAN DRAMATURGY
OF THE 1870S-1890S**

The article examines the poetics of contrast in Ukrainian drama of the 1870s-1890s, with particular focus on the plays of the prominent Ukrainian triad of playwrights – M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi and I. Karpenko-Karyi. The originality of this study lies in the implementation of contemporary methodologies in the analysis of dramatic narratology,

specifically through the application of novel analytical tools to the study of binary structures in dramatic texts, which have not previously been employed in relation to Ukrainian classical literature. At the same time, the comparative dimension of the research makes it possible to identify not only the individual poetic strategies of these authors but also a unifying aesthetic program, thereby revealing the innovative character of late nineteenth-century Ukrainian drama as an artistic phenomenon. It is argued that an understanding of the mechanisms of contrast in classical drama enables a more precise interpretation of the nature of dramatic conflict.

The study introduces the term «contrastive dyad» to denote a stable pair of antagonistic images that constitute the semantic core and focal point of artistic conflict within a work and cannot be fully interpreted independently of one another. It is emphasized that, unlike conventional oppositional conflict, the contrastive dyad functions as an artistic-semantic category, in which both poles are mutually constitutive and together shape the author's worldview.

It is demonstrated that within the poetics of the analyzed dramas, contrast operates as a plot-forming, image-forming, linguistic-stylistic, and spatiotemporal device. It organizes these levels of textual artistry in an original manner, thereby forming an innovative paradigm of expressive means characteristic of Ukrainian realist drama of the 1870s–1890s. The contrastive dyad is shown to establish a stable binary opposition of characters as a constitutive unit of the figurative system. Furthermore, each playwright realizes the poetics of contrast through a distinct artistic dominant: socio-moral (Kropyvnytskyi), psychological-romantic (Starytskyi), and axiological-ironic (Karpenko-Karyi).

The study further demonstrates that the spatiotemporal system of contrast reveals stable symbolic oppositions closed/open space and past/present which function as dichotomies of axiological confrontation. The authors' dramatic strategies of spatial representation largely extrapolate the idea of the incompatibility between the living human individual and a dehumanizing environment. Thus, the poetics of contrast emerges as a core element of the aesthetic paradigm of late nineteenth-century Ukrainian drama. This antithetical technique of artistic representation is organically embedded in the authors' modes of thinking, lending their plays enduring relevance and poetic integrity.

Key words: poetics, contrastive device, narrative, image formation, chronotope.

Постановки проблеми. Українська драматургія останньої третини XIX століття сформува-лася в умовах гострих соціальних суперечностей пореформеної доби, що зумовило особливу роль антиномічного мислення як способу осягнення дійсності. Низка імперських переслідувань і заборон загартувала українське письменство до свідомого спротиву й чіткої диференціації українське/чуже. Так, контраст як художній прийом набуває ширшої, різнорівневої функційності, що стрімко розвивається як у контексті аматорських драматичних гуртків 70-х років, так і в текстотворенні професійної драматургії 80-х – 90-х років XIX ст., репрезентуючи потенціал поетики контрасту на всіх рівнях художності – від образотворення до хронотопу. Попри значний інтерес науковців до творчості М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого, поетика контрасту як цілісна зображально-виражальна система в їхній драматургії досі не ставала предметом спеціального системного дослідження. Актуальність наукової статті вбачаємо в імплементації сучасних методологій у дослідження драматичної наратології, зокрема залучення нових інструментальних підходів до аналізу бінарних структур у драматургічному тексті, що раніше не застосовувалися до матеріалу української класики. Водночас компаративний аспект дослідження драматургії тріади митців «Театру корифеїв» уможливило виявлення не лише індивідуальних поетикальних рішень митців, а й об'єднувальної естетичної програми, що дозволяє визначити новаторський характер української драматургії кінця XIX століття як худож-

нього феномену. До того ж осмислення механізмів контрасту в класичній драмі зумовлює точніше розуміння й тлумачення природи драматичного конфлікту. Цілісний аналіз поетики контрасту у творчості всіх трьох авторів взагалі й у векторі типологічного зіставлення зокрема у науковій літературі не був предметом дослідження, що й визначає наукову новизну запропонованої розвідки.

Аналіз досліджень. В українському літературознавстві проблема поетики контрасту порушувалась дослідниками класичної української драматургії найчастіше не концептуально, а дотично в контексті системи зображально-виражальних засобів. Зокрема більшість дослідників розглядали контраст як елемент сюжетобудування або характерологічний прийом, не виявляючи його системного характеру, що охоплює всі рівні художньої форми. Так, О. Вісич у праці «Українська метадрама XX століття» (2022) ґрунтовно досліджує творчість українських драматургів крізь призму культурно-естетичного розвитку світової драми, зокрема у фокусі її наукової рецепції драми М. Старицького та І. Карпенка-Карого. У монографії А. Новикова «Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX ст.» (2015) осмислюються основні етапи розвитку українського театру й драматургії від перших театралізованих видовищ до появи професійних театрів і високохудожньої драми початку XX століття, що формує засади нової естетичної парадигми. Л. Процюк у розвідці «Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: специфіка

конфлікту та характеротворення» (2022) вивчає специфіку моделювання драматичного конфлікту й техніку образотворення, акцентуючи увагу на історичній драмі. У статті П. Кравчука «Історична тематика в драматургії І. Карпенка-Карого» (2024) проаналізовано жанрову ідентифікацію та специфіку композиційної побудови маловідомих історичних п'єс драматурга «Мазепа» та «Гандзя».

Мета статті – дослідити поетику контрасту у творах провідних українських драматургів кінця XIX століття та осмислити розширення функційності прийому контрасту й антитектичних засобів на релевантних рівнях художності.

Виклад основного матеріалу. У «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» Іван Франко, аналізуючи український літературний процес 80-их років XIX століття, очевидно, найвлучніше оцінює роль драматургії й театру в тогочасному культурному розвитку: «80-ті роки на Україні на літературнім полі можна назвати роками затиші, спричиненої нечуваним тиском цензури... Одинока світла сторінка в тім десятилітті – се наглий і надзвичайний розвій українського театру й української драматичної літератури» (Франко, 2008: 202). Українські драматурги, що визначили подальший шлях національної драми, безперечно, підтвердили свою місію збереження українського слова у світовому літературному контексті, відродження української літератури, якій загрожувала повна ізоляція або й знищення; вони стали «справжніми лицарями духу народного» (Історія української літератури XIX століття: 2002: 103). Заснувавши «Театр корифеїв», митці розуміли націєтвірну концепцію культури, засобом якої виховували в рідного народу почуття національної гідності й формували самобутню українську ідентичність.

Засновник та ідейний натхненник першого українського професійного театру Марко Лукич Кропивницький, під пером якого народжувався дебютний репертуар трупи, контрастному зображенню та поляризації сюжетних складників надавав значної уваги як письменник, сценарист, постановник і режисер: «...за сценою, сповненою драматизму і напруги, йшли сцени з характерними побутовими піснями, в яких діяли комічні персонажі» (Історія української літератури XIX століття: 2002: 110). Зокрема, найочевиднішим і структурно найважливішим виявом поетики контрасту в драматургії М. Кропивницького є система персонажів, організована за принципом бінарної опозиції. Ми пропонуємо термін «контрастна діада» на позначення стійкої пари антагоністичних образів, що становлять смисловий стрижень і фокус художньої конфліктності у

творі, до того ж вони часто не можуть бути вповні інтерпретовані один без одного. На відміну від звичайного конфліктного протистояння, контрастна діада є художньо-семантичною категорією: обидва полюси взаємовизначаються і в сукупності формують авторську картину світу.

В образотвірній лабораторії М. Кропивницького контрастний стрижень визначає соціальний статус дійових осіб, як правило, організований у моделі представників полярних сторін соціальної нерівності. Приміром, у драмі М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» центральна контрастна діада Йосип Бичок-Олена Кугут реалізується на образотвірному рівні, увиразнюючи соціальний, моральний та символічний аспекти техніки творення образів. Бичок – хитрий, жорстокий лицемір, здатний до підступних вчинків – є уособленням хижацького духу й безкарного свавілля: «Та я задавив би себе своїми руками, коли б пересвідчився у тім, що з грішми я не матиму, чого схочу! На що й гроші тоді, на бісового батька вони, коли за них не можна купити увесь світ?» (Кропивницький, 1977: 128). Цій репліці протистоїть жертвна позиція Олени, якій важливіше жити, кохаючи й розуміючи свою особистісну цілісність: «Щаслива ти, доки серцем ще живеш, доки на думці чорні брови милого та карії очі; тепер тобі тільки й гадки, щоб побачити милого, почути його любую розмову, пригорнутись до його серця» (Кропивницький, 1977: 132). Крім мовленнєвої антитектичності, в образотворенні простежується й номінативна полярність. Так, уже в самих іменах персонажів закладено контрастне навантаження: Бичок – підкреслено знижена, тваринна зоосемантика, тоді як Олена – ім'я, що означає «світла», «осяйна», тобто контрастна синергія ампліфікується номінативним протиставленням.

Контраст у досліджуваній п'єсі функціонує не лише в системі персонажів, а й у часово-просторовій організації твору. Характерною є опозиція відкритий/закритий простір, де закритий простір (хата, садиба, панський будинок) символізує соціальний та духовний полон, натомість відкритий (поле, вулиця, природа) – свободу або ілюзію свободи. У драмі дія переважно розгортається в замкненому просторі двору та хати Бичка, що стають втіленням павутиння, яке затягує жертв. Ремарка «темна хата», що повторюється, є просторовим корелятом моральної темряви. Контрастні ремарки – «виходить надвір», «дивиться на зорі» – позначають короткі миті духовного злету, що завжди обриваються поверненням у темряву.

У драмі «Дві сім'ї» прийом контрасту функціонує вже в заголовку, стаючи ключовим струк-

турним принципом. Дві родини – уособлення двох укладів, двох моральних систем. Сім'я Сафрона Жлудя, багатого міщанина, переслідує прагматичні ідеї збагачення будь-якими засобами, у сім'ї Степана Реви, кріпака, панує взаєморозуміння, порядність, сумлінна поведінка. Автор не ідеалізує «бідну» родину, але розставляє ціннісні акценти цілком виразно: у цій родині духовні цінності преважують. Характерно, що мовлення персонажів релевантне їхній позиції в контрастній системі: мова «хижаків» рясніє лексикою торгу, рахунку, вигоди; мова кріпаків – народнопоетичними сентенціями, ліризмами, прислів'ями, метафоричними конструкціями. Приміром, Степан роздумує над ставленням людини до землі: «Думаєш, що земля не промовля? Тільки щиро помолись та припади до неї, то вона й промовить до тебе, промовить, як мати!» (Кропивницький, 1977: 217).

У «Супротивних течіях» Кропивницький ускладнює контрастну систему, вводячи тему духовного зубожіння селянства через безграмотність і забобонність. Вчергове спостерігаємо антитезу в назві комедії, де в символічній конструкції «супротивні течії» відтворено й сутність художнього конфлікту – протистояння нового, осмисленого буття освіченої молоді заскоружлому, дикому, темному світові неосвіченого селянства, де панує пияцтво, обмеженість, неробство. Контраст набуває культурно-ціннісного виміру: «просвітницькі течії» народної культури протистоять «замуленості» денаціоналізованого панства. Образ Надежди як берегині народної пам'яті й нової просвіти протистоїть зросійщеним поміщикам та їх лакеям у діалозі, де зіткнення ціннісних систем унаочнюється через мовний контраст: жива народна українська мова проти покаліченої суржикової або російської мовленнєвої маски. Досліджуючи мову творів М. Кропивницького, А. Новиков стверджує: «Влучні перлини народної творчості Кропивницький застосовує (інколи в дещо модернізованому вигляді) в самих різноманітних функціях – для індивідуалізації мови персонажів, диференціації їх за соціальним положенням, для відображення душевного стану героїв, характеристики інших дійових осіб тощо» (Новиков, 2015, 266). Мова Надежди літературна, помережана народнопоетичними засобами; мова лакея Миколи суржикова, беззв'язна, алогічна й безграмотна: «Теперича скрозь мода, даже промеж лакеєв кучеров двіженіє цивілізації вперьод... Да! Я вам і хватграфію свою у дрогой раз подарю, штоб ви у альбом». У відповідь Надежда: «Байдуже» (Кропивницький, 1977: 471). Зневага освіченої людини до рабського шовінізму обмеженого

представника панівного класу загострює контрастне зіставлення двох світів буття.

В авторській свідомості М. Старицького соціальна нерівність також загострює контрастну зумовленість художнього відтворення. У драмі «Не судилось» будує контрастну діяду Павло-Михайло за принципом світоглядних позицій інтелігента-демократа й ліберала з поміщиків. Михайло – людина соціального успіху (статус поміщика) й внутрішньої порожнечі; Павло – людина духовної цілісності й соціальної поразки (переслідування за радикальні погляди). Впевненість, рішучість, відважність визначають зухвалі монологи Павла: «Ех, ви, люде темні! Як будете вівцями – одберуть, а не будете – самі відберете... Що вони, ті поміщики, з іншого тіста зліплені, чи що?» (Старицький, 1989: 174). Натомість монолог Михайла віддзеркалює внутрішній дисбаланс, сумніви, жаль, що покохав кріпачку, роздвоєння між модою бути демократом, бажанням наслідувати Павла й ризиком втратити прихильність батьків і родинне багатство: «Мене не кохання гризе, а непевність, розрад. Коли я звірюсь, по чому з тим коханням не піти мені поруч? Тільки нерівня... по розуму, по розвитку: чи порозуміємось душею? А мій рід... прийшлося б навіки порвати... Та ще, чи й любить вона мене?» (Старицький, 1989: 175). Незакінчені речення, уривчасті фрази, риторичні запитання – все це передає хитку особистісну цілісність героя. Репліки Михайла демонструють його прагматичну філософію виживання. Контрастна діада, інтерпретована через монологи героїв, тут виходить за межі соціальної типології і стає психологічним дослідженням двох моделей світовідчуття на виклик соціальної несправедливості. Характеротвірні монологи ампліфікують текстуальне підтвердження контрастної свідомості героїв, що ще більше загострюється коханням Катрі до Михайла та її соціальними й особистісними тортурами. Лише Павло щиро вболіває за згорьовану, покинуту коханим дівчину, яка стала об'єктом цькування в селі.

У психологічній драмі «Талан» М. Старицький пропонує контраст між мистецтвом як покликанням і мистецтвом як товаром. Головна героїня Марія Лучицька – уособлення унікального таланту, що не може вільно існувати в умовах комерціалізованого театру. Справедливо зауважує дослідниця О. Вісич: «Головною внутрішньою дилемою Лучицької є вірність сцені й своєму таланту, яка без кінця випробовувалася сердечною спокусою, з одного боку, та інтригами всередині театру – з іншого» (Вісич, 2022: 35). Її антипод – антрепренер Юрій Котенко – представляє логіку

вигоди. У монологів Лучицької відчутне щастя від визнання й сценічного успіху, вона щиро тішиться захопленню глядача її грою: «Як дрижить у мене все... Яка радість, яка втіха висока? Якого ж ще раю? Одваги, Марусю, більше одваги й сталості! І доля нас не злама!» (Старицький, 1989: 26). Комерсант Котенко не переймається акторською майстерністю, його турбує власна зацікавленість в іншій акторці (спроба замінити Лучицьку коханкою Квятковською), яскраві декорації й видовищна картинка: «Лучицька! Що вона одна варт? Обставлю я її штурпаками, то й не пізнаєте! Комік і ансамбль – всьому голова, всьому сила!..» (Старицький, 1989: 35). У мовленні героїв втілено драматичний ефект мовної ідентифікації як візитівки світоглядної позиції (вбачаємо перегуки у творчих манерах Кропивницького й Старицького). Так, контрастна діада Марія Лучицька-Олена Миколаївна Квітка (мати коханого Марії) ретранслюється засобом колоритного мовлення героїнь. Мова Олени Миколаївни насичена русизмами, згрубленими словами, суржилом, зневажливою, зверхньою тональністю. Мова ж Лучицької – літературна, вишукана, автентична, помережана фольклорною лексикою.

Історична драма Старицького «Оборона Буші» переводить контраст у тривимірну площину: національно-визвольна боротьба – кохання – зрада. Образ Мар'яни Завісної – доньки козацького полковника – контрастує до образу її коханого Антося – польського шляхтича, врятованого батьком Мар'яни від загибелі. Сміливість дівчини, яка підриває Бушу, розуміючи, що тим самим вона знищить значну кількість ворогів і увічніть їхне з Антошем кохання, що ризикує загинути через зрадливу позицію Антося. Щоб не здатися ворогам, дівчина готова загинути: «Краще смерть, ніж неволя» (Старицький, 1989: 83). Ця формула народного спротиву протиставляється ліберальній позиції Антося, який не усвідомлює важливості відстояти національну гідність. Як зауважує Л. Процюк, «конфлікт у такого типу художніх творах поставав у двох площинах – історичній, яка відповідала реальним подіям, та особистісній» (Процюк, 2022: 51). Контраст набуває пафосу національної й особистісної ідентифікації й водночас фольклорно-епічного колориту.

М. Старицький в «Обороні Буші» використовує масштабний просторовий контраст: оточена фортеця протистоїть безмежному ворожому простору. Замкненість оборони – це не полон, а свобода: парадоксальний контраст, де внутрішній простір стає простором гідності, тоді як зовнішній – загрозою духовного знищення. Фінальний

вибух руйнує обидва простори, синтезуючи їх у символі жертвовної смерті.

Найбільш послідовною й художньо зрілою системою контрасту вирізняється драматургія І. Карпенка-Карого. Особливо показово в антитетичному зіставленні є діалогія «Сто тисяч» і «Хазяїн». У «Ста тисячах» контраст між Герасимом Калиткою і представниками «людської» системи цінностей досягає майже гротескної гостроти. Калитка – персонаж, у якому жага до грошей знищила людину: «Сто тисяч! Боже! Сто тисяч!» (Карпенко-Карий, 1985: 209). Ця репліка-кредо свідчить заміну духовного стрижня матеріальним цинізмом, що виступає фактором деградації в бік хижацького «стягання задля стягання» й консюмеристської психології. Контраст тут не між позитивним і негативним персонажем, а між двома виявами людини: власне людина і споживач. Антропологічний вектор спрямований на виокремлення гуманістичного складника, що гостро протиставлений антилюдяній моделі поведінки одержимого стягателя.

Комедія «Хазяїн» – найпоказовіший у розгортанні контрастної системи зображення твір І. Карпенка-Карого. Терентій Пузир протистоїть не окремому персонажеві, а цілому моральному порядку. Хазяїн погоджується на авантюру задля прибутку, що увиразнює його контрастну характеристику по відношенню до позитивних персонажів (Соня, Золотницький, Калинович). Монологи Пузиря культивують гроші, прибуток, експлуатацію. Ідеалізуючи заробіток «з нічого», хазяїн марить легким збагаченням: «Виходить, два мільйона чистеньких? І це кругла сума! З нічого два мільйона! Капітал!» (Карпенко-Карий, 1985: 355). Ця фраза поміщика є художньою квінтесенцією контрасту між людиною-власником і власне людиною. Контраст функціонує вже в стилістичній конструкції: риторичне запитання змінюється захопливим окликом, далі різке заперечення, що унаочнює механізм дегуманізації у внутрішньому мовленні.

Типологізуючи поетику контрасту трьох визначних драматургів кінця XIX століття, виявляємо як спільну естетичну програму, так й індивідуальні підходи. Об'єднувальними факторами у творчих лабораторіях митців є: організація системи персонажів за принципом контрастної діади; використання просторової символіки для позначення аксіологічних полюсів; мовна диференціація персонажів як носіїв контрастних світоглядів; прагнення подолати схематизм опозиції через психологічну повноту образів. Водночас кожен автор виробив власну техніку роботи з прийомом контр-

асту. Марко Кропивницький тяжіє до соціально-моральної контрастності: його антиподи чітко розмежовані за ознаками соціальної приналежності та морального вибору. Михайло Старицький надає контрасту психологічно-романтичного виміру: його герої страждають від внутрішнього роздвоєння, і саме ця психологічна діалектика стає джерелом трагізму. Іван Карпенко-Карий підносить контраст до рівня аксіологічної іронії: у його комедіях прагматичні життєві цінності переростають в одержимість і набувають іронічного відтінку.

У текстах всіх трьох драматургів контрастна мовна партитура реалізується через протиставлення народно-поетичного мовлення (прислів'я, приказки, пісенні ремінісценції) і ділового мовлення визискувачів, позбавленого образності та живої інтонації, тобто контраст є одночасно соціальним і мовно-естетичним.

Особливої уваги заслуговують ремарки як форма авторської присутності в тексті. Приміром, у Кропивницького ремарки нерідко є контрастними до діалогу: персонаж говорить лагідно – ремарка вказує «(зловісно)» або «(ховає посмішку)». Тим самим автор будує контраст між словом і жестом, між видимістю і прихованою сутністю. Натомість у Карпенка-Карого ремарки прямо вказують на невідповідність між зовнішньою поведінкою і внутрішнім станом героя – прийом, що вводить техніку «підтексту».

Висновки. Отже, у системі поетики аналізованих драм контраст є сюжетотвірним, обра-

зотвірним, мовно-стильовим та часово-просторовим прийомом. Він організовує заявлені рівні художності текстів оригінальним чином, формуючи новаторську парадигму зображально-виражальних засобів української реалістичної драми 70-х – 90-х рр. XIX століття. Контрастна дія фіксує стійку бінарну опозицію персонажів як конститутивну одиницю образної системи. Кожен драматург зреалізував поетику контрасту з індивідуальною художньою домінантою: соціально-моральна (Кропивницький); психологічно-романтична (Старицький); аксіологічно-іронічна (Карпенко-Карий). До того ж мовно-стильова реалізація контрасту виявляє семантичне протиставлення мовленнєвих стратегій: народно-поетичне мовлення як корелят духовності протистоїть «суржику» як чиннику дегуманізації.

Часово-просторова система контрасту виявляє стійкі символічні опозиції: замкнений/відкритий простір, минуле/теперішнє – дихотомії аксіологічного протистояння. Авторські драматичні варіанти просторового вираження в основному екстраполюють ідею про несумісність живої людської особистості й дегуманізуючого середовища.

Тож поетика контрасту функціонує як стрижень естетичної парадигми української драматургії кінця XIX століття, що засвідчує аналіз творів тріади визначних драматургів. Антитетична техніка художнього відтворення органічно вироблена у контексті авторського мислення митців, що надає їхнім драмам непроминальної актуальності та поетикальної повноцінності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вісич О. Українська метадрама XX століття. Острого : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2022. 244 с. DOI 10.25264/978-617-8041-18-2
2. Історія української літератури XIX ст. (70-90-ті роки) у 2 книгах: підручник / за ред. О. Гнідан. Київ : Вища школа, 2002. Кн. 1. 575 с.
3. Кропивницький М. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1977. 542 с.
4. Старицький М. Твори в 6 томах. Київ : Дніпро, 1989. Т. 2. 428 с.
5. Карпенко-Карий І. Твори в 3 томах. Київ : Дніпро, 1985. Т. 3. 393 с.
6. Новиков А. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX ст.: монографія. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 412 с.
7. Процюк Л. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: специфіка конфлікту та характеротворення. *Таврійські філологічні наукові читання: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*. Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2022. С. 50-54. URL : https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/3895/1/tnu.in.ua_philo_%D0%A1%D1%96%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C_2022.pdf#page=50
8. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть XIX в. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. 464 с.

REFERENCES

1. Visych O. (2022) *Ukrainska metadrama XX stolittia*. [Ukrainian metadrama of the 20th century] Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». 244 p. DOI: 10.25264/978-617-8041-18-2. [in Ukrainian].
2. Hnidan O. (Ed.). (2002) *Istoriia ukrainskoi literatury XIX st. (70–90-ti roky) u 2 knykhakh: pidruchnyk*. [History of Ukrainian literature of the 19th century (70–90s): textbook in 2 books] Kyiv : Vyshcha shkola, Book 1. 575 p. [in Ukrainian].
3. Kropyvnytskyi M. (1977) *Vybrani tvory*. [Selected works] Kyiv : Dnipro. 542 p. [in Ukrainian].
4. Starytskyi M. (1989) *Tvory v 6 tomakh*. [Works in 6 volumes] Kyiv : Dnipro, Vol. 2. 428 p. [in Ukrainian].

5. Karpenko-Karyi I. (1985) Tvory v 3 tomakh. [Works in 3 volumes] Kyiv : Dnipro, Vol. 3. 393 p. [in Ukrainian].
6. Novykov A. (2015) Ukrainskyi teatr i dramaturhiia: vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st.: monohrafiia. [Ukrainian theater and dramaturgy: from ancient times to the early 20th century: monograph] Kharkiv : Kharkivske istoryko-filolohichne tovarystvo. 412 p. [in Ukrainian].
7. Protsiuk L. (2022) Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX st.: spetsyfika konfliktu ta kharakterotvorennia. [Ukrainian dramaturgy of the late 19th – early 20th century: specifics of conflict and character creation] Tavriiski filolohichni naukovi chytannia: materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Kyiv : Tavriiskyi natsionalnyi universytet imeni V. I. Vernadskoho. 50-54. URL : https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/3895/1/tnu.in.ua_philo_%D0%A1%D1%96%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C_2022.pdf#page=50 [in Ukrainian].
8. Franko I. (2008) Narys istorii ukrainsko-ruskoi literatury do 1890 r. Z ostannikh desiatylyt XIX v. [Essay on the history of Ukrainian-Ruthenian literature until 1890. From the last decades of the 19th century] Drohobych : Vydavnycha firma «Vidrozhennia». 464 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 15.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

