

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземних мов
Кафедра англійської філології**

МОРАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА «КАЗОК» О. ВАЙЛЬДА

Кваліфікаційна робота
студентки групи ЗАМм-24
ступінь вищої освіти: магістр
спеціальності 014.02 Середня освіта
(Мова та зарубіжна література
(англійська))

Пахлан Тетяни Вадимівни

Керівник:
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри англійської філології
Федоряка Людмила Діамарівна

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Пахлан Тетяна Вадимівна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця кваліфікаційна робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавала і не одержувала недозволеної допомоги під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів має містити покликання на інше джерело.

Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не буде допущеною до захисту або оцінена незадовільно.



ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ КАЗКИ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ОСКАРА ВАЙЛЬДА.....	8
1.1. Казка як жанровий феномен: короткий огляд.....	8
1.2. Британська літературна казка: еволюція жанру та основні постаті.....	15
1.3. Естетична і моральна філософія О. Вайльда в його «Казках».....	21
Висновки до розділу 1.....	33
Розділ 2. СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОРАЛЬНОЇ ПАРАДИГМИ У «КАЗКАХ» О. ВАЙЛЬДА.....	34
2.1. Моральна амбівалентність «Казок» О. Вайльда.....	34
2.2. Реалізація ключових моральних проблем у казках.....	42
2.3. Моральний конфлікт між особистим і суспільним.....	50
2.4. Аксіологічні цінності у «Казках».....	56
Висновки до розділу 2.....	63
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	72

ВСТУП

У сучасному літературознавстві не згасає інтерес до персоналій, які у своїх творах поєднують естетичну довершеність із глибоким філософсько-етичним змістом. Одним із таких феноменів є визначний англійський письменник другої половини XIX ст. Оскар Вайльд (1854-1900) – автор, чия художня спадщина постає не лише естетично довершеною, а й концептуально різноманітною. У науковому дискурсі сьогодення фікційні тексти О. Вайльда зазвичай потрактовуються як багаторівневі наративи, в яких естетика комбінується з моральною проблематикою, філософськими мотивами, психологізмом і притаманною авторові парадоксальністю.

Бібліотека наукових розвідок, присвячених творчій біографії і поетиці різножанрових творів О. Вайльда, напрочуд репрезентативна. У вітчизняному літературознавстві наразі налічується низка праць про особливості поетики і стилістики письма у драматургії і романі письменника «Портрет Доріана Грея», а також про поетикальну і мовну специфіку окремих його казок (О. Васильєва [2], Р. Доценко [5], А. Павлюк [8], А. Решитько [10], Ю. Янченко [14] та ін.). Натомість творча постать і художня структура всього творчого доробку автора поставала об'єктом наукового пошуку в численних розвідках зарубіжних дослідників. На багатоманітні особливості «Казок» О. Вайльда звернули питому увагу К. Бексон [20], М. Девіс [35], Р. Елманн [40], М. Фолді [42], М. Гіллеспі [45], Дж. Гай [49], Н. Коль [53], Дж. Маккормак [62], І. Мюррей [64; 65], Д. Роуз [72], П. Ребі [69], Дж. Гагнієр [43] та ін. Вони детально вивчили і репрезентували специфіку конструювання морально-філософської проблематики та художньої символіки різножанрових текстів (п'єс, казок, роману) у форматі естетичних поглядів О. Вайльда.

Усі згадані дослідники суголосні в тому, що мораль як поетологічна категорія у казках митця має специфічний характер, адже оприявнюється не у формі дидактичного імператива, а у якості певного філософського виклику і засобу віддзеркалення внутрішніх конфліктів персонажів. Закономірно, що на

тлі кризових процесів зламу XX-XXI століть – деконструкції традиційної християнської етики і появи нових уявлень про красу, – моральний вимір казок О. Вайльда виявився продуктивною дослідницькою оптикою у зарубіжному вайльдознавстві.

В українському літературознавстві наразі немає фундаментальної розвідки, фокусом якої постали би «Казки» письменника на тлі унікальної системи його естетичних поглядів та у контексті проблеми пошуку духовних цінностей.

Тож **актуальність** цього дослідження обумовлена необхідністю заповнення означеної прогалини у вітчизняному вайльдознавстві шляхом наукового осмислення специфіки реалізації моральної парадигми у казках О. Вайльда. Одержані в цій розвідці результати уможливають визначення місця казок у його творчій біографії та структурування цілісної картини творчості письменника. Окрім цього, заглиблення в поетику літературної казки О. Вайльда дозволить визначити її роль у межах англійської вікторіанської традиції. І, найголовніше, детальний аналіз «Казок» письменника крізь призму моральної проблематики сприятиме визначенню механізмів відтворення авторського амбівалентного підходу до інтерпретації етичної та аксіологічної структури творів.

Метою цієї розвідки є комплексний аналіз моральної проблематики «Казок» О. Вайльда в контексті вікторіанської літературної традиції через посередництво ключових етичних орієнтирів і естетичних тенденцій тогочасся.

Реалізації цієї мети слугуватимуть такі **завдання**:

- систематизувати наукову інформацію про казку як оригінальну жанрову систему;
- виявити специфіку становлення літературної казки на британському та європейському ґрунті;
- розглянути особливості естетичної і моральної філософії О. Вайльда на перетині традицій і новаторства;

- визначити семантику і шляхи художнього втілення моральної амбівалентності та аксіологічної неоднозначності у «Казках» письменника;
- з'ясувати внесок О. Вайльда у структурування морально-етичного компоненту поетики британської літературної казки.

Об'єктом дослідження є казки О. Вайльда, представлені у збірках «Щасливий Принц та інші казки» («The Happy Prince and Other Stories», 1888) та «Гранатовий будиночок» («A House of Pomegranates», 1891), а **предметом** – моральна парадигма і особливості її художнього втілення у означених творах.

У процесі роботи над розвідкою застосовувалися різноманітні **методи**, що забезпечили комплексний підхід до обраної теми. Теоретичний блок охоплював аналіз наукової літератури, систематизацію, класифікацію та узагальнення поліаспектного матеріалу, необхідного для висвітлення моральної проблематики у казках О. Вайльда.

До емпіричних методів належить порівняльний аналіз, який дозволив розглянути творчі здобутки О. Вайльда на тлі текстів інших англійських та європейських авторів XIX-XX ст., простежити спільні й відмінні риси у трактуванні етичних категорій та визначити своєрідність індивідуальної манери письменника. Використання індуктивного підходу сприяло глибшому розумінню образної системи його казок і виявленню специфіки авторської світоглядної позиції у контексті моральних колізій. Аналітичний метод допоміг усвідомити специфіку естетико-філософських засад О. Вайльда та його оригінальної літературної стратегії, а також схарактеризувати способи репрезентації моральних дилем у його художньому світі.

У роботі активно застосовувалися міждисциплінарні зв'язки: залучалися матеріали з філософії, естетики, етики, що дозволило розкрити аксіологічні та естетичні параметри казок письменника більш рельєфно й багатовимірно.

Наукова **новизна** кваліфікаційної розвідки полягає у спробі структурування моральної архітекτονіки «Казок» О. Вайльда як художньої форми естетико-філософської рефлексії пізньовікторіанської доби. У роботі вперше цілісно і ретельно проінтерпретовано образи та концептуальне

навантаження казок, проаналізовано аксіологічні суперечності та виявлено складний естетико-філософський каркас етичної складової у текстах письменника.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його матеріалів у курсах з історії зарубіжної літератури, теорії літератури, в освітній практиці – зокрема, при аналізі і застосуванні текстів казок як чинника морально-етичного виховання.

Апробація роботи. Наукова інтерпретація одного з важливих елементів поетики казок О. Вайльда – анімалістичності – відображена у статті: Федоряка Л. Д., Пахлан Т. В. Художні функції анімалізмів у «Казках» Оскара Вайльда. *Закарпатські філологічні студії*: Видавничий Дім Гельветика. 2025. Вип. 40. Том 1. С. 250-256. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.40.1.39>. Мета і зміст статті корелюють із обов'язковими змістовними компонентами кваліфікаційної роботи. У статті було проаналізовано специфіку використання образів тварин, їхню символіку та роль у формуванні моральної парадигми у казках письменника. Апробація дозволила перевірити окремі наукові висновки, представлені у кваліфікаційному дослідженні, та засвідчила їх актуальність у сучасному літературознавчому дискурсі.

Структура роботи обумовлена метою і завданнями дослідження. Розвідка складається зі вступу, двох розділів, висновків до них, загальних висновків та списку використаних джерел (82 позиції).

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ КАЗКИ У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ОСКАРА ВАЙЛЬДА

1.1. Казка як жанровий феномен: короткий огляд

Казка є одним із найдавніших і найуніверсальніших жанрів фольклору, який виник у процесі формування колективної свідомості та передавався з покоління в покоління в усній формі. Вона акумулює в собі притаманні певній культурі міфологічні уявлення, моральні настанови, художні образи й архетипи, зберігаючи при цьому загальнолюдський характер. Існує багато дефініцій казки, представлених українськими й зарубіжними вченими XIX-XX ст. У найзагальнішому розумінні казка трактується як художня оповідь, що поєднує фантастичне та реальне, відображає колективні надбання і водночас виконує моралізаторсько-повчальну функцію. Ще І. Франко наголошував, що «казка є своєрідною енциклопедією морального досвіду народу, що подається в образній, доступній і привабливій формі» [13, с. 219]. Видатний український мовознавець О. Потебня розглядав казку як «форму поетичної народної думки, яка передає уявлення про світ через фантазію» [9, с. 146-147], а літературний критик С. Єфремов визначав її як «дзеркало народного світогляду, що охоплює ідеали, страхи та надії простого люду» [7, с. 52].

У XX ст. з'являються нові наукові інтерпретації, пов'язані з психологічними та соціокультурними підходами. Так, М. Люті визначає казку як «одномірну, безглибінну, абстрактну, відкремлену і всеохопну оповідь, що відображає уявлення народу про світ і місце людини в ньому» [58, с. 12]. Б. Беттельгайм підкреслює, що «казка – це символічна історія, що допомагає дитині знайти сенс у життєвих труднощах і зрозуміти базові моральні цінності» [21, с. 45]. Дж. Зайпс трактує казку як «культурний інструмент, що змінюється разом із суспільством і здатний трансформувати соціальні уявлення» [81, с. 4], тоді як М. Татар розглядає її як історію, «в якій фантастика і реальність

переплітаються, дозволяючи розкривати глибокі психологічні та соціальні конфлікти» [78, с. 33].

У сучасних українських виданнях також представлені дефініції цього жанру. Так, у «Словнику літературознавчих термінів» казкою називають «один з основних жанрів усної народної творчості, художній твір, що базується на вигаданих, часто фантастичних подіях із моральним або повчальним змістом» [11]. «Енциклопедія Сучасної України» визначає казку як «жанр фольклору, що характеризується художньою вигадкою, фантастичним змістом, розважальністю, полярністю героїв і перемогою добра над злом» [6].

З огляду на це, вітчизняні наукові підходи до аналізу сучасних казок концентруються, передусім, на фольклорній структурі і духовній опозиції, але включають уже фантастично-психологічний хронотоп і емоційну глибину, інформацію про урбаністичне середовище та інклюзію. Так, Г. Пагутяк у своїх творах («Слуга з Добромиля», «Королівство») поєднує міфопоетичні мотиви з урбаністичними та психологічними вимірами. З. Мензетюк («Таємниця козацької шаблі», «Як я руйнувала імперію») акцентує на інклюзивності простору та діалогічності культур, залучаючи сучасні соціальні реалії у традиційну структуру казки. Попри жанрові трансформації, сучасна казка, вочевидь, зберігає основні риси традиційної парадигми: структурну чіткість, фантастичний елемент, моральну опозицію добра і зла, архетипи персонажів та мотив випробування.

Сучасні казки – це літературні тексти, які переосмислюють традиційні структури: сюжети, архетипи, теми. У їхньому художньому просторі часто представлені ідеї фемінізму, мультикультурності і навіть еротизму. Сучасний герой казки – активний, самореалізований, а магія у цьому жанрі – не мета, а контекст або інструмент уяви. Через це зарубіжні розвідки ХХІ ст. більше фокусуються на медіа-адаптивності, структурі і діях персонажів, на тематичній актуальності (толерантність, гендер, індивідуальність). Е. Монтон наголошує, що сучасні автори адаптують казки таким чином, «що з їх допомогою цензуються реакційні погляди й коректуються усталені упередження щодо

чоловічої й жіночої поведінки, а також стереотипних уявлень про добро і зло» [63, с. 262], що сприяє формуванню нових сильних і активних жіночих образів. З огляду на ці характеристики Т. Опітак пропонує дослідницьку стратегію, яка полягає у переосмисленні традиційних сюжетів, в результаті якого «активна феміністична героїня кидає виклик гегемонній маскулінності, змінюючи патріархальні стереотипи» [16, с. 43].

У рецепції сучасної фольклористика казка постає як *комунікативна подія* (тут і далі курсив наш. – Т. П.), акт своєрідної взаємодії між оповідачем і слухачем, у процесі якого продукується значення. Результатом такої рецепції є висновок про казку як про *складне і багатофункціональне художнє явище, що виконує художню, пізнавальну, моральну й обрядову ролі*. Тож уявлення про казку змінювалися від романтичного та просвітницького розуміння ХІХ ст. до психологічного та культурологічного осмислення ХХ-ХХІ ст., що виступає на захист твердження про багатоплановість цього жанру.

Існує декілька *класифікацій* казок, розроблених європейськими дослідниками фольклору. Орієнтуючись на змістовні й структурні особливості сюжетів, французький фольклорист П. Деларуе виокремлює *три* основні типи казок: *казки про тварин* (наприклад, «Лисиця і Вовк»), *чарівні казки* (приміром, «Попелюшка», «Красуня і Чудовисько») та *новелістичні* або *реалістичні* – (як-от «Три жарти», «Розумна жінка»). Натомість швейцарська дослідниця М. фон Франц поділяє казки за архетипними сюжетами на *ініціаційні* («Золотоволоска»), *казки про зло* («Жорстокі брати», «Синя борода»), та *трансформаційні* («Вогняний птах»).

Найвпливовішою і найпоширенішою серед фахівців наразі є типологія, розроблена німецьким ученим А. Аарне, який у своїй праці «Каталог типів казок» (*Verzeichnis der Märchentypen*, 1910) зазначав: «Казки можна впорядкувати за їхніми типами; серед головних груп казки про тварин (№ 1–299) посідають перше місце» [15, с. 3]. Його класифікацію пізніше доповнив і розширив С. Томпсон, а остаточно у 2004 році оновив Г.-Ю. Утер, створивши сучасну систему Aarne – Thompson – Uther Index (ATU). Класифікація Аарне –

Томпсона –Утера, що систематизувала розповіді за сюжетними мотивами та структурою, виокремлює *казки про тварин, чарівні казки, казки про обман, казки про дурнів та розумних (соціально-побутові), про родинні стосунки, новели й анекдоти*.

Саме *аніمالістична казка* (казка про тварин) була системно розроблена фольклористами у ХІХ ст. Одним із перших дослідників, хто виконав розподіл казки за тематичними групами, був німецький учений Й.-Г. фон Ган, який ще в 1864 р. у своїй класифікації виділяв казки про тварин як окремий жанровий тип. Аніمالістична казка ґрунтується на алегорії й виконує переважно дидактичну функцію: через взаємодію персонажів-тварин розкриваються моральні принципи, соціальні норми та типові людські риси – хитрість, жорстокість, чесність, наївність, вірність та ін.

Характерною рисою аніمالістичних казок є статичність персонажів: на відміну від чарівної казки, де герой змінюється, тварина як дійова особа в цьому типі казок уособлює сталий тип поведінки. У структурному плані аніمالістичні казки зазвичай короткі, лаконічні, із чітким конфліктом та прямим фіналом, часто з елементами гумору або сатири. На думку М. Татар, тварини у казках «часто функціонують як моральні барометри – вони допомагають розкрити, через контраст та карикатуру, етичний ландшафт людського світу» [77, р. 34].

У *чарівних* казках наявні надприродні елементи, перетворення, магія. Головний герой долає низку перешкод за допомогою чарівних помічників, а у фіналі він отримує винагороду. Такими казками є, приміром, «Котигорошко» та «Яйце-Райце». Герої казок *про хитрунів* – кмітливі і дотепні маргінали з соціального дна, досягають бажаного за допомогою гострого розуму, а не сили. Типовими зразками є українські «Лисичка-сестричка і вовк» або «Лисичка і журавель», а також європейський цикл про Тіля Уленшпігеля. *Казки про дурнів та розумних* глузують з людської наївності, а казки про родинні стосунки зображують родинні конфлікти, які потребують відновлення справедливості («Мачуха і Пасербиця»). *Новели і анекдоти* – здебільшого

казки з коротким, іноді повчальним сатиричним сюжетом, які змальовують казусні ситуації («Про жінку-бабу і чорта»).

Казка має також і своєрідну *структурну «формулу»*. Типовий вступ і завершення дозволяють сприймати оповідь як універсальну й актуальну поза будь-яким контекстом. Саме тому казки здатні транслювати культурні коди крізь століття, зберігаючи зміст за формальної змінності. Наступні варіанти є найвідомішими і універсальними для будь-якої національної фольклорної казки: «Once upon a time there lived a king and a queen...» («Жили-були король і королева...»); «Long, long ago, in a far away land...» («Давно-давно, в далекій країні жив-був бідний лісоруб...»); «There once lived...» / «There once was...»; «There once lived a girl with hair as black as coal...» («Жила-була дівчина з волоссям чорним, як вугілля»).

Типовими завершальними конструкціями можна вважати наступні: «And they lived happily ever after» («І жили вони довго й щасливо»), які найчастіше зустрічаються у дитячих варіантах; «And they never had any trouble ever again» («І більше ніколи в них не було жодних турбот»); «And that was the end of that ...» («І на цьому все закінчилося»); «And so the story ends, as all good stories should» («І так ця історія закінчується, як і личить усім гарним історіям»); «If they haven't died, they're still alive today» («А якщо вони не померли, то живуть і досі»); «And that's how it all happened, just as I told you» («Ось так усе й було, як я вам розповів»). Такі кліше не лише структурують казкову оповідь, а й створюють відчуття завершеності, встановлюючи дистанцію між вигаданим світом і реальністю слухача. Вони функціонують як стандартні мовні маркери кінця оповіді та повернення до буденності.

Традиційні казкові *сюжети* вибудовуються за стійкими моделями, які ґрунтуються на архетипних схемах поведінки та універсальних наративних формулах. Їхнім *композиціям* притаманна симетрія і циклічність: спочатку рівновага порушується, а у фіналі відновлюється після низки випробувань героя, які є невід'ємним і необхідним етапом розвитку казкового сюжету. Варто сказати і про повторюваність (найчастіше трикратність) дій, яка надає оповіді

ритму, фіксує семантичні домінанти, забезпечує педагогічний та ідеологічний вплив тексту на адресну аудиторію.

Така структурна впорядкованість казкових сюжетів формується не лише внаслідок традиції усного передавання, а і завдяки оптимізації наративу для сприйняття та засвоєння. У міждисциплінарному дослідженні «Once Upon a Time: Narrative in Folklore and Myth» американський літературознавець Дж. Готшол зазначає, що одна з основних функцій повторюваних наративних структур полягає в «когнітивному полегшенні» – «шаблони, знайомі слухачеві, сприяють не лише кращому запам'ятовуванню, а й глибшому емоційному зануренню в історію» [46, с. 19]. Завдяки цим структурним елементам казка досягає універсальності, яка робить її ефективним інструментом культурної трансляції і морального навчання.

Одним із ключових елементів казкової поетики є *образ головного героя*. Часто такий собі «антигерой» – сирота, дурник, наймит – долає всі випробування і здобуває нагороду у фіналі казки. У цьому полягає прояв глибинного гуманізму казки: кожен, незалежно від походження, має шанс на щастя, якщо дотримується моральних орієнтирів.

Важливу роль відіграє і чарівний *помічник* – тварина, річ або істота, яка допомагає героєві. Цей мотив вказує на неоднорідність казкового світу, в якому межа між живим і неживим стирається, а сам світ сповнений символічних підказок. В образі помічника часто закріплюється ідея безкорисливої підтримки, що втілює моральну цінність альтруїзму, дружби та вдячності. Його поява символізує гармонійний зв'язок людини з довкіллям і вміння отримати допомогу в несподіваних ситуаціях. Такий мотив розширює межі людського досвіду, адже тварини чи речі в казці набувають здатності мислити, співчувати і діяти на одному рівні з людиною. Завдяки цим критеріям казка навчає довіряти інтуїції, віддзеркалює етичні принципи, сформульовані в образній формі, взаємодіяти з природою та уважно ставитися до її знаків. Чарівний помічник може бути і прикметою випробування для персонажа: чи зуміє він розпізнати у простому предметі або істоті доленосні послання?

У мовному аспекті казка вирізняється *сталістю паттернів*: постійні епітети, повтори, паралелізми. Ці мовні засоби не лише полегшують сприйняття, запам'ятовування і відтворення тексту, а й ритмізують оповідь і сприяють формуванню її внутрішньої цілісності. Завдяки цим характеристикам, казка постає дуже гнучким жанром, здатним до адаптації та самоперетворення відповідно до нових соціокультурних умов. Саме ця властивість робить її «живим текстом», який еволюціонує разом із носіями культури. Як засвідчує Ж. Шевальє, «казка *не вмирає* – вона лише *змінює обличчя*» [30, с. 470].

З точки зору педагогіки казку часто використовують для покращення моральних якостей, розвитку мовлення та емоційного інтелекту дитини. Завдяки яскравим персонажам і динамічному сюжету, казка активізує уяву, формує емпатію та стимулює креативне мислення сприймача.

Казка як форма оповіді слугує також і інструментом *психоемоційної* саморегуляції, особливо в дитячому віці. Австрійський психоаналітик Б. Беттельгайм переконує, що казка допомагає дитині впоратися з базовими проблемами розвитку: «Фантастичний сюжет дозволяє дитині безпечно моделювати страхи, відчуття провини й агресії – і знайти для них вирішення» [21, с. 25].

Не менш продуктивним є розгляд казки і в контексті *гендерної* перспективи. Хоча класичні казки часто закріплюють традиційні ролі чоловіка і жінки (герой-рятівник і пасивна принцеса), сучасна фольклористика докорінно змінює ці патріархальні схеми. Українська дослідниця М. Гримич зазначає: «Казка – це індикатор соціальних очікувань, і тому зміни в її структурі свідчать про трансформації уявлень про *стать*, владу і норми» [3, с. 134].

Крізь призму культурної антропології казка постає як репрезентативний *вияв символічного мислення*. Вона створює образну модель світу, в якій закладено певну логіку, притаманну міфопоетичному мисленню: дилеми «добро – зло», «свій – чужий», «хаос – порядок» структурують сюжет і детермінують поведінку персонажів.

Казка – це своєрідна *форма культурної пам'яті*, яка зберегла у своїй образній системі глибинні уявлення народу про світ, людину, добро і зло. Поетика, образна система, мотиви і символіка казки утворюють своєрідний код національної ідентичності, в якому фіксуються базові уявлення про історичне минуле, моральні орієнтири та моделі поведінки. Українська народна казка, наприклад, несе у собі сліди давньослов'янської міфології, християнських настанов, козацького епосу й народного гумору – усе це створює багатоаспектний у культурологічному плані текст. Його структура базується на універсальних сюжетних схемах, які легко впізнаються й відтворюються в культурі. У процесі оповіді відбувається не лише передача тексту, а й закріплення спільного культурного досвіду. Найпевніше, зважаючи на цю властивість, Л. Демська визначає казку як *культурний код* і стверджує, що «сучасна казка, трансформуючи традиційні мотиви, зберігає архетипічну основу, в якій закодовано цінності національної культури» [4, с. 57].

Слід також наголосити, що казка – це *не лише жанр*, а й *спосіб світовідчуття*, в якому закумуляовано глибоке знання про людину, її внутрішній світ і місце у Всесвіті. Саме тому вона є як предметом наукового аналізу, так і джерелом естетичного й духовного досвіду, що залишається актуальним упродовж століть.

Отже, казку можна розглядати як універсальний культурний феномен, здатний інтегрувати естетичне, моральне й пізнавальне начала. Вона віддзеркалює традиційний світогляд і є активним чинником культурного поступу, який продовжує зберігати свою актуальність у нових формах. Однією з них є казка *авторська*.

1.2. Британська літературна казка: еволюція жанру та основні постаті

Авторська казка є результатом еволюції від усної народної традиції до авторського художнього тексту. З переходом від фольклору до писемної форми казка набуває статусу *літературного жанру*. Цей перехід супроводжувався

трансформацією функцій: від обрядово-магічної до естетичної та ідеологічної. Як зауважує К. Баккілега, «літературна казка – це завжди *переписування*: вона імітує, модифікує, пародіює або переосмислює народні моделі» [18, с. 3], а М. Ворнер акцентує на тому, що створена автором казка є і «способом *інтерпретації* культури й влади через вигадку» [80, с. 12].

У літературній казці поєднуються ознаки народної творчості з індивідуальним авторським стилем. На відміну від фольклорної, анонімної і колективної за походженням, авторська казка засвідчує наявність конкретного світогляду, позиції, часто – ідеологічного підтексту. Сюжетні архетипи, мотив випробувань та фантастичних перетворень, типізацію героїв та фіксовані композиційні формули літературна казка запозичує з народної традиції. В результаті чого психологізація персонажів, сюжетна структура, особлива сміхова культура і морально-філософська основа є тими специфічними рисами, які згідно зі своїм ідейним задумом розробляє конкретна авторська персоналія. Ці характеристики відображають інтелектуальний і культурний контекст написання літературної казки. Ще однією особливістю авторської казки треба вважати її адресатів, адже дитяча і доросла рецепція творів, що мають різнопланове художнє наповнення, може різнитися.

Розгляд літературної казки у діахронічному аспекті дозволяє зробити висновок про те, що з кінця XVII ст. ця жанрова форма поступово розширює і концептуальні кордони, і змінює закріплений у народній казці адресний вектор. Вона стає простором інтелектуальної гри, переосмислення полюсів моралі, соціальної критики, і, відповідно, як зазначає Р. Боттігаймер, «є водночас дзеркалом і проєкцією епохи – її можна читати як архів соціальних уявлень» [24, с. 29]. На межі XIX-XX ст. відбувається ще одна трансформація: у літературну казку проникають результати модерністських естетичних пошуків її творців. Внаслідок цього вона вже не обов'язково має щасливий фінал, чітко виражений моральний вимір, і дедалі частіше виглядає як завуальована критика соціальних реалій. Ці риси яскраво проявляються у творчості М. Метерлінка, Р. Кіплінга та О. Вайльда, тож, як стверджує Е. Лурі, «у XX столітті казка

перестає бути повчальною – вона стає формою естетичного самовираження і спротиву» [57, с. 23].

У формуванні європейської літературної казки важливу роль відіграла французька традиція, зокрема, творчість Шарля Перро (1628-1703). Його збірка «Казки матінки Гуски» («Contes de mamèrel'Oye», 1697) започаткувала стиль «придворної казки», створеної для освіченої аудиторії.

Засновник данської літературної казки Г. Х. Андерсен (1805-1875) доклав неабияких зусиль, аби трансформувати фольклорний матеріал у індивідуальну художню форму. Данець уперше вплітає до текстової тканини елементи психоаналізу, трагічну двоплановість, яка розрахована на обидві категорії реципієнтів, – дорослих і дітей. Не оминав Андерсен і суспільної та екзистенційної проблематики, що зумовило перетворення жанру із простої дидактичної оповіді на універсальний художній текст. Здатність поєднувати реальне з ірреальним, власний досвід з архетипними візіями світу вплинула на подальший розвиток європейської літературної казки XIX ст. загалом, та англійської зокрема. Неповторні поетика і стиль казок Андерсена дають підстави стверджувати, що з виховного інструменту казка має потенціал стати всеохопною художньою формою.

У німецькому контексті переломним моментом визнають процес збирання і адаптацію народних казок братами Якобом та Вільгельмом Гріммami. Їхній етнографічний проєкт «Дитячі та родинні казки» («Kinder-und-Hausmärchen», 1812-1815) був спрямованим на формування національної ідентичності крізь призму фольклору. Дж. Зайпс уточнює, що «казки Гріммів стали інструментом *романтичної націєтворчості*, де кожен образ мав моральну, релігійну або соціальну функцію» [81, с. 132].

Італійська казкова традиція, що представлена Джамбатістою Базіле, передувала як Перро, так і Гріммам. Його збірка «Казка казок» («Locunto delicuntì», 1634-1636) демонструє справжню барокову стилістику і складну наративну структуру. Б. Кроче підкреслює, що Базіле створив «перший

справжній корпус художньо оброблених казок у Європі» [34, с. 10], що згодом вплинув на інших казкарів, зокрема, на вже згаданих Перро та Грімів.

Французька традиція започаткувала витончену «придворну» стилістику, іронію та поєднала моралізаторський підтекст з «галантною» оповіддю. Німецька спадщина братів Грім акцентувала на народності, автентичності фольклорних сюжетів і полярності добра й зла, що посилювало дидактичний вимір. Італійська традиція додала барокову пишність, гротеск і багатство фантастичних мотивів, що розширило можливості жанру в бік естетичної гри та образної ексцентричності. Британська літературна казка формувалася під впливом різних європейських тенденцій, які сприяли структуруванню її тематичної багатогранності та стилістичної різноманітності.

Утім, ця національна літературна казка сягає корінням, передусім, у народний фольклор, а саме у легенди, балади, середньовічні хроніки тощо. Одним із найвідоміших зразків ранньої писемної традиції є збірка «Gesta Romanorum» («Діяння римлян»). Поява цієї латиномовної збірки оповідей датується кінцем XIII – початком XIV ст., вона містить понад 280 історій, запозичених із античних, біблійних та народних джерел. Кожна розповідь супроводжувалася мораліте, тобто повчальним висновком, що робило текст своєрідним посібником для проповідників. Саме завдяки такій структурі «Gesta Romanorum» поширилася серед духовенства і вплинула на формування середньовічної та ренесансної дидактичної літератури. Чимало сюжетів із цієї збірки згодом були переосмислені в європейських літературних традиціях, зокрема, у творах Дж. Чосера та В. Шекспіра. Приміром, сюжет про вибір між трьома скриньками із «Gesta Romanorum» ліг в основу новели Чосера «Оповідка про три скриньки», а пізніше до нього звернувся Шекспір у «Венеційському купці». Мотив про смерть і зустріч із Неминучим з'являється в «Оповідці продавця індульгенцій» з «Кентерберійських оповідань» Чосера і теж сягає корінням раннього середньовіччя. На думку англійського літературознавця К. С. Льюїса, ця середньовічна традиція «формувала уявлення

про казку як *моральну притчу*, де алегорія була важливішою за сюжет» [56, с. 191].

У Англії перші згадки про казку датуються XVIII ст. Тоді вона виконувала переважно дидактично-просвітницьку функцію. Моральні сентенції для створенні ідеального образу дитини використовували С. Філдінг у «Пригодах Девіда Сімпла» («The Adventures of David Simple», 1744), «Гувернантці або Маленькій жіночій академії» («Little Girls Academy», 1749), та Дж. Ньюбері у «Маленькій гарненькій кишеньковій книжечці» («A Little Pretty Pocket-Book», 1744).

Романтизм представив *нову* візію дитинства і дитини – як періоду і символу чистоти, щирості, невинності, тож провідні письменники цієї доби оспівували духовну непорочність дитячого погляду на світ. Як зазначає Х. Рьольке, «романтики надали казці філософської глибини й відкрили для неї нові екзистенційні горизонти» [71, с. 89]. Таке бачення притаманне, зокрема, В. Блейку у його збірці «Пісні невинності» («Songs of Innocence», 1789). Однак багато казок, адаптованих для дітей, ще розповідали про жорстокі методи покарання за «неправильну» поведінку, що споріднювало їх з тематикою казок братів Грімм або Ш. Перро. Тож такі твори виконували водночас розважальну і виховну функції.

У вікторіанську добу авторська казка набула нового звучання і значення: у лоні її традиційної поетики з'явилася *тенденція до естетизації фантастичного світу*. За спостереженням Х. Карпентера, «вікторіанська казка почала балансувати між фантазією і мораллю, між іронією і сентиментом» [29, с. 74]. Особливо це відчувається у творах Ч. Діккенса та Л. Керрола. У «Розповіді дитини» («The Child's Story, 1852) Ч. Діккенс використовує подорож як алегорію людського життя, а Л. Керрол у своїх казкових творах про Алісу взагалі виводить оповідь за межі дидактичних постулатів.

Твори Ч. Діккенса, в яких відчутно проступає «казкове» начало, – це емоційна і подеколи сентиментальна соціальна критика в художньому обрамленні. У фіналі твору герой часто розкаюється у вчинках і

перероджується (наприклад, Скрудж із «Різдвяної пісні» («A Christmas Carol, 1843»)). Подібний мотив простежується і у повісті «Цвіркун за вогнищем» («The Cricket on the Hearth», 1845), де образ домашнього духа допомагає героям усвідомити цінність любові та сімейного затишку. У «Дзвонах» («The Chimes», 1844) змальовано моральне прозріння бідняка Тобі Векка, який усвідомлює істину про людську гідність. А у «Битві життя» («The Battle of Life», 1846) та «Домовій угоді» («The Haunted Man and the Ghost's Bargain», 1848) центральними постають мотиви примирення, вибачення та внутрішньої трансформації персонажів.

Таким чином, Ч. Діккенс послідовно використовує елементи жанрових рис казки для вираження соціально-етичних ідеалів, наголошуючи на можливості морального переформатування людини, і надає перевагу гротескним образом. Загалом, текстова тканина його творів просякнута дидактизмом: цим знаряддям моралізації, як стверджував І. Франко, є «терпіння, ввічливість, турбота про бідних та людей похилого віку, добре ставлення до тварин, любов до природи, огида до тиранії та грубої сили» [13, с. 112], які зазвичай плекаються в дитячому серці.

Казки Л. Керролла «Аліса в країні Див» («Alice in Wonderland», 1865) та «Аліса в Задзеркаллі» («Through the Looking-Glass and What Alice Found There», 1871) можна назвати неймовірною комбінацією алогізму, каламбурів та парадоксів. Художню специфіку казок Керролла репрезентують відсутність прямого моралізаторства і фокус на нісенітниці (або абсурді) як філософській категорії, згідно з якою світ є нелогічним, але впорядкованим. А, як вказує А. Банічеру, «не будучи «вільною» чи безформною, вона [нісенітниця] є найорганізованішою та найжорсткішою з усіх форм фантазії. Це фантазія крайньої логіки, раціональності, доведеної до її меж» [19, с. 159].

Казкові повісті Дж. Баррі про хлопчика Пітера Пена («Peter Pan», 1904), – теж вишукані меланхолійні утопії, сповнені туги за дитинством. Основними темами твору Баррі є ностальгія за цим періодом життя як втраченим раєм, на противагу якому приходить дорослість з її холодним раціоналізмом і

скептицизмом. Письменник зображує дитину не наївною, а духовно вищою за дорослого. Його літературний стиль вирізняється м'якою іронією і тонким ліризмом. Аналізуючи творчість Дж. Баррі, М. Губар наголошує: «Замість того, аби сліпо підтримувати сентиментальну концепцію дитини-природи, Баррі використовує образ Пітера для дослідження як привабливості, так і небезпеки цієї моделі» [48, с. 49].

Отже, британська літературна казка «до О. Вайльда» пройшла шлях від дидактизму до естетизації дитинства. Від виховного підходу Дж. Ньюбері до екзистенційної глибини Л. Керрола та містичних символів Дж. Макдональда – образ дитини поступово переріс у *повноцінного суб'єкта, що має свій внутрішній світ, емоції та переживання*. Філософсько-естетична парадигма тогочасного національного варіанту включає поєднання християнських моральних ідей, класичної оповідної структури (експозиція, випробування персонажа, тріумф добра у фіналі) та романтичних мотивів. Казка відкриває шлях до глибинних емоційних переживань, що зводить її у ранг впливової частини літературного канону, яка має очевидні перспективи для майбутнього злету. Як продовжувач цієї літературної традиції, О. Вайльд запозичує моралізування у Діккенса, чудернацькість у Керролла, але додає у поетику казок моральний парадокс, естетизм і певну трагічність, що вивершує дитячого персонажа над моральними шаблонами. У своїх «Казках» О. Вайльд творить із цих складових *нову форму етичної естетики*.

1.3. Естетична і моральна філософія О. Вайльда в його «Казках»

Естетизм, що сформувався у другій половині XIX ст., обстоював нові принципи мистецтва. Саме в такому незвіданому культурному середовищі розпочинає свій творчий шлях Оскар Вайльд, який згодом стане «одним із найяскравіших представників естетизму», що «проголошував формулу «мистецтво заради мистецтва», де форма переважає над змістом, а мораль поступається місцем естетичному задоволенню» [33, с. 63]. Більше того, і його

життєві орієнтири, і естетичне сприйняття світу пройняті парадоксальністю. «Принц Парадокс – так називали і Оскара Вайльда» [5, с. 485].

Він народився в 1854 р. в Дубліні, здобув освіту в Оксфорді, а його світогляд був сформований під впливом викладачів В. Пейтера і Дж. Рескіна. О. Вайльд був одружений, утім, втрапив у одностатевий скандал, за що навіть був засуджений на два роки каторжних робіт. Помер в 1900 р. у Франції у бідності та ізоляції.

О. Вайльд – блискучий оратор, відомий дотепними жартами і критикою вікторіанської моралі. Ці письменницькі таланти він демонстрував у різних жанрах – драмі, поезії, есеїстиці, прозі, що наразі утворюють єдиний світоглядно-естетичний комплекс. Провідною ідеєю його творчості є звеличення *мистецтва як автономного простору*, в якому краса і стиль є найбільшими цінностями. Вайльд був одним із найпослідовніших апологетів естетизму як культурного руху, який протиставляв мистецтво утилітаризму вікторіанських цінностей. Його знаменитий афоризм «*Все мистецтво абсолютно марне*» провокує читача переосмислити функції мистецтва та його етичну самостійність. Ця установка характеризує як його поетичні збірки, так і прозові твори і драми. Подібні погляди на автономію художнього твору обстоювали також Дж. Еббот, МакНейл Уіттер і У. Патер, які стверджували, що мистецтво має цінність саме як *естетичний досвід*, незалежно від моралі та користі.

Поезія О. Вайльда відзначається впливом французького символізму й англійського прерафаелітського руху, що проявляється в багатій метафориці, музикальному ритмі і культі краси як самодостатньої цінності. Його ранні вірші («*Poems*», 1881) демонструють захоплення класичними сюжетами, античною міфологією, середньовічною естетикою. Ці прикмети гармонізуються з модерною чутливістю і акцентом на темі морального занепаду. Поетична мова Вайльда, якою він оспівує смуток, біль, переживання, створює ефект відстороненості й емоційної насиченості водночас.

У прозі та есеїстиці О. Вайльда теж підкреслює роль мистецтва як автономного морального експерименту. У романі «Портрет Доріана Грея» («The Picture of Dorian Gray», 1890), есеях («Занепад брехні» («The Decay of Lying», 1891) та «Критик як художник» («The Critic as Artist», 1891) автор обстоює тезу про естетизм як *знаряддя радикальної критики вікторіанської культури*. На думку Вайльда, мистецтво *не копіює природу й суспільство, а створює нову реальність, вільну від обмежень моралі*. Крім цього, як доречно зауважує С. Самптер, «Вайльда зприпускався гіпотези, що складна людська поведінка, а саме *моральні та естетичні реакції*, може бути пов'язана з еволюційними імпульсами» [76, с. 626]. Така етична філософія дає підстави вважати його одним із найоригінальніших теоретиків мистецтва другої половини XIX ст.

Драматургія О. Вайльда – окремий феномен, який поєднав вікторіанську комедію звичаїв із блискучою інтелектуальною грою. Його п'єси «Віяло Леді Віндермеєр» («Lady Windermere's Fan, 1892»), «Жінка, не варта уваги» («The Woman of No Importance, 1893»), «Ідеальний чоловік» («An Ideal Husband», 1895), «Як важливо бути серйозним» («The Importance of Being Earnest», 1895) репрезентують одержиме мораллю суспільство і водночас безжально викривають його лицемірство. Афоризми і майстерні діалоги перетворюють текст на гру ідей і форм. Вайльд створює театр, який, окрім розважальної функції, змушує аудиторію рефлексувати про власні переконання.

Магістральним мотивом вайльдівської творчості є *ідея парадоксу як методу мислення і способу життя*. Відомі афоризми Вайльда поєднують майстерність дотепу із філософською провокацією, руйнують впевненість у категоріях добра і зла, краси й потворності, правди й брехні. Така авторська стратегія робить його творчість надзвичайно багатозначною, відкритою до інтерпретацій і водночас небезпечною для консервативної моралі, що за життя вартувало йому одіозної слави, засудження та смерті в забутті.

«Казки» – ще один неперевершений шедевр творчої біографії О. Вайльда. Він почав їх писати, щоб розважити дітей своїх друзів, а згодом і своїх синів.

Переконаний естет прагнув знайти новий спосіб вираження думок і почуттів, і його казки, що, на перший погляд, призначені для дітей, насправді містять глибокі моральні, естетичні та соціальні підтексти, які розшифрувати під силу часто лише дорослій людині. Але бажання успішно донести до широкої аудиторії найвищі істини спонукало письменника висловити це у простій і зрозумілій формі.

У 1888 р. виходить перша збірка казок «Щасливий Принц та інші твори» («The Happy Prince and Other Tales»), у якій автор апелював до тем любові, жертвності та самотності. У одному із своїх листів Вайльд писав, що казки *частково* призначалися для дітей, а також для тих, хто зберігав у собі дитячу здатність дивуватися і радіти. У збірці 1891 р. «Гранатовий Будиночок» («A House of Pomegranates») Вайльд зазначав, що його казки *не створені для дітей*, і пояснював, що мав приблизно однаковий намір догодити як британській дитині, так і британській публіці. Класичний вислів Вайльда **«Мої казки не для дітей»** підкреслює дуальну адресацію його творів: *як для тих, хто вірить у дива навіть у дорослому віці, так і тих маленьких читачів, кого не лякає етична складність.*

«Казки» О. Вайльда є особливою формою авторської художньої прози, яка поєднує традиційні жанрові риси народної казки з елементами філософської новели, символізму та декадентської естетики. Незважаючи на просту сюжетну структуру, ці твори мають глибоку ідейну архітектуру. Зазвичай вони складаються з експозиції, зав'язки, кульмінації і трагічної розв'язки, але ця класична схема інколи змінюється. Такі сюжетні зміщення дозволяють сьогодні інтерпретувати казки Вайльда не лише як розважальну чи повчальну літературу, а й як промодерністські тексти.

Казки О. Вайльда вирізняються вишуканим стилем, витонченим символізмом та ідейним розмаїттям, які істотно розширили жанрові межі казки як літературної форми. У його казках поєднуються традиції *моральної оповідки і притчі*: моральна оповідка, успадкована від братів Грімм та Ш. Перро, передбачає чіткий повчальний висновок і спонуку до морального

вдосконалення читача; водночас притча, вплив якої Вайльд запозичує з біблійних текстів та алегоричних історій європейської літератури, забезпечує метафоричну модель для міркувань над універсальними питаннями сенсу життя і моральних контроверсій. До цих складових додається власна естетична філософія письменника про автономію мистецтва та модерністські алюзії, які уможливорює розуміння його казки як феномену перехідного періоду між «високою» вікторіанською мораллю й новонародженою декадентською естетикою. *Британська літературна казка у Вайльдівській інтерпретації перестає бути суто дитячим жанром*, а перетворюється на парадоксальний і універсальний художній простір, у якому втілюються авторські роздуми про красу і мораль.

Цей філософсько-етичний ракурс – особливості художнього протистояння краси і моралі – формує ключову ідеологему в поетиці казок О. Вайльда. Автор рефлексує про категорії краси, жертвності, істини, употужнюючи ідею, що *краса сама по собі має екзистенційну цінність*. Цей принцип ґрунтується на Вайльдівському естетизмі, сформульованому у вже згаданих есе «Занепад брехні» та «Критик як митець». Таке розуміння естетизму походить від філософських переконань митця: *краса не зобов'язана бути корисною, а мистецтво не повинне служити суспільству*.

З огляду на реалізацію цього принципу, «Казки» О. Вайльда оприявнюються напрочуд гетерогенною літературною структурою, що увібрала в себе традиції і новаторство, естетизм і символізм, філософську глибину і соціальні реалії. Варто погодитися з думкою М. Девіса про те, що «казки Вайльда – це дзеркала, які відображають епоху, самотність і жагу до краси» [36, с. 201]. У цих багатогранних дзеркалах зникає можливість однозначної жанрової приналежності казок, а їхня концептуальна система здатна бути інтелектуальним провідником у створеному письменником *неоднозначному* художньому світі.

«Казкова» творчість О. Вайльда увібрала традиції народної і літературної казки попередніх періодів. Із творів братів Грімм, Ш. Перро та Г. К. Андерсена

О. Вайльд запозичує структурні елементи сюжетів, образну систему персонажів, мотиви чудесних перетворень, а також традиційні прийоми повчального наративу та алегорії. Водночас митець кардинально перетлумачує їх, додаючи елементи іронії, естетичної рефлексії та символізму, завдяки чому казки перестають бути лише дидактичними історіями для дітей і стають складними художніми текстами з відкритими інтерпретаційними горизонтами.

Значною мірою вплинули на О. Вайльда творчість та авторські новації Г. К. Андерсена. Його казки «Снігова королева», «Русалонька» та «Дівчинка із сірниками» вирізняються поетичністю, психологізмом і глибоким емоційним змістом. Андерсен створив літературну казку, яка поєднувала народні мотиви з особистими переживаннями, і Вайльд був вражений насамперед гуманізмом його казок. Обох митців єднає увага до психологічної глибини, символізму й моральної проблематики, а також прагнення вести діалог як з маленьким, так і з дорослим читачем. Як і Андерсен, Вайльд застосовував казкову форму для висвітлення глибоких моральних і соціальних тем, і як реформатор англійської літературної казки, поєднав риси класичної притчі і естетизму, людські почуття й моральні дилеми, завдяки чому його тексти долають межі традиційної фольклорної передбачуваності.

Водночас між ними є суттєва різниця: Андерсен зазвичай зберігає елемент віри у милосердя і каяття, тоді як Вайльд – іронічніший і трагічніший, його зазвичай часто парадоксальна або песимістична. Для Андерсена духовна і душевна чистота – це шлях до порятунку. Вайльд у свою чергу досліджує суперечності краси й добра, жертвності й егоїзму, і пропонує амбівалентне бачення моралі, що робить її більш рельєфною і комплексною.

Із народної казки О. Вайльд запозичує універсальні мотиви боротьби добра і зла, архетипічні образи героїв, а також ритмічну структуру та просту, але виразну мовну форму. Однак він трансформує їх, насичує парадоксальними елементами, психологічними нюансами у зображенні персонажів і, що напрочуд суттєво, репрезентацією моральних суперечностей у аспекті його філософської

рефлексії. Завдяки цьому казки Вайльда стають синтезом фольклорного, класичного і модерністського культурного коду.

Проте, на відміну від народних казок із чіткою дихотомією добра і зла, у «Казках» О. Вайльда *істина часто не є однозначною*. Його персонажі страждають, жертвують собою, творять добро, але зазвичай марно. Тож замість класичної казкової моралі Вайльд пропонує більш естетизовану і трагічну візію людського життя. Як переконує Дж. Маккормак, Вайльд використовує казкову форму *«не для повчання, а для медитативного роздуму над глибинними протиріччями серця»* [62, с. 97]. Авторські казки Вайльда морально випробовують читача, апелюють до емпатії, спонукають до сумніву, а не до прямолінійного прийняття норм.

У казках О. Вайльда головний герой часто бореться не з видимим ворогом, а з власною совістю або байдужістю суспільства. Як зауважує І. Мюррей, *«мораль у Вайльда – це не інструкція, а метафора людського страждання, яке не знає відповіді, крім краси»* [65, с. 71]. Цей підхід перегукується з філософським естетизмом самого автора, в якому краса найчастіше ототожнюється з добром, а не з іншими складовими нормативної етики.

Ще однією прикметою морального виміру казок О. Вайльда є критика буржуазних цінностей і демонстрація прірви між матеріальним добробутом і духовною порожнечею. Дослідження Дж. Гай ілюструє, що *«у Вайльда мораль виступає субверсивним жестом проти аморальності інституцій, а не результатом настанов»* [49, с. 54]. Такі жести засвідчують, що казки Вайльда, передусім, не повчають, а демонструють, як моральність окремих індивідів протистоїть суспільній аморальності, апатії і цинізму.

Як бачимо, унікальним творчим досягненням О. Вайльда є трансформація казки на рівні жанру: *зі звичайного повчання вона перетворюється на естетичний медитативний акт, у якому немає однозначних рішень*. Саме тому його казки можна повноправно вважати *філософськими притчами для дорослих, замаскованими під дитячі історії*. У більшості його історій відсутній

позитивний фінал: «добрі» герої, які жертвують собою заради інших, часто гинуть або залишаються знеціненими. Їхня «висока мораль» не приносить очікуваної винагороди, – навпаки, світ навколо залишається байдужим або навіть ворожим до їхніх вчинків. Глибинна несправедливість пронизує майже кожен твір англійського письменника. Протагоністи у Вайльда втілюють ідеал безкорисливої любові й милосердя, але світ, у якому вони живуть, виявляється безжальним до таких чеснот. Антагоністи, у свою чергу, часто уникають покарання або взагалі не відчують провини, їм не властиві розкаяння чи рефлексія. Такий метод письменника вмотивований його критичним ставленням до вікторіанського суспільства, у якому моральні принципи не гарантують винагороди, а зло не обов'язково карається.

Казка *«Щасливий принц»* («The Happy Prince») відкриває першу збірку О. Вайльда і є своєрідною декларацією моральних цінностей автора. Головний герой, принц, який жив у емоційному вакуумі, усвідомлює, що його щастя було фальшивим, а справжнє горе – поза стінами розкішного палацу. Його співчуття до бідних стає рушієм жертвовного служіння: «Коли я був живий і мав людське серце, я не знав, що таке сльози», – зізнається Принц [1]. Поступово він перетворюється на гіперболізований символ високих моральних ідеалів, віддає всі свої коштовності знедоленим людям (бідній дівчинці з сірниками, швачці фрейліни) і врешті символічно помирає. Образ Ластівки – трагічний символ загального відчуження. Вінцем естетичної майстерності автора у *«Щасливому принці»* є тонка іронія і ритмізована проза. Авторська інтенція в казці балансує між сентиментальністю і жорсткою соціальною критикою, яка, однак, не стає занадто відвертою.

Алегорична оповідь *«Соловей і Троянда»* («The Nightingale and the Rose») змальовує архетипічний мотив марної любовної жертви. Автор органічно поєднує природні символи у романтичну історію, приправляючи її іронією, але такий чуттєвий ліризм парадоксально призводить до жорстокого цинічного фіналу. Тут відчутний виклик автора-естета необґрунтованій сентиментальності: Соловей виступає узагальненою метафорою самого письменника. П. Ребі

інтерпретує цю казку як «емоційну притчу про мистецтво, що гине, бо не зустріло порозуміння» [69, с. 118].

«*Велетень-себелюбець*» («The Selfish Giant») – твір, у якому моральна ідея реалізується засобами християнської символіки на тлі авторських естетичних уявлень про добро як форму краси. Оповідь про егоїста побудована за зразком біблійної притчі, але адаптована до дитячого сприйняття, тож її стилістика є мінімалістичною, а семантика багаторівневою. Зима у казці метафорично зображена як зона відчуження, а весна втілює духовне переродження. Велетень виганяє дітей зі свого саду, прирікаючи себе на холод і самотність, які тривають доти, доки він не впускає в серце любов. Історія переродження героя завершується описом містичного образу дитини, на тілі якої – сліди цвяхів. Це викликає асоціації з образом Христа: «І він взяв дитину на руки, і серце його розтануло», – підсумовує автор [1].

Сатирична мініатюра «*Незвичайна ракета*» («The Remarkable Rocket») – навмисне перебільшена метафора зарозумілості, белетризований контраст між зверхньою мовою і поведінкою, та її фіаско. Ракета, що вважає себе найвеличнішою, не може злетіти і зрештою непомітно вибухає. Р. Елманн підкреслює, що Вайльд тут «використовує гумор як форму *морального осуду*» [40, с. 170].

«*Юний король*» («The Young King») – різновид алегорії-сну, адже нічні видіння героя мають релігійно-міфологічне підґрунтя. Розкішні коштовності і елегантні вбрання у цій казці набувають нового сенсу – символізують страждання бідняків, які їх виготовляють. Саме споглядання мук змушує короля відмовитися від розкішного життя. Вайльд використовує прийоми готичного бачення світу (наприклад, сцена в печері) для посилення ефекту моральної трансформації, однак утримується від прямого моралізування. Дж. Джонс зауважує, що «уся сцена біля вівтаря – це акт фантастичного, художнього бачення події молодим королем. По суті, це поверхневий альтруїзм і поверхнева відмова від матеріального» [52, с. 899].

Центральний конфлікт психологічної новели у формі казки «*Дня народження Інфанти*» («*The Birthday of the Infanta*») розгортається у символічній боротьбі між зовнішньою красою та внутрішньою жорстокістю. Попри риси трагедії, фінал слід назвати своєрідною антикульмінацією: Карлик не гине героїчно, а просто не витримує власного відображення. Образ Карлика – це квінтесенція трагізму людини, яка не має виважених життєвих переконань. У цій казці Вайльд також порушує тему моральної сліпоти естетизму: зовні прекрасна, але цинічна і байдужа в душі Інфанта не спроможна оцінити красу внутрішнього світу потворного зовні Карлика, його відданість і любов до неї.

Найдовша і найскладніша казка О. Вайльда – «*Рибалка і його Душа*» («*The Fisherman and His Soul*»). Її можна тлумачити як морально-філософську оповідь про дуалізм тілесного і духовного, у якій Рибалка заради можливості бути з коханою Русалкою добровільно відмовляється від власної душі. Душа опиняється у реальному світі, і, непристосована до нього, вчиться виживати зазвичай не надто гуманними методами. Текст «Рибалки і його душі» тяжіє до містерії або драматичної поеми, переосмисленої у руслі декадентської естетики. Автор вдається до концептуальних новацій, залучаючи ідею відчуженої душі як окремої сутності, що суперечить традиційній релігійній етиці, а фрагментарна композиція посилює ефект внутрішнього конфлікту. Американський дослідник К. Нассаар зазначає: «Рибалка і його Душа» запозичена з «Тіні» Андерсена. У ній чоловік посилає свою Тінь у світ, щоб спостерігати за молодою жінкою, і там Тінь дізнається про «це» і робить жахливі речі. До кінця історії Тінь отримує владу над чоловіком і позбавляє його життя» [66, с. 80]. Вайльд, вочевидь, інтерпретує андерсенівський мотив у руслі своєї етичної естетики.

«*Хлопчик-зірка*» («*The Star-Child*») – взірець християнської алегорії, синтез притчової нарації з архетипним мотивом випробувань героя. У сюжеті казки фігурують мотиви подорожі, зради, каяття, спасіння, а композиція відзначається внутрішньою напругою і психологічною достовірністю. Пошук матері і морального «я», трансформація і прозріння – провідні лінії казки. Зовнішня краса хлопчика контрастує з його безсердечністю, яка зрештою

призводить до морального падіння. Шлях його покаяння супроводжується муками і приниженням: «Тепер я знаю, що краса – в серці, а не в обличчі», – доходить висновку головний герой [1].

«Відданий друг» («The Devoted Friend») вирізняється оригінальною інтертекстуальністю: оповідь вбудована в рамкову історію, є «казкою в казці». Така структура дозволяє Вайльду дистанціюватися від безпосереднього моралізаторства, але імпліцитно він критикує надумане милосердя. Письменник використовує гротескові засоби характеристики персонажів, за допомогою яких Мірошник Г'ю уособлює лицемірну експлуатацію доброти своєї жертви – наївного Маленького Ганса.

Особливе місце у поетиці вайльдівських «Казок» посідають анімалізми: тварини у казках цього автора – повноправні учасники сюжету та носії морального та емоційного сенсу. Їхня поява в текстах казок сприяє формуванню притчевої виразності у тлумаченні тем жертвності, вірності чи байдужості, підсилює символічну багатоплановість сюжету. Анімалістичні образи (Соловей, Ластівка, Коноплянка та ін.) сприяють виявленню глибокого психологізму, оскільки тварини у нього часто виражають ті інтуїтивні імпульси та відчуття, які непідвладні раціональному «людському» дискурсу. На загал, «анімалізми з «Казок» Вайльда виконують моралізаторсько-виховну функцію, втілюють авторське бачення етичних норм, відображають Вайльдівське уявлення про справжню красу, – внутрішню, а не зовнішню» [12, с. 255].

Варто зауважити, що пильну увагу дослідників зазвичай приковував стилістичний малюнок автора у «Казках». Вайльдівський стиль чітко корелюється з естетичними переконаннями митця. Він вирізняється поєднанням метафізики, іронії та глибокого ліризму. Манера письма Вайльда – майстерна і незбагненна, а текстова тканина його творів – музикальна і стилістично витончена, оздоблена вишуканими мовними засобами. Підтвердженням цих висновків є стилістичний малюнок «Казок» письменника, конститuentами якого зазвичай постають епітети, порівняння, алегорії, метафори, парадокси, антитези, гра слів та ритмічні повтори, які організують

розлогі «кольорові» характеристики, що віддзеркалюють психологічні та моральні деталі в зображенні персонажів та описують різні локації в казках. Неповторного шарму «Казкам» надає саме така стилістика, в основі якої насичення «декоративними елементами» [2, с. 153], а на культурологічному рівні – залучення «різних історичних і культурних пластів, вірувань і звичок» [10, с. 78]. Завдяки цим елементам О. Вайльд створює «декоративну» поетику казок, де кожен образ і деталь сповнені символічних значень і відкривають шляхи для багаторівневих інтерпретацій.

Як переконує Ю. Янченко, «сильний потяг до *декоративного мистецтва* завжди був важливою рисою естетизму О. Вайльда. <...> О. Вайльд започаткував і розробив особливий «декоративний» стиль оповіді, який рівною мірою складається з предметів зображення та способів опису», а все, що письменник відтворює, «є надзвичайно мальовничим, витонченим, вишуканим» [14, с. 78].

Також варто зазначити, що коштовне каміння і золото теж відіграють символічну роль у казках письменника, якого з огляду на це часто іменують «головним ювеліром» англійської літератури. «Рубін є символом страсної любові, хоробрості, могутності, царственості. На ефесі меча Принца палав великий червоний рубін, який підкреслює гідність і любов до людей Принца-Статуї», – зазначає А. Павлюк [8, с. 139]. Тож, як підсумовує К. Бексон, вся *декоративна стилістика* О. Вайльда «відображає його *естетичну філософію*» [20, с. 15].

О. Вайльд часто рефлексує про свою долю митця. Найяскравіше це проілюстровано в «De Profundis» – пристрасному листі-сповіді, написаному у в'язниці. У ньому митець поєднує самокритику, обвинувачення суспільства і глибокі міркування про любов і страждання. Його казки – теж маленькі моральні завершені сповіді, в яких немає точних відповідей на актуальні питання, а є апеляція до розуму, душі і серця особливого читача – *дитини з дорослим мисленням*. У «Казках» автор підкреслює важливість внутрішньої краси, моральної чистоти, співчуття і жертвності, досліджує протиріччя

людської натури, а також осмислює філософські та соціальні теми, приховані за парадоксальними, фантастичними або алегоричними сюжетами. Подібна художня структура дозволяє письменникові апелювати до майбутнього читача різних вікових категорій як до інтелектуально зрілої особистості.

Висновки до розділу 1

У першому розділі було здійснено короткий огляд ключових ознак поетики народної казки, представлено еволюцію літературної казки. Було розглянуто історико-теоретичні витoki жанру, виокремлено основні етапи її розвитку в контексті європейської та британської традицій, починаючи від фольклорних основ і закінчуючи появою літературної казки як жанру, який активно використовує алегорії та символи задля імпліцитного втілення моральних і філософських смислів. Аналіз творчості авторів довайльдівського періоду уможлиблює осмислення генези жанру, його ролі і призначення в контексті соціокультурних трансформацій Європи кінця XIX ст.

Спираючись на основні риси народної казки, зберігаючи канони європейської літературної казки, О. Вайльд здійснив трансформацію художньої форми. Вона почала поєднувати естетичні ідеали мистецтва, специфічні уявлення про мораль, стилістично вишукану критику суспільних норм. О. Вайльд збагатив літературну казку новими художніми та естетичними знахідками, серед яких витончена символіка, парадоксальні сюжети, алегоричні персонажі, ритмічна і музикальна мовна структура, поєднання морального й естетичного дискурсів, іронія та філософські алюзії. У своїх творах митець не лише втілює притаманні йому естетичні переконання, а й залишив читачеві простір для самостійної інтерпретації морально-філософських проблем.

Тож результати першого розділу роботи уможливають розуміння внеску О. Вайльда у становлення літературної казки як жанру і закладають фундамент для подальшого аналізу його «Казок» з точки зору моральної проблематики.

РОЗДІЛ 2.

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОРАЛЬНОЇ ПАРАДИГМИ У «КАЗКАХ» О. ВАЙЛЬДА

2.1. Амбівалентність моралі у «Казках» О. Вайльда

У контексті літературознавства мораль можна розглядати як систему уявлень про добро і зло, істину і несправедливість, що оприявнюється у вчинках персонажів, конфліктах і сюжетних ходах твору. Моральна проблематика художнього тексту охоплює коло порушених автором актуальних в етичному плані питань. На відміну від прямого моралізування в педагогіці, етичні проблеми в літературі найчастіше опредмечуються через внутрішні конфлікти персонажів, символічні ситуації або взаємодію полярних ціннісних систем, симбіоз яких дозволяє читачеві самотійно формулювати моральні висновки. Такий спосіб подання сприяє більш довірливій комунікації між твором і його потенційним інтерпретатором, перетворюючи художній текст на простір для рефлексії та осмислення власних моральних орієнтирів.

О. Вайльд – автор, який трансформував уявлення про людську мораль на основі власних естетичних переконань. *«Висока» мораль у казках О. Вайльда – не банальний набір чеснот, а стан болючого пробудження персонажа, точка неповернення, після якої неможливо обманювати себе.* У художньому світі митця позитивна риса визначається як певна внутрішня зрада, адже вимагає відмови від любові чи мрії і обґрунтовує необхідність такої відмови. Істина, на думку письменника, не відновлює порядку, а лише вказує на його ілюзорність.

«Низька» мораль, на переконання О. Вайльда, не рельєфне очевидне зло, а рафіноване пристосуванство або ситуативна показна вистава. Вона прагматична і лагідна, часто криється під вивіскою декларацій про добро, справедливість і дружбу. Суспільству вигідна така мораль, адже вона зручна для соціальних інституцій. У цій системі певна негативна якість є основою порядку, і саме тому вона не лякає, оскільки виглядає як норма, навіть тоді,

коли завдає шкоди. Низька мораль у казках О. Вайльда уособлює систему, в якій *особисто ніхто не винен і не несе відповідальності, оскільки просто чинить «як усі»*. Тому вона значно небезпечніша за прямолінійну жорстокість.

Вайльдівське художнє переосмислення категорій моралі було стимульоване соціокультурними факторами. Наприкінці XIX ст. вікторіанська етика вкотре виявила свою неспроможність пояснити розбіжності між християнським істинами, декларованою гуманністю та колоніальною експансією. Тонкий спостерігач сучасної йому культури, О. Вайльд інтегрує в казкову форму крім дидактичних інтенцій ще і сумніви щодо самої можливості *єдиної моралі* у строкатому світі зламу століть, а відтак його казки, за влучним висловом К. Пауелла, постають такими, що *«висміюють однозначні рішення моральної впевненості, виплекані вікторіанцями»*[67, с. 12].

За схильністю до морального повчання вікторіанська література часто маскувала ідеологічний підтекст: популярні серед читачів романи виховання і сімейні повісті не в останю чергу мали на меті створення ідеального підданого монархії. На цьому тлі Вайльдова казка вирізняється естетичною двоїстістю: *імітує моральний дискурс і водночас створює амбівалентну етику* жертви, краси, страждання, які не завжди конвертуються у винагороду. Таким чином, як помітив Дж. Брістоу, *«казки Вайльда викривають лицемірство вікторіанської благодійності [27, с. 141], демонструючи справжню суспільну цінність «високої» моралі.*

Казковий жанр стає зручною формою для алегоричного зображення абсолютної суспільної моралі, основи якої похитнулися саме наприкінці XIX ст. Як наслідок, специфіка морального універсуму О. Вайльда полягає в тому, що його персонажі не демонструють простої дихотомії високої і низької моралі, а втілюють *трагічні парадокси морального вибору між ними*. Цей аспект зближує Вайльда з моральними драмами Г. Джеймса, який теж досліджував неоднорідність мотивів людської поведінки у своїй великій прозі.

Вайльдова «казкова» мораль корелюється з декадентською філософією: представники цього напрямку, як уже говорилося, вбачали у красі самотійну

цінність, яка не має *практичного етичного* значення. Але на відміну від поверхневого трактування аморальності в стилі естетики декадансу, казки ірландського письменника з одного боку виявляють достеменну тугу за моральним порядком, який міг би виправдати страждання героїв, а з іншого – визнають неможливість його досягнення в несправедливому світі. «Естетизм Вайльда невіддільний від *етики болю та жалю*, і розкриває глибокі суперечності», – наголошує Р. Гагнієр [43, с. 165].

На переконання Н. Саммелза, «у розповідях Вайльда немає соціального механізму, який би винагороджував добродетель чи карав жорстокість» [73, с. 72]. Справді, О. Вайльд відверто декларував неефективність та непродуктивність високої моралі і її конститuentів як дієвих соціальних інструментів, що є неприйнятним британській літературній традиції. Його персонажі страждають і гинуть, залишаючи по собі не досягнуті мрії і не реалізовані плани, а примарний спогад про можливу моральну альтернативу. Тут його погляди уподібнюються до трагічних імперативів його відомого сучасника Т. Харді, чия проза, написана на порубіжжі сторіч, також тяжіла до руйнування вікторіанських ілюзій про торжество морального закону.

У своїх казках О. Вайльд пропонує модель моралі, яка базується на *співчутті* як єдиній абсолютній *цінності*, проте позбавленій механізму реалізації в соціумі. «Його оповідання аналізують сентиментальну благодійність вікторіанського суспільства, показуючи його порожнечу» [51, с. 49], через що імпліцитно критикують соціальні інститути – церкву і монархію. У контексті англійської літературної традиції ірландський митець виступає як амбівалентна постать – *послідовник і водночас критик її моралізму*, бо «підриває моральну складову зсередини, показуючи її зв'язок з владою» [50, с. 23]. Його казки і продовжують демонстрацію вікторіанської традиційної моралі, але разом з тим і деконструють її, викриваючи умовність і лицемірство суспільного порядку. Це робить його казки наближеними до сатиричних полотен Дж. Свіфта, ніж до традиційної дитячої літератури.

Казки О. Вайльда демонструють нетипову для народної казки *відмову від покарання за зло та винагороди за добро* як універсальних законів світобудови. Замість класичного етичного поділу Вайльд використовує казковий простір для розгортання естетичного досвіду, який зворушує і інспірує, але *не має на меті виносити вердикти або схвалювати*. Оскільки така стратегія є похідною від автономії мистецтва як головного правила його творчості, то казки у Вайльда виглядають *не інструкціями для моделювання дитячої поведінки, а специфічним мистецьким викликом для дорослого*, що має допомогти дитині розібратися у етичних переплетіннях. Як влучно сказав М. Фолді, «мистецтво Вайльда відмовляється повчати, воно провокує» [42, с. 101].

Значну роль у цій деструкції відіграє Вайльдівська іронія – імпліцитна, але нищівна, яка в першу чергу руйнує дидактизм як такий. Авторський голос часто балансує між щирою жалобою за невинністю і базжальними описами соціальної жорстокості, створюючи напружену композиційну ситуацію, яка не дає остаточної відповіді на питання про справедливість чи вину. Але, яка зауважує Н. Коль, іронія Вайльда – це *«скальпель, який руйнує благочестя морального дискурсу»* [53, с. 57].

Таким чином, *моральна проблематика казок О. Вайльда – це етична лабораторія, у якій випробовуються межі високої і низької моралі – добра і зла, співчуття і егоїзму, краси і смерті*. Завдяки такій амбівалентності його казки стають унікальним явищем як у дитячій вікторіанської літератури, так і в ширшому європейському форматі і у світовому масштабі як такі, що «в мініатюрі зображують кризу цінностей сучасності», – акцентує Д. Денісофф [37, с. 198].

У такому потрактуванні моральної проблематики О. Вайльд спирався на досвід своїх попередників і сучасників.

Шотландський письменник Дж. Макдональд – один із перших авторів англomовної «філософської казки», – так фігурально можна іменувати його фентезійні романи «За північним вітром» («At the Back of the North Wind», 1871) та «Легка принцеса» («The Light Princess», 1864). Він теж не обмежується

звичайною моралістикою, а забагачує сюжети за рахунок символів і містики. У обох письменників висока мораль не є простою чи вигідною: жертовність, відданість, біль – необхідні складові морального шляху. Макдональд утверджує християнський платонізм і обстоюю суспільну гармонію, тоді як Вайльд уникає демонстрування такої екзистенційної надії – його фінали скоріше трагічно-безвихідні. За влучним твердженням С. Менлов, «у казках Вайльда зберігається символічна насиченість Макдональда, але християнський оптимізм у них замінений на естетичний фаталізм» [60, с. 214].

Притаманний народним казкам чіткий поділ на добро і зло, на думку О. Вайльда, значно спрощував людську природу, тому у казках письменника переважає моральна амбівалентність. Вайльд захоплювався ідеями романтизму, йому подобалися героїчні легенди, балади та середньовічні сюжети. Однак, на відміну від В. Скотта, О. Вайльд заперечував ідеалізацію національної історії, пропонуючи натомість насмішкуватий і цинічний погляд на владу і честь. У цьому сенсі його творчість втілює перехід від романтичного героїзму до декадансного песимізму, що супроводжувався усвідомленням соціальної несправедливості і художнім виявленням глибинних моральних і екзистенційних протиріч.

О. Вайльд був палким шанувальником сестер Бронте, а особливо поважав Шарлотту за глибокий художній психологізм. Він вважав, що як вони самі, так і їхні складні жіночі персонажі кидають виклик вікторіанським уявленням про роль жінки у суспільстві, але засуджував надмірну емоційність і трагічність. У своїх казках він намагався зберегти драматизм і глибину сюжетних колізій і водночас прагнув урівноважити їх витонченим стилем і іронією. Таким чином, вайльдівську манеру можна розглядати як спробу подолання емоційної «бурі» і створення більш вишуканої і всеохопної форми. Ця художня стратегія походить від його переконання в тому що *«краса й форма – найкращі партнери для реалізації складних ідей»*.

Амбівалентний підхід О. Вайльда до тлумачення моралі можна вважати реакцією на «добродушний» моралізм Ч. Діккенса, що, на думку Вайльда, не

дозволяв читачеві реально оцінити психологію персонажів і суперечності світу. Така переоцінка ідеалів відображає загальну вайльдівську тенденцію до цілеспрямованого ускладнення зовні простих моральних істин.

Подібно до В. Теккерея, О. Вайльд першочергово вдається до тонкої психологічної іронії, крізь яку проступає завуальована сатира на англійську буржуазію. Як і Теккерей у «Ярмарку суєти», Вайльд у «Казках» зображував типові для вищих кіл лицемірство і фальш. Водночас естет Вайльд не сприймав «побутової гіркоти» Теккерея, його песимістичного, часом занадто критичного світогляду. Його високий естетизм став ніби художньою антитезою до прозаїчного і прагматичного підходу Теккерея.

У своїй деконструкції вікторіанського дидактизму О. Вайльд у певному сенсі співвідноситься з пізнім Р. Стівенсоном, особливо в його «Дивній історії доктора Джекіла і містера Гайда» («Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde», 1886), де поняття добра і зла функціонують не як антиподи, а як стани свідомості, між якими відбувається взаємопроникнення. Хоча Вайльд обирає інший жанр, його моральна структура так само демонструє відмову від усталеної етичної парадигми на користь гібридних форм. Як і у Стівенсона, висока мораль у Вайльда – суперечлива та емоційно вразлива. Цей підхід робить моральне у його казках глибоко людським – *не об'єктивною нормою, а проблемою вибору*.

М. Луїза де Раме (Віда) у своїх оповіданнях «Бімбі: Історії для дітей» («Bimbi: Stories for Children», 1892) відзначалася драматичною сентиментальністю, зображенням самопожертви і страждання як естетичного досвіду. Це споріднює її з вайльдівським культом жертвності, з його ідеалізацією страждання як символу морального протесту. Обидва автори пишуть «не для дітей, а для дорослих»: образ дитини стає метафорою чистоти, якої суспільство негідне. На думку С. Арати, «Віда та Вайльд естетизують страждання у своїх оповіданнях, але іронія Вайльда позбавляє читача моральної розради» [17, с. 38].

Г. Джеймс був сфокусований на художньому осмисленні універсального морального вибору і створював ситуації без чіткої межі між добром і злом (приміром, у «Крилах голубки» (1902) мотиви героїв трактуються двозначно, а їхня моральна оцінка залежить від рецепції читача). Певно, цей підхід він запозичив з казок Вайльда, адже, наприклад, у «Щасливому принці» і «Хлопчикові-Зірці» створено моральні конфлікти без однозначних рішень: персонажі можуть бути носіями високої моралі, але при цьому вона їм не приносить щастя чи справедливості, і в вайльдівському казковому світі немає гарантованого механізму, який би її відновив.

Як і О. Вайльду, Г. Джеймсу імпонували відкриті фінали, і він теж фокусувався на «внутрішньому пейзажі» – психологічній драмі замість дії. О. Вайльд у казках провокує роздуми про *трагедію* високої моралі у злого світі і проводить експеримент над читацькою свідомістю: його притчеві наративи часто акцентують не на подіях, а на моральних наслідках.

У творах В. Морріса (зокрема, у «Лісі за межами світу», 1904) простежується етичний мотив втрати і безкінечного пошуку, який, подібно до вайльдівського вічного очікування справедливості, так і не настає. Персонажі обох авторів схожі, адже вони самотні і шляхетні ідеалісти. Подібний і світогляд митців: і для Морріса, і для Вайльда краса і доброчесність – уособлення вищого сенсу, досягти якого неможливо. Казку ж обидва осмислюють як форму, в якій зінтегровано утопічне, моральне та символічне. Втім, Морріс більше заглиблений у середньовічну міфопоетику, тоді як у Вайльда превалує урбаністичний, сучасний контекст.

Також можна провести паралелі між творчими здобутками О. Вайльда і французького романтика, одного із творців «поетичної казки» XIX ст. Ш. Нодьє. Обидва митці перетворюють казку на містичну алегорію, однаково інтерпретують мораль: мораль амбівалентна, а фінали – трагічні. Нодьє містичний романтик, Вайльд же – іронічний естет, проте обидва створюють казку для дорослого мислячого читача, а не спрощений дидактичний текст для дітей.

Моральна амбівалентність вайльдівських казок концептуально перегукується з етичними пассажами французького письменника А. Доде, зокрема, з його «Листами з мого млина» (1861), де фігура доброго, але вразливого персонажа виявляється жертвою цинічного світу. Як і Вайльд, Доде акцентує увагу не на повчанні, а на емоційному досвіді, який мораль не раціоналізує, а навпаки ускладнює. Обидва автори створюють середовище, в якому моральний вчинок не лише не змінює світ, а й стає особистою трагедією. Вайльд, однак, розвиває цю лінію ще глибше, поєднуючи естетику з духовним конфліктом.

У «Словнику від лукавого» («The Devil's Dictionary», 1906) американський прозаїк А. Бірс вельми суперечливо тлумачить моральні поняття. «Абсурд – судження або думка, що абсолютно не збігається з чийось власним. Ввічливість – найбільш прийнятна форма лицемірства. Доля – те, чим деспот виправдовує лихі дії, а дурень – невдачу» [22, с. 84]. Бірс часто показує безглуздість намірів моралізування у тогочасному світі. Іронія Вайльда значно м'якша, але не менш пронизлива, адже теж викриває безсилля високої моралі у суспільстві. Бірс полюбить нелогічні і навіть жорстокі фінали – у Вайльда фінали також часто трагічні: Принца міське правління викидає на смітник, а Ластівка і Соловей помирають даремно. Бірс використовував чорний гумор і гротеск як спосіб висміяти суспільну моральність; Вайльд зазвичай не доходить до потужної сатири Бірса, але у його казках є фрагменти, сповнені надмірної жорстокості (наприклад, у описі Інфанти з однойменної казки), яка викриває безсердечність красивого «цивілізованого» світу.

Попри те, що казки О. Вайльда не позначені яскраво вираженим моралізуванням (а інколи і завдяки цьому), вони активно заохочують читачів до рефлексії. Такий рецептивний ефект породжений властивістю казок письменника: вони функціонують як філософські параболи без фінальної інтерпретації, що споріднює їх із притчами Ф. Кафки, який створює аналогічну атмосферу *моральної невирішеності*, спроможну закласти підвалини для виникнення потужного інтерпретативного потенціалу.

У контексті амбівалентного підходу до інтерпретації моралі одразу зазначимо, що всі Вайльдівські герої – уособлення *непотрібної жертовності*. Такий підхід демонструє як вплив *findesiècle* як доби, що виявляла скепсис до самої можливості морального прогресу, так і авторський естетизм і парадоксальність як визначальні фактори його художнього методу. У його казках страждання й самопожертва не лише моральний жест, а й естетичний феномен. *Герої гинуть красиво, а моральна цінність перетворюється на естетичну категорію.*

Зважаючи на цей висновок, «Казки» О. Вайльда можна розглядати як твори-роздуми на морально-етичні теми. Письменник свідомо не дає відповіді на питання, чи можна виправдати біль, страждання, добро заради вищих цілей та ідеалів. Подібна постановка проблеми ставить під сумнів цінність самого механізму морального виправдання. К. Крафт стверджує, що Вайльд представляє мораль як театралізовану ідеологію, *«ставить етику як виставу, розкриваючи її залежність від влади та перформансу»* [33, с. 59]. Таке авторське сприйняття реалізується в казках як парадоксальна *моральність без моралізаторства*, де етика існує як питання, а не відповідь.

З огляду на вайльдівську художню концепцію моралі, його казкову спадщину можна вважати культурним містком між вікторіанською епохою та модернізмом, оскільки, як наголошує Л. Даулінг, *«казки Вайльда загострюють модерністське розуміння того, що моральні істини є конструйованими, нестабільними»* [38, с. 132]. Його тексти – ґрунт, на якому проростає не дидактизм, а психологічна складність образів, багатозначність і гра форм, символів, зароджується його власний «театр абсурду». Саме тому О. Вайльд був і залишається постаттю-символом – провокатором, естетом і трагічним пророком своєї доби.

2.2. Реалізація ключових моральних проблем у «Казках»

Ретельний аналіз дев'яти казок О. Вайльда дає підстави стверджувати, що жертовність і альтруїзм як показники високої моралі є центральними темами

обидвох збірок. На відміну від традицій народних казок, у яких позитивно забарвлені людські вчинки зазвичай у фіналі винагороджуються, у Вайльда жертвність часто призводить до трагедії, підкреслюючи дисонанс між ідеалами та реальністю. Усі казки письменника – «Щасливий принц», «Соловей і Троянда», «Велетень-себелюбець», «Відданий друг», «Незвичайна ракета», «Юний король», «День народження Інфанти», «Рибалка і його Душа», «Хлопчик-Зірка» – змальовують жертвність як акт етичного вибору, який різко контрастує із суспільною байдужістю.

Тема жертвності та альтруїзму казок О. Вайльда є органічним продовженням філософських, естетичних і соціальних ідей, які сформувалися у його попередніх творах – есе «Занепад брехні» (1889), романі «Портрет Доріана Грея» (1890) та численних статтях про мистецтво й індивідуалізм. До жанру казки Вайльд звернувся у 1888 р., у період, коли він сам не просто переосмислював естетичну теорію, а й розмірковував про сенс духовного життя, відчував страждання через жертвність і красу.

Його перша збірка «Щасливий принц та інші казки» (1888) демонструє відхід від поверхневого моралізаторства і звертається до внутрішньої трагедії людського існування, роздвоєності між прагненням до ідеального і реальністю страждань.

Аналізуючи персонажів із цієї збірки О. Вайльда, можна побачити, що вони часто є уособленням певної моральної ідеї, доведеної до крайнощів. Принц із «Щасливого принца» символізує пробудження сумління у той час, коли, втративши розкіш, герой уперше починає бачити страждання інших. Його погляд з висоти на місто можна вважати метафорою дистанціювання від суспільства. Натомість Ластівка в цій казці є втіленням емпатії. Їхня жертва життям – імпліцитний протест проти холодного, егоцентричного і егоїстичного світу, байдужого до краси душі. Статуя принца з цієї казки жертвує своїми коштовними інкрустаціями, щоб допомогти бідним, і йому допомагає в цьому чуйна Ластівка. Пташка відмовляється від омріяної подорожі до Єгипту, щоб залишатися з Принцем, і гине від холоду.

Щоб створити червону троянду, птаха із «Солов'я і Троянди» жертвує життям: «Вона все тулилася ближче до терну, й пісня її ставала все гучнішою» [1]. Але трагічний парадокс у тому, що жертва шляхетного птаха виявляється марною – ані студент, ані його кохана не потребують її, і не здатні оцінити, що лиш підкреслює трагізм альтруїзму в суспільстві, зосередженому на матеріальних цінностях.

У «Велетні-себелюбці» готовність велетня жертвувати своїми егоїстичними потребами та відкритість до дітей повертає весну в його сад: «Ти колись дозволив мені побавитися у твоєму саду. Тепер і ти підеш зі мною до мого саду – до Раю» [1]. Сад Велетня – велична алегорія на сповнене добра людське серце, яке замикається від світу, застигає і лише через відкритість до іншого отримує нове життя. Прикметно, що його навернення не є швидким чи зовнішнім, а складним внутрішнім шляхом, що веде до розуміння власної провини та пошуку спокути. Побачивши страждання інших у снах, герой казки «Юний король» відмовляється від носіння мантиї, адже врешті розуміє, що «у тій нитці – кров» [1].

У «Рибалці і його Душі» Рибалка жертвує душею заради кохання до Русалки: «Я віддам свою душу, бо люблю тебе», – говорить головний герой [1]. Його жертва контрастує з егоїзмом душі, в якій оселилася жорстокість, що підкреслює дуалізм тіла й духу. У «Хлопчику-Зірці» жертвність є наслідком покаяння героя, який проходить шлях принижень, щоб відновити стосунки із матір'ю. Він говорить: «Я тебе не знаю, бо я Хлопчик-Зірка» [1], і ці слова уособлюють його гординю, що несумісна з любов'ю і милосердям. Трансформація хлопчика – болісний шлях до саморефлексії, очищення та прийняття іншого – символізує очищення через страждання. Ця казка ілюструє, що випробування змінюють людину, а її мотив перегукується з ідеєю падіння і порятунку, яка раніше пролунала в романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» (1890).

У «Відданому другові» доброго і наївного Ганса експлуатує підступний Мірошник. На думку Л. Брейтлінгер, «ця казка викриває лицемірство

суспільних уявлень про дружбу» [25, с. 144]. У «Дні народженні Інфанти» Карлик жертвує своєю гідністю заради любові до Інфанти, але, хоча «він упав мертвим перед її ногами» [1], вона проігнорувала його смерть. Навіть у «Незвичайній ракеті» жертвність присутня опосередковано: Ракета «жертвує» своїм існуванням заради ілюзії слави, що є вишуканою вайльдівською пародією на альтруїзм.

Як уже зазначалося, важливу роль у моральній концепції О. Вайльда відіграє ідея краси як сили, яка не завжди рятує, але завжди страждає. І це чи не найпарадоксальніший момент: *краса у творах Вайльда майже завжди приречена*, адже занадто чиста для світу, в якому панують хитрість, меркантильність, підлість і байдужість. Його персонажі – це *своєрідні прекрасні мученики*, що страждають через свою готовність до самопожертви і зберігають вірність альтруїстичним ідеалам, які світ вважає безглуздими і недоречними.

У казках О. Вайльда моральні константи жертвності і альтруїзму не є самодостатніми категоріями, а проявляються крізь взаємоперетини і внутрішні суперечності: жертвність часто знецінюють, а альтруїзм не гарантує нічого позитивного. У такому співвіднесенні цих моральних критеріїв розкривається специфіка амбівалентності: *моральне значення формується у процесі зіткнення цінностей між собою*.

Казки О. Вайльда, створені в добу естетизму та кризи вікторіанської моралі, вирізняються глибоким осмисленням егоїзму як психологічної та соціальної вади, та індивідуалізму як шляху до самопізнання і пародіюванням суспільних цінностей. Крізь алегоричні образи, символізм і парадоксальні фінали Вайльд деконструє традиційні уявлення про мораль, викриваючи лицемірство суспільства та занурюючись у внутрішні конфлікти особистості. Завдяки названим художнім чинникам, його казки постають унікальним простором для осмислення суперечностей між індивідуальним і колективним.

Егоїзм у казках О. Вайльда розглядається як багатогранна проблема, що реалізується на індивідуальному і суспільному текстових рівнях. Забороняючи дітям гратися в саду, головний герой казки «Велетень-себелюбець» символічно

ізолює себе від атмосфери людяності, прирікаючи на вічну зиму, що виступає метафорою духовної порожнечі. Трансформація велетня, який «був дуже егоїстичним» і «бідні діти не мали більше де гратися» [1], підкреслює думку автора про те, що егоїзм є не лише особистою вадою, а й соціальним бар'єром, який руйнує зв'язки між людьми. У цій історії сад стає проєкцією душі, а найбільш символічним є поява пораненої Дитини, яка веде Велетня в Рай: «Ти колись дозволив мені побавитися у твоєму саду. Тепер і ти підеш зі мною до мого саду – до Раю» [1].

Егоїзм у тлумаченні О. Вайльда є не лише індивідуальною рисою, а й відображенням низької моралі представників суспільних структур, що підтримують нерівність і байдужість. У «Відданому другові» яскравий носій низької моралі Мірошник експлуатує Ганса, демонструючи егоїзм як форму соціальної маніпуляції, замаскованої під моральний обов'язок. Вайльд висміює протестантську етику праці, зображуючи її інструментом психологічного домінування. «День народження Інфанти», в якій егоцентрична принцеса ігнорує страждання Карлика, є найжорстокішою казкою Вайльда, адже в ній невинність нашкоджується на «прекрасну» жорстокість. Малий Карлик виконує роль придворного блазня і щиро тішиться, сподіваючись, що його кохають. Проте, побачивши власне відображення, він уперше усвідомлює свою «інакшість»: «У воді він побачив самого себе. «Я потворний!» – вигукнув він, і птахи злякано розлетілися» [1]. Він помирає не від жаху, а від емоційного краху, а егоїстична Інфанта байдужа до смерті своєї іграшки.

Індивідуалізм у казках О. Вайльда інтерпретується як складний процес, який часто супроводжується болісним розмірковуванням та моральним пробудженням. У «Хлопчикові-Зірці» головний герой долає шлях від гордині до самопізнання через приниження та випробування. Його зневага до матері та подальше покаєння ілюструють індивідуалізм як внутрішню боротьбу, що веде до морального переродження. У фінальній казці збірки «Гранатовий будиночок» Вайльд ніби переглядає своє бачення моральної трансформації. Хлопчик-Зірка нагадує самого автора – людини, що пройшла шлях від слави

через падіння до болісного прозріння. «І той, хто був таким гордим, став покірним, і той, хто зневажав інших, сам зазнав зневаги», – підсумовує автор [1].

На відміну від типового для народної казки героїчного індивідуалізму, Вайльдівський індивідуалізм, попри його позитивне етичне маркування, не гарантує тріумфу. У «Рибалці і його Душі» герой жертвує душею заради кохання, але ця індивідуальна свобода призводить до трагедії. У цій філософській притчі про дуалізм тіла й духу засліплений коханням Рибалка робить фатальну помилку, бо переконаний, що його душа заважає йому кохати і бути поруч з коханою Русалкою. Душа без серця, як виявляється, стає безжальною: «Я пізнала мудрість світу, але не знайшла любові. Повертайся зі мною і покайся» [1]. Парадокс у тому, що мораль оприявнюється як сила, яка живе лише у серці, і душа без любові жажливіша за тіло без душі. У цій казці, вочевидь, Вайльд іронічно описує і амбівалентність прагнень до самореалізації.

Окрім цього, письменник використовує казкову форму як сатиричний інструмент для пародіювання низької вікторіанської моралі. У «Незвичайній Рaketі» образ зарозумілого феєрверка стає карикатурою на гіпертрофований індивідуалізм. Ця пародія викриває суспільну одержимість зовнішньою славою та статусом, а також малює психологічний портрет надмірного самолюбівання: Ракета не здатна побачити себе ззовні, і її «велич» існує лише як безкінечний внутрішній монолог. Ракета, яка не зуміла навіть вибухнути, постійно вихваляється: «Я незвичайна Ракета і походжу від незвичайних батьків» [1]. Іронічний монолог Ракети, переконаної у своїй винятковості, – це гіпербола вікторіанського індивідуалізму, який втратив зв'язок із реальністю: «Я знаю, що я незвичайна. Тому й усі мене не розуміють» [1]. При цьому вона гине непоміченою, хоча мріяла про славу. Тут Вайльд поєднує мораль і сатиру, створюючи карикатуру на вищу форму індивідуалізму – непоправний егоїзм.

У «Щасливому принці» висміюється показна вікторіанська благодійність, а по суті суспільний егоїстичний підхід до людей: жертвність Принца та Ластівки не змінює суспільного порядку, а їхня смерть ігнорується містом. Дж.

Зайпс зазначає, що у цій казці «Вайльд оплакує не лише втрату ідеалізму, а й неактуальність мистецтва у світі *поверхневих* цінностей» [82, с. 12]. У «Дні народженні Інфанти» Вайльд критикує естетизм, позбавлений емпатії, через образ Інфанти, чия зовнішня краса контрастує з моральною порожнечою.

У «Казках» О. Вайльда егоїзм оприявнюється як культурно виправдана і соціально схвальна модель поведінки. Навіть Щасливий Принц, навдивовижу жертковий та емпатичний, не позбавлений естетичної самозакоханості, його співчуття передбачає внутрішнє милування власним стражданням. Слід зауважити, що індивідуалізм у казках Вайльда часто є не ознакою сили, а симптомом трагічної відчуженості.

Казки О. Вайльда переосмислюють егоїзм та індивідуалізм у контексті вікторіанської культури, викриваючи їх як психологічні і соціальні вади, і як поштовх до самопізнання. Егоїзм, зображений у «Велетні-себелюбці» та «Відданому другові», є дзеркалом суспільної байдужості, в той час як індивідуалізм у «Хлопчикові-Зірці» чи «Юному королі» стає шляхом до моральної трансформації, хоча й трагічної. Висміюючи егоїзм у «Незвичайній ракеті» чи «Щасливому принці», Вайльд створює своєрідні *антидидактичні філософські притчі*, які постають на захист тези про те, що авторське потрактування індивідуалізму та егоїзму є яскравою ілюстрацією кризи моралі англійського суспільства наприкінці XIX ст.

Традиційно для англійської літератури, у «Казках» О. Вайльда знаходить відображення інтерпретація теми Семи смертних гріхів. Вона не проголошується відкрито, а майстерно вбудована у поведінку персонажів і конфлікти між ними. Автор *не моралізує і не висміює, а демонструє*, як гординя, заздрість чи гнів проявляються у повсякденних ситуаціях під маскою добропорядності.

Гординя у казках Вайльда – не прямолінійна самозакоханість, а, найпевніше, символ вкрай обмеженого его, яке не може сприймати будь-кого іншого як рівного собі. У «Велетні-себелюбці» гординя проявляється в жорсткому кордоні, який Велетень вибудовує довкола себе і свого саду. «Я не

дозволю нікому тут гратися, окрім мене самого» [1]. Таким безапеляційним наказом він закриває не лише простір, а й саму можливість співіснування з собі подібними.

Заздрість у казках О. Вайльда не завжди очевидна, але виступає у вигляді зневаги аморального соціуму до краси і безкорисливості. У «Щасливому принці» мешканці міста знецінюють жертвність головного героя, викидаючи його на смітник одразу, коли він перестає милувати погляд містян: «Він вже не красивий. Навіщо він нам тепер?» – запитує Вайльд [1].

Гнів у «Казках» часто не виглядає як відкрите насильство – він більше схожий на жорстокість з боку владних структур. У «Дні народженні Інфанти» героїня демонструє свій гнів тоді, коли сміється над стражданням Карлика, та коли безжально засуджує його як іншого. «Він потворний! Виженіть його негайно!», – наказує Інфанта [1]. У цьому холодному наказі відчувається більше справжньої жорстокості, аніж ситуативної люті.

Жадібність у інтерпретації О. Вайльда часто приховується під маскою морального обов'язку. У «Вірному другові» Мірошник демонструє псевдоборочесність, але всі його дії спрямовані на власне збагачення. Цей персонаж переконаний, що «справжні друзі повинні мати все спільне» [1], а тому святенницькими формулами виправдовує свою лицемірну меркантильність.

Ненаситність у вайльдівських текстах частіше культурно обумовлена, ніж буквальна, і інтерпретується через споживання краси як розваги. У казці «Соловей і Троянда» студент прагне кохання як «речі», яку можна отримати й кинути. «Вона не захотіла моєї троянди. Кохання – це дурниця», – резюмує Соловей [1]. Таке споживацьке мислення знецінює жертву Солов'я до марної прикраси та засвідчує наявність у нього апетиту до швидких насолод без відповідальності.

У розумінні О. Вайльда хіть не буквальна, а метафізична, – це потяг до влади, до самоствердження та домінування. У «Юному королі» спокуса багатством і блиском стає символом зваби, що вимагає крові інших. Між рядків

питання «Чи не є пурпурова фарба плямою крові?» [1] криється невпинна жага короля володіти світом.

Як бачимо, у казках О. Вайльд переймається питаннями жертвності, егоїзму, гордині, гніву, жадібності та ін. в характері персонажів. У кожному випадку до осмислення цих вад він використовує амбівалентний підхід, потрактовуючи їх ситуативно, крізь призму естетичного модусу і своєї гіркої іронії, що й дає шанс читачам самим відповісти на численні етичні питання.

Новаторство О. Вайльда у структуруванні амбівалентної моралі полягає у тому, що він відмовляється від усталених канонів народних казок, у яких чітко транслюється «правильний» урок. Цей висновок підтверджують неоднозначні моральні категорії, які у сприйнятті О. Вайльда постають динамічними переживаннями, у яких закладено простір для сумніву та індивідуального вибору. Така стратегія ще раз підтверджує думку про переосмислення письменником казки як жанру: *від дидактичної нарації до художнього експерименту зі змінними етичними смислами.*

2.3. Моральний конфлікт між особистим і суспільним

У «Казках» О. Вайльд вдається до зображення конфлікту між особистістю і суспільством крізь посередництво репрезентації низької моралі соціальних інституцій (церкви та держави), які, на його переконання, пригнічують індивідуальну, а відтак і моральну свободу громадян. Не в останню чергу автор критикує і аморальність персонажів на тлі соціальних невідповідностей.

Конфлікт між особистим і суспільним, який є лейтмотивом більшості казок митця, слугує засобом анатомізації і розвінчання соціальних догм. Через критику церкви й державних структур у «Щасливому принці» та «Юному королі» Вайльд демонструє їхню неспроможність бути моральними авторитетами та оголює приховане лицемірство влади. Естетична іронія, якою пронизані «Незвичайна ракета» і «Соловей і Троянда», деконструє *високу*

вікторіанську мораль, пропонуючи естетичне заперечення замість дидактичних рішень. Зрештою, завдяки оприяненню конфліктів між особистим і суспільним, казки Вайльда перетворюються на філософські притчі, в яких відображається боротьба особистості проти соціальних інститутів і норм, у яких майстерно розхитуються авторитет держави як байдужого механізму, у якому високі моральні якості придушуються або парадоксальним чином виходять за інституційні рамки.

Держава в казках О. Вайльда імпліцитно постає маркером соціального контролю, що пригнічує особистість. Так, у «Щасливому принці» статуя принца, символ ідеалізованого правителя, об'єднується з Ластівкою, щоб допомогти нужденним, але їхні дії зневажаються міською владою, яка знищує статую за її «неестетичність». Ця сцена є сатирою на державу, яка цінує зовнішню велич більше, ніж гуманність, і відображає вікторіанську одержимість статусом і порядком. У «Відданому другові» постать Мірошника втілює модель буржуазної влади, яка прикриває експлуатацію риторикою фальшивої дружби.

Церква у цій казці зображена як інститут, що підтримує владу, а не духовне зростання, а у «Хлопчиків-Зірці» релігійні постулати не допомагають герою в його внутрішній трансформації. У «Юному королі» критика церкви проявляється через образ єпископа, який виправдовує розкіш і владу релігійними приписами, тоді як герой, відмовляючись від корони, обирає іншу мораль. Таким чином, Вайльд використовує казку, аби розкритикувати структури влади, розкриваючи їхню неспроможність відповідати задекларованим моральним принципам.

Естетична іронія є ключовим інструментом О. Вайльда для заперечення основ вікторіанської моралі, яка протиставляє індивідуальну етику суспільним нормам. У «Незвичайній ракеті» образ пихатого феєрверка є пародією на буржуазний індивідуалізм, який плутає самозакоханість із величчю. Комізм цього образу проявляється в тому, що, попри власну пиху, ракета зрештою залишається непоміченою, що відображає марноту суспільних амбіцій. Гірка

іронія «Щасливого принца» полягає в тому, що жертвність принца та Ластівки не змінює суспільних устоїв, а їхня смерть стає лише естетичним актом.

Ірландський майстер парадоксу вдається до критики державних та соціальних інституцій і для того, щоб розвінчати внутрішні моральні суперечності в характері своїх персонажів. Як зауважує сам О. Вайльд у «Хлопчикові-Зірці», «і що більше ти кривдив інших, то більше сам кривдив себе» [1]. У «Незвичайній ракеті» О. Вайльд тонко висміює завищену самооцінку як модель моральної деградації суспільства. Ракета вважає себе важливою не тому, що має реальну цінність, а тому, що її навчили вірити у власну велич. Цей персонаж є інструментом сатири на самовпевнений політичний клас. Її репліка «Я певна, що я справляю чудове враження на світ» [1] стає втіленням соціальної псевдовеличі.

У казці «День народження Інфанти» низька мораль можновладців продемонстрована крізь призму придворного етикету, який не допускає емпатії – *краса та страждання втрачають сенс у системі, де все визначається статусом*. Інфанта, що уособлює владу, відчуває захват від фізичної потворності Карлика, а потім безжально нехтує його смертю, адже, як пише автор, «на обличчі її була посмішка, але під посмішкою – холод» [1]. Ця сцена є глибокою метафорою бездуховності влади, яка навіть смерть підпорядковує протоколу. Її моральним антиподом є наївний Карлик, який, незважаючи на відсутність статусу, демонструє здатність до любові та саморефлексії.

Образи батька і дядька Інфанти в казці «День народження Інфанти», на перший погляд, поверхово виписані автором. Проте саме на тлі їхньої мовчазної присутності О. Вайльд формує складне морально-релігійне тло, яке продукує жорстокість дитини і трансформує казку до трагічної притчі про гріх і каяття. Батько Інфанти – трагічний монарх-вдівець, його відлюдькуватість і затьмарений розум – символ духовного осліплення, спричиненого життям у системі, де влада редукує здатність до співчуття: «Король, що за вісім років не усміхнувся, сидів на високому троні, самотній, мов жертва у вежі часу», – пише Вайльд [1]. Дядько Інфанти, навпаки, втілює світське «жонглювання» владою:

він активний, сценічний і манірний «сірий кардинал», що є протилежністю до відчуженого батька.

Ці дві фігури використані О. Вайльдом для уособлення двох батьківських архетипів: один – пасивний носій гріха, інший – активний спокусник. Вони обидва неспроможні передати Інфанті жодного духовного спадку, окрім порожнечі. Саме тому Інфанта, як дитина без живої етичної парадигми, сміється зі смерті Карлика – адже вона не здатна усвідомити горе, гріх і провину, і успадковує від родичів лише внутрішній вакуум.

У «Юному королі» головний персонаж прозріває духовно всупереч традиційним вимогам церемоніальності. Його відмова від класичного образу правителя є своєрідним актом морального вдосконалення. Коли юнак приходить до храму в убогому вбранні, священники, як носії релігійної і державної ідеології, проголошують його єретиком, що лише підкреслює розрив між моральною правдою та офіційним приписом. Сам король у цей момент перетворюється з символу влади на пророка і виголошує, що «правда царює не у золоті, а в милосерді» [1].

Найгострішим проявом конфлікту між індивідуальною мораллю і владою є казка О. Вайльда «Рибалка і його Душа», у якій душа намагається вплинути на рибалку, застосовуючи релігійні та моральні догми як інструмент контролю. Душа, як носій традиційної моралі, прагне перешкодити щирому кохання юнака. Вайльд у цьому випадку розвінчує християнський аскетизм, переконуючи, що істинна мораль – не в абстрактному духовному вдосконаленні, а в здатності любити, «бо любов сильніша за душу» [1].

У форматі моральної боротьби між особистим і суспільним, казки О. Вайльда репрезентують своєрідну переоцінку християнської моралі, де традиційні поняття жертвності, милосердя і гріха набувають амбівалентного звучання. Як бачимо, його образи часто імітують біблійні притчі, але руйнують упевненість у тому, що страждання має сенс або що добро винагороджується. Такі казки не просто заперечують віру, а ставлять її під сумнів, і, як зауважує К.

Крайст, О. Вайльд «викриває *релігійний імпульс, позбавлений трансцендентності*» [31, с. 142].

Цей дослідницький висновок впливає з помітної у вайльдівських казках критики інституційної релігії як інструмента моральної нерівності та жорстокості. Автор переконує, що мовні формули християнського смирення чи обов'язку можуть прикривати соціальну експлуатацію або психологічне домінування. Це своєрідна анатомія «псевдосвятості», де моральні стандарти втрачають етичний зміст і стають риторикою влади. У такому прочитанні казка О. Вайльда «викриває вікторіанську мораль як *виставу, відірвану від автентичного почуття*» [44, с. 115].

Прикметно, що релігійна символіка Вайльда нерідко набуває *психоаналітичного* підтексту: його казки можна читати як драми роздвоєної особистості, де свідоме прагнення демонстрації високої моралі вступає в конфлікт з несвідомими проявами, приміром, егоїзму й самозакоханості. Оскільки протагоністи не є однозначно правильними, а антагоністи не рефлексують з приводу зла, яке скоюють, то виникає своєрідна психологічна складність оповіді, яка руйнує казкову дидактичність і наближає текст до модерністського усвідомлення суперечливості людської природи. Більше того, як слушно зауважує Дж. Стоукс, «казки Вайльда драматизують нездатність вікторіанської особистості опанувати *власні протиріччя*» [75, с. 76].

«Щасливий принц» – це справжня психологічна драма про конфлікт між егоїстичним спогляданням краси й суспільною відповідальністю за біль іншого. Принц – символ занадто пізнього розкаяння і пробудження сумління. За життя він ігнорував усі біди простого люду, а після смерті жертвує накопиченим капіталом, аби спокутувати гріхи. Цей мотив відображає авторську достеменну тривогу про можливе духовне спустошення, а також страх бути прекрасним, але бездушним.

Велетень-себелюбець уособлює не лише гріх гордині, а й психологічну травму самотності і страх близькості. Його егоїзм як захисний механізм перетворює сад на фортецю, а процес його порятунку – це психологічна драма

через руйнування захисних бар'єрів і прийняття іншого. Тому казка стає і релігійною притчею, і дослідженням психологічного шляху від ізоляції до емпатії, в якій, як наголошує С. Гріффін, «Вайльд припускає можливість існування благодаті, але навмисно відмовляється її визнати» [47, с. 77].

«Відданий друг» – сатира на протестантську мораль, художній розгляд психології соціального маніпулювання і залежності. Мірошник у ній виступає взірцем підступного садизму, який під виглядом виховання нахабно використовує схильність Ганса до самопожертви. «Юний король» поєднує релігійний мотив спокути із психологічним дослідженням провини й бунту проти власної ролі. Сни короля – своєрідна форма несвідомого протесту проти насильства ієрархії, яку він має уособлювати. Його відмова від корони – не лише акт смирення, а й розрив із батьківськими очікуваннями.

«Хлопчик-Зірка» порушує релігійний вимір спокути як психологічний процес визнання іншого себе. Шлях Хлопчика до іншого себе – це і проєкція підсвідомої боротьби з власною жорстокістю, і екзистенційна зустріч із власною провиною. Е. Елфенбайн відзначає, що у цій казці «Вайльд переосмислює покаяння як *самотнє випробування*» [39, с. 211]. Таким чином казка поєднує релігійну метафору із психологічною драмою самовизначення.

Вайльдівська казка, вочевидь, функціонує і як фікційна антирелігійна проповідь, яка не заперечує священного, а проблематизує його справедливість. Такий авторський наратив ставить під сумнів не лише вікторіанський культ «винагороди за чесноти», а й саму можливість зрозуміти *божественну логіку у світі страждання*. Вайльд, як підкреслює І. Мюррей, «вивертає християнський наратив навиворіт, щоб зіткнути нас із непрозорістю божественної справедливості» [64, с. 134]. Його казки таким чином стають і певною теологічною провокацією.

Також слід зазначити, що *гендерні* аспекти в казках О. Вайльда теж відображають конфлікт між індивідуальними прагненнями чоловіків і жінок та соціальними очікуваннями, що побутували у вікторіанському суспільстві. Образ головної героїні з «Дня народження Інфанти» стає сатиричною моделлю

штучно створеного ідеалу жіночності, за якою криється емоційна холодність. Її байдужість до страждань Карлика підкреслює суспільне заохочення до зовнішньої краси та ігнорування моральною відповідальністю. У «Солов'ї і Троянді» жіночий образ (професорська донька, в яку нібито закоханий Студент-фізик) змальований аморфним та зарозумілим, що контрастує з активною жертовністю Солов'я, дії якого виходять за межі чітких гендерних нормативів.

Чоловічі образи теж перебувають у конфлікті з соціальними нормами. У «Рибалці і його Душі» головний персонаж свідомо обирає кохану Русалку, кидаючи виклик релігійним забобонам, що суперечить патріархальним уявленням про чоловічу раціональність, а згодом стає фатальним для юнака.

Загалом, у «Казках» О. Вайльд використовує конфлікт між особистою мораллю і суспільними й релігійними догмами з метою критики соціальних стандартів та привернення читацької уваги до низької моралі персонажів. Активно послуговуючись гендерними стратегіями та психологічними практиками, автор навмисне оголює суперечності між людиною і суспільством, адже має на меті продемонструвати, що справжнє вдосконалення і прозріння приходить через особистий внутрішній досвід, а не зовнішнє нав'язування моральних законів.

2.4. Аксіологічні цінності в «Казках»

Аксіологія як розділ філософії розглядає не лише самі цінності, а й механізми їх зміщення, девальвації та іронізації. Як зауважує М. Шелер, «цінності не існують у вакуумі: вони завжди проявляються у драматичній ситуації, у кореляції з іншими можливими ієрархіями» [74, с. 27].

У літературі аксіологічний аналіз дозволяє виявити внутрішні етичні колізії тексту, тобто не лише те, що персонаж вбачає «високою» мораллю, «добром», а як це добро співвідноситься з мовою, структурою й естетикою твору. П. Рікер наголошує, що «нарратив не тільки *передає цінності, а й формує*

їх, створюючи простір для суперечностей і нових інтерпретацій» [70, с. 52]. Особливо це актуально для казок, у яких традиційно діє імпліцитна система оцінок і «зразкових» моральних рішень. У казках О. Вайльда ця система *не просто змінена, а деконструйована зсередини*, що створює простір для аксіологічної невизначеності.

Як уже було зазначено, вікторіанська культура створила жорстку ієрархію цінностей, у якій християнське смирення і публічна мораль переважали над індивідуальними умонастроями і культурно-естетичними поглядами. Але саме наприкінці XIX ст. ця ієрархія почала руйнуватися: з'явилися нові естетичні правила, що викликали появу альтернативної аксіології. О. Вайльд радикалізує цей перелом, демонструючи, що кожен позитивний рух може виявитися позбавленим сенсу або по ходу розгортання нарації в казках змінити свій емоційний реєстр. Це формує аксіологічну непевність, яка наряду з амбівалентністю моралі посідає чільне місце в його «казковій» філософії.

Аксіологічна парадигма казок О. Вайльда ґрунтується на постійному конфлікті між абсолютними й релятивними цінностями. У його художньому світі, як було встановлено раніше, краса порожня, добро марне, а жертвність ніким не помічена або ж нікому не потрібна. Вайльдівська казка завдяки цій аксіомі *не проголошує ієрархії, а демонструє її руйнування як акт інтелектуальної і моральної відвертості*. Саме через цю нестабільність категорій і виникає нова система цінностей, яка базується не на результаті, а на внутрішньому акті, навіть якщо він трагічний.

Цінності у казках О. Вайльда *не існують у стабільному контексті*, їх завжди супроводжує іронія або сумнів. Герої його казок, які уособлюють високу мораль і творять добро, майже не вірять у зовнішнє винагородження своїх гуманних вчинків, вони навіть здогадуються, що будуть знецінені. Відтак цінність у «Казках» актуалізується *не виваженою настановою, а своєрідною медитацією в межах і про межі моралі*, вона постає мінливою і лише контекстуально зрозумілою та значущою. Аксіологічна невизначеність —

концептуальна стратегія, що засвідчує вплив модерністських тенденцій на творчість Вайльда.

На аксіологічній невизначеності казок О. Вайльда акцентує увагу М. Джиллеспі: «Художні твори Вайльда чинять опір моральній телеології, замінюючи її мозаїкою *конкуруючих цінностей*, значення яких залишаються нестабільними» [45, с. 144]. Іронічну природу вайльдівської етики підкреслює і Б. Блек: «Вайльд повертає моральну серйозність проти самої себе, створюючи етичні простори, де іронія *знецінює* саме поняття чесноти» [23, с. 89]. С. Євангеліста стверджує факт руйнування стабільних моральних центрів у вайльдівській казці: «Казки Вайльда – це лабораторії для краху *нормативних систем цінностей*, що представляють етику як перформативну та тимчасову» [41, с. 127]. На нестабільність краси як аксіологічної категорії звертає увагу Д. Роуз, який зазначає, що «естетичні *цінності* Вайльда характеризуються *нетривкістю*, представляючи красу не як простір трансцендентності, а як арену етичної дискусії» [72, с. 58]. А Р. Делламора підсумовує: «Те, що моралізує Вайльд, – *не цінність, а лише її оболонка*» [36, с. 97].

Розглянемо кілька найрепрезентативніших аксіологічних трансформацій у «Казках». Слід, передусім, стверджувати, що у них *цінність абсолютної краси* відривається від *моралі* і стає відокремленою і навіть небезпечною констатною. Наприклад, у «Дні народження Інфанти» зовнішня краса разюче дисонує з внутрішньою низькою мораллю головної героїні. Ця казка оповідає про тріумф краси, яка перестає бути *естетичною цінністю*, адже Інфанта, хоч і прекрасна, але *добро нічого не значить* у її палаці. Як слушно зауважує К. Махоні, у цій розповіді Вайльд викриває «естетизм водночас як *спокусу і загрозу*, відмовляючись від його моральної довершеності» [59, с. 74].

Вайльдівська іронія теж сприяє утворенню змінної аксіологічної системи. Ракета з однойменної казки зображена самозакоханою, зарозумілою і порожньою. «Я незвичайна ракета і походжу від незвичайних батьків», – хвалиться вона [1]. У розумінні О. Вайльда це вже не просто *марнославство*, а надмірне і шкідливе *самомилування*. *Самозакоханість* ракети зрештою *стає*

карикатурою на недоречний вікторіанський піднесений настрій. Вайльд у цій казці «конструює іронію як *етичний* засіб, репрезентуючи відмінні погляди на чесноти» [68, с. 112], тому ця розповідь чи не найбільше з-поміж усіх казок спонукає до моральної рефлексії.

Присутність суб'єктивної авторської рецепції моралі виявляється в «Рибалці і його Душі», де головний герой відкидає колективні норми заради *цінного особистого досвіду любові*. У «Юному королі» автор ставить під сумнів *легітимність влади як цінності*, підкреслюючи конфлікт між матеріальною розкішшю і духовним сумлінням її представників. Вайльд ставить сумнів вище обов'язку і пропонує розуміння *цінності сумніву як чесноти*, завдяки чому, на думку Л. Броді, він «руйнує моральний мінімалізм королівської влади» [26, с. 83].

«Щасливий принц» – трагічна інверсія вікторіанських цінностей (*успіху і користі*), трансформація безкорисливого співчуття в альтернативну аксіологічну систему, у якій *цінність марноти жесту* репрезентується як протест. У «Хлопчику-Зірці» головний герой «рефлексує про свої минулі *ганебні* вчинки і врешті морально перероджується» [18, с. 204]. У казці «Соловей і Троянда» *любов* змальовується як *піднесений, але холодний ідеал*, неспроможний відповісти на справжнє кохання. У казці «Велетень-себелюбець» центральною постає *цінність гостинності* як форма ставлення до іншого, що протиставляється характерному для вікторіанської епохи культу приватної власності. Як наголошує А. Вреттос, у цій історії Вайльд «переосмислює *власність як етичну відкритість*, а не ізоляцію» [79, с. 101].

Його твори потужно репрезентують цінність *співчуття до іншого* не через обіцянку винагороди, а через усвідомлення вразливості іншого. Студент із «Солов'я і Троянди» неспроможний відчути і зрозуміти емпатичного Солов'я, бо він раціональний і говорить цитатами: «Я маю повернутись до філософії – вона *не вимагає серця*» [1]. Донька професора – втілення відсутності співчуття і душевної порожнечі: дівчина любить коштовності більше за квіти і цінує їх більше за любов не лише тому, що жорстока, а тому, що *для неї це звично і*

нормально. Між цими бездушними манекенами помирає єдина жива істота в тексті.

Поетику казок О. Вайльда концептуально збагачують роздуми автора про смисл «добра», і тим самим казки руйнують традиційну для народних казок схему перемоги добра над злом і лишаять читача без надії на справедливу відплату. Казки ставлять перед поміркованим читачем надскладне запитання: *чи варто робити добро, якщо його ніхто не побачить, не зрозуміє і не оцінить? відтак чи є добро цінністю?* Саме це питання перетворює його казки на філософське дзеркало людської душі, де мораль вимірюється не зовнішнім ефектом, а внутрішньою дією. Відмова від передбачуваної перемоги високої моралі спонукає читача до її переосмислення.

Письменник відкидає *«ідею добра»* як соціального чинника з гарантованою винагородою, що, на перший погляд, видається небезпечним з точки зору традиційного вікторіанського виховання. Однак у вайльдівській етичній парадигмі дитина не повинна засвоювати готові відповіді, а має вчитися формулювати питання до світу, інших і до себе самої. Автор казок звертається до дітей не як до наївних і слухняних маленьких читачів, а як до потенційно мислячих людей, які можуть зіштовхнутися з подібними ситуаціями в житті і потребуватимуть їхнього вирішення.

Саме в цьому полягає справжня педагогічна сила його казок: вони *не формують морального автоматизму, а культивують моральну свідомість.* Замість казки-настанови з відповідями на моральні питання О. Вайльд створює *казку-дискусію*, де читач змушений сам вирішувати, що значить бути добрим, чесним чи милосердним у світі, який цього не вимагає.

«Відданий друг» – найцинічніша казка у вайльдівському виконанні, притча про невідворотність смерті слабкого у світі, в якому *добро підпорядковане риториці сильнішого.* Маленький Ганс приречений від початку і помирає тому, що його знищує брехлива висока мораль, яка покликана лише експлуатувати. «Незвичайна ракета» – це казка, яка переростає у трагіфарс, у якому О. Вайльд *знецінює псевдогеройство* і доводить до абсурду саму ідею

«значущої смерті». *Правда* про своє походження ламає Хлопчика-Зірку з однойменної казки, *знищує* вщент його *егоцентризм* і стимулює йти далі дорогою *добра*, що виражається у відновленні спілкування з матір'ю.

Оповідач казки «Відданий друг» Щур навмисно зображений автором як самозакоханий моралізатор, адже, ставши на бік Мірошника, він також перекручує історію, внаслідок чого читач може зробити висновок, що *добро* Ганса – *всього лиш слова*. Мірошник і Ганс у цій казці уособлюють дві форми терору. Мірошник не просто лицемір, а і втілення дозволеного насильства. Його «дружба» – це логічно вибудована ідеологія, де кожен вчинок обґрунтований і системний, а відтак жорстокий. На противагу йому Ганс – чистий, щирий і наївний, і, щонайголовніше, незахищений перед сильнішими. Самовпевнений Мірошник спокійно насміхається зі слабого Ганса: «Твоя відданість – найбільша з твоїх переваг. Саме тому я її використаю» [1].

Велетень із однойменної казки – творець замкнутого простору, що витісняє «іншого», символізує моральну трансформацію відлюдкуватого себелюбця у людину, здатну на гарний вчинок: « – Який же я справді егоїст! – промовив він. – Тепер я знаю, чому Весна барила. Я підсаджу того сіромашного малюка на верховіття, а тоді розвалю мур, і мій садок назавжди перетвориться на дитячий майданчик» [1]. Можна зробити висновок, що він визнає свою провину і трансформує *вороже володарювання у гостинність*. Парадоксально, але смерть Велетня можна вважати моментом його злиття з життям, яким він колись знехтував.

Байдужість у казках ірландського письменника перетворюється на вищу форма жорстокості, оскільки вона замальовується *не* як виражена *злість*, а *відсутність саморефлексії та емпатії*. Яскравим прикладом є юна принцеса з «Дня народженні Інфанти»: «Тоді Інфанта насупилася, і її гарні рожеві губки скривились у чарівну гримаску. – На майбутнє припилюйте, щоб у тих, хто прийде гратися зі мною, *не було серця*, – звеліла вона й вибігла в сад» [1].

Соловей із однойменної казки уособлює *фанатизм краси і любові*. «І Соловушка щільніше настромилася на шип, і він проколов її серце, і гострий,

несамовитий біль пронизав пташку. Пекучим, пекучим був біль, проте відчайдушно лунала її пісня, бо співала вона про Кохання, облагороджене Смертю, про кохання, яке вмирає не у гробниці» [1]. Пташине *жертвне добро*, таким чином, не має сенсу, воно *величне і безглуздо трагічне*.

Хлопчик-Зірка проходить напружений шлях від *гордині до розкаяння через страждання*. « – Мамо, я відрікся від тебе в годину моєї гордості. Прийми мене в годину моєї смиренності. Мамо, я дав тобі ненависть. Дай же мені любов. Мамо, я відштовхнув тебе. Прийми своє дитя зараз» [1]. У «Юному королі» герой відмовляється від корони, бо бачить гріх у її блиску. «Чи буде Радість носити те, що скроїло Горе?» [1]. Тут *сумнів* постає етичним інструментом, але залишає відкритим питання про *дієвість добра*.

Як бачимо, аксіологія вайльдівських казок не передбачає нормативної педагогіки, пропонуючи цінність *амбівалентності як морального досвіду*, і, як стверджує Л. Пікетт, казки культивують цю амбівалентність «як *форму опору*» [68, с. 115]. «Казки» О. Вайльда нагадують аксіологічні лабіринти, в яких читач змушений сам конструювати сенс, оскільки вони *не повчають однозначно*, а шляхом трансформацій *переосмислюють і деконструють* загальнолюдські цінності та *створять нові*, чим і провокують критичне осмислення цих метаморфоз потенційними реципієнтами. Такий ракурс зближує твори О. Вайльда з постструктуралістськими текстами, які створюються як майданчики для представлення смислових зсувів.

Як бачимо, аксіологічна основа казок О. Вайльда структурована не як застигла система норм, а як жива мережа сенсів, що постійно перебуває у русі. Цінності в межах високої моралі (гостинність, сумнів, відданість, досвід, правда, героїзм, вдосконалення) інтерпретуються як вияв *добра*, яке не знаходить відгуку в аморальному у суспільстві. Вельми «низькі» чинники людської природи (марнославство, байдужість, самозакоханість, приниження, нехтування, лицемірство) у казках взаємодіють, зіштовхуються й змінюють свої контури залежно від сюжетної лінії твору, персонажних характеристик та художньої ситуації. Така мінливість і неоднозначність дозволяє говорити про

глибоке переосмислення О. Вайльдом традиційного морального вектора, насамперед, народної, а також і літературної казки середини ХІХ ст., внаслідок чого етичне в його казкових текстах завжди переплетене з естетичним і відкрите до багатозначного прочитання.

Висновки до розділу 2

«Казки» Оскара Вайльда – це унікальний літературний феномен, у якому поєднуються філософська рефлексія, естетизм, моральна і соціальна критика. Його твори переосмислюють традиційні казкові мотиви, пропонуючи складний погляд на духовні та суспільні цінності крізь посередництво авторських уявлень про високу та низьку мораль і його розуміння амбівалентності і невизначеності у інтерпретації етичної парадигми. На основі своєї унікальної естетико-моральної філософії О. Вайльд у «казковій» формі аналізує актуальні моральні проблеми тогочасся (гординю, гнів, заздрість та ін.), але фокусується на проблемних дилемах жертвності і егоїзму, альтруїзму і індивідуалізму, протиріччях між індивідуальними прагненнями і соціальними стандартами, а також репрезентує свою візію аксіологічних аспектів та своєрідну філософію «добра».

Жертвність і альтруїзм у «Казках» О. Вайльда відходять від традиційних гуманістичних ідеалів і набувають трагічного забарвлення. Вайльд зображує самопожертву як естетичний акт, який не знаходить відгуку в байдужому світі, що надає перевагу матеріальним цінностям. Так, на відміну від авторів, які зображають індивідуалізм як абсурд чи ізоляцію, О. Вайльд підкреслює його трагічну природу. Егоїзм у його творах є відображенням ідеології суспільних структур, які заохочують самозакоханість і пиху. Також його казки демонструють, що церква та держава придушують індивідуальну свободу, а гендерні кордони її суттєво деформують. Таким чином, Вайльд перетворює казку на інструмент філософського осмислення.

О. Вайльд синтезує елементи романтизму, вікторіанської літератури та передмодернізму, які у симбіозі з тонкою іронією (що імплікує його сатиру)

набувають небаченої раніше філософської глибини, застосованої для аналізу моральних принципів. Здатність поєднувати естетизм, моральність із соціальною критикою робить казки унікальним літературним експериментом. Більше того, автор уникає традиційного дидактизму, замінюючи його красою як формою заперечення суспільної моральної порожнечі, завдяки чому вони функціонують не лише як літературний, а й культурний феномен, що відображає кризу епохи. Ці художні знахідки О. Вайльда значно видозмінюють і збагачують ідейно-концептуальну канву казок, які відтак не вкладаються в чіткі межі традиційних жанрових рамок як народної казки, так і творів «довайльдівського» періоду.

Ретельний аналіз дев'яти казок О. Вайльда демонструє, що персонажі цих творів вирізняються багатовимірністю внутрішнього світу, в якому експліцитні прояви нерідко суперечать справжнім імпульсам. Так, Юний король проходить трансформацію від самозакоханого естета до свідомої особистості, здатної побачити біль за межами краси. Натомість Рибалка з однойменної казки втілює інакший тип – несвідому інфантильну жертву, яка відмовляється від душі заради кохання, але виявляється неспроможною витримати її відсутність. Образ відьми, яка люб'язно погоджується допомогти Рибалці, репрезентує зло як ідеологію. Інший вияв переосмисленої моралі втілений у Мірошнику з «Вірного друга» – маніпуляторі, який використовує псевдоетичну риторику в якості інструменту влади над наївним і беззахисним Гансом. Сліпа жертвовність останнього свідчить про відсутність у нього внутрішнього стрижня.

Казка про Інфанту і Карлика змальовує два кардинально протилежні типи неспроможності співчуття. Інфанта – невинна, але бездушна дитина, її холодна краса поєднується з вродженою відчуженістю, а жорстокість вмотивована відсутністю рефлексії, притаманній вищому світові. Карлик – її задзеркалля, істота, чия зовнішня потворність приховує глибоку здатність до любові. Втім, він не спроможний усвідомити власну потворність, що і стає причиною трагедії. Велетень із казки «Велетень-себелюбець», навпаки, спершу обирає шлях замкненості й ізоляції, але, усвідомивши беззахисність дітей, переживає

моральне переродження. Контакт з невинністю пробуджує його совість. У «Солов'ї і Троянді» студент символізує амбівалентну позицію між почуттям і розумом. Спершу щирий і ніби закоханий, він не витримує випробування глибокою емоційною подією і врешті обирає звичну логіку замість серця. Донька ж професора – манірно раціональна і насправді споживацька у ставленні до любові. Вона не приймає почуття як дар, а розглядає їх як тягар і прикрасу, якою можна знехочу пожертвувати.

Казки О. Вайльда – навдивовижу майстерні емоційні композиції, у яких амбівалентна моральна парадигма витончено інкрустована у естетично довершену форму. Герої Вайльда – наче музичні акорди прекрасної і водночас нестерпної мелодії. Письменник вибудовує не тривіальні сюжети, а заплутані моральні лабіринти, у яких навіть найдостойніший персонаж може виявитися приреченим, бо його висока мораль не знайде відгуку в душах тих, кому адросована. За задумом Вайльда-естета, це відбувається *не тому що він винен, а тому, що занадто чистий для прекрасної зовні, але беззаперечно зіпсованої насправді тканини світу, яка не пробачає беззахисності*.

«Казки» позначені нетрадиційною авторською інтерпретацією поняття «добро», яка здійснюється також крізь призму естетичних поглядів письменника. У контексті моральної проблематики добро навмисно зображено парадоксальним: «добрі» вчинки героїв позбавлені однозначної оцінки і постають прагматично гетерогенними, адже високі моральні якості постійно співіснують і борються з байдужістю навколишнього світу. У такому світі не працюють механізми причинно-наслідкової моралі: герої діють всупереч логіці вигоди чи очікувань. Як наслідок, «добро» у особливому «казковому» дискурсі не є нагородженим, зло не обов'язково покараним, а страждання не завжди є результатом провини.

Аксіологічна основа творів О. Вайльда також є вельми динамічною. Він не створює ієрархії цінностей, а натомість демонструє, як цінності деконструються через іронію, саморефлексію, відчуження або відмову від істини як абсолюту. У казках відсутній «зразковий» моральний центр, адже

жоден персонаж не є повноцінним репрезентантом певної цінності. Тому вони є інтерпретативними та залежать від контексту, сформованому за допомогою таких типових для автора констант як естетика і етика. Гординя, заздрість, жадібність, покірність, альтруїзм – це не моральні ярлики, а драматичні ситуації, які розгортаються на межі внутрішнього конфлікту та зовнішнього абсурду. Таке моделювання аксіологічної парадигми дає змогу читачеві не оцінювати чи засуджувати, а аналізувати дії персонажів, співчувати їхній долі і робити висновки.

Подібна моральна амбівалентність та аксіологічна невизначеність, поява яких у художньому полотні вмотивована авторськими переконаннями, дає підстави розглядати «Казки» О. Вайльда не тільки, і не стільки як інструмент виховання, скільки глибоко концептуальні, естетично-філософські тексти, що ставлять під сумнів мораль як таку, відкривають простір для переосмислення ключових етичних показників, продукують нові смисли на базі старих, декларують нове розуміння добра і зла. Саме в цьому полягає унікальний внесок О. Вайльда у трансформацію британської і європейської літературної казки.

У підсумку варто стверджувати, що казки митця є унікальним синтезом естетичних, моральних і соціальних ідей і передбачають зародження модерністських тенденцій, завдяки чому й досі залишаються важливим об'єктом дослідження, що дозволяє зрозуміти специфіку англійської і європейської літератури кінця XIX ст.

ВИСНОВКИ

Дана кваліфікаційна розвідка є першою у вітчизняному літературознавстві спробою комплексного пильного прочитання «Казок» Оскара Вайльда крізь призму моральної проблематики. Реалізації цієї мети слугують усі компоненти академічної роботи. Передусім, структурна будова дослідження, в якому виділяються два розділи, обумовлена як фактором нетрадиційного підходу автора до інтерпретації моральної парадигми у «Казках», так і стратегічними завданнями самого дослідження. Спираючись на розвідки зарубіжних вайльдознавців (Р. Елманн, М. Фолді, М. Гіллеспі, Дж. Гай, Н. Коль, Дж. Маккормак, І. Мюррей, Д. Роуз, П. Ребі, Дж. Гагнієр та ін.), авторка цієї роботи зосереджує увагу на ключових моральних аспектах казок та амбівалентності їхнього тлумачення автором, репрезентує специфіку соціального і релігійного дискурсу, індивідуального і колективного через оптику моральних конфліктів, відтворює особливі аксіологічні зсуви у творах казкового жанру, фокусує увагу на вайльдівській «філософії добра». Науковим майданчиком для структурування моральної парадигми у другому розділі роботи є результати, одержані під час аналізу поетики народної казки, формування традиції британської літературної казки, а також детальної репрезентації естетичної платформи О. Вайльда, представлених у першому розділі.

У цій частині кваліфікаційного дослідження було осмислено літературну казку як складний літературний феномен, в якому синтезовано елементи фольклорного спадку, моралістичної традиції та естетичних експериментів. Ми визначили основні етапи формування жанру казки у європейському і власне британському контексті. Народні казки, як основа літературного жанру, вирізнялися колективною анонімною творчістю, усною формою побутування, символічністю образів, наявністю мовних шаблонів і чітко вираженою дидактичною функцією, спрямованою на збереження моральних і соціальних норм. У літературній традиції «до Вайльда» варто відзначити збірки Ш. Перро

(«Казки матінки Гуски», 1697), братів Грімм («Дитячі й сімейні казки», 1812-1815), Г. К. Андерсена («Казки», 1835-1872), а в англійському контексті твори Дж. Раскіна («Король Золотий і Король Срібний», 1851), повісті, у яких присутні казкові мотиви, – Ч. Діккенса («Різдвяна пісня», 1843), Л. Керролла («Аліса в Країні Див», 1865), та Дж. Макдональда («Легка принцеса», 1864). Усі вони засвідчили перехід від фольклорної традиції до авторської, в результаті якого казка почала сприйматися не просто інструментом морального виховання, а ще й показником високопрофесійного художнього пошуку. У першому розділі також було виокремлено різні класифікації казок, які дозволило вибудувати типологічну основу для подальшого аналізу творчості О. Вайльда, та встановлено модифікації функцій казки від дидактичної настанови до естетичної притчі. Ця інформація теж виявилася напрочуд необхідним підґрунтям для структурування моральної проблематики в дев'яти казках О. Вайльда, що здійснюється у другому розділі.

Ретельний аналіз «Казок» О. Вайльда, представлених у збірках «Щасливий принц та інші казки» (1888) та «Гранатовий будиночок» (1891), дає підстави говорити про традиції і новаторство автора у формуванні національної традиції літературної казки нового типу. Його казкову творчість інтерпретовано як реакцію на обмеженість вікторіанської педагогічної моделі та намагання створити художню альтернативу традиційній моралізації. Було окреслено ключові авторські інспірації, з-поміж яких чільне місце відведено декадентській риториці, християнському символізму, естетизму та філософським пошукам митця. У ідейному сенсі Вайльд-казкар гармонізується з поетичним символізмом Андерсена, але на відміну від данця, англійський майстер посилює трагічний вимір і відмовляється від щасливих фіналів. Порівняно з Л. Керролом, його твори менш грайливі і гротексні, але глибше занурені у моральні колізії. Як і шотландець Дж. Макдональд, ірландець О. Вайльд демонструє увагу до духовних пошуків, проте уникає моралізму, обираючи філософську притчевість. Такий художній контекст ілюструє, що «Казки»

Вайльда продовжують і водночас суттєво трансформують британську жанрову традицію.

У процесі аналізу було встановлено, що, орієнтуючись на переосмислені ним поняття про високу і низьку мораль та естетичні уявлення про красу, О. Вайльд моделює конфлікти між етикою особистого вибору і суспільними уявленнями про добро і зло. Замість традиційного чорно-білого поділу на позитивних і негативних героїв, моральні кордони у Вайльда є розмитими: добро часто залишається непоміченим або непотрібним, а зло непокараним. Наприклад, у «Щасливому принці» жертовність Статуї і Ластівки нехтується містянами, які цінують лише зовнішній блиск, а справжнє добро знецінюють.

Вайльдівські персонажі діють під впливом емоційної інтуїції, болю або любові, а не з раціонального розрахунку чи страху перед гріхом. Така модель дозволяє розглядати мораль не як зумовлену норму, а як екзистенційну подію. Показовою в цьому плані є казка «Хлопчик-Зірка», де герой проходить через приниження і страждання, аби співчуття і любов надихнули його до внутрішньої трансформації.

У роботі звернено увагу на релігійний аспект етичних норм у казках. Було проаналізовано символіку жертовності в контексті християнської культури. Аналіз продемонстрував, що релігійність як поетикальна прикмета у казках не є догматичною, а радше інтуїтивно-містичною: автор перетлумачує традиційні поняття у дусі особистісної етики любові, співчуття та відповідальності. Так, у «Рибалці і його Душі» ідея роздвоєності духу і тіла набуває символічного виміру, де Душа постає не як абстракція, а як втілення внутрішнього голосу сумління і страждання.

Також було встановлено, що деякі з персонажів функціонують як моделі внутрішніх конфліктів: між гординею і покорою, відчуженням і потребою у взаємності, егоїзмом і жертовністю. У всіх казках Вайльд висвітлює травматичну природу морального вибору та його зв'язок із глибинною екзистенційною кризою. *Добро героїв часто стає для них джерелом болю, а не успіху, порятунку чи визнання.* Наприклад, у «Солов'ї і Троянді» жертвна

любов птаха не знаходить відгуку і призводить до смерті, що символізує трагізм моральності в байдужому світі.

Дослідницький фокус також був зосереджений на аксіологічній основі казок. Було з'ясовано, що цінності у Вайльда не є ієрархізованими, а перебувають у постійному русі, змінюючись залежно від контексту, переживань героїв і символічного навантаження образів. Приміром, у «Дні народженні Інфанти» краса, яка спершу постає як найвища цінність, виявляється жорстокою і пустою, тоді як потворність уособлює справжню чуйність і людяність.

Одним із ключових завдань роботи і водночас її головним результатом у плані інтерпретації моральної проблематики в казках О. Вайльда було визначення його новаторських ініціатив у межах жанрової форми. Аналіз поетики його казок у контексті творів інших європейських авторів уможливив виявлення як спільних рис (відмова від дидактизму, символізм, трагізм), так і нетрадиційну як для народних, так і для попередніх британських літературних казок етико-естетичну стратегію і нетиповий стилістичний малюнок. Синтез притчевих традицій, елементів декадансу, християнських алюзій та вікторіанської кризи цінностей, а також власних авторських знахідок (переосмислення і трансформація моральних констант, введення образів-алегорій із подвійним символічним навантаженням, використання парадоксу як композиційного принципу та підкресленої трагічності «щасливих» сюжетів) робить «Казки» О. Вайльда вагомим внеском не лише у розвиток британської традиції авторської казки, а і в європейську та світову літературні скарбниці.

Аналіз «Казок» О. Вайльда крізь призму моральної проблематики дає підстави стверджувати, що вони руйнують усталені уявлення про етичні норми у літературній казці. *Його твори не навчають, а спонукають до інтелектуального і духовного співпереживання.* Наприклад, у «Щасливому принці» співчуття і жертвність героїв не мають дидактичного «винагородження», але в тексті присутні потужні апеляції до внутрішнього

досвіду читача і наданий простір для структурування особистого морального висновку.

Вплив Оскара Вайльда відчутний у творах англійських і європейських авторів-казкарів ХХ ст. Так, традицію поєднання символізму з трагічністю і моральним парадоксом розвивали його співвітчизники А. Мілн («Будинок на Пуховій Галявині») та К. С. Льюїс (цикл «Хроніки Нарнії»), а в європейському контексті до цієї лінії тяжіє А. де Сент-Екзюпері («Маленький принц»). Усі вони успадкували вайльдівську прихильність до моральної амбівалентності, релігійно-символічної образності та трагічної притчевості, майстерна комбінація яких завжди обіцяє уважному і підготовленому читачеві – як маленькому, так і дорослому – складний процес духовно-естетичного пошуку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вайльд О. Казки / пер. І. Корунця. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/author.php?id=2> (дата звернення: 1. 09. 2025).
2. Васильєва О. Особливості художнього простору казок Оскара Вайльда. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends*. 2020. Volume 3. С. 151-153. DOI: <https://doi.org/10.36074/24.07.2020.v3.53>
3. Гримич М., Гончаров О., Горленко В. Українська етнологія : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Либідь, 2007. 398 с.
4. Демська Л. Казкові структури українського фольклору. Львів : ЛНУ, 2012. 82 с.
5. Доценко Р. І. Оскар Вайльд в тіні та світлі парадоксів. *Критика. Літературознавство. Вибране*. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2013. С. 467-486.
6. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua> (дата звернення: 20.06.2025).
7. Єфремов С. Історія українського письменства. Лейпціг : «Українська Накладня», 1919. 458 с.
8. Павлюк А. «THE HAPPY PRINCE» Оскара Вайльда у лінвостилістичній та семіотичній перспективі. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. 2021. № 15. С. 136-140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2663-6042.15.2021.24>
9. Потебня О. Мова, національність, денаціоналізація. Нью-Йорк : Українська Вільна академія наук у США, 1992. 155 с.
10. Решитько А. Analysis of lexical-semantic and stylistic devices of fairy tales by Oscar Wilde. *Філологічні трактати*. 2019. Том 11. № 2. С. 69-78. DOI: [https://doi.org/10.21272/Ftrk.2019.11\(2\)-8](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2019.11(2)-8)

11. Словник літературознавчих термінів. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms> (дата звернення: 05.08.2025).
12. Федоряка Л. Д., Пахлан Т. В. Художні функції анімалізмів у «Казках» Оскара Вайльда. *Закарпатські філологічні студії*: Видавничий Дім Гельветика. 2025. Вип. 40. Том 1. С. 250-256.
<https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.40.1.39>
13. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / ред. кол. І. Басс та ін. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 26. 503 с.
14. Янченко Ю. Художньо-естетична своєрідність казок О. Вайльда. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*, 2009. Вип. 3(1). С. 74-80.
15. Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen: mit Hülfe von Fachgenossen ausgearbeitet. *FF Communications*. Helsinki. 1910. № 3. 134s.
16. Aupitak Th. Feminist Quest Heroine: Deconstruction of Male Heroism in the 21st Century Fairy Tale Narrative. *Gender and the Male Character in 21st Century Fairy Tale Narratives*. Leeds : Emerald Publishing Limited, 2024. Pp. 39-50.
DOI: <https://doi.org/10.1108/978-1-83753-788-420241004>
17. Arata S. Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 248 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511553585>
18. Bacchilega Ch. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1997. 208 p.
19. Baniceru C. Lewis Carroll's Alice Books: A New Perspective. Krakow : Jagiellonian University Repository, 2010. Pp. 155-166.
20. Beckson K. Oscar Wilde: The Critical Heritage. London : Routledge, 1997. 448 p.
21. Bettelheim B. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York : Knopf, 1976. 352 p.
22. Bierce A. The Devil's Dictionary. Cleveland : Cleveland, Worls Pub, 1911. 376 p.
23. Black B. On Exhibit: Victorians and Their Museums. Charlottes ville : University of Virginia Press, 2000. 264 p.

24. Bottigheimer R. *Fairy Tales: A New History*. New York : State University of New York Press, 2010. 162 p.
25. Brantlinger P. *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America*. London : Routledge, 1990. 228 p.
26. Braudy L. *Narrative Form in History and Fiction: Hume, Fielding, and Gibbon*. Princeton : Princeton University Press, 1970. 328 p.
27. Bristow J. *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*. New York : Columbia University Press, 1995. 212 p.
28. Bseiso L. *Oscar Wilde's "The Happy Prince": The Hidden Messages and the Debate on the Target Audience*. Falun : Dalarna university, 2007. 31 p.
29. Carpenter H., Prichard M. *The Oxford companion to children's literature*. Oxford : Oxford University Press, 1999. 586 p.
30. Chevalier J., Gheerbrant A. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982. 1060 p.
31. Christ C. *Victorian and Modern Poetics*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1986. 188 p.
32. Correa C. P. A., Harris P. J. *Aesthetics vs. Ethics in the Plays of Oscar Wilde*. Sao Paulo: *ABEI Journal*. 2020. 21(2). Pp. 57-72. DOI:<https://doi.org/10.37389/abei.v21i2.3377>.
33. Craft C. *Another Kind of Love: Male Homosexual Desire in English Discourse, 1850-1920*. Berkeley : University of California Press, 1994. 254 p.
34. Croce B. *Introduction to Il Pentamerone, ossia la fiaba delle fiabe*. Neapoli : Gius. Laterza e Figli, 1925. 362 p.
35. Davis M., Dierkes-Thrun P. *Wilde's Other worlds (Routledge Studies in Nineteenth Century Literature)*. London : Routledge, 2018. 308 p.
36. Dellamora R. *Victorian Sexual Dissidence*. Chicago : Chicago University Press, 1999. 338 p.
37. Denisoff D. *The Nineteenth-Century Child and Consumer Culture*. London : Routledge, 2008. 256 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315238074>

38. Dowling L. *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca-London : Cornell University Press, 1994. 173 p.
39. Elfenbein A. *Romantic Genius: The Prehistory of a Homosexual Role*. New York : Columbia University Press, 1997. 262 p.
40. Ellmann R. *Oscar Wilde*. New York : Alfred A. Knopf, 1987. 636 p.
41. Evangelista S. *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. 240 p. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230242203>
42. Foldy M. *The Trials of Oscar Wilde: Deviance, Morality, and Late-Victorian Society*. New Haven : Yale University Press, 1997. 224 p.
43. Gagnier R. *Idyls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford : Stanford University Press, 1987. 255 p.
44. Gagnier R. *Subjectivities: A History of Self-Representation in Britain. 1832–1920*. Oxford : Oxford University Press, 1991. 323 p.
45. Gillespie M. P. *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. Gaineswill : University Press of Florida, 1996. 204 p.
46. Gottschall J. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston, New York : Houghton Mifflin Harcourt, 2012. 232 p.
47. Griffin S. *Anti-Catholicism and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 296 p.
48. Gubar M. *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 264 p. DOI: [10.1093/acprof:oso/9780195336252.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195336252.001.0001)
49. Guy J. *Studying Oscar Wilde: History, criticism and myth*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000. 232 p.
50. Hext K., Murray A. *Decadence in the Age of Modernism*. Baltimore : Johns Hopkins University, 2019. 304 p.
51. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York : Routledge, 1981. 211 p.

52. Jones J. T. Morality's Ugly Implications in Oscar Wilde's Fairy Tales. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 2011. Vol. 51. No. 4. Pp. 883-903. DOI:[10.1353/sel.2011.0039](https://doi.org/10.1353/sel.2011.0039)
53. Kohl N. Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 452 p.
54. Ledger S. The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle. Manchester : Manchester University Press, 1997. 216 p.
55. Le Clue N. Gender and the Male Character in 21st Century Fairy Tale Narratives: From Enchanted Heroes to Modern Masculinities. Leeds : Emerald Publishing Group, 2024. 256 p. DOI: <https://doi.org/10.1108/9781837537884>
56. Lewis C. The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition. London : Clarendon Press, 1936. 378 p.
57. Lurie A. Don't tell the grown-ups: the subversive power of children's literature. Boston : Little Brown, 1998. 235 p.
58. Lüthi M. Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen. Bern : Francke, 1947. 127 s.
59. Mahoney K. Literature and the Politics of Post-Victorian Decadence. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. 272p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781316272046>
60. Manlove C. Christian Fantasy: From 1200 to the Present. Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1994. 366 p. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-349-12570-8>
61. Miller P. The Importance of being Earnest. *The Fairy Tale in 19th-century England. Children's Literature Association Quarterly*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982. Vol. 7. No. 2. Pp. 11-14.
62. McCormack J. Wilde's fiction(s). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. ed. P. Raby. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. Pp. 96-117. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL052147471X>

63. Monton R. A., Addonizio K., Wells K. Fairy-Tales in the 21st century. *Lectora : Revista de Dones i Textualitat*. 2021. № 27. Pp. 259-273. DOI: <https://doi.org/10.1344/Lectora2021.27.13>
64. Murray I. Oscar Wilde. Writers and Critics. Edinburgh : Oliver and Boyd, 1979. 472 p.
65. Murray I. The Complete Shorter Fiction of Oscar Wilde. Oxford : Oxford University Press, 1979. 271 p.
66. Nassaar Ch. S. Into the Demon Universe; a Literary Exploration of Oscar Wilde. New Haven : Yale University Press, 1974. 191 p.
67. Powell K. Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Cambridge : Cambridge University Press, 1990. 204 p.
68. Pykett L. The Nineteenth-Century Sensation Novel. Liverpool : Liverpool University Press, 2011. 128 p.
69. Raby P. Oscar Wilde. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. 164 p.
70. Ricoeur P. Time and Narrative, vol. 1. Chicago : University of Chicago Press. 1984. 288 p.
71. Rölleke H. Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Ditzingen : Reclam Verlag. 117 p.
72. Rose D. Oscar Wilde's Elegant Republic: Transformation, Dislocation, and Fantasy in Fin-de-Siècle Paris. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015. 610 p.
73. Sammells N. Wilde Style: The Plays and Prose of Oscar Wilde. London : Routledge, 2000. 152 p.
74. Scheler M. Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values: A New Attempt toward the Foundation of an Ethical Personalism. Evanston : Northwestern University Press, 1973. 620 p.
75. Stokes J. Myths, Miracles and Imitations. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 216 p.

76. Sumpter C. No Artist has Ethical Sympathies: Oscar Wilde, Aesthetics, and Moral Evolution. *Victorian Literature and Culture*. Cambridge. 2016. 44. № 3. Pp. 623-640. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1060150316000127>
77. Tatar M. The Annotated Classic Fairy Tales. NewYork : W. W. Norton, 2002. 448 p.
78. Tatar M. The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales. Princeton : Princeton University Press, 1987. 277 p.
79. Vrettos A. Somatic Fictions: Imagining Illness in Victorian Culture. Stanford : Stanford University Press, 1995. 250 p.
80. Warner M. Once upon a time: a Short History of Fairy tale. Oxford : Oxford University Press, 2014. 201 p.
81. Zipes J. The brothers Grimm. From enchanted Forests to the Modern World. New York : Routledge, 1988. 216 p.
82. Zipes J. Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. New York : Routledge, 1985. 224 p.