

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

**Кваліфікаційна робота за рівнем магістра**

на тему:

Жанр і стилістичні особливості  
у художньому просторі драматургії Оскара Вайлда

Студентки групи ФП 2321

Факультет управління енергетичними та  
економічними процесами

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та  
літератури (переклад включно), перша –  
англійська

Белякової Дар'ї Андріївни

До захисту

« 15 » січня 2025 року

Завідувач кафедри

професор Власова Т. І.

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Науковий керівник:

канд. філол. н., доц. Боговик О. А.

Національна шкала відмічено

Кількість балів 92

Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**Genre and stylistic features in the literary space of Oscar Wilde's plays**

Group 2321

Faculty of Management of Energy and  
Economic Processes

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation  
Included), Major Language – English

Daria Bieliakova

Research supervisor:

Candidate of Philological Sciences

Oksana Bohovyk

Dnipro – 2024

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ  
Кафедра філології та перекладу

*Затверджую:*  
Завідувач кафедри філології та перекладу  
\_\_\_\_\_ (підпис)  
д-р. філос. н., проф. Власова Т. І.  
“ \_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2024 р.

**ЗАВДАННЯ**  
на кваліфікаційну магістерську роботу

студентки II курсу групи ФП 2321 факультету УЕЕП УДУНТУ  
Белякова Дар'я Андріївна

(ПІБ студентки)

спеціальності 035 Філологія

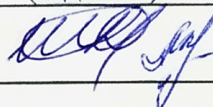

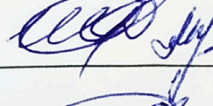
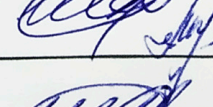
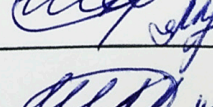
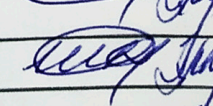
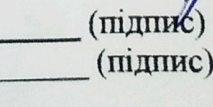
**Тема роботи**

**Жанр і стилістичні особливості у художньому просторі драматургії Оскара Вайлда**

**Науковий керівник канд. філол. н., доц. Боговик О. А.**

**Дата видачі завдання 01 вересня 2024 року**

**Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи з перекладу**

№ п/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1.	Аналіз наукових першоджерел і написання теоретичної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ I)	Вересень	
2.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується. Написання аналітичної частини магістерської роботи. Робота над теоретико-методологічною базою щодо аналізу досліджуваних явищ (Розділ II)	Жовтень	
3.	Добір прикладів та їх детальний аналіз у практичній частині (Розділ III)	Жовтень Листопад	
4.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попередніх висновків	Листопад	
5.	Попередній захист наукової розвідки і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедрі	Листопад	
6.	Оформлення документації (відгук, рецензія) і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	
7.	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	

Науковий керівник \_\_\_\_\_  
Студентка \_\_\_\_\_

(підпис)  
(підпис)

## ЗМІСТ

ВСТУП		4
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ І СТИЛЮ У ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРАХ		
1.1	Жанрове розмаїття драматургії	14
1.2	Стилістичні особливості трагедії та комедії	19
1.3	Методологічні засади дослідження жанру і стилю у драматургічній літературі	23
Висновки до першого розділу		26
РОЗДІЛ II. ОСКАР ВАЙЛД ЯК ПОЕТ І ДРАМАТУРГ		
2.1	О. Вайлд – автор «нової драми»	28
2.2	Драматургія О. Вайлда у літературному процесі XIX – XX ст.	41
Висновки до другого розділу		49
РОЗДІЛ III. ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ОСКАРА ВАЙЛДА		
3.1	Трагедійні особливості «Саломеї»: переписана середньовічна драма	52
3.2	«Падуанська герцогиня» – любовна трагедія Оскара Вайлда	57
3.3	Комедійний характер п'єс «Віяло леді Віндермір» та «Як важливо бути поважним»	59
3.4	Стилістичні особливості драматургічних творів письменника	64

Висновки до третього розділу	86
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	90
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	95

## ВСТУП

Для художника експресія – це взагалі  
єдиний спосіб пізнати життя.

Оскар Вайлд

На перетині ХІХ-ХХ століть у мистецтві з'являються різноманітні напрями, які стають поштовхом для пошуку нових художніх форм. Для драматургів той час без перебільшення стає «золотою добою», адже за допомогою сучасних популярних п'єс, що викликають захоплення публіки, вони репрезентують власне уявлення про світ та його будову. Серед митців того часу особливо помітним стає ім'я Оскара Вайлда, драматургія якого, серед інших, сформувала основи сучасного театрального мистецтва.

Оскар Фінгал О'Флаєрті Віллс Вайлд народився 6 жовтня 1854 року в родині сера Вільяма Вайлда, дублінського лікаря-офтальмолога зі світовим ім'ям, автора десятків книжок з медицини, історії та географії. В Англії його було призначено придворним хірургом, а згодом він отримав титул лорда. Мати Оскара – леді Джейн Франческа Вайлд – світська дама, поетеса, свою поезію підписувала ім'ям *Speranza* – Надія, підкреслюючи цим свою любов до Ірландії. В її літературному салоні й провів ранні роки майбутній письменник. Від ексцентричних батьків Оскар успадкував рідкісну працездатність і допитливість, мрійливий і дещо екзальтований розум, підкреслений інтерес до таємничого та фантастичного, схильність вигадувати і розповідати незвичайні історії.

Батьки подбали про те, щоб їхній син отримав гідну освіту. Після закінчення школи в Порторі (1864-1869), де стали помітними його здібності до вивчення стародавніх мов, Оскар проводить вісім років (з 1871 до 1878 року) у привілейованому університетському середовищі у коледжі Дубліна. Під час навчання Вайлд захоплюється мистецтвом, зачитується поетами-романтиками, а

також слухає лекції Дж. Раскіна<sup>1</sup> (1819-1900), відомого своїми мистецькими розвідками «Сучасні живописці» і «Каміння Венеції», які спонукали читачів до нового погляду на багатовікову культурну спадщину Європи. Роздуми Дж. Раскіна про прекрасне були сприйняті молодим Оскаром як філософія індивідуалізму. Окрім зазначеного, на формування світогляду Вайлда неабиякий вплив мали американський художник-імпресіоніст Вістлер та Волтер Пейтер – автор книги «Ренесанс. Нариси історії мистецтва і поезії» (“The Renaissance: Studies in Art and Poetry”, 1873).

У роки перебування в Оксфорді Оскар Вайлд долучився до естетичного напрямку в мистецтві. Називаючи Англію гніздом гендлярів, він усюди з’являвся в екстравагантних костюмах, з незмінною емблемою англійських естетів – квіткою соняшника або лілії у петличці, які за кілька років змінить зелена гвоздика.

Після закінчення університету Вайлд переїхав до Лондона, де прославився як дотепний денді-естет. Для нього були відкриті двері багатьох салонів лондонської аристократії. У 1881 р. він публікує збірку віршів “The Poems”. Поетичні твори, що увійшли до цієї збірки, були написані у дусі естетської поезії кінця століття. Вайлд продовжує традиції Д. Г. Россетті<sup>2</sup> та прерафаелітів. Світобачення поета у згаданій збірці поєднує елементи естетизованого християнства й еллінізму. Того ж року він вирушає до Америки читати курс лекцій, де знайомиться з Г. Лонгфелло<sup>3</sup> та В. Вітменом<sup>4</sup>. Останній негативно поставився до тих принципів естетизму, які проповідував Вайлд, адже вважав, що

---

<sup>1</sup> Джон Раскін – англійський письменник, теоретик мистецтва, літературний критик і поет, який своєю творчістю значно вплинув на розвиток мистецтвознавства та естетики другої половини XIX – початку XX ст.

<sup>2</sup> Данте Габріель Россетті – англійський поет, художник, перекладач італійського походження, один з засновників «Братства Прерафаелітів».

<sup>3</sup> Генри Уодсворт Лонгфелло – американський поет та перекладач. Світову популярність Лонгфелло принесла «Пісня про Гайавату» – епічна поема, в основу якої лягла індіанська міфологія. Переклади віршів поетів Італії (зокрема «Божественна комедія» Данте), Німеччини, Франції за авторства поета користувалися величезним успіхом як у літературних критиків, так і простих читачів.

<sup>4</sup> Волт Вітмен – американський поет, есеїст, журналіст та гуманіст. Представник перехідного періоду між трансценденталізмом та реалізмом, що об’єднав ці два напрями в своїх творах. Один з найвпливовіших поетів американського канону, якого часто називають батьком верлібру (від *фр. vers libre* – вільний вірш, який не має рими та поетичного розміру, а ритм у ньому досягається лише наспівною інтонацією).

гонитва за красою – марна справа, бо краса – не абстракція, а результат. Після повернення до Лондона Вайлд одружується і у нього народжується два сини (1885 і 1886 р.н.) Він публікує кілька збірок дитячих оповідань та ірландських народних казок. У 1887 році письменник обіймає посаду редактора журналу «Світ жінок».

У 1890 році Оскар Вайлд створює низку п'єс, що мали неабиякий успіх: «Віяло леді Віндермір» (“Lady Windermere’s Fan”, 1892), «Ідеальний чоловік» (“An Ideal Husband”, 1895), «Як важливо бути поважним» (“The Importance of Being Earnest”, 1895). Скандальні за тогочасними нормами вікторіанської моралі п'єси мали шалений успіх та й сьогодні їхня постановка незмінно приваблює публіку і знаходить своїх шанувальників.

У цей період Оскар Вайлд зближується з членами символістського руху і пише драму «Саломея» (“Salomé”, 1891) французькою мовою. Незабаром почнеться судове переслідування письменника, що закінчиться тюремним ув'язненням. Скандальний процес набув гучного розголосу в Англії, адже справа розгорталася у руслі звинувачення вже визнаного на той час письменника в аморальній поведінці. За результатами слухань його визнали винним за всіма статтями обвинувачення. Суддя виніс вердикт, який вважав невинувато м'яким, – два роки виправних робіт.

Два роки, проведені Оскаром Вайлдом у Редінгській в'язниці, вплинули на його свідомість та творчість, про що свідчать два останні твори письменника: «Балада Редінгської в'язниці» (“The Ballad of Reading Gaol”, 1898) та тюремна сповідь “De Profundis” («З безодні»), що мали ефект вибуху у Європі. Ці твори просякнуті песимізмом, бажанням автора переглянути прожите життя та підбити певні підсумки.

Після звільнення з в'язниці у травні 1897, Вайлд переїхав у Францію і до кінця життя не зустрівся зі своєю родиною. Сховавшись під псевдонімом Себастьян Мельмот, очевидно вибраним під впливом популярного роману «Мельмот Блукач» (1820), що належав перу його далекого родича, письменника

Чарлза Роберта Метьюріна, він доживав свої останні місяці у злиднях і самотності, а 30 листопада 1900 році, на сорок п'ятому році життя, письменник відійшов у засвіти.

Минають роки, але твори Оскара Вайлда нікого не залишають байдужим. Серед читачів є як справжні поціновувачі творчості письменника, так і ті, хто до кінця не розуміє геній автора. Вайлд передусім «зачіпає» впізнаваним, не схожим на інші стилем, де містяться відмова від однозначності, символізм, гармонійний синтез традиційного й нового, увага до фольклору, міфологія, містика; які зображають найактуальніші проблеми тогочасної дійсності та відображають погляди автора на життя. Стиль письменника набуває своєрідних форм, адже його твори характеризуються витонченою мовою, дотепністю, використанням афоризмів; діалоги насичені іронією та парадоксами, що дозволяє автору підкреслити суперечності у суспільстві та поведінці його персонажів, адже герої «часто висловлюються в манері, що одночасно є дотепною та викривальною» [88, с. 85].

«Зрілі» драматичні твори Вайлда можна умовно розподілити на дві групи. Одну становлять його трагедії: «Падуанська герцогиня» (“The Duchess of Padua”, 1883), «Саломея» (“Salomé”, 1893), незакінчена «Флорентійська трагедія» (“A Florentine Tragedy”, 1895) та фрагмент «Свята блудниця, або Жінка, вкрита коштовностями» (“La Sainte Courtisane or, the woman covered with jewels”, 1894). Два останні твори були знайдені в паперах письменника і опубліковані після його смерті. Другу групу драматичних творів Уайльда складають комедії: «Віяло леді Віндермір» (“Lady Windermere’s Fan”, 1892), «Жінка, яка не варта уваги» (“A Woman of no Importance”, 1893), «Ідеальний чоловік» (“An Ideal Husband”, 1895) і «Як важливо бути поважним» (“The Importance of Being Earnest”, 1895). Твори Вайлда, зараховані до першої групи, не претендують на зовнішню правдоподібність, а у центрі уваги – фатальні пристрасті. Натомість другу групу

складають твори, що містять сюжети, які письменник спостерігав у салонах лондонської аристократії.

У драматичних творах Оскар Вайлд порушував серйозні питання: народження, кохання, шлюб, смерть, незаконні стосунки, честь та ін. Він перетворював життєві ситуації на легкі гумористичні вистави з такою майстерністю, що, навіть за умови впізнавання себе у героях, ніхто не відчував себе ображеним його роботами. Популярність комедій автора доводить той факт, що п'єса «Як важливо бути поважним» є найбільш цитованим англійськомовним текстом після шекспірівського «Гамлета».

Натхненна майстерність і грайливість Вайлда у використанні слова у драмах були справді свіжими і цікавими. Використовуючи символіку та метафори, додаючи глибини своїм п'єсам, письменник створює багатопланову структуру тексту, у якому відображається глибина і незбагненність світу. У кожній з його п'єс є зовнішній і внутрішній конфлікт та зовнішня і внутрішня дія. Уявлення про життя, де те, що очевидне на перший погляд часто далеке від істини, проглядається у зовнішній дії, а внутрішній конфлікт п'єс виявляє панування ірраціонального, яке неможливо змінити навіть вдаючись до раціональних рішень. Глибина і незбагненність світу відображається у структурі творів письменника.

Критики часто звертаються до проблеми реалізації Вайлдом своїх естетичних принципів у художній творчості. Про декоративність стилю, ритмічність, оздоблення прози письменника писав Д. Еріксен [31]; питанням дослідження природи й функцій критика і митця займався І. Мюррей [67]; П. Фортунато [33] аналізував самотність вайлдівських комедій з погляду втілення значення у форму та його відображення у мистецтві загалом.

Незважаючи на те, що Оскар Вайлд є одним із найвідоміших письменників англійської літератури та однією з визнаних фігур на літературному небосхилі Європи ХІХ-ХХ століть, його творча спадщина у сучасному літературознавчому просторі отримала нерівномірне вивчення. Більшість дослідників першочергово

цікавилися особистим життям письменника. Серед тих, хто займався біографією письменника, варто згадати такі імена, як Г.М. Хайд [49] та Ф. Харріс [42], які намагалися послідовно і точно відтворити у своїх роботах життєвий шлях Оскара Вайлда.

Літературна спадщина автора вивчається головню в контексті обговорення вітчизняними науковцями його нехудожньої прози, казок та єдиного роману «Портрет Доріана Грея». Закордонні наукові розвідки, окрім зазначеного, присвячені вивченню драматургії. Серед опублікованих праць, в яких подано загальну характеристику п'єс, а також включені історичні і біографічні матеріали, варто згадати роботи за авторства А. Берда та С. Елтїса [13; 28.], а також дослідження, в яких проаналізовано структурну особливість, своєрідність художньої майстерності сценічного втілення п'єс, які розглядаються у контексті вайлдівської естетики та всієї його творчості, театрального мистецтва кінця ХІХ столїття та християнських ідей [11; 13; 28; 33; 38; 53; 54; 68; 75; 87]. Питанням вивчення творчості письменника присвячені роботи Р. Швайка [82], В. Голанда [45.], К. Пауелла [73], А. Куїглі [77], А. Ойяла [69], І. Мюррей [66], С. Д. Епіфаніо [30.], Л. Потїта [72], Дж. Е. Харта [43].

Зацікавленість роботами Оскара Вайлда не зникає з часом, що пояснюється роллю, яку зіграв автор в історії англїйської літератури, а також значенням його літературної спадщини та суттєвим впливом, який, безумовно, відбився на світовїй літературї в цілому.

Не зважаючи на значну кількість наукових досліджень, драматургїя письменника практично не вивчалася вітчизняними науковцями у зв'язку із визначенням характерних рис трагедїйних та комедїйних творів автора та з точки зору використання стилїстичних засобів у художньому просторї драматургїї письменника, що і визначило **актуальність роботи**. На нашу думку, це питання потребує доопрацювання, адже за досить активного вивчення поетичної спадщини, казок та роману письменника, його п'єси у вітчизнянїй науцї

залишаються на периферії. Таке ставлення до вайлдівських трагедій і комедій є невмотивованим, адже творчість письменника розкривається у творах різних жанрів; а окреслення характерних рис трагедійних та комедійних творів та дослідження стилістичних особливостей у художньому просторі драматургії Вайлда дозволяє розкрити специфіку його творчого методу, зрозуміти, яким чином він використовував засоби драматичного мистецтва для вираження своїх ідей та поглядів.

**Об'єктом дослідження** є драматургія Оскара Вайлда. Для детального аналізу було вибрано трагедії «Падуанська герцогиня» (“The Duchess of Padua”, 1883), «Саломея» (“Salomé”, 1893) та комедії «Віяло леді Віндермір» (“Lady Windermere’s Fan”, 1892), «Як важливо бути поважним» (“The Importance of Being Earnest”, 1895). Як фоновий літературний матеріал використовуються інші прозові твори автора.

**Предмет дослідження:** окреслити характерні риси трагедій та комедій Оскара Вайлда та проаналізувати використання стилістичних засобів, які вплинули на жанрові особливості вибраних творів: трагедій «Падуанська герцогиня», «Саломея» та комедій «Віяло леді Віндермір» і «Як важливо бути поважним».

Вибірка літератури для здійснення дослідження, хоча і вельми суб'єктивна, проте, на наш погляд, є репрезентативною, оскільки дозволяє прослідкувати основні трагедійні та комедійні особливості вибраних творів і створює загальне уявлення про вподобання письменника щодо використання стилістичних засобів, які вияскравлюють особливості жанру.

**Мета роботи** полягає у визначенні характерних рис, притаманних комедійним та трагедійним творам письменника, а також зосередженні на доборі та аналізі стилістичних засобів у творах Оскара Вайлда «Падуанська герцогиня», «Саломея», «Віяло леді Віндермір» та «Як важливо бути поважним».

Для досягнення визначеної мети передбачено розв'язання наступних завдань:

- окреслити основні теоретичні положення, зумовлені темою наукової розвідки;
- визначити ключові поняття, необхідні для проведення якісного дослідження, та надати їм коректне витлумачення;
- виокремити та пояснити вибір наукових методів, необхідних для здійснення аналізу використання автором стилістичних засобів у трагедіях «Падуанська герцогиня», «Саломея» та комедіях «Віяло леді Віндермір», «Як важливо бути поважним»;
- схарактеризувати постать Оскара Вайлда у контексті драматургічної творчості письменника та зазначити про його вплив на розвиток драматургії у XIX – XX ст.;
- виявити засоби підкреслення трагедійного та комедійного характеру вибраних для дослідження драматичних творів Оскара Вайлда, зважаючи на контекст дібраних прикладів;
- виокремити і проаналізувати вживання стилістичних засобів у вибраних оригінальних текстах Оскара Вайлда.

Для проведення якісного дослідження та у рамках визначеної теми, використано наступні **методи та підходи**:

- *лінгвокультурологічний аналіз* – для узагальнення інформації про контексти, що сформували творчість письменника, а саме: темпоральний, соціальний, історичний та культурний;
- *дефінітивний метод* – для потрактовування наукових термінів та понять, про які згадується у науковій розвідці;
- *метод суцільної вибірки та інтерпретаційно-текстовий аналіз* стали основними для виокремлення та пояснення стилістичних засобів у вибраних драматичних творах;

– *описовий метод* у комбінації з *узагальненням* застосовувався з метою відбору та інтерпретації фактичного матеріалу;

– *контекстуальний аналіз* – для визначення контекстів вживання стилістичних засобів у драматичних творах Оскара Вайлда;

– *дескриптивний і лінгвостилістичний аналіз* застосовувалися для пояснення засобів, які підкреслюють трагедійний і комедійний характери вибраних творів, а також для тлумачення значення стилістичних засобів;

– *метод кількісного аналізу* вживався для підрахунку проаналізованих мовних засобів.

Методологія і методи дослідження зумовлені багаторівневістю вайлдівських текстів з погляду їх форми і змісту. В основі методології дослідження лежить комплексний підхід до вивчення творчості Вайлда, що дав змогу принагідно застосувати *жанровий, історичний, системний, стилістичний, психолінгвістичний та когнітивний підходи, а також компаративний, наративний та дискурсивний аналіз*, що дозволило розкрити глибинні смисли творів та їхні жанрові особливості.

Проведення ґрунтовного аналізу визначило використання загальнонаукових методів, а саме: *спостереження, опис, систематизація, зіставлення, індукція, дедукція* та емпірико-теоретичні методи *аналізу й синтезу*.

**Практичне значення:** результати наукової розвідки можуть бути використані у процесі викладання практичного курсу англійської мови (аспект – домашнє читання), теоретичних курсів з лінгвістики тексту, історії та теорії зарубіжної літератури. Вміщені приклади та їхній аналіз стануть у нагоді під час написання курсових та магістерських робіт з інтерпретації художнього тексту.

**Структура й обсяг магістерської кваліфікаційної роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, переліку використаної літератури. Обсяг дипломної роботи – 104

сторінки, з них 91 сторінка основного тексту. Список використаної літератури охоплює 102 позиції (у тому числі 99 іноземними мовами).

Апробація окремих положень роботи відбулася у вигляді підготовки тез для участі у науково-практичній студентській конференції «Інженери III тисячоліття» (2024 рік) на тему “*The picture of Oscar Wilde’s drama*”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> З тезами можна ознайомитися у виданні *Engineer of the Third Millennium : International Students’ Scientific Conference Proceedings*, May 17, 2024. Dnipro, 2024. P. 45-48

## РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ І СТИЛЮ У ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРАХ

### 1.1. Жанрове розмаїття драматургії

Жанр – це своєрідний погляд на життя, яке багате на такі поєднання подій, різних за своєю значущістю, які неможливо вмістити у рамки жодного жанру. Лише коли художник бере якусь подію чи низку подій, які розглядає під певним кутом, з’являється жанр.

Г. Каррі стверджує, що жанри – це будь-який набір ознак, які може мати твір [23, р. 47]. На його думку, існує нескінченна кількість жанрів, однак твір належить до жанру настільки, наскільки достатньою є кількість ознак, які характеризують жанр, що створює ефект очікування серед представників спільноти, в якій він був створений, а отже може мати й інші ознаки, характерні для того чи іншого жанру [23, р. 49]. Окрім того, Каррі стверджує, що жанрова приналежність твору впливає на те, як ми його інтерпретуємо, оскільки ці очікування уможливають жанрові імплікатури [23, р. 45-46].

Жанровий поділ того чи іншого виду мистецтва, тим більше драматичного, часто зазнає термінологічної плутанини в цьому питанні. «Жанр» застосовується до визначення самої комедії і до «комедії характерів», трагедії і «трагедії долі», тобто зазнає подальшого поділу. Подібне «надмірне вживання» цього терміну призводить, на думку П. Паві до втрати його сенсу і зводить нанівець спроби класифікації літературних і театральних форм [71].

Термін «жанр» походить від фр. “genre” – рід, вид; а для його уточнення вважаємо за необхідне звернутися до тлумачних словників та енциклопедій. Наша розвідка дозволила з’ясувати, що визначення терміну, з невеликими уточненнями або упущеннями, повторюють основну ідею, пор.:

- Оксфордський словник англійської мови: “a particular type or style of literature, art, or music that can be recognized because of its special features” [70] – «вид літератури, мистецтва або музики, що характеризується особливим стилем, формою або змістом»;
- Merriam-Webster Dictionary: “a category of artistic, musical, or literary composition characterized by a particular style, form, or content” [62] – «категорія художньої, музичної чи літературної композиції, характеризується особливим стилем, формою або змістом»;
- Encyclopaedia Britannica: “a type of artistic composition, whether literary, musical, or visual, that has specific characteristics in form, style, or subject matter” [29] – «тип мистецької композиції, будь то літературної, музичної або візуальної, що має певні загальні риси у формі, стилі або змісті»;
- Cambridge Dictionary: “a style, especially in the arts, that involves a particular set of characteristics” [18] – «вид мистецтва чи літератури, що характеризується особливими рисами, стилем чи змістом».

Ці визначення підкреслюють важливість жанру як категорії, яка допомагає класифікувати і розуміти твори мистецтва, літератури та музики за їхніми спільними ознаками та характеристиками. Дотримання всіх законів, що пред’являються певними жанрами, дає можливість створення цілісного художнього твору, як відображення цілісного об’єкта.

Не викликає сумнівів, що для вироблення точного визначення необхідно послуговуватися низкою ознак, які у результаті складають системний підхід. Розглядаючи принципи жанрового розподілу у драмі, було встановлено, що поділ творів мистецтв на жанри засновується на трьох основних принципах: *тематичний*, *структурний* та *функціональний*. Вважаємо за доцільне надати характеристику кожному з зазначених розподілів.

*Тематичний принцип* – це поділ витворів мистецтв за допомогою їхнього смислового змісту, різниці в «об’єкті наслідування». Так відрізняються між собою

комедія, драма, трагедія, а за більш детального розподілу – комедія характерів від комедії ситуацій.

*Структурний принцип* полягає у відмінності способу побудови, технології, в елементах, які визначають природу художнього твору, а також використанні характерних для кожного жанру прийомів, наприклад: смерть героя або героїв у трагедії; щасливий фінал (наприклад, весілля) у комедії.

*Функціональний принцип* включає характерні відмінності, які необхідні для того, щоб поставити п'єсу на театральній сцені, але зі збереженням змісту та авторського задуму, як наприклад фарс або водевіль.

Основні театральні жанри – трагедія та комедія – у процесі свого історичного розвитку зазнали дуже суттєвих змін. Різноманіття жанрових характеристик, що склалися в драматургії, ускладнює можливість чіткої відповіді на питання про належність конкретної п'єси до певного жанру. Окрім того, жанр може змінюватися з часом у тому сенсі, що риси, характерні для творів, створених у певний час, відрізняються від характерних для творів, написаних в інший час [4, с. 10].

Зважаючи на тему, мету і завдання пропонованого дослідження, розглянемо і надамо коротку характеристику жанрам драматургії, які безпосередньо висвітлюватимуться у розвідці.

*Трагедія* по своїй суті неоднозначний термін, оскільки може стосуватися як драматичного жанру, так і концепції життя. І хоча очевидно, що важливо розрізняти ці значення, вони не можуть бути повністю відокремлені, оскільки кожен приклад трагічного мистецтва черпає свою силу і значення у зверненні до того, що, за словами С. Дедала, є «серйозним і постійним у людських стражданнях» [52, с. 204.]. Іншими словами, подвійне значення – це не просто питання нечіткого тлумачення, воно є важливим для бачення трагічного.

Однак таке значення для авторів може бути дуже різним, як от перевага художньої вигадки чи натуралістичної репрезентації, що передбачає безпосереднє

віддзеркалення життя. Такі розуміння слід розрізняти, але, можливо, їх не можна повністю відокремити, оскільки неоднозначний, проте очевидний зв'язок між мистецтвом і життям лежить в основі жанру, але має різне значення. Зауваження Д. Лоуренса про те, що «трагедія повинна бути великим ударом по стражданнях», знаходиться в основі цієї двозначності [12].

Жанр трагедії можна визначити як різновид драматичного твору, дія або дії якого розвиваються на основі трагедійного конфлікту. Античні драматурги вбачали у трагедії «прообраз світу», звідси і відбувається космогонічне та вселенське трактування трагічної долі. Події у творі розвиваються за лінією трагічного конфлікту, що реалізується через фізичну загибель героя / героїв. Вона викликає у читачів біль, скорботу та співчуття, а сюжет трагедії оформлюється таким чином, що у читача створюється установка емоційного передчуття трагічної розв'язки. Але мета трагедії не в тому, щоб підкреслити трагічність, а щоб подолати трагізм. Спираючись на Арістотеля, П. Паві дав, на наш погляд, дуже точне визначення типово трагічної послідовності у мінімальній формулі: «*mythos* це *mimesis praxis*'а через *pathos* до *anagnorisis*'а». Тобто, трагічна історія повторює людські вчинки, скоєні у результаті страждання персонажів і викликає співчуття аж до моменту впізнавання персонажів або моменту усвідомлення джерела зла [71].

Трагедія у деякому сенсі перевершує комедію. Такого погляду дотримуються у філософській естетиці та літературній критиці, адже трагедія вважається найвищою або найскладнішою літературною формою, тоді як комедія вважається нижчою [19; 22; 39; 52]. Критики часто характеризують *комедію* як втечу від реальності, легковажну розвагу або легке висміювання. На противагу цьому, трагедії – про серйозні речі, адже вони торкаються глибоких емоцій і зіштовхують нас із некомфортною реальністю – істинами про мораль і людський світ – натомість комедія забезпечує приємну втечу від неї. Стандартний погляд,

без сумніву, допомагає пояснити чому про трагедію написано так багато філософських праць, тоді як про комедію – порівняно мало.

Дж. Мільтон артикулює прийняту точку зору, коли стверджує, що трагедія «колись була найсерйознішою, найморальнішою і найприбутковішою з усіх інших» [63, с. 101-103], а за словами У. Албрехта «трагедія [...] перевершує комедію, тому що вона розкриває людський характер більш правдиво і тому, що викликає більше співчуття в інших людей» [5, р. 1051]. Філософське дослідження трагедії і комедії, проведене Дж. Стольницем, дозволяє дійти висновку, що «комедія 'нижча' за трагедію не лише через меншу інтенсивність, складність і тонкість нашої реакції... але й тому, що їй бракує компактності та яскравості структури» [91, с. 60.]. С. Фейгін зазначає, що «трагедії набагато важливіші або значніші твори мистецтва, ніж комедії [...]. Існують великі комедії, але вважається, що значення найбільших з них не досягає значення навіть менш великих трагедій. Підставою для наших суджень про естетичну значущість трагедії (на протигагу меншій значущості комедії) може бути те, що вона викликає почуття, які лежать в основі моралі. Судження про велич трагедії впливають з визнання важливості моралі для людського життя» [32, с. 98-99].

Відповідно до традиції, комедія визначається трьома критеріями: персонажами, розв'язкою зі щасливим закінченням, кінцевою метою – сміхом читача. На відміну від трагедії, комедія не має брати за основу історичний сюжет чи міфологічний матеріал. Вона відбиває буденні, «прозові» моменти життя людей. Важливою відмінністю цих двох жанрів є й те, що знайомлячись з трагедією читачі активно співпереживають персонажам («включаються» у їхнє життя, проблеми та ін.), а знайомство з комедією змушує сміятися з героїв, їхніх проблем, ситуацій у які вони потрапляють, але цей сміх – за висловом Павлі «сміх спільника» – захищає глядача від тривоги і переводить глядача у позицію «над» подіями та героями [71].

Комедія, що виникла разом з трагедією, не є просто її «антиподом». Ці два жанри, кожний по-своєму, відповідають на ті самі питання, адже комедії, як і трагедії, властиве прагнення подолати негаразди життя, але вона здійснює це звільнення від них не шляхом піднесення, як трагедія, а у вигляді сміху. Якщо трагедія призводить через страждання до найвищої радості, то комедія, через розвагу повинна зрештою налаштувати читачів на серйозний лад. Автор будь-якої комедії «вкладає в неї почуття святої міри, божественного ритму, за всієї плебейській грубості, що здається, найбільше сприяє утвердженню морального великого [...] комедія має нападати лише на ті вади, які можна виправити [...] намагаючись виправити людей сміхом, але ніяк не глузуванням» [57].

## 1.2. Стилiстичнi особливостi трагедiї та комедiї

Трагедія і комедія, як два найдавніші і найважливіші жанри драматургії, мають глибокі історичні корені та унікальні стилістичні особливості, які формувалися протягом століть. Розуміння цих особливостей є ключовим для аналізу та інтерпретації літературних творів. Для вироблення загального уявлення про стилістичні особливості згаданих жанрів, надамо кожному коротку характеристику.

Серед основних стилістичних характерних рис трагедії виокремимо ті, що на нашу думку, найкраще дозволять диференціювати згаданий жанр:

*Високий стиль мови.* Трагедія, як жанр, характеризується піднесенням стилем мови, що допомагає передати серйозність і значущість подій. В. Шекспір у «Гамлеті» використовує багатослівну, метафоричну мову для вираження глибоких роздумів головного героя, наприклад «To be or not to be, that is the question...». Цей урочистий стиль створює атмосферу величчя та трагізму, підкреслюючи драматичні ситуації та емоційні переживання персонажів. Аристотель у своїй «Поетиці» зазначав, що мова трагедії має бути відповідною величчю подій, які вона описує [7,

sec. 20]. Високий стиль мови не лише підносить персонажів і події, але й допомагає глядачам або читачам відчутти всю серйозність і драматизм ситуації.

*Сюжетна структура.* Трагедія зазвичай має чітку сюжетну структуру, що веде від піднесення до падіння головного героя. Аристотель визначає ключові елементи трагедії, такі як неминуче падіння (catastrophe) та момент розпізнання (anagnorisis) [7, sec. 13]. Наприклад, у «Царі Едіпі» Софокла головний герой проходить шлях від величі до катастрофи, коли виявляє свою справжню ідентичність та усвідомлює причини своїх нещасть [90, sec. 2].

Ця сюжетна структура відображає концепцію фатуму або невідвортної долі, яка є центральною темою багатьох трагедій. Герої часто стикаються з доленосними непереборними обставинами або власними трагічними вадами (hamartia), що призводять до їх падіння.

*Теми і мотиви.* У центрі трагедії основними темами є доля, справедливість, моральний вибір та людські страждання. Наприклад, у «Макбеті» В. Шекспіра центральною є тема амбіцій та їх руйнівних наслідків. Макбет, піддавшись своїм амбіціям, призводить до свого падіння і трагічного кінця. Ці теми відображають глибокі моральні дилеми і конфлікти, з якими стикаються герої трагедій.

Долання долі є ще однією важливою темою трагедій. У «Царі Едіпі» Софокла головний герой безуспішно намагається уникнути своєї передбаченої долі, лише щоб у підсумку стати втіленням пророцтва [90, sec. 2]. Цей мотив підкреслює безсилля людини перед невідвортними силами.

*Персонажі* трагедій зазвичай є високопоставленими особами або людьми з видатними якостями, які стикаються з великими випробуваннями. Вони мають трагічні вади або слабкості, які призводять до їхнього падіння. Шекспірівський Гамлет є прикладом такого героя. Його нерішучість і схильність до глибоких роздумів зрештою призводять до трагічного фіналу.

*Символіка і метафори* часто використовуються для передачі глибших смислів. Наприклад, у «Королі Лірі» В. Шекспіра буря на відкритому полі

символізує внутрішню бурю в душі Ліра й руйнування його королівства. Метафори і символи допомагають підкреслити емоційні і тематичні аспекти твору.

Комедія вирізняється від інших жанрів переліком властивих їй стилістичних особливостей, які можна знайти майже у кожному комедійному творі. *Простий і неформальний стиль мови* комедії робить її доступнішою для широкої аудиторії. У комедіях В. Шекспіра, таких як «Сон літньої ночі» або «Дванадцята ніч», мова персонажів сповнена жартів, каламбурів і комічних перебільшень: “Lord, what fools these mortals be!”. Цей стиль сприяє створенню легкої, розважальної атмосфери.

*Сюжетна структура.* Комедії зазвичай мають сюжет, що рухається від непорозумінь і конфліктів до гармонійного розв’язання. Кінцеві сцени часто включають святкування, одруження або інші форми соціальної гармонії. Наприклад, у «Багато галасу з нічого» В. Шекспіра серія комічних непорозумінь врешті-решт приводить до подвійного весілля. Така структура підкреслює оптимістичний погляд на життя і людські стосунки.

*Теми і мотиви.* Комедії часто висміюють суспільні норми і людські недоліки, такі як жадібність, пихатість або лицемірство. Мольєр у своїй комедії «Тартюф» у сатиричній манері зображує лицемірство релігійного фанатика, що використовує свою побожність для досягнення власних цілей. Комедія також може використовувати фантастичні елементи для створення комічних ситуацій, як це робить В. Шекспір у комедії «Сон літньої ночі».

*Персонажі* комедій часто є звичайними людьми з повсякденними проблемами, які потрапляють у комічні ситуації. Вони можуть бути стереотипними або перебільшеними, що підкреслює їх комічні риси. Наприклад, у комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч» сер Ендрю є перебільшеним образом дурнуватою аристократа, який постійно потрапляє у комічні ситуації.

*Гумор і сатира.* Комедії використовують різні форми гумору, включаючи сатиру, фарс, каламбур і ситуаційний гумор, який допомагає висвітлити

абсурдність людських вад і соціальних звичаїв. У комедії «Багато галасу з нічого» В. Шекспір використовує гру слів і комічні ситуації для створення легкого і веселого настрою.

Трагічні твори часто насичені символами та алегоріями, що відображають головні ідеї та теми твору. У «Гамлеті» череп Йорика стає символом смерті та марності життя, а примара батька Гамлета уособлює минулі гріхи та невідворотність долі. Комедія, навпаки, спрямована на створення легкого, веселого настрою, часто через висміювання людських вад та соціальних звичаїв. Стиль комедії характеризується використанням гумору, іронії, сатири та різноманітних комічних прийомів. У п'єсі О. Вайлда «Як важливо бути поважним» гумор та іронія пронизують кожний діалог, висміюючи суспільні норми та абсурдність людських поведінок. Комедійні твори часто використовують сатиру та пародію для критики соціальних явищ та людських вад.

Все більше критиків стверджують, що трагедія – це застарілий жанр. Р. Еберхарт, аналізуючи ці два жанри у сучасному контексті, стверджує, що комедія витіснила трагедію як більш сучасний і корисний спосіб демонстрації людської природи. Він підсумовує цей аргумент, стверджуючи: «Трагедія була заснована на вадах окремої людини. Тепер ми в це не віримо. Вона стає незначною порівняно із загальною вагою людства, яке, скинувши атомну бомбу і тримаючи над нашими головами руйнівну і страшну зброю, зменшило нашу чутливість до інтелекту, отже все, що ми можемо тепер робити, це сміятися. Можливо, ми прагнемо до гомеричного сміху. Наші справжні емоції зношені. Наш інтелектуальний сміх виникає пронизливо і гарячково. Тож чому б не думати про Гамлета як про комедіанта, а про всю історію як про чудовий абсурд?» [26, с. 9].

Розглядаючи стилістичні особливості трагедії та комедії, варто зазначити, що вони використовують різні засоби для досягнення мети. Трагедія прагне викликати катарсис, глибокі роздуми і емоційний відгук, використовуючи урочисту мову, складні моральні конфлікти та теми, що відображають глибокі

людські страждання. Комедія, навпаки, використовує гумор, легкість і розмовний стиль для розваги, соціальної критики і висміювання людських вад.

У трагедії герої зазвичай є високопоставленими особами, що стикаються з великими випробуваннями і моральними дилемами. Їх падіння часто викликане трагічними вадами або невідвратною долею. У комедії ж персонажі здебільшого є звичайними людьми, які потрапляють у комічні ситуації через власні недоліки або непорозуміння.

Трагедія використовує високу символіку і метафори для передачі глибших смислів, тоді як комедія спирається на гру слів, ситуаційний гумор і сатиру для висміювання соціальних явищ і людських недоліків.

### **1.3. Методологічні засади дослідження жанру і стилю у драматургічній літературі**

Дослідження жанру і стилю у драматургічній літературі вимагає системного підходу, що поєднує різні методологічні засади. Жанрові та стилістичні аналізи допомагають зрозуміти, як драматурги використовують різні літературні засоби для створення художніх образів і передавання повідомлень.

Жанр є однією з основних категорій літературного аналізу, що дозволяє класифікувати літературні твори за певними характеристиками. За словами Д. Чендлера, жанр визначається як «тип або категорія творів, що мають схожі форми, стилі або предмети» [20, с. 1]. Жанр не є статичним; він змінюється з часом і під впливом культурних, історичних і соціальних факторів.

Жанрова теорія займається вивченням того, як жанри формуються, розвиваються і взаємодіють між собою. Т. Іглтон зазначає, що жанрові категорії є соціально обумовленими і відображають культурні та історичні контексти [25, с. 105]. Жанри також можуть впливати на очікування читачів і їхнє сприйняття твору.

Історичний підхід до жанрового аналізу досліджує розвиток жанрів у контексті конкретних історичних епох. Наприклад, трагедія як жанр має свої корені в античній Греції, де вона формувалася під впливом релігійних і суспільних обставин. Аристотель у своїй «Поетиці» визначив основні характеристики трагедії, такі як катарсис і трагедійна вада [7, с. 13]. Ці концепції залишаються актуальними і впливають на сучасні уявлення про трагедію.

Системний підхід до жанрового аналізу розглядає жанри як частину складної системи літературних текстів. Ф. Моретті використовує методи соціальних наук і цифрового аналізу для вивчення літературних жанрів [65, с. 2]. Цей підхід дозволяє виявити взаємозв'язки між різними жанрами і прослідкувати їх еволюцію.

Стиль визначається як індивідуальний спосіб вираження автора, що включає вибір лексики, синтаксису, ритму та інших мовних засобів. Р. Квенео визначає стиль як «сукупність мовних прийомів, які використовуються для створення певного ефекту» [76, р. 4]. Стиль є унікальним для кожного автора і може варіюватися залежно від жанру і мети твору.

Стилістичний аналіз займається дослідженням мовних і літературних прийомів, які використовуються в тексті. М. Балл зазначає, що такий аналіз дозволяє виявити, як мовні засоби створюють певні ефекти і як вони впливають на сприйняття тексту [8, с. 22]. Стилістичний аналіз включає дослідження лексики, метафор, ритму, звукових ефектів та інших мовних елементів.

Психолінгвістичний підхід до стилістичного аналізу вивчає, як мовні засоби впливають на когнітивні процеси читачів. В. Лабов зазначає, що стиль мовлення може відображати психологічні стани і соціальні ролі персонажів [56, с. 120]. Цей підхід дозволяє зрозуміти, як стилістичні прийоми допомагають створити певні емоційні і психологічні ефекти.

Когнітивний підхід до стилістичного аналізу вивчає, як мовні структури впливають на розуміння та інтерпретацію тексту. М. Тернер зазначає, що

метафори й інші когнітивні прийоми грають важливу роль у формуванні смислів [92, с. 16]. Когнітивний підхід дозволяє виявити, як автор використовує мовні засоби для створення глибших рівнів значення.

Компаративний аналіз передбачає порівняння різних творів або жанрів для виявлення спільних і відмінних рис. Наприклад, можна порівняти трагедії Софокла і В. Шекспіра для виявлення особливостей античної і ренесансної трагедій. Компаративний аналіз дозволяє зрозуміти, як різні культурні контексти впливають на формування жанрових і стилістичних особливостей [10, с. 50]. Зосібна такий аналіз дозволяє провести зіставлення творів одного письменника, написаних у різний час, з метою порівняння змін у стилі або уподобаннях автора щодо вибору теми, стилістичних засобів, використання лексичних одиниць, вибору жанру.

Інтертекстуальний аналіз досліджує взаємозв'язки між різними текстами і жанрами. Ю. Крістева зазначає, що жоден текст не існує ізольовано, а завжди знаходиться у взаємодії з іншими текстами [55, с. 66]. Інтертекстуальний аналіз дозволяє виявити, як автори використовують і трансформують елементи інших творів і жанрів для створення нових значень.

Семіотичний аналіз вивчає знакові системи і символіку, що використовуються у тексті. Р. Барт визначає семіотику як науку про знаки і їх значення [9, с. 9]. Такий аналіз дозволяє виявити, як символи і знаки створюють певні смисли і як вони впливають на інтерпретацію тексту.

Наративний аналіз досліджує структуру і функції наративу у тексті. Ж. Женетт визначає наратив як спосіб організації подій і персонажів у тексті [37, с. 27]. Зазначений аналіз дозволяє виявити, як автор використовує наративні прийоми для створення певних ефектів і як вони впливають на сприйняття тексту.

Дискурсивний аналіз вивчає, як мова використовується для створення соціальних і культурних значень. М. Фуко зазначає, що дискурс є способом

організації знань і влади [34, с. 45], що дозволяє виявити, як жанри і стилі відображають і формують соціальні і культурні контексти.

### **Висновки до першого розділу**

Оскар Вайлд залишається одним із найвпливовіших драматургів свого часу, чия творчість продовжує впливати на сучасну літературу та театр. Його жанрові та стилістичні особливості створили унікальний художній простір, що дозволяє читачам глибше зрозуміти соціальні та моральні питання, які залишаються актуальними і сьогодні.

У пропонованій науковій розвідці увага зосереджена на двох літературних жанрах – комедія і трагедія. Якщо трагедія пропонує глядачеві цілісний світ, а по суті віддзеркалює його, то комедія, навпаки, відкриває контрастний, іноді суперечливий погляд, що сприймається не як даність, а можливість появи суперечливо-дискретного світу, якщо описані вади не буде виправлено.

Стилістичні особливості трагедії та комедії визначають їх унікальність і здатність викликати різні емоційні реакції аудиторії. Трагедія і комедія використовують свої унікальні стилістичні інструменти для розкриття багатогранності людського досвіду. Трагедія підіймає глибокі моральні і філософські питання, висвітлюючи страждання і дилеми людини, тоді як комедія використовує гумор і легкість для розваги і соціальної критики.

Трагедія та комедія – це основні жанри, кожен з яких має свої унікальні стилістичні особливості. Трагедія відзначається високим стилем та символізмом, комедія – гумором та сатирою. Розуміння цих особливостей є ключовим для аналізу літературних творів та розкриття їхнього змісту.

Методологічні засади дослідження жанру і стилю у драматургічній літературі включають різні підходи, такі як компаративний, інтертекстуальний, семіотичний, наративний, дискурсивний аналізи та ін. Кожен з цих підходів

дозволяє виявити унікальні аспекти жанрових і стилістичних особливостей творів, допомагаючи глибше зрозуміти літературні тексти та їхні контексти. Вивчення жанру і стилю є важливим інструментом для аналізу драматургічних творів, що дозволяє виявити, як автори використовують різні літературні засоби для створення художніх образів і передавання своїх повідомлень.

## РОЗДІЛ II. ОСКАР ВАЙЛД ЯК ПОЕТ І ДРАМАТУРГ

### 2.1. О. Вайлд – автор «нової драми»

Рубіж XIX-XX століть традиційно характеризується як перехідна епоха, час, коли змінювалися ціннісні орієнтири, переглядалися творчі принципи, руйнувалися стереотипи, оновлювалася мова культури. Художня творчість і теоретичні праці англійсько-ірландського письменника Оскара Вайлда втілили в собі характерні риси часу й відобразили його передчуття, пов'язані з перспективами розвитку цивілізації.

Для переломних культурно-історичних епох (елліністично-римська епоха, пізнє Середньовіччя та раннє Відродження, бароко, романтизм, кінець XIX – початок XX століття, постмодерн останньої третини XX століття) характерна зміна культурних парадигм, зсув пластів культурної семантики, зміна панівних у суспільстві уявлень про науковість, художність, цінності, оновлення мови культури. Багато дослідників зазначають, що однією з центральних рис перехідних епох є їхня дуальна природа: на одних терезах смерть, руйнування, занепад, а на інших – становлення нових, цікавих, прогресивних тенденцій. У ці епохи загострюється увага до конфлікту особистості та суспільства, актуалізуються опозиції істинний/неістинний, глибокий/поверхневий, винятковий/пересічний, духовний/бездуховний тощо.

Перехідні епохи змінюють і традиційні уявлення про звичні моральні цінності. При цьому доволі частими є нетипові критерії оцінювання: світ бачиться в різноманітті, й актуалізується можливість того, що несправедливе, аморальне, неістинне, потворне може з іншого погляду бути переконливим, моральним і прекрасним. Наслідком цих процесів стають різночитання в трактуванні тих чи інших явищ або подій; неоднозначність оцінок, розуміння поліваріантності розвитку дійсності стає нормою.

На зламі XIX-XX століть колишня загальнонаукова парадигма, ґрунтована на досягненнях класичного природознавства, поступово стає неактуальною, і на перший план виходить нова, що стверджує важливу роль випадковості.

Загальновідоме в наші дні поняття *fin de siècle*, «кінець епохи», увійшло у вжиток як назва п'єси французьких письменників А. Мікара і Ф. Жювено, яку поставили у Парижі у 1888 році. П'єса не отримала визнання у широкого читача чи глядача, але її заголовок став позначенням цілої епохи на порубіжжі XIX-XX століть. Зазвичай, коли говорять про «кінець епохи», мають на увазі відчуття нестабільності, передчуття хвороби, загибелі, виродження людини та століття і загалом неясні, непевні, безрадісні почуття, що пронизують сучасну культуру, сумніви в, здавалося б, очевидних наукових досягненнях.

Цей час ознаменувався різноманіттям напрямів і течій у мистецтві, пошуками у царині нових художніх форм. Ці тенденції відбилися і в театральній сфері. У скандинавській драматургії у Г. Ібсена і А. Стріндберга переважала серйозна, підкреслено антимасова культурна лінія. Критики одноголосно заявляли про вплив ібсенівської драми на творчість британських авторів, якого не зміг уникнути і Оскар Вайлд. Однак, незважаючи на популярність ібсенівських ідей та техніки побудови п'єси, англійський драматург залишається самим собою, його драми не відповідають ні новій драмі, ні старій [48, с. 172]. Вайлд вважав, що твору властиво відобразити роздуми автора, його зосередженість над тією чи іншою проблемою. Переймаючи прийоми сучасних популярних п'єс, які викликають захоплення публіки, драматург використовує їх для представлення свого світу і способу мислення, що містять у собі філософську рефлексію.

На англійській сцені кінця XIX століття переважали шекспірівські постановки, французькі комедії розважального плану, що можна пояснити ще й тим фактом, що у 80-ті роки глядач у театрі був представлений переважно середнім класом. Відомими у Британії авторами п'єс були Г. Джонс і А. Пінеро, але їхня популярність поступово знижувалася, не витримуючи конкуренції з

Г. Ібсеном, Б. Шоу, О. Вайлдом. У 90-ті роки XIX століття «Незалежний театр» Дж. Грейна<sup>6</sup> починає ставити п'єси на актуальні соціальні теми Е. Золя, Г. Ібсена, Б. Шоу – авторів, яких пізніше назвуть засновниками «нової драми».

Серед основних представників «нової драми» в західноєвропейській літературі дослідники називають Г. Ібсена, А. Стріндберга, Е. Золя, Г. Гауптмана, М. Метерлінка, Б. Шоу, В. Єйтса. У західному літературознавстві серед британських основоположників «нової драми» критики згадують імена Б. Шоу, Х. Гренвілл-Баркера, Д. Голсуорсі, зазначаючи про вплив на англійську «нову драму» Г. Ібсена, зараховуючи до впливових авторів Г. Джонс та А. Пінеро [48; 61].

Багато критиків не вважають англійського естета автором «нової драми», хоча у низці робіт вказується його близькість до окремих драматургічних принципів цієї традиції. Оскар Вайлд, безсумнівно, був одним із тих, у чий творчості формувалися основи тогочасного театрального мистецтва.

Сучасники, які близько знали Вайлда, розуміли його масштаб та усвідомлювали, що публіка у своїй масі не зможе оцінити глибину його таланту. Розумів це і сам письменник, створюючи багаторівневі твори, що й до тепер захоплюють звичайного читача, а досвідченого – змушують замислитися.

Неприйняття однозначності дається взнаки в різних сферах життя і творчості Оскара Вайлда, адже йому подобалося вести навіть не подвійне, а «множинне» життя. Коло спілкування письменника було вельми широким, він міг провести один вечір з політиками, а інший – з акторами і художниками.

Така само множинність відбивається і на творчості письменника, адже він не працював в одному вибраному жанрі, а пробував себе у різних стилях. Творчість Вайлда загалом синтетична. В окремі періоди він приділяв більше уваги ліричним, епічним чи драматичним жанрам. Спостерігається наступність тем, ідей, типу

---

<sup>6</sup> Джекоб Томас Грейн (Jacob Thomas Grein, 1862 – 1935) – англійський театральний діяч. Писав театральні рецензії у журналах «Лайф» (1888 – 1891), «Санді таймс» (1897 – 1918) та ін. Створив лондонський «Незалежний театр» (Independent Theatre Society, 1891 – 1897), а у 1923 році Грейн заснував у Лондоні Народний театр.

конфлікту, прийомів, образів у творах письменника різних періодів. У ранніх поетичних творах Оскар Вайлд віддавав перевагу синтетичним жанрам, таким як балада, поема, сонет, від початку закладаючи жанрову багатозначність у свої твори.

Нижче надамо коротку характеристику жанрам, у яких працював письменник.

У віршах *враженнях* Вайлд широко використовував декоративність, як наприклад у “New Helen”. Описи відтінків, гри та фактури кольорів служать тут способом передачі внутрішнього стану ліричного героя. Змішування жанрів у віршах немає, тут домінантою є ліричний початок. Емоційний стан показується через окремі картини, з’єднані воедино волею автора, що стає єдиним принципом об’єднання.

У своїх *сонетах* Оскар Вайлд надміру патетичний, часто використовуються риторичні питання та звернення, застарілі форми. Письменник торкається проблем революції (“Sonnet to Liberty”, “Libertatis Sacra Fames”), політичного та внутрішнього життя Англії (“To Milton”, “Theoretikos”, “Ave Imperatrix”), подій, що відбуваються у світі (“Sonnet on the Massacre of the Christians in Bulgaria”). Напрямок думки автора є аналогом драматичної дії, яка нагадує структуру драми: експозиція, конфлікт, розвиток подій, розв’язка. Ми фіксуємо у сонетах Вайлда відповідність цієї концепції, що дозволяє говорити про прагнення письменника включити драматичний елемент у лірику.

Оскар Вайлд написав шість *поем*, чотири з яких – “The Garden of Eros”, “The Burden of Itys”, “Humanitad”, “Charmides” – увійшли до збірки “Poems”, а дві решти – “Ravenna”, “The Sphinx” – публікувалися окремо. Епічний початок у поемах Вайлда ослаблений: вони безсюжетні, нагадують філософські роздуми автора про красу, кохання, життя, а домінанта ліричного початку проявляється завдяки імпресіоністській поезії Вайлд спирається на використання повторів та

звуконаслідування. Часом він суперечить сам собі, що свідчить про відсутність логіки, внутрішні протиріччя, посилення емоційного компонента.

Естетизм у поемах став для Вайлда формою втечі зі світу реального у світ мистецтва, де основне завдання художника – створення реальності за законами краси. Він постійно використовує алюзії, поганську та християнську міфологію та символіку, як окремо, так і в змішанні, що характерно для творів письменника, написаних на пізніших етапах творчості.

*Вірш у прозі*, як і поема є синтетичним жанром. У цих творах проявляється парадоксальність та двоїстість сприйняття, властиві пізній творчості Вайлда. Конфлікт реального та ідеального вирішується через заперечення існування ідеалу у світі. Художні прийоми характерні для ліричного твору, але примітно, що Вайлд часто використовує їх і в інших своїх творах. Наприклад, трагедія «Саломея» повністю побудована на повторах: фрази від одного персонажа переходять до іншого, створюючи своєрідний ритм п'єси. У казках часто використовується імітація біблійного тексту, а також звернення до образу Христа як носія найвищої істини.

Декоративність виконує функцію фону у більшості віршів, що свідчить про посилення драматичного початку. У вірші «Творить благо» цей прийом сприяє посиленню конфлікту – краса зовнішня і внутрішня краса не взаємообумовлені – і тим самим виявлення чіткої авторської позиції у творі. Торкаючись питання про співвідношення форм мови у віршах і у прозі, зазначимо, що переважаючим для віршів «Чортог суду», «Творить благо» і «Вчитель мудрості» є діалог, а авторські коментарі співвідносні з ремарками у п'єсі. Загалом цей жанр дещо відходить від лірики і має місце посилення епічного початку. При використанні прийомів, характерних для лірики, вірші мають чіткий сюжет. Всі вони написані від третьої особи, автор відокремлює свою позицію і від героїв, і від читача. Використання діалогічної форми побудови та декоративності як фону розвитку дій свідчать про посилення драматичної складової.

Оскар Вайлд також створював твори у жанрі *балади*, наприклад ранні балади письменника “Ballade de Marguerite” і “The Dole of King’s Daughter”, а також “The Ballad of Reading Gaol”. У баладах зберігаються властиві цьому жанру ознаки, у тому числі й елементи драми. Ліричний початок виявляється через підтекст, символи та символічні образи, біблійні образи. Велика кількість дієслівних форм у «Баладі Редінгської в’язниці», використання форми діалогу в «Баладі про Маргариту» говорять про посилення драматичного елемента. Яскраво виражений у баладах і образ фатальної особистості, що є мелодраматичним за своєю природою.

Отже, для більшості ліричних творів Уайльда характерний конфлікт реального та ідеального, що також простежується як у драматичних, так і епічних творах письменника. Лірика характерна для ранньої творчості письменника, адже у цей період Вайлд перебільшено серйозний, що зумовило зайву патетичність і величність його вірша, перевантаженість сентенціями, риторичними питаннями та вигуками. В ідейному плані лірика споріднена з іншими творами письменника. З точки зору Оскара Вайльда межі між «хорошим» та «поганим», «моральним» та «аморальним» відсутні, а ці явища взаємообумовлені. Письменник стверджує неможливість існування ідеалу у реальному світі, що є наслідком недосконалості людської природи. Важливою також є ідея взаємозв’язку кохання, смерті та страждання.

Про парадоксальність у ліричних творах Уайльда варто говорити тільки у зв’язку з віршами у прозі та «Баладою Редінгської в’язниці», де вона проявляється на сюжетному та філософському рівнях. Щодо повторюваних типів героїв стабільним є виключно один – фатальна особистість. Він зустрічається у творах усіх жанрів: віршах, баладах, поемах і навіть відкритому листі. У ранній поезії цей образ вияскравлюється своєю трагічністю, а потому у прозі і драмі представлена пародія цього типу героя. Однак у «Баладі Редінгської в’язниці» та «De Profundis» він представлений без іронії.

У віршах постійно натрапляємо на християнські алюзії. Оскар Вайлд звертається до Бога та його пророків як до мірила праведного. Характерною рисою віршів письменника є змішання поганської та християнської образності та символіки. При цьому в образі Олени Троянської робиться акцент на невинності, а образ Деви Марії – пристрасність. Це показує, що вже в цей період Вайлд «грав» з поняттями «хороше» – «погане», «моральне» – «аморальне».

Оскар Вайлд, серед інших жанрів, писав повісті та оповідання письменника, де спирається на ту саму форму конфлікту, що у драмі і ліриці: конфлікт матеріального та ідеального, раціонального та ірраціонального. На відміну від романтичної / символістської драми, цей конфлікт вплітається в іронічний контекст, що ще більше наближає ці твори до комедій.

В основі сюжету більшості творів лежить протистояння: у «Кентервільському привиді» – протистояння сім'ї Оттисів привида, у «Злочині лорда Артура Севіла» – вбивство як позитивне дійство, у «Портреті пана У. Р.» – божевільна віра, що призводить до смерті. Характерна наступність типів героїв, які у малій прозі осмислюються іронічно. Наприклад, для Артура Горінга зовнішня легковажність – маска внутрішньої серйозності. Для Артура Севіла легковажність – непробачний гріх, адже він серйозно підходить до виконання свого обов'язку, докладно обмірковуючи плани майбутнього вбивства. Сфінкс, що у поезії втілює образ *Femme Fatale*, парадоксально та іронічно осмислюється в оповіданнях. Так, ми зустрічаємося з героями, які генетично пов'язані з драмою, у прозових творах. Важлива у малих прозових жанрах роль другорядних персонажів, яка споріднена з їхньою роль у комедіях і сприяє прояву авторської іронії стосовно суспільства. Вайлд часто використовує іронію, у тому числі й романтичну; він заперечує крайнощі, грає з поняттями «добре»/«погано», «серйозно»/«легковажно», «морально»/ «аморально».

У творах малої прози символи відсутні, що відрізняє їх від казок, віршів у прозі та ранніх п'єс, але є знакові образи. У «Кентервільському привиді» та

«Злочині лорда Артура Севіла» знаковою стає поява місяця (повіні), наприклад у трагедії «Саломея» – це знак смерті, що заявляється безпосередньо та не має підтексту. У «Кентервільському привиді» в саду смерті місяць завжди дивиться з висоти, а в «Злочині лорда Артура Севіла» місяць сяє в ніч вбивства хіроманта.

У «Кентервільському привиді», «Злочині лорда Артура Севіла» та оповіданні «Зразковий мільйонер» за допомогою різнобарвного лексичного матеріалу та стилістичних засобів створюється фон для розвитку дії, що сприяє посиленню драматичного початку. В оповіданні «Сфінкс без секрету» декоративні описи будуються на принципі контрастів та виконують функцію вираження авторської оцінки, зумовлюючи активність епічного початку

Єдиний роман письменника – «Портрет Доріана Грея» – побудований за зразком роману-кар'єри. Читач, *de facto*, не має цілісної картини трансформації героя, відзначаються лише основні віхи у духовному та моральному занепаді Доріана. До уваги читацької аудиторії видаються лише окремі сцени, згідно з якими можуть бути зроблені певні висновки. Таким чином, він опиняється в становищі спостерігача. Це є реалізація принципу наочності., що є невід'ємним драматичним елементом творів такого типу.

Взаємини Доріана Грея з реальністю – основний конфлікт роману. Герої роману персоніфікують абстрактні ідеї: Доріан втілює Красу, що ступила на шлях вад, творця і творіння в одній особі, дослідника підвалин життя; лорд Генрі – творець і дослідник, спокусник; Безіл – чисте мистецтво, що поєднує Красу та духовне багатство, занапащене власним творінням; Сибіла – витвір мистецтва, який був знищений зіткненням із реальністю. У романі Вайлда театр як інститут займає важливе місце: Доріан знайомиться в театрі з Сібілою, отримавши звістку про її смерть, вирушає до опери. Щодо головного героя принцип театральності реалізується за допомогою «тривимірності» тексту. В образі головного героя щодо своєї душі реалізується традиційна театральна тріада «режисер – актор – глядач». Якщо на початку Доріан горить інтересом вченого, намагаючись, подібно до

Верлена і Рембо, виміряти глибину своєї душі, то потім він перетворюється на споглядача своїх вад, відбитих на зображенні на портреті.

Поєднання театру та реального життя проектується і на все суспільство загалом. Театральність виступає як засіб буття суспільству, а основна дія реалізується через діалог, а у структурі немає повторів.

Казки Вайлда можна поділити на чарівні та новелістичні. У чарівних казках безсумнівне посилення ліризму, що виявляється за рахунок використання прийомів, характерних для ліричних творів: повторів, що створюють певний ритмічний малюнок, імітації біблійного тексту та символів. Ліричний та драматичні полюси виявляються на рівні використання лексико-семантичних засобів, що акцентує увагу на ліричному або драматичному задумках. Форма діалогу представлена у поєднанні з авторськими коментарями, що сприяє вияскравленню позиції автора. Новелістичні казки значно тяжіють до драми, в них відсутні символи та підтекст, а герої втілюють певний людський тип, зосібна драмам письменника, що стає способом вираження позиції автора.

Отже, всім епічним творам Вайлда характерний конфлікт реального та ідеального, що простежується і в драматичних, і в ліричних творах. У малих прозових жанрах він осмислюється крізь призму іронії. У романі Вайлд вже серйозніший, а в більшості казках конфлікт набуває трагічного звучання.

В основі сюжету епічних творів письменника лежить парадокс, що дозволяє Вайлду продовжити гру з поняттями «добре» – «погано», «морально» – «аморально», «видиме» – «суцце». Автор доводить думку про неможливість існування ідеалу у світі, а у малих прозових творах та казках це слід приймати як невід'ємну властивість. У романі, навпаки, Вайлд тяжіє до висловленої у п'єсах ідеї про взаємозумовленість «хорошого» та «поганого».

У прозових творах присутні герої того самого типу, що й у драмі. Насамперед, це денді, продовження героя-резонера, а також фатальна особистість. Роль другорядних персонажів тут споріднена з їхньою роль у драматургії Вайлда.

У більшості випадків вони пов'язані з критикою суспільства, а також допомагають автору показати співвідношення ідеального та реального, позначити коло проблем соціального чи особистісного характеру, як це відбувається у драмі.

Розглядаючи співвідношення форм мови у цих творах, варто зазначити щодо важливості ролі діалогу в романі та деяких казках, де в співвідношенні авторського мовлення, коментарів та мовлення персонажів розкривається вайлдівське бачення світу. Дуже часто це співвідношення сприяє створенню комічного ефекту. Лексична наповнюваність та використання стилістичних засобів у казках допомагає створити особливу емоційну напругу, чому сприяють і поетичні прийоми: повтори, що посилюють ліричний елемент; як фон розвитку дії (остання функція стає основною в малій прозі) та з метою вираження авторської позиції.

Аналіз вайлдівських текстів показує, що в людині також закладено уявлення про такі категорії моралі, як добро, зло, справедливість, честь, обов'язок, любов, що визначає потяг особистості до гармонії та етичного ідеалу. Досягти такого абсолюту у земному житті практично неможливо, але й підлаштовуватися під суспільні стандарти, часом абсурдні, – злочин. Мета людини – максимальна самореалізація, але за умови збереження своєї індивідуальності.

Своїми творами Вайлд вчить, що людина повинна усвідомити свою безпорадність перед обличчям нереального, безглуздість щодо планування життя. У творах англійського драматурга завжди програють ті герої, які живуть за законами логіки і не бажають зрозуміти, що вони безсилі перед фатумом. Оскільки «боротьба» з нереальним не має сенсу, необхідно навчитися жити з ним у гармонії. Як цього домогтися, демонструють вайлдівські герої-денді: насамперед це філософське ставлення до життя та покірне прийняття невідворотного.

Глибину й незбагненність світу Вайлд відобразив у структурі своїх творів. Висновок пропонований автором полягає в тому, що найгостріші питання сучасності, які зазвичай стають предметом аналізу авторів «нової драми», по-

перше, зумовлені прагненням людей змінити світ, як їм здається, на краще, а по-друге, багато актуальних проблем мають одну основу – втрату уявлень про істинні цінності.

Внутрішній конфлікт вайлдівських п'єс визначається тим, що у світі панує ірраціональне, яке неможливо змінити. Стель автора вирізняється з поміж інших декоративністю, ритмічністю та прикрашенням прози [31]. Оригінальне співвідношення естетики й етики в поглядах і творчості англійського автора вбачається як основа його парадоксальності, яка базується на тому, що естетико-символічне сприйняття життя поєднується в його картині світу з розумінням трагедійної дійсності.

У вітчизняному та зарубіжному літературознавстві багато уваги приділяється типології героїв у творах Вайльда і практично беззастережно виокремлюється тип героя-денді. Про історію європейського дендизму та втілення його цінностей у творчості Вайльда зазначала у дослідженні «Митець, диявол і денді: декадентські теми в роботах Ж.-К. Гюїсманта й Оскара Вайльда» К. Джилс [38]. Авторка пише про дендизм у зв'язку з зацікавленістю героїв злом, ставленні до мистецтва як естетизації гріха, зосередженістю на надлюдських пристрастях і вад, виокремлюючи сатанинські риси денді, К. Джилс згадує про їхню своєрідну філософію. Тут необхідно зазначити, що філософія денді, про яку говорить дослідниця, пов'язана з естетичними поглядами Вайльда.

У створенні картини світу Вайльда значну роль зіграла антична культура. Найбагатшим джерелом для письменника була давньогрецька міфологія, історичні, філософські та художні праці античних авторів. Прямі згадки героїв і ситуацій, алузії, вплетіння у тексти міфологічних сюжетів та їхні різноманітні інтерпретації – все це дало змогу автору розширити й поглибити змістовну та художню складові своїх творів.

Багато дослідників зверталися до вивчення провідних тенденцій популярної драми кінця XIX століття у комедіях Вайльда. Наприклад, Х. Маркович і

П. Фортунато зазначали, що за зовнішніми ознаками вайлдівські комедії нагадують розважальні п'єси сучасників письменника, але водночас вирізняються самобутністю щодо зосередження на значенні форми, мистецтві, нетривіальних персонажах. Водночас, як зазначає П. Фортунато у роботі «Естетика модернізму та споживча культура у творчості Оскара Вайлда», комедії письменника орієнтовані на масового глядача, без стереотипів якого вони не могли б існувати. Форма мелодрами також не випадкова, оскільки це кліше, добре знайоме читачеві, але Вайлд використовує мелодраму не для того, щоб її заперечувати, а щоб розвивати [33]. Г. Маркович у монографії «Мистецтво удавання: теорія уявлення Оскара Вайльда» [60] зосереджує увагу на зображенні письменником боротьби із суспільними стереотипами, підкреслює своєрідність героїв-денді, а також наголошує на майстерному висвітленні жіночих образів. Різними аспектами вивчення комедій Вайлда присвячені статті І. Грегора, Дж. Брістоу, П. Рейбі та ін. [16; 40; 80].

Творчість Вайлда як драматурга можна розділити на кілька етапів, кожен з яких характеризується певними особливостями та темами.

До *ранніх п'єс* Вайлда відносяться «Вера, або Нігілісти» (1880) та «Падуанська герцогиня» (1883). Ці твори мають романтичний характер і відзначаються впливом історичних та політичних тем.

Найбільш плідним періодом для Вайлда як драматурга стали 1890-ті роки. У цей час він створив свої найвідоміші комедії, які варто зарахувати до *зрілих п'єс* автора, а саме «Віяло леді Віндермір» (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Ідеальний чоловік» (1895) та «Як важливо бути поважним» (1895). Ці п'єси відзначаються витонченою мовою, дотепністю та глибоким сатиричним підтекстом [45].

Драматургія Вайлда охоплює широкий спектр тем та мотивів, що відображають його погляди на суспільство, мораль та мистецтво. Він використовує сатиру для висміювання лицемірства та подвійних стандартів

вікторіанського суспільства. У п'єсах «Як важливо бути поважним» та «Ідеальний чоловік» письменник критикує поверхневність та конформізм суспільних норм.

У п'єсах Вайлда досліджуються теми дуальності людської природи та маскуванню. У «Як важливо бути поважним» головні герої створюють фальшиві особистості, щоб відповідати очікуванням, що призводить до численних комічних ситуацій. Вайлд часто звертається до проблем моралі та етики, досліджуючи, як суспільні норми впливають на особисті переконання та поведінку героїв, наприклад в «Ідеальному чоловікові» він ставить питання про політичну корупцію та особисту чесність [45].

Оскар Вайлд зробив значний внесок у розвиток драматургії, вплинувши на сучасників та наступні покоління драматургів. Він оновив жанр комедії манер, вводячи в нього елементи фарсу та пародії. Його п'єси стали взірцем для майбутніх комедіографів, зокрема Б. Шоу та Н. Коварда [79]. Окрім зазначеного, творчість Вайлда сприяла відродженню інтересу до англійської драматургії кінця XIX століття. Його п'єси мали великий успіх на сценах Лондона, що підштовхнуло інших авторів до створення якісних драматургічних творів [79].

На зламі століть почав формуватися модернізм – літературний рух, що прагнув до інновацій і експериментів у формі та змісті творів. Вайлд, хоч і не є класичним представником модернізму, проклав шлях для багатьох модерністських ідей своєю грою зі стилем, іронією і мораллю [15, с. 56].

Оскар Вайлд залишається однією з ключових постатей у світовій драматургії. Його п'єси, які вирізняються гострою сатирою, витонченою мовою та глибокими моральними питаннями, продовжують захоплювати читачів. Внесок письменника у розвиток драматургічного мистецтва неоціненний, а його творчість залишається актуальною і в сучасному контексті.

## 2.2. Драматургія О. Вайлда у літературному процесі XIX – XX ст.

Хоча Вайлд писав англійською і належить англійській літературі, за походженням він був ірландцем. Він народився в Ірландії, Дубліні, де минули його дитинство і отрочтво. Ще в юнацькі роки письменник вирізнявся бунтівним характером та настроями, що відбилися в його драмі «Віра, або Нігілісти». Однак революціонером Вайлд ніколи не був, хоча дух опозиції тогочасному англійському суспільству був для нього органічним, і те, що він був ірландцем, відіграло в цьому не останню роль.

Початок творчої діяльності письменника співпав із роками великого суспільного піднесення. Розквіт літературної діяльності Вайлда тривав порівняно недовго. Йому передував досить тривалий підготовчий період – близько п'ятнадцяти років, а потім у 1891 Вайлд з'явився на літературному небосхилі як блискучий багатобарвний метеор. Цього року побачили світ його роман «Портрет Доріана Грея», друга книга казок «Гранатовий будиночок», збірка статей «Задуми», книга «Злочин лорда Артура Севіля та інші розповіді». Про Вайлда почали згадувати як про літературне світило першої величини. Відразу після цього письменник звертається до театру та у 1892-1895 рр. завойовує своїми комедіями лондонську сцену. Це був період розквіту слави Вайлда, але так само стрімко, як він завойовував визнання і славу, вибухнула катастрофа, що миттєво на певний час занурила автора у безодню забуття.

Літературна діяльність Вайлда вирізняється різноманітністю, адже з під пера автору було притаманно працювати у різних жанрах. Справжній майстер слова, тонкий стиліст, Вайлд привертав увагу змістовністю своїх творів та здатністю, у невимушеній впізнаваній манері, торкатися життєвих питань. Найчастіше він користувався двома прийомами: або розповідав історію незвичайного змісту – казку, фантазію, легенду, або як із рогу достатку сипав несподіваними парадоксами.

Коло ідей, що цікавили письменника, було досить широким, але особливо його хвилювали теми, пов'язані з духовним світом людини, серед яких особливе місце займало питання щодо досягнення та усвідомлення найвищої радості. Собі автор давав однозначну відповідь на це питання – лише краса, що доводить уся творчість письменника. Вайлд тонко відчував красу і був прихильником так званого «чистого» мистецтва, тобто «мистецтва заради мистецтва», вважаючи, що саме воно цілком формує людину, а життя наслідує мистецтво. Це переконання письменник відображалося на характерах і вчинках його героїв.

Оскар Вайлд прагнув до того, щоб його твори насамперед приносили задоволення своєю красою і потрібно визнати, що стиль автора гарний і витончений. Щоправда інколи у письмо вкрадається «прикрашення», але такі випадки порівняно рідкі і здебільшого містяться в описах роману «Портрет Доріана Грея», але не притаманні драматичним творам. Краса у творах автора постає у чистому вигляді, адже Вайлд навмисно уникав зображення потворної дійсності, що, з одного боку, обмежувало його палітру, а з іншого – приносило справжнє естетичне задоволення читачеві, який попри те усвідомлював, що такі описи дещо далекі від реального життя.

Вайлд тяжів до зображення вад та пристрастей своїх персонажів віддаючи перевагу прикрашанню темних сил, як наприклад у романі «Портрет Доріана Грея» й у трагедіях автора. Захоплення Вайлда всім гарним, з одного боку, заслуговує схвалення, але у роздумах про цінність прекрасного він настільки радикальний, що змушує замислитися навіть найвідданіших шанувальників про доцільність таких пояснень, адже насамперед письменник протиставляє красу істині і моралі. Для нього краса існує незалежно від того й від іншого, навіть більше, автор визнає їх ворожими до краси. Таке переконання часто не знаходить відгуку у читацької або глядацької аудиторії.

Проте публіка захоплювалася і продовжує захоплюватися дотепними висловами Оскара Вайлда. Його стиль порівнюють з Б. Шоу, іншим ірландцем,

який збагатив англійську драму нового часу. Обом була притаманна схильність до парадоксів – дотепного підкреслення протиріч життя, коли через правильне і загальноприйняте проглядається безглуздість, а те, що прийнято вважати поганим, виявляється якщо не добрим, то принаймні приємним. Своєрідність парадоксів Вайлда спостерігається у тому, що вони дотепно висміюють забобони, лицемірство, вульгарність та є своєрідним викликом суспільству та пануючим у ньому поняттям і законам. Блискучі за формою, вони стали причиною того, що після вироку, який отримав письменник, англійські міщани всіх рангів намагалися долучитися до цькування Вайлда, що пояснювалося не так їх високою моральністю, як образою за те, що він виставив їх посміховиськами.

У своїх літературних доробках Вайлд постає як пізній романтик і символіст. Вони не претендують на зовнішню правдоподібність, а сюжети, особливо це стосується трагедій автора, далекі від сучасності. У центрі уваги письменника зображення сильних та фатальних пристрастей, що вирізняло автора від письменників на той час сучасної побутової драми. У порівнянні з англійською драматургією тих років Вайлд вважався дуже сміливим автором, адже йому було притаманно висування на перший план еротичних мотивів, яких тодішня англійська «моральність» не допускала. Саме таке ханжество призвело до того, що ані «Падуанська герцогиня», ані «Саломея» за життя автора жодного разу не ставилися на англійській сцені. Це пояснювалося не претензіями до художнього викладу матеріалу, а моральною манірністю англійської публіки. «Саломея» взагалі вважалася твором настільки ж поганим, як на початку 1920-х років романи «Улісс» Дж. Джойса і «Коханець леді Четтерлі» Д. Г. Лоуренса. Цікавим є той факт, що в інших європейських країнах нічого аморально у «Саломеї» не знайшли і драма від початку мала велику популярність.

Трагедія «Падуанська герцогиня» створена автором із наслідуванням англійської драми епохи Відродження, а за вибором назви та стилем нагадує трагедію одного із сучасників В. Шекспіра Дж. Вебстера, а саме його твір

«Герцогиня Амаль». Вайлд взяв за основу драматичного твору складну інтригу, у якій головними мотивами є любов і помста. У п'єсі міститься багато мелодраматичних ефектів, деякі ситуації видаються аж надто театральними, попри те для сцени трагедія вважається надто розтягнутою та багатослівною.

Трагедію «Саломея» автор написав французькою, що пояснюється переконанням Вайлда, що п'єса такого роду не зможе потрапити на англійську сцену, натомість французька публіка була призвичаєна до подібних сюжетів. Письменник писав «Саломею» для великої французької актриси Сари Бернар і, як справедливо зауважив один англійський критик, створюючи роль героїні, автор мав перед очима не стільки образ царівни, скільки уславлену трагічну актрису: «Якщо в характерних рисах [Саломеї] і можна знайти недолік, то він у тому, що Вайлд зобразив не Саломею, а Бернар...» [51, с. 161].

В основі цієї невеликої, але емоційно насиченої та напруженої драми той парадокс пристрасті, про який Вайлд згодом писав і в «Баладі Редінгської в'язниці», та сама напруга та нагнітання пристрастей. Вайлд розумів кохання так, як зображав його у своїх творах, а змалювання автором пристрасті мало декадентське забарвлення: любов і смерть пов'язані нерозривною єдністю.

Зображуючи болісну пристрасть царівни Іродіади до Іоканаана, Вайлд підкреслює руйнівну силу любові. Прекрасне почуття виявляється у письменника не життєдайною силою, а згубою життя. Нехай таке потрактування не відповідало сентиментальним уявленням про кохання, але викликає суперечливі думки, адже автор стверджує, що згубні елементи життя вкорінені у самій природі людини, що є контроверсійним питанням.

У «Саломеї» спостерігаємо типову для декадентської літератури естетизацію зла. Стиль написання драми, особливо її емоційна напружена мова, є яскравим прикладом того, як декаденти оточували поетичним ореолом хворобливу пристрасть, що попри певну надуманість сюжету, відповідає правді життя.

У «Флорентійській трагедії» Оскар Вайлд демонструє іншу інтерпретацію теми кохання і смерті. Дружина торговця Сімоне, знуджена подружнім життям з пересічним купцем, переймається пристрасним потягом до нього, коли переконується, що той з любові до неї здатний вбити. Нарешті, у фрагменті «Свята блудниця, або Жінка, вкрита коштовностями» Вайлд торкається теми вад і благочестя. Тут автор створює парадоксальну ситуацію: красуня Міріна під впливом самітника Гонорія зрікається гріховного життя, але її наставник з благочестя, зачарований красою колишньої блудниці, прагне перелюбу з Міріною.

Знайомство з творчістю Оскара Вайлда дозволяє зробити висновок, що незважаючи на жанр, якого торкається письменник – драма, комедія, начерки та ін. – його мова залишається поетичною, навіть у прозових творах. Якщо «Падуанська герцогиня» та «Флорентійська трагедія» належать до романтичного стилю, то «Саломея» та «Свята блудниця, або Жінка, вкрита коштовностями» типові для символістської драми. Плавна, повільна мова частково імітує біблійний стиль, наслідуючи то полум'яні слова пророків, то чуттєву лірику «Пісні пісень». З усіх зазначених творів особливого успіху отримала драма «Саломея», яка на початку століття побачила підмостки усіх європейських театрів.

Другу групу драматичних творів Вайлда складають комедії: «Віяло леді Віндермір», «Жінка, яка не варта уваги», «Ідеальний чоловік» і «Як важливо бути поважним», які від початку мали величезний успіх та й зараз знаходять прихильність читачів з усього світу. Тож, ця частина драматургічної спадщини Вайлда є найціннішою та такою, що не втрачає актуальності.

Початковий успіх комедій Вайлда був більш ніж просто особистим успіхом автора, адже вони мали без перебільшення історичне значення для англійської драми. Протягом цілого століття після Р. Шерідана<sup>7</sup> англійська драма перебувала у

---

<sup>7</sup> Ричард Бринслі Шерідан (1751, Дублін – 1816, Лондон) – англійський письменник, драматург, політик. У творчості Шерідана набула розвитку «весела комедія», яка наблизила англійську драматургію до реалістичної. Популярні п'єси Шерідана: «Суперники» («The Rivals», 1775), «Дуенья» («The Duenna», 1775), «День святого

стані глибокого занепаду. Перетворення театру на розважальний заклад для заможних класів згубно позначилися на долях англійського драматичного мистецтва. Жодні спроби талановитих письменників, як, наприклад, Дж. Байрона, не змогли призвести до розквіту англійської сцени. Протягом XIX століття тут ставилися у кращому випадку класичні п'єси за авторства В. Шекспіра або Р. Шерідана, але головно це була драматургія розважального характеру другого культивару. Чутливі мелодрами та вульгарні комедії, позбавлені натяку на дійсні життєві проблеми, заповнювали англійську сцену. Лише наприкінці XIX століття під впливом Г. Ібсена в Англії з'явилися перші спроби драматургії, які зосереджувалися на серйозних сучасних темах. Зачинателями нового руху були Г. Джонс (1851-1929) та А. Пінеро (1855-1934). У їхніх п'єсах вперше після довгих десятиліть англійці побачили сцени сучасного життя. У цей час популярною стає проблемна драматургія і саме тепер з'являються комедії Вайлда, які дозволили сучасникам автора почути живе слово та прочитати і побачити реалістичні сцени. Дотепні репліки, живі діалоги, гострі епіграми, з якими зверталися персонажі, глузування з забобонів міщан – провокували захоплення читацької та глядацької публіки.

Про Вайлда почали говорити як про письменника, який відродив одну з кращих традицій англійської драми. У ньому побачили автора, який продовжив традицію написання комедії вдач періоду реставрації (XVII ст.) та нащадка творчого стилю Р. Шерідана. Його п'єси зосереджені на житті світського суспільства, де персонажі, зустрічаючись, сперечаючись і злословлячи, влучно характеризують одне одного і все суспільство, до якого вони належать. Легковажний тон, наліт цинізму, характерні для мовлення персонажів, особливо зближують комедії Вайлда з п'єсами драматургів періоду реставрації. Але,

---

Патрика» («St. Patrick's Day», 1775), «Мандрівка до Скарборо» («A Trip to Scarborough», 1777), «Школа лихослів'я» («The School for Scandal», 1777), «Критик» («Vat Critic», 1779), «Лізарро» (1779).

звичайно, до тієї цинічної відвертості, яку могли дозволити собі його далекі попередники, Вайлд ніколи не доходив.

Письменник не відмовився від розважальної драми, популярної в його час. Фабула його п'єс, сценічні ефекти багато в чому повторюють те, що служило головним засобом успіху таких драматургів, як О. Е. Скріб<sup>8</sup> або В. Сарду<sup>9</sup>. Вайлд запозичив композиційні прийоми так званої «майстерно написаної п'єси», але в його руках вони набули нового сенсу. Жінки та чоловіки зі світського суспільства з таємничим минулим, приховані вади, викриття яких загрожує втратою становища у суспільстві, світські флірти, уявні зради, галантне залицяння шляхетних молодих людей до шляхетних дівчат – у сюжет комедії інтриги Вайлд зумів вкласти цікавий зміст.

Драматичні твори Вайлда цікаві не лише конфліктними чи провокативними сценами, а головню промовама дійових осіб. Варто зазначити, що автор не зосереджується на детальних характеристиках персонажів. Читач має сам домислити кожний образ, а характерні риси отримати у результаті уважного прочитання прямої мови героїв. Уважне знайомство з творчістю письменника дозволяють дійти висновку, що з п'єси у п'єсу автора «кочують» загалом одні й ті самі персонажі, але щоразу ми чуємо з їхніх вуст дедалі нові епіграми, афоризми і парадокси, сповнені спостережливості та дотепності. У цьому й полягає головна сила комедій Вайлда, сценічних і вміло підготовлених до супроводу театральними ефектами. Особливо до близьких «майстерно написаній п'єсі» критики зараховують комедії письменника «Віяло леді Віндермір» і «Жінка, яка не варта уваги», де в останній прослідковуються характерні риси мелодрами. «Ідеальний чоловік» – без перебільшення комедія вищого класу, головним чином завдяки сатиричним мотивам, що містяться в ній. Найоригінальнішою є комедія «Як

<sup>8</sup> Огюстен Ежен Скріб – французький драматург, який переважно писав комедії та водевілі.

<sup>9</sup> Віктор'єн Сарду – французький драматург часів Другої імперії. Сарду належить 70 п'єс, багато з яких були спеціально написані для модних актрис Сари Бернар і Віржині Дежазе. Його комедія “Les Pattes de mouche” (1860) вважається зразком ідеально побудованої п'єси.

важливо бути поважним», де Вайлд майстерно втілює ідею про мистецтво, вільного від будь-яких утилітарних цілей. Тут не йдеться про мораль, адже сюжет будується на кумедних непорозуміннях і найменше претендує на подібність до дійсності. Однак це не означає, що комедія має беззмістовний сюжет, вона знаходиться поза сюжетом.

Прискіпливий читач зауважить, що під час невимушених розмов персонажі комедій Вайлда торкаються найширшого кола питань. Суспільне життя і політика, звичаї та моральні принципи, питання сім'ї та шлюбу – про все це вони тлумачать іноді з грайливістю, що здається надмірною, попри саме легкість, з якою вони висловлюються, виказує особливу позицію Вайлда щодо норм тогочасного суспільства. Поза іншим, нічого надзвичайного у цих закликах ви не почувате, адже, як і сьогодні, суспільство хоче, щоб до нього та його проблем ставилися серйозно. Проте сам письменник не вважає за потрібне аж надто перейматися дотриманням законів та нав'язаних правил. Він вкрай нешанобливий до будь-яких усталених норм, про що говорить, промовляючи вустами своїх персонажів.

У драматичних творах Вайлда є персонаж особливо близький самому автору. Це світський хлопець, який промовляє кумедні парадокси, часом дуже гострі і по-справжньому сміливі. Хоча він любить представлятися вкрай аморальним, за уважного спостереження виявляється, що він відіграє головну роль у досягненні істини та перемозі справедливості. За всім цим ховається думка про те, що так звані аморальні люди набагато моральніші, ніж ті, хто виставляє назагал свої чесноти, тоді як насправді має чимало таємних вад і гріхів.

Вайлд має рацію, коли показує хиткість моральних підвалин тогочасного суспільства, але робить це у невимушеній манері, висміюючи його яскравих представників. Проте в «Ідеальному чоловікові» письменник використовує сатиру і досить уїдливо змальовує образ англійського державного діяча та сумнівні шляхи, що призводять людей до влади у будь-якому суспільстві, завершуючи

комедію компромісною розв'язкою, яка відкриває завісу істини і є досить сміливою для свого часу.

П'єса «Як важливо бути поважним» містить підзаголовок: «Легковажна комедія для серйозних людей». Такий напис можна додати до будь-якої комедії Вайлда, адже кожна з них більш-менш легковажна, але серйозним людям теж треба колись відпочити і розважитися, що у результаті стається з поціновувачами таланту письменника. Проте це відпочинок інтелектуала, адже дотепні сентенції героїв вміщують глибокі думки, на які варто звернути увагу, але до того «розгледіти», зрозуміти, відчутти з прочитаного, оскільки автор постійно сплутує думки. Розгадати парадокси Вайлда – важка справа навіть для обізнаної, дотепної і кмітливої людини, тим більше, часто неможливо вивести з них якусь систему поглядів. Отримуючи справжнє задоволення від своєї дотепності, письменник нерідко сміється з тих, хто, піддавшись його чарівності, починає глибокодумно тлумачити його парадокси. Найбільше задоволення отримає той, хто пам'ятатиме, що читаючи комедії Вайлда, важливо не бути серйозним.

### **Висновки до другого розділу**

Оскар Вайлд залишається однією з ключових постатей у світовій драматургії. Його п'єси містять гостру сатиру, витончену мову та глибокі моральні питання, продовжуючи захоплювати читачів у всьому світі. Внесок письменника у розвиток драматургічного мистецтва неоціненний, а його творчість залишається актуальною і в сучасному контексті.

Оскар Вайлд – одна з найяскравіших постатей в історії англійської літератури кінця XIX століття. Його творчість охоплює різноманітні жанри, включаючи прозу, поезію та драматургію. Однак, саме драматургічні твори автора посідають особливе місце у його літературному спадку.

Вікторіанська епоха, що тривала від початку правління королеви Вікторії в 1837 році до її смерті в 1901 році, була часом великих соціальних, економічних та культурних змін. Літературні твори цього періоду відзначаються прагненням до моралізаторства, високими естетичними стандартами і увагою до деталей. Драматургія Вайлда, хоч і відрізняється своєю дотепністю і сатирою, чітко відображає вплив вікторіанських цінностей і суспільних норм [64, с. 23].

Багаторівневість вайлдівських творів проявляється не тільки на рівні смислів, тобто у відображенні у романі, казках і п'єсах філософсько-естетичних поглядів, дискусій з письменниками-попередниками і сучасниками. Оскар Вайлд прагне залишити в душі читача емоційний відбиток, передати складну гаму почуттів. Багаторівневість творів письменника віддзеркалює його уявлення про багатозаровість світу, подекуди невідомого та ірраціонального, що визначало для Вайлда особливий інтерес, адже він багато уваги приділяв таким явищам, як випадковість, вплив, відчуття, почуття, душа. Ідеї письменника базуються на ідеалістичних вченнях від давнини до епохи кінця XIX століття і відображають тенденції кожного часу. Його драми вирізняються змішанням традиційного і нового, увагою до фольклору, міфології і навіть містики, відображаючи найактуальніші проблеми дійсності.

Вплив Оскара Вайлда на сучасну драматургію важко переоцінити. Його п'єси продовжують ставити на сценах по всьому світу, а його стиль і теми залишаються актуальними. Вайлдівська дотепність, соціальна сатира і глибокі моральні дилеми надихнули багатьох драматургів і письменників [27, с. 245].

За детального розгляду драматичних творів письменника та аналізу їх сюжету, неважко переконатися, що «мораль» будь-якої з його п'єс можна звести до досить звичайних сентенцій – перемога чеснот і покарання вад. У вилаштуванні дій, зачині, розвитку і розв'язці Вайлд жодним чином не порушує канонів розважальної драматургії, але мовлення героїв «підриває» загальне уявлення пересічних читачів про істинне, мораль, красу.

Творчість Оскара Вайлда займає центральне місце у літературному процесі кінця XIX - початку XX століття. Його драматургія відзначається високим рівнем дотепності, соціальною сатирою і глибокими моральними дилемами, які продовжують впливати на сучасну літературу і театр. Вайлд своїми творами проклав шлях для багатьох модерністських і постмодерністських ідей, залишаючи неперевершену спадщину в історії літератури.

## РОЗДІЛ III. ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ОСКАРА ВАЙЛДА

«Драма моєї долі полягає в тому,  
що я вклав увесь свій геній в життя,  
а в мої літературні твори – лише талант»

Оскар Вайлд

### 3.1. Трагедійні особливості «Саломеї»: переписана середньовічна драма

У книзі «The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism» (1996) дослідниця Е. Фукс висуває припущення щодо підвищення інтересу до Середньовіччя у Парижі на початку 1890-х років. Цей інтерес був особливо актуальним для певних театральних постановок того часу, на які він впливав також у зв'язку з окультною модою, вкоріненою в певних аспектах символізму та декадансу. Середньовіччя в драмі того періоду, як пояснює Фукс, «варіювалося від відродження релігійних форм до атмосферних спогадів про віддалений час поза часом», тоді як «середньовічне божевілля було тісно пов'язане з герметичним відродженням» і містикією [35, с. 36]. У театрі «містерія» незабаром стала вільним позначенням для будь-якої п'єси, в якій розглядалося людське життя, починаючи від байок Ш. Ван Лерберга<sup>10</sup> до реалістичних п'єс

---

<sup>10</sup> Шарль Ван Лерберг – бельгійський письменник. Автор збірок поезій «Просвітки» (1897) і «Пісня Єви» (1904) у яких переважає інтимна лірика та звучать мотиви єдності людини з природою. Одноактна драма «Нишпорки» (1889) започаткувала символістичну драматургію й мала певний вплив на дальший її розвиток, зокрема на М. Метерлінка. Автор роману «Пригоди принца Шанті та його слуги Сатурна» (1906) та сатиричної комедії «Пан» (1906).

П. Клоделя<sup>11</sup>, статичних повсякденних драм М. Матерлінка<sup>12</sup> до неоромантичних окультних драм Едуарда Шюре<sup>13</sup>.

Зосібна Е. Фукс такий вплив на літературу та культуру на порубіжжі століть досліджував М. Пухнер, який зазначав, що «середньовічні п'єси пристрасті», які спиралися на предмети «наділені релігійною символікою [були] центральними для європейського авантюриста» [74, с. 208], таким чином роблячи подальший акцент на тенденціях, висвітлених Е. Фукс, як таких, що передували і стали визначальними для домодерністської та модерністської сцени. У твердженні М. Пухнера міститься думка про те, що, починаючи з Парижа, театральна мода, як її визначила Е. Фукс перемістилася у нове століття.

Поетика середньовіччя надихала літературу та образотворче мистецтво деяких країн протягом дев'ятнадцятого століття, особливо це було помітно в Англії завдяки відродженню таких жанрів як містерія чи мораліте, які впливали на національну уяву в символістиці та поетиці кінця століття, а також мали витoki з середньовічного ренесансу, який сягав романтизму та прерафаелітизму і поступово став невід'ємною частиною культурної спадщини. Як наслідок цього складного та тривалого середньовічного відродження, на початку ХХ століття англійський релігійний театр минулого процвітав навіть у периферійних регіонах країни, які мали тісні зв'язки з лондонською театральною сценою.

Отже, утворився новий тип драми, заснованої на середньовічних моделях, але з проекцією на сучасність. Оскар Вайлд був одним із піонерів, практиків і розповсюджувачів цієї драми як в Англії, так і за кордоном. Скидається на те, що письменник передбачив модерністський інтерес до середньовічної драми та її «оновлення», де автори використовують «традиції по-новому, поєднуючи їх з

<sup>11</sup> Поль Клодель – французький драматург, есеїст, дипломат. Автор драми «Жанна Д'арк на вогнищі» (1939).

<sup>12</sup> Моріс Полідор Марі Бернар Метерлінк – бельгійський письменник, драматург і філософ, лавреат Нобелівської премії в галузі літератури (1911).

<sup>13</sup> Едуард Шюре – французький письменник з Ельзасу, філософ і музикознавець, автор романів, п'єс, історичних, поетичних та філософських творів. Відомий, насамперед, завдяки своїй роботі «Великі посвячені» (фр. *Les Grands Initiés*),

новими формами діалогу та структурними змінами, щоб створити динамічну естетику сцени, особливо з точки зору взаємодії між акторами та аудиторією» [86, с. 59]. Тобто, увага до середньовічного театру, яка різко зросла наприкінці позаминулого століття, стала всеохоплюючою в перші десятиліття ХХ століття, зокрема завдячуючи і Оскару Вайлду, і може бути оцінена як спроба заснувати новий тип світової літератури.

На початку 1890-х років Вайлд, як драматург, намагався створити власний стиль – пошуки, які значною мірою, здається, передбачали оживлення аспектів і умовностей середньовіччя. або ранньомодерний етап. Найбільш яскравим прикладом у цьому сенсі є його драма «Саломея», «чий стереотипні персонажі, біблійна інтертекстуальність, повторювані діалоги та широке використання образної мови насправді ґрунтуються на символістсько-декадентському середньовічному ключі» [14].

«Саломея» – п'єса на один акт, написана за біблійними мотивами (Євангелія від Марка). Дія розгортається в Юдеї за біблійних часів. Саломея – падчерка царя Ірода Антипи. Її мати, Іродіаду, публічно засуджує шанований в Юдеї пророк Йоканаана. Він стверджує, що шлюб царя Ірода не можна вважати законним, оскільки Іродіада – вдова царя. Пророк був схоплений царем Іродом і відправлений до в'язниці. Саломея, запалавши пристрастю до молодого пророка і отримавши відмову, підбурювана матір'ю до помсти, погоджується виконати для царя Танець Семи Покривав за голову Йоканаана.

Зв'язок «Саломеї» з біблійною історією, що відповідає шаблону містичної гри, та народним театром не залишився непоміченим. Під час першої приватної презентації п'єси в Лондоні у травні 1905 року рецензент «The Daily Chronicle» зауважив, що «Саломея» постала «як щось середнє між Метерлінком і «містичною п'єсою» [93, с. 42], наповненою символами. Тобто, як зазначає Е. Фукс, жанр «Саломеї» можна визначити як «символістську містичну п'єсу» [35, с. 137], який дослідниця називає «містеріумом» початку двадцятого століття, що ґрунтується на

«середньовічній християнській містерії» із додаванням модерністської іронії та окультної естетики [35, с. 37].

Свідченням того, що Вайлд намагався розвинути саме цей жанр свідчить існування ще однієї, але менш відомої трагедії автора «Свята блудниця, або Жінка, вкрита коштовностями», яка проте не мала значного впливу на розвиток драми. Хоча зберігся лише фрагмент трагедії, але її інтертекстуальні зв'язки із «Саломеєю» не викликають сумнівів. Так, К. Снодграсс стверджував, що «Свята блудниця [...], у своєму розмиванні різниці між добром і злом, лише підтверджує те, на що «Саломея» вказала шістьма роками раніше, що священне та еротичне – не протиріччя, а два боки одного життя» [89, с. 108]. На прями паралелі між двома робота вказує дослідниця К. Ворт: «П'єса з дивною назвою має очевидний зв'язок із «Саломеєю»; французький заголовок, біблійні ритми, поєдинок аскета та сексуально провокативної жінки, символічний акцент на коштовностях (підзаголовок фрагмента «Жінка, вкрита коштовностями»). [...] Це свідчить про те, що Вайлд шукав новий спосіб вираження ідеї, трагічно продемонстрованої в «Саломеї»: пристрасний потяг викликають протилежності, але вони ніколи не зможуть бути гармонізовані, а здатні лише стикатися або змінюватися» [102, сс. 184-185].

Спостереження К. Ворт узгоджуються з власним сприйняттям п'єси Оскаром Вайлдом в «De Profundis», де він зізнається: «[...] замість того, щоб створювати гарні різнобарвні, мелодійні твори, такі як «Саломея» або «Флорентійська трагедія» чи «Свята блудниця», я був змушений надсилати довгі листи адвокату [...] і звертатися до тих самих речей, проти яких завжди протестував» [95, с. 1042]. Краса, кольори та музика – ось елементи, які Вайлд вважає спільними для творів, які він згадує, а тому не буде перебільшенням сказати, що усі три згадані твори належать до одного театрального жанру не просто як трагедії, але через більш всепроникну та виразну подібність. Цю гіпотезу підтримують Ж. М. Гай та Я. Смолл, які зазначають, що «поряд із

суспільною комедією [...] [Вайлд] протягом життя зберігав інтерес до зовсім іншого виду драми» [41, с. 102].

Трагедії «Саломея» і «Свята блудниця, або Жінка, вкрита коштовностями» сфокусовані на біблійних темах, однак варто зазначити, що такі теми мають витоки із середньовічної драми, деякі з основних рис якої Вайлд змінив таким чином, що вони вміщують усі елементи символістської містичної п'єси: «[...] символічні персонажі, що втілюють етичні, філософські, духовні ідеї; одна головна дія (драма), яка розгортається в трьох макро-послідовностях і навколо якої обертається вся п'єса, в якомусь невизначеному просторі (пустеля) і часі (позачасове минуле); метафорична повторювана мова, яка відлунує в ритмічному діалозі, як музика слів [...]. Складні мовленнєві моделі, що розкривають подвійний зміст, алегорію» [84, с. 63]. Використання простої персоніфікації та символіки, базової структури сюжету та центральної теми, яка обертається навколо смерті, підтверджують думку про те, що Оскар Вайлд, працюючи над «Саломеєю» надихався саме середньовічною драмою.

Незважаючи на те, що на початку двадцятого століття Вайлд сприяв захопленню публіки середньовічною драмою, його вплив був більш помітним у естетиці та декадансі, адже алюзійна мова, образи та тропи, алегорії, надзвичайно важливі в модерністському середньовічному театрі, «вже були невід'ємною частиною символістських п'єс, пов'язаних авторами з декадансом дев'ятнадцятого століття, такими як Стефан Малларме, Моріс Метерлінк, Габріеле Д'Аннунціо та Оскар Вайлд» [44, сс. 1-2] і характеризують символістську моральну п'єсу у їхньому прагненні до краси, насолоди, нігілізму та самознищення.

Вайлда також можна розглядати як представника того, що Г. Макі назвав «археологією» пізнього вікторіанського театру, практикою, яка прагнула змонтувати історичні драми з якомога більшою історичною вірогідністю та точністю в костюмі та дизайні» [59, с. 219]. Сам автор висловлює ідентичну думку в есе 1891 року “The Truth of Mask” [95, сс. 1156-1173], в якому наполягає на тому,

що археологія має відношення до театру – зокрема шекспірівської драми – виходячи з необхідності, щоб вона була історично точною до найменших дрібниць, аби дозволити аудиторії повніше насолодитися вигаданими персонажами. На думку Вайлда, такі тенденції були типовими не лише для творчості В. Шекспіра, але й для пізнього середньовіччя та раннього модерну в цілому. Більше того, вони становили транснаціональний феномен, що впливає з відновлення класичної архітектури та культури того часу. Як зазначає далі Г. Макі [59, сс. 219-220], Вайлд створив свій власний історичний або «археологічний» тип театру, який брав витoki з англійської традиції, за допомогою п'єс. Саме цей історичний театр, переосмислюючи типові риси старих драматичних форм, спричинив особливий вплив на домодерністську та модерністську літературу, як в Англії, так і за кордоном.

### **3.2 «Падуанська герцогиня» – любовна трагедія Оскара Вайлда**

П'єса Оскара Вайлда «Падуанська герцогиня» написана білим віршем, складається з п'яти актів і за жанром належить до мелодраматичної трагедії, дія якої відбувається в Падуї. Автор створив твір спеціально для американської актриси Мері Андерсон, саме вона надихала його на цю роботу, про що свідчить лист письменника: «Я не можу написати сценарій, поки не побачу вас і не поговорю з вами. [...]. Я можу і напишу п'єсу, створену для вас і натхненну вами, яка принесе вам популярність Рахілі, а мені – славу Гюго [27, с. 198]. Проте Мері Андерсон відмовилася від виконання ролі.

Вперше публіка побачила п'єсу лише у 1891 році у Нью-Йорку, а *New York Tribune* надрукували анонс на своїх сторінках, де значилося «Любовна трагедія Оскара Уайльда» [27, с. 314]. Знайомство з твором, змушує пристати до думки про більш ніж вдалий рекламний хід, де згадка «любовна трагедія» стовідсотково відповідає сюжетній лінії.

«Падуанська герцогиня» розповідає історію покинутого молодого чоловіка на ім'я Гвідо, який має намір помститися герцогу Падуанському за смерть свого батька, але закохується в його дружину Беатріче, яка відповідає йому взаємністю. Юнак вирішує відмовитися від помсти, проте герцога вбиває його дружина, щоб залишитися з Гвідо. Отримавши від юнака відмову, вона звинувачує його у вбивстві чоловіка, але той зізнається у злочині, щоб захистити кохану жінку. Беатріче випиває отруту і викриває себе, але суддя не вірить і відмовляється помилувати Гвідо. Беатріс помирає, а юнак цілує її і вбиває себе.

У «Падуанській герцогині» на початку кожного акту вміщено детальний опис облаштування та місця, де відбувається дія. Єдине виключення – місце фінального акту, яке знаходиться у в'язниці Падуї. Оскар Вайлд добирає витончених та вишуканих лексем, щоб описати розкіш помешкання, де живе герцог. Ціна багатства – зраджений батько Гвідо, а ошатні покої – нагадування про віроломство герцога.

Вайлд складав свої твори як неподільне ціле, де всі частини пов'язані воедино. У «Падуанській герцогині» цей зв'язок прослідковується між сценічними напрямками та сюжетними мотивами. Примітним для робіт письменника є той факт, що він створив свою власну інтертекстуальну структуру, що стало першим випадком інтертекстуальності драматичних текстів. Наприклад, у «Падуанській герцогині» герцог пояснює існування бідних і багатих божим задумом:

(1) “Which has apportioned that some men should starve, / And others surfeit? I did not make the world” (The Duchess of Padua, c. 34)<sup>14</sup> – «Хто так розподілив, щоб одні голодували, / А інші були ситими? Не я створив світ».

Ці слова співпадають з тими, що промовив Пітер Сабурофф у драмі Оскара Вайлда «Віра, або Нігілісти», де персонаж пояснює, чому його не хвилюють, проблеми інших людей:

---

<sup>14</sup> Тут і далі посилання на драматичні твори Оскара Вайлда, без зазначення прізвища автора.

(2) “I didn’t make the world. Let God and the Czar look to it” (Vera or, the Nihilists. Privately Printed, с. 8) – «Не я створив світ. Нехай Бог і цар дивляться».

Герої в обох п’єсах використовують той самий аргумент, щоб виправдати свій егоїзм. Таким чином, система посилань Вайлда також працює як інструмент соціальної критики, використовуючи інтертекстуальність, як важливу деталь, адже, як стверджував письменник: «[д]еталі не важливі у житті, а в мистецтві – життєво важливі» [78, с. 83].

За стилем написання «Падуанська герцогиня» нагадує п’єси В. Шекспіра. Очевидно, що Оскар Вайлд надихався не лише сюжетною темою і персонажами, але й мовою, що ставить п’єсу на унікальне місце серед інших драматичних творів письменника. Письменник високо оцінив своє творіння, називаючи його «шедевром усієї літературної творчості». Однак п’єса не мала того успіху, на який, ймовірно, розраховував автор і пізніше, у листі до Р. Росса у 1898 році, він пише: «Герцогиня непридатна для публікації – єдина з моїх робіт, яка підпадає під цю категорію» [46, с. 196].

### **3.3. Комедійний характер п’єс «Віяло леді Віндермір» та «Як важливо бути поважним»**

Усі комедійні п’єси Оскара Вайлда зазнали гучного визнання ще за першої появи на сцені. У нашій роботі ми зосередили увагу на аналізі двох п’єс автора: «Віяло леді Віндермір» та «Як важливо бути поважним». Такий вибір є суто суб’єктивним і продиктований швидше нашими особистими уподобаннями, але й дозволяють визначити характерні риси комедій Вайлда.

Стосунки Оскара Вайлда з критиками були складними, оскільки, на відміну від інших драматургів-дебютантів, він був уже відомий як публічна особа задовго

до прем'єри «Віяло леді Віндермір» у лютому 1892 року. У 1881-1891 роках Вайлд був відомий публіці як талановитий автор, який творив у різних жанрах.

*«Віяло леді Віндермір»*

У той час, коли світ побачив п'єсу «Віяло леді Віндермір», критики головно зосереджували увагу на ступені впливу майстрів слова на аудиторію, питаннях реалізму та щирості у творчості. П'єса розповідає про легковажну жінку, яка залишає свого чоловіка та дитину, але пізніше повертається після багаторічної відсутності, щоб познайомитися з дочкою.

Публіка була у захваті від дотепних діалогів, які прикрашали досить пікантний для тих часів сюжет, але письменник майстерно уникнув незадоволених коментарів цензури. Критики в основному зосередили увагу на запозиченнях, які прослідковувалися у тексті, сюжеті та персонажах, які нагадували героїв англійських і французьких мелодрам. В. Арчер у книзі “The Old Drama and the New” зазначав, що «перша кваліфікація критика полягала у тому, що він повинен був бути обізнаним з французькою драматургією, щоб бути здатним виявити не очевидні запозичення британського автора» [6, с. 32].

Отже, основна частина драматургічної критики 1880-х рр. зосереджувалася на пошуку адаптованих або трансформованих французьких чи англійських джерел. А. Б. Воклі, впливовий критик *Speaker*, *Star* і *The Times*, писав найбільш схвальні відгуки на драми Вайлда, а сюжет та основних персонажів «Віяла леді Віндермір», Воклі порівнює з французькими мелодрамами [6, с. 32]. Рецензія В. Арчера на «Віяло леді Віндермір», фокусується на тому, що він називає «психологічними невідповідностями» персонажів леді Віндермір, лорда Віндермір і місіс Ерлін. Незважаючи на свої застереження щодо цих деталей, критик загалом позитивно оцінює п'єсу, особливо те, як Вайлд використовує мову [94, с. 114].

На відміну від зазначених позитивних рецензій з'явилися і різко негативні, наприклад представник старшого, більш консервативного покоління театральних критиків К. Скотт вважав «Віяло леді Віндермір» дуже провокативним з кількох

причин. По-перше, його розлютила неспроможність глядачів висловити моральне обурення поведінкою леді Віндермір та місіс Ерлін. По-друге, він знайшов «кмітливі промови» герцогині Бервік і леді Плімдейл цинічними і недоречними [83, сс. 124-125]. Реакція К. Скотта ілюструє негативну реакцію старшого покоління театральних критиків, які прагнули краси і сентиментальності та не любили реалізму і цинізму. В Англії подібні критики знаходили соціальний конфлікт у класичних п'єсах, таких як «Едіп» або трагедії В. Шекспіра прийнятним, але зображення соціального конфлікту в сучасному житті середнього класу вважалося шокуюче непристойним і недоречним.

П'єси Вайлда незвичайні тому, що вони показують традиційні погляди, що стоять за суспільством у перехідний період. Хоча автор не можна однозначно назвати феміністським письменником, він показує, який вплив мали жінки, незважаючи на виокремлену для них суспільством роль господині вітальні.

Естетична віра Вайлда в те, що життя має нагадувати мистецтво далекоглядна і поетична – він відмовляється йти на будь-які компроміси з етикою та мораллю. Сюжет «Віяла леді Віндермір» будується навколо таємниці – походження леді Віндермір, яка відкривається глядачам у другій дії, але залишається секретом для леді Віндермір. І саме тут мова є найбільш мелодраматичною, ніби автор навмисне нагнітав очікування глядачів щодо розв'язки, де матір зустрічається один на один з дочкою.

Натяки на невірність і неблагополучні шлюби, обидві теми – табу, забезпечують фон, який встановлює норму для суспільства, яке лицемірно нападає на жінок, які припустилися помилки. Однак «Віяло леді Віндермір» не містить традиційні сцени возз'єднання матері з дочкою, це не моральна історія про леді Віндермір, а історія про психологічний розвиток, перехід від невинності до зрілості, про те, як мало змінюються люди та їх лицемірство. Найвражаючим є те, як Вайлд майстерно відтворив сцени-сповіді, які П. Брукс визначає «ядром мелодрами» [17, сс. 25-26].

У сповідальних сценах мова є гіперболізованою та емоційною, що сприймається, як спроба автора зобразити надзвичайні контрасти між винуватістю та невинністю й продемонструвати існування чесноти. П. Брукс називає ці сцени «мелодраматичним моментом подиву, моментом етичного доказу та визнання» [17, сс 25-26]. У підсумку, сюжети мелодраматичних п'єс обертаються навколо визнання та винагороди за чесноти і характеризуються екстатичним моментом ейфорії, подібним до досвіду релігійного союзу з Богом.

*«Як важливо бути поважним»*

Публіка з захопленням сприйняла п'єсу Оскара Вайлда «Як важливо бути поважним». Його твори, особливо Доріан Грей, створили ауру декадансу, тоді як п'єси мали визнання та фінансовий успіх. Популярність письменника зростала, про що свідчили театральні рецензії. Особисте життя також привертало увагу, адже письменник був відомий марнотратством та скандальними чутками про його зв'язки з чоловіками.

Перша рецензія на «Як важливо бути поважним» була видана критиком на ім'я Г. Файф, в якій він зазначав: «Одним ударом [Оскар Вайлд] поклав своїх ворогів під ноги [...] Ім'я їм легіон, але найзапеклішому з них можна кинути виклик, аби спонукати піти до St. James's Theatre і зберігати серйозне обличчя під час перегляду «Як важливо бути поважним» [...]. Відколи вперше “Charley's Aunt” було привезено з провінції до Лондона, я не чув такого нестримного, безперервного сміху з усіх куточків театру, і ті сміялися найдовше, чия головна місія полягала у тому, щоб публікувати для Оскара у пресі довгі лекції щодо драматичних та етичних недоліків його творів» [36, с. 188].

Хоча В. Арчер і погоджується, що п'єса смішна, але зазначає, що у ній немає ані суті, ані теми, які варті коментарів, а Б. Шоу зазначає: «Я йду в театр, щоб мене розсмішили, а не щоб мене лоскотали чи підштовхували до цього» [85, сс. 41-44], тобто йдеться про те, що глядача бентежить відчуття того, що ним маніпулюють за допомогою діалогів. Б. Шоу не любив фарс, але більше за все

його непокоїв той факт, що він не бачив у п'єсі згадки про соціальні чи політичні проблеми.

А. Б. Воклі стверджує, що п'єсі бракує серйозності і вона схожа на «чисту нісенітницю», але додає, що «кращої нісенітниці наша сцена не бачила» [94, с. 196]. Сучасні теоретики гумору погодилися б із такою оцінкою. Порівняння контрастних реалій робить гумор смішним, але вони також додають дрібку реального нереальності, а гумор часто порушує культурні норми та цінності, а згадка табуованих тем створює сміливіший жарт [58, сс. 97-99].

У «Як важливо бути поважним» автор змінює традиційні соціальні норми, наприклад, щасливе сімейне життя тепер ґрунтується не на любові, а на невірності. П'єса є сатиричним переосмисленням теми залицяння, як вона представлена у творі автора «Ідеальний чоловік»: цинічні коментарі на відсутність свободи у шлюбі та ідеальні подружні стосунки їдко висміюються автором.

Герої Оскара Вайлда – представники вищого суспільства. Він надає своїм персонажам деякі типові риси, але відмовляється від найвідомішого на той час способу звести рахунки з ворогами через літературних героїв, адже вони не мають прототипів у реальному житті. Він називав їх за назвами місць, де працював над написанням цих комедій. Моральна конфліктна структура п'єс Вайлда зазвичай представлена за допомогою саспенсу дії. Майже весь перший акт «Віяла леді Віндермір» складається з розмов у салоні, які сповнені дотепних поєдинків за допомогою чудових епіграм. Його шедевр «Як важливо бути поважним» написаний без претензій на психологічну глибину. Це легкий і веселий фарс – комедія. Всі інтриги будуються на омонімах (наприклад: «Серйозний» – прикметник означає «серйозний» і власне ім'я – Ернест). Тонкий гумор і описані автором комічні ситуації забезпечують п'єсам довголіття на сцені.

### 3.4. Стилiстичнi особливостi драматургiчних творiв письменника

У пропонованому роздiлi зосереджено увагу на аналізі стилістичних засобів, які Оскар Вайлд використовує у трагедіях «Падуанська герцогиня», «Саломея» та комедіях «Віяло леді Віндермір» та «Як важливо бути поважним».

Слово «стиль» походить від латинського слова «stylus», яке означає коротку паличку, гостру з одного кінця та пласку з іншого, яка використовувалась римлянами для письма на воскових табличках. Зараз слово «стиль» має дуже широке значення і вживається в архітектурі, живописі, одязі, поведінці, літературі, мові тощо.

Стиль будь-якого періоду є результатом різноманітних складних і мінливих тисків і впливів, що відбивається на нашому мисленні, мові та мовленні. У постійній взаємодії життя і літератури книги стають відображенням нашого досвіду, який формується зокрема і прочитаним. У кожену епоху видатні письменники допомагають формувати мислення та почуття, а отже, і стиль своїх сучасників.

Р. Чепмен, автор книги «Короткий шлях до кращої англійської мови» наголошує, що погане письмо вирізняється не стільки граматичними помилками, скільки слабкістю стилю» [21], що означає незграбність висловлювання, недостатню точність, незрозумілість і двозначність, а також те, що заважає письменникові чітко й яскраво донести свій зміст до читача, а хороший стиль письма має три якості, які можна описати як точність, легкість і витонченість.

Письменник на шляху до формування стилю завжди піддається впливу трьох головних чинників: власна особистість, спосіб мислення й почуття; нагода, з якої він пише, тобто конкретна мета, якою керує його перо в момент написання; вплив часу, в якому він живе. Інакше кажучи, стиль письменника – це його індивідуально-творчий вибір засобів мови. Окрім того, це спосіб виразити себе, продемонструвати свій погляд на події, що відбуваються, свою картину світу, що

вкладається у визначення французького письменника і натураліста XVIII ст. Бюффона: “Le style est de l’homme même” – «Стиль – це сама людина».

Стилістичні виражальні засоби мають своєрідний радіаційний ефект, які помітно забарвлюють усі висловлювання незалежно від того логічні чи емоційні, відтворюючи думки і почуття автора, вони керують сприйняттям читача. Оскар Вайлд є одним із найвидатніших драматургів кінця XIX ст., відомий своєю майстерністю у використанні стилістичних засобів для створення виразних текстів, простих до запам’ятовування.

У п’єсі «Падуанська герцогиня» Оскар Вайлд демонструє свій талант через багатство мовних та риторичних прийомів, які роблять його драматургію особливою. У п’єсі натрапляємо на численні вживання *порівняння*, що певним чином декорує висловлювання персонажів та надає їхньому мовленню емоційності:

(3) “By the great gods of eating, Guido, I am as hungry as a widow is for a husband, as tired as a young maid is of good advice, and as dry as a monk’s sermon. Come, Guido, you stand there looking at nothing, like the fool who tried to look into his own mind; your man will not come” (The Duchess of Padua, с. 8) – «Закликаю у свідки великі божества їжі, я так хочу їсти, Гвідо, як вдові хочеться чоловіка, так утомився, як молода дівчина від добрих порад, і весь висох, наче чернеча проповідь. Ідемо, Гвідо, що тобі стояти тут, дивлячись у порожнечу, немов божевільний, який намагається зазирнути у свою власну душу; твоя людина не прийде»<sup>15</sup>.

У «Саломеї» Оскар Вайлд вдається до порівняння, намагаючись передати красу головної героїні, що надає тексту емоційності:

(4) “She is like a princess who has little white doves for feet” (Salomé, с. 14) – «Мовби царівна, у якої не ніжки, а дві білі голубки» (К. Міхаліцина);

<sup>15</sup> Переклад прикладів з п’єси Оскара Вайлда «Падуанська герцогиня» – наш.

(5) “She is like the shadow of a white rose in a mirror of silver” (Salomé, c. 16) – «Вона як відсвіт білої троянди у срібному дзеркалі» (К. Міхаліцина).

У «Віялі леді Віндермір» на початку третьої дії леді Віндермір виголошує довгий монолог. Очевидно, у неї змішані почуття щодо її рішення залишити лорда Віндерміра. Схоже, надія на те, що її чоловік вируше за нею, становить значну частину її мотивації втекти з лордом Дарлінгтоном. Амбівалентність леді Віндермір передається через контраст і порівняння:

(6) “Why doesn’t he come? This waiting is horrible. He should be here. Why is he not here, to wake by passionate words some fire within me? I am cold – cold as a loveless thing” (Lady Windermere’s Fan, c. 45) – «Чого він не приходить? Чекати ж так страшно! Він мусив би тут бути! Чому його нема тут, щоб зігріти мене словами пристрасті? Мені холодно... холодно, як душі, котру позбавлено любові» (О. Ломакіна).

Приєм порівняння полягає в інтенсифікації будь-якої характеристики об’єкта. Порівняння буває двох видів. Порівнювати можуть об’єкти, що належать до одного класу, з метою підкреслити ступінь їх подібності чи відмінності, або можна давати характеристику одному об’єкту, порівнюючи його з іншим, що належить до абсолютно іншого класу. Перший вид порівняння розглядає всі характеристики двох об’єктів, підкреслюючи ту, що порівнюється. Другий вид порівняння включає всі характеристики об’єктів, крім тієї, що є спільною їм:

(7) “All women become like their mothers” (The Importance of Being Earnest, c. 18) – «Всі жінки з часом стають схожими на своїх матерів» (Р. Доценко). Це перший вид порівняння. Поняття “women” та “mothers” належать до одного класу об’єктів – людські істоти.

Порівняння другого виду зіставляють об’єкти незважаючи на те, що вони можуть бути зовсім чужими один одному:

(8) “You are like a pink rose, cousin Cecily” (The Importance of Being Earnest, c. 26) – «Тому, що ви, кузино Сесілі, схожі на рожеву троянду» (Р. Доценко). Це

чисте порівняння. Воно використовується з метою виразної оцінки, емоційного пояснення та індивідуального опису. Два об'єкти порівнюються на основі подібності будь-якої ознаки. Так, “a pink rose” виводить на передній план такі риси, як свіжість, краса, пахощі, привабливість і под.

**Метафори** є одним із найважливіших стилістичних прийомів, які використовує автор для надання глибини та багатозначності своїм текстам. У зазначеній п'єсі стилістичний засіб допомагає створити яскраві образи та передати складні емоційні стани персонажів. Наприклад, у сцені, де Гвідо просить свого друга Асканіо залишити його:

(9) “He does not know that nothing in this world / Can dim the perfect mirror of our love” (The Duchess of Padua, с. 9) – «Не знає він, що дзеркала любові, такої, як наша, ніщо затьмарити не може».

Метафоричними порівняннями наповнений текст «Саломеї», що завдяки вміщеним лексичним одиницям змушує читача поринути у давнину:

(10) “It is his eyes above all that are terrible. They are like black holes burned by torches in a Tyrian tapestry. They are like black caverns where dragons dwell. They are like the black caverns of Egypt in which the dragons make their lairs. They are like black lakes troubled by fantastic moons...” (Salomé, с. 30) – «А над усе жахливіші його очі. Вони – як чорні діри, випалені смолоскипами у тирських килимах. Вони – як чорні печери, де мешкають дракони, як чорні печери Єгипту, де дракони облаштовують собі лігва. Як чорні озера, поверхню яких тривожать фантастичні місяці...» (К. Міхаліцина).

Декоративне письмо Оскара Вайлда вирізняється вживанням яскравих метафор, які дозволяють краще зрозуміти характерні риси героїв творів. Так, у «Віялі леді Віндермір» герцогиня Бервік розповідає леді Віндермір про передбачуваний роман лорда Віндерміра, але його дружина спочатку відмовляється вірити, що її чоловік здатний зрадити. Герцогиня розповідає, що

зробила те саме відкриття щодо власного чоловіка, використовуючи метафору для опису його поведінки в перший рік їхнього шлюбу:

(11) “It was only Berwick’s brutal and incessant threats of suicide that made me accept him at all, and before the year was out, he was running after all kinds of petticoats, every colour, every shape, every material” (Lady Windermere’s Fan, c. 18) – «Я погодилась вийти заміж за Бервіка лише тому, що він безнастанно й затято погрожував накласти на себе руки, та не минуло й року, як він уже загравав до кожної спідниці, байдуже якого кольору, якого фасону і якої тканини» (О. Ломакіна).

У «Як важливо бути поважним» під час розмови з Сесілі та міс Призм доктор Чезюбл робить невдалу, але значущу обмовку, яка включає метафору:

(12) “Chasuble: Were I fortunate enough to be Miss Prism’s pupil, I would hang upon her lips. [Miss Prism glares.] I spoke metaphorically. – My metaphor was drawn from bees” (The Importance of Being Earnest, c. 23) – «Чезюбл. Це мене дивує. Якби я мав щастя бути учнем міс Призм, то я б не відривався від її уст. (Міс Призм обурено зблискує очима.) Я висловлююся метафорично. Цю метафору запозичено від бджіл» (Р. Доценко).

На метафоричне використання слова впливає його словникове значення, додаючи свіжі смислові відтінки. Називаючи предмет, дійову особу чи явище, метафоричне утворення свідчить про суттєву рису описаного, де відбивається частка мовної свідомості автора. Письменник привертає нашу увагу до прихованої суті метафори, і ми розуміємо, що його турбує, що хоче сказати і головне як він сам проявляється у написаному – йдеться про індивідуально-авторську метафору, яка вимагає у перекладі повного збереження всього свого потенціалу, інакше може виникнути загроза втрати її семантичної складності і метафора втратить всю свою індивідуальність.

Метафори Вайлда важливі для опису його героїв, їх почуттів та думок, наприклад:

(13) “I keep science for Life” (The Importance of Being Earnest, с. 5) – «Щодо наукової педантичності, то я полишаю її для життєвої прози» (Р. Доценко);

(14) “Gwendolen is devoted to bread and butter” (The Importance of Being Earnest, с. 7) – «Осьо хліб з маслом. Це для Гвендолен. Їй ця їжа дуже смакує» (Р. Доценко).

Для підкреслення важливості інформації, автор вдається до **повторів** цілих речень, як наприклад у діалозі Гвідо і Моранцоне, де вони говорять про батька першого:

(15) “GUIDO [*proudly*] / Then when you saw my noble father last / He was set high above the heads of men? / MORANZONE / Ay, he was high above the heads of men” (The Duchess of Padua, с. 10) – «Гвідо (гордо) / Отож, ви батька бачили останнім. / Що ж, над людьми він високо стояв? / Моранцоне / Так, над людьми високо він стояв».

Подекуди повтори звучать як погрози або попередження:

(16) “Do not look at her. I pray you not to look at her” (Salomé, с. 22) – «Не дивися на неї. Благаю, не дивися на неї» (К. Міхаліцина).

У зверненнях натрапляємо на контактні повтори, які звучать як благання, що доводить наступне речення:

(17) “Salomé, Salomé, dance for me. I pray thee dance for me” (Salomé, с. 56) – «Станцюй для мене, Саломеє, благаю тебе» (К. Міхаліцина);

(18) “O, Salomé, Salomé, dance for me!” (Salomé, с. 57) – «О Саломеє, Саломеє, станцюй для мене!» (К. Міхаліцина).

Вайлд відомий своїм витонченим та багатим лексичним стилем. У п'єсі «Падуанська герцогиня» він використовує широкий спектр лексичних засобів, щоб створити атмосферу та передати характер персонажів. Наприклад, він часто використовує поетичні вирази, що надають тексту відчуття історичності та романтичності. Оскільки Оскара Вайлд наслідує у трагедії стиль В. Шекспіра, то зрозумілим стає використання автором **архаїзмів**, наприклад:

(19) “What dreadful man art thou, / That like a raven, or the midnight owl, / Com’st with this awful message from the grave?” (The Duchess of Padua, c. 10) – «Хто ти, жахливий, / Як ворон чи як пугач ночі, / Повстав з могили зі страшною звісткою?».

У драмі «Саломея» натрапляємо на численні випадки вживання автором архаїчної мови не лише щодо використання лексичних одиниць, а й у побудові речень, наприклад:

(20) “It was thyself didst steal it. Thou speakest at random. I will not stay here. Let us go within” (Salomé, c. 53) – «Це ж ти її вкрав! Говориш казна-що. Я тут не залишуся. Ходімо в палац» (К. Міхаліцина).

Інтертекстуальність притаманна усім творам автора без виключення, адже Оскар Вайлд був добре обізнаний з літературою, як класичною, так і сучасною для його часу. Отже, використання *алюзій* – характерна особливість творів письменника:

(21) “Judas said you, boy? / Yes, Judas in his treachery, but still / He was more wise than Judas was, and held / Those thirty silver pieces not enough” (The Duchess of Padua, c. 12) – «Хто ти, жахливий, / Як ворон чи як пугач ночі, / Повстав з могили зі страшною звісткою?»

Алюзію на події, описані у Біблії, коли син божий перетворив воду на вино тавилікував хворих лише дотиком, знаходимо на сторінках «Саломеї»:

(22) “This man worketh true miracles. Thus, at a marriage which took place in a little town of Galilee, a town of some importance, He changed water into wine. Certain persons who were present related it to me. Also He healed two lepers that were seated before the Gate of Capernaum simply by touching them” (Salomé, c. 47) – «Він творить справжні дива. Так, на весіллі у невеликому галілейському містечку, вельми важливому містечку, Він перетворив воду на вино. Я чув од людей, що там були. А ще Він самим своїм дотиком зцілив двох прокажених, котрі сиділи біля Капернаумської брами» (К. Міхаліцина). Не зважаючи на значу кількість алюзій,

які очевидно мають біблійні мотиви, ім'я Саломея не згадується у Біблії, принаймні стосовно дочки Іродіади. Історія обезголовлення Івана Хрестителя з'являється в двох із чотирьох Євангелій: у Марка 6:17-29 і Матвія 14:3-11; і в обох випадках Саломея називається просто «дочкою Іродіади». Тут швидше прослідковується вплив Г. Флобера на творчість автора, який так назвав героїню у своєму оповіданні «Іродіада» 1877 року. Що ще важливіше, інший французький письменник, Й.-К. Гюїсманс, детально писав про Саломею у своєму романі “*À Rebour*”, який, із його декадентськими і часом гротескними образами, мав величезний вплив на деякі твори Вайлда, тож можна з упевненістю сказати, що ті самі риси зберігаються у зображенні дочки Іродіади. Отже, коли ми читаємо «Саломею», то варто розуміти, що це не персонаж з Біблії, а суцільна вигадка Вайлда, створена під впливом французьких літературних попередників.

Щоб висловити думки та почуття, які не можна було промовити вголос у поважному суспільстві, багато вікторіанців стали вправними у формі таємного спілкування, яке називається флоріографією, або мовою квітів. У флоріографії різні рослини мають певні значення, а ретельно скомпоновані букети можна використовувати для надсилання складних повідомлень. Вайлд натякає на практику флоріографії під час першої зустрічі Елджернона з Сесілі у комедії «Як важливо бути поважним» :

(23) “Algernon: Might I have a button-hole first? I never have any appetite unless I have a button-hole first. / Cecily: A Maréchal Niel? [*Picks up scissors*] / Algernon: No, I'd sooner have a pink rose. / Cecily: Why? [*Cuts a flower*] / Algernon: Because you are like a pink rose, cousin Cecily” (The Importance of Being Earnest, c. 25) – «Елджернон. Дякую вам. А можна, я перед цим зірву квітку для петельки? Якщо в мене нема бутоньєрки, то і їжі душа не сприймає. / Сесілі. Марешаль Ніель?\* (Бере в руки ножиці.) / Елджернон. Ні, я віддав би перевагу рожевій троянді. / Сесілі. А чому саме їй? (Зрізає троянду.) / Елджернон. Тому, що ви, кузино Сесілі, схожі на рожеву троянду.» (Р. Доценко).

*Гіпербола* є ще одним характерним прийомом Вайлда, який він використовує для підсилення емоційного впливу своїх текстів. Вона допомагає створити драматичний ефект та підкреслити важливість певних моментів у п'єсах.

У драматичних творах автора гіпербола часто використовується у діалогах, щоб передати інтенсивність почуттів персонажів. Цей прийом робить почуття надзвичайно сильними та палкими, що додає тексту емоційної напруги.

Гвідо – персонаж «Падуанської герцогині» дізнавшись, що причиною смерті батька стала зрада його близького друга, палає гнівом та спраглий до помсти:

(24) “Show me the man, and come he cased in steel, / In complete panoply and pride of war, / Ay, guarded by a thousand men-at-arms, / Yet I shall reach him through their spears, and feel / The last black drop of blood from his black heart / Crawl down my blade” (The Duchess of Padua, c. 13) – «Скажіть де він? Нехай він буде у панцир / Одягнений, й у сталь до самих п'ят закутий, / Й під охороною тисячі людей, / Я вражу його крізь списи, буду / Дивитися, як потече вздовж по кинджалу / Кров чорна його».

Аби підкреслити свої незлічені багатства, цар Ірод описує птахів, яких пропонує Саломеї як винагороду за її танець:

(25) “Salomé, you know my white peacocks, my beautiful white peacocks, that walk in the garden between the myrtles and the tall cypress trees. Their beaks are gilded with gold, and the grains that they eat are gilded with gold also, and their feet are stained with purple. When they cry out the rain comes, and the moon shows herself in the heavens when they spread their tails” (Salomé, c. 67) – «Саломеє, ти ж знаєш, які в мене є білі павичі, прекрасні білі павичі – гуляють собі в саду між мирт і гінких кипарисів. У них позолочені дзьоби, їх годують позолоченим зерном, а лапи їхні вкриті багрянцем. Коли вони кричать, починає дощити, а коли розпускають хвости, місяць сходить на небеса» (К. Міхаліцина). Автор вживає гіперболу для опису птахів та їх вплив на природні явища, що додає твору казковості.

У комедії «Віяло леді Віндермір» герцогиня Бервікська відхиляє пропозицію леді Віндермір щодо чаювання, гіперболічно глузуючи над чаєм, яким її нещодавно пригостили в іншому будинку:

(26) “We have just had tea at Lady Markby’s. Such bad tea, too. It was quite undrinkable. I wasn’t at all surprised. Her own son-in-law supplies it” (Lady Windermere’s Fan, с. 13) – «Ми щойно чаювали у леді Маркбі. Тільки її чай такий несмачний, що не доведи господи. Але мене це не дивує – адже постачає цей чай її власний зять» (О. Ломакіна).

Щоб висловити кохання, яке відчуває герой у «Як важливо бути поважним», Вайлд використовує гіперболу. Таким чином, однією з найважливіших функцій гіпербол є емоційна виразність:

(27) “I have never loved anyone in the world but you” (The Importance of Being Earnest, с. 14) – «[...] я ж нікого на світі не кохав, окрім вас» (Р. Доценко).

Гіперболу можна назвати засобом художнього опису та створення образів, яка допомагає читачеві дати логічну оцінку висловлюванню. Вайлд використовує такі лексичні одиниці, як “hundreds”, “thousands”, “all the time”, “nothing in the world” тощо. Гіперболи письменника надають яскравості, виразності та емоційного забарвлення мові.

Оскар Вайлд використовує *персоніфікацію* для створення яскравих образів та підсилення емоційного впливу тексту. Це стилістичний прийом, який надає неживим предметам, поняттям або природним явищам людські риси або властивості, наприклад:

(28) “And death comes best when it comes suddenly” (The Duchess of Padua, с. 13) – «А смерть приходить найбажанішою, коли вона приходить раптово».

Абстрактні явища спорадично зазнають персоніфікації, що створює ефект піднесеної мови, як наприклад, у «Падуанській герцогині»:

(29) “As for conscience, / Conscience is but the name which cowardice / Fleeing from battle scrawls upon its shield” (The Duchess of Padua, c. 21) – «Щодо совісті, / Совість – це лише ім’я, яке боягузтво / Втікаючи з поля бою нашкряба на щиті».

Подекуди автор вживає на позначення абстрактних явищ займенники жіночого та чоловічого роду:

(30) “Cut pity with a sharp knife from my heart / And strangle mercy in her sleep at night / Lest she speak to me. Vengeance there I have it. / Be thou my comrade and my bedfellow” (The Duchess of Padua, c. 28) – «Виріжте гострим ножом з мого серця / І вбийте жалість уві сні вночі / Щоб вона не промовляла до мене. Помсту я маю замість неї. / Ти мені залишилась одна. Будь мені другом і ліжко поділай зі мною».

*Іронія та сарказм* є важливими елементами стилю Вайлда, що додають його п’єсам гостроти та дотепності. У трагедії «Падуанська герцогиня» ці прийоми використовуються для розкриття лицемірства та подвійних стандартів суспільства. Так, коли герцог повчає Гвідо, як потрібно жити, останній з сарказмом промовляє:

(31) “O wise philosopher! / That for thyself dost dig so deep a grave” (The Duchess of Padua, c. 21) – «О мудрий філософ! / Чи не для себе риєш ти могилу?».

Письменник висміює віру тих, хто заявляє про неї, промовляючи словами одного з солдатів у «Саломеї»:

(32) “In fact, they only believe in things that you cannot see” (Salomé, c. 18) – «Власне, вони вірять тільки в те, чого не видно» (К. Міхаліцина).

Так само автор висміює тих, хто вважає правителів «надлюдьми»:

(33) “THE CAPPADOCIAN Yet it is a terrible thing to strangle a king. FIRST SOLDIER Why? Kings have but one neck, like other folk” (Salomé, c. 22) – «КАППАДОКІЄЦЬ: Однаково царя задушити – жаху нажити. ПЕРШИЙ СОЛДАТ: Чому? У царя ж тільки одна шия, як і в усіх людей» (К. Міхаліцина).

У наступному прикладі цар Ірод називає свою дружину шляхетною, попри те згадуючи, що раніше вона була дружиною його брата, що сприймається як сарказм:

(34) “Of a truth, dear and noble Herodias, you are my wife, and before that you were the wife of my brother” (Salomé, с. 51) – «Так, справді, люба й шляхетна Іродіядо, ти моя дружина, однак перед тим була дружиною мого брата» (К. Міхаліцина).

Протягом усієї п'єси «Віяло леді Віндермір» чоловічі персонажі використовують парадокси та словесну іронію, які межують між провокаційним і недоречним. Щоразу, коли на сцені з'являються такі персонажі, як Сесіл Грем, Дамбі та лорд Дарлінгтон, їхні розмови обертаються навколо жінок, або ж вони змагаються у дотепних висміюваннях вад один одного, наприклад Сесіл Грем легковажить лорда Августа та його невдалі шлюби:

(35) “By the way, Tuppy, which is it? Have you been twice married and once divorced, or twice divorced and once married? I say you've been twice divorced and once married. It sounds so much more probable” (Lady Windermere's Fan, с. 30) – «До речі, Бабчику, яке числом воно буде? Ви двічі брали шлюб і раз брали розлучення, чи двічі розлучення і раз шлюб? Я всім кажу, що ви двічі брали розлучення і раз шлюб. Це наче ближче до істини» (О. Ломакіна).

У комедії «Як важливо бути поважним» фіксуємо випадки як ситуативної, так і драматичної іронії. Коли леді Брекнелл і Гвендолен приходять на чай до Елджернона, останній, щоб уникнути вечері з тіткою, вигадує привід за участю свого уявного друга Банбері:

(36) “Algernon: It is a great bore, and, I need hardly say, a terrible disappointment to me, but the fact is I have just had a telegram to say that my poor friend Bunbury is very ill again. [Exchanges glances with Jack.] They seem to think I should be with him” (The Importance of Being Earnest, с. 12) – «Елджернон. Мені дуже прикро, і я, правду кажучи, страшно цим розчарований, але щойно надійшла телеграма, що

мій бідолашний друг Банбері знов тяжко заслаб. (Переглядається з Джеком.) Вони там вважають, що я повинен до нього приїхати» (Р. Доценко).

Постійним джерелом іронії у «Як важливо бути поважним» є зв'язок між ім'ям «Ернест» і його омофоном – словом «серйозний / поважний», що англійською звучить однаково. Протягом п'єси і Гвендолен, і Сесілі висловлюють бажання вийти заміж за чоловіка на ім'я Ернест, а Гвендолен пояснює Джеку, чому Ернест – єдине «безпечне» ім'я для чоловіка:

(37) “Gwendolen: We live, as I hope you know, Mr. Worthing, in an age of ideals... and my ideal has always been to love some one of the name of Ernest. There is something in that name that inspires absolute confidence” (The Importance of Being Earnest, с. 13) – «Гвендолен. Ви, містере Ворзінг, мабуть, знаєте, що ми живемо в добу ідеалів [...] і мені здавалось ідеальним, якби я закохалася в того, кого звать Ернестом. Щось є в цьому імені таке, що викликає цілковиту довіру» (Р. Доценко).

Вайлд часто використовує *символи* для надання своїм творам глибшого змісту, передачі складних ідей і емоцій, що робить п'єси багатограними і глибокими. У п'єсі «Падуанська герцогиня» символи допомагають розкрити теми влади, зради та морального занепаду. Одним із ключових символів у творі є зображення крові, яке з'являється у контексті вбивства та зради. Кров символізує не тільки фізичне насильство, але й моральну пляму, яка не зникає. Цей символ підкреслює ідею невідворотності наслідків злочину та моральної відповідальності:

(38) “How red those petals are! They are like stains of blood on the cloth. That does not matter. You must not find symbols in everything you see. It makes life impossible. It were better to say that stains of blood are as lovely as rose petals” (Salomé, с. 59) – «Але ж і червоні ці трояндові пелюстки! Ніби краплі крові на обрусі. Та грець із тим. Не можна повсюди бачити символи. Інакше життя стане нестерпним. Краще сказати, що плями крові такі ж прекрасні, як трояндові пелюстки» (К. Міхаліцина). На сторінках драми автор словами царя Ірода пояснює значення символу.

Аналіз вибраних драматичних творів Оскара Вайлда дозволяє дійти висновку, що найбільше явних символів письменник використав у драмі «Саломея». Тож, надамо їм коротку характеристику.

Молодий сирієць описує Саломею так:

(39) “She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver” (Salomé, c. 14) – «Мовби маленька царівна у жовтому покривалі, а ніжки в неї зі срібла» (К. Міхаліцина). Покривало символізує захист чогось святого, як у релігійному, так і у тілесному сенсі. Сім покривал захищають невинність і знімаються лише для того, щоб злодій, у прямому чи переносному значенні, отримав те, чого хоче, або через знищення храму, або не в змозі протистояти бажанню.

Протягом усієї п'єси повня<sup>16</sup> символізує жінку на різних етапах: горе, невинність і гріховність. У «Саломеї» вперше згадується небесне світило, яке порівнюється з жінкою, яка шукає мертвих:

(40) “Look at the moon! How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman” (Salomé, c. 14) – «Поглянь на повню! Яка вона нині дивна! Ніби жінка, що постає з могили. Ніби мертва жінка» (К. Міхаліцина).

Незабаром сама Саломея вперше порівнює повню із невинністю:

(41) “How good to see the moon! She is like a little piece of money, you would think she was a little silver flower. The moon is cold and chaste. I am sure she is a virgin, she has a virgin's beauty. Yes, she is a virgin. She has never defiled herself. She has never abandoned herself to men, like the other goddesses” (Salomé, c. 23) – «Як хороше дивитися на повню. Вона схожа на срібняк, а може, на маленьку сріблясту квітку. Вона холодна й непорочна. Вона незаймана, я знаю... її краса незаймана. О так, вона незаймана! Не позбулася цноти. Її богиня ніколи не віддавалася чоловікам, як інші» (К. Міхаліцина).

---

<sup>16</sup> Повня – синонім до іменника «місяць».

Ірод бачить повеню як оголену п'яну жінку, що кличе коханців:

(42) “The moon has a strange look to-night. Has she not a strange look? She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers. She is naked too. She is quite naked. The clouds are seeking to clothe her nakedness, but she will not let them. She shows herself naked in the sky. She reels through the clouds like a drunken woman.... I am sure she is looking for lovers. Does she not reel like a drunken woman? She is like a mad woman, is she not?” (Salomé, c. 38) – «Повня нині дивна. Правда ж, дивна? Схожа на божевільну – божевільну, яка повсюди шукає коханців. Ще й гола. Вона зовсім гола. Хмари затулили б її наготу, але вона не дозволяє. Постає гола на небі. Іде поміж хмар, заточуючись, наче п'яна... Я певен, вона шукає коханців. Правда ж, заточується, як п'яна? І схожа на божевільну, авжеж?» (К. Міхаліцина).

Йоканаан пророкує, що повинь перетвориться на кров і стане червоною, щоб показати знищення гріха Богом і своїми діями зупинити грішних жінок, таких як Іродіада та Саломея:

(43) “In that day the sun shall become black like sackcloth of hair, and the moon shall become like blood, and the stars of the heavens shall fall upon the earth like ripe figs that fall from the fig-tree, and the kings of the earth shall be afraid” (Salomé, c. 52) – «Того дня сонце почорніє, як покутна волосяниця, місяць стане кривавим, зорі небесні падатимуть на землю, мов стиглий інжир зі смоковниці, а царів земних посяде страх» (К. Міхаліцина).

Коли пізніше Ірод бачить, що Саломея зробила з головою Іоканаана, він закликає небесне світило піти геть, щоб приховати убивство Йоканаана та поцілунок Саломеї:

(44) “Put out the torches! Hide the moon!” (Salomé, c. 73) – «Загасить смоло-скипи! Затуліть місяць!» (К. Міхаліцина).

Плоди зазвичай розглядаються, як символ спокуси та гріховності, починаючи з біблійних Адама і Єви. У «Саломеї» цар Ірод, відчуваючи пристрасть

до своєї падчерки, пропонує їй скуштувати фруктів і уся сцена просякнена хіттю царя:

(45) “Salomé, come and eat fruit with me. I love to see in a fruit the mark of thy little teeth. Bite but a little of this fruit and then I will eat what is left” (Salomé, c. 41) – «Саломеє, ходи сюди, покуштуй їх зі мною. Я люблю бачити на плоді сліди твоїх маленьких зубів. Відкуси хоча б невеличкий шматочок від цього плоду, а я доїм решту» (К. Міхаліцина).

Саломея порівнює зі смаком стиглих плодів поцілунок, яким впивається у мертві уста пророка:

(46) “Ah! thou wouldst not suffer me to kiss thy mouth, Jokanaan. Well! I will kiss it now. I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit. Yes, I will kiss thy mouth, Jokanaan. I said it; did I not say it? I said it. Ah! I will kiss it now....” (Salomé, c. 41) – «Ох, Йоканаане, не хотів ти, щоб я цілувала уста твої. Ну що ж, тепер нарешті поцілую. Уп’юся в них зубами, як упиваються у стиглий плід. О так, я поцілую уста твої, Йоканаане. Я ж казала. Хіба я не казала? Так-так, казала. Ох! Тепер я їх поцілую...» (К. Міхаліцина). Промова Саломеї, її звертання до відрубаної голови того, кого вона молила про кохання, звучать гріховно і розпусно.

У драматичних творах письменника натрапляємо на використання *синекдохи*. Оскар Вайлд вправно використовує стилістичний засіб, щоб підкреслити характерні риси різних прошарків населення. Наприклад, у п’єсі «Падуанська герцогиня», знущання черні з померлого батька Гвідо автор описує так:

(47) “For the vile rabble in their insolence / To shoot their tongues at” (The Duchess of Padua, c. 15) – «Залишили на лайку черні, і та його дразнила язиком».

У «Саломеї» цар Ірод пропонує своїй падчерці відпочити на троні її матері, тобто стати правителькою разом з ним:

(48) “Salomé, come and sit next to me. I will give thee the throne of thy mother” (Salomé, с. 42) – «Саломеє, ходи сюди, сядь біля мене. Я дам тобі трон твоєї матері» (К. Міхаліцина).

У творах Оскара Вайлда були зафіксовані не поодинокі випадки вживання *асонансу*, що впливає на мелодику тексту. У п'єсі «Падуанська герцогиня» натрапляємо на такий приклад:

(49) “Do they not seem a valiant company / Of honourable, honest gentlemen?” (The Duchess of Padua, с. 18) – «Чи не здаються вони тобі компанією / Людей шляхетних, благородних?».

Цікавий приклад використання асонансу, де лексична одиниця змінює не форму, а перетворюється з іменника на дієслово:

(50) “Let the people take stones and stone her....” (Salomé, с. 50) – «Хай люди візьмуть каміння і каменують її...» (К. Міхаліцина). Варто зазначити, що перекладачка майстерно відтворила стилістичний засіб у вихідному тексті.

Серед фонетичних стилістичних засобів, які визначаємо серед часто вживаних письменником, натрапляємо на *алітерацію*, яка створює ритмізацію тексту:

(51) “The Duke said rightly that I was alone; / Deserted, and dishonoured, and defamed, / Stood ever woman so alone indeed?” (The Duchess of Padua, с. 41) – «Так, герцог правий, я тут геть сама, / Занедбана, принижена, забута! / Чи був хто так самотній, як я?»

У наступному прикладі з «Саломеї» автор використовує алітерацію, створюючи паралельні заперечні конструкції:

(52) “He who leaves Rome loses Rome” (Salomé, с. 46) – «Бо ж як там: хто Рим покидає, той Рим і втрачає» (К. Міхаліцина).

Алітерація також використовується автором у поєднанні з дистантним повтором, як наприклад у комедії «Віяло леді Віндермір»:

(53) “Very small, very early, and very select, Duchess” (Lady Windermere’s Fan, с. 14) – «Людей дуже мало, на дуже коротку часину і тільки дуже вибрані, герцогине» (О. Ломакіна).

Поєднання асонансу й алітерації ритмізує і водночас додає тексту мелодійності, що майстерно використовує автор на сторінках своїх творів:

(54) “Thus you see I have a right to be happy. Indeed, I am happy. I have never been so happy. There is nothing in the world that can mar my happiness” (Salomé, с. 54) – «Тому, як бачите, я маю право бути щасливим. Авжеж, я щасливий. Я ще ніколи не був щасливіший. Ніщо у світі не затьмарить мого щастя» (К. Міхаліцина).

Оскар Вайлд використовує стилістичний засіб *зевгма*, що додає саркастичного тону повідомлюваному:

(55) “Let us go, / This Cardinal detains our pious Duchess; / His sermon and his beard want cutting both” (The Duchess of Padua, с. 23) – «Але ходімо. / Сьогодні герцогиню кардинал / Вже геть замучив. Йому б потрібно вкоротити і бороду, і проповідь».

*Парадокс* – це ідея або висловлювання, яке суперечить здоровому глузду, але лише на перший погляд. Оскар Вайлд – відомий автор парадоксів, які змушують замислюватися над здавалося б усталеним порядком речей і які можна розглядати як прояв естетизму та інтелектуальний гедонізм, тобто насолоду від витонченої гри думок. На сторінках «Саломеї» знаходимо наступний приклад:

(56) “It may be that the things which we call evil are good, and that the things which we call good are evil. There is no knowledge of any thing” (Salomé, с. 42) – «Можливо, те, що ми називаємо злом, є добром, а те, що називаємо добром, є злом. Ми анічогісінько не знаємо напевне» (К. Міхаліцина).

Парадокси часто стосуються форм правління та правителів, наприклад:

(57) “Kings ought never to pledge their word. If they keep it not, it is terrible, and if they keep it, it is terrible also” (Salomé, с. 70) – «Царі не повинні привселюдно

щось комусь обіцяти, ніколи. Не виконаєш обіцяного – жахливо, а виконаєш – то все одно жахливо» (К. Міхаліцина). Стилiстичний засiб побудований за допомогою паралельних конструкцiй, що додає звучанням значущостi повiдомлюваному.

Оскар Вайлд використовує *драматичну iронiю* у комедiї «Вiяло ледi Вiндермiр». Упродовж третьої дiї основна драматична iронiя посилюється, що наближається до кульмiнацiї п'єси. Чоловiки, якi сидять i розмовляють у кiмнатi лорда Дарлiнгтона, навiть не пiдозрюють, що ледi Вiндермiр i мiсiс Ерлiн знаходяться поруч. Лорд Дарлiнгтон починає говорити про жiнку, яку кохає, тобто про ледi Вiндермiр, у присутностi її чоловіка. Дружина чує усю розмову i є однiєю iз небагатьох персонажiв, хто знає – iз самого початку – про кого говорить лорд Дарлiнгтон:

(58) “LORD DARLINGTON The woman I love is not free, or thinks she isn't.  
(*Glances instinctively at Lord Windermere while he speaks*)

CECIL GRAHAM A married woman, then! Well, there's nothing in the world like the devotion of a married woman. It's a thing no married man knows anything about” (Lady Windermere's Fan, с. 55) – «Лорд Дарлiнгтон. Жiнка, яку я покохав, не вiльна – в усякому разi, вважає себе такою. (При цих словах вiн мимохiть кидає погляд на лорда Вiндермiра.)

Сесiл Грeем. Отже, це чиясь дружина! Що ж, кохання замiжньої жiнки – нi з чим не зрiвнянне. Одруженим чоловiкам таке зовсiм невтямки» (О. Ломакiна).

Твори Оскара Вайлда вирiзняються не лише вживання парадоксiв, але й *idiom*, що безперечно прикрашають текст. У комедiї «Вiяло ледi Вiндермiр», збираючись у будинку лорда Дарлiнгтона, чоловiки обговорюють мiсiс Ерлiнн, жiнок i шлюб iз характерним поєднанням жартiв, кепкувань i афоризмiв. Використовуючи iдиому, Дамбi стверджує, що жiнки готовi пожертвувати власними чеснотами заради комерцiйних мотивiв:

(59) “Awfully commercial, women nowadays. Our grandmothers threw their caps over the mills, of course, but, by Jove, their granddaughters only throw their caps over mills that can raise the wind for them” (*Lady Windermere’s Fan*, с. 53) – «Теперішні жінки такі, що просто страх: кожен свій крок вони розраховують. От наші бабусі були нерозважливі над усяку міру, зате їхні онучки нерозважливі лише в міру пожитку, який з цього матимуть, їй-бо» (О. Ломакіна).

У «Як важливо бути поважним» Джек Елджернон робить кілька парадоксальних заяв про шлюб. Коли Джек каже, що він приїхав до Лондона, щоб зробити пропозицію Гвендолен, Елджернон жартує, що він не знав, що Джек приїхав у місто у справах:

(60) “Jack: How utterly unromantic you are! / Algernon: I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definite proposal” (*The Importance of Being Earnest*, с. 6) – «Джек. Який ти зовсім неромантичний! / Елджернон. Я й справді не бачу ніякої романтики в освідченні. Бути закоханим – це романтично. А взяти й освідчитись комусь – у цьому нічого романтичного нема!» (Р. Доценко).

Поведінка та спосіб життя леді Брекнел – типові для вищого суспільства кінця ХІХ ст., а отже парадокси та епіграми в її мові розкривають думки та світогляди його представників:

(61) “To be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that reminds one of the worst excesses of the French Revolution” (*The Importance of Being Earnest*, с. 17) – «Народитись чи там бодай виховуватись у валізці, з ручками чи й без них – це, як на мене, зневага до будь-яких ознак пристойності, що нагадує найгірші ексцеси з часів французької революції!» (Р. Доценко).

Парадокси відіграють важливу роль у творах Вайлда. За допомогою цього стилістичного прийому автор висловлює свою точку зору на суспільство того часу, любов і дружбу, стосунки чоловіків і жінок. Його судження гострі та їдкі, і

трактуються вони найпрямішим чином, адже автор не приховує почуттів, що викликає у нього розкладання інтелектуального світу та англійського суспільства. Його парадокси стислі, лаконічні, дотепні і надовго залишаються в пам'яті читача та формують індивідуальний стиль Оскара Вайлда.

Ще одним важливим стилістичним прийомом, характерним для пера Оскара Вайлда, є *каламбур* – фігура мови, що містить навмисну або мимовільну двозначність, яка виникає завдяки поєднанню в одному контексті двох або більше значень одного і того ж слова або використанню подібності у звучанні різних слів, що призводить до гри значень та звучань слів частіше всього із метою створення комічного ефекту.

Каламбур заснований на ефекті обдуреного очікування, тому що його непередбачуваність виражається або в елементах тексту, незвичайних для читача, або у несподіваній реакції учасника діалогу. Нижче наводимо приклад каламбуру, заснованого на полісемії:

(62) “In fact, as far as I can make out, the poachers are the only people who make anything out of it” (The Importance of Being Earnest, с. 15) – «Правду кажучи, пожитки з цього мого маєтку мають хіба браконьєри» (Р. Доценко). Переносне значення фразового дієслова “to make out” – «розуміти», а пряме – «отримувати перевагу/зиск від чогось», що і створює каламбур.

У «Як важливо бути поважним» натрапляємо на приклад каламбуру, заснованого на омонімії:

(63) “You look as if your name was Ernest. You are the most earnest-looking person I ever saw in my life” (The Importance of Being Earnest, с. 8) – «І виглядом ти такий поважний, яким і має бути Ернест. Тобі це ім'я личить, як нікому на світі» (Р. Доценко). У цьому прикладі обігруються два значення слова: перше – ім'я героя і друге – прикметник зі значенням «серйозний/поважний».

Сама назва п'єси “The Importance of Being Earnest” вже містить каламбур: ім'я героя – Ernest і прикметник – “earnest”.

Каламбур – один з найулюбленіших прийомів Вайлда. Для нього це найефективніший засіб надання гостроти, блиску та яскравості діалогам.

*Enimem* – ще один стилістичний прийом, який використовується Оскаром Вайлдом, заснований на взаємодії емоційного та логічного значення визначення, вираженого словом, фразою чи навіть пропозицією, що використовується для характеристики та виокремлення об'єкта. Його основними рисами є емоційне забарвлення та суб'єктивна оцінка предмета, що згадується мовцем.

(64) “You, I see from your card, є Uncle Jack’s brother, my cousin Ernest, my wicked cousin Ernest” (The Importance of Being Earnest, с. 24) – «А ви, як я бачу з вашої візитки, брат дядечка Джека і мій кузен Ернест, мій безпутній кузен Ернест» (Р. Доценко).

Оскільки персонажі драматичних творів Оскара Вайлда це зазвичай представники вищого класу, декоративна висока лексика, присутня в їхньому мовленні, дозволяє читачам пересвідчитись в цьому. Особливо це стає помітно у використанні письменником стилістичного засобу *монолог* – літературний прийом, який найчастіше зустрічається у драмах, де герой розмовляє сам із собою, висловлюючи свої найпотаємніші думки та почуття, ніби розмірковуючи вголос. У деяких випадках персонаж може звертатися безпосередньо до аудиторії, яка замість здогадок, отримує абсолютно транспарентні пояснення щодо думок та вчинків героїв. Після того як герцогиня Бервік і леді Агата у «Віялі леді Віндермір» йдуть, а Паркер зачиняє двері, леді Віндермір залишається сама і у її словах присутні нестримні емоційні реакції на все, що вона пережила, дізнавшись про можливу зраду чоловіка:

(65) “HOW horrible! I understand now what Lord Darlington meant by the imaginary instance of the couple not two years married. Oh! it can’t be true [...] No, it is some hideous mistake. Some silly scandal! He loves me! He loves me!” (Lady Windermere’s Fan, с. 19) – «Який жах! тепер я розумію, навіщо лорд Дарлінгтон наводив той абстрактний приклад про подружжя, якому ще не минуло й двох

років. Але це не може бути правдою [...]. Ні, це якесь бридке непорозуміння [...]. Якась ідіотська вигадка! Він же кохає мене! Кохає! » (О. Ломакіна).

### **Висновки до третього розділу**

Оскар Вайлд – один із найвідоміших британських письменників кінця XIX століття, який прославився своєю різноплановою творчістю, зокрема у галузі драматургії. Його п'єси вирізняються дотепністю, гостротою соціальних коментарів та майстерним використанням мови. Вайлд залишив помітний слід у світовій літературі завдяки своїм драматичним творам, які стали класикою та вплинули на розвиток драматургії.

Драматургія Оскара Вайлда охоплює широкий спектр тем, серед яких виділяються соціальні коментарі, моральні дилеми та питання ідентичності. Автор був майстром сатири і використовував свої п'єси для висміювання лицемірства та подвійних стандартів вікторіанського суспільства. У п'єсах Вайлда герої стикаються з моральними дилемами, що вимагають від них зробити складний вибір між особистими бажаннями та соціальними нормами. Письменник часто розглядає тему ідентичності та самовизначення.

Стилістичні особливості п'єс Оскара Вайлда включають дотепні діалоги, парадокси, іронію та ін. Діалоги автора відзначаються своєю елегантністю, а персонажі часто виголошують блискучі репліки, які вражають своєю гостротою та точністю.

Творчість Оскара Вайлда мала значний вплив на розвиток драматургії та театрального мистецтва. Його роботи продовжують надихати покоління драматургів та режисерів. Вайлд сприяв відродженню комедії манер, жанру, що був популярним у XVIII ст., але занепав у вікторіанську епоху. Його п'єси відзначаються тонким гумором та гострими соціальними спостереженнями, що робить їх актуальними й сьогодні. Автор експериментував з театальною формою, поєднуючи елементи класичної комедії з новаторськими техніками. Це дозволило

йому створювати багатопланові твори, що поєднують розважальні та філософські аспекти.

Творчість Оскара Вайлда продовжує впливати на сучасну драматургію та театр. Його п'єси регулярно ставляться на сценах по всьому світу, а стилістичні прийоми та теми залишаються актуальними.

Роботи письменника перекладалися, прочитувалися, наслідувалися та інтерпретувалися в усьому світі до кінця XIX ст., таким чином суттєво сприяючи перенесенню ключових ідей у XX ст. Драматург, прозаїк, есеїст, поет і журналіст, він також був серйозним теоретиком, чий літературні експерименти стали впливовими на європейській сцені з середини 1880-х років. У такому відношенні його драматичні твори, особливо ті, що названі «археологічними» за визначенням Г. Макі, видаються парадигмальними. Будучи найбільш надихаючим драматургом протягом наступних десятиліть, Вайлд продемонстрував, також за допомогою своїх символістських і язичницьких середньовічних п'єс, те, що М Девіс і П. Діркес-Трун [24, с. 15] описали як «здатність вільно переходити від світу до світу і між світами, його множинність [...] приваблива і впливова простягається за межі його власного світу».

Одна з найвідоміших трагедій Оскара Вайлда «Саломея» бере витоки і наслідує середньовічну драму. Культурне оновлення відбувається через середньовічний і ранньомодерний театр, його ритуальну природу, алегоричне значення, символічні жести та дії. Археологічна драма Вайлда, що бере свій початок у поезії кінця віку, передала ці риси початку XX ст. та стала основою для поезики модернізму.

Стилістичні засоби, які використовує Оскар Вайлд у «Падуанській герцогині» є ключовими для розуміння його творчого методу та впливу його драматургії. Метафори, іронія, гіпербола, алегорія та багатий лексичний стиль допомагають створити глибокі та виразні образи, що роблять його п'єсу

незабутньою. Використання цих прийомів демонструє майстерність Вайлда як драматурга та його здатність передавати складні емоції та ідеї через мову.

Автор використовує різноманітні стилістичні засоби у п'єсі "Віяло леді Віндермір" для створення комічного ефекту, соціальної сатири та підкреслення головних тем твору, що робить її одним із найвизначніших творів у драматургії. Використання стилістичних засобів Оскаром Вайлдом є ключовим для створення сатиричної комедії, яка глибоко досліджує і висміює соціальні норми та лицемірство вікторіанського суспільства. Іронія, парадокси, вишукані діалоги, алітерація та ритмічність, а також використання сатири, допомагають Вайлду створити твір, що не лише розважає, але й змушує задуматися над глибинними проблемами суспільства.

Оскар Вайлд, відомий своїм блискучим стилем і тонким почуттям гумору, у своїй п'єсі «Як важливо бути поважним» використовує широкий спектр стилістичних засобів для створення сатиричної комедії, яка досліджує соціальні норми та лицемірство вікторіанського суспільства. Ці стилістичні прийоми допомагають Вайлду не лише розважати аудиторію, але й висміювати соціальні конвенції та підкреслювати абсурдність певних аспектів суспільного життя. Іронія є однією з ключових складових стилю автора, яка допомагає створити гумористичний контраст між тим, що персонажі говорять, і тим, що вони насправді мають на увазі або роблять.

Парадокси є ще одним важливим стилістичним прийомом, що використовується Вайлдом для створення дотепних і глибоких висловлювань, які змушують аудиторію задуматися над істинністю та логікою певних соціальних норм. Письменник майстерно використовує парадокси для того, щоб підкреслити абсурдність та нелогічність суспільних очікувань.

Вайлд відомий своїм витонченим стилем написання діалогів, які є однією з головних прикрас його п'єс. Вишукані репліки та обмін жартами не лише

розважають аудиторію, але й допомагають розкрити характери персонажів та їхні стосунки.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Драматургія Оскара Вайлда займає особливе місце в історії світової літератури кінця ХІХ ст. Його п'єси відзначаються не тільки вишуканою мовою та дотепністю, але й глибоким проникненням у соціальні та моральні проблеми свого часу.

Вайлд майстерно використовує сатиру для критики соціальних норм, висміюючи лицемірство та поверховість вікторіанського суспільства. Його стиль вирізняється своєю витонченістю та афористичністю, а діалоги насичені парадоксами та дотепами, що надає його творам особливого шарму та інтелектуальної глибини. Письменник створював багатопарові тексти, які відкриваються перед читачем у новому світлі при кожному наступному прочитанні.

Дослідження драматургії Оскара Вайлда важливе не тільки для розуміння літературного процесу кінця ХІХ ст., але й для аналізу еволюції театрального мистецтва. Його твори продовжують впливати на сучасну драматургію та театр, надихаючи нові покоління митців на створення яскравих та змістовних творів.

Метою даної дипломної роботи є всебічне вивчення жанрових і стилістичних особливостей драматургії Оскара Вайлда, а також аналіз його внеску в розвиток світової літератури і театру. У процесі дослідження були розглянуті основні жанрові характеристики його п'єс, стилістичні прийоми, а також соціально-критичні аспекти його творчості.

Жанр – це категорія або тип літератури, мистецтва або інших форм вираження, що характеризується певними стилістичними, формальними або тематичними ознаками. Жанри класифікують твори за їхніми загальними характеристиками та спільними властивостями, допомагаючи аудиторії розпізнавати, аналізувати та оцінювати їх.

В основі більшості творів Вайлда – романтичний конфлікт реального та ідеального, розкривається і розв’язується по-різному кожному етапі творчості. Об’єктом художньої творчості для письменника завжди було внутрішнє та зовнішнє життя людини, життя її серця та душі у відношенні до ідеального, а центральною ідеєю всіх творів залишається думка про неможливість абсолюту та ідеалу в реальному світі.

У творах різних жанрів письменника присутні два основні типи героїв: фатальна особистість і денді, які корінням сягають мелодраматичних та комедійних сюжетів відповідно. У драмі та прозі Вайлда важлива також функція другорядних персонажів. Вони сприяють посиленню соціальної складової загального конфлікту, і дуже часто саме з ними пов’язані іронія та парадокс як спосіб вираження авторської позиції у тексті. Значну роль у більшості ліричних та епічних творів грає форма діалогу, що часто приймає на себе функцію дії, сприяючи драматизації тексту. Формами висловлювання ліричного початку у творах Вайлда часто є символічні деталі та образи, важливу роль відіграють внутрішня дія та підтекст.

У творах письменника представлено три основні функції декоративності: маркер внутрішнього перелому у свідомості героїв або напруженого моменту, фон розвитку дії, спосіб вираження авторської позиції. Кожна з цих функцій співвідносна з виявом певного жанрового початку. Перша – ліричного, друга – драматичного, третя – епічного. Таким чином, можна говорити про активну взаємодію жанрів, а також переважання драматичного початку по відношенню до ліричного та епічного. Домінантою у творчості Вайлда є драма, що виявилось і в його біографії – він часто діяв як актор та режисер власного життя.

У жанровому відношенні творчість Оскара Вайлда надзвичайно різноманітна. У період із 1854 по 1881 рік формуються естетичні погляди та переконання письменника. Вайлд шукає себе, власний стиль, і полем експериментів йому стає поезія. 1881 – 1886 роки для Вайлда – проба пера в

драматургії. Пізніше письменник звертається до епічних жанрів: новели, роман, казки, есе. Написання цих творів відбувалося з 1887 по 1891 роки. В цей час Вайлд починає писати комедії, які відкрили його талант з нової сторони. Тюремне ув'язнення надовго перервало його письменницьку діяльність. Вийшовши на волю, автор зміг написати лише «Баладу Редінгської в'язниці» та «De Profundis», що підбивають підсумок його життєвим і художнім шуканням.

Жанрові форми йдуть одна за одною і неминуче взаємодіють. Розглядаючи творчість Оскара Вайлда як замкнену систему, ми виявили наступність конфлікту, тем, ідей, прийомів, образів у творах письменника різних періодів.

В основі більшості творів Уайльда лежить романтичний конфлікт реального та ідеального, що розкривається та розв'язується залежно від етапу створення. Об'єктом художньої творчості для письменника завжди було внутрішнє та зовнішнє життя людини, життя її серця та душі в ставленні до ідеального.

Фатальна особистість, що так трагічно сприймається у поезії, трансформувалася в пародію на саму себе у прозових творах та комедіях. Другим типом героя, що переходить з одного твору в інший, є денді, що виконує функцію героя-резонера. Ці типи були запозичені з мелодрами та комедії, а тому їх слід розглядати як засіб посилення драматичного початку.

У драмі та прозі Вайлда важлива також функція другорядних персонажів. Вони сприяють посиленню соціальної складової загального конфлікту, і дуже часто саме з ними пов'язані іронія та парадокс як спосіб вираження авторської позиції у тексті. Це дозволяє говорити про постійну присутність автора у творі, що для драми означає посилення епічної складової.

Важливою характеристикою у визначенні взаємодії жанрів є співвідношення форм мови у тексті. Переважна більшість ліричних та епічних творів є форма діалогу. Це сприяє посиленню драматичного початку за

збереження сильної авторської позиції, що розкривається через іронію та парадокси чи декоративні фрагменти.

Парадокс як основа сюжету, характерне явище у творах Вайлда. Символічні деталі та образи, важливість внутрішньої дії та підтексту свідчать про посилення ліричного початку у творах письменника. Він часто використовує художні прийоми, зокрема ті, що властиві поетичному тексту, у драмі та комедії. «Саломея» повністю будується на цих принципах, що дозволяє говорити про високий ступінь ліризації в цій драмі. У комедіях цей прийом використовується як складова, що акцентує переломний момент.

Жанр як форма художнього мислення має відображати світогляд автора, а Вайлд своє життя будував за законами драми. Герої більшості п'єс схематичні та є втіленням певної ідеї. Конфлікт у комедіях розпадається на дві складові – зовнішню та внутрішню. Зовнішня колізія – мелодраматична – стає для письменника приводом посміятися з вищого кола. Кожен із героїв переживає кризу, яка виявляється через предмети, що несуть символічне навантаження. Ідеали героїв фальшиві, адже справжній ідеал неможливий у реальному житті. Таким чином, у комедіях за зовнішнім реалістичним шаром ховаються ті ж проблеми, що і у драмі.

Драма Оскара Вайлда – насамперед «драма ідей». Конфлікт відображає взаємодію різних концепцій. Тому герої часто здаються схематичними. Основні ідеї автора виражаються через підтекст та символи. Будь-яка пристрасть – любов чи співчуття – призводять до загибелі, втрачається віра в надприродне, а здоровий глузд тріумфує.

Необхідно відзначити важливість парадоксу не лише як стилістичного прийому, а й як основи драматичної ситуації у п'єсах письменника. У комедіях навіть назва парадоксально співвідноситься зі змістом. «Як важливо бути поважним», наприклад, це апофеоз легковажності. Таким чином, Вайлд доводить недосконалість бінарної опозиції доброго та поганого, які часто змінюються

місцями. Парадокс часто лежить в основі сюжетів п'єс письменника, наприклад, у «Саломеї», він стає основою окремих ситуацій у комедіях. У «Вялі леді Віндермір» дочка захоплюється портретом матері, обожає вигаданий ідеал, ілюзію, але до реальної жінки живить ненависть і огиду. Загалом прагнення любити не реальну людину, а придуманий, ілюзорний об'єкт, уявний ідеал – основа парадоксальності у багатьох творах.

Стилістичні особливості трагедії, комедії та драми є ключовими для розуміння та оцінки цих жанрів. Трагедія вирізняється піднесеною мовою, серйозним тоном і зосередженістю на людських стражданнях, прагнучи до катарсису. Комедія, з її гумористичною мовою, легким тоном та орієнтацією на соціальну гармонію, спрямована на розвагу і часто на критику. Драма, охоплюючи широкий спектр стилів і тонів, забезпечує платформу для реалістичних діалогів, розвитку персонажів і соціального коментаря. Аналізуючи ці особливості, ми можемо глибше зрозуміти, як драматурги використовують стилістичні прийоми для залучення аудиторії.

В своїх п'єсах Оскар Вайлд використовує багатий арсенал стилістичних засобів для створення глибоких символічних значень, підсилення емоційного впливу та передачі тем і настроїв, що пронизують його твори. Стилістичні засоби в аналізованих п'єсах виконують кілька функцій: вони допомагають формувати атмосферу, розкривати характери персонажів, підкреслювати конфлікти та створювати багатовимірність смислів. Використання стилістичних засобів є ключовим для створення багатозначного та емоційно насиченого тексту. Метафори, порівняння, символи, іронія, сарказм, алітерація, повтори, архаїзми, алюзії, гіпербола, персоніфікація, синекдоха, асонанс, зевгма, парадокс, ідіоми, каламбур, епітет, монолог допомагають автору передати складні емоції, розкрити характери персонажів та створити глибокий символічний шар, що робить його твори багатовимірними та впливовими. Через ці засоби Вайлд досягає ефекту, який захоплює читача і залишається в пам'яті надовго.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вайлд О. Як важливо бути поважним; пер. Р. Доценка. URL : <https://javalibre.com.ua/java-book/book/451> (дата звернення 18.06.2024)
2. Вайлд О. Жінка, не варта уваги ; Віяло леді Віндермір ; пер. О. Ломакіної, Елли Євтушенко. Київ : Знання, 2020. 190 с.
3. Вайлд О. Саломея. П'єса ; пер. К. Міхалциної. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2018. 80 с.
4. Abell C. Genre, Interpretation and Evaluation. *Proceedings of the Aristotelian Society*. 2015. № 115:1. Pp. 25-40
5. Albrecht W. P. Hazlitt's Preference for Tragedy, *PMLA*, 1956. Pp. 1042-1051
6. Archer W. The Old Drama and the New: An Essay in Re-Valuation. London : Heinemann Ltd, 1923. P. 32
7. Aristotle. *Poetics*. Translated by S. H. Butcher, 1902. 132 p.
8. Bally M. *Stylistique Française*. Librairie Georg & Cie Librairie C. Klincksieck, 1991. 349 p.
9. Barthes R. *Elements of Semiology*. Hill and Wang, 1967. 18 p.
10. Bassnett S. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Wiley-Blackwell, 1993. 192 p.
11. Belford B. *Oscar Wilde: A certain genius*. New York, 2000. 416 p.
12. Bell M. Tragedy as Genre and/or Worldview. URL : [https://web.archive.org/web/20220128123653id\\_/https://journals.openedition.org/lawrence/2193](https://web.archive.org/web/20220128123653id_/https://journals.openedition.org/lawrence/2193) (дата звернення 21.07.2024)
13. Bird A. *The plays of Oscar Wilde*. Great Britain. Clarke Doble & Brendon Ltd Plymouth and London, 1977. 220 p.

14. Bizzotto E. Vernon Lee, Walter Pater, and the Revival of Medieval Theatre. Staging Decadence. URL : [Vernon Lee, Walter Pater, and the Revival of Medieval Theatre](#) (дата звернення 18.08.2024)
15. Bradbury M. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin, 1991. 683 p.
16. Bristow J. *Dowdies and Dandies: Oscar Wilde's Refashioning of Society Comedy // Modern drama*. Spring 1994. Vol. 37. No 1. P. 53-70.
17. Brooks P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven : Yale University Press, 1976. Pp. 25-26
18. Cambridge Dictionary. URL : <https://dictionary.cambridge.org/> (дата звернення 15.06.2024)
19. Carroll N. *Humor and Morality, Ethical Perspectives*. Oxford University Press : 2013. 144 p.
20. Chandler D. *An Introduction to Genre Theory*. Oxford University Press, USA, 1997. 774 p.
21. Chapman R. *A Short Way to Better English*. London, 1998. 96 p.
22. Cohen T. *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*. Chicago : University of Chicago Press, 1999. 112 p.
23. Currie G. *Arts and Minds*. Oxford : Oxford University Press, 2004. P. 47
24. Davis M., Dierkes-Thrun P. *Wilde's Other Worlds*. London, 2018. 326 p.
25. Eagleton T. *Literary Theory: An Introduction*. Univ Of Minnesota Press, 240 p.
26. Eberhart R. *Tragedy as Limitation: Comedy as Control and Resolution*. The Tulane Drama Review, vol. 6, no. 4, 1962, pp. 3-14. JSTOR. URL : [www.jstor.org/stable/1124728](http://www.jstor.org/stable/1124728). Accessed 29 Mar. 2020. (дата звернення 16.06.2024)
27. Ellmann R. *Oscar Wilde*. Alfred A. Knopf, 1988. 680 p.
28. Eltis S. *Revising Wilde: Society and subversion in the plays of Oscar Wilde*. Oxford, 1996. 226 p.

29. Encyclopaedia Britannica. URL : <https://www.britannica.com/> (дата звернення 24.05.2024)
30. Epifanio S.J. *The Art of Oscar Wilde*. New Jersey: Princeton University Press, 1967. 365p.
31. Ericksen D. H. *Oscar Wilde*. New York, 1977. 175 p.
32. Feagin S.L. The Pleasures of Tragedy. *American Philosophical Quarterly*. Vol. 20, no. 1:95, 1983. 104 p.
33. Fortunato P. L. *Modernist aesthetics and consumer culture in the writings of Oscar Wilde*. New York; London : Routledge, 2007. 176 p.
34. Foucault M. *The Archaeology of Knowledge*. Pantheon Books, 1972. p. 45
35. Fuchs E. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington-Indianapolis, 1996. 240 p.
36. Fyfe H. *New York Times*, 17 February 1895, in Beckson, Oscar Wilde. P. 188
37. Gerard G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press, 1980. P. 27
38. Giles C. *The artist, the devil and the dandy: decadent themes in the works of J. K. Huysmans and Oscar Wilde*. București : Editura Universității din București, 2008. 305 p.
39. Golden L. Aristotle on Comedy. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42. 1984. Pp. 283-290
40. Gregor I. Comedy and Oscar Wilde. *The Sewanee Review*. New York, 1966. Spring. Vol. 74. Pp. 501-521
41. Guy J.M., Small I. *Oscar Wilde's Profession. Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*. Oxford, 2000. 322 p.
42. Harris F. *Oscar Wilde; Incl. My memories of Oscar Wilde by George Bernard Show and an introduction note by Lyle Blair*. London, 1992. 381 p.
43. Hart J. E. Art as a Hero: The Picture of Dorian Grey. *Research Studies*, 1976. V.46, no. 1. Pp.1-11

44. Herold K. Allegories on the International Scene. *Feminist Modernist Studies*. Vol. 4, no. 2, 2021. Pp. 1-2. URL : [Allegories on the International Scene. Vernon Lee's, Mina Loy's, and Else Lasker-Schüler's War Plays](#) (дата звернення 03.07.2024)
45. Holland M. *The Importance of Being Earnest: A Reader's Companion*. New York : Palgrave Macmillan. 2003. Pp. 1-14
46. Holland M., Hart-Davis R. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. London : Fourth Estate Limited, 2000. 1270 p.
47. Holland V. *Son of Oscar Wilde*. London, 1954. 272p.
48. Hunt H., Richards K., Taylor J. R. *The Revels history of drama in English*. Vol. 7. 1880 to the present day. London, New York, 1978. 298 p.
49. Hyde H. M. *Oscar Wilde: A biography*. London, 1976. 342 p.
50. Janko R. *From Catharsis to the Aristotelian Mean in Essays on Aristotle's Poetics*, ed. A. O. Rorty, Princeton: Princeton University Press, 1992. 448 p.
51. Jngleby L. *Oscar Wilde*. London. 1986. Pp. 161-189
52. Joyce J. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Chester G. Anderson. New York : Viking, 1968. 204 p.
53. Knight G. W. *The golden labyrinth. A study of British drama*. London : Phoenix, 1962. 418 p.
54. Knox M. *Oscar Wilde in the 1990s: The critic as creator*. Rochester; Woodbridge : Camden House, 2001. 206 p.
55. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 1980. P. 66
56. Labov W. *Sociolinguistic Patterns*. University of Pennsylvania Press, 1972. p. 120
57. Lessing G. E. *Hamburgische Dramaturgie*. URL : [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_rtETAAAAQAAJ](https://archive.org/details/bub_gb_rtETAAAAQAAJ) (дата звернення 26.08.2024)

58. Macionis J. J. *Society: The Basics*. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 1996. Pp. 97-99
59. Mackie G. *The Modern Idea under an Antique Form*": *Aestheticism and Cultural Archaeology in Oscar Wilde's "Duchess of Padua"*. *Theatre Survey*. No. 53/2 (September 2012). Pp. 219-239
60. Marcovitch H. *Art of the Pose: Oscar Wilde's Performance Theory*. Berne, IN, USA : Peter Lang AG, 2010. 224 p.
61. McDonald J. *The 'New Drama' 1900-1914: Harley Granville Barker, John Galsworthy, St. John Hankin, John Masefield*. New York : Grove press, 1986. 203 p.
62. Merriam-Webster Dictionary. URL : <https://www.merriam-webster.com/> (дата звернення 26.08.2024)
63. Milton J. *Preface to Samson Agonistes: Of that sort of Dramatic Poem which is called Tragedy*, in *English Critical Essays: Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, ed. E. D. Jones, Oxford : Oxford University Press, 1947. Pp. 101-103
64. Moran M. *Victorian Literature and Culture*. Continuum, 2006. P. 23
65. Moretti F. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Verso, 2005. 127 p.
66. Murray I. *Introduction*. Wilde O. *Complete Shorter Fiction*. Oxford, 1998. P.1-18
67. Murray I. *Oscar Wilde: Overview*. *Reference Guide to English Literature*. ed. D.-L. Kirkpatrick. Detroit : St. James Press, 1991. P. 1099
68. Nassaar C. *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*. New Haven & London, Yale University Press, 1974. 191 p.
69. Ojala A. *Aestheticism and Oscar Wilde. Part II*. Helsinki : Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1955. 270 p.
70. Oxford English Dictionary. UR : <https://www.oed.com/?tl=true> (дата звернення 26.08.2024)

- 71.Pavis P. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press; 1st ed. 469 p.
- 72.Poteet L. J. Dorian Grey and the gothic novel. *Modern Fiction Studies*, 1971. Vol.17, no. 2. Pp.239-248
- 73.Powell K.T. Dick and Dorian Gray: Magic Picture Mania in Late Victorian Fiction. *Philological Quarterly*, 1983. Vol.62, no. 2. Pp.147-169
- 74.Puchner M. Stage Fright. Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. Baltimore-London, 2002. 234 p.
- 75.Punchard T. K. Art, criticism, and the self: At play in the works of Oscar Wilde. A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. USA. The University of British Columbia, 1999
- 76.Queneau R. Exercises in Style. New Directions, 1981. 229 p.
- 77.Quigley A.E. Realism and Symbolism in Oscar Wilde's Salome. *Modern Drama*. Vol. 37: Spring 1994, P. 104-119
- 78.Raby P. Oscar Wilde. New York : Cambridge University Press, 1988. 164 p.
- 79.Raby P. The Cambridge Companion to Oscar Wilde. Cambridge : Cambridge University Press. 1988. 307 p.
- 80.Raby P. The Origins of The Importance of Being Earnest. *Modern Drama*. Toronto, 1994. Vol. 37. Spring No 1. Pp. 139-147
- 81.Schramm J.M. Censorship and the Representation of the Sacred in Nineteenth-Century England. Oxford, 2019. Pp. 49-86
- 82.Schweik R.C. Oscar Wilde's Salome, the Salome Theme in Late European Art, and a Problem of Method in Cultural History. *Twilight of Dawn*. Ed. Brack O.M., Tuscon Jr. : University of Arizona Press, 1987. 240 p.
- 83.Scott C. Oscar Wilde: The Critical Heritage. London : Routledge & Kegan Paul. 1970. Pp124-125
- 84.Severi R. La Sainte Courtisane by Oscar Wilde. Dramatic Oxymoron and Sainly Pursuits. *The Journal of Drama Studies*.January 2007. Pp. 57-71.

85. Shaw G. B. Oscar Wilde: The Critical Heritage. *The Saturday Review*, 16 March 1895, in Beckson. Pp. 41-44
86. Shepherd-Barr K. Modernism and Theatrical Performance. *Modernist Cultures*. Vol. 1. 2005. Pp. 59-68
87. Sloan J. Oscar Wilde. Oxford: Oxford University Press, 2003. 225 p.
88. Smith J. The Dramaturgy of Oscar Wilde. London : Scientific Literature Publishing, 2001. P. 85
89. Snodgrass C. *Into the Demon Universe by Christopher S. Nassaar*. Criticism. Vol. 17, no. 1. Winter 1975. Pp. 102-109
90. Sophocles. *Oedipus Rex*. Translated by Robert Fagles, Penguin Classics, 1984. 61 p.
91. Stolnitz J. 1955. Notes on Comedy and Tragedy, Philosophy and Phenomenological Research. Vol. 16. 1955. Pp. 45-60
92. Turner M. The Literary Mind. Oxford University Press, 1996. 67 p.
93. Tydeman W., Price S. Wilde. Salome. Cambridge, 1996. P. 42
94. Walkley A.B. Oscar Wilde: The Critical Heritage. London : Routledge & Kegan Paul, 1970. Pp. 114-198
95. Wilde O. Complete Works of Oscar Wilde. London, 1994. 1268 p.
96. Wilde O. The Duchess of Padua. Methuen & Co. LTD. 36 Essex Street W.C. London. 1916. 135 p.
97. Wilde O. Vera or, the Nihilists. Privately Printed, 1902. 74 p.
98. Wilde O. Salomé. A Tragedy in One Act. Translated from the French of Oscar Wilde with sixteen drawings by Aubrey Beardsley. John Lane, the Bodley Head, London, 1907. 74 p.
99. Wilde O. The Importance of Being Earnest. First published in 1915 by Methuen & Co. Ltd. 53 p.
100. Willoughby G. Art and Christhood: The aesthetics of Oscar Wilde. Rutherford etc., London, Toronto : Assoc univ. press, 1993. 299 p.

101. Worth K. J. The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett. London : The Athlone press, 1978, 276 p.
102. Worth K. Oscar Wilde. Basingstoke-London, 1983. 199 p.