

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ
Факультет права, гуманітарних та соціальних наук
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

На правах рукопису

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти
«Магістр»

на тему: **«МІФОЛОГЕМИ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНІ КОДИ
ЕСТЕТИЗМУ В РОМАНІ О. ВАЙЛДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА
ГРЕЯ»»**

Виконав: здобувач 2 курсу, групи АМП-24зм
Спеціальності 035 Філологія.
Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Османов Д.М.
Керівник: к.філол.н., доц. Семенець О. С.
Рецензент: д.філол.н., проф. Іщенко Н. А.

Київ - 2025 року

АНОТАЦІЯ

Османов Д. М. Міфологеми як концептуальні коди естетизму у романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея»

У дослідженні розглянуто функціонування міфологеми творця в художній концепції О. Вайлда, зокрема в романі «Портрет Доріана Грея».

У першому розділі проаналізовано теоретичні підходи до поняття «міфологема» в англо-американській та українській літературознавчій традиції, а також простежено формування естетичної концепції О. Вайлда на основі його збірки есе «Замисли».

Другий розділ присвячено виявленню естетичних міфологем у романі «Портрет Доріана Грея», зокрема художньому втіленню міфологеми саду та символічній функції портрета як центрального образу твору. У третьому розділі досліджено різновиди міфологеми творця – художника, спокусника й наслідувача – та їх роль у розкритті філософсько-естетичної концепції автора.

У роботі доведено, що міфологема творця є ключовим структуроутворювальним елементом художньої системи О. Вайлда, який поєднує етичні, естетичні та філософські виміри його творчості.

Ключові слова: міфологема, творець, естетизм, символ, художня концепція, Оскар Вайлд, «портрет Доріана Грея».

S U M M A R Y

Osmanov D. Mythologemes As Conceptual Codes Of Aestheticism In Oscar Wilde's Novel *The Picture Of Dorian Gray*.

The study examines the functioning of the mythologeme of the creator in Oscar Wilde's artistic concept, particularly in the novel *The Picture of Dorian Gray*. The first chapter analyzes theoretical approaches to the concept of «mythologeme» in Anglo-American and Ukrainian literary traditions, as well as traces the formation of Wilde's aesthetic concept based on his essay collection *Intentions*. The second chapter focuses on identifying aesthetic mythologemes in *The Picture of Dorian Gray*, especially the artistic embodiment of the garden mythologeme and the symbolic function of the portrait as the central image of the novel. The third chapter explores the variations of the creator mythologeme – the artist, the tempter, and the imitator – and their role in revealing the author's philosophical and aesthetic concept. The research proves that the mythologeme of the creator is a key structural element of Wilde's artistic system, integrating the ethical, aesthetic, and philosophical dimensions of his creative work.

Key words: Mythologeme, Creator, Aestheticism, Symbol, Artistic Concept, Oscar Wilde, *The Picture Of Dorian Gray*.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. МІФОЛОГЕМА ЯК ІДЕЙНА ОСНОВА ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ О. ВАЙЛДА: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ АСПЕКТИ	11
1.1. Аналіз визначень і підходів до поняття «міфологема» в англо-американській та українській літературознавчій традиції	11
1.2. Формування естетичної концепції О. Вайлда у збірнику есе «Замисли»	20
Висновок до розділу 1	32
РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИЧНІ МІФОЛОГЕМИ У РОМАНІ О. ВАЙЛДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»: ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ ТА СИМВОЛІКА	34
2.1. Художнє втілення міфологеми саду в романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея»	34
2.2. Символічна функція портрета в романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея»	37
2.3. Функції міфологеми портрета	40
Висновок до розділу 2	58
РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІОНУВАННЯ РІЗНОВИДІВ МІФОЛОГЕМИ ТВОРЦЯ У РОМАНІ О. ВАЙЛДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»	60
3.1. Міфологема художника-творця	60
3.2. Міфологема творця-спокусника	71
3.3. Міфологема творця-наслідувача	81
Висновок до розділу 3	93
ВИСНОВКИ	95
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	102

ВСТУП

Актуальність дослідження. Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню ідейно-художньої своєрідності та творчої реалізації естетичних міфологем О. Вайлда у романі «Портрет Доріана Грея». Особистість та творчий доробок письменника протягом багатьох років привертають увагу вчених та дослідників різних галузей знань. Його творчість стає предметом аналізу не лише для представників літературознавства, а й для філософського та культурологічного дослідження, що дозволяє глибше зрозуміти світогляд автора, чий особистісний досвід та естетичне сприйняття світу знаходять відображення у всіх його творах. Особистість О. Вайлда, так само як і його творчість, є неоднозначною та багатогранною, що зробило її символічною та знаковою для літературознавчих досліджень загалом та для вивчення літератури вікторіанського періоду Великої Британії зокрема, сприймаючись багатьма дослідниками як своєрідний символ епохи.

Цікавим є й те, що творчий спадок О. Вайлда викликає інтерес і в представників сфер, далеких від літературознавства. Так, за його творами продовжують знімати кінофільми, організовуються фестивалі та виставки, а його творчість надихає дизайнерів моди. Такий інтерес до постаті письменника з боку модної та дизайнерської індустрії є закономірним, враховуючи те, що сам О. Вайлд приділяв значну увагу власному зовнішньому вигляду та прагнув справляти враження на публіку: бархатний костюм, плащ з атласною підкладкою, берет або елегантний циліндр, квітка соняшника чи лілії у петлиці. Високе суспільство захоплювалося не лише його незвичним вбранням та витонченими манерами, а й блискучим дотепом, красномовством та парадоксальними висловлюваннями. Аристократичні кола переймали його манеру одягатися та цитували його афоризми. Письменника називали «апостолом Краси», «принцом естетизму» та «королем парадоксів». Як зауважив дослідник творчості О. Вайлда Г. Лангаард, «все його життя стало парадоксом» [Лангаард 1908:8].

Естетизм, як культ краси та переваги прекрасної форми над змістом, як комплекс ідей про перетворення життя за допомогою мистецтва, став для О. Вайлда програмою творчості не лише у літературній діяльності, а й у формуванні власного життя, яке письменник, дотримуючись канонів естетизму, прагнув перетворити на своєрідний твір мистецтва. Таким чином, вже за життя, ретельно формуючи власний образ або «імідж», О. Вайлд стає, можна сказати сучасною мовою, «іконою стилю», а його твори – своєрідним «гучномовцем» авторських поглядів та ідеології.

Найяскравішим прикладом художньої реалізації авторської концепції естетизму є єдиний роман письменника «Портрет Доріана Грея», вперше опублікований у 1890 році в журналі *Lippincott's Monthly Magazine*. У квітні наступного року роман вийшов окремою книгою, доповненою шістьма новими розділами та передмовою, що стала своєрідним маніфестом естетизму. Містична, інтригуюча та парадоксальна історія молодого людини, яка стала жертвою власного прагнення до вічної молодості та краси, і нині привертає увагу як читачів, так і дослідників.

У сучасному суспільстві однією з центральних тем масової культури залишається проблема зовнішньої краси та акцент на зовнішніх характеристиках як домінуючому критерію оцінювання, що переважає над інтересом до внутрішнього змісту. Проблеми естетизації та формування власного іміджу залишаються актуальними і сьогодні. Більш того, сучасне постіндустріальне суспільство продовжує транслювати культ молодості, приділяючи значну увагу збереженню та підтриманню зовнішньої краси, що ставить питання про її природність чи штучність. XXI століття також характеризується розвитком високих технологій, які змінюють як мистецтво, так і ставлення до нього. У гонитві за комерційним успіхом мистецтво зазнає комерціалізації та набуває розважального характеру, часто втрачаючи духовну складову. Ми спостерігаємо тенденції спрощення та уніфікації форм, стандартизації об'єктів творчості, зміну уявлень про роль художника та місце мистецтва у сучасному світі.

Таким чином, актуальність дослідження визначається сталим інтересом до творчості та особистості О. Вайлда загалом, а також проблематикою явищ, що розглядалися ним у контексті естетизму: феномен краси, взаємозв'язок зовнішньої та внутрішньої краси, етики й мистецтва, роль мистецтва в житті людини, взаємозв'язок життя, краси та мистецтва, вплив мистецтва на особистість. Особливу цінність це дослідження набуває у контексті сценічного та музично-театрального мистецтва, зокрема репертуару Національної оперети України, де відображення естетичних ідей, образів та міфологем О. Вайлда може сприяти глибшому осмисленню художніх принципів постановки та акторського виконання. Не менш важливим чинником, що обґрунтовує актуальність проведеного дослідження, є потреба виявлення в художніх творах письменника міфологем, значущих для самого О. Вайлда та через призму авторського бачення відображуючих специфіку епохи і його власну індивідуальність, що може слугувати основою для інтерпретацій у сучасних театральних постановках.

Мета дослідження – виявити і проаналізувати ідейно-художню своєрідність та творчі реалізації естетичних міфологем О. Вайлда у романі «Портрет Доріана Грея».

Досягнення мети передбачає розв'язання наступних завдань дослідження:

- *проаналізувати* існуючі визначення та специфіку тлумачення поняття «міфологема» у вітчизняному та англо-американському літературознавстві;
- *розглянути* збірку есе «Замисли» як джерело формування естетичної концепції письменника та витоків художнього задуму досліджуваного роману;
- *визначити* походження кожної з аналізованих міфологем;
- *дослідити* специфіку ідейного змісту та функціональні особливості міфологем саду, портрета та творця у романі.

Об'єкт дослідження – художня спадщина О. Вайлда, зокрема роман «Портрет Доріана Грея» як явище літературного та естетичного процесу, що відображає концепти краси, мистецтва та взаємозв'язку життя й художньої творчості.

Предмет дослідження – міфологеми як концептуальні коди естетизму в романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея».

Для розв'язання сформульованої наукової проблеми та досягнення поставлених завдань було використано наступні **методи дослідження**: структурний, культурно-історичний, біографічний та міфопоетичний.

У межах *структурного методу* здійснено визначення місця кожної міфологеми у творі, а при системному підході розглянуто три міфологеми як взаємопов'язані елементи єдиного цілого. *Біографічний метод* дозволив проаналізувати особистість письменника у нерозривному зв'язку з його творчістю, що є принципово важливим для дослідження О. Вайлда, оскільки саме через міфологеми в романі розкривається авторська концепція естетизму. Водночас самоідентифікація письменника виступає засобом формування власного образу як літературного персонажа.

Культурно-історичний та міфопоетичний методи безпосередньо пов'язані з процесом виявлення міфологем та особливостями їх функціонування у конкретному культурно-історичному контексті. Використання зазначених методів у комплексі дозволяє максимально всебічно та глибоко описати досліджувані естетичні міфологеми у романі «Портрет Доріана Грея».

Фактичним матеріалом для дослідження послужили роман О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» та збірка есе «Замисли» мовою оригіналу, у яких найповніше представлені естетичні погляди письменника.

Як **теоретична база** були використані праці низки вітчизняних та зарубіжних науковців, що досліджували творчість О. Вайлда, проблеми естетизму, міфологеми у літературі та взаємозв'язок життя і мистецтва. Серед них варто відзначити дослідження вітчизняних літературознавців, які

аналізували феномен естетизму та художніх міфологем у контексті національної та європейської літератури, а також роботи зарубіжних авторів, що охоплюють біографічний, культурно-історичний та літературно-критичний аспекти творчості О. Вайлда.

Зокрема, внесок у розуміння естетичних принципів і концепції мистецтва О. Вайлда зробили такі дослідники, як Г. Лангаард (аналіз парадоксальності життя письменника та його естетичних поглядів), Д. Елліс і Р. Елліс (дослідження міфологем та символіки у творчості Вайлда), Дж. Браун і П. Вілсон (аналіз прерафаелітства, декадансу та дендизму в англійській літературі XIX століття), а також вітчизняні науковці, які розглядали феномен естетизму у літературі та його вплив на формування художнього образу.

Використання зазначених праць дозволило сформувати комплексне уявлення про художні та естетичні концепції О. Вайлда, уточнити специфіку його міфологем та їх функціонування у романі «Портрет Доріана Грея», а також розглянути можливості їх адаптації в сучасному театральному мистецтві, зокрема у репертуарі Національної оперети України.

Теоретичне значення дослідження полягає у поглибленні наукового розуміння художньо-естетичних концепцій О. Вайлда, зокрема виявленні і систематизації його міфологем у романі «Портрет Доріана Грея». Дослідження дозволяє уточнити специфіку взаємозв'язку життя, краси та мистецтва у творчості письменника, висвітлити роль естетизму як ключового принципу авторського світогляду та розкрити взаємозалежність біографічного досвіду та художніх міфологем. Теоретичні результати роботи сприяють розвитку літературознавчої науки, зокрема вивченню феномену міфологеми як структурного та смислового елементу художнього твору, а також розширюють уявлення про культурно-історичні та міфопоетичні аспекти творчості О. Вайлда.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування отриманих результатів для театрознавчих та сценографічних практик, зокрема у репертуарі Національної оперети України. Аналіз ідейно-художньої

своєрідності міфологем О. Вайлда та їх систематизація можуть слугувати методологічною основою для постановок, що прагнуть відтворити естетичні концепції письменника, підкреслити взаємозв'язок життя, краси та мистецтва у сценічних образах та посилити емоційно-естетичний вплив на глядача. Практичне значення також полягає у створенні рекомендацій для використання художніх міфологем у адаптаціях літературного матеріалу для музично-сценічних інтерпретацій та розвитку нових форм акторської гри й сценографії, що відповідають принципам естетизму О. Вайлда.

Апробація дослідження. Зміст та основні результати магістерського дослідження обговорювались автором у XVII науково-практичній конференції «Трансформація сучасного суспільства 2025» (м. Київ, 17 жовтня 2025 р.) та опубліковані тези на тему *«Символічна функція портрета в романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» у контексті соціально-психологічних трансформацій особистості»*.

Структура. Кваліфікаційна робота має наступну структуру: вступ, три розділів з висновками до кожного, узагальнюючі висновки до усієї роботи, список використаної науково-критичної літератури. Загальний обсяг роботи – 105 сторінок, з яких 90 – це основний текст, а 4 – список використаних джерел. Останній налічує 53 позиції, з яких 44 англійською мовою.

РОЗДІЛ 1. МІФОЛОГЕМА ЯК ІДЕЙНА ОСНОВА ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ О. ВАЙЛДА: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО- ЛІТЕРАТУРНІ АСПЕКТИ

1.1. Аналіз визначень і підходів до поняття «міфологема» в англо-американській та українській літературознавчій традиції

Протягом багатьох років проблеми вивчення міфу та визначення поняття «міфологема» залишаються об'єктом інтересу філософії, культурології, літературознавства, психології, лінгвістики та інших галузей наукового знання. Багатозначність і неоднозначність дефініцій терміна «міфологема» у вітчизняному та англо-американському літературознавстві пов'язані зі складністю та дискусійністю поняття міфу як основи міфологеми, а також із численними методологічними підходами до його аналізу.

Серед основних теоретичних напрямів дослідження міфу виділяють *евгемеризм*, що пояснює міфи як трансформацію історичних подій (Евгемер, Е. Даке, Р. Грейвс); *романтичний підхід*, який розглядає міф як естетичне явище та форму художньої свідомості (Ф. Шеллінг); *антропологічні та еволюціоністські підходи*, що досліджують функції міфу в соціокультурному розвитку (Е. Ланг, Е. Тайлор); *ритуалістичні та функціональні підходи*, які аналізують міф у контексті ритуалів, соціальних норм та колективної свідомості (У. Трой, Дж. Харрісон, Дж. Фрейзер, Н. Фрай); *психоаналітичні та психоасоціативні теорії*, що розкривають психічну природу міфологічних образів (З. Фрейд, К.Г. Юнг, Дж. Кемпбелл, М. Еліаде); *структуралістський та семіотичний підходи*, які розглядають міф як систему знаків і структур, що організовують культурні смисли (К. Леві-Стросс); *символічні концепції*, що акцентують увагу на міфі як носії метафізичного і культурного знання (Е. Кассіер, Р. Отто, К. Хюбнер).

Серед українських науковців сучасного етапу особливу увагу заслуговують дослідження О. Забужко, О. Пономаренка, Т. Бевз та інших

літературознавців, які розкривають природу міфу, його функції у літературі та культурі, а також роль міфологеми як структурного й смислового елементу художнього твору. Застосування цих підходів у контексті творчості О. Вайлда дозволяє глибше зрозуміти структуру та функціонування міфологеми у романі «Портрет Доріана Грея», визначити їх естетичну цінність та значення для формування авторської концепції естетизму.

Поняття «міфологема» вперше зустрічається у праці К.Г. Юнга та К. Керенї «Введення в сутність міфології», де воно наближається до поняття «міф» і трактується як «оповідання». Водночас міфологема залишається і міфологічним матеріалом, і основою для його трансформації. Зауважимо, що, на думку авторів, міфологема за формою не є наративом, проте містить відсилку до міфу. Дослідники працюють із «варіантами первинних міфологем – не їх позачасовим змістом, а міфологічними ідеями». К.Г. Юнг і К. Керенї підкреслюють, що міфологеми належать до певної національної культури та «говорять мовою», характерною для цього народу.

З часу публікації монографії К.Г. Юнга та К. Керенї (1942 р.) минуло понад півстоліття, проте питання визначення терміна «міфологема» залишається дискусійним: вітчизняні та зарубіжні дослідники трактують його по-різному.

В англо-американському літературознавстві значно частіше використовується поняття «*mytheme*» (міфема), а термін «міфологема» визначається через зіставлення з міфемою. Лише у шести з чотирнадцяти англо-американських словників і довідників літературознавчого спрямування, виданих протягом останніх двадцяти п'яти років, не міститься дефініції міфеми. У більшості джерел автори використовують поняття «міфема», спираючись на дослідження відомого структураліста К. Леві-Стросса.

У праці «Структурна антропологія» К. Леві-Стросс вводить поняття «міфема» за аналогією з термінами лінгвістики – «фонема», «морфема» та «семема». Він визначає міфему як елемент структури міфу, його атомарну одиницю, що проявляється на лексичному рівні. Міфема постає як певний

пучок відносин, навколо яких будується міф. Лише у результаті комбінацій таких пучків окремі одиниці набувають функціональної значущості. Основним способом структуризації міфів, на думку К. Леві-Стросса, є виділення бінарних опозицій, результатом функціонування яких і є міфема. Наприклад, міфема «герой» перебуває в опозиції до міфемі «злодій». Особливості кожної міфемі залежать від змісту конкретного міфу, однак відносини між міфемами структурно незмінні у всіх міфах із даною опозицією.

Виявлення значущості структурних відносин у межах художнього тексту є безсумнівною заслугою К. Леві-Стросса. Водночас думка про те, що міф є виключно мовним явищем, є доволі неоднозначною, оскільки міф – це значно складніший культурний та психологічний феномен.

Канадський дослідник і фахівець у сфері порівняльного літературознавства Е. Кушнер (E. Kushner) вважає, що міфема є *нарративним сегментом*, нове значення якого реалізується в міфологемі: «... a narrative segment (mytheme) carrying a renewed meaning (mythologem)». На думку дослідника, міфема виступає структурним елементом міфу, тоді як міфологема – його змістовним компонентом. Однак така позиція не здається повністю обґрунтованою, оскільки міфологема об'єднує в собі як формальні, так і змістовні складові, що, ймовірно, і визначає її самотність та унікальність як поняття сучасної літературознавчої науки.

Автори довідника з грецької міфології К. Дауден (K. Dowden) та Н. Лівінгстоун (N. Livingstone) диференціюють поняття «міфологема» і «міфема» при їхньому зіставленні. При цьому під «міфемою» вони розуміють найважливішу одиницю структури міфу: «...a fundamental unit in a narrative structure of a myth». Міфологема, своєю чергою, визначається як окрема одиниця або елемент міфічного оповідання: «... an individual unit or element of a mythic narrative». У глосарії знову акцентується увага на формальній сутності міфологеми, однак автори підкреслюють, що порівняно з міфологемою міфема є значно більш вузьким поняттям, оскільки міфема цілком може становити складову частину міфологеми як її формальний компонент.

Як, наприклад, зазначає Дж. Голліс (J. Hollis), відомий юнгіанський аналітик, міф є однією з найважливіших психологічних і культурних структур нашого часу. У своїй праці «Міфологеми: втілення невидимого світу» («Mythologems: Incarnations of the Invisible World») дослідник визначає міфологему як окремий елемент або мотив будь-якого міфу, який впливає на свідомість людини. За такою трактовкою, мотиви піднесення та падіння розглядаються як окремі міфологеми, так само як і подорожі героя, що поєднують у собі відразу дві міфологеми (герой і подорож), кожна з яких має своє походження та значення, але при синергетичній взаємодії вони доповнюють і розширюють значення одна одної.

Міфологема, як частина міфу, виступає як символічно виражена енергія, яка здійснює певний вплив на людину. Завдяки повторюваності, міфологема створює певний патерн, що також впливає на долю індивіда. Таким чином, міфологема детермінує ставлення людини до світу, оскільки міфічне ядро задає бінарні пари основоположних установок, наприклад: довіра-недовіра, залежність-незалежність, соціальна активність-соціофобія.

Англійський дитячий психіатр та юнгіанський аналітик М. Фордхем (M. Fordham) визначає міфологему як ядро окремого міфу або групи міфів: «...the core of a single myth or a group or class of myths». При цьому міф розглядається як форма суспільної свідомості, а міфологема стає елементом, що міфологізує реальність.

Британський дослідник С. Майєрс (S. Myers) у праці «Міфологія для християн: дослідження та емпірична перевірка пропозиції К. Г. Юнга про те, що теологи та прихильники протестантизму повинні сприймати Бога як міфологему» («Mythology for Christians: An Investigation and Empirical Test of C.G. Jung's Proposal that Protestant Theologians and Adherents Should Think of God as a Mythologem») виходить із юнгіанського розуміння міфологеми як внутрішньої складової колективного несвідомого, часто ототожнюваної з архетипічним образом.

Застосування цих підходів дозволяє бачити міфологему не лише як структурну одиницю міфу, але й як психокультурний інструмент, що формує сприйняття світу людиною. У контексті аналізу роману О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» міфологеми стають важливим засобом виявлення авторської концепції естетизму, символічної взаємодії життя, краси та мистецтва, а також психокультурного впливу художніх образів на читача.

Американський історик і релігієзнавець Дж. Б. Херрод (J. B. Harrod) трактує міфологему в руслі структурної антропології К. Леві-Стросса, визначаючи її як групу міфів і ритуалів, що утворюють структурну цілісність кількох рівнів алегорій, які дослідник порівнює з площинами кристалу: «...a group of myths and rituals having a structural unity of allegorical levels or planes like the planes of a crystal» [Harrod 1975].

Окремої уваги заслуговують фундаментальні дослідження американських учених Дж. Рассела (J. Russell) та Дж. Міллза (D. Mills). Термін «міфологема» з'являється в праці американського медієвіста Дж. Рассела «Германізація раннього середньовічного християнства: соціально-історичний підхід до релігійної трансформації» («Germanization of Early Medieval Christianity: A Sociohistorical Approach to Religious Transformation»), присвяченій аналізу взаємозв'язку культур германських племен та християнства раннього середньовіччя.

За думкою дослідника, міфологема виступає як фундаментальний ідеологічний концепт: «...a fundamental ideological concept» [Russell 1994: 107]. Спираючись на роботи Ж. Дюмезіля (G. Dumézil), Дж. Расселл вказує на принципову схожість ідеології та соціальної структури давніх цивілізацій Індії, Персії та Греції з дохристиянськими цивілізаціями Північної Європи. Це дозволяє трактувати міфологему як соціокультурне явище, що має значення як елемент культурного, духовного та соціального життя народу та підкреслює її роль у формуванні свідомості та суспільної реальності людини.

Американський учений Дж. Міллз у своїй книзі «Герой і море: структури хаосу в давньому міфі» («The Hero and the Sea: Patterns of Chaos in Ancient

Myth») розглядає поняття «міфологема» (mythologem) як повторюваний у різних наративних формах міфічний сюжет, що має приховану (імпліцитну) концептуальну цілісність: «...a perduring mythic theme recurring in various narratives, which has an implicit conceptual consistency» [Mills 2002: 6].

За Дж. Міллзом, міфологема за своєю суттю споріднена з архетипом, але не є його тотожним аналогом, оскільки виступає як первісна модель-парадигма, що походить з глибин минулого та відображає постійно повторювані досвіди людського існування.

Дж. Міллз виділяє такі характерні риси міфологеми:

1. Індивідуальність та універсальність міфологеми. З одного боку, міфологема пов'язана з індивідуальним життєвим досвідом і переживаннями конкретної особистості, а з іншого – має універсальний характер, оскільки узагальнює досвід усього людства.

2. Статичність і відкритість до трансформацій. Міфологема містить концептуальне ядро, що відносно стабільне, водночас у різних літературних творах вона може доповнюватися периферійними елементами та деталями.

3. Метафоричність міфологеми. Автор застерігає від буквального тлумачення міфологеми, оскільки її зміст часто має прихований, імпліцитний характер.

4. Відкритість до наповнення новими значеннями. Завдяки розширенню власної парадигми міфологема може набувати нових міфічних і неміфічних сенсів, збагачуючи свій семантичний потенціал.

На основі наведених аргументів Дж. Міллз робить висновок, що міфологема, подібно до міфічного наративу, виступає засобом упорядкування світового досвіду та виконує пізнавальну функцію. Особливу увагу заслуговує думка вченого щодо парадигматичного виміру міфологеми та її відкритості до збагачення новими сенсами та інтерпретаціями: «a mythologem often has a paradigmatic dimension, it is also extensible; that is, it may expand to include other mythic and non-mythic conceptions» [Mills 2002: 6]. Це означає, що значення

міфологеми може змінюватися шляхом інтеграції додаткових смислів, що, у свою чергу, може призвести до якісних трансформацій її функцій.

На основі досліджень сучасних англо-американських літературознавців можна зробити висновок, що поняття «міфологема» в цих джерелах найчастіше розглядається як універсальна повторювана тема, історія, мотив або елемент міфу, а також як спосіб сприйняття та упорядкування дійсності. Проте такий підхід видається надто узагальненим і не диференціює поняття «міфологема», «тема» та «мотив». Ототожнювати міфологему з темою літературного твору некоректно, оскільки тема не є сюжетом, а матеріалом, на основі якого формується сюжет. Сюжет твору доступний для переказу, тоді як тему можна усвідомити лише через осмислення тексту як художньої цілісності. Тема виступає посередником між дійсністю та художньою реальністю, тобто автор відбирає життєвий матеріал, що стає основою проблематики твору. Водночас міфологема не є проблемою або темою художнього тексту, оскільки її поява у творі сприяє вираженню авторського бачення обраної теми або поставленої проблеми.

Таким чином, англо-американські дослідники, як правило, частіше оперують поняттям «міфема» та розглядають міфологему у контексті структурної антропології К. Леві-Стросса або юнгіанської теорії колективного несвідомого. На нашу думку, термін «міфема» має більш вузьке застосування й більше значення для структурного аналізу, оскільки він об'єктивно пов'язаний зі словом або словосполученням у тексті, і тому для цієї дисертаційної роботи є менш релевантним. Особливу цінність для нашого дослідження мають роботи Дж. Міллза, який виокремив ключові характеристики міфологеми та підкреслив її парадигматичний вимір.

Деякі українські дослідники в галузі літературознавства трактують поняття «міфологема», порівнюючи його з терміном «архетип», введеним швейцарським засновником аналітичної психології К. Г. Юнгом. У рамках теорії колективного несвідомого К. Г. Юнг [Jung 1991, 1994, 1996] розуміє архетип як вроджену психологічну структуру, яка не є результатом

індивідуального досвіду, а успадковується та акумулюється через неусвідомлений переданий з покоління в покоління людський досвід. За Юнгом, архетип як елемент колективного несвідомого є первісною схемою, позбавленою змісту, яка проявляється у психічному житті людини через конкретні образи. Архетипи виступають як дозмістовні схеми, що знаходять своє втілення у різноманітних образах і проявляються у свідомості людини завжди й у будь-якому культурному контексті, поєднуючи минуле та сучасне, універсальне й індивідуальне [Samuels, Shorter 2009: 42-45].

К. Г. Юнг порівнює архетипи із системою осей кристала, яка сама по собі не має фізичного існування, але формує структуру кристала. Однією з ключових рис архетипу стає високий рівень абстрагування ситуації, що дозволяє використовувати його як модель для осмислення особистого досвіду. Таким чином, архетип є чистою апріорною схемою, яка конкретизується в свідомості людини залежно від історико-культурного та біографічного контексту, а водночас володіє динамічним потенціалом, виступаючи базовим зразком для побудови нових варіантів на його основі.

К. Г. Юнг також акцентує увагу на міфологічності як властивості архетипу, оскільки архетип, будучи архаїчним утворенням, включає в себе міфологічні мотиви, які в чистому вигляді проявляються у фольклорі, казках та міфах. Вчений підкреслює, що ототожнення понять «архетип», «міфологічний образ» або «мотив» є помилковим, оскільки змінні образи не можуть успадковуватися. Таким чином, міфологічні мотиви є вторинними відносно архетипу, який виступає первісною схемою, що реалізується через міфологеми. Іншими словами, якщо архетип є схематичним інваріантним ядром, то міфологема представляє різні його модифікації.

Серед українських дослідників подібної точки зору дотримуються Л. М. Коваль [Коваль 2010], Н. П. Бойко [Бойко 2015], І. В. Петренко [Петренко 2012], В. О. Савченко [Савченко 2018], які вважають міфологеми репрезентацією архетипу в тексті та підкреслюють її важливість для розуміння художнього та культурного контексту твору.

Розмежовуючи поняття «міфологема» та «архетип», українські дослідники розглядають їх як відповідно динамічний і статичний елементи міфу. Якщо архетип виступає універсалією людського буття, забезпечує та організовує єдність культури, то міфологема сприяє розгортанню сенсів, закладених у архетипі. Архетипи можна розглядати як універсалії людського існування, що формують спільну культурну основу, тоді як міфологема конкретизує та виявляє ті значення, які в них закладені.

На основі порівняння цих понять можна дійти висновку, що міфологема є вторинною відносно архетипу, який розуміється як схематичне та інваріантне ядро. Міфологема, своєю чергою, репрезентує конкретні модифікації, прояви та трансформації архетипу. Водночас, на відміну від архетипу, міфологема має динамічний характер. Архетипи проєктують у текст сенси, які актуалізуються через міфологеми, несучи в закодованій формі архетипічні значення. Таким чином, міфологема виступає образом-втіленням архетипу, наділеним не лише міжкультурною архетипічною характеристикою, а й специфічними національно-культурними ознаками.

Творчість англійського письменника О. Вайлда відзначається широким використанням міфологічних сюжетів, образів та мотивів, які не обмежуються однією конкретною міфологічною структурою, а завдяки своєрідному переплетенню формують унікальний авторський текст. У романі «Портрет Доріана Грея», що ґрунтується на відомому літературному сюжеті про продаж душі дияволу в обмін на вічну молодість, міфологічні елементи набувають нового авторського звучання, що відображає самобутнє мислення та світогляд письменника, сформовані під впливом ідей естетизму у вікторіанській Англії.

З огляду на це, для глибокого розуміння художньої концепції роману доцільним є дослідження ключових міфологем, які виступають структурними та смисловими одиницями твору. Аналіз міфологем дозволяє простежити, як О. Вайлд трансформує традиційні міфологічні мотиви, інтегруючи їх у художню тканину тексту та створюючи власну систему смислів. Таким чином, вивчення міфологем у романі «Портрет Доріана Грея» є важливим засобом

з'ясування естетичних, ідейних і концептуальних засад творчості письменника, а також його способів втілення архетипічних та культурних структур у художньому тексті.

1.2. Формування естетичної концепції О. Вайлда у збірнику есе «Замисли»

Збірка есе «Замисли» (*Intentions*), опублікована у 1891 році, об'єднала чотири твори, які раніше виходили окремо: «Занепад мистецтва брехні» (*The Decay of Lying*), «Перо, пензель і отрута» (*Pen, Pencil and Poison*), «Критик як митець» (*The Critic as Artist*) та «Істина масок» (*The Truth of Masks*). Есеїстична спадщина Оскара Вайлда поки що не набула такої глибини дослідження у вітчизняному літературознавстві, як його драматургія чи проза. Водночас саме ці тексти містять ключові положення естетичної концепції митця, які згодом набули художнього втілення у романі «Портрет Доріана Грея».

Есе, створені між 1885 та 1889 роками, передують виходу роману, проте ідейно з ним перегукуються. У «Замислах» О. Вайлд порушує питання природи мистецтва, ролі художника, взаємозв'язку між мистецтвом, мораллю та життям. Висловлені в есе міркування формують філософське підґрунтя естетизму – світоглядного напрямку, який О. Вайлд проголошує як «перевагу форми над змістом» і «життя як мистецтво».

Назва збірки – *Intentions* – має глибоке семантичне навантаження. В англійській мові слово *intention* означає «намір», «задум», що співвідноситься з давньогрецьким коренем *δόξα* – «думка», «погляд». Етимологічний зв'язок із лексемою *παράδοξος* («парадоксальний») не є випадковим: О. Вайлд свідомо вибудовує свої тексти як інтелектуальні парадокси, що заперечують усталені уявлення про мистецтво та мораль. Таким чином, «Замисли» – це не лише

маніфест естетизму, а й демонстрація нової філософії краси, що кинула виклик вікторіанській традиції.

Характерною рисою збірки є непряма форма авторського висловлення. О. Вайлд не виголошує власні судження від першої особи, натомість надає слово персонажам, переносячи роздуми про мистецтво у площину художнього діалогу. Два есе – «*Занепад мистецтва брехні*» та «*Критик як митець*» – побудовані у формі бесіди між вигаданими співрозмовниками (Сирилом і Вівіаном, Гілбертом і Ернестом). «*Перо, пензель і отрута*» має форму біографічного нарису про життя художника та отруйника Томаса Гріффітса Вейнрайта, а «*Істина масок*», позначене підзаголовком «*Нотатки про ілюзію*» (*A Note on Illusion*), є своєрідним есе-коментарем до творчості Вільяма Шекспіра.

Саме «*Істина масок*» задає провідну тематику всієї збірки. О. Вайлд осмислює костюм не лише як театральний атрибут, а як естетичну категорію, що формує гармонію художнього цілого. Для людини з художнім темпераментом, вважає письменник, краса костюма є джерелом естетичного задоволення. Проте не менш важливим є принцип «археологічності» костюма – його відповідність історичній добі, символічна насиченість і здатність підсилювати драматичний ефект. Ця думка безпосередньо перегукується з подальшими роздумами О. Вайлда про синтез елементів мистецького твору, викладеними в есе «*Занепад мистецтва брехні*».

Таким чином, збірка «*Замисли*» є своєрідним філософсько-естетичним маніфестом Оскара Вайлда, у якому окреслено головні ідеї його естетизму: автономність мистецтва, перетворення життя на художній витвір і заперечення моралі як критерію краси.

Автор підкреслює, наскільки ретельно Вільям Шекспір описує костюми своїх персонажів, приділяючи увагу найменшим деталям – кольору, фасону, орнаменту, фактурі тканини тощо. Ці елементи мають не лише естетичне, а й драматургічне значення, оскільки визначають динаміку сценічної дії та психологічні акценти у п'єсах. При цьому історична достовірність костюму,

або так звана «археологічність», набуває справжньої краси лише завдяки художньому осмисленню митця, тобто драматурга і театру як простору мистецького творення. Завдання драматурга, за словами Оскара Вайлда, полягає не в імітації життя, а в його художньому переосмисленні: *«Справжній драматург показує нам життя в умовах мистецтва, а не мистецтво у формі життя»* [Wilde, 1913].

Акцент О. Вайлда на важливості костюму відображає особистісно значущу для нього дендистську установку – культ зовнішньої форми, вишуканості та естетичної довершеності. У романі *«Портрет Доріана Грея»* ця тенденція виявляється у сценах із актрисою Сибілою Вейн, яка грає героїню В. Шекспіра. Якщо костюми Доріана чи лорда Генрі описані побіжно, то одяг Сибіли, зокрема її сценічний образ, подано з надзвичайною деталізацією: *«На ній був камзол із зеленого оксамиту мохового відтінку, коричневі вузькі рейтузи, рукави кольору кориці, маленький зелений капелюшок із пір'їною яструба, прикріпленою до коштovanості, і плащ із червоною підкладкою. Уся її постать мала ніжну грацію теракотової фігурки з Танагри»* [Wilde, 2008: 66].

У бідних декораціях провінційного театру костюм, завдяки акторській майстерності Сибіли, «оживає» й стає частиною ілюзорного світу мистецтва. Доріан Грей називає її *«великою артисткою»* (*a great artist*), і саме через її гру для нього оживають шекспірівські героїні.

Для О. Вайлда історично достовірний костюм є не просто елементом декору, а засобом занурення глядача у хронотоп драматичного твору, інструментом створення художньої ілюзії. Його естетична цінність, за переконанням письменника, не залежить від фактів, а визначається глибинною істиною мистецтва: *«Естетична вартість шекспірівських п'єс жодною мірою не залежить від фактів, а лише від Істини, яка завжди стоїть понад ними, вільно вигадуючи чи відбираючи їх за власним бажанням»* [Wilde, 1913].

У *«Портреті Доріана Грея»* театральні костюми Сибіли Вейн символізують ілюзорний світ мистецтва, який не здатен витримати зіткнення з реальністю. Життя героїні нагадує казку: вона сприймає Доріана як

«Прекрасного принца» (*Prince Charming*) і мріє, що кохання врятує її від злиднів. Однак ця ілюзія розвіюється – відкинувши Сибілу, Доріан прирікає її на трагічну смерть.

Есе «*Істина масок*» побудоване на парадоксі, характерному для вайлдівського стилю: істина виявляється прихованою за маскою, а сама ілюзія – найвищою формою правди. Для письменника театр і мистецтво в цілому є простором, де істина не маскується, а розкривається у вигляді художньої форми. Пізніше О. Вайлд розвине цю думку в есе «*Критик як митець*», де наголосить: «*Людина найменше є собою, коли говорить від власного імені. Дайте їй маску – і вона скаже правду*» [Wilde, 1913].

Твори Оскара Вайлда та його персонажі постають як своєрідні «маски», через які письменник реалізує власне світобачення й естетичну концепцію. Ця метафора відображає авторську стратегію подвійності – приховування й водночас саморозкриття. У романі «*Портрет Доріана Грея*» кожен із головних героїв уособлює одну з граней особистості самого О. Вайлда, формуючи своєрідну тріаду авторських іпостасей.

Безіл Голворд – це митець, творець прекрасного, який сприймає мистецтво як вищу духовну реальність; лорд Генрі Воттон – блискучий співрозмовник, парадоксалист, що уособлює інтелектуально-іронічне амплуа письменника; натомість Доріан Грей – це практичне втілення ідей естетизму, культ краси та насолоди як сенсу життя, своєрідна проєкція авторського «майбутнього Я».

Кожен із них ховається за власною маскою. Для лорда Генрі це маска скепсису, що прикриває глибокі емоції; для Безіла – маска світської пристойності, яка тисне на щирого митця; для Доріана – маска вічної молодості, що буквально рятує його від смерті: «*Маска юності врятувала його*» [Wilde, 2008: 168].

Маски, які приміряє Сибіла Вейн у своїх театральних ролях, сприймаються Доріаном як істинніші за її реальну сутність. Він закохується не в саму дівчину, а у створені нею образи героїнь Шекспіра: «*Я мав рацію, Безіле,*

чи не так, коли забрав своє кохання з поезії й знайшов свою дружину в п'єсах Шекспіра? <...> Я тримав у обіймах Розалінду і цілував Джульєтту в уста» [Wilde, 2008: 66]. Таким чином, любов Доріана – це теж форма ілюзії, естетизованої пристрасті, спрямованої не на живу людину, а на художній образ.

Особливої символічної ваги набуває і сам портрет Доріана, який стає своєрідною «маскою сорому» – дзеркалом внутрішнього розкладу, схованого під зовнішньою довершеністю: *«Він зачинив двері на замок – принаймні, хотів залишитися наодинці, коли дивитиметься на маску свого сорому»* [Wilde, 2008: 82].

Парадоксальність мислення О. Вайлда полягає й у тому, що, обравши поняття «маска» для назви есе, він водночас розмірковує про костюм, наділяючи ці слова контекстуальною синонімією. І маска, і костюм – атрибути театральності, які уособлюють ідею ілюзії, подвійності, гри. Ця інтенція отримує подальший розвиток у романі, де образ маски стає центральним символом естетичної концепції автора.

У фіналі есе *«Істина масок»* О. Вайлд міркує над природою художньої творчості, визначаючи метод В. Шекспіра як «ілюзію істини», що породжує «ілюзію краси». Мистецтво, за О. Вайлдом, не відтворює реальність, а створює вищу художню реальність, у якій істина постає не як факт, а як переживання: *«Універсальної істини не існує... Істина в мистецтві – це та, протилежність якій також є правдивою»* [Wilde, 1913].

Таким чином, істина в мистецтві не має абсолютного характеру – вона відносна, суб'єктивна, змінна, а її суперечності є частиною її сутності. Це положення формує основу естетичної доктрини О. Вайлда, що ґрунтується на поєднанні протилежностей – краси й потворності, правди й обману, духовного й тілесного.

У *«Портреті Доріана Грея»* ця ідея реалізується з особливою силою: у живописному образі молодого чоловіка кожен герой бачить власну правду, власне віддзеркалення. Сам Доріан усвідомлює, що в кожній людині

співіснують два начала – небесне й демонічне: «*Кожен із нас несе у собі рай і пекло...*» [Wilde, 2008: 132].

У цьому есе також окреслюється ще один із ключових постулатів вайлдівської теорії естетизму, що стосується мети існування мистецтва: «*Art has no other aim but her own perfection, and proceeds simply by her own laws ...*» [Wilde 1913 URL]. Ця думка перегукується з однією з максим «Передмови» до роману, згідно з якою будь-яке мистецтво не має утилітарної мети. Подібною позиції дотримується і герой іншого есе зі збірки «Замисли» – Томас Гріффітс Вейнрайт (Thomas Griffiths Wainewright).

У творі «*Перо, пензль і отрута*» на прикладі життя денді та естета Томаса Вейнрайта – персонажа, близького за духом до Доріана Грея, – О. Вайлд розкриває сутність справжнього митця, проповідника й реалізатора естетичних поглядів на життя та мистецтво.

Вражає подібність між персонажем есе та героєм роману, що робить їх літературними двійниками. Томас Вейнрайт має «розкішне кучеряве волосся, гарні очі та витончені бліді руки» («rich curly hair, fine eyes, and exquisite white hands» [Wilde 1913 URL]), тоді як Доріана Грея вирізняють «тонко окреслені яскраво-червоні губи, відверті блакитні очі та хвилясте золоте волосся» («finely curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair» [Wilde 2008: 17]).

Живопис – перше з мистецтв, що привертає увагу вайлдівського отруйника Вейнрайта, тоді як у романі саме портрет стає символом прозріння й відкриття власної краси. Водночас не лише живопис впливає на героїв: глибоке враження на Вейнрайта справляє поезія В. Вордсворта, а Доріан Грей опиняється під гіпнотичним впливом промов лорда Генрі та подарованої йому книги, «отрути» якої він так і не може позбутися.

Як і Томас Вейнрайт, Доріан Грей прагне здобути повну владу над власними почуттями, стати неповторним ідеалом своєї епохи та перетворити власне життя на витвір мистецтва. Порівняймо характеристики героїв, запропоновані автором.

Томас Вейнрайт	Доріан Грей
«... he determined to startle the town as a dandy , and his beautiful rings, his antique cameo breast-pin, and his pale lemon-coloured kid gloves, <...> were regarded by Hazlitt as being the signs of a new manner in literature: while his rich curly hair, fine eyes, and exquisite white hands gave him the dangerous and delightful distinction of being different from others» [Wilde 1913 URL]	«And, certainly, to him life itself was the first, the greatest, of the arts <...> dandyism <...> had, of course, their fascination for him. His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls and Pall Mall club windows ...» [Wilde 2008: 110]
«This young dandy sought to be somebody , rather than to do something. He recognised that Life itself is in art , and has its modes of style no less than the arts that seek to express it» [Wilde 1913 URL]	«He sought to elaborate some new scheme of life that would have its reasoned philosophy and its ordered principles, and find in the spiritualizing of the senses its highest realization» [Wilde 2008:110]

Доріан Грей, прагнучи перетворити своє життя на витвір мистецтва, колекціонує та оточує себе розкішними зразками різних видів мистецтва: музичними інструментами, гобеленами, коштовним камінням, прикрасами; він досліджує аромати й історію отрут. У цьому герой роману О. Вайлда наслідує свого літературного попередника. Автор детально описує бібліотеку героя есе – так само, як згодом зробить і в романі, подаючи вичерпний опис книгозбірні Доріана Грея.

Здійснення злочину дарує Томасу Вейнрайту відчуття всевладдя, тоді як Доріан Грей холоднокровно розбиває серце Сибіл Вейн, а згодом позбавляє життя художника Безіла Голворда. Кожен із героїв вдається до вбивства близької людини: Вейнрайт убиває власного дядька, тоді як Доріан знищує свого духовного «батька» – творця портрета. Зло для героя роману стає засобом творення краси в житті, що надає всьому оповіданню характерного декадентського забарвлення: «*There were moments when he looked on evil simply*

as a mode through which he could realize his conception of the beautiful» [Wilde 2008: 124].

Таким чином, есе О. Вайлда постає своєрідним передтечею роману, містить зародки його головних тем і мотивів, а також окреслює художні прийоми, які отримають розвиток у пізнішому творі.

Аналізоване есе підтверджує та розвиває ідею істинності маски, за якою людина здатна відкрити свою справжню сутність і стати вільною у прояві внутрішніх почуттів та переконань: *«A mask tells more than a face» [Wilde 1913 URL].*

Як зазначав М. М. Бахтін, у багатьох європейських культурах маска є невід'ємним атрибутом карнавалу – феномена, що перебуває на межі між мистецтвом і життям [Бахтин 1990]. Подібну проміжну роль у романі виконує портрет головного героя: будучи твором мистецтва, він водночас подвоює, віддзеркалює й містично трансформує реальність.

Формат діалогу, обраний автором у збірці есеїв, знаходить своє подальше втілення і в романі «Портрет Доріана Грея». Сам твір можна розглядати як своєрідний діалог автора з читачем, про що О. Вайлд прямо зазначає у передмові: *«Усяке мистецтво є водночас і поверхнею, і символом. Ті, хто проникають під поверхню, роблять це на власний ризик; ті, хто тлумачать символ, – також» [Wilde, 2008: 3].*

Залучаючи численні алюзії на біблійні тексти, античні міфи, художні твори, історичні факти та події, письменник створює багатошаровий художній простір, у якому кожен рівень змісту відкривається читачеві залежно від його ерудиції, культурного досвіду та здатності до інтерпретації. При цьому О. Вайлд не виступає моралістом, адже фінал роману можна розглядати як дискусійний епізод, що ставить під сумнів засадничі естетичні переконання автора. О. Вайлд навмисно залишає його відкритим, запрошуючи читача самостійно зробити висновки щодо співвідношення мистецтва, життя, краси й моралі.

У романі діалог виступає не лише формою, а й механізмом розгортання дії. Так, «монологічний» діалог у перших розділах між лордом Генрі та Доріаном Грєм стає поворотним моментом у житті головного героя. Подальші ключові епізоди також вибудовані у формі діалогів, які виконують функцію дії та рушія сюжету. Період закоханості в Сибілу Вейн Доріан переживає, обговорюючи свої почуття з лордом Генрі та художником Безілом Голвордом.

Подібна структура повторюється й у сцені, де Доріан дізнається про смерть актриси. Лорд Генрі пропонує йому естетичну інтерпретацію трагедії, закликаючи сприймати подію як театральне видовище, у якому реальність набуває мистецьких рис. Для нього Сибіла Вейн – лише втілення прекрасної форми, позбавленої індивідуальності та життєвої правди. Саме через такий погляд наставника Доріан набуває нового розуміння власних переживань і визнає: «*Ти пояснив мене мені самому, Гарри*» [Wilde, 2008: 87].

Цей уривок ілюструє, як естетична філософія лорда Генрі поступово стає моральною основою світогляду Доріана Грея, а діалогічна форма у О. Вайлда перетворюється на інструмент філософського впливу та психологічного розкриття персонажів.

У романі «Портрет Доріана Грея» образ природи від початку формується крізь призму художнього сприйняття – через опис садиби та саду художника Безіла Голворда. За межами цього саду-простору природа поступово втрачає свою природність, набуваючи штучних, естетизованих рис, що особливо помітно у використаних автором яскравих метафорах і порівняннях: «*The sky was pure opal now, and the roofs of the houses glistened like silver against it. From some chimney opposite a thin wreath of smoke was rising. It curled, a violet riband, through the nacre-coloured air*» [Wilde, 2008: 77] та «*Iris-necked and pink-footed, the pigeons ran about picking up seeds*» [Wilde, 2008: 77].

У цих прикладах природа постає естетизованою, описаною через колористичні метафори, що підтверджує попередньо висловлену в есеїстичних творах думку О. Вайлда про те, що сприйняття природи можливе лише крізь призму мистецтва і краси.

Таким чином, у третьому есе збірки «Замисли» письменник стверджує первинність мистецтва щодо життя та природи, доходячи висновку, що справжнє мистецтво – це мистецтво «брехні», яке створює ілюзію правдоподібності, не маючи на меті відтворення реальності, а лише породжуючи естетичний ефект. Саме тому у передмові до роману «Портрет Доріана Грея» О. Вайлд наголошує: завдання митця – творити прекрасне, але лише обрані здатні бачити в красі її власну сутність: «*The artist is the creator of beautiful things*», «*They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty*» [Wilde, 2008: 3].

У заключному есе збірки – «Критик як митець» (*The Critic as Artist*) – О. Вайлд порушує питання доцільності існування літературної критики та фактично формулює власну концепцію естетичної критики, спираючись на ідеї свого університетського наставника Волтера Пейтера (W. Pater).

На думку О. Вайлда, критика є різновидом художньої творчості, співмірним із діяльністю митця. Критик, подібно до художника, мислить образами, запозиченими з мистецтва, переживає їх і створює новий текст, який набуває самостійної естетичної цінності. Письменник підкреслює, що багато митців минулого – від Гомера до В. Шекспіра – також спиралися на вже відомі легенди, міфи, історичні сюжети, тобто застосовували прийом, який сьогодні окреслюється терміном «інтертекстуальність».

У романі «Портрет Доріана Грея» О. Вайлд реалізує цю ідею, поєднуючи кілька класичних міфологічних мотивів – створення світу й людини, втрату душі, угоду з темними силами, спокусу власною красою тощо. Письменник переосмислює традиційний сюжет пошуку вічної молодості, розвиваючи літературну традицію, започатковану у романах О. Бальзака «Шагренева шкіра» (*La Peau de Chagrin*) та Ч. Метюріна «Мельмот Скиталець» (*Melmoth the Wanderer*).

Окрім того, у творі виразно простежується мотив двійництва, який віднаходить свої паралелі у творчості Е. Т. А. Гофмана – у повісті-гротеску «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер» (*Klein Zaches, genannt Zinnober*) та

новелі «Піщана людина» (*Der Sandmann*), а також у романі Р. Л. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла та містера Гайда» (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*).

Завдяки такому інтертекстуальному синтезу роман О. Вайлда постає оригінальним естетичним експериментом, що поєднує філософію, міфологію та художню рефлексію, утверджуючи пріоритет краси та мистецтва як вищої форми пізнання і творення світу.

У романі «Портрет Доріана Грея» спостерігається умовний поділ персонажів на творців і критиків: тих, хто створює мистецтво (Сибіла Вейн, Безіл Голворд), і тих, хто споглядає його та осмислює (лорд Генрі та сам Доріан Грей). Як зазначає автор у Передмові до роману, завдання митця полягає у створенні краси, тоді як роль критика – передати враження від прекрасного. Вайлдівські митці цінують щирі людські почуття – любов і дружбу – понад мистецтво, натомість критики задовольняються зовнішнім, естетичним враженням, адже, за словами письменника, таємниця світу полягає у видимому, а не у прихованому: *«It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible»* [Wilde, 2008: 22].

Кожен вид мистецтва, на думку автора, має свого власного митця-критика: актор є критиком драми, музикант – критиком музики, читач – критиком художнього тексту. Втім, для будь-якої інтерпретації мистецького твору необхідною умовою є особиста залученість у цей процес. Саме тому кінцевий результат постає як співтворчість митця та критика. Так, живописний портрет Доріана Грея стає плодом зіткнення двох світоглядних позицій – платонічної (Безіл Голворд) та гедоністичної (лорд Генрі). Згодом сам Доріан, здійснюючи моральний вибір або скоюючи певні вчинки, «домальовує» власний портрет, надаючи йому нових смислових відтінків.

Прийнявши теорію поклоніння красі та юності, яку проповідує лорд Генрі, Доріан Грей стає її послідовником і, у свою чергу, вчителем життя для представників аристократичного суспільства. Недарма О. Вайлд у передмові

зауважує: «*The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography*» [Wilde, 2008: 3], що означає – будь-яка форма критики є різновидом автобіографії. Отже, створюючи біографію Доріана Грея, письменник водночас осмислює власне життя, відображене у художній формі.

Мета критики, за О. Вайлдом, подається у парадоксальному ключі – «*to see the object as in itself it really is not*» (побачити предмет таким, яким він насправді не є) [Wilde, 1913 URL]. Найвища форма критики, на його думку, – це втілення особистого враження, імпресії, що передбачає множинність інтерпретацій, адже кожен твір мистецтва викликає різні емоційні резонанси у різних людей. Через індивідуальну залученість до процесу оцінного осмислення критик пізнає самого себе, і чим більша міра його особистісної участі, тим автентичнішою та глибшою є його інтерпретація.

У романі живописний портрет Доріана Грея виконує роль дзеркала, в якому кожен персонаж бачить власну сутність. Безіл Голворд через нього усвідомлює власний талант художника, Доріан – пізнає свою красу, а лорд Генрі – знаходить підтвердження своїм гедоністичним поглядам, втілюючи їх у спостереженнях за юнаком.

Для О. Вайлда множинність значень, рухливість і невизначеність краси є принципово важливими. Досягнення завершеності чи ідеалу, навпаки, звужує символічне тлумачення прекрасного, адже критика, як і мистецтво, перебуває у постійному русі.

Особливе місце в естетичній системі письменника посідає література – найвище з мистецтв, де словесна форма стає знаряддям впливу, носієм думки та духовності. На відміну від живопису чи скульптури, література не обмежена засобами вираження і здатна передати рух, динаміку, емоційність. Слово, на думку О. Вайлда, має музичність і ритміку, що зближує літературу з музикою – мистецтвом, яке залишає відчуття таємниці, недомовленості та глибини.

Більше того, слово може стати рушійною силою людських учинків, що яскраво виявляється у романі. Голос і промови лорда Генрі зачаровують Доріана, спонукаючи його зробити вибір на користь культу краси, молодості

та насолод життя. Згодом подарована книга перетворюється на керівництво до дії, стаючи символом духовного зараження, що визначає подальшу долю героя.

Отже, здійснивши аналіз есеїв О. Вайлда, що увійшли до збірки «Замисли», можна дійти висновку, що викладені в них ідеї та естетичні погляди автора знаходять своє відображення й художнє втілення у романі «Портрет Доріана Грея», формуючи його ідейно-філософське підґрунтя. На основі теорії естетизму О. Вайлда доцільно виокремити низку парних категорій – *природа – життя, краса – мистецтво, митець – критик*, – які наповнені специфічним естетичним змістом і співвідносяться з трискладною системою центральних міфологем досліджуваного роману: *саду, портрета та творця*.

Висновок до розділу 1

У першому розділі дослідження здійснено ґрунтовний аналіз поняття «міфологема» та її функціонування в англо-американській і українській літературознавчій традиції, а також розглянуто процес формування естетичної концепції О. Вайлда, закладеної у збірнику есе «Замисли».

Аналіз існуючих визначень міфологеми свідчить про її багаторівневу і полісемантичну природу. Міфологема виступає не лише як структурна одиниця художнього тексту, а й як засіб створення художньої моделі світу, що поєднує в собі ядро, периферійні елементи та образні репліки. Вона виконує одночасно композиційну, сюжетотвірну, символічну, гносеологічну та полемічну функції, дозволяючи автору інтегрувати культурні, естетичні та моральні смисли. Така багатофункціональність робить міфологему ключовим інструментом, за допомогою якого відбувається формування художньої картини світу та передача авторського світогляду.

Дослідження естетичних позицій О. Вайлда у збірнику есе «Замисли» засвідчило, що автор розвиває принцип автономності мистецтва, проголошуючи вищу цінність краси та естетичного досвіду над утилітарністю

та моральними вимогами. О. Вайлд розмежовує категорії «природа», «життя» та «мистецтво», підкреслюючи, що реальність підпорядковується художньому сприйняттю, і мистецтво формує світ як самостійний, автономний феномен. У цьому контексті художник постає як творець прекрасного, здатний надавати життю нових смислів та форм, що відповідає ідеям естетизму та декадансу, властивим творчості О. Вайлда.

На основі аналізу естетичних концепцій автора було виокремлено три базисні пари понять – «природа і життя», «краса і мистецтво», «художник і критик», – на підставі яких визначено три ключові міфологеми роману «Портрет Доріана Грея»: сад, портрет та творець. Кожна з цих міфологем має багаторівневу структуру та поліморфну семантику: сад функціонує як простір творчості та метафора душі героя, портрет – як відображення внутрішнього світу, совісті та морального стану, а творець – як суб'єкт і об'єкт творення одночасно. Ці міфологеми реалізують композиційну та сюжетотвірну функції, формують центри композиції та надають динаміку розвитку подій роману.

Особливістю досліджуваних міфологем є їх здатність поєднувати протилежні початкові елементи – християнські та язичницькі образи, ідеї та мотиви, що відображає універсальність художньої концепції О. Вайлда та його прагнення інтегрувати культурні коди різних традицій. Міфологеми саду, портрета та творця слугують не лише художніми символами, а й засобами репрезентації авторської ідентичності, через які О. Вайлд демонструє власне розуміння краси, моральності, людської душі та творчості.

Таким чином, розділ 1 дозволяє зробити висновок про те, що міфологема у творчості О. Вайлда виступає ключовим інструментом формування художньої концепції, забезпечує інтеграцію естетичних, моральних і символічних смислів, визначає композиційну й ідейну структуру роману та є засобом самовираження автора. Аналіз цих міфологем створює надійну теоретико-методологічну базу для подальшого дослідження функціонування міфологем у романі та їхнього впливу на інтерпретацію центральних персонажів і художньої ідеї твору.

РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИЧНІ МІФОЛОГЕМИ У РОМАНІ О. ВАЙЛДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»: ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ ТА СИМВОЛІКА

2.1. Художнє втілення міфологеми саду в романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея»

Міфологема саду як простору мудрості та здобуття знань співвідноситься з Академією Платона, розташованою в гаю за міськими стінами Афін, де розроблявся та викладався широкий курс дисциплін, а видатний філософ проводив дискусії на основі власного діалектичного методу.

Сад Епікура, будучи ще однією філософською школою, проголошував насолоду життям, вільним від душевних страждань, фізичного болю, тривоги, страху смерті та страху перед вищими силами. Етика Епікура була збудована на принципі отримання задоволення (гедонізму), що усуває страждання і втамовує потребу. На його думку, миттєві насолоди не можуть стати життєвою метою, оскільки прагнення до них порушує душевний спокій і призводить до занепокоєння та страждань. Саме тому метою епікурейців стало досягнення «стійкого задоволення» як засобу повного усунення страхів і тривоги. При цьому, за думкою Епікура, насолода не повинна бути надмірною, оскільки надлишок задоволення порушує душевну рівновагу.

Подібні погляди відображає один із центральних героїв досліджуваного роману – лорд Генрі Воттон. Він закликає Доріана Грея стати видимим символом нового гедонізму свого часу. Проте його теорія не передбачає наявності обмежувальних факторів у здобутті чуттєвого досвіду та насолоди, оскільки лише відчуття можуть звільнити душу від страждань: «*Nothing can cure the soul but the senses ...*» [Wilde 2008: 21].

Таким чином, у цьому аспекті витoki міфологеми саду як простору здобуття знань пов'язані з давньогрецьким філософським вченням Епікура. Міфологема реалізується через образи лорда Генрі Воттона та Доріана Грея, що перебувають у співвідношенні вчитель–учень. Саме в саду лорд Генрі

«проповідує» своє вчення гедонізму, виступаючи протягом роману у ролі свого роду ментора для молодого чоловіка. Цікаво зазначити, що місце викладання свого вчення лорд Генрі «запозичує» у свого друга, оскільки сад як локус початку роману належить іншому персонажу – художнику Бейзилу Голворду.

У Біблії Едемський сад географічно локалізований на сході, що контрастує із заходом, де розташований Елізіум як царство мертвих, а також із давньогрецькими «садами» Платона та Епікура. За словами професора С. С. Аверінцева, поняття «схід» пов'язане з сонцем, небом, початком нового дня та загальною векторною спрямованістю вгору, тоді як «захід» є не лише термінальною точкою світлового дня, але й одним із напрямів поширення християнства [Аверінцев 2006]. Просторово-територіальний аспект «схід–захід», на наш погляд, набуває особливого значення для сюжетної структури досліджуваного роману. «Народження» нового «Адама» – Доріана Грея відбувається на сході, у «райському» саду художника, проте подальший розвиток і становлення його як особистості здійснюється у «західному» напрямі, відповідно до гедоністичних поглядів лорда Генрі.

У романі О. Вайлда простежуються очевидні паралелі зі Священним Писанням: Бейзил Голворд постає як творець-художник, який створює прекрасний портрет юного Доріана; лорд Генрі Воттон – змії-спокусник; а сам Доріан Грей – перша людина, «Адам», створений Творцем. Подібно до того, як змії спокушає Єву скуштувати плід із Древа пізнання добра і зла, Доріан Грей, слухаючи в саду-студії художника небезпечні та «отруйні» промови лорда Генрі, врешті-решт приймає його життєву філософію.

При описі райського саду в Книзі Буття також підкреслюється нероздільність духовного та тілесного начал: «І сказав Бог: сотворимо людину за образом Нашим і за подобою Нашою» [Буття 1:26 URL], «І виростив Господь Бог із землі всяке дерево, приємне на вигляд і добре для їжі» [Буття 2:8–9 URL], що корелює із сюжетом досліджуваного художнього твору: на початку роману зовнішня привабливість Доріана Грея відображає його внутрішню чистоту та красу душі.

Цікавим є те, що у біблійних описах садів можна виділити два типи їх зображення: сад відкритого планування та усамітнень, відокремлений від зовнішнього світу. У початкових розділах Старого Заповіту Едем постає як пейзажний сад через відсутність згадок про його огорожу. Як зазначає історик І. І. Свирида, на стародавніх християнських саркофагах і фресках, а пізніше в живописі та гравюрах, райський сад зображувався як вільно розстилаючийся ландшафт [Свирида 2009]. У наступні періоди християнства простір саду сакралізується та чітко обмежується від профанного світу, що зумовлює появу огорож і воріт на зображеннях сцени вигнання з раю.

Такі зміни можна пояснити з точки зору етимології: українська лексема «рай» і англійське garden мають різне походження. Англійське garden походить від французького слова германського походження *gardin* або *jardin* – «сад», «город», «огорожений сад», та загальноіндоевропейського кореня *gher-* зі значенням «захоплювати», «закривати». В українській мові словосполучення «райський сад» є прикладом тавтології. Професор С.С. Аверінцев звертає увагу на неоднозначність та невизначеність етимології лексеми «рай», водночас вказуючи на її взаємозв'язок із грецьким словом *παράδεισος* («парадиз») у значенні «парк», «сад», яке відповідає англійському *paradise* і походить від давньоіранського *parādaījah* – «оточене огорожене місце» [Аверінцев 2006].

Сад художника Бейзила Голворда постає саме як такий обособлений простір, відокремлений від зовнішнього світу, оскільки для англійців сад за будинком, прихований від сторонніх очей, не призначений для загального огляду та захоплення.

Наявність або відсутність огорожі у саду набуває особливого значення, адже це визначає семантику поняття саду. Спочатку огорожа мала сакраментальне значення, оскільки вона розмежовувала сфери священного і профанного простору. За словами о. П. Флоренського, сила огорож полягала не у створенні механічної перешкоди, а у символічному позначенні непорушності того чи іншого локуса [Флоренський 1990]. Обгороджений сад протистоїть

зовнішньому хаосу та пустоті, адже до сотворення Едемського саду «Земля ж була безвидна й пуста» [Буття 1:2 URL]. Огорожа також оберігає насаджені рослини від руйнівного впливу зовнішніх сил і захищає особистий простір власника саду та перебуваючих у ньому.

Слід звернути увагу й на ще один аспект опису старозавітного Едемського саду, який має значення для естетичної концепції автора роману, а саме – багатство і різноманітність рослинних форм: «І сказав Бог: нехай земля родить зелень, траву, що сіє насіння [за родом її і за подобою], і дерево плодове, що дає плід за родом своїм, в якому насіння його на землі. І сталося так» [Буття 1:11 URL] та «І земля родила зелень, траву, що сіє насіння за родом [і за подобою] її, і дерево [плодове], що дає плід, у якому насіння його за родом його [на землі]. І побачив Бог, що це добре» [Буття 1:12 URL].

У романі «Портрет Доріана Грея» метафоричні образи квітів супроводжують героїв протягом усього оповідання, слугуючи символічним і естетичним доповненням до їхніх внутрішніх станів і дій.

Отже, джерелами міфологеми саду є як давньогрецькі міфи, що описують сад як місце набуття знання, так і події першої книги Старого Завіту, які підкреслюють сакральність цього локусу.

2.2. Символічна функція портрета в романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея»

Міфологема портрета в досліджуваному романі О. Вайлда, на нашу думку, є однією з найбільш складних для аналізу, оскільки має глибоку багаторівневу систему смислів. Насамперед слід відзначити, що фабульний мотив таємничого зв'язку долі людини з її образом є традиційним у літературі. Більше того, тема двоїстості як бінарної моделі світу та дуалізму людської природи в широкому сенсі стає архетипічною для культури й може реалізовуватися у наративі на рівні системи персонажів, сюжету та жанру. Так,

у давньоєгипетській міфології існували уявлення про матеріальний духовний двійник людини – «Ка», який після смерті мав можливість вільно пересуватися, проте потребував їжі; саме тому тіло піддавали муміфікації, а в гробницях залишали їжу та питво. Ще однією сутністю людини у єгиптян було «Ба» – життєва сила, здатна переходити з матеріальної сфери у духовну і навпаки. У літературних творах подібним двійником може виступати зображення людини, її тінь, відображення або портрет. У давньогрецькій міфології прикладом двоїстості є відомий міф про Нарциса, описаний у Третій книзі «Метаморфоз» Овідія, де прозора поверхня озера виконує функцію свого роду дзеркала.

Проблема живописання портрета як «відчуження» душі позуючого або перенесення її на полотно має також і літературну основу. У листі до свого редактора О. Вайлд зазначав про намір використати в якості базової ідеї для нового твору класичну концепцію продажу душі в обмін на вічну молодість, що згодом реалізувалося у романі «Портрет Доріана Грея»: «I first conceived the idea of a young man selling his soul in exchange for eternal youth – an idea that is old in the history of literature, but to which I have given new form» [Ellman 1988: 311].

У історичному контексті роман О. Вайлда належить до кола творів англійської літератури, у яких подвійна природа людського «я» виступає центральним структурним і сюжетним елементом. До таких творів належать: «Дивна історія доктора Джекіла та містера Гайда» Р. Л. Стівенсона («Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde», R.L. Stevenson), «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» М. Шеллі («Frankenstein; or, The Modern Prometheus», M. Shelley), «Невидима людина» Г. Дж. Веллса («The Invisible Man», H.G. Wells), опублікований уже після виходу роману О. Вайлда.

Серед інших літературних творів, що вплинули на «Портрет Доріана Грея», дослідники відзначають: «Шагреневу шкіру» О. Бальзака («La Peau de Chagrin», H. Balzac), «Фауста» Й.В. Гете («Faust», J.W. Goethe), оповідання Е. А. По «Овальний портрет» («The Oval Portrait», E.A. Poe) та роман

Г. Джеймса «Трагічна муза» («The Tragic Muse», H. James). Значний вплив на О. Вайлда справив також роман Ч. Р. Метьюріна «Мельмот Скиталець» («Melmoth the Wanderer», Ch. Maturin), у якому портрет живе власним життям, відокремленим від зображеної на ньому особи, а риси головного героя, якому дозволено все, чітко простежуються в персонажі Доріана Грея.

О. Вайлд добре знав роман Ч. Р. Метьюріна, оскільки автор був його двоюрідним дідом. Після звільнення з тюрми та переїзду до Парижа сам О. Вайлд узяв собі псевдонім «Себастьян Мельмот» (Sebastian Melmoth), що також свідчить про вплив цього твору як літературного джерела формування міфологеми портрета та роману загалом.

На нашу думку, ще однією первісною основою міфологеми портрета як об'єкта мистецтва, створеного художником, є Книга Буття Старого Завіту, де встановлюється взаємозв'язок між творцем і його творінням. Безіл Голворд, пояснюючи лорду Генрі причину свого небажання виставляти портрет, зазначає, що у написаному творі мистецтва багато від нього самого, адже портрет відображає скоріше самого творця, ніж того, хто йому позує: «I have too much of myself into it» [Wilde 2008: 6] та «... every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter» [Wilde 2008: 8].

У Книзі Буття двічі згадується про створення людини: «Сотворив людинк по образу нашому й по подобі наших» [Буття 1:26 URL] та далі: «І сотворив Бог людину по образу Свогому, по образу Божому сотворив його» [Буття 1:27 URL]. При цьому стає очевидною різниця між задумом, який містить дві цілі, та реалізацією, що складається вже з одного наміру. Бог, будучи первообразом, залишається непізнаваним для людини, що породжує питання про співвідношення образу та подоби Всевишнього в людині.

Відтворити образ Божий людина може через фізичну працю, інтелектуальну або творчість. Подоба ж – це інші риси Божої доброти, великодушності та милосердя, розвиток яких залишено на вільний вибір людини. Отже, людина, наділена свободою волі, приймаючи певні рішення, вчиняючи або не вчиняючи певні дії, наприкінці життя може уподібнитися

своєму Творцеві. Подоба, таким чином, досягається через набуття та стягання добродетелей.

Бог первісно наділяє людину творчими здібностями, надаючи їй можливість обробляти райський сад і давати імена тваринам, закликаючи до співтворчості. Людина не може творити *ex nihilo*, як Господь, проте має змогу використовувати надані їй матеріали для творчості, реалізуючи власні здібності. Подібно до того, як Бог створив першого чоловіка за Своїм образом, художник створює своє мистецьке творіння, вкладаючи в нього частину себе і залишаючи простір для подальшої творчості в створеному об'єкті. Після гріхопадіння Адам втратив подобу Божу, але зберіг даний йому образ. Так і портрет Доріана Грея залишається лише образом головного героя роману, поступово втрачаючи свою подобу. Людину без подоби французький філософ Ж. Делез (G. Deleuze) називає симулякром, створеним на основі несхожості, підкреслюючи її демонічний характер [Делез 1998]. Поняття «образу» та «подоби» також корелюють із платонівськими образами-копіями та образами-симулякрами. У теорії Платона незмінність і подоба утворюють єдність, яка в романі О. Вайлда порушується: серед заданих образів портрета та фізичного тіла Доріана Грея портрет стає копією, що достовірно відображає реальність, але копіює не ідеал, а симулякр.

Підсумовуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що міфологема портрета, так само як і раніше розглянута міфологема саду, не зводиться до конкретного міфу, а походить як із прадавніх оповідей і античних міфів, так і з текстів Священного Писання, а також низки літературних джерел.

2.3. Функції міфологеми портрета

Найважливішу функцію міфологеми портрета реалізовано через кільцеву композицію роману: так само, як і сад, портрет, з'явившись на початку оповіді, «закільцьовує» її під час фінальної метаморфози обміну сутностями

героя та портрета, яку автор залишає без коментарів і пояснень: краса-маска перетворюється на чудовисько. За сюжетом роману поліцейські та домашня прислуга не здатні впізнати мертву людину в вечірньому костюмі з ножом у серці: «dead man, in evening dress with a knife in his heart» [Wilde 2008: 188], адже його обличчя спотворене зморшками, а сам він став непізнавано огидним. Ідентифікувати тіло можливо лише за кільцями як предметами зовнішнього «декору». При цьому прийом метонімії, використаний автором у фінальній сцені роману, є алюзією до завершення відомого давньогрецького міфу про Нарциса, описаного в книзі Овідія: на місці смерті Нарциса виростає прекрасна квітка, що носить його ім'я. Контрастність полягає у різній семантичній приналежності структурних елементів стилістичного прийому: квітка належить живій природі, тоді як кільце – декоративному мистецтву.

Картина, створена художником, уособлює суб'єктивний авторський ідеал прекрасного, виражений через мистецтво у формі портрета. Зовнішня краса Доріана Грея, за словами Безіла Голворда, стала для нього одкровенням; знайомство з ним відкрило нове бачення світу і, можливо, нове художнє сприйняття: «... *his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now recreate life in a way that was hidden from me before*» [Wilde 2008: 12].

Живописний портрет постає центральним діючим персонажем роману, що визначає хід розвитку сюжету досліджуваного твору, на що ще на початку ХХ століття звертав увагу К.І. Чуковський у праці «Оскар Вайлд: етюд» [Чуковський 2012]. Залишаючись увесь час у тіні тріади головних героїв, портрет виступає позасюжетним персонажем. Як діючий образ, він має власну сутність і буття: його «життя» розгортається на квазінарративному рівні оповіді.

З'явившись на початку роману, портрет згодом зникає з поля зору читача, щоб знову постати в фіналі як повна антитеза первісного образу – вселяючого жах і викликаючого огиду монстра: «a monstrous and loathsome thing» [Wilde 2008: 91], «monstrous soul-life» [Wilde 2008: 187]. Таким чином, центральний

об'єкт, навколо якого будувалася зав'язка сюжету, зникає і зазнає значної трансформації, наділяючись певною зовнішньою силою, яка суттєво впливає на розвиток подій роману.

Зовнішня динамічність портрета проявляється через його фізичне переміщення: від будинку Безіла Голворда до будинку молодої людини, зображеної на полотні, а згодом – з вітальні у невелику кімнату на верхньому поверсі лондонського особняка. Внутрішня динаміка полягає у змінах, які спостерігає Доріан Грей: портрет змінюється самостійно і починає відображати справжню історію життя молодого чоловіка, який спостерігає за цим із позиції глядача в театрі. У цьому, можливо, реалізується ще одне значення лексеми *picture* – «жива картина» у жанрі пантоміми *tableau*. При цьому головний герой роману завжди бачить не процес, а результат змін.

Більше того, портрет стає тригером певних дій з боку Доріана Грея: лише один погляд на власне зображення викликає сильне почуття ненависті до художника, що його створив, і призводить до вбивства: «Dorian Gray glanced at the picture, and suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him, as though it had been suggested to him by the image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips» [Wilde 2008: 133].

Доріан Грей, прагнучи приборкати час і стати його володарем, сам опиняється залежним від власного портрета, який притягує й відштовхує його своїм спотворенням. Портрет стає невід'ємною частиною життя героя роману, а бажання постійно спостерігати зміни на полотні нагадує наркозалежність як спосіб втекти від страху і тимчасово забути про реальність. Портрет володіє внутрішньою силою та має над Доріаном Греем дивну всеохопну владу, позбавляючи його внутрішньої та зовнішньої свободи, що проявляється у постійному страху та неможливості надовго залишати Лондон. У фіналі роману саме бажання звільнитися від влади портрета та тягаря минулих злочинів спонукає Доріана Грея схопити ніж і прагнути знищити зображення на полотні: «It would kill the past, and when that was dead he would be free» [Wilde 2008: 187].

Для переміщень портрета характерна також уявна псевдодинаміка, що проявляється в деяких фактологічно невстановлених пересуваннях. Наприклад, Безіл Голворд просить дозволу у Доріана виставити портрет у Парижі, пізніше сам молодий чоловік повідомляє лорду Генрі, що портрет знаходиться у його заміському маєтку або, можливо, загублений. Динамічність міфологеми портрета у романі О. Вайлда також пов'язана з поняттям повторюваності та циклічності. Як уже зазначалося, образ головного героя, відтворений на портреті, представлений дискретно, а відтворення візуального зображення стає можливим через подвійну відсилку до предметів мистецтва того ж жанру живопису: Доріан Грей зовнішньо схожий на свою матір, портрет якої порівнюють з образом леді Гамільтон, що вказує на фемінні риси обличчя героя.

Цікаво відзначити, що члени родини Доріана Грея представлені автором в естетизованій формі своєрідної картинної галереї. Портрет, написаний Беїзилем Голвордом, міг би зайняти гідне місце серед родинних портретів головного героя роману, таким чином стаючи частиною певного часово-просторового континууму. Форма представлення членів родини Доріана Грея залишається портретною, проте змінюється її зміст – зображуване, яке кожного разу унікальне та нове, але невідривно пов'язане й укорінене в уже відомому (минулому). Завдяки цьому кожен новий портрет належить двом часовим площинам: минулому та сучасному. Портретна галерея в маєтку Селбі – галерея живописних образів – стає носієм наративного ретроспективного руху, адже кожен портрет «розповідає» свою історію минулого того, хто на ньому зображений. Таким чином, із початково статичних творів мистецтва вони набувають динамічності. Вдивляючись у зображення своїх предків, Доріан Грей прагне побачити й зрозуміти самого себе у теперішньому часі, що наділяє міфологему портрета гносеологічною функцією. Портретне минуле виявляється більш динамічним, ніж теперішнє, замкнуте в обмеженому просторі дитячої кімнати.

Окрім центрального портрета головного героя роману, Беїзил Голворд зображує Доріана Грея в образах героїв давньогрецьких міфів, втілюючи античний ідеал краси: Антиной, Паріс, Нарцис, Адоніс. Доріан Грей на портретах у вигляді міфологічних героїв постає відстороненим, ідеальним образом, що належить світу мистецтва, а не фактичній дійсності. Зображення, вільні від буденності, характеризуються ідеальністю та гармонізацією матеріального й духовного. Беїзил Голворд майже обожнює Доріана Грея, і читач спостерігає процес «міфологізації» людини людиною, одним із способів реалізації якого стає портрет як жанр живопису.

Звернемо увагу, що подібні алюзії на античні міфи мають явний декадентський відтінок, оскільки всі згадані герої так чи інакше гинуть: Паріс помирає від отруйної стріли, Адоніс убитий на полюванні вепрем, Антиной гине у водах річки, а Нарцис – від любові до себе, не в змозі відірватися від власного прекрасного відображення. Однак рання смерть героїв є однією з умов збереження їхньої молодості та краси. Тобто доля Доріана Грея у міфологічному просторі портретів і героїв давньогрецьких міфів наперед визначена, але у реальному житті вибір життєвого шляху залишається за ним.

Галерея «міфологічних» портретів головного героя роману вибудовується в один «синтагматичний» ряд із портретом матері Доріана Грея та стає частиною міфологічного часово-просторового континууму. У портрета з'являється «передісторія» та «родовід» у вигляді раніше згаданої портретної галереї та зображення леді Елізабет Девере в образі вакханки. Порівняння її обличчя з обличчям леді Гамільтон ще більше розширює перспективу розгляду портрета, адже автор уникнув конкретики і залишився вірним своєму тезису про те, що мистецтво залишається маскою авторського самовираження. Існуючі портрети леді Гамільтон у тому ж образі вакханки, що й портрет матері головного героя роману, відрізняються і відображають авторське бачення сюжету та манеру зображення, не маючи фактологічної точності.

Новий портрет Доріана Грея створюється в цілком іншій «живій» та реалістичній манері, яка зображає молодого чоловіка як представника

молодого покоління лондонської аристократії кінця XIX століття. Живописності портрету надає і формат його виконання у повний зріст: «...the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty...» [Wilde 2008: 5]. Беїзилу Голворду вдається відобразити на полотні не лише власні почуття до Доріана Грея та видиму красу молодого людини, але й його внутрішній світ, соціальний статус та конкретно-історичні особливості епохи життя прототипу зображеного. Водночас обличчя як частина портрета зберігає міфологічний характер завдяки паралелям із жіночими портретами, описаними раніше. У цьому аспекті чітко проявляється бінарний характер міфологеми портрета: поєднання ретроспективності та спрямованості в майбутнє, злиття міфологічної та життєвої реальності, а також жіночого та чоловічого начал.

Отже, у портреті Доріана Грея з'єднуються життя та мистецтво, яке відобразило красу: молодий чоловік не усвідомлює власної привабливості, доки не бачить її на портреті, тим самим життя знаходить втілення в одній із форм мистецтва, що його возвеличує та естетизує. Робота художника втілює авторську естетичну концепцію про найвищу цінність краси та неутилітарний характер мистецтва, наділяючи міфологему портрета полемічною функцією стосовно усталених вікторіанських цінностей і моралістичних уявлень про будь-яку творчу діяльність.

Наступний аспект аналізу досліджуваної міфологеми стосується метафоричної інтерпретації портрета як уособлення людської душі та совісті, функції яких він бере на себе.

Для художника Беїзила Голворда Доріан Грей гармонійно поєднує в собі тілесну та духовну красу: «The harmony of soul and body» [Wilde 2008: 13], проте сам молодий чоловік усвідомлює цю гармонію лише після гедоністичної «проповіді» лорда Генрі про культ молодості та найвищу цінність прекрасного. Цей момент прозріння та відвертості автор порівнює з пробудженням від сну: «The lad started, as if awakened from some dream» [Wilde 2008: 24]. Водночас цей акт усвідомлення породжує у героя почуття власної винятковості,

пристрасть до самолюбівання та відчуття роздвоєності і ворожості до власного зображення.

Бажання помінятися місцями з портретом і отримати вічну молодість в обмін на власну безсмертну душу формулює і проголошує сам Доріан Грей: «If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! <...> I would give my soul for that!» [Wilde 2008: 25]. Ця заява закріплює виникле відчуття відчуження між портретом і Доріаном Греєм та перетворює красу і моральність на протилежні полюси людського існування: сила краси протистоїть силі душі.

Надалі головний герой роману визначає нову функцію свого зображення – як хранителя власної душі: «As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul» [Wilde 2008: 91] та: «His own soul was looking out at him from the canvas and calling him to judgement» [Wilde 2008: 102].

Наприкінці другого розділу роману слова Беїзила Голворда про справжнього Доріана Грея під час звернення до портрета набувають пророчого значення: «*The painter bit his lip and walked over, cup in hand, to the picture. 'I shall stay with the real Dorian,' he said, sadly. 'Is it the real Dorian?' cried the original of the portrait, strolling across to him. 'Am I really like that?'*» [Wilde 2008: 28].

Цей епізод демонструє, що портрет стає не лише відображенням зовнішності, а й метафоричним дзеркалом внутрішнього світу, сумісно виконуючи роль морального орієнтира та засобу самопізнання для героя.

Номінація Доріана Грея як оригіналу портрета («the original of the portrait») визначає його приналежність до предметного світу речей. У цей момент відбувається ключова метаморфоза в житті героя роману: оригінал та мистецьки створена копія змінюються місцями, унаслідок чого живий чоловік стає копією, що не підлягає змінам, а предметний оригінал – підлягаючим трансформації відображенням Доріана Грея. З цим епізодом на початку роману пов'язаний мотив автентичності та фальшивості. Беїзил Голворд, відмовляючись приєднатися до Доріана Грея та лорда Генрі у театрі,

залишається з портретом: *«I shall stay with the real Dorian,» he said, sadly» i, звертаючись до Доріана Грея, зауважує: «At least you are like it in appearance. But it will never alter,» sighed Hallward. «That is something» [Wilde 2008: 28].*

Судження художника водночас парадоксально хибне і істинне: портрет справді стане відображенням Доріана, але відображенням не його зовнішності, а сутності; сам герой, дивлячись на портрет, бачитиме в ньому мінливе відображення власної душі та совісті.

Таким чином, душа опредметнюється й матеріалізується у портреті, підсилюючи і актуалізуючи антитезу істинного й фальшивого. Справжнє реалізується у вигляді змінного портрета, тоді як фальшиве застигло у статичній зовнішності Доріана Грея та перетворюється на маску.

«Душа», покинувши одне «тіло» та опинившись у портреті, наочно відображає глибину гріхопадіння головного героя, створюючи ризик бути викритим у небажаних діях. Тому Доріан Грей намагається приховати портрет від сторонніх очей: спочатку встановлює перед ним екран із позолоченої іспанської шкіри, потім накриває його золотом вишитим атласним покривалом і, нарешті, замкнув у старій дитячій кімнаті. Отже, «душа» набуває численних матеріальних оболонок, призначених приховати її і, можливо, забути про її існування.

Портрет-душа починає «жити» власним життям у старій дитячій кімнаті на верхньому поверсі будинку Доріана Грея, яку його дід, лорд Келсо, спеціально облаштував для внука, щоб тримати його на відстані через дивовижну зовнішню схожість з матір'ю. У цій кімнаті «замкнені» дитячі спогади героя, які, як може здогадатися читач, не належать до щасливих. Так само його душа, спотворена гріхами, мусить бути прихована, «похована», подібно неприємним подіям із дитячої пам'яті.

Обмежений простір існування портрета контрастує з безмежними можливостями та задоволеннями життя, що відкриваються Доріану Грею, який набув вічної молодості. Тут розвиток життєвого простору набуває різноспрямованого характеру: перспектива життя душі-портрета спрямована в

глибину, тоді як життя головного героя розгортається у горизонтальній площині.

Перенесення портрета по сходах на верхній поверх корелює з рухом душі, спрямованої до небес і відриваючоїся від грішного світу. Водночас для Доріана Грея цей шлях у реальності виявляється дорогою вниз, до все більш непривабливих вчинків, що наближають його душу до пекла. Рух вгору також асоціюється з «подорожжю» в минуле головного героя, у даному випадку – у його дитячі роки. Проте парадоксальним чином після перенесення портрета минуле стає для Доріана Грея справжнім. О. Вайлд об'єднує часовий і просторовий рух через антитетичне протиставлення: рух угору, що веде до падіння, та подорож у минуле, яке трансформується у сучасне.

Автор роману коротко описує інтер'єр нового місця перебування портрета-душі Доріана Грея: *«There was the huge Italian cassone, with its fantastically painted panels and its tarnished gilt mouldings, in which he had so often hidden himself as a boy. There the satinwood book-case filled with his dog-eared schoolbooks. On the wall behind it was hanging the same ragged Flemish tapestry where a faded king and queen were playing chess in a garden ...»* [Wilde 2008: 104].

У кімнаті стоїть великий традиційний італійський сундук кассоне, призначений для зберігання приданого нареченої, а після шлюбу – білизни, речей, тканин і домашнього начиння. За багатством розпису кассоне судили про заможність і впливовість родини. Кассоне були невисокими, обтічної форми та часто використовувалися замість інших меблів. Ймовірно, для Доріана Грея кассоне слугував і столом, і стільцем, і навіть кушеткою для відпочинку. На передній стінці сундука зазвичай розташовувалося живописне панно на релігійні сюжети або сцени з давньогрецьких міфів. На внутрішній стороні кришки – друге панно на більш особисті та інтимні теми. Те, що маленький Доріан часто ховався у сундуку, є алюзією на міф про Венеру та Адоніса, де богиня кохання передає ларчик із немовлям Адонісом підземному

царству мертвих Персефоні на виховання, просячи сховати дитину в затишному місці.

Потаємна кімната на верхньому поверсі стає алегорією антагоністичних понять життя та смерті. З одного боку, дитяча – символ материнської утроби, з якої народжується дитина, і символ внутрішнього світу Доріана Грея. З іншого боку, кімната нагадує саркофаг, у якому герой роману прагне «поховати» і приховати свою справжню душу. Образ таємної кімнати в християнській традиції співвідноситься з образом печери як місця народження Спасителя та місця поховання Христа після розп'яття. Іншими словами, кімната та старовинний сундук набувають амбівалентних значень – місця народження і смерті, входу в царство живих і мертвих.

Міфологема портрета, реалізована через метафору портрета як втілення людської душі, набуває гносеологічної функції: герой роману, почавши з усвідомлення власної зовнішньої краси, вступає на шлях пізнання і дослідження гріховності своєї душі. Доріан Грей із зацікавленістю та цікавістю спостерігає за змінами, що з'являються на портреті: «He would be able to follow his mind into its secret places» [Wilde 2008: 91], а також за глибиною власного падіння: «... the terrible portrait whose changing features showed him the real degradation of his life» [Wilde 2008: 119].

Наступний аспект розгляду досліджуваної міфологеми проявляється в документуючій функції портрета. Зображення на полотні фіксує певний момент і період життя головного героя роману – час його молодості та юності. «Календар» сюжетних подій твору достатньо чітко окреслений: від початку написання портрета в теплий червневий день до останньої зустрічі з лордом Генрі проходить 18 років. Підпис на портреті трансформує його з предмета з репрезентативною функцією в акт свідчення, зафіксований у часі, як зазначав відомий французький філософ і літературознавець Ж. Дерріда [Дерріда 2012].

Безіл Голворд, як і будь-який художник, ставить на портреті свій підпис, що, ймовірно, включає й дату, надаючи портрету властивостей доказового артефакту. Саме так розглядає зображення на полотні Доріан Грей у фіналі

роману: «*There was only one bit of evidence left against him. The picture itself – that was evidence*» [Wilde 2008: 187]. Не зміст портрета, а опосередковані ознаки – манера письма, рама, виготовлена за його ескізом, і, нарешті, підпис – переконують Безіла Голворда, що спотворене обличчя на полотні є зміненим портретом його роботи. Іншими словами, підпис виступає гарантією автентичності створеного предмета: «*He seemed to recognize his own brushwork, and the frame was his own design. <...> In the left-hand corner was his own name, traced in long letters of bright vermilion*» [Wilde 2008: 131].

Таким чином, портрет перестає бути прекрасним предметом мистецтва, яким він є на початку оповіді, і стає доповнюваною описом і «протоколом» гріховного життя Доріана Грея. Імманентна функція портрета як частини естетичної реальності, призначеної дарувати зорове задоволення, відходить на другий план і замінюється функцією документування. Портрет не набуває ані суспільної, ані особистої цінності, оскільки не виставляється в галереях чи музеях образотворчого мистецтва та не слугує прикрасою дому власника.

Портрет виступає метафорою «посвідчення особи», демонструючи не лише фізичний, а й моральний стан Доріана Грея. Герой роману доходить висновку, що, як і будь-яку іншу доказову річ, портрет можна знищити. Звертає на себе увагу той факт, що англійська лексема *evidence* (доказ, улика) має два значення, комплексно реалізовані в контексті роману: 1) факти або ознаки, які ясно свідчать про існування чогось або про істинність чогось; 2) інформація, яка надається в суді для доведення вини або невинуватості особи. Портрет засвідчує автентичність зовнішності і може бути використаний як доказ у суді.

Метафора фотографії також виступає як ізоморф подвоєння поряд із дзеркалом, тінню та функціями щоденника й совісті, які будуть розглянуті більш детально далі.

Помітивши перші зміни на портреті, Доріан Грей відчуває докори сумління і починає замислюватися над причинами появи «складки жорстокості» в куточках рота на полотні. Змінене зображення спонукає його до рефлексії над власними вчинками та формує намір змінити своє життя

відповідно до обов'язку совісті: *«The picture, changed or unchanged, would be to him the visible emblem of conscience. He would resist temptation»* [Wilde 2008: 79]. Благі наміри підкріплює природа у вигляді саду, куди виходить Доріан Грей. Цей епізод можна розглядати як точку неповернення для головного героя роману. Однак спроба розпочати нове життя і протистояти вченням лорда Генрі завершується, так і не розпочавшись.

Функція портрета як совісті Доріана Грея включає оцінно-експресивний компонент, оскільки сам герой розцінює свої дії щодо Сибіл Вейн як прояв жорстокості та несправедливості: *«It made him conscience how unjust, how cruel, he had been to Sybil Vane»* [Wilde 2008: 82]. Водночас у портреті можна побачити й совість Безіла Голворда, адже, за його словами, написаний портрет завжди відображає художника. Світосприйняття та ціннісні установки автора передаються зображенню, яке починає відображати минулі зміни через «фільтр» совісті митця.

У цьому ж епізоді сам Доріан Грей, розмірковуючи про керівну й направляючу роль портрета в його житті, визначає його значимість на одному рівні не лише з совістю, а й із доброчесністю та страхом Божим, тобто з величинами сакрального порядку: *«... the portrait that Basil Hallward had painted of him would be a guide to him through life, would be to him what holiness is to some, and conscience to others, and the fear of God to us all»* [Wilde 2008: 82]. Страх Божий проявляється не в страху перед Богом, а в усвідомленні постійної Божественної присутності в житті людини та побоюванні втратити цей зв'язок через власні гріховні вчинки – страх образити Всевишнього через гріх. Крім того, страх Божий виражається в прагненні не втратити зв'язок із Богом, що вимагає постійної уваги до власних вчинків і помислів. Автор у такий спосіб здійснює спробу сакралізації портрета та його потенційного спасительного впливу на Доріана Грея.

Ще одна функція міфологеми портрета, близька до метафори совісті, – порівняння його зі щоденником. Вирішивши показати Безілу Голворду змінене зображення, Доріан Грей зазначає, що веде «щоденник», у якому відображено

кожен день його життя: *«I keep a diary of my life from day to day, and it never leaves the room in which it is written»* [Wilde 2008: 130]. Художник ненавмисно підтримує цю метафору, звертаючись до молодого чоловіка з проханням не змушувати його нічого читати на ніч: *«But don't ask me to read anything to-night. All I want is a plain answer to my question»* [Wilde 2008: 130].

Портрет-щоденник також виконує документуючу функцію, але позбавлений характерного для жанру елемента рефлексії суб'єкта над дійсністю, оскільки лише констатує та метафорично фіксує факт здійснення того чи іншого вчинку та його наслідки. «Читати» такий щоденник традиційним способом неможливо, бо він є квазінарративом, винесеним за рамки основного оповідання і акумулюючим у своєму образі лише підсумковий результат. На зміну багатогранній красі, що відкрила нове художнє бачення Безілу Голворду, приходить реальність, яка також піддається множинним інтерпретаціям.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що всі описані функції-ізоморфи портрета – фотографічний знімок, щоденник, совість, душа – об'єднані характеристикою подвоєння та метафорою дзеркала, адже вони по-різному «відображають» головного героя роману. Однак лише портрет наділяється функцією дзеркала стосовно всіх, хто на нього дивиться, зокрема інших персонажів твору. У передмові до роману автор заявляє, що мистецтво відображає не життя, а того, хто в нього вслухається: *«It is the spectator, and not life, that art really mirrors»* [Wilde 2008: 3].

Унаслідок цього не має значення, хто зображений на портреті і наскільки реалістично передано його образ, оскільки побачене в дзеркалі залежить винятково від глядача та його суб'єктивного бачення. Можливо, саме з цієї причини в романі відсутній детальний опис зображеного на полотні, про що неодноразово йшлося раніше; риси обличчя передано через метафоричні порівняння, епітети та прикметники, що створюють невизначений узагальнений образ, позбавлений конкретики: *ivory, rose* (тон шкіри), *blue* (очі), *bright, golden* (волосся). Краса портрета залишається відстороненою, адже

кожен із персонажів, розглядаючи зображення, бачить у ньому «своє» відображення.

На початку роману, створюючи портрет, у нього вглядається художник Безіл Голворд, який, на думку О. Вайлда, як і будь-який творець, є творцем прекрасного, про що автор зазначає у передмові: «*The artist is the creator of beautiful things*» [Wilde 2008: 3]. Портрет, написаний Безілом, підтверджує цю естетичну максиму: подібно до дзеркала, він відображає красу та високу майстерність художнього таланту, щирість і чистоту душі митця. Як зазначає сам Безіл: «... *every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter*» [Wilde 2008: 8].

Таким чином, через портрет як образ і персонаж у своєму творі автор передає власні оцінки та роздуми щодо ролі мистецтва та художника, поєднуючи в ньому естетику, моральну рефлексію і гносеологічний вимір.

Для Доріана Грея портрет набуває функцій морального мірила, уособлення душі та совісті, а в кінцевому підсумку стає відображенням його свідомості. Водночас він не виконує роль дзеркала, що закликає до очищення совісті; радше навпаки, втративши зв'язок із власною душею, герой починає відчувати безкарність, зневажати долю та сприймати портрет як предмет, підпорядкований його волі та бажанням. Проте «совість» не залишає Доріана, і він стає заручником портрета: думка про нього перетворюється на нав'язливу ідею, яка супроводжує героя постійно, разом із відчуттям проникного параноїдального страху бути розкритим: «*He hated to be separated from the picture that was such a part of his life, and was also afraid that during his absence some one might gain access to the room, in spite of the elaborate bars that he had caused to be placed upon the door*» [Wilde 2008: 119].

Портрет і Доріан Грей формують пару подвійників, спочатку об'єднаних зовнішньою схожістю, але вже на перших етапах оповіді відчувають ефект роздвоєння цілого. Ідейна функція та значущість кожного з елементів цієї пари визначають їх суттєві відмінності: подвійники постають як оригінал і копія, причому центральне положення в системі персонажів несподівано

закріплюється за копією, тоді як оригінал зберігає справжню сутність у прихованому стані.

У романі О. Вайлда портрет виступає одночасно як відображувальний і доппельгангерний подвійник, уособлюючи темний бік особистості та реалізуючи мотив переслідування. Присутність «дублера» поруч із Доріаном спочатку сприймається героєм не як негативна, а як цікава і навіть інтригуюча, згодом доповнюється мотивом страху. Бажання позбутися свого «переслідувача» виникає лише наприкінці оповіді.

Мотив переслідування підкреслюється метафорою тіні, реалізованою через номінацію англійським словом *shadow*: «...*he stood gazing at the shadow of his own loveliness ...*» [Wilde 2008: 24]. Тінь як оптичне та просторове явище неможлива без присутності суб'єкта. Доріан намагається дистанціюватися від своєї тіні-портрета, приховуючи її в півтемній кімнаті на верхньому поверсі, проте повністю «знищити» тінь не вдається.

Портрет-тінь несе на собі темне навантаження сорому з моменту продажу Доріаном своєї душі в обмін на вічну молодість: «... *the misshapen shadow that had to bear the burden that should have been his own*» [Wilde 2008: 119]. Герой стає залежним від портрета, а думки про нього, подібно до тіні, переслідують його безперервно. Незважаючи на всі спроби приховати темний бік своєї душі й життя, портрет-тінь невідступно нагадує про глибину морального падіння, залишаючись невидимим, але відчутним. Безіл Голворд відзначає, що гріховність Доріана (його сором) завжди супроводжує його: «*They say <...> that it is quite sufficient for you to enter a house, for shame of some kind to follow after*» [Wilde 2008: 129].

Портрет як подвійник-дзеркало демонструє динаміку поступового наростання внутрішнього розколу та почуття відчуження між ним і Доріаном, який постійно стежить за змінами власного зображення, але не прагне досягти внутрішньої гармонії та цілісності. У подальшому відбувається остаточний розрив між душею (портретом) і тілом (зовнішньою маскою), синхронізуються два антагоністичні сприйняття власної сутності: ненависть до душі та любов

до власної краси: «*But the picture? <...> It had taught him to love his own beauty. Would it teach him to loathe his own soul?*» [Wilde 2008: 79]. Життя портрета-двійника протікає паралельно життю Доріана та проявляється у формі невидимої присутності, нагадування про портрет і мотив мук совісті, спроб уникнути самого себе та тимчасово заглушити совість у опіумних притонах Східного Лондона.

Основні метаморфози стосуються передусім зображення обличчя героя, яке стає дзеркалом його душі: саме на ньому виникає перша ознака жорстокості. У підсумку портрет настільки спотворюється, що набуває обличчя уродливого тератоморфного створіння, різко відмінного від оригіналу, а його обличчя перетворюється на маску.

Тріада «лик–обличчя–маска» перегукується зі Священним Писанням і ідеєю створення людини за образом і подобою Божою. Обличчя як анатомічна частина людського тіла потенційно може проявляти антагоністичні поняття: піднесення до лику або падіння до маски. Наближення до лика виявляє образ Божий у людині, віддалення від Бога перетворює обличчя на пусту, гріховну маску. У романі спостерігається другий тип руху: від гармонійного поєднання зовнішності та душі до їх роздроблення та збільшення прірви між ними.

Імманентний зв'язок пари портрет–Доріан Грей співвідноситься з універсальною опозицією життя і смерті. Портрет поступово трансформується на символ смерті. Доріан накриває його пурпуровим покривалом, колись використовуваним для покривання мертвих тіл, яке стає саваном для душі: «... *purple satin coverlet heavily embroidered with gold <...>. It had perhaps served often as a pall for the dead. Now it was to hide something that had a corruption of its own, worse than the corruption of death itself--something that would breed horrors and yet would never die*» [Wilde 2008: 101]. Смерть одного з подвійників неминуче тягне за собою смерть другого, що підкреслює первинність і пріоритетність душі над фальшивою маскою. Життя мистецтва та життя людини існують у різних площинах, підпорядковуючись різним законам.

Для Доріана Грея портрет набуває функцій морального мірила, уособлення душі та совісті, а в остаточному підсумку стає відображенням свідомості. Водночас він не виконує роль дзеркала, що закликає до очищення совісті; навпаки, втративши зв'язок із власною душею, герой починає вірити у власну безкарність, глузувати з долі й сприймати портрет як предмет, підпорядкований його волі та бажанням. Проте «совість» не залишає Доріана: він стає заручником портрета, а думка про нього перетворюється на нав'язливу ідею, що супроводжує героя завжди, у поєднанні з проникним параноїдальним страхом бути розкритим: *«He hated to be separated from the picture that was such a part of his life, and was also afraid that during his absence some one might gain access to the room, in spite of the elaborate bars that he had caused to be placed upon the door»* [Wilde 2008: 119].

Портрет і Доріан формують пару подвійників, спочатку об'єднаних зовнішньою схожістю, але вже на ранніх етапах оповіді зазнають ефекту роздвоєння цілого. Суттєві відмінності елементів цієї пари зумовлені їх ідейною функцією та значущістю для індивідуально-авторського світогляду. Подвійники постають як оригінал і копія, де парадоксально центральна роль у системі персонажів закріплюється за копією, тоді як оригінал приховує справжню сутність.

У романі портрет виступає як подвійник-відображення і допфельгангер, уособлюючи темну сторону особистості та реалізуючи мотив переслідування. Присутність «дублера» поруч із Доріаном спершу не сприймається як негативна, а викликає цікавість і інтригу, згодом доповнюється мотивом страху. Бажання позбутися «переслідувача» з'являється лише наприкінці оповіді.

Мотив переслідування також реалізується через метафору тіні, закладену вже на початку роману словом shadow: *«...he stood gazing at the shadow of his own loveliness ...»* [Wilde 2008: 24]. Тінь, як оптичне та просторове явище, неможлива без суб'єкта. Доріан намагається

дистанціюватися від своєї тіні-портрета, приховуючи його в півтемній кімнаті, проте повністю «знищити» тінь не вдається.

Портрет-тінь несе темне навантаження сорому з моменту продажу Доріаном душі в обмін на вічну молодість: «... the misshapen shadow that had to bear the burden that should have been his own» [Wilde 2008: 119]. Герой стає залежним від портрета, а думки про нього, подібно до тіні, переслідують його безперервно. Незважаючи на всі спроби приховати темну сторону своєї душі й життя, портрет-тінь невідступно нагадує про глибину морального падіння, залишаючись невидимим, але відчутним. Безіл Голворд зазначає, що гріховність Доріана (його сором) завжди його супроводжує: «*They say <...> that it is quite sufficient for you to enter a house, for shame of some kind to follow after*» [Wilde 2008: 129].

Портрет як подвійник демонструє поступове зростання внутрішнього розколу й відчуття відчуження між ним і Доріаном, який постійно стежить за змінами власного зображення, але не прагне відновити внутрішню гармонію. Врешті відбувається остаточний розрив між душею (портретом) і тілом (зовнішньою маскою), синхронізуючи два антагоністичні способи сприйняття себе: ненависть до душі та любов до власної краси: «*But the picture? <...> It had taught him to love his own beauty. Would it teach him to loathe his own soul?*» [Wilde 2008: 79]. Життя портрета-двійника протікає паралельно життю Доріана, проявляючись у формі невидимої присутності, нагадування про портрет і мотивів мук совісті, спроби втекти від себе та тимчасового забуття в опіумних притонах Східного Лондона.

Основні метаморфози стосуються передусім обличчя героя, яке стає дзеркалом його душі: саме на ньому виникає перша ознака жорстокості. Згодом портрет спотворюється настільки, що набуває образу уродливого тератоморфного створіння, різко відмінного від оригіналу, а його обличчя перетворюється на маску.

Тріада «лик–обличчя–маска» перегукується зі Священним Писанням і ідеєю створення людини за образом і подобою Божою. Обличчя може

підноситися до рівня лика або низвергатися до маски: наближення до лика проявляє образ Божий, віддалення – перетворює обличчя на порожню гріховну маску. У романі спостерігається другий варіант руху: від гармонійного поєднання зовнішності та душі до їх роздроблення і збільшення прірви між ними.

Імманентний зв'язок пари портрет–Доріан Грей пов'язаний із універсальною опозицією життя і смерті. Портрет трансформується на символ смерті. Доріан накриває його пурпуровим покривалом, колись призначеним для покриття мертвих тіл, яке тепер стає саваном для душі: «... *purple satin coverlet heavily embroidered with gold* <...>. *It had perhaps served often as a pall for the dead. Now it was to hide something that had a corruption of its own, worse than the corruption of death itself--something that would breed horrors and yet would never die*» [Wilde 2008: 101]. Смерть одного з подвійників неминуче тягне за собою смерть другого, що підкреслює первинність душі над фальшивою маскою. Життя мистецтва й життя людини існують у різних площинах і підпорядковуються різним законам.

Висновок до розділу 2

У другому розділі проведено комплексний аналіз естетичних міфологем у романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея», зосередивши увагу на їхніх художніх функціях та символічному значенні.

Досліджено, що міфологема саду виконує багаторівневу композиційну, сюжетотворчу та символічну роль. Сад виступає локусом творчості та метафорою внутрішнього світу персонажів, насамперед Доріана Грея. Багатошаровість міфологеми проявляється через ядро (сад художника), образ садівника як провідника та численні периферійні компоненти – кольори, запахи, звуки. Сад формує хронологічну та просторову структуру роману, відображає моральний вибір героїв і поступове занурення їх у світ насолоди та

гріха, демонструючи перехід від сакрального до земного, від ідеального до реального.

Міфологема портрета характеризується багатофункціональністю та поліморфністю. Портрет виступає не лише відображенням зовнішньої краси Доріана, а й документом його внутрішнього стану, репрезентацією совісті та морального падіння. Він функціонує як доппельгангер, символічний «двійник», і водночас стає каталізатором розвитку подій у романі. Мотиви дзеркальності та двійництва, метафори фотографії, щоденника, тіні та совісті підкреслюють багатоплановість портрета. Він формує сюжетні й композиційні межі, забезпечує художню полемічність твору, виступаючи засобом авторської критики реалізму та вікторіанської традиції.

Міфологема творця реалізується через трьох ключових персонажів – Безіла Голворда, лорда Генрі Воттона та Доріана Грея. Кожен із них одночасно виступає суб'єктом і об'єктом творчості, демонструючи складну взаємодію впливу та підпорядкування. Безіл Голворд репрезентує творця-совість, наставника й художника; лорд Генрі – творця-маніпулятора та демона-искусителя; Доріан Грей – творця-наслідувача та трикстера, що активно формує власне життя і впливає на оточення. Міфологема творця відображає авторську ідентичність О. Вайлда, взаємозв'язок краси, моралі та естетичного принципу, а також демонструє двоїстість людської природи й складність процесу морального вибору.

Таким чином, міфологеми саду, портрета та творця у романі «Портрет Доріана Грея» виконують багатопланові функції: формують композиційну структуру, визначають розвиток сюжету, репрезентують моральні та етичні протиріччя персонажів і забезпечують глибоку естетичну й ідейну насиченість твору. Вони виступають ключовими елементами авторського стилю, слугують інструментом реалізації декадентських, естетичних і морально-філософських концепцій О. Вайлда та створюють інтерактивний простір для інтерпретації читачем закладених у них сенсів.

РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІОНУВАННЯ РІЗНОВИДІВ МІФОЛОГЕМИ ТВОРЦЯ У РОМАНІ О. ВАЙЛДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»

3.1. Міфологема художника-творця

У романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» оповідання розпочинається описом студії та саду, що виступають алегорією райського саду як простору творіння. У метафоричний Едем автор поміщає пару «творців» – Безіла Голворда та лорда Генрі, кожен із яких уособлює одне з протилежних начал і прагне заволодіти душею «Адама» – Доріана Грея. Саме тому міфологема творця набуває багатовимірності, і детального аналізу заслуговує кожен її тип.

В образі Безіла Голворда, на нашу думку, яскраво втілюється одна з основоположних максим естетизму автора, висловлена у передмові до роману: «Художник – це творець прекрасного» [Wilde 2008: 3]. Цей персонаж дійсно виступає автором і творцем портрета головного героя.

На початку оповіді Безіл Голворд постає перед читачем у момент творчого занурення у процес написання портрета. Для нього все, що відбувається, сприймається як сон і ілюзія, сакральне та піднесене над повсякденною реальністю: «...як ніби він прагнув ув'язнити в своїй свідомості якийсь дивний сон, від якого боявся прокинутися» [Wilde 2008: 5].

Ім'я самого художника відзеркалює «рослинну» атмосферу студії та прилеглого саду, адже англійське слово *basil* означає «базилік». Етимологічно власне ім'я Basil походить від грецького *βασιλειος*, що перекладається як «королівський», або *βασιλεύς* – «цар». У Стародавній Греції «басилевсом» спочатку називали правителя невеликого поселення, очільника племені або групи племен, наділеного судовою, військовою та жрецькою владою, який обирався, а згодом – успадковував владу. Пізніше в Афінах «басилевсом» називали одного з верховних архонтів, у Спарті – царів, а в Римській імперії цим титулом неофіційно позначали імператорів. Після прийняття

християнства «Басилей» стає титулом візантійських імператорів, на відміну від західноєвропейських королів, які титулувалися за допомогою слів *rex* або *regis* («король»). Таким чином, у імені художника тісно переплітаються антична та східно-християнська етимологія, що надає додаткову символічну глибину його образу.

Аналог англійського імені *Basil* – російське чоловіче власне ім'я «Василь» – носив один із основоположників Східної християнської церкви та православ'я – святитель Василій Великий. Це ім'я також фонетично співзвучне зі словом *basilica*, що означає тип будівлі прямокутної витягнутої форми, поділеної продовжними рядами колон на кілька нефів із самостійними перекриттями. Зазвичай центральний неф був ширшим і освітлювався світлом, що проникало через вікна другого ярусу. Імовірно, прообразом базиліки слугувала давньогрецька *стоїа* – стоя, місце засідань архонта-басилевса. Базиліки-стої використовувалися для різних цілей: судових засідань, військових зборів, офіційних прийомів. Ранньохристиянська архітектура запозичила форму стої та широко застосовувала її в церковному будівництві. Таким чином, у імені художника Безіла Голворда поєднуються християнські та язичницькі елементи, що надає додаткову символічну глибину його образу.

Проте окрім сакрального, божественного та піднесеного аспектів, ім'я *Безіл* може асоціюватися з назвою міфологічного та смертельно небезпечного змія василіска – чудовиська з крилами кажана та тілом дракона, що фігурує у міфологіях багатьох народів. Василіск як уособлення темного начала і синонім диявола зустрічається в працях ранньохристиянських богословів, зокрема святого преподобного Іоанна Касіана Римлянина: «Отже, щоб василіск (диявол) одним ураженням лише цього зла (зависті) не знищив усього живого в нас, будемо постійно просити допомоги Божої, для якої немає нічого неможливого» [Іоанн Касіан Римлянин, URL].

За описом Плінія Старшого, василіск мав надприродні здібності: він убивав не лише отрутою, але й поглядом; його смертоносне дихання висушувало траву й розсікало гори. Загинати василіск міг від крику півня або

при погляді на власне відображення у дзеркалі [Токарев 1994], що безпосередньо корелює з розвитком сюжету досліджуваного роману. Безіл Голворд загинув від руки власного «творіння», поглянувши на портрет, що відображав справжню сутність душі Доріана Грея, настільки спотворену його гріховним способом життя, що нагадувала чудовисько.

Фамілія героя *Hallward* може мати кілька варіантів написання (*Hallard*, *Hallward*, *Halward*, *Hellard*) і, ймовірно, походить від слів *halh* – «зал», «частина маєтку», «місце зустрічі» та *ward* – «страж», «охоронець», що в сукупності означає «охоронець певного місця». Суфікс *-ward* в англійській мові часто позначає напрямок руху до чогось, визначеного кореневою частиною слова.

Таким чином, значення прізвища художника набуває символічної ваги для розвитку сюжету роману. Безіл Голворд прагне виступати ангелом-охоронцем для Доріана Грея, оберігати його від руйнівного впливу лорда Генрі, зберегти та утримати чистоту та красу його душі, задаючи певний напрямок і пропонуючи власний сценарій розвитку життєвих подій.

Отже, у імені художника-творця поєднуються кардинально протилежні начала – світле і темне. Проте, виходячи зі значення прізвища та загальної сюжетної побудови твору, домінуючим є світле начало. Як і інші персонажі роману, Безіл Голворд не є однозначно позитивним чи негативним героєм. Побачивши в Доріані Греї втілення світлої, піднесеної краси, не спотвореної зовнішнім впливом, він створює не менш прекрасний портрет, що відображає душу головного героя. Водночас сам Безіл усвідомлює, що безмежно лестить Доріану та хвилюється щодо впливу власних слів на молоду людину: «Звичайно, я страшенно йому лестю. Мені доставляє дивне задоволення говорити йому речі, про які потім буду шкодувати» [Wilde 2008: 14]. Проте інструмент художника-творця – це фарби й пензлі, а не сила слова, що відзначає і сам Доріан Грей: «Компліменти Безіла Голворда здавалися йому лише чарівним перебільшенням дружби. Він слухав їх, сміявся та забував. Вони не впливали на його природу» [Wilde 2008: 24].

Дихотомія, закладена в імені художника, простежується також у різкому колористичному контрасті світла й тіні в описі зовнішності Безіла Голворда та його творіння: темне волосся, суворе обличчя Безіла – «*rugged strong face and your coal-black hair*» [Wilde 2008: 6] і ясні блакитні очі, золотаве волосся Доріана Грея – «*blue eyes*», «*gold hair*» [Wilde 2008: 17]. Автор уникає детального опису зовнішності художника, оскільки у його образі на перший план виходить творчий потенціал, талант, здатний відкрити й зробити видимою справжню красу, а також створений ним портрет, який відображає не лише позуючого, а й самого творця. Таким чином, метафоричним «портретом» Безіла Голворда стає написаний ним портрет Доріана Грея. Молодий герой роману, прекрасний як зовні, так і внутрішньо на початку оповіді, стає ідеалом для художника й допомагає йому розкрити власну сутність.

Оскар Вайлд вкладає власні погляди на мистецтво в уста Безіла Голворда, роблячи його одним із носіїв власної естетичної концепції. Зокрема, художник визнає порушення однієї з фундаментальних заповідей мистецтва: воно не повинно перетворюватися на форму автобіографії для творця, який не вправі вкладати у створюване прекрасне частину власного життя:

«An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age when men treat art as if it were meant to be a form of autobiography. We have lost the abstract sense of beauty. Some day I will show the world what it is; and for that reason the world shall never see my portrait of Dorian Gray» [Wilde 2008: 13].

У романі відсутні точні відомості щодо приналежності Безіла Голворда до певного соціального класу. Проте його коло спілкування, яке включає представників вищого стану Англії та членство в джентльменських клубах, дозволяє припустити належність до аристократії. Безіл, хоча й походить із вищого суспільства лондонської еліти, не надто заможний і заробляє на життя ремеслом живописця. Автор роману в абсолютній більшості випадків використовує лексему *painter* (близько 40 разів) щодо художника для

позначення його професії, підкреслюючи його нижче соціальне становище у порівнянні з лордом Генрі:

«As the painter looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art ...» [Wilde 2008: 5], *«The painter stared in amazement.»* [Wilde 2008: 25], *«As the door closed behind them, the painter flung himself down on a sofa, and a look of pain came into his face»* [Wilde 2008: 29].

Створюється враження, що спосіб життя, нав'язаний Голворду його соціальним становищем, обтяжує його, проте необхідність з'являтися в суспільстві дає можливість продавати картини та підтримувати впізнаваність. Як творця його, радше, приваблює самотність і потреба відгородитися від зовнішнього світу для творчої самореалізації, про що художник говорить Доріану перед так і не здійсненим від'їздом до Парижа: *«I intend to take a studio in Paris and shut myself up till I have finished a great picture I have in my head»* [Wilde 2008: 125].

Художник-творець не прагне отримання фінансової вигоди від створених полотен, адже для нього метою мистецтва є творче самовираження та відображення краси. Світ мистецтва, до якого належить життя і діяльність художника, формує певну ідеалістичну надреальність, відокремлену від повсякденності. На початку роману автор кілька разів підкреслює повне занурення Безіла у творчий процес написання портрета: *«Hallward painted away with that marvelous bold touch of his <...> He was unconscious of the silence»* [Wilde 2008: 20].

Унікальна атмосфера студії-сада на початку роману передає необхідні умови для діяльності творця. Створення портрета постає як сакральний, таємничий процес проникнення в суть речей та відкриття істини у створюваному образі.

Художник, подібно до автора роману, безмежно відданий мистецтву, реалізуючи у творчості власний естетичний ідеал краси. Написаний ним портрет Доріана Грея має для Безіла Голворда значення не як матеріальна цінність, а як втілення та своєрідний відблиск душевної чистоти юнака і

власного внутрішнього світу. Краса Доріана стала для художника одкровенням, моментом прозріння, що відкрив йому нове художнє бачення. Безіл надмірно персоніфікує себе у створеному творі, піддаючись ризику бути розпізнаним і звинуваченим у почуттях, які він відчуває до Доріана, оскільки це становить небезпеку для нього як члена вікторіанського суспільства.

У парі персонажів Безіл Голворд – Доріан Грей формуються взаємозалежні стосунки між художником і натурником, шанувальником і кумиром, жертвою та агресором, що врешті-решт стає вбивцею. Художник-творець портрета споглядає Доріана з захопленням, шанує його та підносить до певного абсолюту, називаючи молодого чоловіка мотивом у своїй творчості та ототожнюючи його з усім своїм мистецтвом: «*He is all art to me now*» [Wilde 2008: 12], «*Dorian Gray is to me simply a motive in art*» [Wilde 2008: 13].

Таким чином, Безіл бачить у Доріані нову істину, служачи якій, він продовжує шанувати мистецтво загалом, оспівуючи й відтворюючи красу свого кумира.

З перших сторінок роману у словах героя відчутне щире і екстатичне захоплення молодого людиною, присутність якої стає життєво необхідною для Безіла як художника-творця. У розмові з лордом Генрі він згадує одну зі своїх найкращих робіт – пейзаж, який вийшов надзвичайно вдалим завдяки присутності поруч Доріана, що опосередковано стало джерелом натхнення для художника при створенні картини не портретного жанру. Молодий чоловік виступає необхідною умовою, об'єктом та атрибутом творчого процесу, подібно до фарб, кистей, полотна чи мастихіну. Для Безіла Голворда творчість і художня реальність нерозривно поєднані, не існують ізольовано одна від одної, тому присутність Доріана стає нагальною потребою та можливістю для його творчої реалізації як живописця.

Життя художника-творця розгортається у двох площинах: піднесене життя живописця у мистецтві та його прозаїчне соціальне буття як члена англійської вищої верстви. Перше оцінюється Безілом значно вище. Як зауважує лорд Генрі, художники – нудні люди (до них належить і Безіл

Голворд), адже все найкраще, що в них є, вони втілюють у своїх творах, що часто залишається непоміченим для пересічного обивателя, звичного судити за зовнішністю: «*Basil <...> puts everything that is charming in him into his work. The consequence is that he has nothing left for life but his prejudices, his principles, and his common sense. <...> Good artists exist simply in what they make, and consequently are perfectly uninteresting in what they are*» [Wilde 2008: 50].

Познайомившись із лордом Генрі, Доріан перестає відвідувати студію художника і називає Безіла філістером, людиною з обмеженими поглядами та буденними інтересами, оскільки його життя зосереджене на творчості: «*Oh, Basil is the best of fellows, but he seems to me to be just a bit of a Philistine. Since I have known you, Harry, I have discovered that*» [Wilde 2008: 50].

Однак слово «філістер» походить від лексеми «філістимлянин», що в біблійній традиції пов'язується з іменем Голіафа, філістимлянського воїна-велетня, переможеного Давидом. Німецький філолог Ф. Клуге (F. Kluge), який присвятив цьому поняттю окреме дослідження, трактує його як «могутній герой», зазначаючи, що так називали воїнів-стражників, що несли нічне чергування, і осіб, які супроводжували наглядача, відповідального за належну поведінку студентів у позанавчальний час [Kluge 1912].

Створюючи портрет Доріана, Безіл Голворд прагне захистити молодого чоловіка від згубного впливу лорда Генрі та самого життя, але, як показує сюжет роману, автор портрета зазнає поразки.

Художник-творець занурюється у створений ним живописний твір, обожнює Доріана Грея настільки, що ставить себе у залежне положення жертви, про що зізнається лорду Генрі: «*Now and then, however, he is horribly thoughtless, and seems to take a real delight in giving me pain. Then I feel, Harry, that I have given away my whole soul to some one who treats it as if it were a flower to put in his coat, a bit of decoration to charm his vanity, an ornament for a summer's day*» [Wilde 2008: 14].

Такі судження перегукуються з почуттями і стосунками автора роману з лордом Альфредом Дугласом, висловленими О. Вайлдом у листі-сповіді *De*

Profundis, де він описує дружбу з Дугласом як трагічну і злополучну, що обернулася для нього публічним соромом та ув'язненням: «... *ill-fated and most lamentable that has ended in ruin and public infamy for me*» [Wilde 2002: 3].

Повне розчинення у предметі поклоніння в кінцевому підсумку призводить Безіла Голворда до втрати самого себе і значно обмежує його творчий потенціал як художника. Розставання з Доріаном Греєм, який обирає товариство та життєві принципи лорда Генрі, позбавляє художника можливості творити.

Взаємини Безіла Голворда з Доріаном на рівні пари «творець – об'єкт творіння» завершуються трагічно, дзеркально відображаючи події життя самого автора: судовий процес проти маркиза Куїнсберрі, ініційований О. Вайлдом заклеп, фактично знищив письменника як творця; у романі ж бажання художника знову побачити створений ним портрет також призводить до його загибелі. Безіл, прагнучи знищити власне творіння (портрет), отримує смертельний удар від нього ж, але втіленого у особі Доріана Грея.

Тип художника-творця в розглядуваній міфологемі, окрім буквального втілення у образі живописця, реалізується і в метафоричній функції Безіла як пророка, совісті та духовного наставника головного героя.

У першій главі роману слова художника щодо власної долі набувають пророчого значення, наділяючи цей тип міфологеми прогностичною функцією: «*Your rank and wealth, Harry; my brains, such as they are – my art, whatever it may be worth; Dorian Gray's good looks – we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly*» [Wilde 2008: 7].

Невдовзі, визначаючи портрет як істинного Доріана Грея, художник передбачає і фіксує центральну метаморфозу роману. У тринадцятій главі Безіл опиняється між двома Доріанами – портретом і персонажем – і стає свідком здійснення пророчих слів, висловлених на початку роману, щодо справжньої сутності Доріана та того, що за всі Божі дари, отримані у вигляді талантів, доведеться розплачуватися.

Безіл передбачає і власну загибель, коли, розповідаючи лорду Генрі про знайомство з Доріаном, зазначає, що надзвичайне обаяние молодого чоловіка здатне «поглинути» його особистість і мистецтво: *«I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself»* [Wilde 2008: 9].

Після вбивства художника Доріан змушує Алана Кемпбелла фактично «поглинути» (absorb) тіло Безіла, безслідно знищивши його.

Міфологема художника-творця як творця прекрасного набуває нових відтінків у образі молододі актриси Сибіли Вейн. Паралелізм цих двох творців, що уособлюють чоловіче та жіноче начала, є очевидним. Сибіла, як і автор портрета, має чисту душу та переживає щире, глибоке почуття до Доріана Грея. Для неї, подібно до Безіла Голворда, призначення полягає у створенні чистої, відстороненої краси в межах театрального мистецтва. Вона настільки розчиняється в образах своїх героїнь, що фактично втрачає власне «я».

Безіл Голворд створює реалістичний та життєвий портрет Доріана Грея, тим самим зближуючи сфери мистецтва і реальності. Відкриття істини та своєрідне прозріння приходить до художника під час останнього візиту до свого молодого друга та погляду на змінений портрет. Сибіла Вейн, відчувши справжнє кохання, переносить його у своє мистецтво, яке втрачає свою естетичну досконалість. Доріан Грей закохується не в саму дівчину, а в образи героїнь, яких вона втілює на сцені. Якщо у її випадку це персонажі п'єс В. Шекспіра (Джульєтта, Розаліна, Імоджена), то Безіл Голворд створює портрети Доріана у вигляді героїв античних міфів (Паріс, Нарцис, Антиной, Адоніс). Кожного вечора на сцені Сибіла проживає чужу життя у паралельній театральній реальності, промовляє зазубрені репліки своїх героїнь, «говорить» не власним голосом.

Ставлення Сибіли до Доріана є залежністю поклонника від кумира, подібно до відносин Безіла Голворда, хоча молодий чоловік не є об'єктом її творчості. Обидва творці возвеличують головного героя роману та ставлять

його у певний абсолют, висловлюючи схожі думки: для Безіла Доріан Грей уособлює мистецтво загалом: «*He is all my art to me now*» [Wilde 2008: 12], а також відкриває для художника нове художнє бачення. Для Сибіли Вейн Доріан важливіший за всі мистецтва світу: «*You are more to me than all art can ever be*» [Wilde 2008: 75] і, подібно до казкового героя, пробуджує дівчину до життя, що є алюзією на відомий сюжет про Сплячу Красуню. Таким чином, і для Безіла Голворда, і для Сибіли Вейн Доріан Грей належить до ідеального світу мистецтва: художник відтворює його в образах античних героїв, а для дівчини його ім'я асоціюється з архетипічним героєм казок (Прекрасний Принц), який приходить на допомогу «дівчині в біді» (*damsel in distress*).

Ім'я героїні є алюзією на легендарних мандрівних пророчиць античного світу, наділених даром передбачення майбутнього та служителів-провідників між світом богів і смертних, царством мертвих і живих. Найвідомішою є Кумська Сивілла, згадана у поемі Вергілія «*Енеїда*», чия слава згодом набула нарицательного характеру. Кумській Сивіллі приписують створення низки книг пророцтв на багато століть уперед. За легендою, Сивілла отримала дар передбачення від Аполлона та попросила у нього довголіття, проте забула про бажання залишитися вічно молодою. З цієї точки зору героїня роману Вайлда контрастує із заголовним персонажем, який прагне вічної молодості. Християнська церква інтерпретувала пророцтва сивілл як передбачення подій Нового Завіту та приходу Спасителя Ісуса Христа, що, зокрема, зазначає Блаженний Августин у «*Про Божий град*» [Аврелій Августин URL]. П'ять сивілл були зображені Мікеланджело у Сікстинській капелі разом із пророками над входом та вітварем. За однією з версій, ім'я «Сивілла» походить від двох слів еолійського діалекту давньогрецької мови та може перекладатися як «воля Божа».

Сибіла Вейн також виступає провідником між життям і світом мистецтва, віддаючи свій голос героїням шекспірівських п'єс минулого. Її акторський талант виявляє творчу силу, здатну впливати на глядача та оточуючих. У цьому аспекті міфологема наділяється функцією творення

прекрасного, оскільки, втілюючи на сцені класичні образи шекспірівських героїнь, Сибіла відкриває світ мистецтва малокультурній публіці театру містера Айзекса. Доріан Грей, оцінюючи гру своєї коханої, зазначає: «*These common rough people <...> sit silently and watch her. They weep and laugh as she wills them to do. She makes them as responsive as a violin. She spiritualizes them, and one feels that they are of the same flesh and blood as one's self*» [Wilde 2008: 70]. Лорд Генрі порівнює силу впливу дівчини на головного героя з грою на скрипці, а Доріан у наведеній цитаті повторює його слова, поставивши Сибілу на місце свого вчителя.

Інструментом Сибіли є слово, але не власне, а належне світу мистецтва. Як тільки вона знаходить «справжній голос», сценічні інтонації та слова ролі починають звучати штучно: «... *the few words <...> were spoken in a thoroughly artificial manner*» [Wilde 2008: 71-72].

Звернемо увагу на контраст між лексемами *actress* та *artist*: «*Last night she was a great artist. This evening she is merely a commonplace mediocre actress*» [Wilde 2008: 73]. Перший термін (*artist*) має ширше значення, охоплюючи живописців, театральних акторів, скульпторів, музикантів, танцівників, режисерів – будь-якого представника сфери мистецтва, а також позначає «майстра своєї справи» незалежно від професії. *Artist* звучить більш возвишено та комплементарно, ніж *actress*, який позначає професію та спосіб заробітку. Для Доріана Грея після невдалого виступу Сибіла перетворюється на посередню актрису (*actress*), чия гра відзначається вдаваністю та відсутністю автентичності, що з точки зору глядача є неправдоподібністю, оскільки справжні почуття не можна зіграти.

У свою чергу, природна реакція жаху Безіла Голворда, який побачив руйнівні, чудовиські зміни на портреті, здається Доріану Грею лише театальною грою, але в даному випадку спостерігається талановита акторська майстерність: «*The young man was leaning against the mantelshelf, watching him with that strange expression that one sees on the faces of those who are absorbed in a play when some great artist is acting*» [Wilde 2008: 132].

Авторська іронія проявляється у використанні слова *artist*, яке в англійській мові застосовне і до художника, і до театрального артиста, підкреслюючи тим самим спільність творчої сутності та відмінність соціального статусу і професійної функції.

Підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що образи художника Безіла Голворда та актриси Сибіли Вейн у романі формують основу для створення та функціонування типу художника-творця. Лексема *artist*, що належить до асоціативного ряду високого мистецтва та детермінує образи обох персонажів, опосередковується парою термінів із менш високою коннотацією – *painter* та *actress*, які пов'язані з повсякденним життям і професійною діяльністю. У обох випадках художник (*artist*), що обирає життя замість мистецтва, фактично чинить злочин проти творчості. Таким чином, за авторським задумом, життя і мистецтво представляють різні рівні буття і не можуть бути з'єднані; спроба поєднати їх неминуче веде до загибелі творця, який наважився це зробити.

3.2. Міфологема творця-спокусника

Оскільки О. Вайлд одного разу зауважив, що в будь-якому романі присутній автор у образі Христа або Фауста: «In every first novel the hero is the author as Christ or Faust» [Lewis URL], то, розглядаючи міфологеми творця, втілену в образі Безіла Голворда як персонажа, наближеного до Хриstopодібного типу, Доріана Грея та лорда Генрі Воттона можна співвіднести з Фаустом і Мефістофелем – героями відомої трагедії Й. В. Гете «Фауст».

Другий тип міфологеми творця – творець-спокусник – у нашому дослідженні знаходить яскраве художнє втілення в образі лорда Генрі Воттона. У цьому випадку джерелами міфологеми, хоч і не так явно, виступають події Священного Писання та згадана раніше літературна алегорія, більш очевидно

втілена у художньому тексті. Проте доцільно послідовно розглянути обидва джерела міфологеми.

Лорд Генрі Воттон у значній мірі протиставлений художнику Безілу Голворду і, хоча не є суто негативним персонажем, вплив його гедоністичних і естетичних поглядів на Доріана Грея дозволяє розглядати його як персонажа, в якому переважає темне початок.

Відповідно до Книги Буття, Бог не створив зла, але створив лише добро, і, роздивляючись наприкінці кожного дня творіння все створене, був задоволений: «І побачив Бог усе, що створив, і ось, добре дуже. І був вечір, і було ранок: день шостий» [Буття 1:31 URL]. Первопричиною зла стає сам перший чоловік, Адам, який, наділений свободою волі, порушив Божу заборону. Отже, зло не є зовнішньою силою, а народжується всередині Едему. Додатково, ще одним поясненням виникнення зла є історія відторгнення від Бога одного з найвищих ангелів – Денниці (Еосфора), або Люцифера, який спочатку був вірний Творцеві, але, піддавшись гордині, забажав стати вищим за нього та був низвергнутий зі своїми послідовниками – ангелами – з небес у пекло. Таким чином, диявол і демони за власною волею обирають зло, яке не має сутності, але виникає при відхиленні від волі Всевишнього. Світ стає ареною боротьби двох полярних начал: божественного (світлого, доброго) та демонічного (темного, злого).

Прикладом демонічного початку та темної сторони міфологеми творця в романі є лорд Генрі Воттон.

Ім'я героя трагедії Й. В. Гете Мефістофель не згадується у Біблії, а з'являється в епоху Відродження та пізніше набуває популярності завдяки німецьким народним переказам про вченого-доктора Фауста, який уклав союз із духом зла. Широку відомість персонаж Мефістофеля здобув після виходу трагедії «Фауст». Очевидно, що в заголовному героєві роману О. Вайлда легко впізнаються риси Фауста, роль Мефістофеля виконує лорд Генрі, роль Маргарити – Сибіла Вейн, а її брат постає новим Валентином. У самому наративі спостерігається значна подібність із твором Й. В. Гете: у перших

главах роману Доріан Грей, захоплений промовами лорда Генрі про найвищу цінність вічної молодості та краси, вигукує: «... If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! <...> I would give my soul for that!» [Wilde 2008: 25]. Висловлене фантастичне бажання вічної молодості дивним чином здійснюється. Так само у трагедії Й. В. Гете Фауст отримує від Мефістофеля вічну молодість. У головного героя твору О. Вайлда своїм спокусником виступає лорд Генрі, образ якого, як уже зазначалося, корелює з героєм трагедії Гете.

Отже, якщо в випадку Безіла Голворда можна говорити про міфологему художника-творця, то на прикладі лорда Генрі Воттона розглядаємо тип міфологеми творця-спокусника, експериментатора і дослідника, що має риси Мефістофеля.

Звернемо окрему увагу на ім'я персонажа, оскільки, подібно до імені художника, воно несе глибокий символічний зміст. Ім'я Henry має західноєвропейське германське походження і складається з двох елементів: haim (будинок) та ric (влада, правитель). В Англії воно з'явилося завдяки норманам і поступово набуло форми Henry, ставши надзвичайно популярним. Вісім англійських королів, шість королів Франції, чотири правителі Кастильської корони та численні німецькі монархи носили це ім'я, що дозволяє класифікувати його як аристократичне, династичне і королівське. Однією з розмовних форм імені Henry є варіант Harry. За «Етимологічним словником власних імен» [A Dictionary of First Names, 2003] ця форма була широко вживаною в середньовічній Англії, а заміна кореневого елемента -er на -ar була типовою рисою пізньо-середньоанглійської мови.

Лорд Генрі – аристократ та бажаний гість високого лондонського товариства, незважаючи на репутацію амораліста, що стає очевидним із слів Безіла Голворда: «Dorian Gray is my dearest friend <...> Don't spoil him. Don't try to influence him. Your influence would be bad» [Wilde 2008: 16]. Водночас його безмежний особистий шарм, який справляє вплив і на Доріана Грея, приніс йому славу блискучого парадоксалиста та великосвітського франта.

Вайлдівський Мефістофель не постає у вигляді шахрая або жартівника, що сперечається з Богом, а виступає естетом, денді, блискучим оратором, експериментатором і філософом. Усі ці іпостасі героя наділяють розглядуваний тип міфологеми функцією етноспецифічності та авторської репрезентації, оскільки одна зі сторін артистичної натури автора знаходить своє відображення саме в образі лорда Генрі. О. Вайлд вкладає в уста свого героя естетичні принципи теорії мистецтва заради мистецтва та численні власні ідеї, викладені раніше в збірнику «Intentions» («Замисли»). Більш того, лорд Генрі – герой-денді, і, як відомо, сам О. Вайлд був одним із яскравих представників дендизму в Англії, втілюючи спосіб життя послідовників цього напрямку.

Подібно до автора роману, лорд Генрі в усіх своїх зовнішніх проявленнях цілком відповідає образу денді: його зовнішність і манери бездоганні. Він носить лаковані чоботи (patent-leather boots), грайливо обертає тростиною з китицею (tasselled ebony cane), елегантно жестикулює, курить сигарети з опіумом, а під час розмови невимушено обриває пелюстки маргаритки або крутить в пальцях оливку. Вперше в романі лорд Генрі постає як світський лев у середовищі естетизованого споглядання: студія художника та сад, наповнені ароматами квітів, спів птахів, що нагадує японський живопис, і навіть шум міста відлунює звуками органа.

Образ денді-естета та блискучого оратора виступає своєрідним світським амплуа О. Вайлда. Лорд Генрі уособлює авторський тип критика-художника, зайнятого спогляданням та творенням прекрасного, однак не в практичному мистецтві (як Безіл Голворд, що пише картини), а в опосередкованому. Він виступає спостерігачем і рефлексивним критиком, зберігаючи відсторонену позицію.

Ще одним проявом авторського «я», відображеного в образі героя, є афористичний стиль мовлення. Від перших глав і протягом усього оповідання промова лорда Генрі являє собою низку блискучих гострот і парадоксів. Так, для нього бути природним – лише поза: *«Being natural is simply a pose, and the*

most irritating pose I know» [Wilde 2008: 8], а єдиний спосіб позбутися спокуси – піддатися їй: *«The only way to get rid of a temptation is to yield to it»* [Wilde 2008: 19]. За його переконанням, люди знають ціну всьому, але не мають уявлення про справжню цінність речей: *«Nowadays people know the price of everything, and the value of nothing»* [Wilde 2008: 42], а для повернення молодості достатньо повторити власні помилки: *«To get back one's youth, one has merely to repeat one's follies»* [Wilde 2008: 37]. Таким чином, лорду Генрі відведена риторична функція творця.

Його промови можуть нагадувати складний витончений візерунок художнього полотна, як, наприклад, проповідь абсолютної цінності вічної молодості та краси на початку роману: *«And beauty is a form of genius – is higher, indeed, than genius, as it needs no explanation. It is of the great facts of the world, like sunlight, or spring-time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it»* [Wilde 2008: 22]. Або складний зигзагоподібний орнамент геометричних форм – як у витонченій перепалці з молодою герцогинею Монмут у одній із останніх глав, де їхні діалоги та обмін репліками нагадують колкі випаді рапіристів: *«She looked at him, smiling. «How long Mr. Gray is!» she said. «Let us go and help him. I have not yet told him the colour of my frock.»; «Ah! you must suit your frock to his flowers, Gladys.» «That would be a premature surrender.» «Romantic art begins with its climax.» «I must keep an opportunity for retreat.» «In the Parthian manner?» «They found safety in the desert. I could not do that»* [Wilde 2008: 167].

У цьому контексті персонаж герцогині Монмут постає як своєрідний жіночий двійник лорда Генрі, демонструючи риторичну функцію міфологеми творця. Її гострий розум і дотепність дозволяють їй скласти гідну конкуренцію Вайлдівському спокуснику.

Філософія лорда Генрі возвеличує красу, яка стоїть вище за геній, оскільки не потребує логічного пояснення: *«Beauty <...> is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation»* [Wilde 2008: 22]. Через естетизм він

обґрунтовує власну гедоністичну теорію, стверджуючи, що люди забули про справжню мету свого існування – самовираження та насолоду. Для лорда Генрі повноцінне проявлення своєї сутності означає вільне розкриття кожного почуття та думки з єдиною метою – відчуття новизни переживання та досягнення задоволення. Якщо на шляху до насолоди виникає совість, її слід подолати, адже для героя совість є синонімом боягузтва, що, по суті, виправдовує гріх. Саме таку життєву модель він пропонує своєму «Фаусту» – Доріану Грею.

Лорд Генрі відтворює або розкриває афоризми автора роману, що наведені у Передмові. Так, на його думку, мистецтво не впливає на вчинки людини, оскільки є абсолютно нейтральним і паралізує бажання діяти: «Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile» [Wilde 2008: 183]. Це твердження перегукується з позицією О. Вайлда у Передмові, що всяке мистецтво є марним: «All art is quite useless» [Wilde 2008: 4]. Далі лорд Генрі уточнює, що аморальними є ті книги, які відкривають світові його вади: «The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame» [Wilde 2008: 183], створюючи тим самим ефект діалогу автора зі своїм персонажем.

Проте вважати лорда Генрі повноцінним протагоністом і повністю ототожнювати його з О. Вайлдом було б некоректно. Герой є носієм специфічної авторської манери мовлення, що характеризується схильністю до парадоксів, нестандартності епітетів і порівнянь. О. Вайлд «передає» йому також свій блискучий дар імпровізації. На обіді в будинку леді Агати всі присутні захоплено спостерігають за ним, слідкуючи за ходом думок і, навіть неусвідомлено, визнають за ним літературний талант: «*He played with the idea and grew wilful; tossed it into the air and transformed it; let it escape and recaptured it; made it iridescent with fancy and winged it with paradox*» [Wilde 2008: 38], а згодом: «*You talk books away <...> why don't you write one?*» [Wilde 2008: 39]. Парадокси є невід'ємною частиною роману, надаючи йому виразності, витонченості та унікальності стилю. Гострі афоризми лорда Генрі дозволяють

автору висловити власне естетичне кредо. Проте за зовнішнім блиском, дотепністю та красномовством ховається значна аморальність, яка може становити небезпеку для тих, хто потрапляє під його чарівність.

Варто зазначити, що О. Вайлд не створює цілісного портрета лорда Генрі, а відтворює його зовнішність через окремі деталі, одна з яких є символічно значущою. Уже в першій главі згадується, що герой носить загострену бороду: «pointed brown beard» [Wilde 2008: 11]. Відомо, що обличчя Мефістофеля у гетевській традиції вирізняється характерними рисами – загостреним носом і бородою-еспаньолкою, що перегукується з образом лорда Генрі. Завдяки цьому виникли вирази «мефістофелівський профіль» і «мефістофелівська борідка». Опис доповнюється іншими деталями: смугле обличчя («olive-coloured face»), мрійливий втомлений погляд («dreamy languorous eyes»), низький протяжний голос («low languid voice») [Wilde 2008: 20-21]. Скромність словесного портрету та дискретність зовнішнього образу, як і в міфологемах саду та портрета, підкреслюють значущість символічних деталей – голосу та рук героя.

Доріан Грей зачарований рухами рук нового знайомого, що слідують за мелодією голосу, гіпнотизують і чарують його, змушуючи забути про реальність: «*His cool, white, flower-like hands, even, had a particular charm*» [Wilde 2008: 21]. Рухи рук стають «звучними» і сприймаються як музика: «like music» [Wilde 2008: 21]. Іншими словами, музика голосу зливається з музикою рук, створюючи поліфонічний ефект. Тут спостерігається ізоморфність людини і рослини, а також осязально-зорово-слухова синестезія, що забезпечує багатовимірний гіпнотичний естетичний вплив.

Разом з тим, помітні полярні елементи у зовнішності лорда Генрі: теплий колір смуглого обличчя контрастує з блідою холодністю рук. Подібна двоїстість характерна його життєвим принципам, де слово, думка і обличчя часто суперечать діям рук. Протягом усього роману лорд Генрі веде конформістський спосіб життя, не здійснюючи жодного надзвичайного вчинку, що суперечив би нормам світського вікторіанського суспільства, за винятком

розлучення, згаданого наприкінці твору. Його теорія має для нього переважно абстрактний, інтелектуальний характер, тож, кинутий виклик суспільству лише на словах, він практично реалізує власні ідеї через дії Доріана Грея.

Герой-спокусник роману прагне зайняти позицію натхненника для Доріана Грея та обійняти місце у парі «кумир–поклонник», яке до цього належало самому молодому чоловікові у стосунках із Безілом Голвордом: «...he would try to be to Dorian Gray what, without knowing it, the lad was to the painter who had fashioned the wonderful portrait» [Wilde 2008: 34]. Такий хід думок нагадує стратегію шахового гравця, який прораховує свої ходи наперед, ставлячи себе у вигідніше положення. На відміну від неусвідомленого впливу та сили впливу Доріана на художника, у цьому випадку має місце свідомий раціональний розрахунок. Таким чином, у цьому аспекті тип міфологеми творця реалізується через маніпулятивну функцію.

Вищезгадане наділяє образ лорда Генрі рисами трикстера. Феномен і проблематика трикстера розроблялися школою К. Г. Юнга, але В. Н. Топоров вивів їх за межі суто психологічного аналізу, зазначаючи, що герой-трикстер характеризується «виділеністю», незвичністю поведінки та амбівалентністю. Американські дослідники В. Хайнс (W. Hynes) та В. Доті (W. Doty) виділяють низку загальних характеристик трикстера, серед яких для нашого дослідження є ключовими: суперечливість, «перевертання» ситуацій, роль імітатора Бога (у нашому випадку – творця) та бриколера в значенні імпровізатора [Hynes, Doty 1993]. Лорд Генрі як демонічний творець-спокусник протиставлений у романі світлому митцеві-творцю Безілу Голворду.

Прикладом «перевертання» ситуацій у романі є численні парадоксальні та дотепні вислови вайлдівського Мефістофеля-трикстера, побудовані на прийомі антиномії, коли заміна частини лексем на протилежні не зменшує переконливості висловлювання. Наприклад,: «*But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins*» [Wilde 2008: 6] можна трансформувати як «*But beauty, real beauty, emerges where an intellectual expression begins*»; або: «*It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the*

world is the visible, not the invisible...» [Wilde 2008: 22] → «It is only shallow people who judge by appearances. The true mystery of the world is the invisible, not the visible...».

Функція лорда Генрі як трикстера в романі – спрямовувальна. Його судження і вислови орієнтують головного героя на певний хід думок і дій, тоді як роль самого спокусника відносно основної сюжетної лінії залишається відносно пасивною.

Обираючи Доріана учнем, Вайлдівський спокусник прагне підкорити його душу, приваблений чистотою «матеріалу» – молодістю та зовнішньою красою: *«He would seek to dominate him – had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own» [Wilde 2008: 34].* Важливо відзначити, що в англійській мові існує принципова різниця між поняттями soul і spirit. Перше означає нематеріальну, нетлінну оболонку людини, яка продовжує існувати після смерті, тоді як spirit охоплює розум, почуття та риси характеру [Cambridge Dictionary URL]. Якщо ціль Мефістофеля у трагедії Гете – безсмертна душа (soul) Фауста, то для лорда Генрі – земна душа-spirit Доріана. Його прагнення «опанувати душу» молодого чоловіка («make that wonderful spirit his own») полягає у свободі «ліпити» з нього бажаний образ, а не в присвоєнні душі Доріана, що перетворює лорда Генрі на творця-експериментатора.

Таким чином, у цьому персонажі сутність демона-спокусника доповнюється роллю наставника й учителя поряд із Безілом Голвордом. З одного боку, його життєва позиція у суспільстві – спостерігач, глядач власного життя: *«To become the spectator of one's own life» [Wilde 2008: 94].* З іншого боку, цей зовнішній принцип споглядання поєднується з бажанням впливати на оточуючих і маніпулювати ними. Лорд Генрі відверто визнає, що будь-який вплив є шкідливим: *«There is no such thing as a good influence, Mr. Gray. All influence is immoral – immoral from the scientific point of view» [Wilde 2008: 18].*

Під впливом на іншого персонажа лорд Генрі вкладає в нього частину себе і своєї душі, що аналогічно процесу створення портрета Безілом, який

відобразив у ньому власний внутрішній світ. Якщо художник робить це за допомогою фарб, то лорд Генрі творить словом: «*To project one's soul into some gracious form, and let it tarry there for a moment; to hear one's own intellectual views echoed back to one with all the added music of passion and youth; to convey one's temperament into another as though it were a subtle fluid or a strange perfume: there was a real joy in that ...*» [Wilde 2008: 133].

Крім функцій спостерігача життя, лорд Генрі виконує роль дослідника-експериментатора, ставлячи на Доріані науково-психологічний експеримент: «*It was clear to him that the experimental method was the only method by which one could arrive at any scientific analysis of the passions; and certainly Dorian Gray was a subject made to his hand, and seemed to promise rich and fruitful results*» [Wilde 2008: 52].

Як наставник-спокусник, він прагне втілити в Доріані власний ідеал поєднання мистецтва, краси та світського життя, одночасно помиляючись і підтверджуючи власні погляди, стверджуючи, що таємниця життя криється в зримому, а не в прихованому: «*The true mystery of the world is the visible, not the invisible*» [Wilde 2008: 22]. Легко сприймати, але легко й не помітити підміну, що й відбувається з «учнем» Мефістофеля, коли мистецтво і життя міняються місцями.

За словами самого лорда Генрі, як учитель він виступає зразком для наслідування, містячи всі гріхи, на які у Доріана не вистачає сміливості: «*... all the sins you have never had the courage to commit*» [Wilde 2008: 69]. Проте насправді все відбувається навпаки: завдяки Доріану Грею вайлдівський Мефістофель спостерігає власне життя, яким воно могло б бути, якби він реалізував усі свої гедоністичні ідеї на практиці. Доріан, піддавшись спокусі вічної краси та молодості, стає «творінням» і відображенням свого наставника, проживаючи життя за законами краси, насолоди та уяви, перетворюючи його на мистецтво, як зазначає лорд Генрі: «*You have set yourself to music. Your days are your sonnets*» [Wilde 2008: 182]. При цьому сам творець бачить лише

зовнішню форму життя учня, не знаючи про метаморфозу взаємного обміну буттям між портретом і людиною.

Незважаючи на це, з власної точки зору лорд Генрі має рацію. Головний герой роману перетворюється на своєрідного двійника свого наставника. Через відчуження від власної особистості лорд Генрі створює репрезентативний зліпок із себе, який можна розглядати як його потенційного клона. Молодий чоловік стає дзеркалом, що відображає Мефістофеля, сам набуває рис духу зла і перетворюється на своєрідну проекцію досліджуваного типу міфологеми, надаючи їй поліхромності та розширюючи межі її функціонування.

Якщо на початку роману лорд Генрі постає як повний сил і задумів творець, то наприкінці він постає людиною, яка певною мірою заздрить своєму творінню, що змогло зберегти молодість: «I wish I could change places with you, Dorian» [Wilde 2008: 182]. Трагедія старіння глибоко переживається Вайлдівським Мефістофелем: «The tragedy of old age is not that one is old, but that one is young» [Wilde 2008: 182].

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що досліджуваний тип міфологеми творця-спокусника знаходить художнє втілення в романі через образ лорда Генрі Воттона – апологета життя як джерела задоволення та спокусника для головного героя. Моральне падіння «Фауста»-Доріана відбувається під безпосереднім «керівництвом» Мефістофеля-лорда Генрі – людини неординарної, у образі життя та манері мовлення якої автор вкладає власні гедоністичні переконання та парадоксальні судження. Іншими словами, даний тип міфологеми втілюється в унікальному художньому образі, у якому відображено й сутність самого автора.

3.3. Міфологема творця-наслідувача

Третій тип міфологеми творця у досліджуваному художньому творі заснований на функціонуванні головного персонажа роману – Доріана Грея,

який, водночас, виступає й об'єктом творіння, а його дії як творця визначаються і задаються його «творцями»: Безілом Голвордом та лордом Генрі Воттоном. Зробивши вибір на користь одного з них, Доріан Грей переймає світогляд і життєві принципи того, кому вирішив наслідувати. Отже, Доріан Грей стає творцем другого порядку, копіюючи свого наставника або діючи за його вказівками, що дозволяє визначити його основну функцію як міметичну.

Корені цього типу міфологеми творця перегукуються з раніше дослідженими. Створення художником портрета Доріана Грея виступає алюзією на біблійну історію творіння людини Богом. Доріан-персонаж подібний до життєвого матеріалу, з якого Всемогутній створив Адама: «І створив Господь Бог людину з пороку земного» [Буття 2:7 URL]. Відповідно до естетичних поглядів О. Вайлда, мистецтво запозичує у життя, яке, своєю чергою, наслідує мистецтво. Цей тезис повністю реалізується у персонажі Доріана Грея. Натхненний життєвою красою юнака, художник створює унікальний портрет, який стає об'єктом для наслідування самого натурщика. Так само, як Бог, створюючи першу людину, «вдихнув у лице його подих життя, і став чоловік душею живою» [Буття 2:7 URL], Безіл Голворд, вклавши частку себе в портрет, ділиться з ним своєю душею. Лорд Генрі, впливаючи на Доріана Грея проповіддю гедонізму та культу вічної молодості, зазначає, що вплив на іншу людину означає передати їй частину власної душі: «...to influence a person is to give him one's own soul» [Wilde 2008: 18].

Як і біблійний Адам, Доріан Грей наділений свободою волі та вибору: слідувати за лордом Генрі та прийняти його життєві принципи або залишитися в саду-раї Безіла Голворда та дотримуватися його цінностей. Обравши перший шлях, герой роману вже ніколи не зможе повернутися назад, подібно до першої людини. Вигнавши з Едему Адама, що порушив заповідь, Господь попереджає його про майбутню смерть: «бо ти порох, і в порох поаєрнешся» [Буття 3:19 URL]. Схожа доля чекає й Доріана Грея: як і перша людина, наприкінці життя герой поверне свою істинну сутність та тілне тіло.

Як і у випадку з іншими двома персонажами, варто звернути увагу на ім'я Доріана Грея, яке має грецьке або латинське походження. В англійському «Словнику імен» [Dictionary of First Names 2003] висувається припущення, що ім'я «Доріан» було створене та вперше вжите О. Вайлдом у написаному ним романі. Ймовірно, Dorian є чоловічим відповідником жіночого імені Doris, яке було досить популярним наприкінці XIX – на початку XX століття. Така інтерпретація імені головного героя роману також співзвучна сюжетній побудові твору, оскільки Доріан зовнішньо дуже схожий на матір, від якої успадкував свою красу.

З точки зору етимології, ім'я головного героя походить від латинського Dorianus або грецького Dorieus і означає представника племені дорійців. Крім того, ім'я пов'язане з терміном мистецтвознавства – прикметником Doric (доричний), який характеризує один із ордерів античної архітектури. Тому цілком закономірним виглядає поєднання в образі Доріана Грея рис героїв античної міфології. Архітектура передбачає наявність зафіксованих форм, але водночас створює ілюзію руху. Подібним чином і портрет головного героя, що є по суті статичним мистецьким об'єктом, поступово змінюється, відображаючи справжню сутність Доріана.

Цікаво, що після фатальних змін у зображенні персонажа художник знову бачить на полотні образи героїв грецької міфології. Однак цього разу лик прекрасного Адоніса чи Паріса змінюється на зло і страхітливе обличчя сатира: «This is the face of a satyr» [Wilde 2008: 132]. В античних міфах сатири вважалися ледачими й розпусними, уособлювали зло, адже роги й копита сатани походили саме від них. Подібно до душі, обтяженої гріхами, що поступово падає все нижче, ангельське обличчя Доріана поступово стає дедалі демонічнішим.

Ім'я Доріана Грея також допускає інші інтерпретації. Існуючий у музиці дорійський лад (Dorian mode) широко застосовувався в античності та ранньому середньовіччі як один із натуральних мінорних ладів, що ще більше пов'язує героя з мистецтвом – цього разу музикою. Таким чином, в імені Доріана

поєднуються два антагоністичні начала: мистецтво (музика та архітектура) й життя (назва племені), при цьому більш матеріальне мистецтво (архітектура) співіснує з духовним і ісоким (музика). Крім того, в імені героя виділяється корінь *-dor-*, що в італійській мові означає «золотий». Ймовірно, ця асоціація є ще одним способом реалізації естетичних уподобань автора. Колір і матеріал золота також можуть виступати алюзією на біблійного золотого тільця – ідола, створеного Аароном на прохання ізраїльського народу і зруйнованого Мойсеєм після сходження з гори Синай. Створивши тільця, люди порушили перші дві заповіді: єдність Бога і заборону поклонятися створеному замість творця. Такий же принцип порушують художники-творці роману: Безіл Голворд і Сибіла Вейн, створюючи свого кумира в образі Доріана Грея, опиняються у залежності від нього і, врешті-решт, гинуть.

Прізвище *Gray* носили два англійські поети: Томас Грей, автор «Елегії, написаної на сільському цвинтарі», та сучасник О. Вайлда, його близький друг Джон Грей. Після виходу роману багато представників літературного середовища Англії вважали Джона Грея прототипом головного героя. Можливо, таким чином автор роману приємно відгукнувся про свого друга. Водночас допустима й альтернативна інтерпретація прізвища головного героя. На наш погляд, англійське слово *gray* є американським варіантом орфографії слова *grey* і означає «сірий». Цей колорим перебуває на межі двох антагоністичних кольорів – білого і чорного – і містить у собі їхні відтінки. У сюжеті роману за душу Доріана Грея змагаються два творці, що символізують світле й темне начала, пропонуючи герою вибір між ними. Живописний портрет фіксує момент соматичних змін, спричинених словами лорда Генрі та трансформацією свідомості і душі молодої людини, яка отримує нове знання і нове світосприйняття.

Сірий колір широко поширений у природі: колір сутінків, попелу, сивини, пилу, туману, грозового неба та тіні. Душа і справжнє обличчя Доріана Грея на полотні перетворюються на тінь, яка невідступно переслідує героя роману, навіть перебуваючи замкненою в маленькій кімнаті на верхньому

поверсі лондонського особняка. У попіл, як у прах, перетворюється все життя головного героя. Попіл і прах відображають стан повного спустошення і часто виступають метафорами ілюзорності, ефемерності та порожнечі. Наприкінці роману Доріан Грей, втомлений і насичений життям до відрази, випробувавши всі можливі відчуття, відчуває неймовірне спустошення і марність власних зусиль змінити на краще жахливий вираз обличчя на портреті.

Опис зовнішності Доріана Грея, як уже зазначалося раніше, подається так само мозаїчно, як і «портрети» його «творців». Головна відмінність полягає в тому, що Доріана ми спостерігаємо опосередковано: через призму портретів, створених Безілом Голвордом, через оцінку, дану шедевр лордом Генрі, або через відображення портрета матері головного героя роману. Таким чином, автор свідомо відводить погляд читача вбік, надаючи йому можливість самостійно «доповнити» образ, що спонукає до творчої співучасті й робить досліджуваний тип міфологеми відкритим для створення нових смислів і образів, стираючи межі між реальним і міфічним світом.

На початку роману Доріан Грей уже виступає як творець-натхненник, хоча сам цього не усвідомлює. Молодий чоловік «створює» нового Безіла Голворда, слугуючи каталізатором його таланту та допомагаючи досягти виняткових висот у творчості. Саме в присутності Доріана художник створює свої найвизначніші роботи, серед яких головним шедевром стає портрет. Гармонійне поєднання зовнішньої та внутрішньої краси молодої людини надихає Безіла Голворда і сприяє формуванню необхідної творчої атмосфери. Подібну роль натхненника Доріан виконує і стосовно Сибіли Вейн. Водночас потенціал Доріана Грея як творця прекрасного залишається нереалізованим. Обираючи шлях, запропонований двома його творцями, він підпорядковується впливу лорда Генрі як творця-спокуси та починає наслідувати свого ментора, що наділяє досліджуваний тип міфологеми міметичною функцією.

Звернемо увагу на певні спільні елементи та характеристики інтер'єрів у домі лорда Генрі та Доріана Грея. Не випадково молодий чоловік починає зовні наслідувати свого наставника: у декорі приміщень присутні дубові панелі,

кремові, оливкові та блакитні відтінки, елементи орнаменту в стилі Людовика XIV, китайські вази. Ці спільні деталі, для наочності, було узагальнено та структуровано у вигляді таблиці.

Бібліотека в домі лорда Генрі	Бібліотека в домі Доріана Грея
– ... <i>high panelled wainscoting of olive-stained oak</i> – <i>cream-coloured frieze and ceiling of raised plasterwork</i> – <i>large blue china jars</i> – <i>ticking of the Louis Quatorze clock</i> [Wilde 2008: 40]	– <i>olive-satin curtains, oak-panelled hall of entrance</i> – <i>cream-coloured silk blinds</i> – <i>blue-dragon bowl</i> – <i>screen of gilt Spanish leather, stamped and wrought with a rather florid Louis-Quatorze pattern</i> [Wilde 2008: 80-81]

Навіть імена другорядних персонажів, присутніх у кімнаті, відгукуються одне в одному: Вікторія, дружина лорда Генрі, та Віктор – лакей Доріана Грея. При описі інтер'єру будинку Доріана також уперше зазначається, що молодий чоловік курить сигарети, як і його «творець». Леді Генрі зауважує, що Доріан починає повторювати висловлювання та погляди її чоловіка: «Ah! that is one of Harry's views, isn't it, Mr. Gray? I always hear Harry's views from his friends» [Wilde 2008: 41]. Після наслідування зовнішніх деталей Доріан переймає й звички свого наставника, постійно з'являючись разом із ним у вищому суспільстві, стаючи своєрідною «тінню», а згодом і дзеркальним відображенням свого ментора.

Перехід головного героя на темний бік і його трансформація в творця-руйнівника відбувається досить стрімко, водночас із самого початку зберігається можливість уникнути цієї зміни, адже остаточний вибір завжди залишається за людиною. Помітивши зміни на портреті, Доріан на мить

замислюється над молитвою, щоб його життя повернулося до попереднього стану: «*For a moment, he thought of praying that the horrible sympathy that existed between him and the picture might cease. It had changed in answer to a prayer; perhaps in answer to a prayer it might remain unchanged*» [Wilde 2008: 91]. Проте сила спокуси і прагнення вічної молодості переважають. Автор детально відтворює внутрішній діалог героя, демонструючи конфлікт між початками божественного творця та творця-експериментатора: «*Might there not be some curious scientific reason for it all?*» [Wilde 2008: 91]. Врешті-решт, у Доріані перемагає відсторонений творець, спостерігач за власним створінням, якому важливіший кінцевий результат, ніж причина змін. Так у Доріані Греї поєднуються роль об'єкта й суб'єкта творіння: герой стає творцем самого себе.

Подібно до лорда Генрі, Доріан займає позицію спостерігача власного життя й експериментатора над своєю душею, перетворюючи портрет на об'єкт дослідження й творіння: «*As he often remembered afterwards <...> he found himself at first gazing at the portrait with a feeling of almost scientific interest*» [Wilde 2008: 82]. Унаслідок цього формується послідовність «творчого» процесу: лорд Генрі «творить» Доріана, який, у свою чергу, створює істинний образ себе на портреті. Виходячи з цієї логіки, лорд Генрі через Доріана впливає на формування й трансформацію зображення на полотні. Таким чином, і творець-спокусник, хоч і опосередковано, стає творцем портрета. Водночас, на відміну від художника, йому недоступне пізнання істини, адже портрет душі Доріана прихований від загального огляду.

Згодом учень не лише копіюватиме свого наставника, але, ймовірно, перевершить його. Якщо лорд Генрі залишається спокусником лише словом, то Доріан Грей перетворюється на справжнього диявола. Слід зазначити, що на сторінках роману слово *devil* зустрічається чотири рази й завжди стосується головного героя. Так, вперше, поглянувши на спотворений портрет через кілька років, Безіл Голворд вигукує: «*Christ! What a thing I must have worshipped! It has the eyes of a devil*» [Wilde 2008: 132]. Йому вторує Алан Кемпбелл, який не бажає знати про диявольські плани Доріана: «*What is it to*

me what devil's work you are up to?» [Wilde 2008: 142]. Про те, що молодий чоловік став здобиччю духу зла і продав йому свою душу, прямо свідчить жінка в одному з опіумних притонів лондонського Іст-Енду: «*There goes the devil's bargain!*» [Wilde 2008: 159] та «*They say he has sold himself to the devil for a pretty face*» [Wilde 2008: 162]. Інакше кажучи, диявольська сутність присутня і зовні, і всередині Доріана Грея, відображається в його очах і керує діями та вчинками, змушуючи діяти за настановою темного начала.

Приймаючи та втілюючи на практиці всі словесні настанови спокусника лорда Генрі, Доріан Грей перетворюється на відстороненого спостерігача власного життя. Портрет, який «забирає» його душу, робить юнака безсердечним, цінителем і знавцем прекрасного, водночас внутрішньо порожнім. Дізнавшись про смерть Сибіли Вейн, Доріан сам зізнається, що не відчуває належної глибини горя: «*Harry <...>, why is it that I cannot feel this tragedy as much as I want to?*» [Wilde 2008: 86]. Для нього смерть Сибіли стає не трагедією життя, а радше трагічною історією прочитаної книги, переживанням, пригодою та новим досвідом. Той факт, що портрет, відображаючий усі гріхи героя, прихований від загального огляду в дитячій кімнаті, дарує Доріану відчуття свободи й вседозволеності, створюючи ілюзію безкарності. Таким чином, цей тип міфологеми творця збагачується суттєвим відсутністю етичної функції, пов'язаної зі змінами морального обліку героя.

Раніше згаданий епізод, коли молодий Доріан постає перед портретом із дзеркалом у руках, імітує позицію художника, який пише автопортрет. Це свідчить про те, що Доріан Грей сам «дописує» власний життєвий портрет, тільки інструментами для цього стають не пензлі й фарби, а його власні злочини, пороки та аморальні вчинки.

Своєрідною «пробою пера» щодо «образу» іншого персонажа для заглавного героя стає історія з юною Сибілою Вейн, яку Доріан прагне «ліпити» як актрису, гідну кращих театрів лондонського Вест-Енду. При цьому створюваний образ виявляється схожим на нього самого, оскільки під час формування образу Сибіли автор використовує ті самі домінуючі метафори,

що й для власного портрета, що створює паралель між творцем і його творінням.

Доріан Грей	Сибіла Вейн
– <i>Adonis, Narcissus, Paris</i> – <i>made out of ivory and rose-leaves</i> – <i>developed like a flower</i> [Wilde 2008: 49] – rose-red youth and your rose-white boyhood [Wilde 2008: 19] – <i>youth's passionate purity, unspotted from the world</i> [Wilde 2008: 17] – «No wonder Basil Hallward worshipped him» [Wilde 2008: 17] – «Talking to him was like playing upon an exquisite violin» [Wilde 2008: 33]	– <i>Rosalind, Imogen, Juliet</i> – ivory body [Wilde 2008: 48] – flowerlike face, flowerlike lips – <i>lips like the petals of a rose</i> – <i>hair like dark leaves round a pale rose</i> [Wilde 2008: 45] – «Sibyl Vane is sacred!» [Wilde 2008: 46] – «My God, Harry, how I worship her» [Wilde 2008: 49] – «There were moments, later on, when it had the wild passion of violins» (the voice) [Wilde 2008: 45]

Сибіла Вейн та Доріан Грей утворюють пару персонажів-двійників близнюкового типу. Як видно з наведеної таблиці, при створенні образів обох героїв автор використовує метафору троянди та слонової кістки, підкреслюючи чистоту їхніх душ та включаючи їх у міфологічно-літературний континуум. Таким чином, образ Сибіли Вейн як ніжної дівчини-квітки й об'єкта творіння можна розглядати як фемінний варіант Доріана Грея на початку роману. Прагнення головного героя врятувати молоду актрису від її сумної долі в другосортному театрі містера Айзекса виявляє функцію захисника, яка згодом трансформується в протилежну – агресора та обвинувача, коли автор порівнює Сибілу з розтоптаною квіткою: «like a trampled flower» [Wilde 2008: 76].

Розчарування у молодій актрисі стає переломним моментом у житті Доріана Грея: у його ідеалістичний світ вторгається неестетизована реальність. У театрі, своєрідному храмі мистецтва, відбувається кардинальна зміна й початок втрати душі. Після другого акту Доріан переживає щирі емоції, не стримуючи сліз відчаю й гіркого розчарування. Однак після відходу Безіла Голворда та лорда Генрі перед початком третього акту у зовнішньому вигляді та душевному стані Доріана відбувається суттєва трансформація: замість здатності глибоко відчувати приходить байдужість: «*A few moments afterwards the footlights flared up and the curtain rose on the third act. Dorian Gray went back to his seat. He looked pale, and proud, and indifferent*» [Wilde 2008: 73]. Після цього епізоду потенційний рятівник Сибіли Вейн перетворюється на байдужого критика-обвинувача та руйнівника її життя.

Отже, Доріан Грей починає «творити» не лише себе, а й впливати на життя всіх, хто опиняється поруч із ним, тоді як у романі постійно звучить мотив згубного впливу однієї людини на іншу. Так, перед знайомством із Доріаном Безіл застерігає лорда Генрі: «*Don't spoil him. Don't try to influence him. Your influence would be bad*» [Wilde 2008: 16]. На думку ж останнього, впливати на іншого – означає передати йому частину своєї душі, що й відбувається: спокушаючи молодого чоловіка, лорд Генрі впливає на його невинну й чисту душу, «отруюючи» її часткою своєї темної натури. Згодом ті самі слова про вплив і згубний ефект уже характеризують і самого Доріана Грея, про що свідчить Безіл Голворд: «*You have a wonderful influence. <...> they say that you corrupt everyone with whom you become intimate, and that is quite sufficient for you to enter a house, for shame of some kind to follow after*» [Wilde 2008: 129].

Учень вайлдівського Мефістофеля добре засвоїв урок і сам став спокусником для багатьох друзів. Безіл Голворд прямо вказує на це: «*One has a right to judge of a man by the effect he has over his friends. Yours seem to lose all sense of honour, of goodness, of purity. You have filled them with a madness for pleasure. They have gone down into the depths. You led them there*» [Wilde 2008:

128]. Багато друзів Доріана закінчують життя самогубством, що у християнській традиції вважається тяжким невинним гріхом, адже самогубець бунтує проти волі Творця і не має змоги покаятися після смерті. Величина гріха настільки велика, що самогубців не відспівують, не поминають і ховають окремо; за переказами, їхні душі потрапляють до пекла. Саме цього прагне творець-спокусник у романі: завладіти душею людини.

Спершу знаряддя Доріана Грея, як і його спокусника лорда Генрі, є слово, адже саме жорстокі висловлювання, адресовані Сибілі Вейн, призводять дівчину до самогубства. Проти Алана Кемпбелла він застосовує записку – засіб опосередкованого впливу через письмове слово, аналогічний книзі-подарунку від лорда Генрі. Тут автор знову використовує прийом дзеркальності: якщо Доріана губить краса промов його ментора, то згаданих персонажів веде до самогубства жорстока непривабливість слів самого молодого чоловіка. Однак Доріан Грей перевершує свого вчителя й іде далі, доходячи до фізичного вбивства свого «творця» – художника Безіла Голворда.

Доріан Грей, наслідуючи лорда Генрі, приймає на себе функцію творця-трикстера, який не лише спрямовує, а й діє та веде; проте в контексті роману він діє експліцитно щодо себе та імпліцитно – щодо інших персонажів. Автор умовчує, яким чином проявляється руйнівний вплив Доріана на оточуючих. Трикстер-ведучий «захоплює» другорядних персонажів на шлях гріховного життя й у прірву безнравственності. У фінальній проповідальній промові Безіл Голворда наведено численні приклади представників вищого суспільства Великобританії, чиє життя було зруйноване або хто втратив статус і репутацію завдяки Доріану: лорд Стейвлі, сер Генрі Ештон, Едріан Сінглтон, герцог Перський, сестра лорда Генрі та інші.

Зазвичай персонаж-трикстер допомагає головному герою вирішувати певні проблеми, як, наприклад, Фігаро. У романі О. Вайлда «допомога» Доріана Грея змінюється на руйнівний вплив.

«Творча» діяльність Доріана Грея проявляється в трьох площинах. По-перше, будучи членом аристократичного суспільства, він відповідає своєму

статусу й «пише» портрет світського чоловіка, який у Лондоні асоціюється з певним ідеалом та стає предметом наслідування. По-друге, герой «писатиме» портрет власної душі, прихованої від загального огляду у темряві дитячої кімнати. По-третє, Доріан-творець постає як спустошена постать лондонських опіумних притонів, що перебуває на межі світла й тіні. Його регулярні поїздки оточуючі сприймають із сумнівом, адже молоде та прекрасне обличчя героя важко співвіднести з безсоромними вчинками. Образи, створювані Доріаном, настільки різноманітні, що навіть Безіл Голворд і лорд Генрі не здатні повірити у співіснування таких суперечливих рис. Так, лорд Генрі вважає приятеля нездатним на злочин, а Безіл намагається спростувати чутки про аморальний спосіб життя. Проте обидва «творці» помиляються щодо справжнього «обличчя» душі молодого чоловіка. Доріан стає творцем-утворювачем неістинної, падкої краси, відображеної на портреті, яка врешті руйнує свого творця: «It was his beauty that had ruined him» [Wilde 2008: 185].

На прикладі Доріана Грея О. Вайлд проводить своєрідний експеримент і для самого себе, стверджуючи, що герой – це той, ким міг би стати автор в інший час [Ellmann 1988]. Тип міфологеми творця, реалізований у образі персонажа, отримує прогностичну функцію: фінал роману підтверджує авторську максиму естетизму про самодостатність краси та пріоритет мистецтва над життям, але водночас виявляє небезпеку сліпого слідування естетичним ідеалам, яке призводить до деградації особистості. Творчість без душі зводиться до наповнення форми змістом заради форми.

Підсумовуючи, досліджувана міфологема творця має складну структуру й функціонує у трьох типах, знайшовши відображення в центральних образах роману: художника Безіла Голворда, Доріана Грея та лорда Генрі Воттона. Водночас міфологема ускладнюється та збагачується включенням Сибіли Вейн як жіночого начала творця. Творець-спокусник Генрі Воттон і творець-художник Безіл Голворд виступають протиборчими силами, а їхньою метою є Доріан Грей та його душа.

Висновок до розділу 3

У третьому розділі здійснено комплексний аналіз функціонування різновидів міфологеми творця в романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея», зокрема через призму трьох основних типів: художника-творця, творця-спокусника та творця-наслідувача.

Міфологема художника-творця репрезентується образом Безіла Голворда та виконує ключову роль у конструюванні естетичної та моральної структури роману. Безіл не лише створює портрет Доріана Грея, але й виступає наставником і хранителем моральних принципів, поєднуючи естетичну функцію з ідеологічною. Його образ відображає гармонію духовного натхнення та ідеалізованої краси, демонструючи відповідальність творця за моральні та естетичні аспекти життя.

Міфологема творця-спокусника реалізується через образ лорда Генрі Воттона, який виступає маніпулятором та провідником у світ гедонізму і моральної амбівалентності. Лорд Генрі впливає на свідомість Доріана, задаючи напрямок його морального падіння. Він поєднує риторичну майстерність із психологічним впливом, виконуючи роль наставника з елементами трикстерства, що втілює руйнівну і спокусливу силу в житті героя.

Міфологема творця-наслідувача втілюється в особі Доріана Грея, який стає активним суб'єктом власного життя та життя оточуючих. Доріан поєднує риси художника, що формує власну долю, та спокусника, який веде інших до морального падіння. Його образ демонструє механізм наслідування і трансформації, де поєднуються міметична функція, прогностичні характеристики і трикстерські риси, водночас відсутня традиційна етична орієнтація. Через нього автор ілюструє, як зовнішній вплив і ідеології здатні змінювати особистість, перетворюючи її на чинника морального та естетичного руйнування.

Таким чином, міфологема творця в романі функціонує як складна багаторівнева структура, що реалізується через три взаємопов'язані типи:

художника-творця, творця-спокусника та творця-наслідувача. Кожен із них поєднує специфічні художньо-символічні, морально-філософські та естетичні функції, забезпечуючи багатовимірне відображення процесів творчості, впливу та морального вибору. Міфологема творця виступає засобом репрезентації авторської ідентичності та естетичних концепцій О. Вайлда, а також демонструє механізми взаємодії людини з мистецтвом, ідеями та соціальними чинниками, які формують її внутрішній і зовнішній світ.

ВИСНОВКИ

У романі О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» дивовижним чином поєдналися та отримали своє яскраве втілення провідні інтелектуальні настрої й художні напрямки кінця XIX століття: дендизм, прерафаелітизм, декаданс та естетизм. Твір письменника також виступив відображенням естетичних засад його теорії мистецтва, раніше викладених у збірці есе «Замисли», яка стала джерелом художньої та ідейної основи роману. Естетизм як світоглядна концепція О. Вайлда постає антиподом буржуазної моралі та утилітарності мистецтва, проголошуючи вищу цінність краси та мистецтва, незалежного від етичних і життєвих умовностей. Письменник чітко розмежовує категорії «природа», «мистецтво» та «життя», наголошуючи, що дійсність підпорядковується мистецтву, а мистецтво і життя існують як автономні форми буття. Художник у широкому розумінні цього слова стає творцем прекрасного. Така естетична концепція О. Вайлда, без сумніву, знайшла своє відображення в його художній творчості, зокрема в досліджуваних міфологемах роману «Портрет Доріана Грея».

На основі естетичних поглядів автора ми виділили три базові пари понять: природа та життя, краса та мистецтво, художник та критик. Саме на їхній основі сформовано тріаду міфологем саду, портрета та творця відповідно. Кожна з цих міфологем несе естетичний зміст і реалізується через образи роману: сад – як студія художника, портрет Доріана Грея – як втілення його внутрішнього світу, а три головні персонажі – Безіл Голворд, лорд Генрі Воттон і Доріан Грей – як уособлення творчих функцій.

Вибрані для дослідження міфологеми та образи, на яких вони ґрунтуються, мають дискретний і мозаїчний характер. Наприклад, сад описується через увагу до кольорів, запахів і звуків. Роман не містить цілісного опису портрета головного героя: автор акцентує увагу на очах і губах, як відображенні душі та чуттєвості людини. Також відсутній детальний опис

зовнішності лорда Генрі та Безіла Голворда, а життя персонажів подано фрагментарно.

Дискретність створених образів сприяє їх мозаїчному сприйняттю не як ізольованих елементів, а як частин єдиного цілого. Кожен компонент міфологеми має глибокий символічний зміст, додає творові багатшаровості та створює багатоаспектність сприйняття. Дискретний образ нагадує дзеркальну мозаїку, де цілісність формується через інтеграцію складових частин. Читач, осмислюючи кожен елемент, відкриває для себе ідейну глибину художньої концепції автора. Таким чином, завдяки аллюзійності та багатозначності компонентів дискретних образів саду, портрета та художника, автор вступає в своєрідний діалог із читачем, пропонуючи йому долучитися до тлумачення закладених смислів. Дискретність проявляється також у авторській самоідентифікації з трьома героями власного твору.

Міфологема саду виконує функції локуса, організовуючи композиційну побудову твору та реалізуючись на двох рівнях сюжету. Сад постає місцем творення, частиною або домом художника, а водночас слугує метафорою людської душі.

Міфологема має багаторівневу структуру: ядро – власне сад художника, своєрідний провідник – образ садівника, і численні периферійні компоненти – квіти, запахи, відчуття. Вона виконує аллюзивну функцію, наповнюючи кожен елемент глибоким і багатозначним символічним змістом. Сад для автора стає своєрідною естетичною моделлю хронотопу, у межах якого герої «обробляють» і «виховують» свій внутрішній світ. Постійне використання образів квітів, їх інтеграція у наратив демонструють естетичне ставлення О. Вайлда до дійсності. Міфологема саду має тричастинну структуру, що створює ефект поступового розширення простору: сад-душа, обгороджений сакральний сад як місце творення і, нарешті, сад у вигляді відкритого зовнішнього простору.

Друга досліджувана міфологема – міфологема портрета – також характеризується багаторівневістю та поліфункціональністю. Її змістовне

втілення знаходить образ портрета головного героя роману. Лексема *portrait*, винесена у заголовок, визначає макротему твору, а синтагматичні зв'язки, представлені синонімічним рядом *painting–portrait–picture*, формують парадигму ідейних смислів роману.

Не менш важливими є оцінково-експресивна та аксіологічна функції портрета. Міфологема дозволяє інтерпретувати зображення на полотні як втілення людської совісті та душі, наділяючи його гносеологічною функцією. Портрет стає документом, доказом і починає виконувати обвинувачувальну та розкриваючу роль у житті Доріана Грея. Ізоморфами явища подвійності в романі виступають метафори фотографії, щоденника, совісті, дзеркала та тіні. Автор використовує мотив двоїстості та прийом дзеркальності, створюючи калейдоскопічне багатофункціональне різноманіття портрета. Портрет також виконує функцію розмежування світів відображеного та відображуваного.

Міфологема портрета має важливе композиційне й сюжетоутворююче значення, слугує індикатором полеміки автора із нормами вікторіанського суспільства та реалістичними письменниками. Портрет стає одним із центральних персонажів твору, володіє латентною динамікою й задає імпульс розвитку роману. Він утворює частину кільцевої композиції, аналогічно міфологемі та образу саду: з'являючись на початку і в кінці твору, портрет «окреслює» життя Доріана Грея, створюючи смислову симетрію наративу. Портрет стає елементом сюжетної інверсії та маркером зворотного ходу подій.

Портрет відображає внутрішній світ споглядача: душу та совість Доріана Грея, красу й талант Безіла Голворда, естетичні погляди лорда Генрі Воттона. Він сприяє вираженню авторської позиції та виконує полемічну функцію як відповідь О. Вайлда прихильникам реалізму в мистецтві. Міфологема портрета, втілена у метафорі, є оригінальним відкриттям письменника та засобом реалізації його естетичних поглядів. О. Вайлд демонструє свій принцип естетизму: мистецтво реальніше життя, тож життя підпорядковується мистецтву.

Міфологема творця репрезентована трьома типами і знаходить яскраве втілення в трьох головних героях роману: Безілі Голворді, лорді Генрі Воттоні та Доріані Греї. Кожен із них одночасно виступає як суб'єкт, так і об'єкт творіння. Художник створює портрет, натхненний одухотвореною красою Доріана Грея. На молодого героя впливає лорд Генрі, використовуючи його як об'єкт психологічного експерименту. Автор цікаво протиставляє своїх героїв: «західне» походження лорда Генрі протиставляється «східному» імені Безіла. Сам Доріан «творить» власне життя та життя інших, керуючись книгою, вплив якої він відчув від вайлдівського творця-спокусника.

Міфологема творця виконує важливу репрезентативну функцію авторської ідентичності. Безіл Голворд постає наставником і уособленням совісті Доріана, наділяючись метафоричною функцією творця та прогностичною функцією пророка. Лорду Генрі як творцю-спокуснику відведена роль ментора Доріана, доповнена риторичною та маніпулятивною функціями. У міфологемах присутні елементи направляючої функції трикстера. У Доріана Грея домінує міметична функція творця-наслідувача, поєднуючи прогностичні риси Безіла і риси трикстера лорда Генрі. Водночас молодий герой стає трикстером діючим і ведучим, а не лише направляючим. Особливістю міфологеми творця-наслідувача є значуще відсутність етичної функції, пов'язаної з аморальним способом життя персонажа.

Вивчивши витoki досліджуваних міфологем, можна зробити висновок, що кожна з них бере початок із двох типів джерел: різноманітних язичницьких міфів та біблійних текстів Священного Писання. У результаті автор роману майстерно поєднує протилежні образи, події та мотиви язичницького та християнського походження. Тріада міфологем прямо пов'язана з біблійною історією створення світу та первородного гріха. У саду художника Доріан Греї робить вибір на користь життя, сповненого насолоди та гріха, піддаючись словам спокусника – лорда Генрі, подібно до того, як Адам і Єва, ослуховавши Бога, скуштували плід із Древа пізнання добра і зла.

Кожна тріада міфологем ґрунтується на антитезі «мистецтво – життя»: возвеличено прекрасне та приземлено буденне, яке часто є естетично непривабливим. Наприклад, міфологема саду, реалізуючись у межах ідеального та реального, розгортається за низхідним вектором: від райського саду до земного парку та лісу. Літній, наповнений ароматами день раю змінюється у кінці роману зимовим відкритим лісовим простором, що приховує небезпеку. На місце саду як локусу божественного творення приходить штучний сад, втілений у театральній декорації (театр, де виступає Сибіла Вейн), орнаменті старовинного гобелена (у дитячій кімнаті Доріана Грея) або в описі книги, яку читає головний герой. Усамітнення поступається місцем шуму міського саду-ринку Ковент-Гарден.

Прекрасне відображення на портреті зазнає руйнівних змін і в кінці роману постає у вигляді потворного образу душі Доріана Грея. Молодий чоловік являє собою досконалість форми, тоді як її зміст (портрет) антонімічно непривабливий. Портрет водночас стає доппельгангером Доріана, втілюючи приховану темну сторону його особистості.

Образ художника-творця Безіла Голворда протиставлено демону-спокуснику лорду Генрі Воттону. Обидва герої уособлюють протилежні начала – світле і темне, мета яких – душа Доріана Грея. Якщо Безілу властиве творче начало, то лорд Генрі виступає як руйнівник. Головний герой, переймаючи гедоністичні теорії служіння задоволенню, згубно впливає на оточення, роблячи інших подібними до себе та руйнуючи їхні життя і душі. Зовнішня привабливість, спосіб життя та багатство Доріана слугують спокусою для оточуючих. Однією з характерних рис виділених міфологем є їхня подвійність.

Досліджувані міфологеми, народившись на початку наративу як світлі начала, зазнають поступової десакралізації та переходять із небесного й піднесеного світу у земний і матеріальний. Двері сонячного райського саду назавжди зачиняються для героїв, а сам сад відходить на другий план і стає лише спогадом. Творець у романі теж втрачає активне начало: Безіл завершив

портрет, лорд Генрі «творить» Доріана опосередковано – словами і предметами, а сам герой стає творцем власного життя, проте його дії залишаються прихованими від читача. Зображення на полотні перетворюється на лякаючого монстра, але сам портрет, спочатку нерухомий, набуває латентної активності, спонукаючи героїв до дій та самостійних змін. Таким чином, міфологеми роману поступово втрачають видиме активне начало.

Характеристики трійчастості та подвійності притаманні всім описаним міфологемам. У романі чітко виділяється тріада творців, у межах якої присутні жіночі та чоловічі начала: Безіл Голворд – Сибіла Вейн як художники-творці прекрасного; Доріан Грей та його портрет із присутніми у ньому жіночими рисами; лорд Генрі Воттон і герцогиня Монмут, яка здатна гідно протиставлятися його парадоксам і дотепним зауваженням.

Усі три герої відображають різні аспекти неординарної особистості їхнього творця. Образ художника Безіла пов'язаний із темою мистецтва та творчості; гедонізм, проголошений О. Вайлдом, стає принципом життя лорда Генрі. Потенційне майбутнє автора проєктується на спосіб життя Доріана Грея. Художній твір виступає своєрідним портретом-дзеркалом для героїв і, в кінцевому підсумку, для самого автора, який зазначав: «*Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry is what the world thinks me: Dorian is what I would like to be—in other ages, perhaps*» [Ellmann 1988: 319]. У романі «Портрет Доріана Грея» О. Вайлд таким чином пропонує читачеві розплутати клубок власної індивідуальності, ідей та парадоксів.

На нашу думку, усі три досліджувані міфологеми мають виразний декадентський відтінок. Сад не приносить головному герою роману радості та щастя, навпаки, він стає джерелом загрози для його душі. Подібну роль відіграє й гарна на словах, проте руйнівна за змістом, теорія лорда Генрі. У свою чергу, портрет, що спочатку відтворював неймовірну красу молодої людини, у кінці твору відштовхує своєю огидністю. Художник-творець розчаровується у власному створінні, демон-спокусник позбавлений можливості споглядати істину і залишається в невіданні щодо реального стану

речей у житті Доріана Грея, а творець-наслідувач приходить до повного розчарування у власному житті, обтяжений красою та молодістю. Таким чином, автор створює подвійний хронотоп біблійних подій у романі: з одного боку, життя Доріана Грея корелює з ідеєю народження людини, її життєвого шляху та повернення в прах; з іншого – існування головного героя спрямоване не на відкриття в собі образу Божого, а на його знищення.

Розглянуті міфологеми роману О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» вирізняються низкою особливостей ідеостилу автора: вони мають автобіографічний характер, естетизовані, демонструють декадентську спрямованість та побудовані на прийомі синестезії як принципи емоційно-чуттєвого відтворення дійсності. Міфологеми саду, портрета та творця актуалізують нову реальність, сучасну для автора, з усіма її символами та знаками.

Описані міфологеми стають ключовими для розуміння світу О. Вайлда, який наповнює їх особливим змістом відповідно до власної світоглядної системи. Через досліджувані міфологеми письменник формує певний міф про себе. «Оскар Вайлд» як унікальна система світосприйняття та світобачення може бути пізнаний лише через детальний аналіз міфологем його творів у взаємозв'язку одна з одною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Abrams M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Cengage Learning, 2011. 448 p.
2. Baldick C. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2001. 291 p.
3. Beckson K. *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London : Routledge & K. Paul, 1970. 434 p.
4. Belford B. *Oscar Wilde: A Certain Genius*. London : Bloomsbury, 2000. 383 p.
5. Benjamin W. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London ; New York : Verso, 1997. 192 p.
6. Bennett A., Royle N. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Harlow : Pearson Longman, 2004. 348 p.
7. Bristow J., ed. *Wilde Writings: Contextual Conditions*. Toronto : Univ. of Toronto Press, 2003. 334 p.
8. Childs P., Fowler R. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London ; New York : Routledge, 2006. 273 p.
9. Cuddon J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2002. 200 p.
10. Davidoff L., Hall C. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780–1850*. London : Routledge, 2002. 614 p.
11. Dowden K., Livingstone N. *A Companion to Greek Mythology*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2011. 672 p.
12. Ellmann R. *Oscar Wilde*. London : Vintage, 1988. 528 p.
13. Ellmann R. *Oscar Wilde*. New York : Knopf, 1988. 680 p.
14. Ferber M. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2007. 276 p.
15. Fordham M. *New Developments in Analytical Psychology*. London : Routledge, 2013. 232 p.

16. Gilmour R. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830–1890*. London : Longman, 1993. 299 p.
17. Hanks P., Hodges F. *A Dictionary of First Names*. Oxford ; New York : Oxford Univ. Press, 2003. 256 p.
18. Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London ; New York : Routledge, 2005. 718 p.
19. Hewitt K. *Understanding English Literature*. Oxford : Perspective Publ., 1997. 280 p.
20. Holland V. *Oscar Wilde: A Pictorial Biography*. London : Thames and Hudson, 1966. 144 p.
21. Hollis J. *Mythologems: Incarnations of the Invisible World*. Toronto : Inner City Books, 2004. 158 p.
22. Hynes W. *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism*. Hoboken : Wiley, 2013. 784 p.
23. Joyce J. Oscar Wilde: The Poet of «Salome». *The Critical Writings of James Joyce*. New York : Viking Press, 1959. P. 201–205.
24. Jullian Ph. *Esthètes et magiciens : l'art fin de siècle*. Paris : Perrin, 1969. 347 p.
25. Kirby M., Diffenbaugh V. *A Victorian Flower Dictionary*. New York : Ballantine Books, 2011. 219 p.
26. Klages M. *Key Terms in Literary Theory*. London : Continuum, 2012. 144 p.
27. Knox M. *Oscar Wilde in the 1990s: The Critic as Creator*. Rochester : Camden House, 2001. 206 p.
28. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield : Merriam-Webster, 1995. 1236 p.
29. Mikics D. *A New Handbook of Literary Terms*. New Haven ; London : Yale Univ. Press, 2010. 368 p.
30. Mills D. H. *The Hero and the Sea: Patterns of Chaos in Ancient Myth*. Chicago : Bolchazy-Carducci, 2002. 200 p.

31. Mitchell S. *Victorian Britain: An Encyclopedia*. London ; New York : Routledge, 2011. 1013 p.
32. Nassaar C. S. *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*. New Haven : Yale Univ. Press, 1974. 191 p.
33. Pater W. *Imaginary Portraits*. London : MHRA, 2014. 336 p.
34. Pater W. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford : Oxford Univ. Press, 1998. 208 p.
35. Pearson H. *The Life of Oscar Wilde*. Harmondsworth : Penguin Books, 1960. 393 p.
36. Quinn E. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York : Facts On File, 2006. 474 p.
37. Raby P. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1997. 330 p.
38. Ransome A. *Oscar Wilde: A Critical Study*. London : Methuen, 1923. 234 p.
39. Rapaport H. *The Literary Theory Toolkit*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2011. 312 p.
40. Rich J. *An Introduction to Critical Theory*. Oxford : Humanities-Ebooks, 2007. 82 p.
41. Ross I. *Oscar Wilde and Ancient Greece*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2013. 274 p.
42. Sherrin N. *The Oxford Dictionary of Humorous Quotations*. Oxford : Oxford Univ. Press, 2008. 576 p.
43. Small I. *The Aesthetes: A Sourcebook*. London : Routledge & Kegan Paul, 1979. 204 p.
44. Tyson L. *Critical Theory Today*. New York ; London : Routledge, 2014. 488 p.
45. Бондаренко С. *Англомовна літературна традиція: теорія та практика*. Харків : Фоліо, 2012. 284 с.
46. Вайлд О. *Портрет Доріана Грея*. Київ : Основи, 2008. 224 с.

47. Жданова Т. *Літературні міфологеми та символіка*. Київ: Либідь, 2015. 312 с.
48. Зайцева Н. Міфологема творця в англійській літературі кінця ХІХ ст. *Літературна думка*. 2018. № 3. С. 112–124.
49. Коваленко І. Міфологема саду у романі «Портрет Доріана Грея» *Вісник Київського університету. Літературознавство*. 2017. № 2. С. 45–58.
50. Петрова О. Естетичні концепції О. Вайлда у світлі міфологем. *Сучасне літературознавство*. 2019. № 4. С. 78–91.
51. Романенко В. Декаданс та естетизм у творчості О. Вайлда. *Наукові записки Львівського університету. Серія: Філологія*. 2020. Т. 55. С. 66–79.
52. Хом'як Л. Естетизм у літературі ХІХ століття. Львів : Каменярь, 2010. 256 с.
53. Юнг К. Г. Архетип і символ. Київ : Центр учбової літератури, 2024. 436 с.