

Отримано: 26 травня 2026 р.

Прорецензовано: 3 червня 2026 р.

Прийнято до друку: 10 червня 2026 р.

Email: o.kobylinskyi@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-5400-7810>DOI: [http://doi.org/10.25264/2519-2558-2026-30\(98\)-32-37](http://doi.org/10.25264/2519-2558-2026-30(98)-32-37)

Кобилянський О. М. Шекспірівський інтертекст у романі А. С. Баєтт «Книга для дітей». Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог: Вид-во НаУОА, 2026. Вип. 30(98). С. 32–37.

УДК: 821.111-31.09

Кобилянський Олександр Миколайович,
магістр філології,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У РОМАНІ А. С. БАЄТТ «КНИГА ДЛЯ ДІТЕЙ»

Стаття присвячена дослідженню шекспірівського інтертексту в романі А.С. Баєтт «Книга для дітей» для висвітлення органічного поєднання реалістичної та постмодерністської поетики. Методологічною основою аналізу художнього твору є літературознавча есеїстика А.С. Баєтт, у якій вона формулює власну позицію використання класичної спадщини, зокрема шекспірівських текстів, які є концептуальним і структурним ядром роману. Акцентується подвійна природа інтертекстуальності у творі, адже шекспірівський інтертекст виконує функцію історичного маркера едвардіанської епохи та стає інструментом психологізації, деконструкції та метанарації. Основну увагу приділено аналізу чотирьох різних постановок комедії В.Шекспіра «Сон літньої ночі», які функціонують у тексті як *mise en abyme*, віддзеркалюючи макропроблематику твору. Завдяки притаманному творчому стилю А.С. Баєтт балансу між реалізмом та фантазією, вона деконструє ескапістський потенціал цієї комедії. Під час аналізу образів головних героїв розкривається темний бік шекспірівських архетипів, де стирання межі між сценою та реальністю призводить до психологічного насильства, узурпації влади дорослими та втрати дитячої ідентичності. У статті простежується роль алюзії на інші п'єси Шекспіра – «Король Лір», «Буря», «Зимова казка» тощо – як засіб імпліцитної характеристики психології персонажів, соціальної критики та авторської іронії. Розкривається мотив привласнення гуманістичного потенціалу шекспірівської драми для виправдання власної аморальності. У підсумку обґрунтовується, що театральна естетизація повсякдення стає фатальною вразливістю едвардіанської епохи, адже зіткнення з історичними реаліями Першої світової війни невідворотно руйнує шекспірівський сон, засвідчуючи остаточний крах штучної утопії. Ця катастрофа безжалісно стирає саму епоху як у матеріальному, так і в ідеологічному вимірах, залишаючи персонажів беззахисними перед викликами ХХ століття.

Ключові слова: А.С. Баєтт, Вільям Шекспір, «Книга для дітей», неовікторіанський роман, інтертекстуальність, метатеатр, вікторіанська епоха, едвардіанська епоха.

Oleksandr Kobylinskyi,
Master of Arts (M.A.) in Philology,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

SHAKESPEAREAN INTERTEXT IN A.S. BYATT'S NOVEL «THE CHILDREN'S BOOK»

This article explores Shakespearean intertextuality in A.S. Byatt's novel *The Children's Book* to illuminate the organic synthesis of realist and postmodern poetics. The methodological framework for this analysis relies on Byatt's own literary essays, wherein she articulates her views on appropriating classical heritage – particularly Shakespearean texts, which function as the conceptual and structural core of the novel. The study emphasizes the dual nature of intertextuality within the work: the Shakespearean intertext serves simultaneously as a historical marker of the Edwardian era and as an instrument of psychologization, deconstruction, and metanarration. Primary attention is given to the analysis of four stagings of Shakespeare's comedy "*A Midsummer Night's Dream*", which function as a *mise en abyme* within the text, reflecting the novel's overarching problematics. Through her stylistic balance between realism and fantasy, Byatt deconstructs the escapist potential of this comedy. The analysis of the main characters reveals the darker aspects of Shakespearean archetypes, where blurring the boundary between stage and reality leads to psychological abuse, the adult usurpation of power, and the loss of childhood identity. Furthermore, the article traces the role of allusions to other Shakespearean plays, such as "*King Lear*", "*The Tempest*", and "*The Winter's Tale*" – as a means of implicit psychological characterization, social critique, and irony. It exposes the motif of appropriating the humanistic potential of Shakespearean drama to justify personal immorality. Ultimately, the study argues that the theatrical aestheticization of everyday life becomes a fatal vulnerability for the Edwardian era; the collision with the historical realities of World War I inevitably shatters the Shakespearean dream, marking the definitive collapse of an artificial utopia. This catastrophe ruthlessly obliterates the era itself in both material and ideological dimensions, leaving the characters defenseless in the face of twentieth-century challenges.

Keywords: A.S. Byatt, William Shakespeare, *The Children's Book*, neo-Victorian novel, intertextuality, metatheatre, Victorian era, Edwardian era.

Постановка проблеми. Літературній творчості Антонії Сюзан Баєтт (1938–2023) властивий глибокий діалог із класичною спадщиною, який виходить за межі постмодерністської іронічної гри. Як випускниця Кембриджу та багаторічна викладачка англійської літератури в Університетському коледжі Лондона (UCL), А.С. Баєтт сформувала своє літературне бачення під впливом потужної школи британської критики. Завдяки цьому інтертекстуальність у її прозі позбавлена штучності – вона стає природним інструментом, за допомогою якого письменниця глибоко вибудовує психологію та внутрішній світ своїх персонажів. Важливим для розуміння інтертексту в романі А.С. Баєтт, є погляд авторки на те, як наша свідомість конструюється через тексти. У своїй збірці есеїв "*On Histories and Stories*", письменниця каже: «Моє відчуття власної ідентичності пов'язане з минулим, з тим, що я читаю, і з тим, як мої предки, генетичні та літературні, читали у світах, в яких вони жили» (Byatt, 2002a: 93) (тут і далі переклад наш, якщо не позначено спеціально. – О.К.). Водночас, звернення до класичних текстів є «естетичною потребою писати барвистою та метафоричною мовою, щоб зберігати минулі літератури живими та співучими» (Byatt, 2002a: 11). Мета її інтертексту – відчуття «що означали слова в минулому... [і] використати їх у сучасному тексті так, щоб вони не втратили своїх зв'язків з іншими словами у взаємопов'язаній павутині їхнього власного словника [тобто в мові сьогодення]» (Byatt, 2002a: 94). Не менш важливою для інтерпретації Шекспіра у творчості

А.С. Баєтт є смислова відкритість його текстів – він порушує найскладніші екзистенційні питання, принципово уникаючи однозначних, дидактичних відповідей, що є ідеальною психологічною матрицею для персонажів А.С. Баєтта.

Актуальність статті зумовлена відносно вузьким колом досліджень творчості А.С. Баєтта в українському науковому просторі та відсутністю системних досліджень шекспірівського інтертексту в романі «Книга для дітей». Вивчення діалогу сучасної прози з класичним каноном є своєчасним з огляду на загальну тенденцію сучасного літературознавства до вивчення інтертекстуальності як інструменту конструювання культурної ідентичності. Аналіз роману дозволяє простежити, як шекспірівська спадщина може функціонувати як культурний міт, психологічна матриця та знаряддя ідейної маніпуляції – що є релевантним не лише для вікторіансько-едвардіанського контексту, а й для розуміння сучасних механізмів використання літературного канону.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У своїй оглядовій статті для The Guardian (2002) А.С. Баєтт висловлює думку, що хоч «Шекспір запозичив більшість своїх сюжетів. Його сила – мова. Його персонажі – це і є ті слова, які вони вимовляють». Для А.С. Баєтта Шекспір є живою, неприборканою стихією. Вона порівнює його з «величезним, гарячим морським звіром», чия первісна енергія продовжує вібрувати навіть під товщею століть і накипом академічних коментарів. Письменниця критикує спроби «спростити» шекспірівську лексику, наполягаючи на тому, що саме в оригінальній складності та полісемії криється справжня сила тексту (Byatt, 2002b). Під час свого виступу з Т. Дьорінгом, президентом Німецького шекспірівського товариства, А.С. Баєтт назвала Шекспіра «найдивовижнішим читачем» (British Council Literature Seminar, 2014). Аналізуючи вже згадані запозичення та трансформацію текстів своїх попередників, авторка зауважує його вміння «дозволяти чудовим словам перетікати в іншу форму» (British Council Literature Seminar, 2014).

Аналіз інтертекстуальності як однієї з невід'ємних рис поезії А.С. Баєтта привертає стійку увагу зарубіжних дослідників (Alfer & Edwards de Campos, 2010; Campbell, 2004; Hadley, 2017; Steveker, 2015; Wallhead, 2007 та ін.); у дисертації Барбари Франкі *Ideas that Matter: Strategies of Intertextuality in A.S. Byatt's Fiction* (Franchi, 2017) інтертекст та екфразис у прозі А.С. Баєтта стають окремим предметом дослідження – зокрема як механізми, що ускладнюють відносини між ідеями та матерією, та інструменти осмислення травми війни й конструювання національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Інтертекстуальність визначається як відношення «співприсутності» між двома текстами або кількома текстами (Genette, 1997: 1–2). Для системного розуміння шекспірівського пласту в «Книзі для дітей» важливо розрізнити два основні рівні його оприявлення. Експліцитний або явний – що реалізується через пряме цитування, згадку назв п'єс, персонажів тощо. Прихований (імпліцитний) – ремінісценції та алюзії, що діють на рівні образної системи як архетипи, зумовлюють композиційну структуру та впливають на аксіологічні орієнтири персонажів (Genette, 1997: 2). Метою статті є дослідження шекспірівського інтертексту в романі А.С. Баєтт «Книга для дітей» як багаторівневої художньої системи. Досягнення мети передбачає виконання завдань: систематизувати експліцитні та імпліцитні форми шекспірівського інтертексту в романі; проаналізувати роль чотирьох постановок «Сну літньої ночі» у формуванні структури твору та розкритті психології персонажів; з'ясувати функції алюзії на інші шекспірівські тексти у смисловій структурі роману.

Виміри шекспірівського інтертексту в романі «Книга для дітей»

Звернення авторкою до постаті Шекспіра та його текстів є, перш за все, маркером історичної епохи. А.С. Баєтт залучає шекспірівський спадок як документальне свідчення побуту, освіти та естетичних уподобань британського суспільства зламку XIX–XX століть – зокрема богемі, фабіанців та прихильників Руху мистецтв і ремесел. Вільям Шекспір стає «трансцендентною персоніфікацією національного ідеалу» (Dobson, 1992: 14), тоді як його творчість – умовною точкою опори, що покликана об'єднати розколоте суспільство спільним культурним простором. У 1901 р. Бернард Шоу опише це терміном «бардолатрія», критикуючи не критичну та сліпу одержимість Шекспіром (Shaw, 2003: xxxi). Для вікторіанців (і, відповідно, едвардіанців, які успадкували цю традицію) Шекспір був не просто драматургом, а мовою власних моральних поглядів – від сцени до повітря, яким вони дихали (Poole, 2004).

З другого боку, коли шекспірівські метафори в романі починають набувати темних та іронічних відтінків, інтертекст виходить за межі історичної стилізації. Алюзії оприявлюють психологію персонажів: їх внутрішні конфлікти, травми та приховані бажання, які вони не можуть артикулювати в межах тогочасної моралі. Хронотоп «лісу поблизу Афін» стає простором ескапізму, який А.С. Баєтт спочатку турботливо вибудовує, а потім жорстоко знищує. Здатність маневрувати «між реалізмом XX століття та постмодерністським експериментом» (Campbell, 2004: 72) є однією з ключових рис творчості А.С. Баєтта, що визначає її місце у британській літературі. Синтез реалізму та постмодерного погляду дозволяє письменниці створювати прозу, де наратив стає простором для дослідження людської природи та буття.

«Сон літньої ночі» як наскрізна вісь роману

Комедія В.Шекспіра «Сон літньої ночі» слугує центральною символічною віссю роману. На рівні хронотопу А.С. Баєтт вибудовує паралель з шекспірівським лісом, створюючи простори тимчасової свободи та гри. На рівні сюжету та композиції багаторазове повернення до вистави структурує наратив. На рівні образів та ідей авторка деконструє класичні архетипи та класичні переконання епохи: у А.С. Баєтта комедійна ілюзія Шекспіра обертається психологічною травмою.

Поява п'єси у перших розділах дає можливість читачеві ознайомитися із соціокультурною ситуацією пізньовікторіанської епохи. У 1879 році, у рамках своїх освітніх ініціатив, інтелектуали Гамфрі Веллвуд та Тобі Юлгрів організовують аматорську постановку п'єси Шекспіра для робітників Східного Лондона (Іст-Енду) – району, який з творів Чарльза Дікенса та інших авторів епохи промислової революції, асоціюється із маргінальністю та бідністю. Хоч зі змісту роману зрозуміло, що мотивацію Гамфі є корисливий інтерес (завоювання руки однієї з сестер Грімвіт), а не просвітництво – сама вистава є сміливим мистецьким експериментом, що порушує проблему гендерної та класової нерівності вікторіанського суспільства: «На акторів сміливо набрав справжніх робітників і зайд-ідеалістів. А ще сміливо набрав чоловіків і жінок» (Баєтт, 2024: 51).

Спільна участь чоловіків і жінок у аматорських театральних постановках усе ще вважається етично сумнівною, хоч професійні актори вже стали нормою. Відбувається показове стирання класових меж: «На роль Пака досконало підійшов жилий вуличний торговець-кокні, а на роль Гелени – висока білява бібліотекарка. Афінських громадян грала строката



суміш зайд-джентльменів і місцевих робітників» (Баєтт, 2024: 53). А.С. Баєтт акцентує увагу на деталях, що безпрецедентно є викликом для тогочасного публічного простору.

Відходячи від суто історичного тла, А.С. Баєтт наділяє епізод психологічним підтекстом, використовуючи шекспірівський інтертекст як передоповідь долі персонажів. Гамфрі Веллвуд прагне заволодіти Олів так само, як це робить Оберон з Титанією. Ключовим стає момент, що Оберон фактично шукає способи підкорити Королеву Фей своїй волі, що одразу натякає на темну сторону Гамфрі. Тобі Юлгрів, який також має почуття до Олів, свідомо відмовляється від ролі Пака на користь Навія. Цей вибір є не лише спробою частковою задовольнити власне бажання зблизитися з Титанією (котра за сюжетом закохується в зачарованого Навія з головою віслюка), а й фактичним визнанням власної поразки в цьому любовному трикутнику. Епізод вдало ілюструє, як вікторіанське пуританство та показова цнотливість не знищували сексуальність та хіт, а породжували нові, завуальовані соціально прийнятні форми їх вираження. Теоретично цей феномен описаний Фуко в репресивній гіпотезі (Foucault, 1990: 15).

Знаковим також є вибір молодшої сестри Віолетти, яка добровільно береться за створення костюмів, відмовившись від ролей Гермії або Іполіти на сцені. Віолетті не властиві ні відкритий бунт заради кохання (архетип Гермії), ні статус жінки-трофею (архетип Іполіти). Залишаючись за лаштунками вистави, вона наперед визначає свою довічну позицію в родині Веллвудів. Догляд за господарством та виховання дітей стануть її головною відповідальністю, тоді як Олів зосередиться виключно на публічній презентації. Доля Віолетти в історико-культурному вимірі втілює вікторіанський концепт «янгולה в будинку» (Patmore, 1858) – жінки, чие існування обмежується приватною сферою та збереженням сімейного комфорту в тіні успіху чоловіка. Вистава закладає фундамент міфу родини Веллвудів та стає першим кроком пари до повної естетизації життя.

У червні 1895 року родина Веллвудів організовує щорічну світську вечірку, приурочену до свята літнього сонцестояння, де «Сон літньої ночі» зображується вдруге. У цьому епізоді А.С. Баєтт фокусується на «бардолатрії» інтелектуальної еліти. Садиба в Ропавчиному приліску перетворюється на ідеальну мізансцену: «Чари опускалися на людей і куці <...> Поміж мурів і живописних мерехтіла магія. Гамфрі й Олів – король і королева фей – промовляли золоті слова, благословляючи одружених чоловіків і жінок, народжених і ненароджених дітей» (Баєтт, 2024: 99). Гості влітають шекспірівські мотиви: Август Штейнінг привозить голову осла, яку начебто носив на сцені відомий актор XIX століття Герберт Бірбом Трі, а Проспер Кейн та його діти з'являються в костюмах персонажів. Кейн (хранитель музею) панує в ізолюваному світі історичних артефактів, як і шекспірівський маг-вигнанець, що створює ілюзії на своєму острові. Алюзія, закладена в його імені, розкриває проблему батьківського керування долями дітей в романі, схоже до шекспірівського Просперо, що так само керує життям доньки Міранди.

Олів Веллвуд залучає до дійства і своїх дітей, демонструючи принципи виховання пізньовікторіанської ліберальної інтелігенції, де межа між грою та життям стирається: «...Дороті, Філіс і Флоріан постали перед публікою як Горошок, Метелик і Гірчичка» (Баєтт, 2024: 98). Театральна взаємодія між Олів Веллвуд та Тобі Юлгрів продовжується в тим самих ролях: «Тобі відчував, як десь углибині її тіла б'ється серце. Вистава додала йому сміливості, і він пригорнувся до неї, як дитя, з жалем згадуючи ранішні постановки, коли його мучив еротичний трепет і щем» (Баєтт, 2024: 98). Навіть естетика костюмів вистави «що не була, строго кажучи, ані елізаветинською, ані повністю афінською» (Баєтт, 2024: 60) стають візуальним маркером перехідної епохи. Вільні шовкові й полотняні строї замість елізаветинських костюмів показують, як принципи Руху мистецтв і ремесел поєднуються з новими віяннями фабіанства та суфражизму.

А.С. Баєтт продовжує балансувати між реалізмом та фантазією, змішуючи їх разом, і деконструюючи об'єктивну дійсність через штучність вистави. Друга вистава функціонує в тексті як *mise en abyme*, що в мініатюрі відображає макропроблематику роману та задає вектори його інтерпретації.

Світ Веллвудів починає існувати в парадигмі *Theatrum Mundi* – класична трагедія поступається місцем метатеатральній формі. Світ уже є сценою, а людське життя – великою ілюзією або сном (Abel, 1966). Як і багато представників пізньовікторіанської еліти, не готових прийняти радикальні політичні та технологічні зрушення межі століть, Веллвуди використовують «магію» театру як ескапістський інструмент. Олів замикає своїх дітей у захищеному «казковому сні», штучно подовжуючи їхню невинність. Пізніше стає зрозуміло, що це продиктовано не лише материнським бажанням забезпечити їх від реальності, а й підсвідомою відмовою відпустити дітей, чие життя стало головним матеріалом для її власної літературної творчості.

А.С. Баєтт перетворює метатеатральний простір на місце жорстокої іронії. На відміну від шекспірівської комедії, де зачаровані герої прокидаються для щасливого фіналу, у «Книзі для дітей» пробудження тягне за собою трагічні викриття.

Гамфрі Веллвуд, який раніше вже заволодів жінкою через роль Оберона, продовжує стирає межу між соціальною відповідальністю та сценічною всюдозволеністю свого героя в епізоді інцестуального зазіхання на свою дочку Дороті. Його фраза «Я з тобою тільки трошки пограюся. Люба моя» (Баєтт, 2024: 495) породжує полісемію, що, на жаль, частково втрачається в українському перекладі (ориг. *I only want to play*) – to play як «грати на сцені» та як «безвідповідально забавлятися». Вислів натякає на найтемніші риси архетипу Оберона – маніпулятивного володаря, що використовує чари для підкорення чужої волі. Відсіч Дороті змушує Гамфрі розкрити таємницю її біологічного походження, що безповоротно руйнує ілюзію ідеальної родини та завдає дівчині глибокої травми.

Не менш фатально метатеатр впливає на Тома Веллвуда, який виконував роль Пака. Лінія Тома Веллвуда як сюжетна ремінісценція долі шекспірівського персонажа: неможливість трикстера вийти за межі магічного лісу та його відчуженість від світу людей стає метафорою нездатності героя вижити в XX столітті.

Син Олів виявляється назавжди затиснутим у пасти цього образу, що зрештою призводить до його самогубства. Том також є єдиним, кому А.С. Баєтт дозволяє зачитувати шекспірівський текст, однак, вона вдається до значущого еліпсу, вилучаючи частину: «Ухає на стрісі сич – // Вісник саванів та мар <...> Розкриваються гроби, // І виходять з них мерці...» (Шекспір, 1986). Невідомо чи вилучення танатологічних елементів шекспірівського тексту було свідомим, але це влучно характеризує світогляд дітей Веллвудів – їхньої гіпертрофованої невинності та неспроможності бачити передвість майбутніх втрат та смертного бік буття. Домашнє святилище, яке уособлювала вікторіанська родина стає осередком травми та відображає приховані суперечності вікторіанського суспільства (Kohlke & Gutleben, 2011).



Утретє «Сон літньої ночі» з'являється в романі в 1901 році у формі лялькової вистави, яку Ансельм Штерн ставить у своєму мюнхенському театрі «Шпігелгартен» (нім. Spiegelgarten – Сад дзеркал). На протизагнаний раціоналізованим англійським версіям, німецька постановка є, за словами авторки, «altogether wilder» (в укр. перекладі – *шаленіша*). Цей контраст розкриває специфіку німецького fin de siècle – більш архаїчного, язичницького та розкутого. Штерн позбавляє п'єсу вікторіанського лиску і повертає їй фольклорне коріння. Магія тут є непередбачуваною й небезпечною, а музика – дискомфортною й моторошною: «Незграбні маріонетки-люди й феї з обвислими крилами гасали намальованим лісом під зловісний вереск флейт і волинок» (Баєтт, 2024: 554). Уваги заслуговує трансформація афінських ремісників. Тепер їх грають баварські робітники, що виконують народний танець. Ця деталь органічно вписується в парадигму німецького романтизму з його культом народного духу та демонструє як Шекспір був асимільований німецькою традицією (Bate, 1998: 182). На відміну від англійських маргіналізованих «чорноробів» з Іст-Енду, баварські ремісники репрезентують вітальну силу місцевої культури. Після вистави театральне дійство перетікає у справжній язичницький ритуал: «Усі витанцювали навколо ... стрибали через полешце. Ансельм роздав усім блакитні квіти, щоб кидати в жар – “а з ними і всі ваші біди і тривоги”» (Баєтт, 2024: 555).

У цьому епізоді А.С. Баєтт розгортає метафору маріонетки як двійника людини. Штерн конструює сценічну реальність як дзеркальне, деформоване відображення власного оточення: лялька Оберона отримує «тонке обличчя самого Ансельма Штерна», тоді як інші фігури імітують зовнішність дітей: «Пак <...> був чимось схожий на Вольфганга. А Гермія і Гелена – це Дороті і Грізельда з розширеними від подиву очима» (Баєтт, 2024: 588). Через образ лялькаря-деміурга А.С. Баєтт транслює ідею узурпації влади дорослими. Штерн, як і Веллвуд, привласнює право визначати долі дітей, буквально смикаючи їх за нитки у своєму театрі.

Наступне звернення до «Сну літньої ночі» відбувається в 1902 році під час літнього табору в Нью-Форесті у контексті популярного серед едвардіанської молоді неоязичницького руху «повернення до природи». Читання п'єси є ще однією спробою сконструювати утопічну спільноту, вільну від соціальних конвенцій. Авторка нагадує про крихкість цього моменту, приреченого на неминучу руйнацію: «... усі вони казали, що потрібно запам'ятати цей час – не можна забувати, як це: бути молодим, бути живим» (Баєтт, 2024: 588).

Розподіл ролей у цьому імпровізованому читанні знову функціонує як іронічний коментар до реальної динаміки стосунків. Дуєт харизматичного Вольфганга в ролі Оберона та інтелектуалки Флоренс в образі Титанії підкреслює їхній домінуючий статус у групі. Вкрай іронічним є образ Іпполіти, що дістався Імоджен, адже у п'єсі це войовнича королева амазонок, тоді як у реальному житті Імоджен залишається повністю підкореною волі батька, Проспера Кейна. Водночас Том Веллвуд остаточно зростається з архетипом Пака – вічного трикстера і духа природи. Для Тома ця роль маркує його фатальну неспроможність інтегруватися в дорослий соціум, закріплюючи його існування в замкнутому чарівному просторі.

Цікавим є також мікросюжет з ревнивим занепокоєнням Дороті щодо того, що Вольфганг «намагається причарувати Тома» (Баєтт, 2024: 590). Ця деталь натякає на поширену оптику дослідження драми крізь призму гомосоціального трикутника, детально описану в працях Маріо ДіГанджі та Брюса Р. Сміта (DiGangi, 1997; Smith, 1994). Утім, чарівність Вольфганга має пансексуальний характер – він «причаровував усіх незалежно від статі» (Баєтт, 2024: 590). Це робить його ідеальним втіленням Оберона, який не обмежується гендерною нормативністю та здатен маніпулювати емоціями всіх. Хоч його стосунки з Томом не мають продовження, ця незначна деталь лише свідчить про майстерність А.С. Баєтт у побудові багатоглибких персонажів.

Зрештою, спільне виконання англійського канонічного тексту німецькими юнаками символізує крихкий період загальноєвропейської культурної солідарності напередодні Першої світової війни. Виконання німцями пісень Шубертового «Зимового шляху» в літньому англійському лісі звучить як зловісне нагадування, що ця культурна ідилія невдовзі буде розтерзана в окопах світової війни.

Багатоголосся шекспірівських алюзій у романі

Окрім «Сну літньої ночі», шекспірівський метанаратив продовжує структурувати реальність роману через інші драми. Мотиви ренесансної пасторалі з необароковою театральністю поєднуються у постановці «Зимової казки» під час соціалістичного літнього табору. Сцена в садибі Вікуп, колишньому формальному парку, стає простором міфологічного відродження: «Була козлорога герма з кошлатими стегами, була оголена дівчина з розпущеним волоссям <...> а до дії в сицилійському палаці їх прибирали» (Баєтт, 2024: 320). Цей епізод втілює утопічне прагнення едвардіанців повернутися до природи як протидії репресивній «сицилійській» (тобто міській, індустріальній) цивілізації.

А.С. Баєтт нівелює гуманістичний потенціал класики, демонструючи механізми перетворення тексту на знаряддя психологічного та гендерного насильства. У епізоді, коли гончар Бенедикт Флад «просить» руки доньки Проспера Кейна, цитування «Короля Ліра» Шекспіра трансформується на знаряддя естетичного садизму.

Бенедикт нехтує батьківською відмовою і завершує розмову реплікою з трагедії: «Скигліть, – раптом сказав Бенедикт. – Скигліть, скигліть. За мить Проспер збагнув, що цей нестерпний чоловік цитує короля Ліра, коли той виходить на сцену з мертвою донькою на руках» (Баєтт, 2024: 621). У цій сцені Флад примусово натягує на Проспера маску безсилового, зломленого горем монарха, тим самим жорстоко констатує, що його донька вже «символічно мертва». Флад демонструє повну відсутність людської емпатії, знецінює відчай батька та перетворює його в гротескну театральну декорацію. А.С. Баєтт ілюструє, як класичний канон може стати зброєю, особливо, якщо його використати як інструмент психологічного насильства та утвердження власної домінації.

Привласнення канону з хижачкою метою відбувається і в сюжетній лінії письменника Герберта Метлі, який серед багатьох інших літературних згадок у своїх публічних виступах, цитує діалог Блазня та Короля Ліра. «О серце, серце! Тихше, Заспокойся» – каже він, роздумуючи про питання придушення природних почуттів, що «калічать і розум і тіло» (Баєтт, 2024: 693). Хоч його лекції торкаються питань гендерної рівності – він маскує банальну сексуальну експлуатацію молодих жінок під передову емансипацію та свободу духу. У епізоді з виставою «Зимова казка» Метлі коментує Герміону як Жінку, зазначаючи, що «більшість шекспірівських героїнь – не зрілі жінки» (Баєтт, 2024: 323). Проте його стратегія залишається незмінною: вдало користуючись контекстом, він спонукає Олів Веллвуд до сексуального зв'язку,



згадуючи «Антонія і Клеопатру», адже йому *«хотілося побачити, як місис Веллвуд виконала б [її] роль... Він поцілував її руку і надто довго не відпускав»* (Баетт, 2024: 323). На цих прикладах авторка ілюструє кризу едвардіанського суспільства, де гуманістична спадщина легко апропрійована маніпуляторами для виправдання власної аморальності та зняття з себе будь-якої відповідальності.

Імперський та націоналістичний дискурс лунає в роздумах Гамфрі Веллвуда. Обираючи ім'я сину під час написання статті про Шекспіра, він звертається до образу «Генріха V». Цей вибір імені закладає в роман ще одну лінію темної авторської іронії. Хоч Гамфрі проєктує героїчний образ на власного сина: *«За Англію! За Гаррі-короля!»* (Баетт, 2024: 245) – А.С. Баетт зіштовхує літературну романтизацію із реальністю XX століття. Гаррі (Генріх) Веллвуд гине під час Першої світової війни. Позбавлений шекспірівської величі, він зустрічає свою смерть в багнюці окопів, стаючи безіменною жертвою, що й маркує остаточний крах едвардіанських ілюзій.

Елсі Уоррен пропонує похмуре бачення материнства, рефлексуючи над ним крізь призму Леді Макбет: *«вона згадує про ту дитину, тільки аби сказати, що відірвала б її від грудей. Це страшно. Так і задумано»* (Баетт, 2024: 791). Звернення Джуліана до поеми Роберта Браунінга «Каліббан про Сетевоса» (Баетт, 2024: 345) розширює інтертекстуальне поле роману, демонструючи, як вікторіанська реценція шекспірівського дикуна з «Бурі» стає основою формування ідентичності. Комедії та історичні хроніки виконують у романі функцію соціального та політичного маркування: згадки про Віолу («Дванадцята ніч») та Розалінду («Як вам це сподобається»), що *«перевдяглися чоловіками, брали на себе відповідальність, були сповнені надій»* (Баетт, 2024: 791) стають ідентифікаторами жіночої емансипації. Для едвардіанської богемі тексти Шекспіра слугують навіть легалізованою мовою інтелектуального флірту, де пристрасть опосередковується ролями з «Багато галасу з нічого» (Баетт, 2024: 217).

Висновки. Проведений аналіз дозволяє систематизувати шекспірівський інтертекст у романі на двох рівнях: експліцитному – прийом «театру в театрі» і цитування героями п'єс; імпліцитному – через ремінісценції та алюзії (зокрема роль Оберона як підтримки психології Г. Веллвуда, архетип Пака як метафора неспроможності Тома інтегруватися у доросле життя, ім'я Проспера Кейна як алюзія на батьківський контроль над долями дітей). Чотири постановки «Сну літньої ночі» функціонують як система *mise en abyme*, що відображає загальну проблематику роману. Алюзії на «Короля Ліра», «Бурю», «Зимову казку», «Генріха V» та ін. формують смислову тканину роману, слугуючи інструментом соціальної критики, авторської іронії та викриття механізмів привласнення гуманістичної спадщини.

Інтертекст входить у роман органічно – із повсякденного життя різних класів, статей та націй, доводячи, що для Вікторіанської та Едвардіанської доби твори Шекспіра були моделлю для конструювання ідентичності та базовою оптикою світосприйняття. Проте в цій театралізації криється і фатальна вразливість персонажів «Книги для дітей». Коли реалії Першої світової війни та невідворотні особисті трагедії починають нищити їхню ретельно вибудовану утопію, руйнується не лише витончена літературна гра – разом із нею зазнає колапсу ідеологічний та психологічний фундамент їхнього життя. Поза шекспірівськими масками вони виявляються абсолютно беззахисними перед обличчям реального XX століття. У цьому контексті надзвичайно показовою є власна рефлексія А.С. Баетт щодо меж впливу мистецтва на дійсність: *«Існують армії, і танки, і гармати, і з цим нічого не поробиш за допомогою літератури, хоч як би ти не старався»* (British Council Literature Seminar, 2014), що і стає концептуальним ключем до розуміння фіналу роману, який натуралістично і символічно презентує жахи війни.

Література:

1. Баетт А. С. Книга для дітей / пер. з англ. Я. Стріха, М. Стріха. Київ : Темпора, 2024. 880 с.
2. Шекспір В. Сон літньої ночі / пер. Ю. Лісняка // Зібрання творів : у 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 2. С. 414–476.
3. Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York : Hill and Wang, 1966. 146 p.
4. Alfer A., Edwards de Campos A. J. A.S. Byatt: Critical Storytelling. Manchester : Manchester University Press, 2010. 202 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt155jh0n>
5. Bate J. The Genius of Shakespeare. Oxford : Oxford University Press, 1998. 384 p.
6. Byatt A. S. A S Byatt in conversation with Tobias Döring. British Council Literature Seminar. 12 Feb. 2014. URL: <https://youtu.be/Py3U6UnWeNI> (дата звернення: 22.03.2026)
7. Byatt A. S. On Histories and Stories: Selected Essays. Harvard University Press, 2002. 202 p.
8. Byatt A. S. Reading while you're wonder-wounded. The Guardian. 2002. 22 June. URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/jun/22/highereducation.news> (дата звернення: 21.03.2026).
9. Campbell J. A.S. Byatt and the Heliotropic Imagination. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2004. 320 p. ISBN 9780889204393.
10. DiGangi M. The Homoerotics of Early Modern Drama. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 216 p.
11. Dobson M. The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769. Oxford : Clarendon Press, 1992. 276 p.
12. Foucault M. The History of Sexuality. Vol. 1: An Introduction. New York : Vintage Books, 1990. 168 p.
13. Franchi B. Ideas that Matter: Strategies of Intertextuality in A. S. Byatt's Fiction : PhD thesis. University of Kent, 2017. DOI: 10.22024/UniKent/01.02.61262.
14. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree / trans. by C. Newman, C. Doubinsky. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
15. Hadley L. The Fiction of A. S. Byatt. London : Bloomsbury Publishing, 2017. 192 p.
16. Kohlke M.-L., Gutleben C. (Eds.). Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics. Vol. 2. Neo-Victorian Series. Amsterdam : Brill, 2011. 420 p.
17. Patmore C. The Angel in the House. 2nd ed. London : John W. Parker and Son, 1858. 303 p.
18. Poole A. Shakespeare and the Victorians. London : Arden Shakespeare, 2004.
19. Shaw G. B. Three plays for puritans. Holcon : Wildside Press, 2003. 344 p.
20. Smith B. R. Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 329 p.
21. Stevker L. Identity and Cultural Memory in the Fiction of A. S. Byatt: Knitting the Net of Culture. London : Palgrave Macmillan UK, 2015. 190 p.
22. Wallhead C. M. A. S. Byatt: Essays on the Short Fiction. Bern : Peter Lang, 2007. 234 p.

**References:**

1. Abel, L. (1966). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. Hill and Wang.
2. Alfer, A., & Edwards de Campos, A. J. (2010). *A.S. Byatt: Critical storytelling*. Manchester University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt155jh0n>
3. Bate, J. (1998). *The genius of Shakespeare*. Oxford University Press.
4. British Council Literature Seminar. (2014, February 12). A S Byatt in conversation with Tobias Döring [Video]. YouTube. URL: <https://youtu.be/Py3U6UnWcNI>
5. Byatt, A. S. (2002a). *On Histories and Stories: Selected Essays*. Harvard University Press.
6. Byatt, A. S. (2002b). Reading while you're wonder-wounded. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2002/jun/22/highereducation.news>
7. Byatt, A. S. (2024). *Knyha dlya ditey [The Children's Book]* (Ya. Strikha & M. Strikha, Trans.). Tempora. (Original work published 2009) [in Ukrainian].
8. Campbell, J. (2004). *A.S. Byatt and the Heliotropic Imagination*. Canada: Wilfrid Laurier University Press.
9. DiGangi, M. (1997). *The homoerotics of early modern drama*. Cambridge University Press.
10. Dobson, M. (1992). *The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship, 1660–1769*. Clarendon Press.
11. Foucault, M. (1990). *The History of sexuality: Vol. 1. An introduction*. Vintage Books.
12. Franchi, B. (2017). *Ideas that matter: Strategies of intertextuality in A. S. Byatt's fiction* [Doctoral dissertation, University of Kent]. <https://doi.org/10.22024/UniKent/01.02.61262>
13. Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press.
14. Hadley, L. (2017). *The fiction of A. S. Byatt*. Bloomsbury Publishing. (Original work published 2008).
15. Kohlke, M.-L., & Gutleben, C. (Eds.). (2011). *Neo-Victorian families: Gender, sexual and cultural politics* (Vol. 2, Neo-Victorian Series). Brill.
16. Patmore, C. (1858). *The angel in the house* (2nd ed.). John W. Parker and Son.
17. Poole, A. (2004). *Shakespeare and the Victorians*. Arden Shakespeare.
18. Shakespeare, W. (1986). Son litn'oyi nochi [A Midsummer Night's Dream] (Yu. Lisnyak, Trans.). In *Zibrannya tvoriv [Collected works]* (Vol. 2, pp. 414–476). Dnipro.
19. Shaw, G. B. (2003). *Three plays for puritans*. Wildside Press. (Original work published 1901).
20. Smith, B. R. (1994). *Homosexual desire in Shakespeare's England: A cultural poetics*. University of Chicago Press.
21. Stevker, L. (2015). *Identity and cultural memory in the fiction of A. S. Byatt: Knitting the net of culture*. Palgrave Macmillan UK.
22. Wallhead, C. M. (2007). *A. S. Byatt: Essays on the short fiction*. Peter Lang.