МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КЛАСИЧНИЙ ПРИВАТНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису

КОРНЕЛЮК БОГДАН ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 821.111:82-2(043.3)

ХУДОЖНІЙ СВІТ ІСТОРИЧНОЇ ХРОНІКИ «РІЧАРД ІІІ» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ТА ЇЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРОЕКЦІЇ В СВІТЛІ ТЕОРІЇ ІНТЕНЦІОНАЛЬНОСТІ

10.01.04 – література зарубіжних країн

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
доктор філологічних наук, професор, академік АН ВШ України
ТОРКУТ Наталія Миколаївна

Запоріжжя – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП…… 3

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ……... 9

1.1 «Річард ІІІ» В. Шекспіра у фокусі дослідницької аналітики ……..... 9

1.2 Теорія інтенціональності і літературознавство: специфіка діалогу та його аналітична продуктивність …….. 19

1.3 Продукти інтенціонального синтезу: внутрішній світ, художній світ, похідна креативна проекція ……..... 36

РОЗДІЛ 2. ІНТЕНЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ ДРАМАТИЧНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ХРОНІКИ «РІЧАРД ІІІ» В. ШЕКСПІРА……... 53

2.1 Поліідентичність як домінанта інтенціональності протагоніста……..... 53

2.2 Авторські стратегії інтенціонального творення внутрішнього світу п’єси……..... 96

2.3 Конструювання художнього світу «Річарда ІІІ»: досвід рецептивного пересотворення……... 121

РОЗДІЛ 3. ПРОАКТИВНА РЕЦЕПЦІЯ ШЕКСПІРОВОГО «РІЧАРДА ІІІ» ЯК ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ СИНТЕЗ…… 133

3.1 Театральні постановки п’єси як похідні креативні проекції……..... 133

3.2 Фільм «Річард ІІІ» Р. Лонкрейна: інтенціональна специфіка трансмутації літературного твору ……..…… 170

ВИСНОВКИ……... 190

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….. 200

ВСТУП

П’єса В. Шекспіра «Річард ІІІ», художній універсум якої наділений високою епістемологічно-смисловою валентністю, вважається одним із найоригінальніших зразків жанру драматичної історичної хроніки. Її унікальність зумовлена діалогічною взаємодією суб’єктивно-авторського і фактографічного начал з прагматично-ідеологічними спонуками митця, який долучився до творення потужного національного метанаративу – тюдорівського міфу.

Завдяки здатності англійського генія виводити локально-прецедентальне на рівень антропологічно-універсального та ускладненій конфігурації ключових проблемних вузлів цей твір стимулює появу все нових і нових інтерпретацій, перетлумачень, різнотипних художніх проекцій. Дослідження поетичного універсуму шекспірівського «Річарда ІІІ» та його інтермедіальних похідних, створених театральними режисерами й кіномитцями, крізь призму теорії інтенціональності відкриває перспективу осягнення смислової поліфонії цієї історичної хроніки та її здатності резонувати з найрізноманітнішими соціокультурними контекстами та екзистенційними колізіями.

Актуальність обраної теми детермінована низкою чинників соціокультурного, історико-літературного та теоретико-методологічного характеру. У наші дні, коли у світі спостерігається загрозлива тенденція ревіталізації диктаторських режимів, п’єса В. Шекспіра «Річард ІІІ», що здавна сприймається як своєрідна пояснювальна матриця внутрішньо-психологічної мотивації розвитку масштабних суспільно-політичних колізій, допомагає краще усвідомити смисли і виклики сьогодення, а також глибше осягнути сутність і форми тиранії. Інтенціональний аналіз історичної хроніки, написаної Великим Бардом понад 400 років тому, дозволяє окреслити кореляцію позачасових психологічних модусів «тиранія»,

«військова агресія», «соціальна апатія», а це, у свою чергу, відкриває перспективи запобігання тим небезпечним аксіологічним трансформаціям, які відбуваються у суспільстві в цілому та у свідомості окремої людини в період довготривалої війни.

Крім того, виявлення іміджетворчого потенціалу шекспірівських стратегій, за якими вибудовується художній образ протагоніста, не лише допомагає зрозуміти текстові механізми конструювання конкретного політичного метанаративу, але й має певну епістемологічну цінність, що зростає в умовах, коли активно творяться нові політичні міфи.

Шекспірознавчий дискурс початку XXI століття демонструє підвищений інтерес до вивчення інтермедіальних проекцій творів Великого Барда та інспірованого ним міжсеміотичного діалогу, а також до поетологічного текстового аналізу, націленого на розкодовування тих імпліцитних смислів, які мають універсальний характер і, водночас, здатні відповідати на екзистенційні запити індивіда в конкретних гостродраматичних ситуаціях. Це, у свою чергу, ставить на часі розробку комплексного методологічного підходу, який, поєднуючи досвід феноменології, герменевтики та рецептивної естетики, уможливлює розкриття антропокреативного потенціалу класики. Такий підхід вибудовується в річищі теорії інтенціональності, літературознавча продуктивність якої реалізується через нові «прочитання» відомих текстів з урахуванням духовних потреб та мистецьких пошуків так званого проактивного реципієнта.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами і темами.

Дисертація виконана на базі Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру, що функціонує при кафедрі англійської філології та зарубіжної літератури Інституту іноземної філології Класичного приватного університету, згідно з плановою науковою темою «Шекспір і його сучасники: поетологічний, аксіологічний і рецептивний аспекти вивчення» (затверджена вченою радою Класичного приватного університету, номер державної реєстрації 0110U006236). Тема дослідження

затверджена на засіданні бюро координаційної ради при Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 20 березня 2014 р.).

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей конструювання художнього світу історичної хроніки В. Шекспіра «Річард ІІІ» різними суб'єктами інтенціональності, а також в осягненні природи проактивної рецепції твору, яка зумовлює множинність його похідних креативних проекцій (сценічних та кінематографічних версій).

Досягнення цієї мети передбачає розв'язання наступних **завдань:**

- створити цілісну панораму наукової рецепції «Річарда ІІІ» В. Шекспіра та виявити дослідницькі лакуни, які потребують подальшого аналізу;
- спираючись на теоретичні напрацювання у галузі літературознавчої феноменології, окреслити характер інтенціональності автора, персонажа, читача, проактивного реципієнта;
- висвітлити специфіку і перспективи застосування теорії інтенціональності для дослідження художнього світу драматичного твору;
- розробити алгоритм використання інтенціонального підходу при вивченні аксіологічної семантики драматичної історичної хроніки;
- в процесі аналізу внутрішнього світу Шекспірового твору з'ясувати характер інтенційності протагоніста;
- зіставивши текст драматичної хроніки Великого Барда з її сюжетними першоджерелами, визначити специфіку і смислогенеруючий потенціал авторських образно-сюжетних нововведень;
- виявити особливості репрезентації персонажів, топосів і мотивів шекспірівського «Річарда ІІІ» у театральних креативних проекціях;
- проаналізувати основні стратегії трансмутаційного перекладу Шекспірової хроніки мовою кіно та його кореляцію з аксіологічними запитами й ідеологічними викликами певного соціуму.

Об'єктом дослідження є п'єса В. Шекспіра «Річард ІІІ», її сюжетні першоджерела (історичні хроніки Е. Голла, Р. Голіншеда, Т. Мора), а також її театральні та кінематографічні інтерпретації.

Предметом безпосереднього аналізу постають особливості інтенціонального конструювання фікціонального світу історичної хроніки В. Шекспіра «Річард ІІІ» та специфіка похідних художніх світів її інтермедіальних проекцій.

Методологія дослідження вибудовується на засадах полікритики, що визнає продуктивність принципу плюралізму наукових підходів. Використання дослідницького інструментарію літературознавчої феноменології (Ж.-П. Сартр, Р. Інгарден, Н. Голланд, Г. Ліхтенстайн та М. Шварц, М. Мерло-Понті, В. Маринчак, Ю. Черняк) уможливлює розкриття нееексплікованих аксіологічних смислів, що проявляються у ціннісному ставленні автора та персонажів до елементів внутрішнього світу твору. Застосування в процесі інтерпретації тексту стратегії «close reading» у поєднанні з інтенціональним підходом дозволяє краще зрозуміти природу високої епістемологічно-смислової валентності хроніки «Річард ІІІ». Саме ця поетикальна особливість твору стимулює появу все нових і нових креативних прочитань, аналіз яких у дисертації здійснюється на засадах теорії міжсеміотичного перекладу (Р. Якобсон), рецептивної естетики (Р. Інгарден, В. Ізер, У. Еко) та герменевтики (Ф. Шлеєрмахер). Таке поєднання текстологічних, філософських та компаративістичних аналітичних стратегій створює належне епістемологічне підґрунтя для осягнення механізмів творення ймовірних художніх світів, що з'являються в інших видах мистецтва внаслідок творчого діалогу з класичним текстом, а також для виявлення тих точок граничної напруги соціального організму, які задавали вектори творчих пошуків митців. Це, у свою чергу, демонструє можливості культури в цілому, і мистецтва слова зокрема, долучатися до розв'язання драматичних конфліктів людського суспільства шляхом актуалізації екзистенційного досвіду, явленого у геніальних творах світової літератури.

Наукова новизна роботи зумовлена як обраними в ній об’єктом і ракурсом дослідження, так і розробленою методикою аналізу художніх світів мистецьких творів крізь призму теорії інтенціональності. Поетичний універсум Шекспірового «Річарда ІІІ» вперше розглядається як продукт інтенціонального синтезу. До наукового обігу вітчизняного шекспірознавства вводиться великий масив інформації, пов’язаної з театральними постановками та кіноінтерпретаціями згаданого твору. Апробація запропонованої методики на матеріалі драматичної історичної хроніки В. Шекспіра «Річард ІІІ» та її інтермедіальних проекцій дозволила виявити рівні й механізми втілення рецептивного потенціалу п’єси та продемонструвати її здатність породжувати полярні смисли в залежності від характеру інтенційного горизонту інтерпретуючого суб’єкта, а також відповідного культурно-філософського фону.

У роботі обґрунтовано необхідність введення в літературознавчий обіг поняття «інтенціональність проактивного реципієнта», під якою пропонується розуміти специфічний індивідуально-зумовлений тип інтенціонального конструювання, результатом якого є поява похідної креативної проекції – театральної вистави чи екранізації. Крім того, в дисертації здійснено семантичну диференціацію понять «інтенціональність»/«інтенційність», «внутрішній світ твору»/«художній світ твору», які протягом довгого часу вважалися термінологічними синонімами.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання дослідницьких спостережень та висновків дисертації при підготовці лекційних курсів і семінарів з історії зарубіжної літератури та літературознавчої компаративістики, а також при розробці спецкурсів, присвячених творчості В. Шекспіра та вивченню інтермедіального діалогу і міжсеміотичного перекладу. Крім того, це дослідження може бути цікавим для театральних режисерів, кіномитців і перекладачів.

Теоретична значимість роботи полягає у концептуалізації понять «герменевтичні інтенції тексту», «рецептивно-феноменологічні інтенції

тексту», «інтенціональність проактивного реципієнта», у систематизації досвіду вивчення внутрішнього та художнього світів літературного твору, у розробці та імплементації дослідницької методики, яка дозволила визначити принципи конструювання внутрішнього світу літературного твору та описати стратегії породження рецептивних феноменів на основі сприйняття художнього тексту.

Апробація результатів дисертації. Основні положення роботи було представлено на восьми міжнародних конференціях: «Нове у філології сучасного світу» (Львів, 2012), «Іноземна філологія у XXI столітті» (Запоріжжя, 2013), «Пріоритети сучасної філології: теорія і практика» (Полтава, 2013, 2016), «Шекспірівський код у глобальному культурному просторі: між покликом і викликом» (Запоріжжя, 2014), «Everyman's Shakespeare» (Крайова, Румунія, 2014), «Наука і вища освіта» (Запоріжжя, 2014, 2015), а також на двох всеукраїнських конференціях: «Класика та сучасність: дискурс діалогу» XIV Шрейдерівські читання (Дніпропетровськ, 2016), «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2016).

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел, який нараховує 251 позицію. Загальний обсяг дисертації становить 221 сторінку, із них 199 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 «Річард ІІІ» В. Шекспіра у фокусі дослідницької аналітики

Хроніка «Річард ІІІ» – одна з найбільш вдалих історичних драм Шекспіра. Вона вражає широтою проблемно-тематичного спектру, оригінальністю розвитку думки та досконалою композицією. Мотиви підступних інтриг, пізнього розкаяння, покарання за гріх, що яскраво втілені в образі Річарда Глостера, не застарівають, залишаючись актуальними в будь-яку добу. Мабуть, саме позачасовою тематичною універсальністю можна пояснити надзвичайну популярність цього твору: п’єса «Річард ІІІ» має шалений успіх у театральної аудиторії, перевидається частіше, ніж інші історичні хроніки Шекспіра, та є найбільш вивченою з-поміж них. Зважаючи на багатий практичний доробок літературознавців-аналітиків та коментаторів «Річарда ІІІ», видається доцільним окреслити сфери пріоритетної дослідницької уваги, виявити ті поодинокі лакуни, що потребують додаткового вивчення, а також визначити потенційні вектори аналізу цього твору в світлі новітніх методологій.

Одним із дискусійний питань, що привертають увагу дослідників, залишається дата появи «Річарда ІІІ». Відомо, що ця історична хроніка була написана одразу ж після завершення трилогії «Генріх VI», однак думки науковців розходяться щодо року створення п’єси. Так, англійський літературознавець Е. Гаммонд припускає, що драматург розпочав роботу над нею у 1590 році, а завершив – наприкінці 1591 р. [147, с. 61]. Натомість редактори «Оксфордського шекспірівського довідника» М. Добсон та С. Веллс вважають, що Шекспір написав цю історичну хроніку за рік до тимчасового закриття лондонських театрів у липні 1592 року [232, с. 385].

Пріоритетною сферою дослідження «Річарда III» є текстологічні студії. Цей аспект Шекспірової п'єси вивчали Р. Бабкок [91], В. Дж. Гріффін [142], Е. Вокер [239], Е. Кернкрос [110], Ф. Бауерс [101], Дж. Волтон [241], М.П. Джексон [158], С. Урковіц [237], Дж. Джовет [161], Г. Вотс [242]. При цьому одним із найбільш проблемних питань залишається походження та вірогідність текстів, що увійшли до першого Кварто і першого Фоліо. Зауважимо, що текст Фоліо є на 230 рядків довшим за текст Кварто і включає різні за розміром додаткові пасажі – від кількох слів до 50 рядків [251, с. 14]. Втім, навіть у тій частині тексту хроніки, що відтворюється в обох виданнях, іноді спостерігаються відмінності: незначні перестановки фраз, перенесення слів з однієї репліки в іншу, синонімічні заміни, використання різних часових форм тощо. У тексті Кварто, приміром, відсутні окремі другорядні дійові особи, а ремарки є менш повними [147, с. 2].

Прикметно, що об'єктом прискіпливої уваги західних науковців ставали навіть відмінності у написанні окремих слів та пунктуації. Загалом же в сучасному західному літературознавстві закріпилася думка, що тексти перших Кварто і Фоліо друкувалися з різних рукописів [147, с. 3]. Однак питання щодо канонічного тексту п'єси усе ще залишається відкритим. Д.Л. Патрік, приміром, стверджує, що Кварто 1597 року було «піратським» виданням, тож представлений у ньому текст «Річарда III», який реконструювався по пам'яті акторів [193, с. 32], у художньому плані значно поступається тексту Фоліо, що має більш стрункy метричну організацію і є граматично правильнішим [193, с. 34]. Протилежної думки дотримується шведський шекспірознавець К. Шмідт, який більш досконалим у літературному плані вважає саме текст Кварто [цит. за 187, с. 10]. Слід зауважити, що в більшості сучасних видань цієї хроніки використовується текст Фоліо, хоча 1996 року в серії «New Cambridge Shakespeare» вийшло цікаве коментоване видання тексту першого Кварто «Річарда III» за редакцією авторитетного літературознавця П. Девісона [208].

Досить часто об’єктом досліджень обиралися ті джерела, які Шекспір використовував для створення хроніки про останнього Йорка. І. Тілльярд, наприклад, стверджує, що образ кривавого й віроломного короля постав на ґрунті протюдорівської історіографії [234, с. 39]. Основний масив історичних відомостей, на думку науковця, Бард запозичив із другого видання хронік Рафаеля Голіншеда [76, с. 31]. Розділ, присвячений життю та правлінню Річарда ІІІ у Голіншеда, в свою чергу, був своєрідною компіляцією матеріалу хроніки Едварда Голла, яка визначила фабульну складову, та «Історії короля Річарда ІІІ» Т. Мора, що була покладена в основу формування художнього образу головного героя. Про зв'язок між творами Шекспіра і Мора пишуть також Е. Фокс [135], П. Мілворд [186], Д. Брустер [107] та Ч. і Е. Голлетт [146]. Запозичення із хронік Е. Голла та Р. Голіншеда вивчали В.Г. Босвелл-Стоун [100], Е. Беґ [93], Дж.Б. Чьорчіл [116], Дж. Кандідо [111], П. Секьо [205], Д. Гой-Бланкет [138], С. Чопоідало [114; 115].

Останнім часом увагу науковців усе частіше привертають другорядні джерела Шекспірової хроніки, з яких драматург запозичив лише окремі текстові пасажі. Г. Брукс, приміром, вказує на текстові паралелі п’єси з IV книгою «Метаморфоз» Овідія, а також із творами популярних у ті часи англійських авторів, зокрема з «Королевою фей» Е. Спенсера, «Іспанською трагедією» Т. Кіда та анонімною історико-дидактичною поетичною збіркою «Дзеркало для правителів» [104, с. 147]. Е. Геммонд зосереджується на виявленні ситуативних та образних паралелей з драмами К. Марло «Мальтійський єврей» і «Тамерлан великий» [147, с. 91]. Натомість дослідники М.-Х. Безно та М. Бітo вважають, що сцена стоїчної загибелі Річарда ІІІ була створена Шекспіром під впливом творів Сенеки, зокрема трагедій «Безумний Геркулес», «Агамемнон» і «Медея» [95, с. 119]. Аналогічної думки дотримується й Е. Бойл [102, с. 143].

У фокус дослідницької уваги неодноразово потрапляв також вплив Шекспірового «Річарда ІІІ» на літературну творчість сучасників Великого Барда. На думку Е. Геммонда, паралелі з цією історичною хронікою присутні

в анонімній п’єсі «Арден з Февершема» та «Кампаспі» Дж. Лілі [147, с. 95]. У 40-х роках XX століття Ф.М. Сміт вказав на велику кількість структурних, стилістичних та характерологічних паралелей між Шекспіровими «Річардом III» і «Макбетом» [217]. Згодом про подібність цих творів писали Е. Арнолд [89], Д. Г’юз [155], Дж. Доног’ю [131] та І. Гарт [149].

Ще одним провідним та продуктивним напрямком аналізу хроніки Шекспіра є зіставлення створеного драматургом літературного образу та історичної персони – короля Річарда III. Цьому аспекту, зокрема, присвячені розвідки М. Левіна [176], А.Р. Маєрса [189], Р. Вілера [246], С. Ліс [174], М. Барга [6], М. Гарбер [137], Б. Овертона [191], Ч. Вуда [250], П. Діна [127], Т. Беттеріджа [96], Ф. Швіцера [206]. Більшість дослідників поділяють думку, що насправді ані сам цей монарх, ані його правління не були втіленнями страхітливого терору чи виняткової тиранії. Так, М. Барг у роботі «Шекспір та історія» представляє інший образ історичного Річарда III – вірного брата, люблячого сина та доволі талановитого правителя. Дослідник також вказує на джерела появи уявлення про Річарда Глостера як про уособлення абсолютного зла. Формуванню таких поглядів на особистість останнього Йорка сприяли, зокрема, створена Полідором Вергілієм на замовлення Генріха VII «Історія Англії» та «Історія короля Річарда III», написана ренесансним гуманістом і філософом Т. Мором [6, с. 184].

Ю. Шведов знаходить у Шекспіра певне відхилення від образу такого собі «англійського Ірода» та «генія зла», вказуючи на своєрідну благородність, яку Річард Глостер проявив у третій частині «Генріха VI», заколовши помираючого короля Едварда [85, с. 56]. Втім, Річард III як головний герой однойменної історичної хроніки не виявляє навіть найменшого милосердя: драматург у повній відповідності до тюдорівського міфу створює образ короля-покидька, спотвореного фізично і духовно. До речі, зовнішня потворність Річарда – це лише частина страшної легенди: з дитинства він мав невеликий фізичний дефект (праве плече було трохи вищим за ліве), але завдяки наполегливим тренуванням у зрілому віці йому вдалося зробити цю

ваду майже непомітною [76, с. 31]. Зазначимо також, що західні науковці, зокрема І.М. Тілльярд та Дж.Ф. Денбі, наголошують на важливості для Шекспіра саме зовнішньої потворності Річарда, адже «вона визначає його життєвий вибір» [234, с. 199]. За влучним висловом Л. Пінського, король-потвора «мститься Природі за свою неповноцінність» [59, с. 61].

Прикметно, що шекспірівський Річард вступає у боротьбу не лише з природою, оточенням, але і з часом – категорією, що почала відкриватися у своїй історичній сутності саме сучасникам Великого Барда. На своєрідне «випадіння» особистості Річарда ІІІ з історичного часу вказували Л. Пінський [59, с. 61], Ю. Шведов [85, с. 64], Д. Наливайко [55, с. 524], І. Тілльярд [234, с. 199], Дж. Лопез [181, с. 302]. На думку Д. Наливайка, Річард хоче «створити свій «час», але цей час не збігається з об'єктивним часом історії, і тому всі його потуги закінчуються крахом» [55, с. 524]. Л. Пінський називає шекспірівського героя «несвідомим актором часу», він, як і інші герої першої тетралогії, намагається «осідлати» хронос, ставлячись до історії як до «кісткового матеріалу, без усвідомлення органічності історичного процесу» [59, с. 61].

Увагу літературознавців часто привертає полеміка Шекспіра з макіавеллізмом [221, с. 119-142; 203; 139]. Річард ІІІ постає істинним макіавелем в ренесансному розумінні цього слова – уявлення тогочасних англійців про італійського мислителя формувалися, головним чином, під впливом літературної продукції так званих антимакіавеллістів (французького гугенота Жантіє, єзуїта Роберта Парсонса та ін.) [76, с. 33]. Однак, Ю Шведов вважає, що полеміка з Макіавеллі була побічною ціллю, адже основу Шекспірової оцінки особистості Річарда ІІІ складав твір Т. Мора [85, с. 54].

Неодноразово у фокусі уваги літературознавців опинялися так звані «проблемі сцени», зокрема, сцена звaблення леді Анни. Існують різні погляди щодо розв'язання цього парадоксу історичної хроніки Шекспіра. Так, Н. Торкут вважає, що, зваблюючи жінку, Річард досягає успіху за рахунок «таланту артистичного перевтілення…, диявольської хитрості,

патетичного красномовства і надзвичайно розвиненої психологічної інтуїції» [76, с. 32]. Англійський психолог Д. Шьюп зауважує, що мистецький геній В. Шекспіра в цій сцені на кілька століть випередив відкриття сучасної психіатрії – двокомпонентну теорію емоції та теорію когнітивного дисонансу [211, с. 35]. Художню переконливість цього епізоду відзначають також О. Смирнов [68, с. 610] та Ю. Шведов [85, с. 57]. Щоправда, не всі науковці погоджуються з цим. С. Твеґ, наприклад, називає події другої сцени першого акту нереальними та психологічно невмотивованими [236, с. 23].

На думку О. Анікста, у сцені звaблення леді Анни повною мірою втілилося Шекспірове вміння вербально нарощувати драматизм колізії. Він зазначає, що у схематичному викладі ця сцена уявляється неймовірною, однак майстерна письменницька техніка автора п’єси робить «переворот у настроях» леді Анни правдоподібним та вмотивованим. Дослідник вважає, що переламним тут є момент, коли Річард оголює груди та пропонує Анні заколоти його – саме в цю мить «її гнів і душевні сили вже вичерпані» [4, с. 24]. Натомість, польська дослідниця А. Степковська стверджує, що сцена Річардового залицяння до Анни має пародійне звучання і висміює романтичні ритуали, що були притаманні придворній культурі єлизаветинців [217, с. 3].

У сцені вигнання Бекінгема, коли лорд у вельми незручний момент просить Річарда подарувати йому графство Герефорд, Ю. Шведов вбачає мистецьке досягнення драматурга, новий крок на шляху до реалістичного опису психологічних мотивацій героїв. Хитрий царедворець свідомо обирає незручний момент, щоб нагадати Річардові про його давню обіцянку, – Бекінгем раніше за інших відчуває зміну в настрої короля та звертається до нього з проханням, аби переконатися у вірності своїх припущень [85, с. 61].

«Проблемним» вважається і фінал п’єси. В оцінках перемоги Річмонда над Річардом думки дослідників розділилися. Т. Куллман [170, с. 48], приміром, вважає, що прихід Річмонда має знаменувати мир і процвітання в країні. Натомість, дослідниця К. Блекні пов’язує тріумф Річмонда з початком

нового періоду тиранії [99]. Про амбівалентний характер Шекспірового Річмонда говорить і В. Комарова: з одного боку, перемога цього персонажа знаменує «торжество більш гуманних начал у житті держави», але з іншого боку, у заключній промові Річмонда «містяться погрози «зрадникам»,…, а отже боротьба буде продовжуватися» [37, с. 56].

Велика кількість досліджень західних літературознавців присвячені аналізу стихій потворного, злого та страшного у хроніці. Дослідник Дж.Е. Слоткін вважає, що у тексті «Річарда III» В. Шекспір вдається до своєрідної глорифікації зла, завдяки чому потворне естетизується та сприймається реципієнтами як щось привабливе і навіть гідне захоплення [215, с. 6]. Аналізуючи втілення у хроніці стихій страшного і потворного, британська дослідниця Дж. Вокер робить висновок про готичний характер Шекспірового «Річарда III» [240, с. 196].

Пріоритетною сферою уваги науковців є також семантика образів «Річарда III». При цьому в останні роки дослідницький фокус усе частіше зміщується у бік другорядних персонажів хроніки. Так, у західному літературознавстві з’явилися розвідки, присвячені Кларенсу [132; 233], герцогові Бекінгему [173], королеві Маргариті [196], королеві Єлизаветі [229], принцам-племінникам Річарда [192; 112].

Неодноразово у поле зацікавленості дослідників потрапляли і стилістичні особливості цього Шекспірового твору. Зокрема, об’єктами прискіпливого літературознавчого аналізу ставали Босвортські промови Річарда і Річмонда [151], вербальні та ритмомелодичні особливості першого соліloквію протагоніста [94; 83], художні особливості п’єси в цілому [118].

Дискусійним залишається питання жанрової приналежності хроніки. Попри наявність у заголовку слова «трагедія», п’єсу зазвичай відносять до першої тетралогії історичних хронік. Втім, науковці постійно акцентують увагу на тому, що їй притаманне трагедійне звучання. О. Смірнов, приміром, високо оцінює трагізм цього шекспірівського твору, вважаючи, що в жанровому плані він є своєрідним «переходом від хроніки до

трагедії» [68, с. 612]. М. Барг називає його хронікою, в якій проступає «глибоко трагедійне бачення історії» [6, с. 106], а Д. Наливайко відзначає ускладненість структури «Річарда III» у порівнянні з трьома частинами «Генріха VI». Український дослідник відносить цю п'єсу до жанру монодрами, наголошуючи на тому, що в ній «порядок і хід подій визначаються не стільки спонтанним рухом історії, скільки особистістю головного героя, його характером і волею, планами і намірами» [55, с. 524]. Н. Торкут веде мову про органічне поєднання у творі рис трагедії помсти, мораліте та інтерлюдій на політичну тему і пропонує наступне визначення його жанрової природи – «монодрама, що наближається до історичної трагедії» [76, с. 31]. Однак у цілому, питання віднесення «Річарда III» В. Шекспіра до певного жанру досі ще залишається полемічним.

У західному літературознавстві досить поширеною є думка, що образ Глостера, створений великим драматургом, має чітко виражений релігійний підтекст. Так вважають, приміром, І. Тілльярд [234, с. 199], І. Рібнер [199, с. 23], Е. Гаммонд [147, с. 109], Д. Бівінгтон [97; 98], М. Крігер [168, с. 35], Дж. Карналл [113, с. 187], Г.М. Річмонд [201, с. 510], М. Гант [156, с. 14], Р. Таргоф [230, с. 72] та ін. Дослідник С. Коллі стверджує, що образ Шекспірового протагоніста інспірований образом біблійного царя Ірода [119, с. 451]. Американський літературознавець Е. Геммонд навіть називає шекспірівського Річарда «Антихристом», який свідомо обирає шлях служіння злу та віроломству [147, с. 109]. Натомість граф Річмонд, на думку Д. Бівінгтона, постає у хроніці таким собі «Божим посланцем», покликаним врятувати Англію від жахіть розбрату й військових протистоянь [97, с. 629]. Р. І. Ейкок зазначає, що рятівна місія Річмонда полегшується завдяки «подвійній прогресії»: це, з одного боку, пророчі прокльони королеви Маргарити, а, з іншого – поведінка самого Річарда, яка, на думку дослідника, іманентно спрямована на самознищення [89, с. 78].

Сценічні постановки «Річарда III» також часто потрапляли у фокус наукової уваги. Окремо слід відзначити досягнення зарубіжних

літературознавців та культурологів, зокрема В.А. Ріглера, Л. Вінтерсдорфа та Е. Гаммонда, у дослідженні ранніх постановок цієї хроніки [147, с. 62]. Її театральні версії на радянській сцені розглядалися Ю. Шведовим [85, с. 57] і Д. Наливайком [55, с. 525]. А дослідниця С. Мельникова, яка вивчала процес становлення театральної естетики Шекспірових спектаклів у Радянському Союзі, почала вести мову навіть про «театральний парадокс» «Річарда III» [48, с. 175]. На її думку, у 60-70 роки в радянських сценічних прочитаннях цієї хроніки (розглянуто постановки «Річарда III» у театрах Москви, Ленінграда, Куйбишева, Львова, Риги, Єревана, Тбілісі) відбувався радикальний перелом. Зокрема, постановники відходили від естетики «оперного», романтичного Річарда, імплементуючи стратегії «деромантизації» п'єси через наближення її героїв і колізій до актуального сьогодення. Вони спрощували декорації, відмовлялися від сценічного гриму, надавали п'єсі трагіфарсового звучання. Змінювався й характер персонажної фокалізації – якщо романтичні постановки 60-х років мали монодраматичний характер і ставили у центр спектаклю саме Річарда III, то вже у 70-ті роки акцент зображення зміщується на його оточення, другорядні персонажі стають повноправними учасниками сценічної дії, їх характер деталізується, вони наділяються особистісними рисами [48, с. 176].

Останнім часом текст шекспірівської хроніки все частіше аналізується в площині гендерних студій. Так, приміром І.Ф. Моултон характеризує Річарда як носія «нескореної маскулінності», яка дозволяє протагоністові приваблювати жінок навіть попри свою зовнішню потворність [188, с. 251-268]. На потужному еротизмі Глостера акцентує увагу й польська дослідниця У. Кізельбах [166, с. 100]. З іншого боку, літературознавці підкреслюють і мізогінність останнього Йорка [157, с. 44; 178, с. 97; 197, с. 39]. Цікавою є думка Р. Бушнел, що поєднання в образі Річарда мізогінності та схильності до тиранії надає йому жіночих рис – протагоніст є нестійким у власних рішеннях, йому подобається плести інтриги, а наприкінці п'єси він уже відкрито демонструє свою слабкість та відчай [109, с. 125]. У 90-ті роки

XX століття мізогінні пасажі Шекспірової хроніки були досліджені крізь призму історичної гендеристики – як стверджує Дж. Донаверт, антифеміністична риторика Глостера несе на собі відбиток полемічних памфлетів єлизаветинської доби [130, с. 180].

Цікаву літературознавчу знахідку здійснила дослідниця Л. Магнуссон, котра з'ясувала, що жіночі персонажі «Річарда III», ролі яких у перших постановках виконували хлопчики, організують свою мову за граматичними принципами, почерпнутими із латинської граматики Лілі. Саме цей підручник використовувався для навчання латини у школах єлизаветинської Англії (нагадаємо, що дівчата на той час майже не мали доступу до освіти, тож школярами були переважно хлопчики). Тут маємо випадок своєрідної гендерної іронії – у п'єсі персонажі-жінки використовують граматичні конструкції, притаманні учням-хлопчикам [184, с. 451].

Важливу частину наукового дискурсу, присвяченого хроніки «Річард III», становлять роботи про особливості її вивчення у школі та вищих навчальних закладах, зокрема роботи М. ван Елк [238], Ч. А. Пеннела [194] та Дж. Макмертрі [185].

Серед перспективних напрямків дослідження цієї шекспірівської п'єси можна назвати, приміром, жанрологічний аналіз, який дозволить з'ясувати характер взаємодії епічного, драматичного та ліричного начал у структурі цього твору, а також порівняльний аналіз, спрямований на виявлення відмінностей у структуруванні художніх образів у згаданій хроніці та інших трагедіях Шекспіра. Своєрідним проникненням в лабораторію художньої думки ренесансного автора може стати вивчення амбівалентності в семантиці образу Річарда III – генія злодійства, який здатен викликати симпатію та співпереживання. Цікавим видається і розгляд того дискурсивного поля, що генерується цією Шекспіровою п'єсою в сучасному культурному просторі.

Крім того, доцільним і перспективним може стати дослідження предметно-смислового універсуму історичної хроніки В. Шекспіра «Річард III» з урахуванням інтенційної природи конструювання аксіологічно

маркованих концептів, які протягом кількох століть інспірують інтенсивну художню та інтелектуальну рецепцію цього твору.

1.2 Теорія інтенціональності і літературознавство: специфіка діалогу та його аналітична продуктивність

Хроніка «Річард ІІІ» наділена невичерпною здатністю викликати емоційно-інтелектуальний резонанс у культурній свідомості наступних епох. Глибокий ідейно-філософський зміст твору знаходить своє вираження у насичених сценах та амбівалентних персонажах хроніки. У цій п’єсі В. Шекспір у повній мірі розкриває власний талант віртуозно створювати рельєфні й багатогранні образи, серед яких особливе місце посідає постать протагоніста – останнього короля з династій Йорків, генія злодійства та кривавого тирана.

Думається, що цей Шекспірів текст можна віднести до того типу художньої творчості, який К. Г. Юнг називав «провіденційним» [87, с. 93]. Людські переживання в таких творах мають «демонічно-гротескові» якості, вони наче «постають із позачасових глибин», тобто мають універсальний і всезагальний характер [87, с. 95]. Автори провіденційних творів демонструють «вражаюче проникнення в безодню, що лежить по той бік людського». І саме завдяки такій трансценденції за грань психологічно зрозумілого, апеляції до певного «прапереживання», яке може бути «світлим, або ж темним», людські характери у таких творах наділені позачасовою актуальністю та в усі віки функціонують як пояснювальні моделі людської екзистенції [87, с. 95-96].

Провіденційний характер шекспірівського «Річарда ІІІ» пояснює також здатність цього тексту пробуджувати потребу читача в інтерпретаціях та аналізі. Ця історична хроніка наділена рецептивним суперпотенціалом, тобто має настільки потужну смислотворчу здатність, що може по-різному актуалізуватися в різних контекстах та свідомостях. При цьому всі

найрізноманітніші інтерпретації залишаються у спільному «полі тяжіння», на своєрідних «смислових орбітах» першотексту, який виступає джерелом продукування нових смислів. З огляду на унікальне поєднання провіденційно-універсального та рецептивно-варіативного елементів аналіз цього тексту передбачає використання специфічної методології, яка б враховувала вищеокреслені іманентні особливості твору. Такий методологічний підхід, як думається, може вибудовуватися на основі теорії інтенціональності, що дозволить визначити текстові стратегії, які, з одного боку, забезпечують передачу позачасових антропологічних смислів, а з іншого – сприяють народженню амбівалентних інтерпретацій.

Поняття інтенціональність (від лат. intention – намір, прагнення) – центральний термін феноменологічної філософії, засновником якої вважається Е. Гуссерль. Втім, слід зауважити, що сам термін «інтенціональність» має довгу історію. Вже в античні часи інтенціональність розумілася як категорія філософії: римський мислитель-стоїк Сенека називав так один із способів руху душі (motus animi) [54, с. 89]. Це поняття використовувалося також в арабському аристотелізмі та середньовічній схоластиці: зокрема, Тома Аквінський вважав інтенціональність «одним із засобів інтелектуального пізнання, актуалізації потенцій інтелекту за допомогою осягнення об’єкту свідомості» [цит. за: 54, с. 89]. Саме Аквінат першим звернув увагу на умоглядний образ чи ідею, що постає як репрезентація предметності (абстрактної і конкретної), на яку спрямовано свідомість і яку можна назвати інтенціональною предметністю.

Вживали цей термін і філософи-номіналісти, зокрема Вільгельм Оккам, який пов’язував інтенціональність інтелекту з «умоглядною формою» (ідеєю), що відображає у свідомості осягнутий об’єкт [цит. за 17, с. 69]. Цілком природно, що в добу Просвітництва, з характерним для неї раціоцентризмом та потягом до об’єктивного, термін «інтенціональність», що пов'язаний із суб’єктивною проекцією об’єктів у свідомості, виявився на маргінесі філософських рефлексій.

У XIX столітті поняття інтенціональність знову було введено у науковий термінообіг німецьким мислителем Ф. Брентано. У своїй роботі «Психологія з емпіричної точки зору» він стверджував: «Будь-який психічний феномен характеризується за допомогою того, що середньовічні схоласти називали інтенціональним (або ж ментальним) внутрішнім існуванням предмета, і що ми, хоч і в дещо двозначних виразах, назвали б ставленням до змісту, спрямованістю на об'єкт (під яким тут не повинна розумітися реальність), іманентною предметністю» [11, с. 33]. Брентано розмежував реальні та ментальні (або ж інтенціональні) предмети, при цьому сфера існування останніх – це людська свідомість.

Е. Гуссерль запозичив термін інтенціональність у Ф. Брентано та зробив його ключовим поняттям феноменологічної філософії. Він вважав інтенціональність «всезагальною основною властивістю свідомості – бути свідомістю про щось» [20, с. 96]. Гуссерль завжди акцентував процесуальний, динамічний характер інтенціональності, використовуючи поняття «інтенціональна робота», «інтенціональний синтез», «інтенціональність, що конструює» [20, с. 110, с. 122, с. 178]. Саме як результат цієї діяльності у свідомості виникають смислові феномени, тобто суб'єктивні форми, в яких світ репрезентується у свідомості людини. Тож індивід завжди має справу із феноменами власної свідомості, а не з предметами реального світу. З цього також випливає, що спрямовуючи власну свідомість на певний предмет, людина завжди наповнює його ментальну проекцію своїм індивідуальним змістом, а отже джерелом смислів завжди є людська свідомість.

Ідеї феноменологічної філософії суттєво вплинули на розвиток літературознавства. Як стверджує О. Туришева, «в основі універсальної феноменологічної теорії літератури лежить уявлення, полемічне по відношенню до догайдеггерівської герменевтики: твір не є самостійним, замкнутим у собі і об'єктивно даним естетичним об'єктом... твір є феноменом свідомості, продуктом і результатом її діяльності» [78, с. 88]. Феноменологія, до розвитку якої у XX-XXI століттях долучилися

екзистенціалісти Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Мерло-Понті, засновник структурної феноменології Р. Інгарден, представники констанцської школи рецептивної естетики В. Ізер та Г.-Р. Яусс, основоположник феноменологічної герменевтики П. Рікер, літературні критики з університету Баффало Н. Голланд, Г. Ліхтенстайн та М. Шварц, сформувала наукову парадигму літературознавства, в рамках якої виник цілий ряд течій.

Термін «інтенціональність» досить активно застосовується в різних феноменологічних течіях літературознавства. При цьому виділяється авторська інтенціональність, яка забезпечує креативний акт творення артефакту красного письменства, та читацька інтенціональність, яка визначає цілісність та характер рецепції художнього тексту, написаного автором.

Слід зауважити, що в рамках феноменологічного підходу існують групи течій, що фокусуються на різних типах інтенціональності. Так, приміром, метод екзистенціального психоаналізу Ж.-П. Сартра та дослідження Женевської школи «критиків свідомості» (М. Реймон, А. Беген, Г. Башляр, Ж. Пулє, Ж. Старобінський, Дж.Г. Міллер та ін.) ставили за мету реконструкцію авторської свідомості на основі тексту, який вони вважали «зашифрованим досвідом автора» (термін Ж. Старобінського) [71, с. 114]. Представники американської рецептивної школи (лідер С. Фіш) та школи критиків із університету Баффало (Н. Голланд, Г. Ліхтенстайн та М. Шварц) фокусувалися виключно на читацькій інтенціональності, оскільки, як і Гуссерль, вважали, що мистецький твір не існує об’єктивно, а народжується лише внаслідок рецепції. Своєрідне поєднання цих двох підходів відбулося у феноменологічному аналізі Р. Інгардена та роботах німецької рецептивно-естетичної школи (інша назва Констанцська школа), які, визнаючи об’єктивне існування тексту, вважали його продуктом авторської інтенціональності. При цьому текст перетворюється на твір (тобто наповнюється новими суб’єктивними смислами) лише внаслідок його сприйняття реципієнтом.

Останнім часом термін «інтенціональність» та його похідні набувають доволі широкого вжитку і на пострадянському науковому просторі. Зокрема, філософські та ціннісно-епістемологічні аспекти інтенціональності досліджують російські вчені К. Мартинов [47], К. Вострикова [15], В. Гонгало [18], Д. Мальований [45], Н. Бондаренко [10], В. С. М. Ліндгрен [41] та українські дослідники А. Костенко [38] і С. Нєфєдєв [57]. Інтенціональність як філологічну проблему у Росії вивчали О. Алімурадов [1] та А. Сафонова [64], а в Україні – В. Терещенко [73], Р. Якуц [88] та В. Меньок [49].

У сучасній вітчизняній гуманітаристиці об'єктами вивчення все частіше стають специфічні типи інтенціональності, зокрема, «націософської» [56] та «національно-екзистенціальної» [61]. Український літературознавець В. Маринчак, який досліджує ціннісну семантику художнього тексту, вводить в науковий обіг поняття «ціннісної (аксіологічної)» та «релігійної інтенціональності» [46]. Узагальнюючи, можна констатувати, що у XX–XXI століттях термін «інтенціональність» набув досить широкого вжитку в категоріальних сітках як філософського, так і літературознавчого наукових дискурсів.

Втім, термінологічний апарат вітчизняних інтенціональних студій не є гетерогенним. Так, в українській філософії та літературознавстві використовується термін «інтенційність», який подається у дослідженнях як переклад гуссерлівського поняття «Intentionalität». Саме поняттям «інтенційність» оперує вітчизняний філософ В. Кебуладзе, автор численних наукових праць статей з проблем феноменології [30]. Цей термін вживають також і українські дослідники А. Богачов [9], А. Дондюк [21], М. Зубрицька [24], В. Лях [44].

Поняття «інтенціональність» та «інтенційність» використовуються як синонімічні, тож на часі постає їх належна концептуалізація та теоретичне осмислення в парадигмі літературознавчих студій. Задля цього слід детальніше проаналізувати різні типи інтенціональніості та визначити характер кореляції цього терміна із поняттям «інтенційність».

Звернемося до поняття авторської інтенціональності. Авторська інтенціональність – це динамічний процес творення художнього тексту, який здійснюється автором. Написання будь-якого художнього тексту є, фактично, реалізацією авторської інтенціональності. Необхідно зауважити, що авторська інтенціональність ніколи не буває статичною, вона не є результатом діяльності, це завжди власне діяльність, творча активність авторської свідомості, тож синонімом поняття інтенціональність можна вважати словосполучення «інтенціональний синтез», «інтенціональне конструювання». Саме в ланцюзі актів інтенціонального синтезу автор створює внутрішній світ тексту, наповнюючи його феноменами власної свідомості. Феноменологічність художнього твору випливає із неможливості повного та об'єктивного зображення у тексті предметів (у широкому значенні) реального світу. Будь-який предмет піддається «неантизації» (від франц. le nient – ніщо, термін Ж.-П. Сартра, використаний у роботі «Буття та ніщо. Досвід феноменологічної онтології»), тобто втрачає свої матеріальні характеристики та постає у тексті твору виключно як «ірреальний квазі-об'єкт» (термін Ж.-П. Сартра з тієї ж роботи), як феномен авторської свідомості [63, с. 12].

Автор свідомо здійснює відбір тих чи інших предметів реального світу, які, переломлюючись внаслідок сприйняття авторською свідомістю, стають феноменами і об'єктивно закріплюються у знаковій формі тексту. Авторський відбір предметностей (у широкому значенні терміна «предмет», що включає крім власне об'єктів, їх ознак та станів «певні діяння, події, концепти, уявлення та інші смислові феномени») правомірно назвати світотворчим інтенціональним синтезом [46, с. 52]. Перетворюючи предмети реального світу на феномени свідомості, автор наповнює їх своїм унікальним змістом, обирає кут зору, під яким цей феномен буде показано у тексті. Автор також експлікує або ж (що частіше) імплікує своє ставлення до цього феномену. Тож у такому інтенціональному акті предметність наповнюється смислами, які «відображають точку зору суб'єкта, його аналітичну та абстрагуючу діяльність, його думки та припущення, виокремлення ним

елементів, ознак, предикатів, його висновок про зв’язки і відношення елементів, ознак, його емоційні реакції і оцінки» [46, с. 52]. Усі ці операції авторської свідомості можна узагальнити терміном «смислотворчий інтенціональний синтез». Слід зауважити, що у реальному креативному акті, в ході розгортання реальної авторської інтенціональності, світотворчий та смислотворчий інтенціональні синтези незрідка відбуваються одночасно.

Художній текст, створений внаслідок авторського інтенціонального синтезу, іманентно наділений подвійним інтенційним горизонтом (термін «інтенційність» використовується тут з метою підкреслення зв’язку саме з інтенціями). Перший рівень іманентної текстуальної інтенційності формується авторськими смислами, які об’єктивно присутні у тексті. Цей рівень правомірно назвати рівнем герменевтичних інтенцій. При цьому поняття «герменевтичні інтенції» не фокусується на загальній концепції чи задумі майбутнього тексту, а зближується з терміном «інтенції тексту», вжитим У. Еко у його праці «Інтерпретація та історія» [133, с. 25]. Італійський вчений вважає, що текст уже містить у собі модель сприйняття, яка задає вектори читацької рецепції та «обмежує вільну гру інтенцій читача – intentio lectoris» [цит. за 80, с. 157]. «Інтенції тексту» виступають також певним захисним механізмом, що унеможливлює «гіперінтерпретацію» (тобто довільну інтерпретацію, яка спотворює авторські інтенції). Німецький літературознавець, представник констанцської школи рецептивної естетики Г.-Р. Яусс веде мову про «стратегію тексту», маючи на увазі модель смислової реалізації, що міститься в самому тексті й визначає «програму» рецепції цього тексту. Про наявність «оригінального ядра», тобто твердого смислового центру тексту, що обмежує безкінечну множинність його інтерпретацій, пише і представник школи «нової герменевтики» Е. Д. Хірш. У своїй праці «Цілі герменевтики» він, зокрема, зазначає: «Текст не може бути інтерпретований у відриві від тієї перспективи, що була задана автором» [цит. за 33, с. 253].

Думається, що агентами цієї наперед заданої перспективи інтерпретації якраз і виступають авторські герменевтичні інтенції, тобто те, що об'єктивно хотів сказати (власне інтенції) і сказав (зреалізовані інтенції) автор. Таким чином, герменевтичні інтенції – це сукупність об'єктивних та визначуваних смислів, закладених у текст автором, що спрямовують потік читацької інтерпретації. Атрибутив «герменевтичний» (на противагу атрибутиву «феноменологічний») підкреслює можливість і необхідність визначення, осягнення та пізнання цих смислів-інтенцій, які об'єктивно закладені в текст автором. Аналіз герменевтичних інтенцій передбачає пошук об'єктивних смислів тексту, а не їхнє нарощення, яке відбувається в процесі сприйняття.

Другий рівень текстуальної інтенційності формується так званою рецептивно-феноменологічною інтенційністю. Об'єктивні смисли (герменевтичні інтенції) тексту є все ж таки феноменологічними, а отже неповними, оскільки не дають вичерпного уявлення про предмет чи подію. На думку польського літературознавця-феноменолога Р. Інгардена така неповнота визначається насамперед тим, що існує «суттєва диспропорція між мовними засобами зображення і тим, що має бути зображене у творі» [26, с. 46]. Тож у розпорядженні автора є лише обмежена кількість виражальних засобів: це одиниці мови, послуговуючись якими неможливо відтворити всю специфіку зображуваного предмета або явища. Крім того, можна стверджувати що, предмет чи подія наділені «нескінченною кількістю неповторних індивідуальних рис, уся сукупність яких нездійсненна у зображенні» [26, с. 46]. Тут правомірно згадати тезу Р. Інгардена про «схематичність» смислів тексту, наявність у ньому «неповної визначеності» [26, с. 51]. Саме схематичність підживлює читацьку активність, стимулюючи уяву, домислювання, співтворчість реципієнта. Інгарден розумів процес читання як «конкретизацію», тобто доповнення, «населення» тексту суб'єктивними читацькими смислами, усунення місць з недостатньою смисловою визначеністю [26, с. 73]. Отже, можна говорити про наявність у

тексті іманентної інтенції до сприйняття, що ініціює інтенціональність читацької свідомості.

Термін «схематичність тексту», запроваджений Р. Інгарденом, близький до поняття «комунікативна невизначеність», введеного у науковий обіг представниками німецької рецептивно-естетичної школи. Так, В. Ізер у статті «Процес читання: феноменологічний підхід» стверджує: «...ми можемо уявити собі тільки ті речі, котрих в ньому (тексті) немає; написаний текст дає нам інформацію, а ненаписаний – працю уяві; вона була б неможлива без елементів невизначеності, без пробілів у тексті» [25, с. 212]. Думається, що функція комунікативної невизначеності полягає у стимулюванні творчого прочитання тексту: реципієнт немовби заохочується зробити те, що написане письменником, феноменом власної свідомості. Саме тому такий тип іманентних текстових інтенцій правомірно називати рецептивно-феноменологічним.

Отже, можна стверджувати, що будь-який художній текст має подвійний інтенційний горизонт. Завдяки герменевтичній інтенційності реалізуються об’єктивні смисли, закладені у текст автором. Саме в площині герменевтичної інтенційності лежить, як думається, ключ до розгадки позачасового популярності й актуальності деяких текстів (передусім тих, які почасти називають класичними). Авторські смисли таких текстів є настільки універсальними, що з легкістю впізнаються та розкодовуються різними реципієнтами у різні епохи, не втрачаючи з роками свого антропологічного потенціалу, тобто здатності пояснювати ключові закономірності людського характеру, політичного чи культурного життя тощо. Завдяки рецептивно-феноменологічній інтенційності реалізується також і рецептивний потенціал художнього тексту: що більшою буде питома вага в тексті комунікативної невизначеності, то сильнішим буде стимул читача стати співавтором тексту, перетворити його на твір. Про перетворення тексту, написаного автором, на твір, створений читачем, говорив свого часу В. Ізер: «Твір – це щось більше, ніж написаний текст, тому що текст отримує життя тільки в процесі читання, а читання залежить від індивідуальності читача» [25, с. 202]. Слід зауважити,

що на відміну від інтенціональності, яка є динамічним процесом, два рівня інтенційності тексту є фіксованими іманентними для тексту феноменами. Герменевтичні інтенції об'єктивно присутні у тексті незалежно від реципієнта та ситуації рецепції (її часу, характеру). Так само об'єктивним є і феномен комунікативної невизначеності, що актуалізує рецептивно-феноменологічні інтенції.

Як уже зазначалося, у сучасному українському літературознавстві терміни «інтенціональність» та «інтенційність» незрідка вживаються як синонімічні та взаємозамінні. М. Зубрицька, приміром, наголошуючи на динамічному процесуальному характері інтенційності, пише: «Інтенційність тексту може здійснюватися тільки в **процесі** читання. Носієм текстової інтенційності є голос оповідача, чи наративний голос, а **реалізація** інтенційності відбувається лише в інтерсуб'єктивній площині через **розгортання** від голосу оповідача до відгуку читача» [24, с. 78]. Із контексту цитати стає зрозуміло, що дослідниця веде мову не про інтенційність, а про авторську і читацьку інтенціональності, які є динамічними процесами, що безпосередньо пов'язані саме із свідомістю (інтенціональність – іманентна здатність свідомості бути свідомістю про щось), а не з інтенціями. Думається, що розмежування понять «інтенціональність» та «інтенційноість» дозволить сфокусуватися на ґрунтовних відмінностях між ними, що лежать в площині динаміка/статика. На думку В. Маринчака, «інтенціональність, безумовно, пов'язана з інтенціями, однак це лише один із її аспектів в її феноменологічному розумінні» [46, с. 10]. До того ж, англомовний термін «intentionality», як і німецькомовний «Intentionalität», фонетично співзвучний українському поняттю «інтенціональність».

Окремо постає питання про методологію та межі дослідження авторської інтенціональності. Авторська інтенціональність як сукупність інтенціональних актів – це унікальне одноразове явище, що не піддається повторенню. Саме тому неможливо вести мову про реконструкцію чи відтворення авторської інтенціональності, бо це означало б повторення

власне творчо-креативного акту написання тексту. Втім, пишучи твір, автор залишається інтегрованим у певне культурно-історичне середовище та персональний контекст. Отже, творець художнього тексту має власну апперцепцію, що включає два компоненти – особистий досвід та інтеріоризований досвід культури. Обидва ці компоненти авторської апперцепції, безумовно, впливають на специфіку розгортання його інтенціональності, визначаючи її характер.

Апеляція до особистісного компоненту авторської апперцепції, втіленої у тексті, передбачає використання біографічного методу Ш. О. Сент-Бева, який вважав, що особистість автора у творі «розкривається вся цілком» [65, с. 46]. Однак, навіть якщо нам дуже мало відомо про особисте життя автора, ми майже завжди знаємо, за яких часів він жив. Таким чином, одним із етапів процедури аналізу авторської інтенціональності є визначення впливу на творчий процес соціокультурного середовища (напрям взаємодії тут такий: соціокультурне середовище → текст). При цьому автор може як погоджуватися з ідеологічними, культурними, світоглядно-естетичними конвенціями власного соціокультурного середовища, так і вступати з ними у полеміку. За наявності такої полемічної взаємодії авторської свідомості з найрізноманітнішими синхронними їй контекстами, художній текст перетворюється на потужну репліку у соціокультурній комунікації і сам стає фактором впливу на масову свідомість (тут маємо напрям взаємодії: текст → соціокультурне середовище).

Ще один специфічний тип інтенціональності – інтенціональність персонажа. Герої творів красного письменства вступають в активну взаємодію з предметним наповненням внутрішнього світу тексту, з іншими персонажами та з власним феноменологічним автопортретом, тобто уявленням про взірцеву модель своєї ідентичності. Можливість таких взаємодій дає підстави говорити про те, що літературні персонажі наділені свідомістю. Звичайно, це феноменологічна, «ірреальна» свідомість, яка є продуктом авторського інтенціонального синтезу (тобто усвідомленого

відбору літератором певних рис характеру персонажів, визначення та обмеження векторів їх взаємодій тощо). Однак, ця свідомість, попри свій феноменологічний характер, забезпечує певну цілісність поведінки та суджень героїв у художньому творі.

Отже, правомірно вести мову про інтенціональність як іманентну рису свідомості персонажів. Взаємодіючи в рамках внутрішнього світу тексту з предметностями, іншими героями та своїм феноменологічним автопортретом, вони перетворюють усе це на феномени своєї свідомості, наповнюючи їх власними персонально-суб'єктивними смислами.

Прочитавши текст, реципієнт може до певної міри реконструювати домінанти, базові моменти характеру персонажа. Це, приміром, дозволяє зробити припущення про те, як поводився би герой за обставин, незазначених у тексті (на цілісності свідомості персонажа й можливості передбачити його поведінку ґрунтується, приміром, феномен фан-фікшену). Реконструкція характеру літературного героя уможливлює також визначення його неекспліцитних оціночних суджень щодо предметності внутрішнього світу тексту й інших дійових осіб, а також стосовно самого себе. Думається, що в основі такої цілісності поведінки персонажа та можливості подібних передбачень лежить його інтенційність, тобто зафіксованість глибинних інтенцій, які визначають, мотивують його прагнення і вчинки.

Саме інтенційність, тобто зафіксованість інтенцій персонажа у тексті, дозволяє передбачати ту модальну рамку, в просторі якої буде здійснюватися інтенціональне конструювання будь-якого феномену свідомості, а отже і ставлення героя твору до такого феномену. Таким чином, інтенційність персонажа визначає його динамічну інтенціональність. Текстова зафіксованість надає певної об'єктивності цій інтенційності (висновки про яку можна робити, проаналізувавши інтенціональні акти, які відбуваються у свідомості персонажа та відображені в тексті), що, в свою чергу, робить її аналіз доволі перспективним полем для розкриття додаткових або прихованих смислів художніх текстів. Крім того, розгляд літературних героїв як

особистостей, що наділені унікальною свідомістю, суголосний ідеям антропологізму – однієї з найвпливовіших течій у сучасному літературознавстві.

При реконструкції інтенційності та аналізі інтенціональності персонажів художнього твору особливу увагу слід звертати на інтенціональну предметність. Інтенціональним предметом (або ж інтенціональним об'єктом) можна назвати будь-який предмет (конкретний чи абстрактний) або особу (у її повноті чи окремих рисах), на які спрямовується свідомість персонажа. Інтенціональна предметність характеризується персоналістичністю, що визначається модальною рамкою персонажа, на яку, у свою чергу, впливає його інтенційність – зафіксований у тексті набір інтенцій, таке собі ядро особистості. Саме тому детальний аналіз інтенціональних предметностей допомагає відкривати у тексті нові смисли.

Художній текст має комунікативну природу, тобто він створюється автором з метою подальшого сприйняття реципієнтами. Читання як акт рецепції художнього тексту відбувається у свідомості реципієнта, отже таку рецепцію можна розглядати як інтенціональне конструювання, що здійснюється читацькою свідомістю, спрямованою на текст. Правомірно також вести мову про інтенціональність реципієнта художнього тексту як динамічну взаємодію свідомості читача з текстом (а не свідомості автора), який слугує вмістилищем внутрішнього світу. Усе це дає підстави визначити читацьку інтенціональність як діяльність, що полягає у сприйнятті/розкодуванні авторських смислів тексту (його герменевтичних інтенцій) та своєрідному «добудовуванні» на їх основі власних персоналістичних суб'єктивно-зумовлених смислів (реалізація рецептивно-феноменологічної інтенції тексту).

Продуктом інтенціонального синтезу реципієнта (динамічної взаємодії свідомості читача і тексту) постає художній світ рецепції, який характеризується варіативністю й множинністю. Характер індивідуального «добудовування», домислення, співтворчості читача залежить від його

інтенціонального горизонту. Інтенціональний горизонт включає ті фактори, які безпосередньо впливають на характер читацької інтенціональності та визначають її специфіку.

В інтенціональному горизонті читача пропонується виділяти дві складові. Першу з них назвемо апперцептивною. Сюди входить весь особистий досвід та інтеріоризований досвід культури, що були здобуті читачем на момент рецепції тексту. Другу складову інтенціонального горизонту реципієнта можна назвати сугестивно-темпоральною. Вона безпосередньо пов'язана із тим, де, коли і за яких умов (фізичних і ментальних) здійснюється рецепція. Художні світи, утворені внаслідок рецепції одного тексту одним і тим же читачем у різних локусах (приміром, вдома і в бібліотеці), у різному віці (в дитинстві чи в зрілі літа) та навіть у різному настрої можуть значно відрізнятися. У зв'язку з цим, інтенціональний синтез реципієнта можна уявити як своєрідне злиття, взаємодію інтенційного горизонту тексту (сукупність герменевтичних та рецептивно-феноменологічних інтенцій) та інтенціонального горизонту читача (характер якого зумовлюється апперцептивною та сугестивно-темпоральною складовими).

Концепція злиття цих двох горизонтів суголосна концепції Г.-Р. Яусса, який, ґрунтуючись на ідеї Г.Г. Гадамера про існування «горизонту сподівання тексту» (в нашій концепції співвідноситься із «інтенційним горизонтом тексту»), стверджував, що рецепція полягає у максимальному зближенні (а, можливо, і злитті) цього горизонту з «горизонтом сподівання читача» (що в нашій концепції співвідносний із інтенціональним горизонтом реципієнта) [цит. за 69, с. 197].

Окрім реципієнта-читача є потреба також розглянути особливий тип реципієнта, який, сприймаючи художній текст, прагне шляхом інтенціонального синтезу створити на його основі власний інтелектуальний продукт (театральну постановку, фільм-екранізацію тощо). Такий реципієнт не лише сприймає, але і сам творить на основі сприйнятого, тому його пропонується

називати креативним або ж проактивним реципієнтом. У контексті такої продуктивної рецепції можна, як думається, вести мову про існування специфічного інтенціонального горизонту – горизонту проактивного реципієнта, який за своєю структурою відрізняється від інтенціонального горизонту звичайного читача. Поряд з апперцептивним та сугестивно-темпоральним елементами до його структури входить ще один – телеологічний. Він визначає характер креативного продукту, що створюється на основі рецепції (наукова стаття, переклад, вірш-переспів, музичний твір на основі тексту, екранізація, театральна постановка тощо). Досить часто телеологічний компонент пов'язаний із феноменом трансмутації (термін Р. Якобсона), тобто міжсеміотичного перекладу, який передбачає творення на основі тексту художнього світу засобами іншої знакової системи (музики, живопису, кінематографа тощо).

Внаслідок проактивної рецепції за рахунок інтенціонального синтезу, здійснюваного креативним читачем, утворюється художній світ особливого типу. Він має генетичний зв’язок із художнім текстом-першоджерелом (зокрема, із тими герменевтичними інтенціями, що визначають напрямки інтерпретації тексту), однак у його інтенціональному конструюванні провідну роль відіграє телеологічний компонент інтенціонального горизонту проактивної сприймаючої свідомості, який визначає магістральні напрями подальшої рецепції цього художнього світу.

Отже, художній світ рецепції проактивного читача не є фінальним, він іманентно містить (як і текст-першоджерело) рецептивно-феноменологічну інтенцію і має бути сприйнятий іншими реципієнтами, тобто сам стає матеріалом для подальших рецепцій. Сприйняття тексту звичайним читачем відбувається за наступною схемою: текст (внутрішній світ) → твір (художній світ). Тобто, в процесі рецепції певного художнього тексту читач у своїй свідомості продукує твір (а точніше – художній світ твору). Натомість, для проактивного читача така схема є дещо іншою: текст 1 (внутрішній світ) → твір (художній світ) → текст 2 (внутрішній світ). Тобто, художній світ

проактивної рецепції сам перетворюється на текст, який призначається для сприйняття іншими реципієнтами.

Сконструйований внаслідок проактивної рецепції художній світ твору, що покликаний служити таким собі текстом-основою (у семіотичному розумінні поняття «текст») для подальших рецепцій, у цій роботі пропонується називати похідною креативною проекцією. Прикметник «похідний» у цьому терміні вказує на його безпосередній зв'язок із художнім першотекстом (текст 1), а словосполучення «креативна проекція» акцентує вплив трикомпонентного інтенціонального горизонту проактивного реципієнта та можливість трансмутації. Похідна креативна проекція має всі риси художнього тексту – герменевтичні інтенції (внутрішній світ, трансформований у порівнянні з текстом 1, однак заснований на ньому) та рецептивно-феноменологічні інтенції (спрямованість на рецепцію), а також наділена потужним потенціалом смислотворення та здатністю стимулювати потік інтерпретацій.

Оскільки у практичних розділах роботи здійснюється аналіз драматичного тексту, існує потреба, як думається, детальніше зупинитися на специфіці використання інтенціонального підходу при аналізі драми.

Авторська інтенціональність драматурга детермінована особливостями драматичного роду літератури – тут письменник наперед розуміє лімітованість присутності власного «Я» у тексті, тож герменевтичні інтенції втілюються у репліках персонажів. Герменевтична інтенційність драматичного тексту реалізується в рамках інформації про вербальну поведінку персонажів, відомостей про місце та час дії, а також іноді у формі авторських ремарок, що містять вказівки на невербальні реакції дійових осіб.

Утім, навіть коли драматичний текст супроводжується розлогими ремарками й коментарями автора, в ньому все одно присутні потужні рецептивно-феноменологічні інтенції, які залучають читача до креативного пересотворення тексту. Під час читання драматичного тексту реципієнт виконує водночас і функції режисера-постановника, пропонуючи власний

умоглядний варіант сценічної взаємодії та зовнішнього вигляду персонажів, і функцію акторів, асоціюючи репліки персонажів із певним настроєм, визначаючи невербальні емоційні реакції дійових осіб, розставляючи в тексті індивідуальні логічні акценти.

Текст драми, що створений у процесі авторського інтенціонального синтезу, позначений авторським ідеостилем, дослідження якого дозволяє деякою мірою реконструювати естетичне кредо автора (Шекспір, приміром, змішував елементи трагічного і комічного, тож, вочевидь, не підтримував нормативний характер драми) та виявити специфіку його світосприйняття (через визначення когнітивних особливостей вербального узусу). Коли йдеться про роботу драматурга із запозиченим або історичним сюжетом, то в такому разі можна з'ясувати також і характер авторської інтерпретації, яка може виявитися як суголосною традиційному інтерпретативному дискурсу, так і полемічно спрямованою. Порівняння сюжету-першоджерела, взятого в контексті його інтерпретативного дискурсу, з драматичною версією дозволяє певною мірою реконструювати ціннісні орієнтири драматурга, що визначають модальну рамку, яка, у свою чергу, безпосередньо впливає на розгортання авторської інтенціональності.

Драматичний текст розкриває також широкі перспективи реконструкції інтенційності персонажів. Дійові особи драми постійно спрямовують свою свідомість на інтенціональну предметність (матеріальні предмети, абстрактні цінності, інших персонажів, власний феноменологічний автопортрет), здійснюють інтенціональне конструювання її феноменологічної проекції у свідомості та подальшу вербалізацію умоглядних образів, що генетично пов'язана із феноменологічною проекцією інтенціональної предметності. Оскільки мовна поведінка персонажів постає у драмі відображенням їх інтенціонального конструювання, то першим етапом інтерпретації таких текстів бачиться аналіз експліцитних смислів, який дозволить реконструювати специфіку фіксованої інтенційності персонажів, включно з їх аксіосферою. Наступним етапом аналізу має стати повторна інтерпретація

тексту вже з урахуванням інтенційності дійових осіб з метою розкриття невербалізованих ціннісних смислів.

Ще одним шляхом реконструкції інтенційності персонажів є аналіз монологів, зокрема специфічного їх типу – солілоквіїв. У рамках солілоквіїв відбувається вербалізація процесів інтенціонального конструювання, тож реципієнт стає свідком деяких операцій свідомості персонажа, насамперед, конституювання феноменологічної проекції інтенціональної предметності.

Драматичний твір іманентно наділений установкою на творення похідної креативної проекції. Саме тому продуктивним для розуміння смислів драматичного твору бачиться аналіз продуктів інтенціональності проактивного реципієнта. Подібний ракурс дослідження, з одного боку, дозволяє визначити характер «генетично-текстуального просвічування», коли ядерні авторські смисли просвічують крізь шари смислів, нарощених проактивними реципієнтами. Думається, що в основі генетично-текстуального просвічування лежить герменевтична інтенційність тексту, тобто масив універсальних авторських смислів, які забезпечують впізнаваність твору в похідній креативній проекції. З іншого боку, аналіз похідних креативних проекцій дозволяє виявити точки смислової поліфуркації, тобто такі собі флексибільні місця в тексті, які передбачають різновекторну інтерпретацію. Подібна флексибільність визначається, як думається, рецептивно-феноменологічними інтенціями тексту.

1.3 Продукти інтенціонального синтезу: внутрішній світ, художній світ, похідна креативна проекція

У сучасному літературознавстві терміни «художній світ» і «внутрішній світ» літературного твору незрідка розглядаються як синоніми та мають надзвичайно розгалужену сітку визначень і неоднозначних тлумачень, спектр яких є дуже широким. У вітчизняній науці існує значний масив робіт,

присвячених вивченню художнього світу окремих письменників (К. Дронь [22], Л. Царик [81], І. Титаренко [74], М. Мірошниченко [53], Л. Мірошніченко [52], Ю. Ващенко [12], О. Григорова [19], С. Чернишова [82], А. Кияшко [31], В. Пахаренко [58]), чи творів (Г. Клочек [32], А. Краснящих [40], Г. Швець [86]), а також певного роду літератури (роботи Р. Козлова [34], О. Пипенко [60]). Попри це, поняття «художній світ» та «внутрішній світ» досі ще належним чином не концептуалізовані й потребують більш глибокого теоретичного осмислення в категоріальній парадигмі літературознавства. Крім того, існує потреба семантичного розмежування цих термінів, котрі, як думається, є спорідненими, однак не синонімічними.

Художній твір конструюється автором в процесі інтенціонального синтезу. Реалізуючи власну інтенціональність, творець артефакту красного письменства виокремлює, феноменолізує (тобто суб'єктивно переосмислює) та групує певні елементи реальності, що дозволяють йому створити в рамках обмеженого текстопростору власний художній універсум, який ми називаємо в цій роботі внутрішнім світом художнього твору (термін, введений Д. Лихачовим). По відношенню до реальності внутрішній світ художнього твору є особливим типом можливого світу (поняття, запропоноване С. Кріпке), який літературознавець Л. Дожел називає фікціональним світом [цит. за 27, с. 11].

Фікціональні світи, по-перше, характеризуються цілісністю, системністю та багатовимірністю (що споріднює ці художні конструкти із можливим світом формальної логіки, який є альтернативною версією світу реального), по-друге – ірреальністю, оскільки вони створені уявою письменника, а по-третє – ізолятивністю й неповнотою. Автор відбирає, відрефлектовує та комбінує (тобто ізолює, переводить у стан художнього буття) лише ті аспекти реального світу, які відповідають його творчому задуму. Слід зауважити, що внутрішній світ художнього твору поєднує фактичну обмеженість (визначеність) із потенційною необмеженістю: з одного боку, він включає лише авторські смисли, які об'єктивно присутні у

тексті (у вигляді герменевтичних інтенцій художнього тексту), а з іншого боку, ці авторські смисли виступають рецептивними тригерами, що сприяють породженню невичерпно-множинних читацьких інтерпретацій (завдяки рецептивно-феноменологічним інтенціям художнього тексту).

Як бачимо, атрибутив «внутрішній» актуалізується у понятті «внутрішній світ» у значенні «внутрішньотекстовий», адже внутрішній світ твору красного письменства об'єктивно розкодовується, постає у рецепції «зсередини» художнього тексту як фіксованої знакової системи. Його внутрішні смисли сприймаються зовнішнім декодером, тобто реципієнтом, який не просто розкодовує смисли автора (внутрішні смисли), але і, зважаючи на «схематичність» тексту (термін Р. Інгардена) та його рецептивно-феноменогічну інтеніційність, прирощує свої власні. Тож, аналізуючи внутрішній світ художнього твору, необхідно вести мову про власне авторський конструкт, в якому закладений потенціал смислового прирощення.

Творячи внутрішній світ художнього твору, автор визначається із системою хронотопів, в яких відбуватиметься дія. Ці хронотопи наповнюються предметностями, які мають інтенціональний характер, оскільки постають як феномени свідомості, результати сприйняття автора чи персонажа (що, в свою чергу, також породжений авторською свідомістю). У ряді хронотопів діють суб'єкти-актанти (автор-оповідач та персонажі), які, можуть спрямовувати власну свідомість на різноманітні предметні аспекти ймовірного світу твору, тобто на матеріально-речове наповнення хронотопу, сюжетні колізії, а також інших персонажів. Крім того, персонажі можуть рефлектувати з приводу свого феноменологічного автопортрету, тобто синхронної проекції «Я» у власній свідомості.

Окрім власне предметної складової внутрішній світ художнього твору містить також набір знань чи уявлень про абстрактні сутності (ідеї, цінності), які актуалізуються у цьому письменницькому артефакті. Такий корпус інформації у цій роботі пропонується називати ідейно-аксіологічним тезаурусом художнього твору. Поняття «тезаурус» означає тут не

опубліковане джерело довідкової інформації, а запас знань, або ж сукупність уявлень про щось. Ідейно-аксіологічний тезаурус художнього твору має текстуально-знаковий, рецептивний характер, адже він зафіксований у тексті, входить до структури внутрішнього світу і в будь-який час може бути сприйнятий та розкодований читачем.

Формування ідейно-аксіологічного тезаурусу художнього твору як складової його внутрішнього світу передбачає спрямування автором чи персонажем своєї свідомості на певні абстрактні сутності (ідеї, уявлення, цінності). Вже сам факт такого спрямування, внаслідок якого відбувається ізоляція певної абстрактної сутності із безмежжя інших, стверджує цінність такої абстракції для суб'єкта. Надалі ж відбувається феноменологізація цієї абстракції – вона пропускається через модальну рамку фікціональної свідомості, подається в персоналізованій умоглядній проекції, наповнюється суб'єктивними смислами та входить до ідейно-аксіологічного тезаурусу художнього твору.

Сприймаючи внутрішній світ художнього твору, реципієнт насичує його власними смислами. Поєднання розкодованих смислів внутрішнього світу (каркас, базис) та прирощених внаслідок сприйняття художнього тексту рецептивних смислів (надбудова) сприяє формуванню у свідомості реципієнта особливого типу фікціонального світу, який в подальшому називатимемо художнім світом рецепції. Використання атрибутиву «художній» тут мотивоване тим, що саме в процесі рецепції відбувається зумовлене інтенційним горизонтом тексту «добудовування» іманентно схематичного внутрішнього світу, у цілісний, багатовимірний інтелектуальний конструкт. Саме в рамках переходу від внутрішнього світу до художнього, здійснюється трансформація тексту у твір (поняття «текст» і «твір» розглядаються тут у розумінні рецептивних естетиків В. Ізера та Г. Яусса) При цьому внутрішній світ, що є продуктом авторської інтенціональності, здатний породити художній світ, який є рецептивним феноменом, що створюється індивідом-сприймачем.

Крім того, у внутрішньому світі художнього твору, зважаючи на його знаково-текстову природу, часто присутні точки поліфуркації, тобто текстові пасажі, які через свою смислову неоднозначність можуть зазнавати різноманітних (іноді протилежних) інтерпретацій. При цьому, всі подібні інтерпретації є можливими і не породжують так званої гіперінтерпретації. Взаємодіючи з точками поліфуркації, суб'єкт сприйняття має застосувати певний рецептивний модус-шифтер (приміром, іронічний модус). Змінюючи модуси-шифтери, або ж просто трансформуючи умови рецепції (суггестивно-темпоральний горизонт), він створює відмінні один від одного художні світи. Отже, художній світ рецепції, на відміну від внутрішнього світу художнього твору, має множинно-варіативний ситуативно детермінований характер.

Особливості внутрішнього світу художніх творів, як думаються, безпосередньо визначаються їх родо-жанровими характеристиками. Так, ключовою особливістю організації драматичного часопростору є створення ілюзії того, що дія відбувається безпосередньо у теперішньому часі, що вона є «умовно-реальною» [67, с. 2]. Подібна синхронність дії та її репрезентації реалізується за рахунок діалогів і монологів персонажів. Події у драматичних творах відбуваються послідовно, при цьому автор не може довільно розтягувати чи стискати час, темпоральна тягліть у драмі природна, адже вона безпосередньо пов'язана з мовленням персонажів, яке реалізується у реальному часі. Якщо ж драматургові доводиться здійснювати флешбеки – вводити у наратив події минулого – то вони найчастіше згадуються персонажами, тобто реалізуються через їх мовлення.

У порівнянні з іншими родами літератури хронотоп драми є доволі ясним: «національне, соціальне, побутове тло визначено, конкретно розроблено, так само як і час, коли відбувається дія» [13, с. 154]. Однак, попри згадану ясність і визначеність, місце дії в драмі при постановці на сцені театру незрідка зазнає певної схематизації, пов'язаної зі сценічними можливостями. Сценічні вимоги впливають, зокрема, і на авторську інтенціональність, певною мірою обмежуючи свободу її розгортання, адже

драматург змушений обирати для свого твору тільки ті топоси, які можливо реалізувати на театральних підмостках.

Авторське слово в драмі обмежується лише так званим допоміжним (додатковим) текстом, який втілюється у ремарках і авторських коментарях. Українська дослідниця Н. Слюсар пропонує виділяти три види ремарок: пейзажно-інтер'єрні (описи природи, навколишнього середовища або приміщення, в якому відбуватиметься дія), коментувальні (вказують на фізичну, мовленнєву поведінку або емоційний стан персонажа на сцені) і ремарки, так би мовити, інтродуктивні – авторські ремарки, що являють собою перелік дійових осіб на початку тексту драматичного твору [67, с. 9]. Автор у драмі, як бачимо, ніби розчинений у персонажах, його безпосередня присутність реалізується через допоміжний текст, що має функціональний, а не художній характер.

Специфічна позиція автора на маргінесі драматичного твору призводить до редукції описового начала. Якщо в епічних чи ліричних текстах (приміром, у пейзажній лірриці) саме автор реалізує описовий первінь, то в драматичних текстах кількість описів невелика, адже дискриптивність гальмує дію, а це суперечить принципові «постійного наростання напруги дії», що характерний для драматургії [14, с. 160]. Оскільки драматичні тексти мають високий рівень схематичності, в них іманентно присутні потужні рецептивно-феноменологічні інтенції. Читач безпосередньо сприймає зміст реплік персонажів (герменевтичні інтенції тексту), однак візуальна складова часто неексплікована у внутрішньому світі драматичного твору. Саме тому реципієнт вдається до творення-візуалізації – складного процесу, що має подвійну мотивацію. З одного боку, він мотивується текстом, а саме його герменевтичними (об'єктивними смислами, що можуть містити й елементи візуальної інформації) та рецептивно-феноменологічними (смисловими лакунами, які вимагають заповнення через рецептивне домислення, читацьку співтворчість) інтенціями. З іншого боку, характер творення-візуалізації залежить від інтенціонального горизонту реципієнта. Динамічність такого

горизонту визначається флуктуативністю його складових: апперцептивна складова постійно збагачується і під впливом сугестивно-темпорального компонента в ній актуалізуються ті чи інші шари досвіду, які, в свою чергу, знову стають феноменами свідомості, набуваючи при цьому яскраво суб'єктивного забарвлення.

У драматичних творах маємо зміщення акценту з оповідності (наративності) до подієвості. Обмеженість текстопростору драми сценічними вимогами (постановка у театрі триває зазвичай не більше трьох годин) визначає характер розгортання авторської інтенціональності – драматург включає у твір переважно яскраві, напружені колізії, які мають сприяти динамічному розгортанню сюжету. Оповідне ж начало реалізується в експресивних, емотивно-оціночних мовних пасажах риторичного характеру.

У драмі складається специфічний зв'язок між сюжетними колізіями та мовленням персонажів – розвиток сюжету у творах цього роду літератури зазвичай ставить перед персонажем необхідність діяти. Далі може слідувати або певний вчинок, звершення, поведінковий акт, або ж репліки персонажа, його розмисли щодо можливості, доцільності й наслідків своїх діянь. Отже, дія в драмі безпосередньо пов'язана з мовною рефлексією та оцінкою. Через це кожен вчинок героя драми набуває аксіологічного забарвлення. Вербальна оцінка тут, як правило, має експліцитний характер. Тож, аналізуючи драматичний текст крізь призму реляцій між дією та відповідною вербальною рефлексією (задум – підготовка – реалізація – наслідки), можна до певної міри реконструювати інтенційність персонажа. При цьому, вербальна рефлексія персонажа виступає знаковим (текстовим) втіленням інтенціонального синтезу, який здійснюється актантом драматичного твору. Найбільш рельєфно перебіг інтенціонального синтезу прослідковується у монологах та солілоквіях. Реконструйована внаслідок аналізу експліцитно-оціночних пасажів інтенційність дозволяє виявити імпліцитну оціночність у ставленні персонажів до різноманітних феноменів внутрішнього світу п'єси.

Внутрішній світ так званих історичних хронік В. Шекспіра включає всі вищеозначені риси внутрішніх світів драматичних творів, однак має й деякі специфічні риси. Насамперед цим п'єсам Великого Барда притаманна метажанровість. За визначенням Т. Бовсунівської, метажанр – це синтетичне утворення, яке «тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності, його канон має синтетичне значення» [8, с. 11]. На думку української дослідниці, метажанр «не має родової приналежності» [8, с. 11]. Однак це твердження видається дискусійним. Іноді метажанр, дійсно, постає «нейтральним щодо літературного роду» утворенням [70, с. 53]. Таким надродовим феноменом є, приміром, пастораль, що в якості метажанру охоплює і пасторальний роман, і пасторальну повість, і пасторальну драму, і пасторальну поему [28, с. 323]. Втім, думається, що метажанр може передбачати і поєднання елементів різних родів літератури в рамках одного твору. При цьому в структурі творів певного метажанру у вищезазначеному його розумінні все ж присутня певна родова домінанта, яка визначає організацію літературного матеріалу. Так, у метажанрі «драматична історична хроніка», до якого ми відносимо історичні хроніки В. Шекспіра, такою домінантою виступає драма як літературний рід, хоча у його структуруванні важливу роль відіграють також епічне і ліричне начала. До речі, на епічний характер Шеспірових «Генріха IV», «Генріха V» та «Генріха VI» вказує Д. Наливайко [55, с. 511]; про епізацію наративу через введення Хору у хроніці «Генріх V» говорить британський дослідник Ч. Мозлі [187, с. 98]. Ліризація ж реалізується за рахунок включення солілоквіїв (в яких відбувається синтез ліричного, драматичного та епічного начал) або пісень, які використовуються у другій частині «Генріха IV».

Метажанру притаманний не лише синтез літературних родів, але і амальгування різних жанрів літератури. Це дає підстави О. Стужук визначити його як «своєрідну систему жанрів з рядом характерних ознак» [72, с. 5]. Слід зауважити, що усталеної моделі, такого собі інваріанта творення метажанру, не існує. Т. Бовсунівська, зокрема, стверджує, що твори, які об'єднані метажанром, кожного разу творяться за індивідуальною авторською

концепцією, а тому метажанрова «інваріантність становить проблему» [8, с. 12]. Д. Наливайко та Е. Гааз відзначають, приміром, монодраматичний характер Шекспірового «Річарда III» [55, с. 524], британський літературознавець Г. Стайнер вбачає у цій п'єсі близькість із давньогрецькою античною трагедією [223, с. 158], а Е. Гаммонд порівнює цю хроніку із середньовічним мораліте, вказуючи на подібність Річарда і Порока – типового персонажа п'єс цього жанру [147, с. 100]. При цьому, всі вищезгадані жанрові елементи дійсно присутні у цій драматичній історичній хроніці. Подібну жанрово-синтетичну природу мають й інші історичні п'єси Великого Барда. Так, зокрема, за словами Д. Наливайка, «у структурі «Генріха IV» наявні елементи трагедії (в її «високому плані») і ще більшою мірою елементи комедії (в її «фальстафівському плані»), поєднані з елементами побутової драми [55, с. 523].

На думку Т. Бовсунівської, поява метажанру є «наслідком укорінення у конкретний тип культури..., із занепадом якої занепадає і метажанр» [8, с. 11]. Метажанр «драматична історична хроніка» був інтегрований у культурну парадигму єлизаветинської Англії, що передбачала специфічний тип взаємодії історіографії та художньої літератури. Укоріненість драматичних історичних хронік саме в єлизаветинській культурі підтверджується ще й тим фактом, що вже у якобінський період цей метажанр себе вичерпав. Російська дослідниця Ю. Подлубнова вважає, що метажанри присутні у всій історії світової літератури [62], тож, незважаючи на те, що термін «метажанр» нерідко пов'язується із постмодернізмом [7; 8], його використання щодо драматичної історичної хроніки Шекспіра видається цілком доцільним і виправданим.

Думається, що метажанр можна розглядати і як історико-літературний, і як власне авторський феномен. Перший підхід передбачає включення до метажанру творів, написаних у різні епохи, та об'єднаних спільним об'єктом художніх рефлексій та спільною формою репрезентації цих рефлексій. Отже, до метажанру «драматична історична хроніка» правомірно включати широке

коло драматичних творів, в яких відбувається художнє осмислення історичних особистостей та колізій минувшини (зокрема, історичні драми А. Стріндберга, Б. Брехта, М. Андерсона, А. Міллера, Б. Стейвіса, П. Куліша). Натомість, метажанр як авторський феномен охоплює твори одного літератора, об'єднані спільним предметом художнього зображення та особливими (спільними для всіх творів, що відносяться до цього метажанру) законами моделювання внутрішнього світу художнього твору. Драматичні історичні хроніки В. Шекспіра є саме авторським метажанром, в рамках якого всі твори мають спільне тематичне спрямування (події та персоналії англійської історії XII – XVI століть), хоча й виявляють специфічне поєднання жанрових ознак.

Поняття «авторський метажанр» близьке до терміна «авторська жанрова модель», запропонованого українським літературознавцем Л. Закалюжним. «Жанрову модель» він розуміє як «взірцеву систему рис поетики жанру, своєрідну авторську художню схему, водночас принципово відкриту для інтерпретації» [23, с. 10]. Драматичні історичні хроніки Великого Барда дослідник розглядає в контексті їх входження у шекспірівську жанрову модель. Думається, що поняття «шекспірівська метажанрова модель» буде тут більш доцільним, адже авторська жанрова модель передбачає існування взірцевих рис поетики жанру, його канонічної структури, а отже і стійкого жанрового інваріанту. Натомість у випадку із Шекспіровими драматичними хроніками можна говорити про усвідомлену авторську стратегію до амальгамування різних жанрів та залучення елементів різних родів літератури.

Говорячи про драматичні п'єси історичної тематики, Л. Закалюжний послуговується терміном «історична драма-хроніка», який, на думку дослідника, «найбільш повно характеризує жанр» [23, с. 10]. Оскільки в цьому дослідженні застосовано метажанровий підхід, то, думається, що більш вдалим є термін «драматична історична хроніка». Прикметник «драматична» тут вказує на родову домінанту метажанру, який, нагадаємо, передбачає синтез елементів різних літературних родів і жанрів. Натомість

атрибутив «історична» визначає тематичне спрямування та змістове наповнення таких творів. Поєднання ж прикметника «драматична» та іменника «хроніка» вказує на епіко-драматичний характер цих п'єс. Використаний Л. Закалюжним іменник «драма-хроніка» не лише окреслює родову належність, але і створює асоціації із драмою як жанром. При цьому, драма як жанр незрідка розуміється як «п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі. Герої – переважно звичайні, рядові люди» [43, с. 214]. З огляду на природу внутрішнього світу драматичних історичних хронік, такі асоціації є хибними.

Доцільно визначити стійкі риси драматичної історичної хроніки як авторського метажанру, які забезпечують його конструктивну цілісність. Так, у фокусі авторського зображення Шекспірових хронік опиняються постаті англійських монархів, чиї імена винесені у заголовки творів. При цьому визначальними рисами цих драматичних історичних хронік є «багатофабульність, паралельні лінії дії, що породжують численні додаткові колізії, супровідні стосовно головного конфлікту» [23, с. 11]. Тож внутрішній світ хронік Великого Барда є навдивовижу «залюдненим» – драматург вводить у твори не лише історичних персонажів, але і цілу низку фікціональних дійових осіб. Прикметно також, що, поряд із придворними особами, актантами внутрішнього світу цих хронік є і персонажі-простолюдини, що допомагають створити широке соціальне тло, на якому розгортаються події.

Першоджерелами історичних драматичних хронік В. Шекспіра були популярні історіографічні праці тогочасся, зокрема хроніки Е. Голла та Р. Голіншеда. Зважаючи на генетичну спорідненість цих пам'яток історіописання із Шекспіровими історичними п'єсами, можна вести мову про своєрідну трансмутацію, тобто переклад із знакової системи історіографії у знакову систему драматургії, здійснений великим драматургом. При цьому, порівняння першоджерел та шекспірівських текстів відкриває широкі перспективи для визначення авторського інтенціонального горизонту, адже драматург почасти змінював смислові акценти першоджерел. Думається, такі

зміни мотивувалися специфічним характером драматургії, текст якої мав утілювати цілісний внутрішній світ. Заради досягнення такої цілісності Великий Бард почасти відступає від історичної достовірності, однак ці нехтування фактуалістичною стихією, як думається, компенсуються художнім ефектом, який досягається за рахунок введення в художній світ п'єси фікціонального компоненту. Саме завдяки фікціональності внутрішній світ драматичних історичних хронік Шекспіра «оживлюється», наповнюється філософською глибиною та стає психологічно достовірнішим.

Крім того, авторські вимисли та домисли дозволяють створити більш рельєфні образи (це, передусім, стосується персонажної плеяди монархів), які наділені унікальною інтенційністю та потужним рецептивним потенціалом. Детальна вербалізація актів свідомості персонажами Шекспірових хронік, наявність у цих п'єсах солілоквіїв, тобто монологів, в яких словесної форми набуває процес інтенціонального синтезу дійових осіб, робить тексти хронік перспективними об'єктами інтенціонального аналізу. Такий ракурс дослідження дозволить, виявивши імпліцитне ставлення персонажів до елементів внутрішнього світу, розкрити додаткові та приховані змісти драматичного тексту.

Ще однією ключовою ознакою драматичних історичних хронік В. Шекспіра є їх експленаторно-інтерпретативний характер. З одного боку, такі твори розглядалися як пояснювальні схеми історії, а з іншого – в них рельєфно проступала авторська оцінка подій минувшини. Авторське ставлення до історичних перипетій та особистостей монархів можна виявити, зокрема за допомогою фокусування на аксіологічному компоненті внутрішнього світу хроніки, тобто через розгляд міжособистісної оціночності у творі (як одні персонажі оцінюють інших) та завдяки аналізу ідейно-аксіологічного тезаурусу як складової внутрішнього світу твору. Тож у випадку з драматичними історичними хроніками до певної міри можливою виявляється реконструкція авторської інтенційності, зокрема в компоненті апперцепції.

Утім, оцінки та судження, що входять до ідейно-аксіологічного тезаурусу хронік Великого Барда, стосувалися не лише суспільно-політичних перипетій минувшини. Драматичні історичні хроніки Шекспіра були своєрідною реакцією на ідеологічну ситуацію в єлизаветинській Англії, а тому деталі внутрішнього світу цих творів можна розглядати в рецептивних модусах «історія» та «сучасність». Застосування другого із вказаних рецептивних модусів уможливлює залучення драматичних історичних хронік до оцінки та інтерпретації суспільно-політичних подій та персоналій, сучасних для драматурга та перших реципієнтів його творів. Англійський дослідник Ч. Мозлі стверджував, що в хроніках завдяки апеляції до історичного матеріалу Шекспір «описує, оцінює та досліджує політичні реалії та протиріччя свого часу; і ми можемо бути певні, що його глядачі це розуміли» [187, с. 78]. Тож, як думається, інтенціональний горизонт єлизаветинських реципієнтів п’єс Великого Барда на історичну тематику передбачав проведення паралелей між подіями минувшини та актуальною для глядачів ситуацією. Рецептивна вимога актуального звучання п’єси впливала і на розгортання авторської інтенціональності. Автор, сформувавши ментальний образ потенційного реципієнта, що іманентно виявляв зацікавлення історією у зв’язку із сьогоденням, вводив у текст специфічний тип подвійного кодування. Так, реципієнт, який послуговувався модусом «історія», сприймав твір як цілісну художню інтерпретацію подій англійської минувшини. Натомість модус «сучасність» відкривав новий шар смислів, які формувалися внаслідок зіставлення історії та сучасності.

Рецепція драматургії в цілому та драматичних історичних хронік зокрема, також має ряд цікавих рис, які потребують додаткового висвітлення. Варто окремо наголосити на тому, що сприйняття тексту драми читачем та рецепція театральної версії глядачем – це відмінні рецептивні операції, які проходять за різними алгоритмами. Так, свідомість читача драматичного тексту має два шляхи умоглядної репрезентації драматичного простору. З одного боку, читач може бачити дію драматичного твору як таку, що

відбувається на сцені. В такому випадку реципієнт виконує функції одразу декількох театральних діячів, зокрема режисера, художника-сценографа та акторів. Таке сприйняття, як думається, можна назвати інсценуючим читанням. В рамках інсценуючого читання задіюється особлива рецептивна оптика, яка характерна, передусім, для читачів, котрі мають телеологічні інтенції, тобто в подальшому планують здійснити театральну постановку цього драматичного твору.

З іншого боку, можливим є ще один спосіб прочитування драматичних творів, який можна назвати емулюючим. За умов такої рецепції у читацькій свідомості виникає не сценічний, а життєподібний, природний простір, такий, яким він був би у реальному житті. Думається, що можливість емулюючого прочитування драматичного твору передбачає також вірогідність його екранізації, адже мова кіно є менш умовною у порівнянні з мовою театру (Г. Товстоногов зазначав, що «умовність кіно та умовність театру відмінні. Сучасне кіно вимагає тривимірності, достовірності, натуральності як людей, так і середовища, в якому вони знаходяться» [75, с. 101]).

Зауважимо, що інсценуюче та емулююче читання є рецептивними макромодусами. В рамках рецептивного макромодусу «емулююче читання» можливо застосувати різні модуси-шифтери, що, поєднуючись із інтенціональним горизонтом реципієнта, породжують різноманітні художні світи рецепції. Так само і в рамках рецептивного макромодусу «інсценуюче читання» можливе застосування різних модусів-шифтерів. Результатом рецепції драми за допомогою макромодусу «емулююче читання» постає художній світ рецепції. Він є продуктом сприйняття літературного тексту і являє собою альтернативну ментальну художньо-естетичну реальність, яка має онтологічний статус фікціонального світу.

Характер цього фікціонального світу передбачає довільну амальгамацію елементів реального світу, який, однак, зберігає «співвіднесеність із предметною, соціальною і психологічною реальністю» [43, с. 730]. Саме тому в художньому світі рецепції сюжетні колізії онтикізуються (англ. ontic,

утворене від родового відмінку давньогрецького іменника «буття»), тобто набувають характеру ментальної реальності, постають немов спогади про події, які дійсно мали місце. Персонажі драматичного твору в художньому світі рецепції антропологізуються та трансцендентизуються, тобто постають як цілісні особистості, наділені свідомістю, характером, індивідуальними рисами поведінки тощо. Хронотоп при цьому піддається феноменологічній локалізації, тобто у свідомості реципієнта формується уявлення про місце і час дії у творі, яке наповнюється персональними смислами. Художній світ рецепції є цілісним ментальним конструктом, що узагальнює розгортання читацької інтенціональності та має остаточний, кінцевий характер в рамках певного рецептивного акту. Наступна рецепція породжуватиме вже новий художній світ рецепції, який, однак, матиме із попереднім певну спільність, що зумовлюється ідентичністю тексту, який сприймається, сталістю елементів апперцепції та включенням до неї ключових елементів попередньої рецепції, а також подібністю умов сприймання.

Натомість, завдяки імплементації макромодусу «інсценуюче читання» реципієнт сприймає драматичний твір не як художній текст, а як театральний сценарій. Відбувається трансмутація, внаслідок якої текст постає не як художній твір, що втілює завершений результат інтенціональної роботи його автора (знакова система – художня література), а як своєрідний претекст (знакова система – театральне мистецтво), що може бути використаний для сценічної постановки. Тож у свідомості реципієнта, який здійснює інсценуюче прочитування драматичного тексту, формується ментальний варіант театральної постановки, яку в роботі пропонується називати умоглядною сценічною проекцією.

Під час реалізації інсценуючого рецептивного макромодусу в інтенціональному горизонті реципієнта на передній план виходять його телеологічні інтенції. Креативний реципієнт, приміром, сюжетні колізії драматичного твору розглядає як події, які відбуваються не в умовному художньо-естетичному просторі, що близький до реального, а на умовній

сцені. В рамках інсценуючого прочитання персонаж постає як театральний образ, що потребує втілення на сцені засобами акторської майстерності. Хронотоп твору при цьому сприймається крізь призму його сценічної репрезентації (скільки буде тривати вистава? як саме передати на сцені локус, в якому відбувається дія? які декорації слід використовувати?). При підготовці спектаклю всі учасники формують власні умоглядні сценічні проекції, в яких фокусують увагу на певних аспектах постановки (художники, приміром, – на характері декорацій). На основі таких проекцій створюється вистава, яку можна вважати похідною креативною проекцією драматичного твору. Ця вистава сприймається глядачами, у свідомості яких під її впливом формується рецептивний варіант похідної креативної проекції.

Рецептивний варіант похідної креативної проекції за своєю природою подібний до художнього світу рецепції, однак формування цих рецептивних конструктів відбувається під впливом різних художніх артефактів, що утворюються у відмінних знакових системах. Отже, сприйняття драматичного тексту (знакова система – художня література) призводить до формування художнього світу рецепції, а сприйняття похідної креативної проекції драматичного твору породжує рецептивний варіант похідної креативної проекції.

Висновки до розділу 1

Аналіз наукового дискурсу, породженого історичною хронікою «Річард ІІІ», засвідчує, що ця п’єса є одним із найбільш вивчених творів В. Шекспіра. У вітчизняній і зарубіжній дослідницькій річардіані можна виділити декілька пріоритетних сфер уваги літературознавців. Одну з них складають текстологічні студії. В рамках цього напрямку проводяться дослідження щодо канонічного тексту хроніки, вивчаються текстуальні

особливості її першого Кварто і Фоліо, пишуться наукові коментарі до її видань.

Іншими сферами наукових пріоритетів є вивчення першоджерел цієї шекспірівської п'єси, зіставлення створеного драматургом літературного образу з історичною персоною – англійським королем Річардом III, а також полеміка В. Шекспіра з макіавеллізмом (Г. Грейді, Дж. Роу, Т. Спікерман, Ю. Шведов). Цілий комплекс наукових праць присвячений дослідженню стихій потворного, злого і страшного у цій хроніці, її «проблемним сценам» та стилістичним особливостям. Об'єктом дослідження неодноразово обиралися також релігійні імплікації у «Річарді III», його театральні постановки та екранізації.

Вельми перспективним і продуктивним у науковому плані бачиться аналіз предметно-смислового універсуму цієї шекспірівської п'єси крізь призму інтенціонального конструювання ключових елементів художнього світу твору. а також детальне вивчення тих аксіологічно маркованих концептів, що протягом кількох століть інспірують інтенсивну художню та інтелектуальну рецепцію цієї історичної хроніки.

У рамках інтенціонального підходу можна виділити інтенціональності автора, персонажів, реципієнтів-читачів та проактивних реципієнтів. Результатом авторської інтенціональності постає внутрішній світ твору, в якому містяться герменевтичні (смисли, вкладені автором) та рецептивно-феноменологічні (смислові лакуни, що інспірують читацьку креативність) інтенції, які активуються реципієнтом у процесі конструювання художнього світу рецепції.

Існує специфічний тип реципієнтів, яких у роботі запропоновано називати проактивними. На основі художнього тексту вони створюють похідний креативний продукт на кшталт театральної постановки чи екранізації. Фінальним продуктом творчих зусиль проактивних реципієнтів є похідна креативна проекція, яка, у свою чергу, стає текстом-основою для наступних рецепцій.

РОЗДІЛ 2
ІНТЕНЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ ДРАМАТИЧНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ХРОНІКИ «РІЧАРД ІІІ» В. ШЕКСПІРА

2.1 Поліідентичність як домінанта інтенціональності протагоніста

Центральний образ історичної хроніки «Річард ІІІ» вражає своєю амбівалентністю. З одного боку, він постає таким собі генієм злодійства – кривавим тираном, що за масштабністю злочинів може зрівнятися з біблійним Іродом, за віроломством – з Іудою, а за підступністю задумів – із самим дияволом. З іншого боку, Річард ІІІ – це багатогранний образ рефлектуючої людини-актора і людини-режисера, що невідступно чинить зло, але, тим не менш, викликає емпатію глядачів. Головний персонаж хроніки наділений рельєфно виписаною фікціональною свідомістю, що може стати продуктивним об'єктом інтенціонального аналізу. Дослідження інтенціональних актів протагоніста твору дозволить, як думається, не лише визначити специфіку структурування Річардової ідентичності, але й виокремити ті риси образу головного персонажа хроніки, які забезпечують семантичну трансцендентність цієї Шекспірової п'єси.

Вже вступний солілоквій хроніки вводить реципієнтів безпосередньо в лабораторію похмурих задумів протагоніста, де інтенціональні акти набувають вербального втілення. Припинення воєнних дій позбавляє головного героя хроніки його звичної іпостасі – Річард-воїн – і знаменує кризу ідентичності персонажа. В рамках цього солілоквію відбувається інтенціональне конструювання оновленої самості Річарда Глостера в ситуації миру, яка для нього є незвичною. Нова поствоєнна ідентичність персонажа вже не є цілісною, вона постає як складний продукт взаємодії одразу декількох іпостасей. Саме у першому солілоквії хроніки відбувається

кристалізація ключових іпостасей протагоніста, які визначатимуть перебіг інтенціональних актів персонажа.

Повоєнна реальність характеризується Річардом як «weak piping time of peace» [207, с. 126]. У цій фразі маємо прикметник «weak» (слабкий), що експліцитно наділений негативною семантикою. Негативні конотації переходять і на наступний за ним атрибутив – «piping» (той, що грає на дудці чи волинці). Цей прикметник повинен створити асоціації із дудкою або ж пасторальною волинкою – шотландським інструментом, який має м'який мелодійний звук. Для вуха Річарда таким звукам бракує сили, вони слабкі, особливо якщо їх порівнювати із військовими маршами, що також згадуються у цьому солілоквії («dreadful marshes»). Мирне існування наповнене, на думку персонажа, «лінивими насолодами» («I am determined to prove a villain, / And hate the idle pleasures of these days» [207, с. 127]). Словосполучення «these days» із цього пасажу та фраза «weak piping time of peace» характеризують один і той же часовий проміжок – мирний період позірного благополуччя, що послідував за перемогою Йорків у війні Троянд, тобто час, коли починається дія п'єси.

Річард відкрито постулює експліцитну ненависть до інтенціональної предметності поствоєнної доби, об'єднаної родовим поняттям «idle pleasures of these days», в якому часовий відтинок «these days» відповідає темпоральному атрибутиву «weak piping time of peace». У солілоквії наявні і видові репрезентанти (втілення) фрази-гіпероніму «idle pleasures of these days». Це, приміром, «merry meetings», «delightful measures», «lascivious pleasing of a lute», «fair well-spoken days», «amorous looking-glass» [207, с. 127]. Незважаючи на те, що протагоніст вкрай негативно сприймає інтенціональну предметність мирного часу, він наділяє її вишуканими епітетами з виразним позитивним звучанням (merry, delightful, lascivious, fair, well-spoken, amorous, nimbly). Тут маємо перший випадок Річардової іронії, яка є своєрідним модусом персонажа, що детермінує його схильність до чорного гумору. Із цього ж пасажу можна вивести ще два модуси інтенційності Глостера – це

ненависть до прекрасного, а також відраза до всього, що не мотивоване певною ціллю, як-то безглузді розваги. Саме актуалізація останніх двох модусів призводить до того, що персонажа відштовхує гармонія, яка знаходить вияв у музиці (**lascivious** pleasing of a lute, **delightful** measures) або ж танцях (he capers **nimbly**), йому не подобаються придворні зібрання (**merry** meetings), його не вражають тілесна краса чи любовні ігри (**amorous** looking-glass), так само як і пишномовність оточення (**fair well-spoken** days).

У пасажі «…And hate the idle pleasures of these days» [207, с. 127] особливу увагу слід звернути на епітет «idle», котрий можна перекласти як лінивий та бездіяльний. Мирний час бачиться Річардові добою апатії та застою: люди, які оточують протагоніста не прагнуть нових звершень, бажаючи лише «лінивих насолод». Повоєнна буденність характеризується цікавою метафорою:

And all the clouds that lour'd upon our House

In the deep bosom of the ocean buried [207, с. 125].

Глибоке лоно моря виступає тут символом крайнього застою – в той час як у верхніх шарах морів та океанів відбувається постійний обмін водяних мас, води глибинних шарів майже не переміщуються та мають стабільну температуру незалежно від пори року. Річарда відштовхує статика повоєнної реальності. Основний імператив мирного існування – збереження того, що вже здобуто – суперечить діяльнісній паненергійній натурі протагоніста. Про іманентне прагнення діяти свідчить, зокрема, пасаж, в якому Глостер відкрито говорить про те, що смерть Едварда дасть йому нарешті можливість привносити суєту у світ: «And leave the world for me to bustle in» [207, с. 157]. Семантика дієслова «to bustle», використаного Річардом, показує масштаб його руйнівного запалу, а також природну схильність майбутнього короля до рішучих дій та активності. У фразі «Now are our brows bound with victorious wreaths» [207, с. 125] Глостер, як думається, невипадково використовує дієслово «bound», що, окрім значення

«обв'язувати», має ще і значення «зв'язувати», «заковувати». У переможних вінках персонаж вбачає окови, які обмежують його свободу дій.

Що ж є противагою «слабкого миру»? Це, передусім, війна і її атрибути, які згадуються у солілоквії – «bruised arms», «stern alarums», «dreadful marshes», «barbed (armed for war) steeds». Війна виступає у тексті хроніки антитезою амурних розваг («delightful measures») та веселощів («merry meetings»), що супроводжуються танцями («He capers nimbly in a lady's chamber») і музикою («To the lascivious pleasing of a lute»). Всі згадані об'єкти, об'єднані військовою тематикою, слід розглядати як інтенціональні феномени Річардової свідомості, які наділяються позитивними конотаціями. Вони характеризують для героя добрі старі часи, за якими він відверто ностальгує. В солілоквії атрибути воєнної дійсності, що наділяються позитивною семантикою, антитетично протиставляються інтенціональним предметам зі сфери миру, які персонаж клянеться ненавидіти.

Позитивне ставлення Річарда викликають не лише матеріальні об'єкти, але і емотивні вияви, пов'язані із військовим протистоянням, зокрема, страх. У невеликому за обсягом уривку вступного солілоквія лексеми, пов'язані із почуттям переляку, використовуються тричі (**dreadful** marshes; To **fright** the souls of **fearful** adversaries). Слід зауважити, що про війну протагоніст говорить як про таке собі божество чоловічого роду, використовуючи при цьому уособлення («Grim visag'd War hath smooth'd his wrinkled front» [207, с. 126]) та онімізуючи апелятив «war». Персонаж обожнює війну, бо в часи протистоянь він міг бути самим собою, реалізуючи свою іманентну іпостась – Річард-воїн.

В мирний час Річард переживає катастрофічну для себе зміну – втрату власної ідентичності, яка сформувалася та успішно функціонувала в умовах затяжної війни Білої та Червоної троянд. Вперше у своєму житті протагоніст стикається із ситуацією, коли необхідність воювати відсутня. Така зміна екзистенціальної парадигми породжує кризу ідентичності, що знайшла своє

відображення у тексті. Так, у другому рядку першого Річардового солілоквія присутній каламбур:

Now is the winter of our discontent

Made glorious summer by **this son of York** [207, с. 125].

Багатозначність реалізується тут завдяки використанню іменника «son» (син), який є омофоном із лексемою «sun» (сонце). Говорячи про сина Йорків («this son of York»), Річард може мати на увазі свого брата, короля Едварда, який є тим «сином Йорка», що в час дії п'єси має титул англійського монарха.

Можливим є й інше прочитання – Річард використовує вказівний займенник «this», говорячи у цьому пасажі про самого себе. Саме він є тим сином Йорків, що перетворив зиму війни на літо миру. Під таким кутом інтерпретації у словах Глостера вчувається незадоволеність фактом королювання Едварда. Далі в тексті протагоніст хроніки згадує, що тяжко працював задля сходження на престол брата: «I was a pack-horse in his great affairs; / A weeder-out of his proud adversaries, / A liberal rewarder of his friends: / To royalize his blood I spilt mine own» [207, с. 158]; «I was too hot to do somebody good / That is too cold in thinking of it now» [207, с. 168]). Втім, виявилося, що зусилля персонажа не були віддячені належним чином, і в новому мирному світі він залишився ні з чим, в той час як його брат зійшов на англійський престол.

Варіант «this sun of York» (це сонце Йорка) має, як думається, викликати асоціації із королівською емблемою короля Едварда IV – сонцем (у третій частині Шекспірового «Генріха VI» згадується, що Едвард обрав своїм символом сонце, побачивши три сонця перед переможною для нього битвою під Мортімер Кросс). Втім, цей варіант прочитання може стосуватися і Річарда. Думається, що Шекспір невипадково використовує антитезу «зима звад – літо світлодайне» (winter of our discontent – glorious summer). Саме влітку день є найдовшим, а у світлі сонця всі недоліки зовнішності Річарда виявляються ще помітнішими. Крім того, протягом довгого сонячного дня повітря значно прогрівається, а за таких умов некомфортно носити багато

одягу. Тож влітку Глостер позбавлений навіть змоги приховати свої вади за допомогою вбрання. У цьому монолозі маємо ще одну згадку про сонце:

Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun
And descant on mine own deformity [207, с. 126, с. 127].

Можливе символічне прочитання цього пасажу – в час «літа Йорків» (мирного існування – «weak piping time of peace»), коли все навколо потопає у блискучому сонячному світлі (маються на увазі придворні розваги), Річард не знаходить собі місця. Сонячні промені яскраво демонструють всі недоліки зовнішності протагоніста. Він свідомо уникає дзеркал («But I, that am not shape'd for sportive tricks, / Nor made to court the amorous looking glass» [207, с. 126]), втім, перебуваючи на сонці, він змушений бачити свій потворний силует у вигляді тіні. При цьому Глостер немов дистанціюється від власної тіні: він використовує дієслово «spy», що означає «підглядати», «шпигувати» – на свій відразливий силует він дивиться нібито як сторонній споглядач. Крім того, лексема «spy» має також викликати асоціації із придворними інтригами, які за логікою мали активізуватися, коли після воєнного лихоліття запанував мир.

Водночас, вірогідною є і відмінна інтерпретація цього пасажу – у світлі блиску мирного часу сам Річард перетворився на тінь. В такому разі словосполучення «my shadow» (моя тінь) означає не фактичне відображення, а ту екзистенціальну кризу, яку переживає протагоніст. Втративши свою ідентичність в рамках звичної іпостасі Річард-воїн, герой перетворився на тінь самого себе. Мирний час унеможливлює реалізацію його військових амбіцій, до того ж його не цікавлять безглузді придворні забави (узагальнені дієсловами «spy» і «discant» та фразою «idle pleasures of these days»). Отже в час проголошення першого солілоквію Річард має нульову ідентичність, а тому на часі постає віднайдення чи ж конструювання «нового себе».

Наприкінці солілоквію Річард визначається із своєю основною іпостассю: «I am determined to prove **a villain**, / And hate the idle pleasures of these days» [207, с. 127]. Слід зауважити, що іпостась Річард-негідник – це природна грань його ідентичності, яка протягом всієї п'єси структурує ядро інтенційності цього персонажа. Він не сприймає красу та гармонію, йому подобається творити зло, він отримує задоволення, сіючи горе та руїну. Персонаж зізнається, що вже почав реалізовувати цю інтенційність:

Plots have I laid, inductions dangerous,

By drunken prophecies, libels and dreams,

To set my brother Clarence and the king

In deadly hate the one against the other [207, с. 127].

Втім, для Річарда злодіяння є не лише джерелом гедоністичного задоволення. Будь-яке зло, вчинене персонажем, має ще своєрідну точку прикладання, певний легітимізуючий мотив. Таким мотивом для Річарда-негідника стає амбітна мрія про здобуття англійської корони. При цьому напрацьована в часи війни здатність до планування та розрахунку стає в нагоді протагоністові і у мирний час – завдяки ній він перетворюється на особливо небезпечного негідника-стратега, що чітко вираховує кожний свій крок. Ставши монархом, протагоніст планує помститися своєму оточенню за нанесені образи, і, водночас, в повній мірі насолодитися владою, яка дозволить безкарно чинити злодіяння. Королівський титул стає своєрідною метою і вектором розгортання життєвої стратегії персонажа, постійно підживлюючи його активність.

Для досягнення омріяного трону Шекспірів герой поєднує природну іпостась Річард-злодій із ще однією іманентною гранню своєї натури – Річард-актор. Протагоніст має вроджену здатність до лицедійства, йому блискуче вдається перевтілюватися. Іпостась Річард-актор реалізується одразу у двох напрямках. Перший – це, власне, взаємодія із іншими персонажами, в ході якої протагоніст змінює численні маски-амплуа (звабник; родич-брат, син, дядько; потвора; «макіавель» тощо). Другий же

напрямок знаходить свій вияв у солілоквіях та репліках вбік, в рамках яких Річард здійснює вибір масок-амплуа для певного епізоду, хизується своїми успіхами, або ж жартує із притаманною йому похмурою іронією. Реципієнтами акторства другого напрямку мають стати глядачі/читачі. Річард оприявнює ґенезу власних задумів, тобто фактично розкриває для публіки перебіг власних інтенціональних актів. Протагоніст немов втягує глядачів/читачів у світ своїх жорстоких рефлексій. Завдяки такій взаємодії між протагоністом і аудиторією виникає зв'язок особливого типу: навіть попри всю ницість та аморалізм вчинків Річарда реципієнти інколи відчувають співчуття до цього персонажа і не можуть уникнути певного захоплення його окремими рисами.

Маски-амплуа іпостасі Річард-актор обираються ним залежно від вимог ситуації та цілей, які він ставить перед собою. Так, приміром, один із перших авантюрних задумів Глостера – одруження із леді Анною. Для його реалізації протагоніст обирає маску звабника. Про те, що почуття героя – це лише майстерно зіграна роль, ми дізнаємося безпосередньо із його власних слів. Сцені звиблення жінки передує монолог-зізнання Річарда, в якому він ділиться із глядачами своїми мотивами:

For then I'll marry Warwick's youngest daughter.
What though I kill'd her husband and her father?
The readiest way to make the wench amends
Is to become her husband and her father:
The which will I; not all so much for love
As for another secret close intent,
By marrying her which I must reach unto [207, с. 135].

Прикметно, що Річард не називає Анну Невіл по імені, натомість протагоніст іменує її наймолодшою донькою графа Воріка, тобто розглядає її передусім як вигідну для себе партію. Як зазначає англійський історик Ч.Д. Росс, Анна була спадкоємицею земель Воріка на півночі Англії, тому шлюб із нею давав би Глостерові політичний контроль над цим обширним

регіоном [цит. за 147, с. 74]. У другому рядку цього фрагмента розкривається іпостась Річард-злодій: персонаж зізнається, що вбив Анниних чоловіка та тестя – при цьому він не відчуває жодних докорів сумління, адже його риторичне запитання починається зі слів «What though» (Що з того). Думається, що у наступних двох рядках відбувається своєрідне злиття мізогінності, що є модусом інтенційності протагоніста, та акторської маски-амплуа пуританина.

І мізогінні месседжі, і пуританські імплікації характерні для першої сцени першого акту в цілому. Так, приміром, саме мізогінна тональність характерна для реплік протагоніста про королеву Єлизавету та пані Шор – «Why, this it is, when men are rul'd by women» [207, с. 129], «The jealous o'erworn widow and herself (мається на увазі пані Шор), / Since that our brother dubb'd them gentlewomen. / Are mighty gossips in this monarchy» [207, с. 130], «And whatsoever you will employ me in, / Were it to call King Edward's widow sister» [207, с. 132].

Крім того, у сцені неодноразово актуалізується акторська маска Глостера – Річард-пуританин. Саме таке звучання має авторефлективний пасаж зі вступного монологу «But I, that am not shaped for sportive tricks» [207, с. 126], а також репліка, яка безпосередньо передує завершальному монологу-зізнанню (звертаючись до Гастінгса, Глостер говорить про короля Едварда «O, he hath kept an evil diet long, / And overmuch consumed his royal person: / 'Tis very grievous to be thought upon» [207, с. 134]). Річард використовує іменник «wench», який має подвійну семантику – семантично нейтральний переклад (дівчина, жінка) та пейоративізований варіант (проститутка, шльондра). Думається, що протагоніст актуалізує саме пейоративний компонент семантики лексеми «wench» – з одного боку, герой заздрить жінці, адже вона зазнала радощів шлюбу (в інтерпретації Річарда – брала участь у любовних іграх – «sportive tricks»). З іншого боку, Анна в цей момент уособлює для Глостера жіночу стать, до якої персонаж відчуває відверту зневагу. Приміром, коли йдеться про королеву Єлизавету, він

вдається до такої узагальнюючої характеристики: «Relenting fool, and shallow, changing woman!» [207, с. 296], а згодом її разом зі своєю матір'ю називає «язикатими»: «these tell-tale women» [207, с. 296].

Зважаючи на ненависть Річарда до жіночої статі, дієслівна фраза «make amends» може бути переосмислена суголосно похмурій іронії Річарда – в такому разі вона буде означати не «спокутувати вину», а, навпаки, «помститися, завдати болю». Глостер обирає вишукано жорстокий метод помсти – він збирається стати для жінки водночас чоловіком і батьком. Втім, ми пам'ятаємо зізнання Річарда «But I, that am not shaped for sportive tricks». Словосполучення «sportive tricks» має значення сексуальні ігри [207, с. 126], тож Річард, який є непридатним для статевих стосунків, вочевидь планує стати для Анни чоловіком лише формально, фактично ж він буде таким собі чоловіком-батьком, що не виконуватиме подружнього обов'язку. Цей мотив було актуалізовано у кіноверсії «Річарда III», здійсненій режисером Р. Лонкрейном. В екранізації леді Анна намагається спокусити чоловіка, втім він відмовляється від близькості, завдаючи їй страждань, що згодом призвели її до наркозалежності і смерті.

Зваблення леді Анни відбувається за доволі специфічних умов – жінка йде на чолі похоронної процесії свого тестя, колишнього короля Англії Генріха VI, вбитого Річардом Глостером. Процесія зупиняється, аби надати змогу Анні ще раз оплакати мерця. При цьому вона звинувачує Річарда у вбивстві її чоловіка та тестя:

Be it lawful that I invocate thy ghost,
To hear the lamentations of Poor Anne,
Wife to thy Edward, to thy slaughter'd son,
Stabb'd by the selfsame hand that made these wounds! [207, с. 136]

Таким чином, у свідомості Анни Річард Глостер – винуватець її горя. Саме він убив її чоловіка, а, вбивши Генріха VI, позбавив її і політичних перспектив. Вона гірко проклинає його, порівнює із відразливими тваринами – павуками, гадюками, жабами, дошкульно коментує недоліки

його зовнішності. Зі слів жінки ясно, що вона ненавидить протагоніста та вважає його головним винуватцем її горя. Тож Шекспір свідомо ставить Річарда в умови, коли звaблення видається неймовірним. Саме в такій ситуації, з одного боку, в повній мірі втілюється майже гіпнотичне красномовство та непереборна харизматичність персонажа, які актуалізують його акторську іпостась. З іншого боку, реципієнт може оцінити філігранність тактичного розрахунку протагоніста, що є яскравим виявом його злодійського амплуа.

Річард свідомо вираховує момент для своєї появи – він раптово перегороджує шлях траурній процесії, тільки-но вона збирається рушити після короткої зупинки. Вихід Річарда саме в цю мить дає змогу якнайповніше розкритися окремим рисам персонажа, який діє в масці звабника-ловеласа, зокрема його самовпевненості та мужності, а також демонструє статусну перевагу герцога Глостера. При цьому протагоніст з'являється зненацька і в найбільш неочікуваний для леді Анни момент – це спантеличує жінку, перетворюючи її на об'єкт психологічних маніпуляцій.

Прикметно, що сцена звaблення починається зі сварки протагоніста та одного із дворян, який входить до траурної процесії. Глостер одразу ж демонструє власну рішучість, яка межує із відвертою нахабністю. Першою ж реплікою він наказує озброєним дворянам, що несуть труну, зупинитись і поставити свою ношу на землю («Stay, you that bear the corse, and set it down» [207, с. 138]), далі повторює наказ, долучаючи до нього погрозу («Villains, set down the corse; or, by Saint Paul, / I'll make a corse of him that disobeys» [207, с. 138]), в наступній же репліці дошкульно ображає дворянина, який просить пропустити процесію далі, вказуючи на його низьке походження («**Unmanner'd dog!** stand thou, when I command: / Advance thy halbert higher than my breast, / Or, by Saint Paul, I'll strike thee to my foot, / And spurn upon thee, **beggar**, for thy boldness» [207, с. 138]). Зухвалість Річарда призводить до бажаного ефекту – дворяни, які охороняють труну, розгублено поступаються перед протагоністом, і це знаменує першу

перемогу героя. Зауважимо, що в цій ситуації він тріумфує над цілою групою чоловіків, а це, безперечно, надає йому ореолу мужності в очах жінки. Крім того, йому вдається продемонструвати свій статус та свою граничну самовпевненість, що мимоволі здається реципієнтам п'єси харизматичною.

Риторика Річарда-звабника рясніє компліментами, про нещирість яких можна судити із завершального монологу протагоніста у першому акті першої сцени. Зауважимо, що Річард не відповідає на кожний прокльон Анни славослів'ям, він парирує окремі її нападки вишуканими компліментами, що, втім, не переходять у лестощі. В той час як Анна, звертаючись до Річарда, апелює до пекла (жінка називає персонажа «dreadful minister of hell», «the devil»), він, навпаки, пов'язує її із божеством («sweet saint», «angel», «divine perfection of a woman»). Із стоїцизмом Річард зносить численні образи, які стосуються його зовнішності, а також дошкульні порівняння із відразливими тваринами – «lump of foul deformity», «diffus'd infection of a man», «fouler than heart can name thee», «hedgehog», «foul toad». Він, у свою чергу, апелює до краси жінки, використовуючи сонетні кліше «gentle lady», «air creature», «fairer than tongue can name thee».

Між Річардом і леді Анною зав'язується вербальна дуель, яку сам протагоніст влучно характеризує як «keen encounter of our wits» [207, с. 142]. В її ході розкривається ще декілька ключових рис Глостерової особистості – амбітність, іманентний дух змагальності та бажання перемагати будь-якою ціною та за допомогою будь-яких засобів. Ці якості правомірно вважати модусами інтенційності останнього Йорка, адже вони проявляються в усіх без винятку іпостасях протагоніста. Так, приміром, аби зломити опір жінки та завоювати її прихильність, Річард вдається до софістської аргументації («**LADY ANNE** Villain, thou know'st no law of God nor man: / No beast so fierce but knows some touch of pity. / **GLOUCESTER** But I know none, and therefore am no beast» [207, с. 140]; «Let him thank me, that holp to send him thither; / For he was fitter for that place than earth» [207, с. 142]; «He that bereft thee, lady, of thy husband, / Did it to help thee to a better husband» [207, с. 144]), дотепної гри

слів («Speak it again, and, even with the word, / That hand, which, for thy love, did kill thy love, / Shall, for thy love, kill a far truer love; / To both their deaths thou shalt be accessary» [207, с. 147]), відвертої брехні, яку потім сам же спростовує («I did not kill your husband» [207, с. 141], далі у цій же сцені «Nay, now dispatch; 'twas I that stabb'd young Edward, / But 'twas thy heavenly face that set me on» [207, с. 146]).

Річард вражає жінку безпосередністю, сміливістю, а незрідка і безсоромністю своїх зізнань. Протагоніст непрямо погоджується із твердженням Анни про те, що єдиним придатним для нього місцем є пекло, втім, одразу ж робить неочікуваний вербальний випад, який своєю нахабністю змушує зніяковіти співбесідницю (варто пам’ятати, що зваблення відбувається у присутності джентльменів із траурної процесії)

LADY ANNE

And thou unfit for any place but hell.

GLOUCESTER

Yes, one place else, if you will hear me name it.

LADY ANNE

Some dungeon.

GLOUCESTER

Your bed-chamber [207, с. 142].

Слово «bed-chamber» стає потужним маркером-тригером тілесності у цій сцені. В частині діалогу, що слідує за Глостеровою фразою «Your bed-chamber» зустрічаємо неодноразові згадки частин тіла та обличчя, які здійснюються протагоністом. Так, приміром, персонаж згадує груди, почергово використовуючи дві лексеми – bosom і breast («So I might live one hour in your sweet bosom» [207, с. 143]; «Even so thy breast encloseth my poor heart» [207, с. 147]), руки («That hand, which, for thy love, did kill thy love» [207, с. 147]), палець («Look, how this ring encompasseth finger» [207, с. 147]), коліно («And humbly beg the death upon my knee» [207, с. 146]), обличчя («But 'twas thy heavenly face that set me on» [207, с. 146]), очі («Thine eyes, sweet

lady, have infected mine» [207, с. 143]), щоки («That all the standers-by had wet their cheeks» [207, с. 144]), губи («Teach not thy lips such scorn, for they were made / For kissing, lady, not for such contempt» [207, с. 144]), язик («'Tis figured in my tongue» [207, с. 147]). Постійне включення тілесного компоненту – вербальна стратегія Річарда-звабника. Завдяки такому прийому персонаж не лише демонструє впевненість у собі, підкреслює власну пристрасність, але і, в розрахунку на пристрасть у відповідь, створює атмосферу напруженого еротизму.

В процесі звaблення Анни Невіл, Річард всіляко підкреслює власну маскулінність. Він фокусує увагу співбесідниці на тому, що ніколи в житті не проронив ані сльозинки – «These eyes that never shed remorseful tear» [207, с. 145], «My manly eyes did scorn an humble tear» [207, с. 145]. Далі ж протагоніст доводить надзвичайну гнучкість свого акторського дару: від хизування власною маскулінністю він переходить до амплуа жертви і починає плакати. Варто зауважити, що персонаж здатний проливати сльози тоді, коли це необхідно (ця риса споріднює Глостера із традиційним амплуа середньовічних мораліте Пороком, який також був здатний продукувати «крокодилячі сльози»). Так, приміром, у момент прощання із Кларенсом (у сцені, що безпосередньо передує сцені звaблення Анни) Річард, згідно із ремаркою, що міститься у Шекспіровому тексті, плаче. Юний син Кларенса, оповідаючи бабусі про візит дядька, стверджує, що розчулений Річард проливав гіркі сльози і жалів його: «...wept, pitied, kindly kissed my cheek» [207, с. 195]. Однак даючи настанови двом вбивцям Кларенса, Річард згадує англійське прислів’я і називає плач, викликаний жалем чи співчуттям – справою дурнів та недолугих: «Your eyes drop millstones, when fools’ eyes fall tears» [207, с. 170]. Тож плач виправданий тільки тоді, коли того вимагає роль, яку виконує Річард-лицедій. Так, зокрема, ініціювавши страту лорда Гастінгса, Глостер проливає сльози за померлим товаришем, при цьому приписуючи йому власні гріхи. Саме цей емоційний вияв дозволяє Річардові залучити у коло своїх прихильників важливу політичну фігуру – лорда-мера

Лондона. Свою маску-антипод має і маскулінний образ протагоніста. У сцені прийняття Глостером англійського престолу, де Річард виконує роль пуританина, Бекінгем характеризує головного персонажа хроніки прикметниками «gentle, kind and **effaminate**» [207, с. 189].

Ще одна вербальна стратегія Річарда – апеляція до марнославства Анни Невіл. Глостер постає тонким психологом, який постійно підживлює впевненість жінки у своїй красі («Your beauty was the cause of that effect; / Your beauty: which did haunt me in my sleep» [207, с. 143]; «These eyes could never endure sweet beauty's wreck; / You should not blemish it, if I stood by» [207, с. 143]). Про те, що Леді Анна дійсно марнославно впевнена у власній привабливості, свідчать її слова:

If I thought that, I tell thee, homicide,

These nails should rend that beauty from my cheeks [207, с. 143].

У цій фразі жінка відкрито констатує свою вроду («that beauty») і навіть використовує її як привід для словесного шантажу. Думається, що певну роль в успіхові Річарда зіграло і бажання Анни повернути політичний вплив. Героїня побачила, що в протагоністові поєдналися харизматичний лідер, безсоромний злочинець, хитрий дипломат-макіавель – в сумі всі ці якості робили Глостерові монарші амбіції цілком виправданими.

Вражає здатність Річарда до непередбачуваних, сміливих та почасти ризикованих провокацій. Втім, думається, що водночас вони є і плодами тверезого розрахунку. Приміром, Річард вміло розпаливши марнославство Анни та переконавши її у винятковості її краси, раптово стає на коліна, власноруч вкладає в руки жінки меч та підставляє їй розкриті груди. Він зізнається в убивстві її чоловіка та тестя, однак вдається до хитрого психологічного трюку, перекладаючи вину за ці злочини на героїню, адже саме її краса призвела до кровопролитних злодіянь:

Nay, do not pause; for I did kill King Henry,

But 'twas thy beauty that provoked me.

Nay, now dispatch; 'twas I that stabb'd young Edward,

But 'twas thy heavenly face that set me on [207, с. 142].

Цей епізод є емоційним крещендо сцени звaблення. Річард зумів майстерно зломити опір героїні та змусив її погодитися прийняти в дарунок перстень від людини, яку вона тільки-но кляла як вбивцю її близьких людей.

Слід зауважити, що Глостер, який легко маніпулює словами, не задовольняється вербальною перемогою над леді Анною. Для нього важливою є наявність матеріального підтвердження його любовного тріумфу. Саме тому сцена звaблення завершується імпровізованими заручинами, які відбуваються біля труни Генріха VI та за присутності джентльменів із траурної процесії (протагоністу необхідні свідки):

GLOUCESTER

Vouchsafe to wear this ring.

LADY ANNE

To take is not to give [207, с. 148].

Анна приймає перстень Річарда і виправдовує свій вчинок тим, що нічого не дає у відповідь. Втім, обручка стає своєрідною міткою, очевидним підтвердженням беззаперечної перемоги чоловіка-спокусника над дружиною своєї жертви.

Завоювавши серце Анни Невіл, протагоніст миттєво скидає маску звабника і перетворюється на жорстокого політичного стратега. У солілоквії, який завершує сцену звaблення, Річард ще раз зізнається у відсутності почуттів до Леді Анни і звіряється глядачам у своєму страшному задумові – використати жінку для легітимного сходження на трон, а далі позбутися її: «I’ll have her, but I will not keep her long» [207, с. 148]. У цьому монолозі вінзгадує ще одну жертву своїх маніпуляцій – принца Едварда Ланкастера:

Ha!

Hath she forgot already that brave prince,

Edward, her lord, whom I, some three months since,

Stabb'd in my angry mood at Tewksbury?

A sweeter and a lovelier gentleman,

Framed in the prodigality of nature,

Young, valiant, wise, and, no doubt, right royal,

The spacious world cannot again afford [207, с. 149].

Річард наголошує на тому, що зпісля смерті Едварда пройшло лише три місяці, однак Анна Невіл уже забула свого чоловіка (згадаємо, що протагоніст наділяє жіночу стать епітетом «changing»). Далі ж герой, як і в першому монолозі, насичує опис принца Едварда вишуканими епітетами, що мають яскраво виражену позитивну конотацію – «brave prince», «sweeter and a lovelier gentleman», «young», «valiant», «wise», «right royal». Думається, що тут, як і на самому початку п'єси, Річард використовує іронічний модус. Це підтверджують і текстові маркери, зокрема, емоційно-радісний вигук «На!», що порушує метричну структуру основного розміру п'єси – ямбічного пентаметру, вимагаючи після себе паузи.

Цілком вірогідно, що Великий Бард свідомо вдається до такого метричного прийому, аби уможливити зміну інтонації. Протагоніст називає принца сміливим, втім вже у наступній фразі говорить, що вбив його, коли був у гніві. У такому контексті (Річард не говорить про відсіч, яку виказав Едвард у бою) прикметник «brave» – це вже не похвала, а відверте іронічне знущання. Всі ж наступні епітети лише нарощують іронію Глостера, адже, маючи всі ці якості, Ланкастер все ж став жертвою Річарда, якого оточення вважає нездарною потворою. Тепер же, звабивши Леді Анну, протагоніст отримує повну перемогу над Едвардом Ланкастером.

В останній частині солілоквію Річард планує придбати собі дзеркало («I'll be at charges for a looking-glass» [207, с. 150]) та найняти із десяток кравців («And entertain some score or two of tailors» [207, с. 150]). Із першого солілоквію ми вже знаємо, що дзеркало, як і гарний одяг, у Річардовій свідомості є інтенціональними предметами, які маркують приналежність особи до придворних кіл. Отже у завершальній частині свого другого солілоквію протагоніст, як думається, виголошує інтенцію заглибитися у двірське життя, адже лише таким чином можна здійснити амбітний задум –

стати англійським королем. Маска Річард-придворний з найбільшою повнотою актуалізується у сцені зустрічі-примирення, ініційованої хворим Едвардом (II, 1), а також у сцені прибуття юних принців до Лондона (III, 1).

Сцена звaблення леді Анни є справжнім випробуванням для акторів, які реалізують її на сцені. Вербальна взаємодія Річарда Глостера та Анни Невіл відбувається за схемою: аргумент – контраргумент, при цьому непоодинокими є випадки діалогу-стихомітії, тобто «збереження симетрії у складних композиційних формах драматичних творів» [43, с. 643]. За умови подібного обміну репліками дуже важко уникнути неприродності, необхідним є постійне чергування настроїв та інтонацій. Однак в Шекспіровому тексті відсутні ремарки щодо емоційного оформлення реплік (маємо лише одну авторську ремарку подібного типу, що стосується леді Анни «She looks scornfully at him» [207, с. 145]). Обмеженість ремарок створює у цій сцені своєрідні точки поліфуркації, коли інтерпретація того чи іншого епізоду повністю залежить від інтерпретатора. Так, приміром, з монологу протагоніста у середині сцени стає зрозуміло, що жінка довела Річарда до сліз. Втім, у тексті немає жодних вказівок на те, коли Річард починає плакати – коли Анна плює на нього чи протягом діалогу, що слідує за плювком, чи на початку монологу про сльози. Подібні епізоди постійно стимулюють креативний пошук проактивних реципієнтів, сприяючи появі нових несподіваних інтерпретацій образу Річарда Глостера.

Ряд масок Річарда можна об’єднати у групу Річард-родич. Сюди входять ролі брата, сина, дядька. Так, зокрема, реалізація амплуа Річард-брат доводить, що головний герой хроніки володіє даром переконання. Завдяки філігранному розрахунку та постійному контролю своїх емоцій персонажеві вдалося заслужити безмежну довіру братів – Кларенса та Короля Едварда. Прикметно, що Кларенс, незважаючи на аргументи вбивць, все ж вважає Глостера вірним та люблячим братом: «O, no, he loves me, and he holds me dear» [207, с. 183]. Навіть коли вбивці розкривають ім’я замовника злочину і розповідають про інструкції, які давав їм Річард, Кларенс все ж залишається

впевненим у братерській вірності: «It cannot be; for when I parted with him, / He hugg'd me in his arms, and swore, with sobs, / That he would labour my delivery» [207, с. 184]. Цікаво, що так само довірливим є і син Кларенса, який, не зважаючи на аргументи бабусі, герцогині Йоркської, не вірить у підлість Глостера:

Boy

Think you my uncle did dissemble, grandam?

DUCHESS OF YORK

Ay, boy.

Boy

I cannot think it [207, с. 195].

Єдиний діалог Річарда із Кларенсом відбувається, коли останнього ведуть у Тауер. У цій короткій бесіді Глостер незрідка використовує семантичну двозначність, адже він впевнений, що простий та довірливий брат (Річардова характеристика Кларенса «Simple, plain Clarence» [207, с. 138]) не зрозуміє цю гру смислів. Одразу два месседжа містить у собі, зокрема, наступна репліка Річарда:

Meantime, this deep disgrace in brotherhood

Touches me deeper than you can imagine [207, с. 132].

У рецепції Кларенса його ув’язнення, ініційоване указом короля Едварда, сприймається як загроза для братерських почуттів до Річарда. Зовсім інші смисли, як думається, вкладає у цю фразу її адресант – братерська зрада торкається (тобто стосується) Річарда набагато більше, аніж про це може помислити Кларенс. В наступній репліці протагоніст знову вдається до двозначності:

Well, your imprisonment shall not be long:

I will deliver you, or else lie for you [207, с. 132].

Глостер знає, що братове ув’язнення не триватиме довго, адже у нього вже визрів план вбивства Кларенса у в’язниці. В наступній репліці обігрується Річардове розуміння поняття «delivery» – спасіння, яке полягає у

звільненні від земних страждань. Саме так спасіння характеризує другий вбивця Кларенса: «Why, so he doth, now he (тобто Річард Глостер) delivers thee / From this world's thraldom to the joys of heaven» [207, с. 184]. Свідомо двозначним є і дієслово «lie», що у поєднанні із прийменником for має значення *замінити* (Річард прийде на зміну Кларенсові у в'язницю), або ж *брехати* (Річард буде брехати щодо Кларенса). Таким чином, розмова братів перетворюється на своєрідний діалог із подвійним кодуванням, при цьому іронічний код залишається поза розумінням Кларенса.

Протагоніст знає всі недоліки характеру і найстаршого брата – короля Едварда – і вміло користується ними. Так, приміром, зважаючи на емоційність та легковірність родича (він вірить у «drunken prophecies, libels and dreams» [207, с. 127], за словами Кларенса «He hearkens after prophecies and dreams» [207, с. 129]), а також його схильність до пиятики (яка підкреслюється прикметником «drunken»), Глостерові вдається посіяти ворожнечу між монархом та Кларенсом. Річард вміло підкреслює політичну слабкість та недалекоглядність Едварда, закидаючи йому несамостійність прийнятих рішень («'Tis not the king that sends you to the Tower: / My Lady Grey his wife, Clarence, 'tis she / That tempers him to this extremity» [207, с. 129]), вплив на нього коханок («I'll tell you what; I think it is our way, / If we will keep in favour with the king, / To be her men (мається на увазі місіс Шор) and wear her livery» [207, с. 129]), поспішне надання дворянських титулів тим, хто їх недостойний («... whilst many fair promotions / Are daily given to ennoble those / That scarce, some two days since, were worth a noble» [207, с. 154]) та його велелюбність, яка на, думку Глостера, виснажила тіло короля («O, he hath kept an evil diet long, / And overmuch consumed his royal person» [207, с. 134]).

Саме Річард сповіщає королю звістку про смерть Кларенса. Точний розрахунок дозволяє протагоністові через це повідомлення одночасно зреалізувати декілька інтенцій: звинуватити королеву у знущанні («Why, madam, have I offer'd love for this / To be so bouted in this royal presence? / Who

knows not that the noble duke is dead?» [207, с. 190]), непрямо звинуватити наближених до Єлизавети придворних у змові проти Кларенса («Mark'd you not / How that the guilty kindred of the queen / Look'd pale when they did hear of Clarence' death? / O, they did urge it still unto the king!» [207, с. 193]), глибоко вразити хворого короля та остаточно підірвати його здоров'я («**KING** I pray thee, peace: my soul is full of sorrow» [207, с. 191]; «O God, I fear thy justice will take hold / On me, and you, and mine, and yours for this! / Come, Hastings, help me to my closet» [207, с. 193]), показати королівському оточенню (зокрема, майбутньому союзнику Бекінгемові) свій рівень обізнаності у придворних інтригах та можливості впливу на них. При цьому Глостер знову вдається до подвійного кодування – говорячи про лист-помилування, протагоніст згадує якогось повільного каліку:

But he, poor soul, by your first order died,
And that a winged Mercury did bear:
Some **tardy cripple** bore the countermand,
That came too lag to see him buried [207, с. 191].

Думається, що словосполучення «tardy cripple» стосується самого Річарда, адже для того, щоб здійснити вбивство Кларенса, протагоністові необхідно було перехопити лист-помилування. Тож Глостер тут вдається до похмурої самоіронії. Цей тип іронічного кодування, використаний Річардом, так і залишається незрозумілим для інших героїв п'єси, втім він прочитується її реципієнтами. Тож, правомірно стверджувати, що Річардові іронічні пасажі покликані створити своєрідний зв'язок між цим персонажем та глядачем/читачем історичної хроніки. Ідентифікація подвійного кодування у текстовому потоці та вдале декодування завуальованих месседжів, з одного боку інспірують евристичне задоволення реципієнта, а з іншого – викликають мимовільне захоплення риторичною майстерністю персонажа. Саме через талант і харизматичність протагоніста аудиторія співпереживає Глостерові, незважаючи навіть на його відвертий аморалізм.

Досить напружено складаються і відносини Шекспірового Річарда із матір'ю – герцогинею Йоркською. Будь-яка згадка про сина викликає у матері потік негативних асоціацій. Так, у розмові зі своїми онуками, дітьми вбитого Кларенса, герцогиня таким чином характеризує Річарда:

Oh, that Deceit should steal such gentle shapes,

And with a virtuous vizor hide deep Vice!

He is my son, ay, and herein my shame;

Yet from my dugs he drew not this deceit [207, с. 195].

Зауважимо, що в цій репліці два іменника – Deceit та Vice – написано з великої літери. Думається, що подібне написання невипадкове і містить графічний сигнал для реципієнта, що покликаний визначити мотивацію такого текстового оформлення. Саме облудність/брехливість герцогиня вочевидь вважає ключовою рисою Річардової натури, а онімізація цього апелятива перетворює протагоніста на своєрідне втілення облудності – Richard-Deceit. Подібне уособлення певної людської якості створює відсилку до середньовічних п'єс-мораліте. Паралель із мораліте присутня і у другому випадку перетворення загальної назви на онім, адже Vice – це типовий персонаж середньовічного театру, чиє сценічне амплуа, як вже зазначалося, має багато спільного із Шекспіровим образом Річарда Глостера. Фраза ж «steal such gentle shapes» ймовірно стосується акторства протагоніста. Мати чудово розуміє, що її наймолодший син здатний зіграти благородство, втім, це лише гра, «крадіжка благородних форм». Водночас, герцогиня визнає талант Річарда, називаючи його лицедійство віртуозним («virtuous»). Прикметно, що графиня не вказує на джерела Глостерових вад, однак прямо заявляє, що аморалізм протагоніста – не її вина. Тут відчувається виправдовування матері, адже вірогідно, що її нелюбов до сина відіграла визначальну роль у становленні його особистості.

Про те, що матір із дитинства відштовхувала Річарда, свідчать репліки самої герцогині Йоркської. Так, зокрема, вона згадує, що народження наймолодшого сина було важким («A grievous burden was thy birth

to me» [207, с. 282]), дитиною він був вередливою, злою та дикою («Thy school-days frightful, desp'rate, wild and furious» [207, с. 282]), в юнацтві ж зажив слави нестримного й зухвалого хитруна («Tetchy and wayward was thy infancy» [207, с. 283]), який згодом став ще й гордим та кровожерливим лицеміром («Thy age confirm'd, proud, subtle, sly and bloody») [207, с. 282].

При першій безпосередній зустрічі із матір'ю Річард стає на коліна і просить її благословення. У відповідь герцогиня говорить: «God bless thee; and put meekness in thy mind, / Love, charity, obedience, and true duty!» [207, с. 200]. Тут варто звернути увагу на слово «meekness», що є першою чеснотою із тих, котрі матір бажає синові. Вербальна форма цього благословення імплікує нестачу у Річарда зазначених якостей, натомість порядок слів вказує на те, що йому найбільш бракує саме смирення. Герцогиня цілком вірно підмічає, що головним мотивом іманентної діяльнісної орієнтації та паненергізму протагоніста є незадоволеність синхронним станом речей та постійне бажання більшого. Він не може довго насолоджуватися результатами своїх перемог, його особистість, якій не властива смиренність, постійно прагне нових діянь. А оскільки відсутність смиренності поєднуються у структурі його особистості із аморалізмом, то його вчинки стають щоразу більш відразливими та жорстокими.

У спілкуванні із племінником – молодим принцом Едвардом, Річард поєднує роль мудрого порадника із амплуа вірного підданого, апелюючи до марнославства і амбіцій юнака. Протагоніст дотримується церемоніальних форм звертання і щоразу підкреслює статусну перевагу молодого спадкоємця престолу, називаючи принца «my thoughts' sovereign» [207, с. 211], «sweet prince» [207, с. 211], «my Lord» [207, с. 212], «your royal self» [207, с. 214], «Your Highness» [207, с. 214], «my gracious lord» [207, с. 214-215]. Річард, маючи статус лорда-протектора, не наказує принцам йти в Тауер, а позірно пропонує юнакам свободу вибору і, водночас, наполегливо радить чекати коронації саме в Тауері: «Where it seems best unto your royal self. / If I may

counsel you, some day or two / Your Highness shall repose you at the Tower» [207, с. 214].

Втім, вже традиційно для себе, Річард час від часу вдається до ризикованих вербальних стратегій, які можуть бути зрозумілими лише для тих, хто здатний розкодувати імпліцитну іронію його реплік. Так, приміром, говорячи про померлого Кларенса, Глостер фактично робить самовикриття, приписуючи братові власні гріхи:

Than of his outward show; which, God he knows,
Seldom or never jumpeth with the heart.
Those uncles which you want were dangerous;
Your grace attended to their sugar'd words,
But look'd not on the poison of their hearts :
God keep you from them, and from such false friends! [207, с. 211]

Ці слова є справедливим попередженням, однак принц не розуміє, кому воно адресоване. Завдяки цьому гранично посилюється трагізм колізії – жертва сама йде до рук свого вбивці, який фактично знущається із неї, приписуючи власні інтенції своїй же попередній жертві.

У розмові із принцем Едвардом Річард промовляє дві репліки вбік. Перша з них «So wise so young, they say, do never live long» [207, с. 215] – це, водночас, і іронічний коментар стосовно по-дорослому мудрих суджень юного племінника, і своєрідний «тизер» для аудиторії, в якому протагоніст ділиться із глядачами/читачами своїми планами. Друга репліка «Thus, like a formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word» [207, с. 215] також виконує подвійну функцію. З одного боку, це своєрідне інтертекстуальне відсилання до традиційного театрального амплуа, розраховане на впізнання реципієнтами в поведінці Річарда рис образу Порока. З іншого боку, ці слова закликають аудиторію розділити Глостерове захоплення власною риторичною майстерністю. Прикметно, що в розмовах із іншими родичами – Кларенсом та герцогинею Йоркською – протагоніст також використовує репліки вбік. І в усіх випадках вони покликані епатувати реципієнтів. Репліки

в бік в контексті розмови із близькими виглядають справжнім знущанням, показуючи повну відсутність родинних почуттів та співчуття до близьких. Крім того, ці репліки, що наповнені похмурою іронією, окрім відрази можуть викликати або ж мимовільне захоплення блискучою іронією та своєрідним шоуменством Річарда, або ж співчуття до Глостера, що власною поведінкою пориває з найближчими людьми і виявляється повністю самотнім.

Після смерті короля Едварда Річард отримує титул лорда-протектора. Набуття цього статусу дозволяє йому відчути насолоду від влади, адже у період, що передує коронації принца, лорд-протектор фактично отримував повноваження першої особи в державі. Останній Йорк одразу ж користується перевагами владного титулу і наказує взяти під варту, а згодом без суду стратити рідню королеви – сера Томаса Вогана, лордів Грея та Ріверса. Здобувши владні повноваження, Річард-негідник перетворюється на Річарда-тирана. Цю зміну одразу ж відчуває Едвардова вдова Єлизавета:

Ay me! I see the downfall of our house!

The tiger now hath seized the gentle hind;

Insulting **tyranny** begins to jet

Upon the innocent and aweless throne [207, с. 208].

Ці слова Єлизавети можуть бути інтерпретовані не лише в рамках державницького дискурсу, але і в особистісно-персональному зрізі. Так, в особистісно-персональній площині Єлизавети іменник «throne» може бути метонімією її сина – принца, що мав би посісти англійський трон. Думається, що саме його стосуються епітети «innocent» (він безвинний як на фоні Річарда-тирана, так і в силу свого юного віку) та «aweless». І якраз юному Едварду загрожує небезпека від «знахабнілого тирана» герцога Глостера. Оскільки принц Уельський є повним антиподом Річарда, то антоніми зазначених прикметників-епітетів стосуватимуться саме лорда-протектора, тут маємо злиття у свідомості Єлизавети державницького та особистісно-персонального дискурсів. Тож протагоніст, з одного боку, здається жінці

винуватцем її бід та горя країни (innocent – guilty), а з іншого боку вселяє страх їй та всій Англії (aweless – awe-inspiring).

В особистісно-персональному прочитанні метафора «gentle hind» стосується не лише англійської держави, але і принца Едварда, так само як і родичів королеви, ув'язнених у замку Помфрет. Слід також відзначити, що чи не вперше у п'єсі Річард асоціюється не із відразливою чи отруйною твариною, а із благородним тигром – символом могутності та благородства. Тож, як думається, політична далекоглядність змушує Єлизавету ставитись до Річарда як до серйозного супротивника, вона бачить в ньому такого собі короля хижаків, що, проливаючи кров, все ж зберігає свою велич. Крім того, лексема «tiger» співзвучна зі словом «tyrant». Слово ж «house» означає тут не лише Англію чи королівський рід, але і правління Йорків (House of York) загалом. Таким чином, Єлизавета не лише відчуває небезпеку, але і пророкує, що правління Річарда-короля буде недовгим.

Річард-тиран створює команду довірених осіб, до якої входять сер Вільям Кетсбі (який виконує роль подвійного агента, коли вивідує у Гастінгса, як той ставиться до коронації Глостера), сер Річард Ретклiф та лорд Ловел. Члени команди останнього Йорка виконують передусім «чорну» роботу, допомагаючи Річардові у запровадженні політичного терору. Так, зокрема, Ретклiф координує розправу над родичами королеви, лорд Ловел веде на страту Гастінгса. Ключовою ж фігурою Річардового оточення і його правою рукою стає герцог Бекінгем. Протагоніст вміло експлуатує певні риси характеру цього придворного вельможі. Глостер завойовує прихильність Бекінгема, маніпулюючи марнославством чоловіка. Він адресує йому такий собі енкомій, в якому Річард позірно визнає перевагу Бекінгема як стратега «My other self, my counsel's consistory, / My oracle, my prophet, my dear cousin, / I, as a child, will go by thy direction» [207, с. 202].

Герцог Бекінгем надзвичайно амбітний. Він, як і Річард, вважає себе обдарованим актором і талановитим оратором (герой почасти марнославно

хизується цими якостями), бере активну участь у інтригах, спрямованих на коронування протагоніста.

Страта родичів королеви знаменує запуск машини політичного терору. При цьому Річард-тиран не обмежується залякуванням, доходячи до фізичного усунення жертв. Такі дії не лише дозволяють Йорку позбутися незгодних та полегшити свій шлях до трону, але і дають змогу тримати у страху можновладців. Тривожна атмосфера підриває психологічний стан тих, хто належить до Річардового оточення. Саме тому сон лорда Стенлі, в якому він бачить вепра, це не лише символ-передбачення, але і наслідок страху, який переповнює тих, хто близький до Глостера. Стенлі, чутливий до змін політичного клімату, першим відчуває страх та сумніви. Страх настільки глибоко вражає лорда, що говорячи про нього, він посеред репліки переходить із білого вірша на попарно римовані рядки:

The lords at Pomfret, when they rode from London,
Were jocund, and suppos'd their states were sure,
And they indeed had no cause to **mistrust:**
But yet, you see how soon the day **o'ercast.**
This sudden stag of rancour I **misdoubt**;
Pray God, I say, I prove a needless **coward**!
What, shall we toward the Tower? The day is spent [207, с. 226].

Поєднання іпостасі Річард-негідник та Річард-актор в умовах доступу до фактично необмеженої влади перетворює протагоніста на особливо небезпечного тирана-садиста, який завдяки лицедійству відкрито знущається над жертвою. Описані якості головного персонажа хроніки яскраво втілюються у сцені винесення вироку лорду Гастінгсу (III, 4). Прикметно, що рада, яку скликає Річард, відбувається близько четвертої години ранку – через ранній час всі учасники зібрання відчувають сонливість та стрес. Річард запізнюється, змушуючи чекати на себе. Крім того, він підкреслює, що проспав початок зібрання, показуючи тим самим, що йому дозволено більше, аніж іншим учасникам зустрічі. Вирок Гастінгсу виноситься по

надуманому приводу. Спочатку Річард стверджує, що в нього всохла рука, яка з дитинства не діяла належним чином через вроджене каліцтво. Винуватцем цієї фізичної вади майбутній монарх проголошує королеву Єлизавету та коханку Едварда IV місіс Шор. На це Гастінгс промовляє фразу, яку він навіть не встигає закінчити – «If they have done this deed, my noble lord – » [207, с. 235]. Через використання слова «if» Річард наказує обезглавити Гастінгса, адже семантика цього союзу передбачає сумнів, а Річард не припускає жодних сумнівів щодо справедливості власних вигадок. Абсурдність ситуації підсилюється і через те, що незадовго перед вироком Гастінгс прославляв незлостивість та гарний настрій Глостера. Прикметно, що Річард-тиран карає Гастінгса не за вчинок, а за слово (при цьому Шекспір невипадково обирає саме лексему із двох літер, перетворюючи звинувачення на фарс).

Вирок для Гастінгса стає і таким собі випробуванням персонажів на вірність протагоністові: після фрази «The rest that love me, rise and follow me» [207, с. 235] всі учасники зібрання покидають засудженого до страти лорда. Не вступаються за Гастінгса ані Стенлі – його друг та соратник – ані духовна особа – єпископ Ілійський. Річард всіляко підкреслює свою кровожерливість – персонаж відмовляється їсти, доки на його столі не опиниться голова Гастінгса. Думається, що тут актуалізуються анімалістичні порівняння, характерні для Річарда, коли він став лордом-протектором, зокрема паралелі із тигром та вепром (сон Стенлі, в якому він бачить вепра, правомірно вважати лейтмотивом другої сцени третього акту, до того ж слово «вепр» як символ Річарда вжито у цій сцені п’ять разів).

Мета Річарда-тирана – посісти англійський трон. Зауважимо, що необхідними умовами коронування Глостера були не лише усунення всіх конкурентів, але і хоча б часткова підтримка населенням кандидатури нового монарха. Протагоніст розпочинає пропагандистську кампанію, яка має одразу два напрямки. Перший – це створення міфологізованого образу Річарда як ідеального правителя. Герцог Бекінгем влаштовує імпровізований

мітинг, під час якого вихваляє Глостера: «Being the right idea of your father, / Both in your form and nobleness of mind; / Laid open all your victories in Scotland, / Your dicipline in war, wisdom in peace, / Your bounty, virtue, fair humility» [207, с. 246]. Прикметно, що зусилля Бекінгема виявляються марними – люди, що зібрались на мітингу, відмовляються кричати «God save Richard, England's royal King» [207, с. 246]. Бекінгем, вочевидь, маючи підозри щодо непопулярності Річарда серед народу, залучає підставних людей, які створюють ілюзію народної підтримки: «some followers of mine own, / At the lower end of the hall, hurl'd up their caps, / And some ten voices cried 'God save King Richard!'» [207, с. 246]. Другий напрямок Річардової пропаганди полягає у спробах зіпсувати репутацію Едварда IV – в рамках кампанії із чорного піару померлого короля називають бастардом, приписують йому двоєженство, ненаситну хтивість, схильність до насильства над жінками та неповагу до підданих.

Вирішальний крок до корони Річард-актор робить в амплуа пуританина. Слід зауважити, що протягом дії п'єси він вже виступав у цій масці. Так, зокрема, протагоніст прагне здаватися глибоко віруючою людиною – він постійно клянеться іменем святого Патріка, демонструє співчуття та розкаяння у своїх попередніх гріхах (говорячи про Маргариту «I cannot blame her: by God's holy mother, / She hath had too much wrong; and I repent / My part thereof that I have done to her» [207, с. 168]), а у сцені примирення підданих королем Едвардом у гіперболізовано-патетичній манері підкреслює свою здатність прощати («If I unwittingly, or in my rage, / Have aught committed that is hardly borne / By any in this presence, I desire / To reconcile me to his friendly piece» [207, с. 190]) та повну відсутність злих намірів («'Tis death to me to be at enmity; / I hate it, and desire all good men's love» [207, с. 190]; «I do not know that Englishmen alive / With whom my whom my soul is any jot at odds, / More than the infant that is born tonight» [207, с. 190]).

Втім, у тексті хроніки ми знаходимо підтвердження нещирості Річардової віри в Бога, яка є лише атрибутом маски пуританина. Релігійна тематика навіть використовується Глостером як привід для жартів, що незрідка виголошуються у репліках вбік. Приміром, зустрічаючи матір, герой просить її благословення і одразу ж промовляє вбік дотепний жарт, бажаючи собі довгого життя. На комплімент лорда Ріверса стосовно християнської доброчесності, протагоніст відповідає викривальною реплікою вбік, що сповнена гумору і самовпевненості «So do I ever – (Speaks to himself) being well advis'd / For had I cursed now, I had cursed myself» [207, с. 168].

Ще один іронічний жарт із цієї тематичної групи заснований на оксюмороні – Річард хвалить Господа за свою скромність, тобто він пишається своєю скромністю «I thank my God for my humility» [207, с. 190]. Вочевидь, найбільш відвертим протагоніст постає у своїх солілоквіях: в одному із них персонаж робить самовикривальне зізнання – він грає святенника, прикриваючись уривками зі Святого Писання для того, щоб творити зло і таким шляхом в амплуа пуританина/святенника реалізовувати іпостась Річард-негідник:

And thus I clothe my naked villainy

With odd old ends stol'n forth of Holy Writ,

And seem a saint, when most I play the devil [207, с. 170].

У цьому уривку герой також наголошує на необхідності поєднання іпостасей Річард-негідник та Річард-актор в амплуа пуританин/святенник. Тут маємо цікаву метафору – іпостась негідника виявляється «голою» («my **naked** villainy»), тобто неефективною, недієвою без лицедійства. Крім того, акторські амплуа дозволяють приховати (в тексті маємо дієслово «одягнути» – «clothe») не лише зловісні інтенції Річарда, але і його справжній характер.

Сцена, в якій Річард пристає на пропозицію стати королем – це справжній спектакль в спектаклі, розіграний акторським дуетом Бекінгем – Глостер. Протагоніст з'являється над головами лорда-мера, старшини та

городян в амплуа Річард-святенник – він виходить на горішню галерею у супроводі двох святих отців. У руках головний персонаж тримає молитовника. При цьому він демонструє, що неохоче приймає запрошення Бекінгема, адже поява перед натовпом відриває його від молитов. Завдяки цим деталям створюється образ ідеального правителя – мудрого, благородного, схильного до побожних розмислів. Бекінгем пишномовно вмовляє Річарда стати королем і, водночас, вербалізує чутки, спрямовані проти Едварда IV. Протагоніст тричі відмовляється – завдяки такому акторському прийому створюється ажіотаж публіки і коронація Річарда починає здаватися чимось бажаним. Персонаж навіть йде на ризик: втретє відмовившись стати монархом, він відпускає громадян та старшину, однак досить скоро повертає їх і врешті-решт погоджується коронуватися.

З четвертого акту протагоніст діє у п’єсі у статусі законного короля Англії Річарда III. Прикметно, що Шекспір не виводить протагоніста у першій же сцені цього акту, натомість в ній маємо реакцію інших персонажів (Єлизавети, Анни, герцогині Йоркської, Брекенбері та лорда Стенлі) на новини про коронацію Глостера. Ця сцена наділена потужною емоційністю – реакція жінок на звістку про коронацію має драматичне звучання, зокрема Єлизавета доволі екзальтовано виражає власне горе: «Ah, cut my lace asunder / That my pent heart may have some scope to beat, / Or else I swoon with this dead-killing news!» [207, с. 260], а герцогиня Йоркська проклинає себе через те, що народила вбивцю-василіска: «O my accursed womb, the bed of death! / A cockatrice hast thou hatch'd to the world, / Whose unavoided eye is murderous» [207, с. 260]. Втім, окрім емотивної складової ця сцена має величезне значення у формуванні політичного фону четвертого та п’ятого актів хроніки. Саме в ній відбувається оформлення потужного союзу, опозиційного Річардові: Єлизавета радить Дорсетові тікати з Англії, а лорд Стенлі направляє його до Річмонда. Ці три персонажі – Єлизавета, лорд Стенлі та Річмонд – стануть ключовими фігурами руху спротиву, який наприкінці п’єси призведе до падіння режиму тиранії Річарда III.

В наступному акті Річард з'являється вже як король. Можна стверджувати, що мета, яку він ставив на початку п'єси, досягнута. Однак життя протагоніста повинно бути мотивоване якоюсь ціллю, без неї воно втрачає сенс. Наявність цілі дозволяє Річардові реалізовувати іпостась негідника, легітимно творити власні злодіяння, які завжди здійснюються заради чогось. Протагоністові доводиться обрати ціль, яка пов'язана не з майбутнім, а з теперішнім – він вирішує будь-якою ціною зберегти свій королівський статус. Вперше в житті герой спрямовує свої зусилля не на отримання, а на збереження – протагоністові доводиться не нападати, а захищатися. Нетипова ціль змушує Річарда задумуватися про те, чи дійсно він на вірному шляху – герой ніби вмовляє себе далі творити зло: «But I am in / So far in blood that sin will pluck on sin: / Tear-falling pity dwells not in this eye» [207, с. 268]. Втім, не маючи жодних альтернатив, Річард III все ж обирає мотив збереження за собою трону і зважується на вбивство своїх племінників – принца Йоркського та його брата. Варто відзначити, що персонаж вбиває власноруч тільки у воєнний час, в ситуації миру такі злочини здійснюються силами найманців. Для вбивства принців Річард наймає Тіррела, який, у свою чергу, доручає виконати це злодіяння Дайтону і Форресту. Легкість, з якою протагоніст знаходить вбивць, а також можливість передоручення його наказів демонструють, що в країні за час воєнних лихоліть сформувалася ціла система злочинних угрупувань.

В цьому акті стає помітним, що характер Річарда зазнає певних змін. Король втрачає контроль над своїми емоціями. Так, приміром, коли Бекінгем не погоджується вбити принців, монарх починає гнівно кусати губи. Королівське оточення така реакція дивує – Кетсбі, звертаючись до придворних, говорить: «The king is angry: see, he gnaws the lip» [207, с. 265]. Кусання губ, з одного боку, є виявом гніву протагоніста, з іншого боку, демонструє його розгубленість та втрату впевненості у собі. Остання якість має величезне значення для іпостасі Річард-актор. У четвертому та п'ятому актах протагоніст майже не вдягає масок, він перестає лицедійствувати. Так,

зокрема, докорінно змінюється тональність стосунків героя зі своєю матір'ю. Зустрівшись із нею у статусі короля, Річард зневажливо відмовляється її слухати, відкрито глузує із неї, загалом виказуючи свою крайню антипатію. Протагоніст навіть пригадує дитячу образу – у його пам'яті спливає епізод, коли матір не запросила його до сніданку:

DUCHESS OF YORK

...What comfortable hour canst thou name,

That ever graced me in thy company?

KING RICHARD III

Faith, none, but **Humphrey Hour** (так в Англії називали сніданок), that call'd your grace

To breakfast once forth of my company.

If I be so disgracious in your sight,

Let me march on, and not offend your grace [207, с. 283].

Пригнічення природної акторської іпостасі персонажа робить його слабшим і вразливішим та чинить негативний вплив на його психологію. Саме через психологічну нестабільність у Річарда виникають проблеми зі сном. Так, зокрема, протагоніст називає принців «foes to my rest, and my sweet sleep's disturbers» [207, с. 268], а Анна говорить про те, що у шлюбі не знала спокою через неспокійний сон чоловіка «For never yet one hour in his bed / Did I enjoy the golden dew of sleep, / But with his timorous dreams was still awak'd» [207, с. 262].

Відсутність нормального сну виснажує нервову систему героя, роблячи Річарда нестриманим та розконцентрованим. Так, можна припустити, що у першій сцені четвертого акту Річард не помічає Бекінгема (герцог 6 разів звертається до короля з проханням передати йому обіцяне Глостером графство Герефорд) не тому, що хоче познущатися із нього, а тому, що його виснажений розум втрачає гнучкість, тож, думаючи про графа Річмонда (свого головного супротивника), він просто не може водночас реагувати на репліки Бекінгема. Почувши нарешті колишнього партнера, Річард-король

знімає маску підлесника і різко відповідає Бекінгемові: «Thou troublest me; I am not in the vein» [207, с. 271]. Використання дієслова «troublest» показує, що Річарда-короля можна легко роздратувати, при цьому занепокоїти його можуть навіть дрібниці.

Новини про втечу Дорсета до Річмонда проявляють ще декілька рис Річарда ІІІ, які є типовими для королів-тиранів – це хвороблива підозріливість (звертаючись до Стенлі протагоніст говорить: «Stanley, he is your wife's son well, look unto it» [207, с. 265]) та марновірство («As I remember, Henry the Sixth / Did prophesy that Richmond should be king, / When Richmond was a little peevish boy. / A king, perhaps, perhaps» [207, с. 270]).

Прикметно також, що Річард ІІІ не вбиває Бекінгема. Король проганяє ображеного герцога, який приєднується до руху спротиву. У випадку із Бекінгемом не працює провідний мотив діянь Річарда-короля – збереження престолу. Протагоніст не вважає цього вельможу потужним супротивником, тож, як думається, Річард не хоче вбивати його за відсутності легітимізуючого приводу. Як бачимо, після страти племінників головний герой хроніки стає більш вибірковим у своїх злодіяннях. Зауважимо, що Бекінгем все ж буде страчений, однак вже як військовий заколотник, що виставляє своїх солдат супроти армії короля.

Приєднання валлійських солдатів герцога Бекінгема та вояків лорда Мортона до військової опозиції під проводом Річмонда знаменує формування потужного руху спротиву останньому Йорку. Річард-тиран майже без вагань приймає рішення використати для збереження за собою корони іпостась Річард-воїн:

Come, I have heard that fearful commenting
Is leaden servitor to dull delay;
Delay leads impotent and snail-paced beggary
Then fiery **expedition** be my wing,
Jove's Mercury, and herald for a king!
Come, muster men: my counsel is my **shield**;

We must be brief when **traitors** brave the **field** [207, c. 274].

Думки про війну переповнюють свідомість протагоніста, і це відображено у його репліці – герой згадує інтенціональну предметність воєнного часу, як-то похід («expedition»), щит («shield»), ворогів («traitors») та поле бою («field»). При цьому війну персонаж асоціює із рухом, динамікою – у репліці маємо згадку бога Меркурія, що мав крилаті сандалі. «Fiery expedition» (дослівно – полум'яний похід) дозволить Йорку вирватися із замкнутого кола придворного життя.

Відродження іпостасі Річард-воїн та вірогідність походу, вочевидь, радують короля-тирана, адже знаючи про свою військову майстерність, протагоніст вже підсвідомо сподівається на тріумф. Два рази він використовує імператив «Come!», що можна перекласти як «Вперед!». Останній Йорк прагне поєднати статичний мотив збереження престолу та динамічний рух вперед, до майбутніх бойових перемог. Саме останній шлях є виходом із «snail-paced beggary», тобто кулуарної боротьби за збереження престолу. Існування в ситуації миру, що наповнене статикою, протагоніст прямо характеризує як нудне («dull delay») і таке, що сповільнює та позбавляє сили («Delay leads impotent and snail-paced beggary»). Очевидною тут є паралель із характеристикою миру, висловленою у першому солілоквії – «weak piping time of peace» та «idle pleasures». Крім того, прикметно, що повернення до іпостасі воїна відбувається тоді, коли Річард вже має статус короля. В аксіологічному полі мирного існування Річард III був негідником, тираном, королем, який продукує зло. Загроза ж війни ознаменувала трансформацію аксіологічної парадигми – в нових умовах протагоніст мав змогу перетворитися на короля-воїна, а отже трансформувати сприйняття своєї іманентної зловмисності, яка у ціннісній оптиці воєнного часу могла б здатися природною звитягою.

Проте Річард не має змоги одразу ж кинутися у горнило битви. Задля збереження корони йому передусім необхідний шлюб із донькою Єлизавети, яка до того ж є його рідною племінницею. Монарх-тиран розуміє, що дівчина

може одружитися із Річмондом – такий союз поєднав би нащадка Йорків (юна донька Єлизавети) та родича Ланкастерів (Річмонд) і став би достатньою передумовою для створення нової королівської династії (саме за такою схемою граф Річмонд, згодом король Генріх VII, заснував нову династію Тюдорів). Слід зауважити, що Річард має певні побоювання щодо успіху цього задуму, котрий він характеризує як «Uncertain way of gain» [207, с. 270]. Крім того, переговорам із Єлизаветою безпосередньо передує розмова із матір'ю, яка закінчується не лише образами на його адресу, але і побажанням йому військової поразки та навіть смертним прокляттям:

Therefore take with thee my most heavy curse;
Which, in the day of battle, tire thee more
Than all the complete armour that thou wear'st!
My prayers on the adverse party fight <…>
Bloody thou art, bloody will be thy end;
Shame serves thy life and doth thy death attend [207, с. 284].

Втім, акторському дару Річарда не дає розкритися не лише тривожний психологічний фон. Іпостась Річард-актор в повній мірі реалізовується лише у мирний час. В умовах же наростаючої мілітарної небезпеки саме війна займає думки Річарда. До воєнної тематики він апелює навіть протягом вербальної дуелі із Єлизаветою («Madam, so thrive I in my enterprise / And dangerous success of **bloody wars**, / As I intend more good to you and yours» [207, с. 286]; «And when **this arm of mine hath chastised** / The petty rebel, dull-brain'd Buckingham, / Bound with **triumphant garlands** will I come / And lead thy daughter to a **conqueror**'s bed; / To whom I will retail my **conquest won**» [207, с. 290]; «So thrive I in **my dangerous attempt** / **Of hostile arms!**» [207, с. 294]). Однак Річард не може бути водночас і актором і воїном, ці іпостасі взаємовиключають одна одну. Тож правомірно стверджувати, що Річард-воїн пригнічує Річарда-актора, не даючи протагоністові повністю реалізувати свій лицедійський потенціал.

Героєві вочевидь бракує креативності – він вдруге намагається використати той арсенал прийомів, який дозволив йому звабити леді Анну. Він знову вдається до брехні, яку сам же спростовує: спочатку він говорить «You speak as if that I had slain my cousins» [207, с. 285], а далі ж, наприкінці сцени зауважує: «**QUEEN ELIZABETH** But thou didst kill my children. / **KING RICHARD III** But in your daughter's womb I bury them» [207, с. 295]). Він використовує вишукані софізми («**QUEEN ELIZABETH** Shall I be tempted of the devil thus? / **KING RICHARD III** Ay, if the devil tempt thee to do good» [207, с. 295]), неправдиві клятви. Річард клянеться Святим Георгом, орденом Підв'язки, своїм королівським вінцем, самим собою, світом, Богом, своїм майбутнім та прийдешніми військовими звитягами, однак Єлизавета вміло розвінчує всі клятви протагоніста. Його промова рясніє компліментами (доньку Єлизавети Річард називає «virtuous and fair, royal and gracious» [207, с. 285]; «the beauteous, princely daughter» [207, с. 289]). Як і у випадку з Анною, персонаж апелює до владних амбіцій Єлизавети («Again shall you be mother to a king, / And all the ruins of distressful times / Repair'd with double riches of content» [207, с. 289]) та прикидається її жертвою («You mock me, madam; this is not the way / To win your daughter» [207, с. 288]). Смішним самоповтором виглядає спроба Річарда виправдати свої злодіяння коханням до доньки Єлизавети («Say that I did all this for love of her» [207, с. 288]). Використовує Річард і маску-амплуа святенника – він симулює каяття «If I did take the kingdom from your sons, / To make amends, I'll give it to your daughter» [207, с. 289]. Він клянеться у своїх добрих намірах іменем Бога, однак використовує доволі непевне формулювання клятви, починаючи її словами «Why, then»: «Why, then by God» [207, с. 292].

Єлизавета виявляється достойним супротивником. Гострий розум та природна дотепність дозволяють їй парирувати всі аргументи протагоніста. До того ж, розмова головного персонажа хроніки і Єлизавети відбувається без свідків і це також могло негативно вплинути на Річарда-актора. Наявність сторонніх глядачів інспірує протагоніста до блискучої гри, відсутність же

свідків позбавляє його важливого джерела натхнення. Король не отримує згоди, а тому фраза «Relenting fool, and shallow, changing women» [207, с. 296] звучить не як вияв переможного тріумфу, а як мізогінна образа чи ж спроба самозаспокоєння.

З часом протагоністові стає все важче переключатися з однієї іпостасі на іншу своїми іпостасями. Після розмови з Єлизаветою йому миттєво доводиться перевтілитися із актора у тирана, що готується до воєнного протистояння. Цей перехід вдається йому нелегко – герой не може запам'ятати свої ж накази, метушливо змінює власні рішення («**RATCLIFF** What is't your highness' pleasure I shall do at Salisbury? **KING RICHARD III** Why, what wouldst thou do there before I go? **RATCLIFF** Your highness told me I should post before» **KING RICHARD III** My mind is changed, sir, my mind is changed [207, с. 297]). Він несправедливо ображає підданих («**KING RICHARD III (**To CATESBY) Dull, unmindful villain, / Why stand'st thou still, and go'st not to the duke? **CATESBY** First, mighty sovereign, let me know your mind, / What from your grace I shall deliver to him» [207, с. 298]). В очікуванні битви Річарда дратують всі практики придворного життя, зокрема куртуазно-евфуїстична манера висловлюватись лорда Стенлі. Це – прикмета мирного життя, однак думки короля заповнює війна. Розгніваний монарх просить лорда говорити чіткіше та зрозуміліше:

KING RICHARD III

Enter STANLEY

How now, what news with you?

STANLEY

None good, my lord, to please you with the hearing;

Nor none so bad, but it may well be told.

KING RICHARD III

Hoyday, a riddle! neither good nor bad –

What need'st thou run so many mile about,

When thou mayst tell thy tale the nearest way?

Once more, what news? [207, с. 297]

Зауважимо, що Річард не вдається до акторських перевтілень. Він скидає маски і прямо говорить Стенлі, що побоюється його зради: «Thou wilt revolt, and fly to him, I fear» [207, с. 298] і далі «Ay, ay. thou wouldst be gone to join with Richmond: / I will not trust you, sir» [207, с. 298]. Повторення, яке використовує герой, доводить, що його підозріливість переростає у таку собі параноїдальну манію.

Протагоніст роздратований поганими новинами, які приносять двоє гінців. В країні відбуваються збройні повстання, до яких приєднується все більше людей. Річард гнівається, адже він не зміг запобігти цим заколотам – його затримали в замкові королівські обов'язки мирного часу та необхідність інтригами утримувати престол у своїх руках, зокрема укласти угоду із Єлизаветою. Розпач героя досягає піку, коли з'являється третій гонець. Не вислухавши його, король одразу б'є підданого. Коли ж Річард III дізнається, що той приніс гарні новини, монархові доводиться визнати свою провину та вибачитися. Така поведінка, що суперечить Річардовому кредо ніколи не каятися, лише сприяє розхитуванню душевної рівноваги персонажа.

Річард-воїн не може більше бути лише реципієнтом новин про війну, він хоче скоріше опинитися на полі бою і кидає підданим пристрасний імператив: «March on, march on, since we are up in arms; / If not to fight the foreign enemies, / Yet to beat down these rebels here at home» [207, с. 301]. Він прагне не говорити, а діяти: «Away towards Salisbury! while we reason here, / A royal battle might be won and lost» [207,с. 301]. При цьому настрій протагоніста відчутно покращується, адже він на якийсь момент остаточно повертається до іпостасі воїна, відкидаючи всі інші грані ідентичності. В таких умовах його життя набуває цілі, він бачить вихід із емоційного тупика.

Однак ентузіазм короля не триває довго, адже на поле бою він переносить тривоги Річарда-тирана. У третій сцені п'ятої дії, що відбувається

на Босвортському полі, Річард III має похмурий настрій. Його репліки демонструють невпевненість та тривогу («Up with my tent there! here will I lie tonight; / But where to-morrow? Well, all's one for that» [207, с. 307]). Він з гіркотою констатує, що втратив колишні веселість духу та бадьорість («I have not that alacrity of spirit, / Nor cheer of mind, that I was wont to have» [207, с. 311-312]). Воєначальники Річардового війська здаються протагоністові сумними та похмурими («My lord of Surrey, why look you **so sad**?» [207, с. 307], «Saw'st thou **the melancholy** Lord Northumberland?» [207, с. 307]), а це, у свою чергу, псує настрій самого короля. Затяжний стрес позбавляє монарха апетиту («**CATESBY** It's supper-time, my lord: / It's nine o'clock. **KING RICHARD III** I will not sup to-night» [207, с. 310]).

У цій же сцені у Річарда з'являється звичка повторювати свої накази. Персонаж двічі наказує принести йому паперу та чорнил, а потім два рази повторює бажання залишитися наодинці. Надалі ж монарх двічі повторює наказ принести йому вина (хмільним напоєм король рятується від гострої апатії), двічі просить рано його розбудити і стільки ж разів – перевірити його воєнне спорядження. Подібна зміна мовленнєвої поведінки може, з одного боку, свідчити про фізичну та розумову втомленість, знервованість протагоніста. З іншого боку, завдяки цим повторам виявляється нетерпеливість Річарда, що, як думається, викликана як загальною пригніченістю персонажа, так і його паненергізмом. У цій сцені знаходить вияв і ще одна риса Річарда-тирана – його марновірство. Відсутність на горизонті сонця монарх вважає поганим знаком: «The sun will not be seen to-day; / The sky doth frown and lour upon our army» [207, с. 323]. Тож загалом можна констатувати, що зрощення іпостасей Річард-тиран та Річард-воїн негативно позначилося на останній із них – комплекси та страхи монарха підірвали ентузіастичний запал воїна.

Заснувши в своєму шатрі, Річард бачить жахливий сон, в якому з'являються духи всіх його жертв. Зауважимо, що це вже третє у п'єсі

перенесення дії в оніричний простір. Похмурі віщування перших двох снів (кошмарів герцога Кларенса та лорда Стенлі) збулися. Сни, як і пророцтва Маргарити, створюють особливу містичну атмосферу хроніки. Стихія оніричного, ірраціонального має потужний трансцендентний вплив на характер розгортання сюжету цього Шекспірового твору. Тож, коли дія втретє переноситься в простір нічного видива, реципієнт розуміє, що цей сон також може виявитися пророчим.

Персонажі-привиди почергово звертаються до Річарда III та Річмонда, при цьому останньому вони бажають тріумфальної перемоги над королем-вбивцею. Проклинаючи ж Річарда, його жертви 10 разів повторюють фразу-рефрен «Despair and die». Варто звернути особливу увагу на семантику дієслова «despair», яка в єлизаветинські часи відрізнялася від сучасної. Як вказує дослідниця С. Снайдер, тогочасний топос «despair» стосувався крайньої форми відчаю, коли людина втрачала віру у боже спасіння через прощення гріхів [219, с. 18]. Ф. П. Вайтейкер наголошує, що в літературній традиції англійського пізнього Середньовіччя та Ренесансу концепт «despair» незрідка пов’язувався із рішенням вкоротити собі віку. «Despair» як персонаж англомовних мораліте – анонімної п’єси «Mankind» (близько 1465), творів Дж. Скелтона «Magnificence» (1515) та Дж. Вепула «The Tide Tarrieth No Man» (1576) – схиляє персонажів до скоєння самогубства [247, с. 197]. Ф. П. Вайтейкер вказує також, що типовими атрибутами «Despair» у цих п’єсах виступали знаряддя суїциду – мотузка та ніж [247, с. 197]. У «Королеві фей» Е. Спенсера Despair вдається вмовити головного персонажа, Рицаря Червоного Хреста, накласти на себе руки, однак протагоніста рятує від смерті його кохана Уна. У контексті суїциду Despair згадується і у творі «A Fig for Fortune» (1596) поета-католика Е. Коуплі [247, с. 197]. Тож в англійській літературі часів Шекспіра формується стійкий зв'язок між «despair» – гріхом втрати віри у Господнє прощення – та інтенцією заподіяти собі смерть.

Жертви Річарда бажають йому страждань від крайньої форми відчаю, що викликана усвідомленням власних гріхів. Однак Річард-негідник не може збагнути аморалізм своїх діянь, адже ця іпостась протагоніста виключає наявність сумління. Та вплив-сугестія духів Річардових жертв, які репрезентують у п'єсі майже всесильну стихію ірраціонально-містичного, призводить до неймовірного – в інтенціональності протагоніста з'являється компонент совісті. Варто наголосити, що ця чеснота у протагоніста не прокидається, вона немов трансплантується у його свідомість, навіяна прокльоном-рефреном «Despair and die». Починається солілоквій-дуель, в якому голос сумління вступає у вербальне змагання із іпостассю негідника. Центральною антитезою солілоквія стає любов/ненависть до себе, до своєї власної особистості. Річард-негідник, як і раніше, не втрачає самолюбства («Richard loves Richard» [207, с. 318], «Alack, I love myself» [207, с. 318]). Однак переможним виявляється голос совісті, який не лише демонструє повну відсутність у житті протагоніста любові з боку інших («There is no creature loves me» [207, с. 318]), але й змушує його зненавидіти самого себе («Oh no, alas, I rather hate myself / For hateful deeds committed by myself»). Відраза до власного «Я» у поєднанні із панічним почуттям жаху («Cold fearful drops stand on my trembling flesh» [207, с. 318]), втратою жалю до самого себе («... I myself / Find in myself no pity to myself» [207, с. 319]), дошкульними муками совісті («All several sins, all used in each degree, throng to the bar, crying all "Guilty, guilty!"» [207, с. 319]) та страхом посмертного забуття («And if I die, no soul will pity me» [207, с. 319]) вводять головного героя п'єси у стан крайнього відчаю.

Протагоніст приймає вкрай важливе для себе рішення, вербалізоване у пасажі «I shall despair» [207, с. 319]. З одного боку, ця фраза показує, що персонаж готовий йти на смерть, втім замість суїциду він збирається вийти на бій із Річмондом. Марновірний Річард-тиран розуміє, що в цій дуелі його чекає смерть, однак Річард-воїн всією душею прагне саме такої героїчної загибелі. З іншого боку, протагоніст відкидає будь-яку можливість розкаяння

у своїх гріхах, а тому в останні години свого життя йде гріховним шляхом диявольського «despair».

Прикметними в цьому плані є останні слова персонажа, які рефреном повторюються у четвертій сцені п’ятого акту «A horse! A horse! My kingdom for a horse!» [207, с. 328]. Слід наголосити, що кінь необхідний Річардові не для порятунку (на пропозицію втечі, висловлену Кетсбі, протагоніст відповідає зневажливим «Slave» [207, с. 328]), а для того, щоб скоріше знайти Річмонда. При цьому герой розуміє, що він поспішає не до перемоги, а до власної загибелі. Слово «kingdom» має тут одразу два значення – королівство та монарший вінець. Думається, що у цій фразі Річард актуалізує обидва значення цієї лексеми. Протагоніст хоче зустріти свого супротивника героїчно, на коні, і заради цього навіть готовий пожертвувати короною і королівством.

Сцена смерті протагоніста – це своєрідне поле поліфуркації. Шекспір обмежується лише короткою ремаркою «Alarum. Enter KING RICHARD and RICHMOND; they fight. RICHARD is slain, then, retreat being sounded» [207, с. 328]. Така текстова репрезентація смерті головного героя хроніки має спонукати проактивних реципієнтів до сценічного пошуку можливих візуальних інтерпретацій цього епізоду. Слід також зауважити, що це єдина смерть, яка у цій п’єсі відбувається на сцені – загибель всіх інших Річардових жертв проходить не на очах реципієнтів. Думається, що такий ракурс зображення дозволяє реалізувати важливу авторську інтенцію – не дозволити глядачеві надміру співчувати жертвам Річарда, фокусуючи увагу саме на блискучому плануванні злочинів далекоглядним стратегом, а не на здійсненні цих жахливих задумів найнятими покидьками.

2.2 Авторські стратегії інтенціонального творення внутрішнього світу п'єси

Протягом першої половини XX століття у світовому літературознавстві сформувалися два відмінних підходи до вивчення того питомого ґрунту, на якому постали хроніки Великого Барда. Так, на Заході, об'єктом дослідження переважно обиралися першоджерела історичних п'єс англійського драматурга, які зіставлялися із його власними текстами з метою віднаходження запозичень та інших проявів контактно-генетичного резонансу. Саме такий підхід використаний у розвідках Ч. Фіша [134], С. К. Додсона [129], Дж. Уеста [245], Р. Ло [171; 172], Е. Бег [93], Дж. Довера Вілсона [132].

Натомість у радянському шекспірознавстві побутувала потужна тенденція, спрямована на визначення тих інтелектуальних та художніх віянь, які посутньо вплинули на художню свідомість Шекспіра – автора історичних хронік. Такими впливовими чинниками були визнані суспільно-політичні теорії єлизаветинської доби (Н. Макіавеллі), максими політичних та історичних мислителів Ренесансу (Ж. Бодена, М. Монтеня, Ф. Бодуена), тюдорівський дискурс влади, створюваний хроніками П. Вергілія, Е. Голла, Р. Голіншеда та ін. Цей напрямок репрезентований фундаментальними дослідженнями О. Анікста [3], Л. Пінського [59], М. Урнова, Д. Урнова [79], Ю. Шведова [85], В. Комарової [35; 36], М. Барга [6].

На часі постає розробка комплексного підходу, який уможливив би аналіз екстрахудожніх факторів появи художнього твору у їх єдності. Думається, що синтез окреслених стратегій дослідження можливий в рамках теорії інтенціональності. Так, використання поняття «авторська інтенціональність» дозволить скласти цілісне уявлення не лише про ідейні та текстові запозичення Шекспіра, але і про характер взаємодії – соціокультурний контекст → текст / текст → соціокультурний контекст. Нагадаємо, що авторська інтенціональність як динамічний процес творення

художнього тексту розгортається під впливом інтеріоризованого досвіду культури. Цей досвід включає художні та нефікційні тексти, філософські, суспільно-політичні, морально-етичні ідеї, що були сприйняті певним автором.

Думається, що аналіз авторського інтенціонального горизонту Шекспіра – творця історичних хронік – має відбуватися двома шляхами. По-перше, необхідно здійснити зіставлення тексту Великого Барда та його першоджерел. В нашому дослідженні Шекспірова п'єса буде порівнюватись із її базовим пре-текстом – хронікою Рафаеля Голіншеда, що включає елементи хроніки Едварда Голла та версію «Історії короля Річарда III» Томаса Мора із незначними текстовими змінами. Такий підхід, з одного боку, сприятиме виявленню специфіки та стратегій авторської рецепції тексту-джерела, а з іншого – дозволить визначити у внутрішньому світі хроніки художні функції як Шекспірових запозичень, так і його інновацій.

По-друге, варто проаналізувати пасажі, що містять розмисли персонажів на теми історії та політики. Особливу увагу слід звернути на специфіку інтеграції подібних рефлексій у внутрішній світ твору та особливості взаємодії цих суджень зі стихією історичного факту у п'єсі. Подібна білатеральна візія уможливить комплексний аналіз екстрахудожнього контексту Шекспірових хронік, який включає і тексти, що прислужилися Великому Барду, і суспільно-політичні та історичні ідеї, які були інтеріоризовані його свідомістю.

Одним із першорядних поліфункціональних нововведень Шекспіра-драматурга у хроніці «Річард III» правомірно вважати солілоквії центрального персонажа твору. Слід зауважити, описи зовнішності Глостера у творі Т. Мора, а також у хроніках Голла і Голіншеда вказують на його потворність. У хроніці Голіншеда згадується також військовий талант протагоніста та його антипатія до мирного існування: «None euill capteine was he in warre, as to which his disposition was more meetly than for peace» [100, с. 175]. Однак Великий Бард, відтворюючи зміст першоджерел,

значно трансформує форму репрезентації цього змісту, при цьому вже знайомі інформативні месседжі отримують низку нових функцій. У Шекспіровій хроніці відсутній всезнаючий автор, що може характеризувати персонажа, натомість Річард сам зізнається у власній потворності, а також присягається ненавидіти розваги мирного часу.

Самохарактеристика у формі соліло́квіїв виконує одразу декілька функцій. По-перше, звертаючись безпосередньо до аудиторії у залі, протагоніст встановлює із нею особливий тип зв'язку. Він робить реципієнтів не просто свідками власних лиходійств, а за рахунок прямої апеляції до глядачів, перетворює їх на своїх співучасників.

По-друге, декларативне визнання Річардом цілої низки недоліків і вад, вербалізація насолоди від успіху злодійських намірів, схильність до похмурої іронії ріднять його із персонажем англійських мораліте – так званим Vice або ж Iniquity. Внаслідок цього реципієнти хроніки, з одного боку, отримують насолоду від впізнавання вже знайомого персонажного кліше. З іншого боку, ті з них, які знають про схильність Vice до похмурої іронії, двозначності та каламбурів, активують особливий модус сприйняття, інтенсивно вишукуючи у словах Річарда пасажі із подвійним кодуванням, де другий рівень коду спрямований саме на реципієнта.

По-третє, в контексті соліло́квію будь-який об'єкт чи феномен, що згадується Річардом, постає як інтенціональний предмет його свідомості. Так, приміром, його рішенню «I am determined to prove a villain / And hate the idle pleasures of these days» [207, с. 127] передує глибокий самоаналіз, в рамках якого світ навколо він пропускає крізь призму своєї інтенціональності, вербалізуючи власне ставлення до інтенціональних предметів сфери мир – війна та констатуючи кризу своєї ідентичності.

Тож Шекспір наділяє Річарда рельєфною фікційною свідомістю і, водночас, схильністю до її аналізу через рефлективні соліло́квії. Такий підхід, вочевидь, додає п'єсі психологізму, і дозволяє персонажеві перетворитися на архетипне втілення тих іпостасей, які він для себе обирає,

як-то негідник, актор, тиран, воїн. Так, приміром, глибоке авторське проникнення у свідомість Річарда-тирана за рахунок вербальної експлікації інтенціональних актів цієї іпостасі перетворюють цей образ на універсальне уособлення тирана, що не втрачає евристичної продуктивності і в наш час.

Серед сюжетних нововведень Шекспіра є цілий ряд сцен. Так, зокрема, відсутні сюжетні першоджерела епізоду звaблення леді Анни. Ця сцена має вкрай важливе значення для структурування ідентичності Річарда – в ній він проявляється вже не просто як бридкий підлотник, але, насамперед, як геніальний актор. Саме завдяки цьому епізоду хроніки відбувається зміщення акцентів персонажної семантики протагоніста у порівнянні із першоджерелами, в яких Річард постає в основному в іпостасі негідника. При цьому Річард-негідник у творах Шекспірових попередників не грає, а прикидається, він не актор, а, передусім, лицемір. Так, у Голіншеда Глостер постає дуже закритою особистістю («He was close and secret» [100, с. 175]), що може приховати свою ненависть маскою приязні («… outwardlie companiable where he inwardlie hated, not letting to kisse whome he thought to kill» [100, с. 175]). Шекспірового Річарда важко назвати закритим – він справді вміло приховує свої наміри від інших персонажів хроніки, однак постійно ділиться ними із глядачами, проголошуючи солілоквії. Крім того, сцена з леді Анною демонструє, що Шекспіровий Глостер не просто лицемірить, а повністю перевтілюється у звабника, отримуючи величезне задоволення як від самої гри, постійної зміни масок-амплуа так і від ефекту, який чинить його перформенс.

Завдяки сцені звaблення іпостасі негідника та актора постають у Шекспіровому творі рівновеликими та рівнозначними гранями ідентичності протагоніста. Саме завдяки природному лицедійському дару та протеїстичній здатності миттєво змінювати маски, яка постійно підкреслюється Великим Бардом, останній Йорк виявляється не просто мерзотником, а, насамперед, харизматичним негідником. Він приваблює майже гіпнотичним даром перевтілення, блискучою красномовністю та природним гумором. Крім того,

пригнічення акторської грані ідентичності персонажа в умовах військової загрози (нагадаємо, що іпостасі актора і воїна в образній семантиці протагоніста виключають одна одну) розхитує психологічну рівновагу Річарда, спричинюючи розгортання цілого ряду сюжетних колізій. Таким чином, Шекспір ускладнює образну семантику протагоніста хроніки: цей образ перетворюється водночас на роль-мрію для акторів та своєрідний лакмусовий папірець для їх таланту. Перевтілення в Річарда, з одного боку, дає змогу розкритися всій емоційно-образній палітрі актора, з іншого ж, ставить перед виконавцем ролі складну задачу зробити зміну масок правдоподібною, такою, що не порушує цілісність образу.

Сцена з леді Анною має іще одну важливу функцію – вона створює необхідний фон для четвертої сцени четвертого акту, в якій Річард III взаємодіє із Єлизаветою. Шекспір навмисне гранично уподібнює ці сцени структурно – обидві починаються із ламентації за померлими (в I, 2 – за королем Генріхом VI; в IV, 4 – за юними принцами), далі слідують прокльони Річарду (в I, 2 вони злітають з вуст Анни; в IV, 4 їх виголошує герцогиня Йоркська), потім іде власне вербальна дуель Річарда і жіночого персонажа (в I, 2 – Анни, в IV, 4 – Єлизавети). Схожість обрамлення робить більш випуклою відмінність поведінки протагоніста: згубний вплив психологічної виснаженості та невпевненості персонажа в сцені з Єлизаветою стають очевидними для реципієнта.

Наступна сюжетна інновація Шекспіра – поява королеви Маргарити у третій сцені першого акту. Ця дійова особа хроніки традиційно вважається персонажем, що виконує суто ритуальну функцію, своїми прокльонами актуалізуючи теми помсти і справедливого покарання за злочин. Думається, що клятьба екс-королеви має ще одне важливе призначення – вона створює у реципієнта специфічний модус сприйняття, в рамках якого містичні елементи п’єси (сни, прокляття) починають сприйматися ним як пророчі. Таким чином, у свідомості читача/глядача протягом сюжету формується зв’язка ірраціональне – віще. У своїх репліках Маргарита постійно апелює до

минулого, згадує події її колишнього королювання. Подібні флешбеки, з одного боку, розширюють темпоральний обшир хроніки, поглиблюючи її історичну перспективу. З іншого ж боку, згадки про минуле актуалізують теми права на трон та руйнівної дії часу, що є ключовими топосами хроніки.

Вся четверта сцена першого акту також є нововведенням Великого Барда. Цей епізод розпадається на три частини: сон Кларенса, діалог вбивць та розмова Кларенса зі своїми згубниками, що завершується смертю персонажа. Всі частини цієї сцени видаються навдивовижу функціонально насиченими. Так, зокрема, функція сну Кларенса полягає, як думається, у привнесенні в п'єсу ліричного струменю. Завдяки такому прийому у хроніці реалізується авторська інтенція, спрямована на своєрідне зрощення літературних родів – епічного (фабульна складова, запозичена із першоджерел), драматичного (глибокий психологізм, чітке структурування кожної сцени п'єси та сюжету в цілому) та ліричного (сповідальний характер солілоквіїв, сон Кларенса, що інкорпорує вишукану образну візію поета).

Втім, цей ліричний пасаж може вивести реципієнта і у соціокультурний контекст хроніки. Механізм такого виведення доволі незвичний – Річард попереджає найманих вбивць про красномовність Кларенса «For Clarence is well-spoken, and perhaps / May move your hearts to pity, if you mark him» [207, с. 170]. Зауважимо, що така характеристика Річардового брата не наявна у жодному із першоджерел. Переказ сну, здійснений Кларенсом, показує масштаб його поетичного обдарування, який відзначали і відомі шекспірознавці Ф. П. Вілсон та В. Клемен [118, с. 155]. Далі ж у розмові із майбутньою жертвою найманці Річарда звинувачують Кларенса у численних зрадах (саме зі зрадами та надзвичайною амбітністю асоціюється цей персонаж у першоджерелах хроніки [100, с. 175]). Звинувачення у зраді змушують персонажа виправдовуватися, при цьому його слова знову звучать у лірично-філософському ключі. Таким чином, Шекспір наділяє персонажа-зрадника (таким він є згідно з першоджерелами) рисами поета (що є інновацією драматурга). У свідомості ж реципієнта ця сцена може бути

інтерпретована як непрямий випад англійського генія проти поетів-зрадників, які за вишуканими пасажами приховують свою винуватість.

Діалог вбивць, як думається, є таким собі «comic relief» – персонажі низького походження розмовляють прозою, при цьому їх слова насичені дотепністю та похмурим комізмом. Водночас, Шекспір вустами другого вбивці актуалізує тему совісті, що є ключовим топосом хроніки. Думається, що тема совісті активно включається Шекспіром в орбіту художнього осмислення п'єси ще й тому, що в «Річарді III» Великий Бард веде полеміку із макіавеллізмом. Як зазначає українська дослідниця Н. Торкут, «уявлення єлизаветинців про Макіавеллі та його вчення формувалися не так в процесі безпосереднього ознайомлення з філософськими поглядами та етико-політичною доктриною флорентійського секретаря, як під впливом спрямованих проти нього полемічних творів» [77, с. 24].

За часів створення п'єси значного поширення набула інтелектуальна продукція антимакіавеллістів, які піддавали італійського мислителя нищівній критиці за те, що він виступив апологетом ідеї політики, позбавленої моралі [85, с. 33]. Внаслідок цього «сам флорентієць став для єлизаветинців втіленням диявольських хитрощів, політичної підступності, самовпевненості й жорстокості» [77, с. 25]. Тож Річард Глостер є типовим «макіавелем». Великий Бард насичує мову протагоніста пасажами, в яких розкривається його політичний аморалізм: «Your eyes drop millstones, when fools' eyes drop tears» [207, с. 170]; «I must be married to my brother's daughter, / Or else my kingdom stands on brittle glass. / Murder her brothers, and then marry her! / Uncertain way of gain! But I am in / So far in blood that sin will pluck on sin: / Tear-falling pity dwells not in this eye» [207, с. 268]; «Conscience is but a word that cowards use, / Devised at first to keep the strong in awe: / Our strong arms be our conscience, swords our law. / March on, join bravely, let us to't pell-mell / If not to heaven, then hand in hand to hell» [207, с. 325]. Логіка підступних намірів Глостера, над якими він роздумує у солілоквіях, також містить алюзії до невірно трактованих та суб'єктивно інтерпретованих максим Макіавеллі.

Взаємодія Річардових найманців та Кларенса розкриває ще одну його рису, яка не має аналогів у джерелах хроніки – його безмежну довірливість. До самої смерті персонаж вірить у невинуватість Глостера. Зауважимо, що Шекспір неодноразово вдається до подібних характерологічних інновацій. Майже всіх жертв Річарда він наділяє певною ключовою рисою, яка в стосунках із протагоністом постає як вада. Глостер вміло маніпулює цим недоліком, підживлюючи його, через що опоненти Річарда спочатку самі йдуть до його рук, а потім стають його жертвами. Так, Анна страждає через свої марнославство та амбітність, Кларенс і король Едвард – довірливість, Гастінгс – самовпевненість. Щоразу така характерологічна риса – вимисел Шекспіра, різноманіття ж таких рис, з одного боку, детермінує неоднаковість підходів, які головний персонаж застосовує у стосунках із іншими героями п’єси, з іншого ж – втілює художню майстерність Великого Барда, якому вдається створити у цій хроніці цілу галерею різноманітних характерів.

Вимислом Шекспіра є і фінальний епізод першої сцени другого акту, в якому Річард сповіщає короля про смерть Кларенса. Ця інновація поліфункціональна. В сюжетному плані вона показує винуватість Річарда у смерті свого брата, адже трагічні новини, якими ділиться протагоніст хроніки, остаточно підривають слабке здоров’я Едварда IV. Прикметно, що у порівнянні із першоджерелами Шекспір збільшує кількість злочинів Глостера, роблячи його винуватцем одразу двох братовбивств. Вимисел у цій сцені має також емотивно-характерологічну функцію, адже жахлива звістка розчулює монарха і він проголошує експресивний монолог-покаяння. Центральна тема цього монологу – мораль політика, який, приймаючи рішення, незрідка бере до уваги лише синхронну ситуацію. Злякавшись пророцтв, Едвард заарештував брата, забувши про те добро, яке Кларенс для нього зробив. Згадка ж про нього у передсмертну для монарха мить додає сцені загострено трагічного звучання. Спокійний епізод примирення і позірного благополуччя на початку сцени змінюється драматичним

крещендо, що готує реципієнта до емотивного стаккато у другій сцені цього акту.

Саме у цій сцені родичі (герцогиня Йоркська, Єлизавета, діти Кларенса) оплакують братів Річарда, які стали його жертвами. Плач-реквієм жінок має ритуальний характер, (на що вказує відомий шекспірознавець Г. Ф. Брукс [105, с. 727]), а також дозволяє ще раз підкреслити аморалізм протагоніста, тобто виконує і характеротворчу функцію. Наприкінці сцени маємо випадок Шекспірового домислу – у першоджерелах саме Глостер виступає ініціатором того, щоб, коли принца доставляли в Лондон, його почет був невеликим [100, с. 141]. У Шекспіровій хроніці цю пропозицію висловлює герцог Бекінгем. Незначна на перший погляд трансформація відіграє суттєву роль у художній репрезентації злочинного партнерства герцогів – слова Бекінгема розкривають його сутність «макіавеля» і сигналізують бажання зблизитися із Глостером. Далі ж Шекспір гранично прискорює хід подій, додаючи п’єсі динаміки – протагоніст, наділений тонким психологічним чуттям, одразу відгукується на непряме запрошення до співпраці і цементує дружбу славослів’ям, маніпулюючи марнославством та амбітністю Бекінгема.

Аналіз першоджерела третьої сцени другого акту показує стратегії драматизації епічного наративу, які використовував Великий Бард. Фактично вся сцена постала із короткого прозового уривку: «Began there, here and there abouts, some manner of muttering among the people, as though all should not long be well, though they neither wist what they feared, nor wherefore» [100, с. 142]. У Шекспіровій хроніці маємо розмову трьох городян. Вони, як і в першоджерелах, виказують тривогу щодо майбутнього держави, однак великий Бард не обмежується лише цим месседжем. Городяни у драматичній хроніці не просто цікавляться політикою, але і пропонують самостійні судження щодо її ходу («Woe to the land that's govern'd by a child!» [207, с. 204]), виявляють обізнаність в політичній історії («So stood the state when Henry the Sixth / Was crown'd in Paris but at nine months

old» [207, с. 204]) і готовність дискутувати на тему державного управління («Stood the state so? No, no, good friends, God wot; / For then this land was famously enrich'd / With politic grave counsel» [207, с. 204]).

Кидається у вічі разюча різниця між Шекспіровим текстом та його першоджерелом: якщо Голіншед наголошує на тривозі і побоюваннях городян, то в центрі уваги Шекспіра – їх щира зацікавленість подіями у владних колах держави. Тут, як думається, маємо своєрідний анахронізм – на сцені з'являються не середньовічні містяни, а жителі єлизаветинського Лондона, сучасники драматурга, які й були безпосередніми реципієнтами перших постановок цієї хроніки Шекспіра. Підвищена увага до політичного життя була важливою рисою англійського соціуму в часи Великого Барда. Як зазначає Н. Торкут, «усвідомлення залежності долі нації від вчинків, моралі й характеру коронованих осіб стимулювало в єлизаветинському суспільстві зростання загального інтересу до питань політичного устрою країни та до широкого кола соціальних і етико-філософських проблем» [77, с. 24].

Тож, цілком вірогідно, що у громадянах на сцені глядачі могли впізнати самих себе – людей, які були політично ангажованими, а тому віднаходили в історичній хроніці паралелі зі своїм сьогоденням. У свідомості реципієнтів – сучасників драматурга, сприйняття інформації про минувшину поєднувалося з аналізом синхронного зрізу політичного життя в країні крізь призму історичного досвіду.

У третій дії Шекспір вводить у внутрішній світ хроніки персонажів, які згадуються у першоджерелах лише по іменах – принца Уельського та його брата герцога Йоркського. Кожний із них стає активним учасником сюжетних перипетій і набуває у творі Великого Барда яскравих індивідуальних рис. Так, принц Уельський вражає своїми по-дорослому мудрими судженнями і бажанням вірно служити на благо держави і навіть померти за неї («And if I live until I be a man, / I'll win our ancient right in France again, / Or die a soldier, as I lived a king» [207, с. 215]). Принц

Йоркський постає надзвичайно дотепним і, водночас, несмішливо-іронічним, його дошкульні кпини балансують на грані дозволеного і вражають Річарда. До того ж, жарти молодшого сина Едварда IV привносять у п'єсу елемент комізму, який набуває гіркого звучання в контексті майбутньої долі юних принців. Вустами Глостера Шекспір підкреслює, що ці риси хлопець успадкував від матері, яка за гостротою мови не поступається протагоністові («No doubt, no doubt; O, 'tis a parlous boy; / Bold, quick, ingenious, forward, capable / He is all the mother's, from the top to toe» [207, с. 218]). На невеликому за обсягом текстопросторі Великому Барду вдається кількома характерологічними штрихами змалювати два образні портрети, що легко запам'ятовуються і викликають емпатію глядачів/читачів. Тож у свідомості реципієнтів хроніки вбивство принців бачиться як дійсно моторошне злочинство, адже новини про цю втрату резонують зі спогадами про принців.

Шекспір використовує образ принца Уельського іще й для того, щоб ввести у хроніку тему історичних джерел та посмертної слави. Так, юнак чітко виокремлює два типи джерел інформації про минувшину – літописи та усні перекази, що передаються з роду в рід («Is it upon record, or else reported / Successively from age to age, he built it?» [207, с. 214]). Хлопцеві видається необхідним записувати правду про історію, тож він перепитує, чи була інформація про побудову Тауера зафіксована письмово. На думку принца, історичні дані, незалежно від форми їх передачі, мають передусім бути правдивими («But say, my lord, it were not register'd, / Methinks the truth should live from age to age, / As 'twere retail'd to all posterity, / Even to the general all-ending day» [207, с. 214]). Лексема «posterity» вказує на те, що факти про минувшину у його свідомості виявляються значущими і цінними для майбутніх поколінь.

Далі ж розмисли юного Йорка торкаються проблеми ролі особистості в історії та посмертної слави. Свої погляди на цю проблему принц ілюструє за допомогою фігури Юлія Цезаря: римський імператор прожив достойне життя і здобув визнання своїми доблесними діяннями на благо країни, тож тепер

слава про нього житиме вічно: «That Julius Caesar was a famous man; / With what his valour did enrich his wit, / His wit set down to make his valour live / Death makes no conquest of this conqueror; / For now he lives in fame, though not in life» [207, с. 215].

В ситуативному контексті цієї сцени та п’єси в цілому слова юного героя звучать досить суперечливо. По-перше, він оповідає про посмертну славу, здобуту прижиттєвою доблестю, своєму вбивці, який теж залишився в пам’яті поколінь, однак не через благородну добропорядність, а завдяки гидкому цинізмові та підступній зловмисності. Шекспір наводить філософські максими про історію устами дитини, яка стане жертвою своїх же переконань, підкреслюючи тим самим доволі амбівалентну природу історичного знання. По-друге, принц згадує істинність як ключову рису історичного знання, однак він сам стане об’єктом політичної брехні – Річард та Бекінгем розповсюдять чутки про те, що принц Йоркський був бастардом через незаконність шлюбу Едварда та Єлизавети. Для сучасного реципієнта слова про правдивість історії демонструють безпосередній зв’язок із протагоністом хроніки, який став жертвою тюдорівського міфу – потужного політичного метанаративу, що й створив історичний імідж Річарда ІІІ як своєрідного втілення Зла.

До кінця третьої дії сюжет хроніки чітко слідує першоджерелам. Однак маємо тут і ряд Шекспірових інновацій. Це, приміром, третя сцена, в якій ув’язнені родичі королеви, йдучи на страту, згадують прокляття Маргарити. За допомогою цього епізоду Шекспір нагадує реципієнтам про визначальну роль ірраціонального як рушійної сили сюжету твору, ще раз підкреслюючи важливість містичного елементу наративу. У четвертій сцені Великий Бард домислює лише одну невелику деталь, що, втім, є яскравим штрихом до портрета Річарда-тирана: якщо в оригіналі засідання лордів з приводу коронації відбувається близько дев’ятої ранку (див. [100, с. 150]), то у Шекспіровому творі ця зустріч розпочинається трохи пізніше четвертої (близько четвертої години ранку «upon the stroke of four» [207, с. 222]

Гастінгс вирушає в Тауер на зібрання лордів). Неможливість виспатися чинить психологічний тиск на учасників засідання, водночас створюючи перевагу Річардові, який перед радою гарно виспався.

Нововведенням драматурга є і діалог-експозиція п'ятої сцени третього акту, в якому протагоніст та герцог Бекінгем говорять про акторів-трагіків. Цей епізод, з одного боку, є насмішкуватим випадом Шекспіра проти невмілих лицедіїв, які грають з надміру афектованою, неприродною емоційністю («Tut, I can counterfeit the deep tragedian; / Speak and look back, and pry on every side, / Tremble and start at wagging of a straw, / Intending deep suspicion: ghastly looks / Are at my service, like enforced smiles; / And both are ready in their offices, / At any time, to grace my stratagems» [207, с. 222]). З іншого боку, цей обмін репліками має і характерологічну функцію, демонструючи водночас і природну зацікавленість протагоніста та Бекінгема в акторській тематиці, і самовпевненість правої руки Річарда, що доповнюється ще двома рисами – погордливістю та марнославством.

Шоста сцена базується на тексті хроніки Голіншеда (див. [100, с. 153]), однак Шекспір інформує про обвинувальний вирок Гастінгсу вустами писаря. Така персоналізована перспектива дозволяє не тільки констатувати корумпованість судової системи в державі, але і вказати на тотальну кризу морально-етичних цінностей громадян («Here's a good world the while! Why who's so gross, / That seeth not this palpable device? / Yet who's so blind, but says he sees it not?» [207, с. 245]) та сформулювати наприкінці сцени печальний висновок-вирок, що звучить як афоризм: «Bad is the world; and all will come to nought, / When such bad dealings must be seen in thought» [207, с. 245].

В останній сцені третього акту, Шекспір, слідуючи першоджерелам, все ж вдається до низки інновацій. Так, приміром, Річард, як вже зазначалося, з'являється перед зібранням громадян в оточенні священників, в руках він тримає молитовника. При цьому драматург насичує риторику Річарда та Бекінгема словами релігійної семантики, як-то «God» (використовується у цій сцені 6 разів) «Christian» (використовується 2 рази), «holy»,

«religious» [207, с. 250]. З одного боку, за допомогою цих Шекспірових нововведень створюється маска-амплуа Річард-святенник, з іншого ж – використання вказаних слів імморальними персонажами в час незаконного здобуття престолу призводить до десакралізації концепту королівської влади. Крім того, репліки герцогів гранично насичуються евфуїзмами, що допомагає створити комічний ефект пародійності. Окремо слід зауважити, що протягом дії хроніки духовенство не протистоїть Річардові, а, навпаки, сприяє реалізації його задумів. Історичні хроніки в єлизаветинську добу розглядалися не лише як джерела історичної інформації, але і як своєрідні уроки-попередження для сучасників – образи служителів церкви у творі мали, як думається, стати пересторогою духовним особам, які незрідка загравалися в політичні ігри.

Перша сцена четвертого акту є вимислом Великого Барда. Ключовими дійовими особами в ній стають жіночі персонажі п'єси – Єлизавета, Анна та герцогиня Йоркська. Зведення цих трьох героїнь в одному локусі дозволяє сумістити інформацію про сюжетні колізії, актантами в яких є чоловіки – Брекенбері та Стенлі (ув'язнення принців у Тауері, коронація Річарда) зі зворушливо-емоційними коментарями жінок, що надають цій сцені трагедійного звучання. Сповнене безутішності та внутрішнього катастрофізму зізнання леді Анни, яка оповідає про нещасливе подружнє життя із Річардом, є її останнім монологом. Ці сповнені гіркоти слова стають по суті прощальними, адже її смерть, як і у випадках з більшістю жертв Річарда, відбувається поза сценою.

Прикметно, що майже всі жертви протагоніста (окрім принців) отримують змогу висловитися перед своєю кончиною та розкаятися у власних гріхах, які й призвели до їх скорботного фіналу. Так, леді Анна вважає, що її згубили довірливість і надмірна поквапність у прийнятті рішень, викликана жіночою емоційністю: «Lo, ere I can repeat this curse again, / Even in so short a space, my woman's heart / Grossly grew captive to his honey words» [207, с. 262].

Крім того, саме в першій сцені четвертого акту реципієнт дізнається про «подвійну гру» лорда Стенлі, який, перебуваючи в близькому оточенні Річарда, діє на користь Річмонда. Рішення про втечу Дорсета на континент Єлизавета та Стенлі приймають миттєво і прямо на очах у реципієнтів, що, як думається, демонструє роль індивідуальної людської волі та кмітливості як провідних рушійних сил історії. Рішення про втечу Дорсета до Річмонда приймається героями спонтанно, однак воно стане першим кроком у формуванні потужної військової опозиції, що врешті-решт призведе до падіння Річарда ІІІ.

Шекспір застосовує вимисел і задля завершення сюжетної лінії Річард – Бекінгем. Голіншед підкреслює, що Бекінгем не був причетний до страти принців («But when I was **crediblie informed** of the death of the two young **innocents**, his owne naturall nephues, **contrarie to his faith and promise**; to which (God be my iudge!) **I neuer agreed, nor condescended**» [100, с. 160]). Конфлікт же між персонажами вибухнув через небажання короля віддавати графство Герефорд, на яке претендував герцог. Великий Бард переміщує мотив розриву партнерських стосунків із площини матеріалістичних претензій у сферу людських переживань, як-то страх і тривога. У драматичній хроніці Річард ІІІ спершу пропонує здійснити вбивство принців Бекінгемові, однак герцог демонструє боязку невпевненість. Задля підсилення драматизму Шекспір поміщає персонажа у кризову ситуацію, провокуючи на здійснення вчинку, який суперечить його моральним орієнтирам. Те, що Бекінгем вимагає віддати йому графство Герефорд, є по суті спробою впевнитися, що неприхильність Річарда не була хвилинним помутнінням. Коли ж Бекінгем пересвідчився у крайній неласкавості короля, він розпочав збір війська опору із валлійських солдат.

Таким чином, драматург домислює колізію, яка водночас дозволяє психологічно обґрунтувати розрив Річарда і Бекінгема і надає нового, більш емоційного звучання ситуації, запозиченій із першоджерела. До того ж діалоги короля і герцога у другій сцені четвертого акту втілюють риси

Річарда-тирана, зокрема швидку зміну настрою, підозріливість, озлобленість, які невпинно підточують душевну рівновагу протагоніста.

Шекспіровим нововведенням є і монолог Тіррела, який відкриває третю сцену четвертого акту. У Голіншеда найманець просто повідомляє королю деталі вбивства принців у Тауері: «Then rode sir Iames in great hast to king Richard, and shewed him all the manner of the murther» [100, с. 161]. У творі Великого Барда відчувається розкаяння Тіррела через причетність до жахливого злочину («The **tyrannous** and **bloody** deed is done. / The most arch of **piteous massacre** / That ever yet this land was guilty of» [207, с. 271]). При цьому драматург йде навіть далі і повідомляє, що смерть принців розчулила і самих виконавців вбивства – головорізів Дайтона і Форреста («Dighton and Forrest, whom I did suborn / To do this ruthless piece of butchery, / Although they were flesh'd villains, bloody dogs, / Melting with tenderness and kind compassion / Wept like two children in their deaths' sad stories» [207, с. 271]).

Подібна гіперболізація чутливості у душогубів покликана різко контрастувати із безжальністю протагоніста-макіавеля. Варто зауважити, що Шекспір вже вдруге у цій хроніці актуалізує мотив розкаяння у злочині – про своє злодіяння жалкує і другий вбивця Кларенса: «I would he knew that I had saved his brother! / Take thou the fee, and tell him what I say; / For I repent me that the duke is slain» [207, с. 185]. Тож, як бачимо, можливість покаяння залишається у героїв за будь-яких умов, однак протагоніст обирає не шлях спокути, а дорогу примноження гріхів.

Шекспір чітко структурує п’єсу, чергуючи статичні фрагменти із динамічними епізодами. Так, приміром, четверта сцена четвертого акту розпочинається ритуальними прокляттями жіночих персонажів (198 рядків), далі слідує розмова розмова Річарда із Єлизаветою (232 рядки). Тож маємо досить довгий текстовий пасаж (сукупно 430 рядків), в якому дія майже не просувається вперед. Однак цей фрагмент має велике функціональне значення. Так, приміром, епізод з жіночими прокляттями, з одного боку,

підводить своєрідну риску під злодіяннями протагоніста, адже персонажі слабкої статі згадують у ньому всіх жертв Річарда. Тужливі згадки про загиблих стилізовані, на думку Г. Брукса, під сцени плачу у трагедіях Сенеки, тож покликані гранично наростити трагізм та викликати емпатію розчуленого реципієнта [105, с. 724].

З іншого боку, ритуально-піднесена тональність цього пасажу не лише створює містичну атмосферу, але і виступає маркером для глядача/читача, завдяки якому він розуміє серйозність проклять, які лунають з вуст героїнь. Ірраціонально-пророчого звучання цій сцені, як думається, надає присутність Маргарити: більшість її прокльонів, сказаних у третій сцені першого акту, збулись. Тож для реципієнтів вона виступає як така собі віщунка/відьма. Маргарита та Єлизавета актуалізують також мотиви життя після втрати влади в державі, права на трон, узурпації корони, що неодноразово ставали об’єктами художніх рефлексій Великого Барда (Річард II, Король Лір). В цьому ж фрагменті Шекспір завершує сюжетну лінію «Річард – герцогиня Йоркська»: мати проклинає сина і бажає йому поразки на полі бою.

Вербальну дуель Річарда та Єлизавети також правомірно віднести до безподієвих епізодів, адже інтрига тут побудована на мовній грі, яка однак відчутно пригальмовує рух сюжету. Цей довгий пасаж дозволяє розкритися природній красномовності та дотепному розумові Єлизавети. Слід зауважити, що ці риси характеру жінки не проявлялися у першоджерелах Шекспірової хроніки – так, Голіншед стверджував, що Єлизавета майже повністю пристала на пропозицію Річарда віддати йому в дружини свою доньку та навіть написала листа синові Дорсету з вимогою покинути Річмонда і повернутися до Англії, де на нього чекають королівська приязнь та численні почесті.

Великий Бард трансформує цей образ, перетворюючи його на втілення сильної жінки, яка, завдяки розумному розрахунку, дивовижній креативності та тверезій витримці перемагає вмілого маніпулятора Річарда. Думається, що такої семантики ця героїня набула не в останню чергу через політичний

контекст доби, адже в час написання п’єси на англійському троні знаходилася королева Єлизавета I. Риси її ідеалізованого портрету вгадуються в характері Шекспірової Єлизавети. Остання ж частина цієї сцени вдало компенсує відсутність подієвої складової протягом більше, аніж чотирьох сотень рядків. Шекспір гранично насичує цей фрагмент колізіями (драматург вводить в дію чотирьох гінців, що приносять повідомлення про військо Річмонда та Бекінгема), при цьому контраст гарних новин та лихих звісток посилює сюжетну напругу.

У п’ятому акті Шекспір вдається до театральної умовності – намети Річарда та Річмонда встановлюються з двох боків сцени. Такий прийом дозволяє реалізувати паралельну контрастну дію, в якій намети персонажів-антагоністів стають локусами-антитезами. У таборі Річарда панують неспокій і тривожність, натомість у Річмонда та його вояків домінують дисциплінованість та бадьорість. Перед тим як заснути Річард не молиться і просить Ретклiфа перевірити варту, що має оберігати сон короля. Річмонд же у молитві просить Бога захистити свій сон («To thee I do commend my watchful soul, / Ere I let fall the windows of mine eyes: / Sleeping and waking, O, defend me still!» [207, с. 314]).

Одночасна присутність на сцені Річарда та Річмонда дозволяє Шекспірові реалізувати іще одну інновацію, що є яскравим прикладом домислу Великого Барда. У Голіншеда маємо згадку про страшний сон, який бачив Річард: «The fame went, that [the king] had the same night a dreadfull and terrible dreame: for it seemed to him being asleep, that he did see diuerse images like terrible diuels, which pulled and haled him, not suffering him to take anie quiet or rest» [100, с. 169]. У першоджерелі згадуються жахливі дияволи «terrible diuels», які знущалися над Річардом уві сні. Шекспір замість бісів вводить в оніричний простір п’єси душі Річардових жертв – це, з одного боку, робить сцену більш видовищною, з іншого боку, потужно актуалізує та завершує мотив містичних сновидінь у творі. Голіншед зазначає, що сон позбавив Річарда спокою: «The which strange vision not so suddenlie strake his

heart with a sudden feare, but it stuffed his head and troubled his mind with manie busie and dreadful imaginations» [100, с. 169]. У Шекспіра кошмар виступає тригером складних психологічних процесів – драматург вкладає у вуста Річардових жертв прокльон-рефрен «Despair and die!», що запускає у протагоністові механізм самодеструкції. Головний персонаж хроніки вирішує померти, однак прийняти смерть він прагне у бою. У четвертій сцені перед нами – Річард-воїн, сміливець, що прагне героїчно полягти на полі борні.

Антиподом Річарда III в останньому акті історичної хроніки Шекспіра виступає граф Річмонд – мудрий державець та політик, що є втіленням етико-світоглядного полюса, протилежного Річардовому. Саме на цього персонажа покладено величну місію – врятувати Англію від свавілля короля-тирана та примирити ворогуючих лордів. Образ Річмонда наділений багатьма чеснотами. Так, зокрема, засновник династії Тюдорів у Шекспіровому творі є втіленням щирої віри в Бога – лише в останній дії п'єси він 6 разів звертається до Господа. Майбутній король Генріх VII постійно звіряється з Всевишнім, санкціонуючи військову кампанію супроти Річарда ім'ям Божим: «In God's name, cheerly on, courageous friends, / To reap the harvest of perpetual peace» [207, с. 306]. Граф Річмонд – тонкий стратег і талановитий молодий воєначальник, який готує не просто багаточисельний напад, а злагоджену військову операцію. Напередодні вирішального Босвортського наступу він у своєму наметі моделює битву: «Give me some ink and paper in my tent; I'll draw the form and model of the battle» [207, с. 309].

В дусі цієї хроніки Шекспір акцентує і містично-ірраціональні передумови перемоги Річмонда. Навіть сили природи сприяють майбутньому англійському королеві. Яскравий захід сонця в день перед сутичкою Річмонд вважає знаменням власної вдачі:

Richmond. The weary sun hath made a golden set,
And by the bright track of his fiery car
Gives token of a goodly day tomorrow [207, с. 308].

Небесне світило стає своєрідним символом зміни династій, адже «сонце Йорків», яке освічує Англію в першому акті, назавжди заходить. Ввечері перед битвою Річард востаннє бачить сонце, на ранок наступного дня небо буде затягнуте хмарами:

Then he disdains to shine, for by the book

He should have brav'd the east an hour ago.

A black day will it be to somebody [207, с. 323].

Ще одна деталь-знамення пов'язана з підготуванням Річмонда в день битви, яке починається біля четвертої години ранку (коли граф питає про час, один із лордів відповідає «Upon the stroke of four» [207, с. 321]). Саме в цей час стартувала підготовка до зборів, на яких звинувачено Гастінгса. Тепер же підготовка здійснюється супротивниками протагоніста і врешті-решт сам Річард виявиться їх жертвою.

Річмонда також правомірно вважати зразком воєнної доблесті й громадської справедливості. Звертаючись до свого війська, він називає солдатів «fellows in arms, and my most loving friends» [207, с. 306]. Засновник династії Тюдорів показаний також як чуйна людина і палкий оратор.

За очищення Англії від скверни Річардових злодіянь майбутньому монарху пророкується Божа ласка та успішне правління. Зрозуміло, що Великий Бард, слідуючи тюдорівському міфу, створив найбільш позитивне втілення ідеї абсолютизму. Однак за художньою глибиною та масштабністю втілення цей, до певної міри, блідий та схематично-позитивний образ все ж відчутно програє у рельєфності та багатогранності яскравій постаті Річарда.

Втім, навіть помітно ідеалізуючи цього персонажа, Шекспір не перетворює його на такого собі земного ангела, яким він показаний у хроніці Голіншеда: «A man of no great stature, but so formed and decorated with all gifts and lineaments of nature, that he seemed more an **angelicall creature**, than a terrestrial personage» [100, с. 176]. Річмонд у хроніці все ж не є неземним створінням – декілька інновацій Великого Барда стають реалістичними штрихами, що роблять цей образ правдоподібнішим. Так, приміром, перед

битвою цей персонаж зізнається у хвилюванні: «I'll strive, with troubled thoughts, to take a nap» [207, с. 313], а молячись просить Божого заступництва не тільки для своїх вояків, але і для себе: «O defend me still!» [207, с. 314]. Юний воєначальник щиро радіє щасливим знаменням, які він бачив у сні: «I promise you, my soul is very jocund / In the remembrance of so fair a dream» [207, с. 321]. Шекспір робить акцент на молодості Річмонда – Річард III називає його випещеним молокососом («A milksop! one that never in his life / Felt so much cold as over shoes in snow?» [207, с. 326]), а Нортамберленд стверджує, що юному полководцеві бракує військового досвіду («**KING RICHARD III** What said Northumberland as touching Richmond? / **RATCLIFF** That he was never trained up in arms» [207, с. 323]).

Під час вирішальної битви на полі знаходяться п'ять двійників Річмонда – він, як і Генріх IV у першій частині однойменної хроніки, вдається до цієї стратегії самозахисту. Подібна обачливість гостро контрастує із військовим запалом та завзятістю Річарда, який, кидаючись в горнило протистояння, емоційно проголошує: «I think there be six Richmonds in the field; / Five have I slain to-day instead of him. / A horse! a horse! my kingdom for a horse!» [207, с. 323]. Слід зауважити, що знаменитий вигук-рефрен, як і присутність на Босвортському полі «шістьох Річмондів» – це нововведення Шекспіра, які водночас характеризують і протагоніста хроніки (безстрашний і безрозсудний солдат) і майбутнього короля (обережний і обачливий воїн).

Окреслимо загальні стратегії авторської інтенціональності, реалізовані у хроніці «Річард III». Базовим першоджерелом п'єси послужила компілятивна історична хроніка Рафаеля Голіншеда, яка спиралася на давнішу хроніку Едварда Голла та майже повністю включала текст «Історії короля Річарда III» Т. Мора. Дослідниця Н. Торкут відносить компіляцію Голіншеда до апологетично-інтерпретаційної течії тюдорівської історіографії [77, с. 212]. Тож у цій праці ренесансного хроніста міститься не лише перелік прецедентів минулого, але і здійснюється спроба їх

коментування та осмислення. Історичні рефлексії Голіншеда є тенденційними і покликані закріпити у свідомості мас ідеї богообраності династії Тюдорів, створення її позитивного іміджу. Тюдорівський міф не лише визначав апологетичну тональність аналітичних зауважень, але й чинив потужний фікціоналізуючий вплив на стихію факту, тобто власне історичний життєпис короля Річарда III. Внаслідок подібної міфологізації останньому королю з династії Йорків ренесансні історіографи приписували велику кількість злочинів, які він нібито здійснював задля здобуття та збереження престолу. Пейоратизація історичного іміджу Річарда III уможливлювала легітимізацію королівської влади Генріха VII – засновника династії Тюдорів, що зупинив безчинства кривавого деспота.

Тож, запозичивши сюжетні колізії із хроніки Голіншеда, Шекспір вписує свій твір у парадигму тюдорівської апологетики, що була панівною мисленнєвою стратегією в інтелектуальному просторі єлизаветинської доби. Річардові іпостасі – солдат, негідник/вбивця, тиран – не були нововведеннями Великого Барда. Поєднання зазначених граней ідентичності Глостера із політичною далекоглядністю та нищівним аморалізмом перетворило образ протагоніста хроніки на своєрідне втілення макіавеллізму у його єлизаветинській (ре)інтерпретації.

Втім, цей персонаж не є лише художньою ілюстрацією/втіленням політичної доктрини славетного флорентійця в її англійському прочитанні. Окрім зазначених іпостасей, вже традиційних для єлизаветинської історіографії та історичної белетристики, Шекспірів Річард III наділений ще й надзвичайно потужною акторською гранню ідентичності, а також схильністю до похмурого гумору та іронії, авантюрною креативністю і віртуозним красномовством. Завдяки цим характерологічним інноваціям Великого Барда останній Йорк виявляється навдивовижу харизматичним персонажем, що має здатність викликати полярні реакції реципієнтів. Читача/глядача твору можуть водночас відштовхувати крайній аморалізм і

жорстокість Річарда та приваблювати його протеїстична гнучкість і вражаюча дотепність.

Авторська інтенція, спрямована на посилення в образній семантиці протагоніста компонента амбівалентності, дозволила, як думається, зробити цей персонаж унікальним фікціонально-історичним конструктом, що має потужний іміджотворчий та евристичний потенціал. З одного боку, динамічна багатогранність образу Глостера згодом зробила його привабливим для проактивних реципієнтів (театральних та кінематографічних), зумовивши непересічну сценічну популярність цієї хроніки. Сценічний резонанс, що знайшов вияв у численних постановках «Річарда ІІІ», перетворив образи, символи, текстові пасажі цієї хроніки на своєрідні культурні маркери і уможливив їх входження до загальноєвропейського інтелектуально-духовного коду.

Рецептивна амбівалентність, інтенсивна здатність до сенсотворення та стилістична довершеність цього Шекспірового твору зумовили сприйняття геніального вимислу як достеменного факту, тож протягом декількох століть ця хроніка визначала історичну репутацію Річарда ІІІ. Водночас, завдяки філософській глибині авторських рефлексій та майстерності творення художніх образів, іпостасі протагоніста набувають у п’єсі позачасового звучання – Шекспіровий Глостер постає таким собі універсальним втіленням солдата, негідника/вбивці, тирана, що має художню життєспроможність не лише в хронотопі середньовічної Англії, але в будь-якому соціополітичному та культурно-історичному контекстах.

Фактуальна стихія інспірує Шекспіровий вимисел. Згадка певної історичної події у першоджерелі ставить перед Великим Бардом необхідність навести її причини та мотивації і водночас стимулює його фантазію. Так, приміром, незаперечними є факти одруження Річарда Глостера із Анною Невіл, або ж прибуття принца Йоркського до Лондона. Однак Шекспір робить ці історичні колізії точкою відліку для вимислу, створюючи стилістично досконалі і драматично напружені сцени взаємодії Річарда із

леді Анною та юним принцом, в яких в повній мірі розкривається лицедійська обдарованість та похмурий гумор головного персонажа п’єси. Елементи вимислу вміло вплітаються у наративну тканину твору, додаючи йому психологічної правдоподібності та смислової глибини.

Втім, Великий Бард незрідка обмежується домислом певних колізій, який робить зафіксовані історіографами події драматичнішими, а персонажів – більш рельєфними. Загалом же можна констатувати, що авторські інтенції Шекспіра виявляються далекими від послідовного історизму, втім його хроніки є досконалим втіленням креативної естетизації історії, заснованої на взаємодії у внутрішньому світі художнього твору достеменної інформації та фікціонального вимислу.

Ще одна авторська інтенція полягає у створенні розмаїтої галереї другорядних персонажів. Зауважимо, що хроніка «Річард III» тяжіє до монодрами, тож в її центрі виявляється образ протагоніста, що взаємодіє із численними героями, які ніби формують фон художнього зображення. Думається, що цей фоновий компонент не лише «цементує» п’єсу, забезпечуючи цілісність її сюжету, однак виконує ще декілька функцій. По-перше, він стає полем історичних, політичних та морально-етичних рефлексій у п’єсі. Так, саме другорядні персонажі здійснюють коментар/оцінку діянь Річарда, при цьому їх резюмуючи вердикти бувають доволі амбівалентними (апологетика Бекінгема – нейтралітет Брекенбері – критика Єлизавети). Крім того, у вуста дійових осіб фону Шекспір вкладає розмисли щодо сутності історії, її значення для майбутнього (принц Йорк), законності наслідування престолу (королева Маргарита), моралі верховного державця (король Едвард IV), перспектив правління неповнолітнього короля (розмова городян у II, 3), корупції у державі (монолог писаря у III, 6).

По-друге, кожний персонаж у хроніці наділяється комплексом унікальних індивідуальних рис. Це, з одного боку, змушує протагоніста вдягати різноманітні маски-амплуа, демонструючи весь обшир його акторського обдарування. З іншого боку, індивідуалізація сприяє

рецептивній емпатії, а тому смерті персонажів в контексті п’єси набувають ореолу гіркої трагічності.

По-третє, залучення персонажів, що не мають шляхетного походження (вбивці Кларенса, троє містян, писар, колективний образ «народу, що мовчить»), відчутно розширює тематично-смисловий горизонт п’єси та показує простих людей в ролі актантів історичного процесу.

Шекспірівська інтенціональність була до певної міри детермінована і очікуваннями потенційних реципієнтів. Жанр драматичної історичної хроніки розглядався не лише як джерело інформації про минувшину, але і як «дзеркало» для сучасності, в яке вона має вдивлятися, аби не збитися зі шляху у майбутньому. Тож у п’єсі присутні апеляції до соціокультурного контексту єлизаветинської доби (образи Кларенса та Єлизавети, діалог Глостера та Бекінгема про театр). Крім того, образ Річарда Глостера маркується рисами типового персонажу мораліте Vice (Iniquity). Глядачі, які впізнавали цю образну паралель, реалізовували специфічний рецептивний модус – знаючи про схильність Vice до двозначності, вони уважно вишукували та вдало ідентифікували у словах Річарда подвійне іронічне кодування.

Інтенції Шекспіра передбачали також специфічне родо-жанрове змішування. Так, в рамках Річардових солілоквіїв, що не мають аналогів у першоджерелах хроніки, взаємодіють епічний (оповідь про події, планування майбутніх злочинів), ліричний (рефлективні пасажі, інтимні зізнання) та драматичний (монологічна форма проголошення, спрямованість на глядачі у театральній залі) струмені. У п’єсі також присутні різноманітні прояви комічної стихії, як-то іронія, чорний гумор (Річард Глостер), пародія (Річард+Бекінгем – пародія пуританської риторики, Стенлі – пародія на евфуїстичну манеру висловлення), уїдливо-саркастичний гумор (молодший син Едварда IV), міський вуличний гумор (вбивці Кларенса).

Крім того, у хроніці синтезовано дві провідні тенденції, характерні для єлизаветинського сприйняття історії, а саме гуманістичну та

провіденціалістську. Перебіг подій у творі визначається волею протагоніста, який вдало маніпулює іншими персонажами та фактично виступає сценаристом у всіх авантюрних замислах та кривавих злодіяннях, що реалізуються протягом сюжету п'єси. Водночас, потужним є і вплив провіденціалістського компоненту, що представлений як ірраціонально-містичною стихією (інновації Шекспіра – образ королеви Маргарити, перенесення дії п'єси в оніричний простір), так і Божою волею (тюдорівські міфологеми – Річард ІІІ як «бич Божий», посланий на землю, щоб очистити Англію від гріхів братовбивчої війни + богообраність Річмонда як короля-засновника династії Тюдорів).

2.3 Конструювання художнього світу «Річарда ІІІ»: досвід рецептивного пересотворення

Фінальним продуктом авторської інтенціональності є художній текст, що іманентно спрямований на сприйняття реципієнтом. Адресат художнього артефакту не лише отримує естетичне задоволення від тексту, але і здійснює на його основі побудову художнього світу. Лише в художньому світі розкривається авторський інтенційний горизонт, який, з одного боку передбачає розкодування письменницьких месседжів (герменевтичні інтенції), а з іншого боку – прирощення смислів, яке здійснюється сприймаючою стороною (рецептивно-феноменологічні інтенції). Саме у свідомості реципієнта специфічним індивідуально-ситуативним чином поєднуються хронотоп, сюжет та інтенціональності персонажів твору, що у сукупності творять цілісний фікціональний світ, який можна назвати художнім світом рецепції.

Художній світ рецепції літературного твору формується у свідомості реципієнта. Зауважимо, що в акті сприйняття взаємодіють декілька факторів. Це, передусім, власне художній текст, який створений певним автором.

Автор-творець наділяє свій інтелектуальний продукт герменевтичними інтенціями, тобто смислами, які об’єктивно присутні в ньому та мають бути сприйняті реципієнтом. Думається, що саме завдяки герменевтичним інтенціям у свідомості реципієнта відбувається формування своєрідного каркасу художнього світу, який наділяє цей ментальний конструкт цілісністю – так, приміром, читач, розкодовуючи герменевтичні інтенції, визначає часові та просторові координати художньої дії, знайомиться із персонажами, формує загальне уявлення про їх зовнішність та характер, дізнається про різноманітні випадки взаємодії персонажів із середовищем, іншими персонажами або ж їх власним внутрішнім світом. Тож герменевтичні інтенції формують своєрідну систему координат – так званий внутрішній світ художнього твору. В його рамках, з одного боку, відбувається художня (взаємо)дія, а, з іншого боку, саме ці рамки визначають перебіг ментального процесу формування художнього світу рецепції. Герменевтичні інтенції не лише визначають магістральні напрямки рецепції і стимулюють процес сприйняття, але і виступають своєрідними обмежувачами, що, водночас, забезпечують цілісність будь-якого прочитання і унеможливлюють гіперінтерпретацію. Саме тому будь-який рецептивний варіант зберігає генетичний зв'язок із першотекстом, який виступає у продукті індивідуальної інтерпретації смисловою основою, своєрідним тригером, що інспірує розгортання читацької креативної енергії.

В процесі творення художнього світу рецепції, читач/проактивний реципієнт стає не лише декодером авторських смислів, але і творцем, що активно домислює, фантазує, інтерпретує. Важливим фактором рецепції будь-якого художнього тексту є процес творення смислів, який реалізується читачем під впливом рецептивно-феноменологічних інтенцій тексту. На основі герменевтичних інтенцій створюється своєрідний каркас майбутнього художнього світу (тобто внутрішній світ), який іманентно наділений смисловими «пустотами». Саме ці лакуни запускають механізм сенсотворення, змушуючи реципієнта здійснювати креативний пошук, який

виливається у прирощення смислів. Характер такого прирощення залежить від декількох чинників. Це, по-перше, апперцептивна складова, що включає особистий досвід реципієнта та інтеріоризований досвід культури, а по-друге, сугестивно-темпоральний компонент, який безпосередньо пов'язаний із фізичними та психологічними умовами, в яких здійснюється рецепція.

Очевидно, що інтенціональність реципієнта є індивідуально-специфічним феноменом, а тому художній світ рецепції завжди є неповторним феноменом, що несе відбиток особистих рис персони-інтерпретатора, його життєвого досвіду, та залежить навіть від умов, в яких відбувається рецепція. Втім, видається можливим визначення основних напрямків розгортання феноменологічно-рецептивних інтенцій, тобто визначення тих елементів тексту, які потенційно створюють поля сенсотворення, залучаючи реципієнта до активної співтворчості.

В історичній хроніці В. Шекспіра «Річард III» міститься цілий ряд смислопродуктивних лакун, які здатні інспірувати творчу активність реципієнтів. Так, приміром, логічним є припущення про те, що місцем дії твору є Англія XV століття, адже ця п’єса заснована на реальному історичному факті – правлінні короля Річарда III. Втім, Шекспір універсалізує хронотоп і відмовляється від детального відтворення історичного колориту часів війни Ланкастерів і Йорків. Локуси, в яких відбуваються сцени, не описуються детально. Слід зауважити, що оригінальний текст п’єси не містив навіть тих нечисленних ремарок, які сповіщають про місце дії того чи іншого епізоду. Ці вказівки були додані редакторами видань пізніше, вони виводилися ними на основі смислового аналізу сцен [3, с. 85].

За декілька століть видавничої річардіани сформувалася певна традиція відносити сцени хроніки до певних локусів. При цьому більшість із цих локусів може бути легко трансформована залежно від специфіки інтенціональності реципієнта. Варто зазначити, що у більшості англомовних видань хроніки взагалі немає вказівок на те, в якому саме місці відбувається

дія п’єси – приміром, у виданні авторитетної серії The Arden Shakespeare на початку першої дії першого акту маємо таку ремарку «Enter Richard, Duke of Glocester, solus» [207, с. 125]. Тож нам стає відомо, що герой перебуває наодинці і саме в цій ситуації складаються необхідні умови для виголошення ним рефлективного солілоквію.

В українському перекладі хроніки місцем дії цієї сцени вказується «Лондон. Вулиця», однак теоретично перший монолог протагоніста цілком органічно звучатиме і у королівському замку, або ж на подвір’ї перед ним, або ж поблизу Тауера, куди ведуть заарештованого Кларенса і де протагоніст зустрічається із Гастінгсом, якого тільки-но звільнили. Не вказано Шекспіром і час, коли розпочинається дія п’єси – це може бути денна пора, або ж ніч. Невідомою залишається навіть пора року, в яку розгортається дія, адже вказівки на зиму і літо, що містяться у перших двох рядках тексту п’єси, мають більше метафоричну, аніж фактичну природу.

Так само і зваблення леді Анни може відбуватися як на відкритій місцевості (на вулиці міста чи на дорозі за його межами), так і у приміщенні (приміром, у каплиці). Неодноразово місцем дії хроніки обираються замки, що пов’язуються з кривавими діяннями Річарда. Так, перед Тауером королева Єлизавета дізнається про ув’язнення власних дітей, у самому Тауері відбувається вбивство Гастінгса і принців, а також таємна рада, на якій виноситься смертний вирок Гастінгсу, у замку Помфрет страчують Вудвілів. Думається, що логічно репрезентувати ці локуси як похмурі та безрадісні, однак цей здогад виникає внаслідок сприйняття смислів та сугестії, а не через пряму авторську вказівку.

Шекспір не надає жодної інформації щодо інтер’єрів приміщень, у яких взаємодіють персонажі (тронний зал та кімнати королівського палацу, кімната для в’язнів у Тауері, будинок Гастінгса, кімната в домі лорда Стенлі, намет Річарда III). Так, приміром, декілька сцен твору (спроба примирення лордів, здійснена Едвардом IV, перша поява Глостера в статусі короля) відбуваються у тронній залі. Зі слів Річарда, якими він звертається до

Бекінгема «Thus high, by thy advice / And thy assistance is King Richard seated» [207, с. 264] можна зробити припущення про те, що у залі знаходиться високий трон. Зауважимо, що у тексті не міститься жодної додаткової інформації стосовно цього локусу. Ми не знаємо напевне, чи знаходиться поряд із Річардом королева, скільки підданих присутні у залі, де саме вони розташовуються.

При цьому, сценічна реалізація цього епізоду можлива як за присутності, так і за відсутності Анни, як із натовпом підданих, так і при наявності лише декількох придворних. Тож проактивні реципієнти при підготовці постановки мають змогу обирати із ряду опцій – на сцені можна детально відтворювати кожне із цих приміщень, можливо обмежитися певним типом декорацій, які символізують дію в чотирьох стінах, а то й взагалі обійтися без будь-якої сценографії, адже місце дії стає зрозумілим із ситуативного контексту та зі слів дійових осіб.

Зауважимо, що дія цієї п’єси часто переноситься із приміщень на відкриту місцевість. Лондонські локуси (різноманітні куточки на вулицях столиці) у п’єсі асоціюються із появою персонажів-містян, які не є придворними – це троє городян, що обговорюють долю країни та писар, що готував обвинувальний вирок Гастінгсу. У п’ятому акті дія виходить за межі столиці і переноситься на Босвортське поле, де має відбутися вирішальна битва армій Річарда та Річмонда. На цьому полі зводиться два намети воєначальників-супротивників. В тексті немає жодних вказівок на те, якими мають бути ці локуси. Так, приміром, намети можуть бути різних кольорів та форм, або ж мати ідентичний вигляд. Зауважимо, що тут домисел проактивних реципієнтів творить додаткові смисли, які відчутно впливають на рецепцію тексту – ідентичні намети натякатимуть на подібність Річмонда до кривавого Йорка. Таким чином персонаж, який значно ідеалізується в тексті хроніки, може бути сприйнятий як лицемір завдяки візуальним інноваціям проактивних реципієнтів.

В останньому акті дія відбувається в оніричному просторі – у кошмарному сні протагоніста з'являються привиди його жертв. Втім, драматург не робить жодних вказівок на те, як саме виглядають привиди, чи є вони потворними/лякаючими, яким чином вони пересуваються сценою, якими є їхні жести та міміка. Ще один оніричний локус – сон Кларенса – детально описується самим персонажем. Слід зауважити, що цей опис вражає своєю рельєфністю та кінематографічністю. Поетичний монолог персонажа схожий на відеокліп: історія, що тут розповідається має напружений сюжет, при цьому наратив наповнений предметністю, що постійно чергується, потрапляючи у фокус уваги Кларенса. Можливості сучасного кінематографу дозволяють перетворити цей епізод на візуально захоплююче видовище.

Шекспіровий текст може розглядатися у двох рецептивних вимірах – водночас як об'єкт емулюючого та інсценуючого читання. У першому випадку реципієнти створюють цілісний художній світ рецепції, який є фінальним продуктом сприйняття і не передбачає створення сценічної проекції. За умов емулюючого читання реципієнт стає справжнім співавтором твору, адже йому доводиться самостійно заповнювати смислові «пустоти», зокрема і домислювати специфічні риси локусів, в яких відбувається дія п'єси.

Стосовно ж інсценуючого читання «Річарда III» слід зауважити, що його специфіка зазнала докорінних змін у порівнянні із шекспірівськими часами. Єлизаветинський театр обходився майже без декорацій, про місце дії глядачі дізнавалися або із контексту сцени (приміром, якщо на сцені придворні персонажі, то дія може відбуватися у палаці, або ж у покоях), або зі слів персонажів, які описували свій поточний локус [3, с. 87]. В наш час театральні та кінематографічні конвенції потребують більш чіткої сценічної репрезентації місця дії п'єси, а тому проактивні реципієнти мають активніше підключатися до процесу креативної творчості. В сучасних умовах Шекспірів текст інспірує до сценографічних експериментів. Тож потенційно можуть з'явитися як постановки хроніки, що детально відтворюють колорит доби,

так і спектаклі із позаісторичною сценографією. Відсутність чітких інтер'єрних вказівок відкриває перспективи використання символічних декорацій, сценічних трансформерів тощо. Загалом же можна стверджувати, що хронотоп хроніки актуалізує потужні рецептивно-феноменологічні інтенції і змушує реципієнтів активно реалізувати власну смислотворчу креативність.

Прикметною рисою внутрішнього світу Шекспірового «Річарда III» є акцент не на предметно-речовій стихії, а на ідейно-аксіологічному тезаурусі – у фокусі свідомості персонажів частіше опиняються не матеріальні об'єкти, а різноманітні події, феномени та духовні цінності. Дійові особи хроніки говорять про свої почуття та побоювання, коментують вчинки інших дійових осіб, передусім, криваві злодійства Глостера, обговорюють питання філософсько-історичного характеру (про істинність історичного знання, природу королівської влади, моральність монарха тощо).

Правомірно стверджувати, що цей ідейно-аксіологічний тезаурус, який складає основу внутрішнього світу цієї хроніки, має позачасовий характер, адже стосується феноменів, які не втрачають актуальності. Завдяки цьому топіка «Річарда III», який є твором, що заснований на історичному сюжеті, не втрачає актуальності і в наш час. Водночас, апеляція до загальнолюдського та позачасового уможливлює модернізацію твору, або ж поєднання у його структурі декількох темпоральних шарів (Річард III як історична фігура середньовіччя + Шекспіровий текст, створений в добу Ренесансу + оформлення сцени або ж знімального майданчика, яке може відсилати до пізніших епох, зокрема і сьогодення).

Ще одним полем творчої активності реципієнтів «Річарда III» може стати візуалізація зовнішнього вигляду персонажів хроніки. Зовнішність протагоніста характеризується ним самим у першому солілоквії. Здійснюючи самоопис, Глостер використовує фрази «not shaped for sportive tricks», «nor made to court an amorous looking glass», «rudely stamp'd», «want love's majesty», «curtailed of fair proportion», «cheated of feature by dissembling

Nature», «deformed, unfinished, sent before my time», «scarce half made up», «lamely and unfashionable» [207, с. 126]. Зауважимо, що ці слова останнього Йорка можуть бути сприйняті реципієнтами буквально, або ж як своєрідна гіперболізація. Масштаб зовнішніх недоліків Річарда залежить від інтенціонального горизонту реципієнта – протагоніста можна уявити і справжнім відразливим чудовиськом/потворою, і калікою, що страждає від вроджених захворювань, і людиною із легкими фізичними вадами, яка вкрай перебільшує їх через власні комплекси або ж внаслідок неприйняття оточуючими.

Цікавими об'єктами креативного творення стають візуальні іміджі жіночих персонажів хроніки. Так, приміром, саме реципієнт має визначитися, чи довіряти словам протагоніста про те, що королева Єлизавета «well struck in years» (тобто підстаркувата). Знаючи про притаманну Глостерові іронію та його зневажливе ставлення до братової дружини, подібний опис можна вважати дошкульною насмішкою. Втім, слова протагоніста можна і прийняти на віру – в такому випадку Єлизавета у художньому світі рецепції постане досвідченою жінкою, яка перемагає Річарда завдяки власній життєвій мудрості.

Леді Анна з'являється у п'єсі двічі – у другій сцені першого акту, коли вона погоджується на шлюб із Глостером, та у першій сцені четвертого акту, коли вона йде коронуватися із останнім Йорком. При цьому при другій появі жінка виглядає змарнілою, адже страждає від безсоння («For never yet one hour in his bed / Did I enjoy the golden dew of sleep») [207, с. 262]. Саме реципієнт вирішує, яким чином візуалізувати цю трансформацію у зовнішності героїні. Інспірує до креативного пошуку і зовнішній вигляд королеви Маргарити – її можна уявити і як божевільну, що втратила розум через смерть близьких та втрату трону, і як відьму, чиї містичні прокльони збуваються, і як вигнанку, що доведена до крайнього відчаю поневіряннями у Франції.

Образ Річмонда також може бути реалізований у двох протилежних варіантах – герцога можна показати і абсолютним антиподом останнього Йорка, і новим тираном, який перебирає криваву естафету Глостера. Зауважимо, що у тексті немає жодної інформації про зовнішність цілого ряду другорядних персонажів, зокрема Бекінгема, Гастінгса, Кларенса, Стенлі. Невідомо і від якої хвороби страждає король Едвард IV. Таким чином зовнішність персонажів «Річарда III», їх інтонації, жести – це комплекс рецептивно-феноменологічних інтенцій, які стимулюють рецептивну фантазію та домислювання.

Сюжет хроніки сконцентрований навколо фігури протагоніста. Глостер вступає у пряму взаємодію з усіма придворними персонажами хроніки. Дійові особи хроніки, що репрезентують місто (наймані вбивці, троє городян, писар) у своїх репліках згадують Річарда або ж обговорюють його вчинки. Зважаючи на значний текстовий об’єм хроніки перед проактивними реципієнтами постає необхідність скорочення твору, почасти за рахунок виключення окремих персонажів або ж вилучення певних сюжетних перипетій. Слід зауважити, що взаємодія різних персонажів із Річардом втілена в окремих сюжетних лініях, що є відносно незалежними по відношенню до сюжету в цілому, а тому можливою є елімінація певних колізій або персонажів хроніки без втрати загальної цілісності твору. Так, приміром, припустимим є повне або ж часткове вилучення тих сцен, де задіяні персонажі міського фону п’єси. Скороченою або ж навіть елімінованою може бути практично будь-яка сюжетна лінія типу «придворний персонаж – Річард Глостер», окрім взаємодії протагоніста із Бекінгемом. Цю лінію, як думається, можна лише скоротити, однак не виключити повністю, адже цей персонаж активно задіяний у ключовій сцені п’єси – саме завдяки акторській майстерності та винятковому красномовству герцога Глостер отримує омріяний трон.

Можливою також виявляється повна елімінація одного із жіночих персонажів – королеви Маргарити. Виключення цієї дійової особи послаблює

провіденційні імплікації твору – цей образ не просуває дію вперед, однак прокляття королеви-вигнанки створюють містичну атмосферу, актуалізуючи роль року та долі у творі. Крім того, саме у репліках цієї героїні міститься значна кількість флешбеків до подій «Генріха VI», які можуть бути незрозумілими для реципієнтів і потребують додаткового роз'яснення.

Ще одне потужне джерело рецептивно-феноменологічних інтенцій у п'єсі – це так звані «проблемні» сцени. На перший погляд такі епізоди здаються психологічно невмотивованими, інспіруючи пошук їх реалістичного потрактування. Адекватна інтерпретація цих сцен потребує від реципієнта особливого підключення до тексту і передбачає пошук мотивів персонажів, визначення специфіки інтонування реплік дійових осіб, модулювання просторової взаємодії актантів у сцені. Думається, що до «проблемних» сцен «Річарда III» можна віднести другу сцену першого акту, в якій відбувається звабление Анни Глостером, та структурно подібну їй четверту сцену четвертого акту, в якій король Річард домовляється із Єлизаветою про шлюб із племінницею. Сцена із леді Анною є своєрідним амбівалентним смисловим трансформером – зміщуючи у ній смислові акценти, використовуючи проактивні інновації, реципієнт може віднайти різні пояснення перемоги протагоніста. Структурна подібність цієї сцени до епізоду із Єлизаветою також створює для реципієнта поле креативного пошуку – читач/проактивний реципієнт повинен визначити, як саме трансформувалася інтенціональність протагоніста від часу початку п'єси. Ще одним епізодом, що містить парадокс, є друга сцена четвертого акту, в якій герцог Бекінгем у вкрай невдалий момент вимагає в останнього Йорка графство Герефорд. Саме реципієнт визначає, чому обачливий Бекінгем вирішує піти на ризик і звернутися до короля за подарунком в момент, коли той розгніваний.

Ключовий момент хроніки – сцену смерті Річарда III – Великий Бард реалізує схематично. У хроніці міститься лаконічна ремарка щодо перебігу дії на сцені: «Alarum. Enter King Richard and Richmond; they fight. Richard is

slain, then, retreat being sounded, [exit Richamond; Richard's body is carried off]» [207, с. 329]. Тож ця сцена продукує рецептивно-феноменологічні інтенції, стимулюючи пошук нових, почасти символічних, її сценічних рішень.

Заповнюючи смислові лакуни, реципієнти (і передусім проактивні реципієнти) мають змогу не просто долучитися до Шекспірового творіння, але і стати його співавторами. Тож прочитання чи інсценування «Річарда ІІІ» всіляко стимулює прояв індивідуальних рис реципієнтів, залучає їх до процесу інтерпретації, інспірує креативний пошук.

Висновки до розділу 2

Ідентичність Шекспірового Річарда Глостера характеризується комбінацією декількох іпостасей – воїна, негідника, актора, тирана. Поведінка персонажа визначається його інтенційним ядром, яке сформувалося в умовах аксіологічної парадигми, спотвореної внаслідок Війни троянд.

При створенні драматичної історичної хроніки «Річард ІІІ» інтенціональність Шекспіра не обмежувалася лише слідуванням тюдорівському міфу та полемікою із макіавеллізмом. Апологетика Тюдорів та антимакіавеллістський пафос доповнювалися в інтенціональному горизонті Великого Барда установкою на філософське розуміння діалектики історії та майстерну естетизацію подій минувшини за рахунок вимислів та домислів, що органічно поєднувалися зі стихією факту.

В той час як історіографічні хроніки апелюють до читацького ratio, художньо довершений образ протагоніста, втілений у Шекспіровій п'єсі, апелює до сфери емоційного сприйняття реципієнтів, а тому не втрачає актуальності та потенційної здатності викликати емпатію і служити

своєрідним евристичним тригером, що в усі часи уможливлює якнайглибше розуміння історії, політики та моралі.

Внутрішній світ Шекспірового «Річарда III» містить цілий ряд лакун, які мають бути заповнені стороною, що сприймає текст. Ці смислові пустоти стосуються насамперед візуальних іміджів персонажів, їх невербальної поведінки (жести, міміка), інтонаційного малюнку реплік, особливостей сценографії. Характери більшості персонажів є навдивовижу амбівалентними, тож використовуючи Шекспіровий текст без змін, при цьому послуговуючись лише сценічними та невербальними засобами, кожний реципієнт створює щоразу відмінні образи одного і того ж персонажа. Крім того, великий обсяг хроніки інспірує проактивних реципієнтів до скорочення твору. Відбір тих епізодів, які елімінуються при постановці чи екранізації, яскраво відображає інтенціональність проактивних реципієнтів. Ідейно-аксіологічний тезаурус твору фокусується на позачасових феноменах, що, з одного боку, надає творові актуального звучання в усі часи, а з іншого – створює умови для темпоральних трансформацій у його хронотопі, зокрема модернізації та політемпорального синтезу.

РОЗДІЛ 3
ПРОАКТИВНА РЕЦЕПЦІЯ ШЕКСПІРОВОГО «РІЧАРДА ІІІ» ЯК ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ СИНТЕЗ

3.1 Театральні постановки п’єси як похідні креативні проекції

Історична хроніка В. Шекспіра «Річард ІІІ» – невичерпне джерело оригінальних проактивних рецепцій. Універсальність колізій, амбівалентність персонажів, майстерно виписані сцени дозволяють застосувати до твору різноманітні, а почасти і протилежні інтерпретації. Широкий рецептивний потенціал п’єси забезпечується не лише багатством її ідеаріуму, але і наявністю цілої галереї персонажів, які репрезентують чи не всі прошарки пізньосередньовічного англійського соціуму, а також високою питомою вагою комічних пасажів, майстерно вплетених Шекспіром у текстове полотно драматичної хроніки. Строкатості прочитань сприяє також майже повна відсутність сценічних ремарок та великий обсяг п’єси. Зауважимо також, що топіка цього твору залишається актуальною в будь-який час, адже у фокусі художньої уваги Великого Барда у «Річарді ІІІ» перебувають незалежні від хронотопу загальнолюдські проблеми та цінності.

Історія сценічної річардіани налічує вже близько чотирьох століть. Протягом цього часу проактивні реципієнти постійно змінювали смислові пріоритети та зміщували емоційні акценти у своїх постановках, актуалізуючи потужний сенсотворчий та естетичний ресурс цього Шекспірового твору. Аналіз найяскравіших сценічних версій «Річарда ІІІ» не лише уможливить визначення магістральних стратегій реалізації рецептивно-феноменологічних інтенцій першотексту в похідних креативних проекціях різних часів, але і дозволить виявити комплекс тих факторів, які впливали на перебіг інтенціональності проактивних реципієнтів.

Відомо, що першим виконавцем ролі Річарда Глостера на англійській сцені був Річард Бербедж. Цей образ став знаковим для актора-єлизаветинця. На меморіалі, який встановлено на могилі Бербеджа, міститься напис «перший виконавець ролі Річарда III», що немов підсумовує всю кар'єру знаменитого ренесансного лицедія [177, с. 53]. Слід зауважити, що актор виконав цілий ряд трагічних ролей у Шекспірових п'єсах, як-то Гамлета, Отелло, Короля Ліра, однак в елегії на його смерть згадувався лише образ Річарда III: «And Crookback, as befits, shall cease to live» («І горбань, виходить, перестане жити») [цит. за 225, с. 121].

Цікаво, що ще за життя Бербеджа створений ним образ Річарда III став креативним імпульсом, який інспірував розвиток міського фольклору. Так, у 1602 році студент-юрист Джон Меннінгем записав у своєму щоденнику анекдот про актора: «В той час як Бербедж грав Річарда, одна жителька міста настільки сильно закохалася в нього, що перед тим як піти після спектаклю, вона вмовила його прийти до неї тієї ж ночі під іменем Річарда. Шекспір, що підслуховував як вони домовлялися, випередив його, був прийнятий і розважався до приходу Бербеджа. Коли ж повідомили звістку про те, що Річард III чекає біля дверей, Шекспір просив передати, що Вільгельм Завойовник (англ. Вільям Завойовник – William the Conqueror) був попередником Річарда III» [84, с. 170]. Судячи з цієї жартівливої легенди, Річард у виконанні Бербеджа був харизматичним персонажем, який приваблював жінок навіть попри фізичні вади.

Бербедж був провідним актором трупи «Слуги лорда-камергера», тож можна припустити, що Великий Бард створював образ Річарда Глостера, орієнтуючись на виконавчу майстерність актора-соратника. Історик театру Річард Флекно назвав цього актора «чудовим Протеєм» [2, с. 74]. Ця риса характерна і для Шекспірового образу останнього Йорка – Глостерові подобається перевтілюватися, змінювати маски, лицедійствувати. Тож, як думається, акторське обдарування Річарда Бербеджа було фактором, що визначив перебіг Шекспірової інтенціональності – образ, створений

драматургом спеціально для Бербеджа, дозволяв у повній мірі розкритися майстерності ренесансного виконавця.

Зберглися свідчення, що на англійській сцені до періоду Реставрації роль останнього Йорка виконували підлітки. Так, приміром, у 1637 році Томас Гейвуд писав про «молодого дотепного юнака, який грав Річарда III у театрі «Red Bull» і вибачався через те, що був «зсушеним, як рука Річарда» [цит. за 213, с. 85, 86]. Британський історик М. Вуд вказує, що навіть у XIX столітті в Англії траплялися випадки, коли Глостера грали дуже юні актори [250, с. 112].

Із 1642 по 1660 рік англійські театри не функціонували. Їх робота відновилася із приходом на англійський престол короля Карла II. Перша постановка хроніки в добу Реставрації відбулася у 1670-ті і була здійснена Королівською трупою Томаса Кілігру [190, с. 353]. Спектакль відкривався прологом, у якому зазначалося, що п'єса має актуальне звучання, адже пов'язана із нещодавніми подіями у політичному житті Англії. Як зазначає британський шекспірознавець М. Добсон, Річард у цьому спектаклі мав асоціюватися із Олівером Кромвелем, який незаконно узурпував владу в державі, натомість фігура Річмонда-рятівника відсилала до Карла II, що поновив законне монарше правління [128, с. 126]. Тож, як бачимо, проактивні реципієнти вже в ті часи активно використовували потенціал політичного міфотворення, закладений у хроніці Великого Барда.

Постановка 1690-х років, у якій роль Глостера виконував Семюел Сендфорд, також мала політизоване звучання [213, с. 83]. При цьому, із Шекспірової п'єси було елімінovано вербальний гумор та дотепи Річарда – протагоніст, що асоціювався із узурпатором Кромвелем, не мав права на жодну симпатію чи співчуття з боку глядачів.

У другій половині XVII століття з'являються адаптації Шекспірового Річарда, які запозичують із тексту Великого Барда лише окремі сцени, сюжетні ходи та вербальні пасажі. Більша ж частина тексту цих творів є креативним продуктом авторів, які надихалися текстами ренесансного

драматурга. Так, у переробці Дж. Керіла «Англійська принцеса або смерть короля Річарда ІІІ», центральним персонажем стає юна принцеса Єлизавета, яка лише згадується у Шекспіровому тексті, однак не з'являється на сцені. Героїня цієї п'єси розривається між коханням до благородного Річмонда та пристрасним потягом до харизматичного злодія Річарда. Із Шекспірового твору автор цієї переробки запозичує лише слова Річарда про совість та сцену появи привидів [161, с. 82]. Незвичний смисловий акцент п'єси можна пояснити театральною революцією 1660 року, коли жінкам було дозволено грати на сцені. Саме завдяки цій сенсаційній реформі при переробці вже відомих творів у центр конфлікту незрідка переносився саме жіночий персонаж – театральна аудиторія прагнула бачити на сцені представниць слабкої статі, а тому подібні постановки мали високі шанси на успіх.

Своєрідною віхою у сценічній Річардіані стала переробка Шекспірової хроніки, здійснена у 1770 році Коллі Сіббером. Цей відомий англійський актор був ще і засновником власної театральної трупи, і плідним драматургом, що створив 25 оригінальних п'єс, і непересічним віршувальником, який навіть отримав почесне звання поета-лауреата [117, с. 327]. Текст Великого Барда був посутньо трансформований цим проактивним реципієнтом. Шекспірова п'єса зазнала значного скорочення – оригінал налічує 3718 рядків, у похідній креативній проекції ж їх 2050.

Внаслідок такого урізання, із твору було виключено цілий ряд персонажів, а саме Кларенса, його дітей, вбивць середнього із братів Йорків, Едварда IV, Маргариту, Гастінгса, містян, писаря, ролі ж родичів королеви – Дорсета та Ріверса – стали фактично німими [213, с. 88]. Думається, що реалізації трансформаційної стратегії Сіббера сприяв монодраматичний характер оригінальної п'єси, в якій майже відсутні побічні сюжетні лінії – такою можна визнати хіба що лінію Річмонда. Всі ж інші випадки фокалізації драматичної дії на другорядних персонажах переважно виконують функції

коментаря/оцінки Річардових діянь, або ж пов’язані із ірреально-містичною стихією снів та пророцтв.

Зміни, внесені переробником у Шекспірів текст, на багато років закріпили за оновленим «Річардом III» імідж центральної постановки в репертуарі англійських театрів. Як влучно зазначає відомий шекспірознавець С. Веллс, саме цій версії «Річарда III» «судилося на два століття стати, напевно, найпопулярнішою п’єсою на англійській сцені» [244, с. 266].

Популярності цього варіанту сприяли декілька факторів. По-перше, скорочення списку дійових осіб, який в оригінальному творі налічує 57 персонажів, значно полегшило постановку варіанта Сіббера. Відтоді спектакль «Річард III» можна було реалізувати силами нечисленної театральної трупи. Звідси – інтенсифікація частоти постановок цього твору у провінційних театрах, а також неодноразова інсценізація сіббероного варіанту в рамках гастролей і турне.

По-друге, трансформації перетворили п’єсу на таку собі «зіркову» виставу-бенефіс одного актора, в якій у повній мірі могла розкритися майстерність виконавця головної ролі. Тому, як думається, роль останнього Йорка стала знаковою для провідних виконавців XVIII – XIX століть Д. Герріка, Дж. Ф. Кембела, Д. Кука, Е. Кіна [50, с. 61].

По-третє, виключення окремих дійових осіб з одночасним введенням в текст епізодів із третьої частини «Генріха VI» (версія Сіббера розпочинається з убивства Йорками короля Ланкастера) усунули необхідність давати додаткові пояснення щодо історичного контексту твору. Це зробило сюжет хроніки зрозумілішими для глядачів пізніших епох, які, у порівнянні із єлизаветинцями, значно гірше орієнтувалися у перипетіях середньовічної англійської історії.

Всіма окресленими вище факторами можна, як думається, пояснити і надзвичайну життєздатність цієї версії, що успішно пережила декілька змін ідейно-художніх напрямів у європейському мистецтві та ставилася у театрах протягом більше, ніж трьох сотень років. Навіть на початку XX століття

численні храми Мельпомени в Англії та на континенті віддавали перевагу саме цьому трансформованому варіанту [202, с. 50]. В Америці ж постановки сіббероової адаптації траплялися і у першій половині ХХ століття. Так, приміром, американський літературознавець і критик Е. К. Спраг був, за власним зізнанням, шокований, побачивши в одному з театрів виставу «Річард ІІІ» за текстом К. Сіббера у 1930 році [222, с. 151]. Резонанс, спричинений текстом Сіббера, був настільки потужним, що його вплив відчувається навіть у ключових екранізаціях Шекспірового «Річарда ІІІ», реалізованих у ХХ столітті. Текстові нововведення із адаптації XVII століття використані у фільмі Л. Олівьє (1955), а кіноверсія п'єси, створена режисером Р. Лонкрейном у 1995 році, як і варіант-переробка, починається зі сцени вбивства Генріха VI Ланкастера.

Цікавою є і текстова природа твору К. Сіббера. Керуючись типовим для просвітників імперативом – покращити твір Великого Барда, зробити його більш придатним для театральної сцени та зрозумілішим для реципієнтів – проактивний реципієнт створив своєрідну компіляцію. В ній примхливим чином поєдналися текст Шекспірової хроніки про останнього Йорка, пасажі, запозичені із інших хронік англійського драматурга-єлизаветинця (третьої частини «Генріха VI», обох частин «Генріха IV», а також хронік «Генріх V» та «Річард II») та епізоди-інновації, написані самим переробником [147, с. 71].

Слід зауважити, що Сіббер не обмежується лише правками та стилістичним удосконаленням Шекспірового тексту, він додає до нього авторські фрагменти у вигляді нових сцен. Українська дослідниця Т. Михед зазначає, що подібна контамінація має риси «постмодерністського бриколажу (згідно концепції постмодернізму Д. Затонського), однією із домінант якого є вияв сутності авторського письма, самоідентифікація» [51, с. 85, 86]. Пасажі та сцени, дописані Сіббером, легко ідентифікувати візуально: маркером Шекспірового тексту у печатній версії є

курсив, натомість авторські фрагменти переробника надруковані звичайним шрифтом.

Сіббер відчутно нівелює провіденційні імплікації, що рельєфно проступають у тексті Великого Барда. Виключення з п'єси королеви Маргарити та Кларенса позбавляють оновлений твір містичного флеру, який притаманний оригіналові. Подібна зміна була, вочевидь, продиктована характерною для просвітників схильністю до раціоцентризму. Крім того, усунення провіденційно-ірраціонального компоненту на користь моралізаторсько-повчальних пасажів суголосне ідеям «дидактичного театру», які стрімко набирали популярності на початку XVIII століття [50, с. 62]. Сіббер був апологетом цієї театральної моди і мав досвід створення декількох повчальних комедій, тож намагався надати «Річарду III» напутньо-дидактичного звучання, показавши важливість законного правителя для благополуччя країни. Прикметно, що навіть після коронації, протагоніст іменується у тексті герцогом Глостером. Цей прийом увиразнює центральний політичний акцент версії Сіббера, який полягає у висвітленні жахливих наслідків узурпації влади [50, с. 62].

Смисловий наголос на узурпації робить більш випуклими окремі риси інтенційного ядра протагоніста, як-то його амбітність та честолюбство, що межує із самозакоханістю. Незмінний акцент на зазначених якостях тримається протягом всієї п'єси. Водночас, у адаптації еліміновано багато із дотепів та жартів Шекспірового протагоніста. Крім того, Сіббер виключає із останньої частини хроніки всі вказівки на Річардовий відчай. У переробці останній Йорк не страждає від забудькуватості, не б'є гінця та не п'є вино напередодні вирішальної битви. Подібне потрактування Шекспірового образу додає його художній семантиці статичності та, як наголошує шекспірознавець Г. Річмонд, призводить до втрати у цій версії «катарсистичного зсуву» у свідомості реципієнтів, який має супроводжувати загибель Річарда [202, с. 51].

В оновленій версії поєдналися дві протилежні стратегії переробки Шекспірового наративу. З одного боку, К. Сіббер вдається до експлікації мотивів протагоніста. Думається, що такий підхід проактивного реципієнта є наслідком впливу просвітницького раціоналізму та класицистичної естетики. Як влучно зауважує Г. Річмонд, у театрі Просвітництва все мало бути «ясним, упорядкованим та звичним» [202, с. 49]. Тож переробник старанно усуває моменти смислової амбівалентності та морально-етичні «проблемні зони», які притаманні Шекспіровому тексту. У сіббероівій версії головний персонаж отримує 7 нових монологів, ціль яких полягає у тому, щоб дати раціональне тлумачення всім його діянням. Свої мотиви розкриває не лише протагоніст – так, приміром, королева Єлизавета зізнається у репліці вбік, що її згода на шлюб доньки із королем Йорком була лише спробою відтягнути час для організації весілля із Річмондом. Як вказує О. Анікст, значення причинності для єлизаветинського глядача було значно меншим, аніж для реципієнта наступних епох [3, с. 28]. Тож, стратегія переробки, спрямована на роз'яснення незрозумілого та смислову однозначність, викликана, вочевидь, смаками тогочасної публіки, які чинили визначальний вплив на інтенціональність проактивного реципієнта-переробника.

З іншого боку, хроніка зазнає мелодраматизації, і цей підхід зближує п'єсу Сіббера із творами сентименталістів. У фокусі мелодраматично-жалісливої оптики у цій версії перебувають образи принців. Так, приміром, Сіббер дописує сцену, в якій Єлизавета прощається із синами. При цьому проактивний реципієнт насичує текст цього епізоду ремарками «плаче», «у тузі», «в сльозах» [50, с. 64]. В ще одній із дописаних сцен глядач бачить принців у Тауері напередодні їх вбивства. Сіббер відходить від Шекспірового потрактування образу принца Йоркського – у переробці цей персонаж втрачає свою задиркуватість та вербальну дотепність. Він, як і принц Уельский, показаний передусім безгрішною дитиною, янголоподібною істотою, символом моральної чистоти та непорочності.

Мелодраматично-сентименталістської тональності набувають і стосунки Річарда та Анни. У Сіббера протагоніст постає таким собі легковажним ловеласом, який моментально захоплюється представницями протилежної статі. У переробленій версії Анна насправді полонить серце Річарда, про свої почуття чоловік відверто зізнається глядачам: «But see, my Love appears: Look where she shines, / Darting pale Lustre, like the Silver Moon / Through the dark Veil of Rainy Sorrow» [цит. за 182, с. 24]. К. Сіббер позбавляє сцену сватання парадоксальності та гротескності, зазначаючи, що Глостер вже декілька разів посилав до Анни гінців, бажаючи зустрічі із нею.

Кохання Річарда досить скоро минає – Сіббер додає мелодраматичну сцену, в якій протагоніст велемовно оповідає дружині про ненависть до неї і просить жінку скоїти самогубство. Романтичного характеру набуває і лінія Річард – принцеса Єлизавета. Розлюбивши Анну, останній Йорк вирішує заповнити пустоту у серці коханням до власної племінниці: «Why don't she die? / She must: my Interest will not let her live. / The fair Elizabeth has caught my eye, / My Heart's vacant; and she shall fill her place» [цит. за 182, с. 24]. Думається, що подібне акцентування любовного мотиву можна пояснити цікавістю публіки доби Реставрації до жінок на сцені, які в час постановки «Річарда III» в редакції Сіббера все ще залишалися екстравагантною новинкою.

Виконання ролі Річарда III самим Сіббером було малоуспішним. Так, зокрема, відомий тогочасний критик А. Гілл відзначав відсутність цілісності у сценічній репрезентації персонажа, стверджуючи, що Річард Сіббера здійснював «потворні смикання розірваної на частини гусені» [цит. за 162, с. 353]. В анонімній рецензії на виставу читаємо, що, коли персонаж Сіббера гинув від руки Річмонда, «можна було з легкістю помітити, як глядачі раділи не тому, що настільки огидного тирана знищено, а тому, що настільки жахливий актор нарешті замовк» [цит. за 209, с. 211].

Насправді ж зірковою роль Річарда стала у виконанні видатного актора Девіда Герріка (прем'єра геррікової вистави відбулася у 1741 році

у Лондоні). Використовуючи текст Сіббера, Геррік, як зазначав біограф актора Т. Девіс, відмовився від традиційної декламаційної манери проголошення тексту, промовляючи слова на сцені «природно, з легкістю, простотою та гумором» [цит. за 195, с. 105]. За допомогою чергування різних інтонацій, драматичних пауз, активного залучення жестів та міміки Геррік передавав широку палітру емоційних станів, постійно демонструючи змінність почуттів персонажа. Завдяки такій плинності настроїв та емоційній гнучкості акторові вдалося створити навдивовижу динамічний образ, який різко контрастував із монотонною сценічною репрезентацією Сіббера. Публіка дуже прихильно сприйняла цього Річарда. Так, глядачка Ф. Берні, після перегляду вистави у 1772 році занотувала у своєму щоденнику, що «від аплодисментів театр міг впасти, місця під нами здригалися» [цит. за 202, с. 53]. Саме в образі Річарда III Д. Геррік постав на відомому портреті пензля англійського живописця Вільяма Гогарта.

Акторське прочитання Д. Герріка завдяки своїй популярності вплинуло і на майбутні покоління сценічних Річардів. Так, зокрема, в останніх актах цієї версії Річард перетворювався на гранично впевненого у собі царственого героя-борця, смерть якого ставала величним і трагічним моментом вистави. Грандіозність сценічної репрезентації загибелі протагоніста перетворилася на своєрідну традицію-кліше, що й сьогодні панує у театральній річардіані.

Слід зазначити, що у ранніх версіях Д. Геррік залучав у постановку елементи готичної естетики, вочевидь з метою створення у реципієнтів відчуття жаху [161, с. 87]. Натомість у пізніших виставах актор вдавався до бурлеску, насичуючи найсерйозніші сцени спектаклю комічними гегами, які викликали в глядачів «напади сміху тоді, коли вони мали бути вражені жахом» [148, с. 38]. У полеміці із таким прочитанням постав сценічний Річард Дж. Ф. Кембела, який був підкреслено аристократичним та величним. Вперше за історію театральних версій хроніки творці постановки відмовилися від ахронізації чи осучаснення сценічного простору. У виставі з’явився елемент історизму – декорації відтворювали лондонську архітектуру

XV століття, костюми також було стилізовано під Середньовіччя [161, с. 88]. Подібна історична реконструкція інспірувала цілий ряд постановок, які відновлювали дух епохи завдяки декораціям пізнього Середньовіччя та відповідним костюмам.

Зауважимо, що інноваційний підхід, застосований Д. Герріком в пізніх постановках п'єси, зазнав розвитку у серії фарсово-бурлескних прочитань хроніки. Так, зокрема, комічною була фігура Річарда III у виконанні Д. Ф. Кука у постановці театру Ковент Гарден, здійсненій у перші десятиліття XIX століття [161, с. 88]. У 1840-х роках на арені цирку Ф. Естлі у Саутворці відбулася постановка «Річарда III», в якій всі актори постійно знаходилися верхи на конях [цит. за 161, с. 91].

Справжньою сенсацією на англійській сцені став Річард III у виконанні Е. Кіна. Цей образ, вперше зіграний Кіном у 1814 році, зазнав потужного впливу романтичної естетики. Цілий ряд рис споріднюють дане сценічне втілення із байронічними героями (особливо із протагоністами східних поем англійського митця-романтика). Річард в інтерпретації Кіна – титанічний персонаж, якому притаманні хворобливий аморалізм у поєднанні з бажанням реалізувати необмежену індивідуальну свободу. Тогочасний критик Т. Барнс відзначав, що протагоніст постановки мав «великий розум, якому було байдуже до повсякденних обов'язків та звичайних почуттів» [цит. за 202, с. 55]. Цей Річард належав «до класу надлюдей: він – руйнівний демон, одначе ми сприймаємо його із трепетом та захопленням» [цит. за 202, с. 55].

Величним герой залишався і в момент смерті (за словами У. Гезліття, «Він бився, немов сп'янілий від ран, і момент, коли він стояв із витягнутими руками, після того, як у нього відняли меч, вражав надприродною грандіозністю, так, немов його волю не можна було роззброїти» [202, с. 55]). Судячи із портрету Дж. Голліса, на якому Е. Кін зображений в образі Річарда III, зовнішність героя також була романтично ідеалізованою – фізичні вади привабливого Йорка здаються ледь помітними. До речі, сам

Байрон був в захваті від постановки. Про Е. Кіна поет писав: «Він є душею. Річард – це людина, а Кін – це Річард» [цит. за 213, с. 94]. При цьому, постановка, як і попередні версії, мала політичний підтекст – критики вбачали у Річардові Кіна (актор був невисокого зросту та мав італійський типаж) риси Наполеона Бонапарта. Вважається, що саме це акторське прочитання надихнуло Байрона на написання славетної «Оди до Наполеона» [148 , с. 38].

Річард Е. Кіна, суголосно романтичним ідеям про синтез протилежностей у мистецтві, поєднував глибоку пристрасність із меланхолійною задумливістю [177, с. 56]. Крім того, за словами С. Т. Колріджа, Кінові вдавалося поєднати «гіпертрагізм із навдивовижу повсякденною поведінкою» [цит. за 202 , с. 55].

Експресивно-гарячкова манера актора руйнувала стереотипні уявлення про сценічне втілення Річарда. Так, зазвичай, актор, що виконував роль Глостера, повільно виходив на сцену на початку вистави, або ж уже знаходився на підмостках, коли відкривалися куліси. Натомість, Кін при першій появі вривався на сцену [202, с. 55]. Цей прийом не лише епатував публіку, але і від самого початку театрального видовища налаштовував реципієнтів на сприйняття доволі екзальтованої акторської манери виконавця. Водночас, імпульсивний образ наділявся реалістичними акцентами, які додавали дійству природності. Приміром, коли Річардові вдавалося здійснити котрийсь зі своїх задумів, він задоволено потирав руки, немов вітаючи себе із перемогою [210, с. 40]. Крім того, Е. Кін майстерно взаємодіяв із публікою та тонко відчував зміни її настрою, а тому не боявся імпровізувати під час вистави [161, с. 88].

Тріумфальний успіх Е. Кіна можна, вочевидь, пояснити унікальною здатністю цього проактивного реципієнта реалізувати власну інтенціональність у відповідності з естетичними смаками аудиторії. Створений актором образ імпонував тогочасним глядачам, адже поєднував шалену пристрасність із невимушеною органічністю, актуалізуючи водночас

ще й нагальні політичні імплікації. Тож, як бачимо, ця доволі успішна театральна версія постала в результаті взаємодії проактивної свідомості із трьома факторами, що є визначальними для інтенціональності – текстом, соціокультурним контекстом та естетичними орієнтаціями реципієнтів.

Посилення впливу реалістичної естетики із середини XIX століття вплинуло і на постановки хроніки, передусім на їх сценографію. Так, версія Чарльза Кіна, сина Едмунда Кіна, реалізована у 1854 році, залучала реалістичні декорації із численними арками та баштами, а також великим мостом, що проходив через всю сцену. У п'ятому акті цей міст ставав центральним атрибутом сценічного видовища – по ньому крокували солдати у повному обмундируванні [цит. за 161, с. 91]. Постановка вирізнялася і кількістю залучених акторів – в останньому епізоді спектаклю на сцені перебувало 119 виконавців [213, с. 97]. Костюми персонажів, бутафорська зброя, штандарти, що знаходилися на сцені, музика, яка лунала у виставі – матеріальна та звукова стихія вистави ретельно відтворювала Середні віки [210, с. 106]. Менш емоційно-перебільшеною стала і гра виконавця головної ролі [цит. за 161, с. 91].

Як бачимо, посилення реалістичних тенденцій вплинуло на інтенціональність проактивних реципієнтів. Суголосно вимогам часу вони намагалися вразити глядачів життєподібністю своїх версій, чому сприяли як реалістичні декорації, так і психологічно виправдана акторська гра, позбавлена надміру емоційних афектацій, характерного для акторів-романтиків. Монументальна історично-правдоподібна сценографія вистави Ч. Кіна сформує традицію у театральній річардіані, що, з одного боку, знайде своїх продовжувачів (версії Е. Бута (1878), Г. Ірвінга (1896),), з іншого ж – стане об'єктом полеміки (у постановці Л. Эсснера (1920)).

Починаючи із другої декади XIX століття помітною стає тенденція до збільшення питомої ваги Шекспірового слова у постановках. Прикметно, що в цей час значно погіршується ставлення до переробки К. Сіббера – так, приміром, провідний критик романтичної доби В. Гезлітт зневажливо

називав цю версію «жалюгідною сумішшю» [161, с. 88]. Романтики прагнули повернутися до Шекспірового слова, художня сила та доскональність якого надзвичайно високо цінувалися ними. Втім, перша у XIX столітті постановка за оригінальним твором Шекспіра була здійснена не через художній імператив, а з метою уникнення правового конфлікту. У 1820 році лондонський театр «Кобург» вперше поставив скорочену версію «Річарда III» цілком за текстом ренесансного драматурга. На хвилі успіху вистави із Кіном у головній ролі, невеликий театр забажав поставити цю популярну п'єсу, однак через відсутність прав на репрезентацію Шекспірового твору у редакції Сіббера, було прийняте рішення звернутися до першотексту [92, с. 110].

У тому ж 1820 році з'являється переробка Томаса Бріджмена, в якій зберігаються Сібберові фрагменти, однак посутньо зростає частка художнього слова Великого Барда. На жаль, ця версія так і не була поставлена [103, с. 57]. Постановка «Річарда III», здійснена актором і режисером Вільямом Макреді у 1821 році, декларувала повернення до «істинного джерела натхнення», тобто до Шекспірового тексту [183, с. 3]. Втім, і ця версія все ще залучала окремі фрази із переробки Сіббера. У редакції Макреді до списику дійових осіб знову вводився Гастінгс, а також включалися епізоди сну Кларнеса та прокляття Маргарити (які однак зазнали суттєвих скорочень). Думається, що реінтродукція цих персонажів значно посилила ірраціонально-містичний струмінь п'єси, що імпонував естетичним пошукам романтиків, які активно цікавилися стихією потойбічного/оніричного. Водночас, введення оригінальних Шекспірових персонажів ускладнило сприйняття п'єси тогочасними реципієнтами, які, з одного боку, погано розуміли історичний бекграунд персонажів, а, з іншого – звикли до сприйняття твору саме у Сіббероівій адаптації. Вочевидь, саме тому постановка Макреді була малоуспішною і показувалася лише двічі [цит. за 161, с. 90]. Експеримент Макреді став однак прецедентом, що показав придатність Шекспірового тексту для тогочасної сцени. Водночас,

провал вистави інспірував творчі пошуки проактивних реципієнтів, які прагнули реалізувати успішну постановку саме за текстом Шекспіра.

Тенденція до реабілітації Шекспірового слова знайшла своє закономірне завершення у постановці Генрі Ірвінга, прем'єра якої відбулася у 1877 році. Ця похідна креативна проекція маркує своєрідний водорозділ між сібберовою ерою (1700 – 1877) та новітнім періодом у сценічній річардіані (1877 – наші дні), під час якого проактивні реципієнти віддають перевагу текстові Великого Барда. Думається, що остаточне повернення до оригіналу хроніки відбулося завдяки небувалому зростанню авторитета ренесансного драматурга. Наприкінці XIX століття Шекспір мав не лише репутацію беззаперечного генія, але і статус національного поета Британії. Імідж літератора зазнав потужної іконізації, наслідком якої стала сакралізація Шекспірового слова. Звідси і прагнення очистити п'єси «лебедя Ейвону» від новотворів та редакцій пізніших епох, а також інтенсифікація текстологічних студій, спрямованих на реконструкцію еталонних текстів Великого Барда.

Зауважимо, що версія Г. Ірвінга нараховувала близько 2000 рядків (ця кількість є таким собі рудиментом Сіббєрової традиції, чия адаптація містила 2060 рядків) [147, с. 71]. Тож, у варіанті Г. Ірвінга Шекспіровий текст скорочений більше ніж на третину. Необхідність урізання п'єси мала об'єктивну причину – хроніка «Річард III» входить до п'ятірки найдовших творів Великого Барда і за кількістю рядків незначно поступається лише «Цимбелину», «Коріолану» та «Гамлету». Постановка повного тексту посутньо збільшує тривалість спектаклю, а це, в свою чергу, може призвести до втоми глядацької аудиторії.

У XX – XXI століттях, з огляду на значний об'єм, Шекспіровий «Річард III» став розглядатися у двох площинах рецепції – як текст для читання/аналізу і як текст для постановки. Перша візія фокусується на п'єсі у її повноті та цілісності і включає як власне рецептивну (читацький загал), так і проактивну складову (вчені-шекспірознавці та перекладачі, які на основі прочитання створюють власний інтелектуальний продукт).

Друга візія має виключно проактивну природу – в її рамках Шекспірова хроніка сприймається як претекст, призначений для створення похідної креативної проекції. Глядачі такої проекції готові здійснювати інтенціональний синтез лише протягом обмеженого часу, тож необхідним виявляється скорочення тексту. При цьому характер скорочень відображає специфіку інтенціонального горизонту проактивних реципієнтів та визначається складом акторської трупи, соціокультурною та політичною ситуацією, а також смаками публіки.

Г. Ірвінг повернувся до ролі Глостера у 1896 році, через 19 років після прем'єри першого варіанту вистави. Прикметно, що у пізнішій версії спектаклю образ протагоніста зазнав відчутної трансформації – якщо у 1877 році Річард Ірвінга вражав «запальною молодецькою зухвалістю», то на порубіжжі століть актор грав старого і досвідченого персонажа, що, за словами Б. Шоу, «втратив будь-яку насолоду, окрім інтелектуальної, яку він отримував майстерно творячи зло» [цит. за 161, с. 92]. Дві відмінні версії Г. Ірвінга демонструють роль апперцептивного компоненту інтенціональності при творені похідної креативної проекції. Актор вдався до інакшої інтерпретації образу, що викликана як старінням виконавця (фізично-візуальні зміни), так і значно багатшим життєвим досвідом (внутрішньо-духовні трансформації).

На початку XX століття з'явилися декілька театральних версій «Річарда III», в яких вперше відтворювалася психологічна еволюція протагоніста. Слід зауважити, що у 1916 році Зігмунд Фройд запропонував психоаналітичну інтерпретацію цього Шекспірового образу [136]. Цим аналізом при підготовці вистав користувалися американські актори Р. Менсфілд та Дж. Берімор. Так, приміром, у версії Берімора Глостер – це негідник-інтелектуал, що страждає від численних комплексів. В цьому прочитанні центральний персонаж проходив шлях від самовпевненого принца-жартівника до пригніченого короля-самітника. Ментальна дезінтеграція протагоніста досягала апогею у фінальних сценах, в яких

король поставав безсильним та змученим [161, с. 92]. Аби психологічні трансформації Глостера стали яскравішими, творці вистави сумістили сцени із третьої частини «Генріха VI» та текст «Річарда III», що грався майже без скорочень. Саме тому вистава Берімора стала одним із найдовших спектаклів річардіани, тривалість якого сягала більше 5 годин [177, с. 58]. Тривалими (більше п'яти годин) були й інші тогочасні постановки «Річарда III», як-то вистави режисерів Бена Гріта (1915), Роберта Аткінса (1921) та Ендрю Лея (1925) [97, с. 22]. Всі зазначені вистави точно дотримувалися Шекспірового тексту, демонструючи, що ця п'єса завдяки досконалій структурі потенціально може тримати увагу глядачів протягом доволі довгого часу.

Сміливим експериментом стала новаторська постановка німецького режисера Леопольда Єсснера, здійснена у Берліні у 1920 році. Режисер повністю відмовився від історичної реалістичності, тож лаконічна сценографія вистави була наскрізь символічною. У перших трьох актах спектаклю на сцені знаходилися лише ширми зелено-сірого кольору, що ставали то стіною палацу, то тюремною камерою, то Тауером, то своєрідним екраном, на який проектувалися тіні персонажів [213, с. 102]. В четвертому акті з'являлися знамениті Jessner-Treppe (з німецької – сходи Єсснера) – величезні сходи пірамідальної форми, які займали весь сценічний простір [177, с. 58]. Дія останніх двох актів відбувалася виключно на цих сходах, тож до горизонтальної площини сценічного дійства додавався вертикально-ієрархічний вектор. Крок за кроком Річард піднімався на верхівку, вербально взаємодіючи із підданими та членами своєї кліки, які стояли по краях кожної зі сходинок.

Jessner-Treppe був надзвичайно сенсомістким об'єктом-символом, що дозволив відтворити як надзвичайну амбітність персонажа (прагнення за будь-яку ціну вивищитися над іншими, досягти вершини державної влади), так і наростання психологічної відчуженості протагоніста (через пірамідальну форму інші персонажі виявлялися з кожним кроком все

ближчими до Річарда, і лише на вершині він міг насолодитися омріяною самотністю). Символічним було і потрактування смерті останнього Йорка – під тривожний звук литаврів протагоніст повільно скочувався сходами, біля підніжжя яких стояли солдати армії Річмонда [161, с. 98].

Режисерська інновація – Jessner-Treppe – вплинула на польського літературознавця Яна Котта і стала креативним імпульсом для формулювання центрального концепту його книги «Шекспір – наш сучасник» – Великого Механізму, що є рушійною силою історії [39, с. 19]. Ян Котт стверджував, що Великий Механізм (аналог Фортуни) змушує королів безупинно крокувати величезними сходами. «Кожна сходинка, кожний крок нагору позначений вбивствами, віроломством та зрадами. Кожна сходинка наближає до трону» [39, с. 19]. Тут маємо випадок, коли сценічне прочитання стало імпульсом дослідницьких пошуків у галузі наукового шекспірознавства (напрямок взаємодії: похідна креативна проекція → науковий дискурс). Праця Я. Котта стала справжнім бестселером, була перекладена на багато різних мов (англійський переклад вийшов у 1964 році), і, в свою чергу, надихнула цілий ряд театральних постановок Шекспірового «Річарда III», зокрема цикл Пітера Голла «Війни троянд» (1963) та виставу Баррі Кайла (1975) (тут напрямок взаємодії протилежний: науковий дискурс → похідна креативна проекція) [182, с. 33].

Кольори у виставі Єсснера також набували символічного значення. Протагоніст грав у костюмі чорного кольору, інші персонажі мали вбрання яскравих відтінків (синього, зеленого, жовтого, коричневого тощо), Річмонд та його солдати були вдягнені у біле [154, с. 63]. Чорний та білий кольори створюють контрастну пару, в якій чорний, вочевидь, символізує гріховність та служіння злу, а білий стає символом моральної чистоти і невинності. Строкатість костюмів інших персонажів підкреслює відсутність єдності у таборі останнього Йорка, де кожний прагне втілення передусім власних прагнень та амбіцій. Jessner-Treppe мали червоний колір, багряним було бутафорське небо над сходами – завдяки цьому, вочевидь, створювалися

асоціації із кров'ю, що проливалася як Річардом III, так і його попередниками в ході війни Троянд.

Гра Фрітца Корнера, який виконав у цій виставі головну роль, мала риси експресіоністської естетики. Думається, що подібний підхід був полемікою із мелодраматичними прочитаннями образу Річарда III, характерними для попередніх епох. Манера виконання Ф. Корнера, на думку В. Хортмана, нагадувала німі фільми 20-х років [154, с. 62]. Рухи актора були різкими, вибілене обличчя, контрастуючи із чорним вбранням, нагадувало маску. Міміка виконавця вражала гротесковою експресивністю – він вишкіряв зуби від злості, заливався істеричним гоготанням в моменти задоволення [169, с. 179]. Прикметно, що навіть мовлення персонажа було позбавлене природності, звичної для традиційних постановок – Корнер говорив то надзвичайно швидко, то дуже повільно, чергував голосну подачу із пасажами, які він промовляв майже шепотом. Експресіоністський ефект створювали і червоні прожектори, які надавали зовнішності дійових осіб вистави неприродного кольору, водночас створюючи позаду них велетенські тіні [120, с. 159]. Слід зауважити, що сценічні експерименти Л. Єсснера та Ф. Корнера виявляються суголосними пошукам українського режисера Л. Курбаса, що у 1924 році запропонував експресіоністську версію Шекспірового «Макбета».

Міжвоєнний час став добою сценічних експериментів, що, як думається, були інспіровані успіхом вистави Л. Єсснера. Британська постановка 1928 року, зрежисована Тересом Греєм, містила цілий ряд прогресивно-інноваційних рішень. По-перше, декораціями вистави був конструктивістський трансформер із 24 кубів та циліндрів, встановлених на круглій платформі, що оберталася [165, с. 115]. Подібний конструкт був навдивовижу гнучким і уможливлював демонстрацію різноманіття сценічних локусів.

По-друге, режисер повністю відмовився від сценічної бутафорії – так, приміром, Річарда коронували уявною короною, монарх підписував

документи жестом [165, с. 116]. Подібна умовність, дистанціюючи дійство від реальності, немов міфологізувала його, надаючи п'єсі позачасового універсального звучання.

По-третє, проактивні реципієнти обрали незвичну концепцію освітлення – яскравий пучок світла вихоплював лише того, хто говорив; при цьому всі інші дійові особи залишалися в темряві [164, с. 31]. Позаду кожного персонажа виникала величезна потворна тінь, що, як думається, символізувала його потаємні наміри, невисловлені образи, колишні гріхи.

В експресіоністській естетиці була реалізована і французька постановка «Річарда III», з Чарльзом Дулліном у головній ролі. Режисер вистави Андре Обі орієнталізував сюжет, залучивши в сцені Босвортської битви елементи східних єдиноборств та надавши образу протагоніста риси воїна із гравюр видатного японського художника Кацусіки Хокусая [220, с. 193, 194].

У середині тридцятих років у нацистській Німеччині Шекспірів «Річард III» активно залучався ідеологічними супротивниками в якості художньої ілюстрації полярно-протилежних ідей. Офіційна ідеологія Рейху розглядала Глостера як носія «нордичного духу», що не спромігся розкрити весь свій потенціал, адже перебував в ідейно ворожому оточенні [227, с. 17-19]. Саме в такому світлі протагоніст був показаний у постановці, яка відбулася в рамках театрального фестивалю, ініційованого та спонсорованого молодіжною організацією НСДАП Гітлерюгенд. В рамках цього масштабного заходу протягом восьми вечорів були здійснені постановки двох тетралогій історичних хронік Великого Барда; «Річард III» був останнім спектаклем у цій серії [228, с. 177].

Водночас, образ останнього Йорка в Німеччині використовували і ті, хто знаходився в опозиції до правлячого режиму. Так, знаменита постановка Юргена Фелінга (1937) мала чітку антинацистську направленість. Глостер, зіграний Вернером Крауссом, пересувався по сцені, накульгуючи на праву ногу [143, с. 392]. Його хода мала створювати асоціації із Йозефом Геббельсом, який через остеомієліт мав деформовану праву кінцівку.

Політичний натяк містився і у костюмах персонажів – так, вбивці Кларенса були одягнені у форму солдатів штурмових загонів СА, охоронці ж Річарда носили форму бійців СС [154, с. 138].

Несподівану рецептивну тональність отримала сцена, в якій писар оповідає про підробку обвинувального акту для Гастінгса. В тогочасному суспільно-політичному контексті Німеччини цей епізод напряму відсилав до репресивної політики Рейху. Як згадують критики, ця сцена розколола аудиторію – частина глядачів зустріла слова писаря оплесками, інша ж – тривожним мовчанням [154, с. 139]. Завдяки політичним імплікаціям вистава Ю. Фелінга стала надзвичайно потужною реплікою в антигітлерівській пропаганді. Ця похідна креативна проекція, спричинивши чималий інтелектуально-культурний резонанс, змусила керівництво держави переглянути своє ставлення до Шекспірових хронік. У 1941 році, за наказом Геббельса, по всій Німеччині заборонялися постановки та видання історичних драм Великого Барда [145, с. 117].

У роки Другої світової війни проактивні реципієнти актуалізували антидиктаторські смисли «Річарда ІІІ», надаючи протагоністові схожості з Гітлером. Візуально подібними до фюрера були сценічні образи Джона Лорі (1939) та Дональда Вулфіта (1942) [161, с. 98]. У воєнному 1944 році відбулася прем'єра вистави із Лоуренсом Олів'є у головній ролі. Втім, актор свідомо не уподібнював Глостера до німецького диктатора, відходячи від традиції надавати п'єсі політично-резонансного звучання.

Еклектична концепція постановки із Л. Олів'є у головній ролі синтезувала досвід найбільш прикметних британських версій «Річарда ІІІ» попередніх років. Так, образ протагоніста відсилав одразу до декількох знаменитих виконавців цієї ролі – зовнішність і костюм нагадували Д. Герріка, експресивні жести та жива міміка асоціювалися із романтичним прочитанням Е. Кіна [213, с. 107]. Високий голос, що почасти зривався на крик, за власним зізнанням Л. Олів'є, був «пародією на акторів попередніх років, які пародіювали Генрі Ірвінга» [195, с. 105]. Відродження традицій

сценічної річардіани знаменувало і використання середньовічних декорацій, і введення у текст вистави окремих фрагментів із Сібберової переробки [148, с. 47].

Тож постановка Л. Олів'є була вкрай нетиповою для свого часу – з одного боку, в ній значно послаблювалася політична ангажованість, характерна для виконавців тогочасся, з іншого боку, вона використовувала сценічні прийоми, які вважалися застарілими. Втім, органічне поєднання традиційних підходів дозволило створити унікальний образ, який по-новаторському синтезував найяскравіші риси Глостера із постановок попередніх років.

Головною ж інновацією цієї версії стала специфічна манера проголошення солілоквіїв – персонаж Олів'є говорив, звертаючись напряму до глядачів у залі. Сьогодні саме така репрезентація Річардових солілоквіїв стала традиційною, однак до вистави 1944 року авторефлективні монологи протагоніста інтерпретували як таке собі мислення вголос, котре не мали чути сторонні. Останній Йорк у прочитанні Л. Олів'є був передусім актором, йому подобалося перевтілюватися та змінювати маски (лицедійство, спрямоване на інших персонажів), а своїми успіхами та планами на майбутнє він ділився із публікою (лицедійство, спрямоване на театральну аудиторію), перетворюючи реципієнтів на мимовільних співучасників власних злочинних замірів.

При цьому, герой Л. Олів'є поєднував блискучий інтелектуалізм, аморальну цинічність та сексуальну привабливість із карикатурним комізмом. Гумористичний ефект створювала афектована міміка персонажа, а довгий ніс Глостера, на думку критиків, робив його схожим на вовка із анімаційного фільму «Троє поросят» [120, с. 172]. Чорним гумором були насичені і окремі мізансцени вистави. Так, приміром, отримавши голову Гастінгса, укладену у пакет, Річард «із задумливою пильністю дивився на нього, виглядаючи при цьому мрійливо-сумним, потім, після паузи, різко

перевертав мішок, оскільки розумів, що весь час дивився на голову догори дригом» [цит. за 195, с. 120].

Виконання ролі Глостера Л. Олів'є стало знаковим, і з часом перетворилось на своєрідний стандарт, який і сьогодні спричинює потужний вплив на інтенціональність проактивних реципієнтів. Як зауважував у 1988 році режисер Дерек Джейкобі при постановці «Річарда III» «неможливо уникнути хоча б периферійних згадок про Олів'є» [120, с. 250]. Надзвичайній популярності образа Річарда саме у виконанні Л. Олів'є сприяла поява кіноверсії хроніки, що вийшла на екрани у 1955 році. Цей фільм, який став першою звуковою екранізацією Шекспірового «Річарда III», привернув увагу величезної кількості глядачів в усьому світі. За день до початку кінопрокату в США стрічку було показано по телебаченню. Аудиторія трансляції складала близько 25 мільйонів глядачів. За підрахунками К. Ротвела «в той вечір Шекспірову п'єсу побачило більше людей, ніж за всі попередні століття постановок Великого Барда» [204, с. 62]. Високі художні якості фільму, масштабна географія кінопрокату, трансляція на телевізійних екранах – всі ці фактори перетворили цю стрічку на культову, а образ, зіграний Л. Олівє, став класичним.

50-ті та 60-ті роки XX століття позначені численними креативними експериментами, які розширили обрії театральної річардіани та задали вектори сценічних пошуків для проактивних реципієнтів наступних років. У видовищній версії американського режисера Тайрона Гатрі (1953) наголос було зроблено на сценографії – використовувалися масштабні багаторівневі декорації, розташування акторів та їх переміщення сценою набували символічного значення [161, с. 100, 101].

На противагу постановці із Л. Олів'є, в якій центром сценічної дії був протагоніст, у виставі британського режисера Глена Байєма Шоу (1953) акцент зміщувався із головного персонажа на його соціальне оточення, що виявляло ворожість до Глостера. У цьому соціально-психологічному прочитанні Річард, виконаний Маріусом Горінгом, поставав навдивовижу

вразливою особистістю та викликав у реципієнтів почуття жалю [212, с. 93]. У виставі 1960 року з польським актором Яцеком Вощеровичем у головній ролі використовувалися елементи буфонадної клоунади та комедії дель арте [212, с. 180] У 1961 році Крістофер Пламмер запропонував психологічне потрактування образу останнього Йорка, в якому до найменших деталей відтворив ментальну деградацію людини, що страждає від гострого неврозу [161, с. 101].

У 1963 році відбулася прем'єра театрального циклу «Війни троянд» за першою тетралогією хронік Великого Барда. Режисерами цієї масштабної постановки виступили Джон Бартон та Пітер Голл. Цикл складався із трьох вистав – перші дві із них були скороченою адаптацією трилогії «Генріх VI», «Річард III» був третім спектаклем-епізодом «Війн троянд» [141, с. 45]. Глостер ставав активним учасником другого та ключової фігурою завершального епізодів. Перші дві вистави формували у глядача знання історичного контексту, необхідні для сприйняття флешбеків (відсилань до епізодів із «Генріха VI»), що містяться у тексті Шекспірового «Річарда III» (приміром, згадки про трагічну долю Ретленда у I, 2 або ж про коронування Йорка паперовою короною у I, 3). Внаслідок цього третій спектакль циклу доволі повно відтворював текст Великого Барда. При цьому, окремі другорядні персонажі отримували в контексті тетралогії значно більш розвинуту образну семантику. Так, зокрема, королева Маргарита ставала насправді трагічною фігурою – вона з'являлася в усіх спектаклях циклу і проходила шлях від юної нареченої короля Генріха VI у першій виставі до божевільної старої жінки із останнього епізоду циклу.

Режисери вистави підготували інформативну програму, яка роздавалася глядачам перед переглядом вистави [177, с. 60]. Саме за допомогою цього тексту формувалася своєрідна рецептивна оптика театральної аудиторії – у програмі згадувалися імена диктаторів Сталіна, Гітлера і Муссоліні, а глядачів просили проводити паралелі між подіями «Війн троянд» та тогочасною політичною ситуацією у світі (на початку 60-х

років XX століття зводиться Берлінська стіна, відбуваються Кубинська криза 1962 року та вбивство Дж. Ф. Кеннеді у 1963 році) [120, с. 223]. У самій постановці костюми персонажів актуалізували середньовічний хронотоп, однак декорації із домінування металевих об'єктів та металевою оббивкою стін і меблів надавали сценографії більш сучасного вигляду і універсалізували хронотоп.

Значний вплив на інтенціональність творців циклу спричинив шекспірознавчий дискурс, зокрема дослідження Я. Котта та І. Тільярда. Так, опис Річарда у виконанні Я. Вощеровича, який містився у книзі «Шекспір – наш сучасник», вплинув на образ Глостера із «Війн троянд», втілений Ієном Голмом [213, с. 108]. Цей актор, як і Вощерович, значно поступався у зрості іншим учасникам сценічного дійства, і завдяки своїй привітній усмішці та іронічному почуттю гумору сприймався ними як нешкідливий жартівник. Ставши ж королем, Річард перетворився на двигун жорстокого і аморалістичного «Великого Механізму» історії (концепт Я. Котта). Врешті-решт безжальний «Механізм» вбивав того, хто призводив його до руху. Варто зауважити, що на думку Я. Котта «Великий Мехінізм» діяв в усі часи, тож цикл «Війни троянд» показував не лише події середньовічної історії, однак ілюстрував політичні механізми, які не втрачали актуальності для будь-якої епохи [39, с. 19]. Крім того, творці стрічки солідаризувалися із ідеєю І. Тільярда щодо провіденційної ролі Річмонда [234, с. 79]. Репліки Річмонда не були скорочені, цей персонаж відігравав у постановці ключову роль, бо саме він очищував Англію від цілого ланцюга гріхів, що був розпочатий вбивством Річарда II.

У 1965 році цикл було екранізовано і показано на телеканалі BBC. Відео-версія «Війн троянд» користувалася великою популярністю, декілька разів транслювалася у повторах [140, с. 61]. Текст адаптації Бартона/Голла із передмовою режисерів було видано окремою книгою у 1970 році. У ювілейному 2016 році британський режисер Тревор Нанн планує здійснити

постановку «Війн троянд» в адаптації Джона Бартона і Пітера Голла, а оригінальна версія циклу буде видана на DVD [106].

Тож, як бачимо, ця версія, як свого часу переробка К. Сіббера, набула статусу самостійного драматичного тексту. У XXI столітті цей продукт проактивної рецепції Шекспірової тетралогії у свою чергу став об'єктом інтенсивних творчих експериментів. Феномен проактивного сприйняття другого порядку демонструє непересічну вітальність (художню життєздатність) тексту Великого Барда, який зусиллями проактивних реципієнтів до/переписується або ж скорочується, пристосовується до реалій певної епохи та у трансформованому вигляді продовжує своє активне сценічне життя. Інтенсифікацію ж інтересу до цієї постановки у 2016 році можна пояснити не лише ювілейними практиками, але і значним загостренням політичної ситуації у світі. Як і у 60-ті роки, сьогодні можливе брехтіанське прочитання циклу, спрямоване на віднаходження паралелей із сьогоденням.

Вистава «Річард III» режисера Баррі Кайла (1975) використовувала цікаву театральну метафору – місцем дії п'єси ставала клініка для душевнохворих людей, герої ж були пацієнтами цього закладу. Крім того, костюми акторів нагадували форми в'язнів концентраційних таборів [120, с. 204]. Постановка передбачала інтерактивне залучення реципієнтів до сценічної дії – глядачі сиділи на лікарняних матрацах у безпосередній близькості до акторів [218, с. 116]. Королева Маргарита з'являлася в образі головної медсестри – вона керувала пацієнтами за допомогою свистка, виголошувала прокльони/передбачення щодо подальшого ходу подій, а також зав'язувала очі Річардовим жертвам на знак їх смерті [213, с. 109].

Метафору сцени як палати у психлікарні Б. Кайл запозичив із фільму «Марат/Сад», знятого британським режисером Пітером Бруком за п'єсою німецького драматурга Пітера Вайса [120, с. 204]. У стрічці пацієнти клініки «Шарантон» ставлять спектакль про французького революціонера Жана-

Поля Марата під керівництвом маркіза де Сада. Втім, перенесення естетики «Марат/Сада» у постановку Шекспірової хроніки виявилося невдалим. На думку дослідниці А. Сміт-Говард «віртуозний негідник Річард губився у масі надмірних деталей, як-то бинтів, гамівних сорочок, лікарняних ліжок» [218, с. 116]. Крім того, образи божевільних значно обмежували акторську палітру виконавців, передусім І. Річардсона, який грав Глостера [218, с. 117]. Водночас, постановка Б. Кайла стала першою у ряді інтерактивно-метатеатральних похідних креативних проекцій «Річарда ІІІ», реалізованих згодом режисерами Р. Стуруа (1978), С. Мендесом (1992), С. Пімлоттом (1995), М. Бойдом (2001).

Грузинський режисер Роберт Стуруа орієнтувався на максимально повне збереження Шекспірового тексту, однак при цьому вдався до цілого ряду сценічних експериментів. Креативно-еклектичні декорації вистави нагадували «водночас полотна Босха та циркову арену» [231, с. 72]. На самому початку спектаклю, коли Річард проголошував свій перший соліloквій, на сцені з'являвся Річмонд. Протагоніст приязно вітав герцога і надалі Річмонд ставав адресатом Глостерових соліloквіїв та глядачем вистави, що постійно перебував на сцені. Таким чином, майбутній король Генріх VII нібито вчився аморалізмові та підступності у останнього Йорка. Королева Маргарита виходила на підмостки із текстом та виступала своєрідним режисером дійства, даючи вказівки персонажам вистави.

Р. Стуруа ввів у сценічне дійство нову дійову особу, якої не було у Шекспіра – Річардового блазня. Цей персонаж, якого сам протагоніст не бачив, постійно пародіював та передражнював Глостера. Він додавав спектаклю похмурого комізму і, водночас, перетворював центральний образ вистави на трагічно-збочену фігуру, чиї радості і тріумфи виявлялися абсурдними та неприродними.

Слід зауважити, що ідея використати блазня як каталізатор карнавальної стихії у постановці виникла у Р. Стуруа після ознайомлення із працею М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна

культура» [226, с. 122]. Карнавально-гротескним був і образ протагоніста, зіграний Р. Чхіквадзе. Він поєднував яскравий комізм із похмурою невротичністю – несталість настрою надавала цій фігурі динамізму та непередбачуваності. Річард Чхіквадзе змінював цілу низку костюмів – від сюртука в наполеонівському стилі до вбрання з чорної шкіри, що мало викликати асоціації із солдатами Вермахту. Таким чином, Йорк-диктатор перетворювався на архетипний образ, що набирав у постановці позачасового звучання.

Загостреним трагізмом вирізняється в театрально-рецептивному дискурсі Шекспірового «Річарда ІІІ» постановка театра ім. Вахтангова, телевізійна версія якої була знята у 1982 році. М. Ульянов, який виконав головну роль, а також виступив режисером вистави, акцентує увагу глядачів на патологічних рисах Глостерової натури, його схильності до знущань та безжальності.

Річард Ульянова – боязкий та бридкий маніяк, що поставив собі за мету помститися лихій Природі, яка до часу випустила його у світ. Глостер у цій російськомовній постановці насправді відразливий – горб та хода з кумедним підстрибуванням доповнюються звичкою говорити із посмішкою про свої злодіяння, тваринною жорстокістю та неприємним голосом, який почасти зривається на різко-крикливі високі ноти. Герцог Йорк страждає від численних комплексів – про психічну нестійкість протагоніста свідчать, зокрема, часті та немотивовані зміни настрою, епатуючі інтонації та фанатичний погляд. Образ Річарда Глостера М. Ульянов доповнює також характерними жестами – герой постійно витирає губи великим та вказівним пальцями, кусає нігті та висолоплює язика.

Втім, цей Глостер викликає не лише огиду й відразу, але і жаль та співчуття. Саме такі почуття має пробудити перший монолог Річарда – своєрідне зізнання зацькованого, розчарованого та закомплексованого відлюдька, що, зносячи численні образи, водночас будував власні амбітні плани помсти. Кпини близьких, ненависть матері перетворили його на

покидька, для якого совість та бажання кохати поступилася місцем жорстокості та владним амбіціям. При цьому Глостер у російськомовній постановці ще й боягуз. Під час вирішальної битви він малодушно ховається, спостерігаючи за смертями воїнів, а почувши крик «Рятуйтесь!», промовляє свою знамениту фразу «Коня, корону за коня!». Таким чином, кінь знадобився королю не для звитяжної смерті на полі борні, а для ганебної втечі заради порятунку власного життя.

Річард-король у постановці театра ім. Вахтангова – справжній тиран, який не має й крихти жалю до підданих. Він почасти відкрито знущається з них – раптово починає душити їх, наступає їм на руки, б'є їх по обличчю, погрожує заколоти власним мечем. Він оточує себе командою підданців-покидьків, в якій особливо виділяється граф Ретклiф. Цей персонаж вистави російського театру, на перший погляд, здається таким собі добродушним блазнем – він постійно їсть цукерки, має хриплий, однак веселий голос та безтурботний погляд. Однак саме Ретклiф виявляється найжорстокішим героєм постановки – його руками здійснюються злочини Річарда. Аби підкреслити аморалізм протагоніста творці п'єси трансформують Шекспіровий сюжет: найманці Річарда вбивають леді Анну ще до її сходження на англійський престол, а також позбавляють життя королеву Єлизавету. Прикметно, що й сам Річард помирає не від руки Річмонда, а від руки ватажка власної шайки головорізів – все того ж сумнозвісного Ретклiфа, який відтепер готовий служити Тюдорам.

Вдалою режисерською знахідкою став і сценічний трансформер – величезний королівський трон, який функціонував і як поміст, і як драбина, і як плаха, а також прихисток для заляканого Річарда. Аскетична сценографія, практично повна відсутність декорацій та переважання темних відтінків дозволяють передати тривожну атмосферу середньовічної Англії часів міжусобної війни.

Однією із найбільш яскравих постановок «Річарда III» у XX столітті стала вистава Білла Александера, поставлена у Королівському

шекспірівському театрі у 1984 році. Виконавець головної ролі – англійський актор Ентоні Шер – здобув репутацію «найбільш вражаючого Річарда із часів Олів'є» [152, с. 145]. Глостер Е. Шера був людиною із обмеженими можливостями – він міг пересуватися лише на милицях. Темна накидка персонажа із двома тонкими фалдами, пара чорних милиць та напівзігнуті ноги робили цей образ схожим на павука із шістьома ніжками (нагадаємо, що Маргарита називає Річарда «bottled spider» [207, с. 164]). Милиці ставали у цій постановці поліфункціональним реквізитом-символом. Залякуючи джентльменів із похоронної процесії Генріха VI, протагоніст використовував їх в якості зброї, а у сцені зваблення Анни милиця перетворювалася на фалічну палицю, якою протагоніст піднімав спідницю жінки. Після коронації Річард був позбавлений милиць – він втратив можливість пересуватися самостійно, а королівський трон став ношами, які носили на собі піддані монарха.

Прикметно, що у другій частині п'єси, коли вплив Річарда послаблюється, на перший план виходять жіночі персонажі – Єлизавети та герцогиня Йоркська [126, с. 203, 208]. Смерть останнього Йорка перетворювалася у виставі на ритуальну страту, адже психологічно розбитий та позбавлений милиць протагоніст не мав можливості чинити опір Річмондові.

Е. Шер активно взаємодіяв із реципієнтами у залі, викликаючи у них відчуття непевності та страху. Так, зокрема, при виконанні першого монологу на словах «But I…» актор різко та з голосним шумом кидався на авансцену, що жахало глядачів [150, с. 631]. Різкі жести та непередбачувані зміни настрою створювали в залі напружено-тривожну атмосферу очікування нових Річардових випадів. Почуття неспокою підтримувалося і готичними декораціями, що були стилізацією під Середньовіччя [195, с. 123]. Крім того, творці постановки візуалізували жахливе, аби викликати відразу у реципієнтів. Так, приміром, у сцені коронації Глостер ставав на коліна, і коли його накидку піднімали, глядач бачив потворний і бридкий горб. Він був

зроблений із латексу провідними гримерами, які спеціалізувались на фільмах жахів [179, с. 87]. Подібні епатажні прийоми були майже повністю відсутні у другій частині спектаклю – творці вистави підкреслювали розпачливий відчай протагоніста.

У 1985 році Е. Шер випустив книгу «Year of the King», в якій ретельно задокументував свою підготовку до сценічного втілення Глостера. Ця робота виявляється цікавою не лише як письмова фіксація факторів, що визначали перебіг інтенціональності проактивного реципієнта, але і як прецедент, що був підтриманий пізнішими виконавцями ролі Річарда. Так, власні аналітичні спостереження щодо Річарда опублікували актори Антон Лессер (грав Річарда у 1988) [175], Ієн Маккеллен (зіграв Річарда у 1990) [200] та Девід Троутон (виконав роль Річарда у 1995) [235]. Американські актори А. Пачіно та К. Спейсі зняли документальні фільми, присвячені підготовці та виконанню ролі Глостера.

Успіх вистави з Е. Шером у головній ролі призвів до пожвавлення інтересу до «Річарда ІІІ» у середовищі діячів театру. На порубіжні XX – XXI століть з'являється цілий ряд нових постановок – в цей час «Річарда ІІІ» грали і як частину театральних циклів («Плантагенети», 1988, реж. Едріан Ноубл; «Війна троянд», 1988, реж. Майкл Богданов), і як самостійну п'єсу (головну роль виконували Дерек Джекобі (1988, реж. Кліффорд Вілліамс), Ієн Маккеллен (1990, реж. Річард Ейр), Дензел Вашингтон (1990, реж. Робін Філіпс), Стейсі Кіч (1990, реж. Макл Кан).

Вражає художньо-стилістична різноманітність цих постановок. Так, приміром, «Річард ІІІ», показаний в рамках циклу «Війна троянд» 1988 року – це модернізована версія Шекспірової п'єси. Вистава розпочиналася інсценуванням коктейльної вечірки, ведучий якої під звуки джазової мелодії представляв публіці дійових осіб. Персонажі з'являлися на сцені в офісних костюмах та користувалися комп'ютерами. Ендрю Джарвіс, що зіграв роль протагоніста, був першим сценічним Річардом із поголеною головою (таку ж зачіску використає для свого Річарда Саймон Рассел Біль у

постановці режисера Сема Мендеса 1992 року). Фінальна слова Річмонда знімалися на камеру як промова лідера країни до своєї нації.

Глостер у виконанні Д. Джейкобі був навдивовижу життєрадісним – перший солілоквій він проголошував, безтурботно лежачи на спині, посміхаючись та водячи ногами у повітрі, мов дитина. Веселість протагоніст зберігав протягом всього спектаклю аж до сцени смерті, що була реалізована умовно-символічно – Річард із посмішкою клав корону під ноги Річмонду і покидав сцену разом із привидами своїх жертв [213, с. 114].

У постановці Р. Філіпса 1990 року останнього Йорка зіграв афроамериканець Д. Вашингтон. Слід зауважити, що темношкірий актор з'явився у цій ролі на американській сцені вперше за більше, аніж сто років, адже А. Олрідж грав Річарда ІІІ ще у середині XIX століття [243, с. 101].

Постановка Р. Ейра із І. Маккелленом у головній ролі пропонувала глядачеві альтернативну візію історії Британії 1930-х років. Так, історичним фактом є наростання в Британській імперії симпатій до фашистської ідеології на початку третьої декади XX століття – у 1932 році О. Мослі заснував Британський союз фашистів, а король Едуард VIII підтримував агресію Муссоліні проти Ефіопії. Творці вистави, відштовхуючись від фактуальної стихії, наводять у похідній креативній проекції ймовірний варіант розгортання подій. При цьому, Шекспіровий текст використовується для того, щоб показати яким було б суспільно-політичне життя Британії, якби нею керував пронацистський диктатор. Прикметно, що у 1980-х – 1990-х роках «на теренах британської літератури розгортається діяльність цілої плеяди письменників, у творчості яких «повернення до історії» посіло важливе місце» [66, с. 6]. Подібна інтенсифікація інтересу митців слова до національної минувшини, як думається, мотивувала реактуалізацію історії у постановці Р. Ейра. Зауважимо, що у цій виставі відбувається звернення одразу до двох історичних періодів – пізнього Середньовіччя (доба правління реального Річарда ІІІ) та 30-х років XX століття (час королювання фікційного Річарда ІІІ). Стриманий та малоемоційний Річард Маккеллена виходив на

сцену у воєнній формі, на його грудях глядач бачив велику кількість орденів та нагород [177, с. 61]. Таким чином, проактивні реципієнти підкреслювали іпостась воїна, що була важливою гранню ідентичності Глостера.

Декілька постановок Шекспірової п'єси 1990-х років репрезентують Річарда в амплуа комедіанта/фігляра/блазня. Комічно неповоротким був Річард-жартівник у виконанні С. Р. Біля (1992). Версія «Річарда III» режисера Стівена Пілмотта (1995) використовувала метатеатральний прийом – протагоніст з'являвся на сцені і чув сміх глядачів-придворних, що знаходилися на підмостках. Глостер ховався за лаштунки і вдруге виходив уже в костюмі блазня. За допомогою цього вбрання проактивні реципієнти, вочевидь, підкреслювали роль Річарда в мирний час – із мужнього вояка він перетворився на лицедія-комедіанта. Глядачі на сцені спочатку сміялися із жартів Річарда, однак у другій частині вистави об'єктом їх насмішок ставав сам головний персонаж [216, с. 327]. Тож метатеатральні реципієнти перетворювалися на фактор потужного психологічного тиску на останнього Йорка.

В руках протагоніст постійно тримав символічний реквізит – жезл блазня. З одного боку, він був увінчаний зображенням самого Річарда, а з іншого боку містив маску смерті [216, с. 327]. Думається, що таким чином підкреслювалася багатоликість протагоніста, який був водночас і паяцом-клоуном і вбивцею-невротиком. Символічний код костюму Річарда мав і другий пласт значення – короткі штанці головного героя робили його схожим на школяра. Як зазначав критик К. М. Рамсей, Річард у виконанні Д. Тротона «був позбавленим любові божевільним тинейджером, що не зміг подорослішати, незважаючи на свій зрілий вік» [198, с. 11]. Причиною подібного інфантилізму та моральної збоченості Глостера виконавець головної ролі вважав «повну відсутність материнської любові» [235, с. 87]. Антипатія з боку матері стала, вочевидь, і джерелом мізогінності Річарда. Прикметно, що ця риса інтенційності протагоніста підкреслювалася у спектаклі характерною деталлю – ролі принців у цій постановці виконували

жінки. Завершення вистави було іронічно умовним – переможений Йорк слабко аплодував промові Річмонда [213, с. 117].

У XXI столітті креативні пошуки проактивних реципієнтів Шекспірового «Річарда III» продовжилися. Так, у 2000 – 2001 Королівська шекспірівська трупа цілий сезон присвятила виключно історичним хронікам Великого Барда. В рамках проекту «Ця Англія: хроніки» було здійснено постановки восьми п'єс, що входять до двох Шекспірових тетралогій. Першим Річардом нового тисячоліття став ірландський актор Айдан Макардл. У 2007 році ця постановка режисера Майкла Бойда була зіграна в рамках фестивалю «Повне зібрання», який відбувався у Стретфорді-на-Ейвоні. «Річард III» став однією із 37 п'єс, котрі були показані на фестивалі. У 2002 році саме в образі Глостера відомий актор Кеннет Брана здійснив повернення на театральну сцену після десятилітньої перерви (режисером цієї вистави виступив Майкл Грендейдж) [213, с. 119].

У постановці Пітера Дюбуа (2004) головну роль виконав Пітер Дінклейдж – актор, зріст якого складає 1 метр 34 сантиметри. Інші учасники сценічного дійства зневажливо нехтували Річардом-інвалідом, що і стало мотивом його жорстокої помсти [153, с. 25]. У 2007 році у спектаклі Хайді Лорен Д'юк образ Глостера створив Генрі Голден, який у реальному житті є людиною із обмеженими можливостями та використовує милиці під час ходіння [213, с. 120].

З іншого боку, у сучасній сценічній Річардіані присутня і протилежна тенденція – актори атлетичної статури репрезентують Річарда як людину, що позбавлена фізичних недоліків. Так, приміром, у 2007 році останнього Йорка зіграв Майкл Кампсті – єдиною вадою цього Річарда було ледь помітне накульгування, він виглядав здоровим та сильним, а за зростом був значно вищим за інших дійових осіб [213, с. 119]. У південноафриканській постановці 2012 року Річард у виконанні М. Меєра був єдиним персонажем, що не мав потворної маски. У постановці Китайського національного театру, що у 2012 році була показана на Всесвітньому шекспірівському фестивалі у

лондонському театрі Глобус, протагоніст не мав жодних фізичних недоліків, натомість персонаж страждав від психічних розладів [163, с. 78].

Експериментують проактивні реципієнти і з гендерною репрезентацією образів хроніки. Так, приміром, у 2003 році у театрі Глобус відбулася прем'єра крос-гендерної версії «Річарда III», в якій всі ролі були виконані жінками [167, с. 166]. Через 10 років, у 2013 році у цьому ж театрі було показано «Річарда III», зіграного чоловічою трупою. Вистава реалізована в рамках співпраці із науково-дослідницьким інститутом, що діє при театрі – костюми, музика та сценографія цієї вистави є реставрацією постановки п'єси, показаної близько 1593 року.

Версія хроніки, зіграна чоловічою трупою «Пропелер» у 2011 році, містила сценічну іновацію – від початку вистави і до її фіналу на сцені розташовувався хор, який складався із чоловіків у довгих бежевих плащах. Їх обличчя були сховані під масками, а у руках актори хору мали різноманітні знаряддя тортур – пили, ручні дрилі, дубинки. Хор не лише забезпечував музичну канву вистави (саундтрек постановки мав еклектичний характер: співалися народні пісні, релігійне піснопіння «Dies irea», колискова для принців тощо), але і прямо на сцені здійснював вбивства персонажів. Сцени смерті дійових осіб хроніки були переписані проактивними реципієнтами і в оновленому варіанті виявилися значно жорстокішими – так, приміром, Гастінгсу відпилювали кінцівки бензопилою [248, с. 65]. Тут, як бачимо, відбувалося поєднання традиційних театральних практик (присутність хору створює асоціації із давньогрецькими виставами) та новітніх сценічних віянь (естетизація потворного, характерна для постмодернізму).

У XXI столітті з'явилося і декілька цікавих похідних креативних проекцій «Річарда III» із посиленим комічним елементом. Так, приміром, вистава театру «Сатирикон» (реж. Ю. Бутусов) сповнена фарсових та пародійно-гротескових моментів. Бурлескним постає у цій версії образ головного персонажа – свій перший монолог він проголошує чистячи зуби, а у сцені обрання королем з'являється із величезною кормушкою для голубів.

Поява персонажів на сцені незрідка супроводжується кумедними пластичними етюдами, що доповнюються жартівливо-легковажними маршовими мелодіями. Сцена зустрічі юних принців має карнавальне звучання – хлопці, зіграні дорослими чоловіками, ведуть себе мов блазні – б'ються, грають на трубі й барабані, голосно кричать та бігають сценою. Мати Річарда, герцогиня Йоркська, зіграна у спектаклі театру «Сатирикон» перевдягненим актором-чоловіком. До того ж, героїня страждає від алкоголізму. У трагіфарсовому ключі вирішені і сцени смерті персонажів. Так, Кларенса Річардові найманці обливають червоним вином із келихів, Гастінгса ще живого поступово загортають у старі газети, а вбивство принців починається як дитяча гра – битва подушками.

Комічні акценти характерні і для моноспектаклю «Річард після Річарда» творчої майстерні «Театр у кошику» (реж. І. Волицька). Центральним сценічним атрибутом тут виступають декілька капустин, розсипаних на підлозі. Вони символізують персонажів хроніки. Вбивства, здійснювані Річардом, якого грає Л. Данильчук, передаються умовно-символічно – персонаж кладе капусту на стіл та дрібно шаткує її двома ножами. Постійне повторення цієї процедури, що супроводжується піснями, танцями і вербальними жартами, створює ефект фарсової комічності.

Монодраматичний характер має і вистава російського актора та режисера Е. Гааза. Постановку Гааза правомірно вважати блискучим прикладом практичної імплементації теорії монодрами, розробленої на початку XX століття російським драматургом, режисером та істориком театру М. Євреїновим. При цьому, презентації вистави передував копіткий вибір перекладацької версії, детальний розбір п'єси з урахуванням найдрібніших емоційних акцентів, розробка сценографічного та музичного оформлення спектаклю. Результати своєї пошуково-дослідницької роботи Е. Гааз опублікував у методичному посібникові «Моновистава в режисерській педагогічній практиці» [16].

На думку цього проактивного реципієнта причина нелюдської підлості Глостера – «поява на світ талановитої дитини-потвори в сім'ї ненависних до нього фізично повноцінних, однак байдужих і недалеких людей, що наділені реальною владою» [16, с. 43]. Трагічне визнання Глостером власної неповноцінності і наводить його на думку обрати шлях підлоти та кривавої розправи, що розглядалась би ним як помста численним кривдникам. Однак дійсно безповоротним цей шлях стає після вбивства юного принца Уельського та його брата герцога Йоркського, і саме цю колізію російський актор-режисер вважає «головною подією п'єси «Річард III», що й призвела героя до фатального кінця» [16, с. 86].

Реквізит моновистави обмежується лише одним предметом – тростиною, яка проте виконує величезну кількість функцій: палиці, ціпку, указки, вагів, фляги, мікрофонної стійки, жезлу, зброї, фалічного символу, символу придворного статусу та військової доблесті тощо. Таким чином, за допомогою одної лише палиці акторові вдається вдало підкреслити смислові імплікації п'єси Великого Барда, унаочнити вербалізовані феномени, багатогранно висвітлити постать Річарда-лицедія.

Режисерська концепція Е. Гааза передбачає збагачення сцен Шекспірової хроніки новими смисловими нюансами, які, з одного боку, дозволяють рельєфніше розкрити характер самого Річарда та його оточення, а з іншого – уможливлюють реалізацію театрального експерименту – постановки силами одного актора п'єси, яка насичена персонажами. Так, приміром, вбивці престолонаслідників Дайтон та Форсет репрезентуються тінями рук актора, які проектуються на освітлений екран. Діалог-стихомітію Річарда та Єлизавети Е. Гааз заміняє повторенням нібито промовленої фрази або ж передражнюванням сказаного відсутнім комунікантом. Цікава знахідка дозволяє також зрозуміти всю бридкість вбивці Тіррела, який у цій виставі неприсутній на сцені – коли уявний найманець звертається до Річарда, той відвертається, адже від душогуба страшенно тхне. Переодягнений Річард змішується із натовпом городян і розносить звістку про смерть короля

Едварда, водночас оцінюючи реакцію людей. Саме за допомогою таких експериментально-креативних прийомів актору, який знаходиться на сцені один, вдається зберегти логіку та передати динаміку Шекспірового сюжету.

3.2 Фільм «Річард ІІІ» Р. Лонкрейна: інтенціональна специфіка трансмутації літературного твору

Історична хроніка В. Шекспіра «Річард ІІІ» (1592?) стала знаковим явищем у творчій біографії англійського драматурга: в цьому творі з надзвичайною силою втілилась здатність драматурга створювати рельєфні образи, які вражають своєю амбівалентністю, відкриваючи широкий простір для інтерпретації та аналізу. Не в останню чергу саме завдяки цій Шекспіровій хроніці англійський король з династії Йорків Річард ІІІ на багато століть став втіленням абсолютної зловісності, хитрого підступу та кривавого аферизму.

Втім, цей монарх постає у п’єсі не лише як харизматичний злодій чи затятий убивця, що вперто просувається шляхом духовної деградації. Образ аморального інтригана у хроніці англійського драматурга наділений майже трансцендентною здатністю викликати співчуття та співпереживання глядачів, мимовільне захоплення цим вмілим махінатором людських доль, який до того ж мав талант артистичного перевтілення. Надзвичайна широта рецептивного потенціалу твору, його тематична універсальність, загадковість постаті та глибина рефлексій самого Річарда в усі часи приваблювали не лише читацький загал та науковців в галузі літературних студій, але і митців-кінематографістів.

Фільмографія Шекспірового «Річарда ІІІ» має навдивовижу довгу історію – ще у 1912 році в Сполучених Штатах з’явилася німа екранізація п’єси. Цікаво, що на сьогодні ця стрічка вважається найстаршим американським фільмом, який зберігся до наших днів [177, с. 64]. Сучасні

кіноверсії цієї історичної драми незрідка мають відверто експериментальний характер. Так, приміром, стрічка «У пошуках Річарда» (1996), в якій відомий американський актор Аль Пачіно виступив як режисер та виконавець головної ролі, є своєрідним синтезом художнього фільму та документального кінорозслідування. В кримінальній драмі «Король Ріккі» (2002, реж. Дж. Г. Бедфорд), яка відома також під назвою «Вуличний король», англійський монарх перетворюється на американо-іспанського мафіозі. Однією із найбільш вдалих спроб інтермедіального перекладу п'єси правомірно вважати екранізацію Шекспірового твору, здійснену 1995 року британським режисером Річардом Лонкрейном. Фільм отримав позитивну оцінку кінокритиків – про це свідчать як численні схвальні відгуки на стрічку ([123] [180] [122]), так і міжнародні кіновідзнаки, отримані творцями екранізації, зокрема «Срібний ведмідь» Берлінського кінофестивалю та премія BAFTA, а також дві номінації на премію Оскар.

Матеріально-предметний світ фільму виявляється зануреним у модернізований хронотоп. Прикметно, що модернізація часопростору реалізується вже з перших кадрів кінонаративу, однак не за допомогою візуальних засобів, а завдяки використанню звуко-шумових ефектів. Стрічка розпочинається титрами – на чорному фоні з'являється текст, написаний яскраво-червоними літерами: Кадр 1: Civil war divides the nation. Кадр 2: The King is under attack from the rebel York family, who are fighting to place their eldest son, Edward, on the throne. Кадр 3: Edward's army advances, led by his youngest brother (далі слідує пауза, після якої на екрані проявляється ім'я) Richard of Gloucester.

Звуковим супроводом до цих кадрів слугує шум механізму, схожий на автоматну чергу та/або на звук автомобільного двигуна. Автоматичної зброї, як і автодвигунів, за часів боротьби Йорків і Ланкастерів, звісно, не існувало, тому ця асоціація, що створюється завдяки апеляції до слухової пам'яті глядача, має анахроністичний характер. Вона від самого початку стрічки налаштовує реципієнта на сприйняття не белетризованого історичного

епізоду війни Троянд, а, насамперед, мілітаризованої історії, співзвучної із сучасними для нього військовими конфліктами.

Після титрів на екрані глядач бачить механізм, що і послужив джерелом ритмічного шуму, – електронний телеграф, який починає друкувати нове повідомлення. На тонкій паперовій стрічці з'являються слова: «RICHARD GLOCESTER IS AT HAND HE HOLDS HIS COURSE TOWARD TEWKSBURY». Думається, що такий вибір першого кадру візуального наративу є невипадковим – наявність телеграфної машини на військовій базі Ланкастерів у Т'юксбері одразу ж чітко вказує на те, що події у стрічці відбуватимуться не у XVI столітті, а значно пізніше. При цьому Річард як дійова особа не з'являється в кадрі, для глядача він все ще залишається текстом – ім'я протагоніста було останнім словом титрів, воно ж стає першим словом телеграми. Тут, як думається, творці фільму актуалізують постмодерністську тезу про «Світ як текст», висловлену французьким мислителем Жаком Дерридою [цит. за 133, с. 74]. Зауважимо, що сама особистість Річарда III може сприйматися потенційним реципієнтом на різних рівнях:

- історичному – Річард III як реальна історична особа, англійський монарх доби пізнього Середньовіччя;

- художньому – Річард III як літературний образ, створений Шекспіром;

- текстуальному – Річард III як текстуальний конструкт – саме в такій формі він входить до дискурсивного поля сучасної культури, стаючи знаком культурної семіосфери сучасності.

Думається, що творці екранізації апелюють саме до третього рівня, підкреслюючи статус Річарда III як знака семіосфери, вони констатують належність цього образу до гіперреальності (термін Ж. Бодріяра). У гіперреальності втрачається зв'язок знака із його безпосереднім референтом (історичним королем Річардом III), а тому він, з одного боку, симулякризується, а з іншого боку, стає своєрідною універсальною

пояснювальною матрицею, яка може бути спроектована на будь-яку епоху. У фільмі маємо проекцію Річарда-матриці, Річарда-знаку на Європу 1930-х років, втім, статус знака семіосфери передбачає необмежену кількість потенційних проекцій.

Цікаво, що у вступному епізоді ім'я головного персонажа фільму з'являється на екрані тричі – у початкових титрах він «наймолодший брат Едварда Йорка, Річард Глостер», у загрозливій телеграмі згадується просто як «Річард Глостер», в останніх же кадрах, які слідують за вбивством короля Ланкастера, на екрані великими червоними літерами виводиться його монарше ім'я – «Річард III». Думається, що ці три варіанти імені протагоніста хроніки мають асоціюватися із трьома іпостасями, які Річард послідовно змінює у творі – наймолодший син королівського сімейства, що обділений любов'ю близьких; герцог Глостер, який, інспірувавши смерть обох братів та принців-престолонаслідувачів, стає лордом-протектором; король Річард III – останній монарх із династії Йорків.

Варто також зауважити, що літери назви фільму з'являються на екрані по дві, їх поява супроводжується пістолетними пострілами. Назва фільму «Richard III» налічує десять символів – сім літер та три римські цифри. Ритмічна поява цих символів та характерний звуковий супровід (два символи і одночасно два постріли – пауза) навіюють асоціації із ямбічним пентаметром (п'ятистопним ямбом) – розміром білого вірша, яким написана шекспірівська п'єса. Римська цифра III відповідає і кількості пострілів, які здійснив Річард у вступному епізоді – дві Річардові кулі поцілили у принца Ланкастера, одна ж стала смертельною для короля. Таким чином, у вступному епізоді спостерігаємо випадок семантизації чисел та ритмічних шумів.

Зауважимо, що символічне тлумачення числових комбінацій – це характерна риса Середньовіччя (доби, в яку відбуваються, події Шекспірового «Річарда III») та Ренесансу (доби, коли Великий Бард створив цю хроніку). Використання ж подібного прийому у фільмі, знятому

наприкінці XX століття, немов кидає місток між Середніми віками, раннім Новочассям та сьогоденням. Для сучасного реципієнта цей прийом не несе провіденційного змісту, адже у постмодернізмі числові коди незрідка функціонують як ігрові прийоми. Подібна гра, як думається, розрахована на уважного глядача, який, інтерпретуючи числові комбінації, вже не отримує інформацію провіденційного характеру, однак долучається до ігрового дискурсу фільму, відчуває інтелектуальну насолоду від розкодування авторських імплікацій.

Ще одна стратегія, яку реалізують творці кінострічки, полягає у контамінації візуальних та візуально-звукових контрастів. Тяжіння до поетики контрастів втілилося, зокрема, в інтер'єрі військової ставки у Т'юксбері. Тут примхливим чином поєднані прикмети мирного життя і військових буднів, предмети сучасності й антикварні раритети, мистецькі артефакти і повсякденні дрібнички. Так, приміром, на стінах кімнати можна помітити кілька художніх полотен – це лісові пейзажі, виконані в темних холодних тонах. Простір же між картинами зайнятий військовою топографією – великим мапами Англії із відповідними позначками. Військова мапа зі стратегічними помітками розкладена і в центрі кімнати. До стелі прикріплена витончена люстра з незапаленими свічками. Натомість кімната освітлена численними ламповими світильниками, які звисають зі стелі на тонких електричних дротах. Дроти можна побачити і на стінах, вони під'єднані до телеграфу – за одним із столів постійно здійснюється прийом повідомлень, за іншим же працює спеціаліст із їх передачі. Крім того, в кадрі можна помітити дорогий підлоговий годинник, дерев'яний робочий стіл, камін, в якому палає вогнище, та досить велику бібліотеку. Цікаво, що якраз через стіну з каміном та книжковими полицями до ставки вривається танк Річарда. Самій природі цього персонажу чужі добробут і домашній затишок, які він вочевидь асоціює із нестерпно нудним мирним існуванням.

В екранізації дія історичної хроніки переноситься у 30-ті роки XX століття. Завдяки модернізації хронотопу створюється історична

дистанція, яка на момент виходу стрічки у 1995 році становила близько шести десятиліть – отже, реципієнт, який сприймає візуальний символічний код «Європа 30-тих років», розглядає події, показані у фільмі, як такі, що могли відбуватися у недалекому минулому, у вимірі новітньої історії. Цілком вірогідно, що подібним же чином події Шекспірової хроніки сприймалися і єлизаветинськими глядачами. Ця п'єса, як вважається, вперше була поставлена наприкінці 1591 року, тобто трохи більше, аніж через 100 років після смерті історичного Річарда III (1485 рік) [147, с. 62]. Через таку відносно невелику хронологічну дистанцію англійці XVI століття могли індетифікувати зображені в ній колізії як події новітньої історії.

Думається, що модернізація з одночасним збереженням історичної дистанції, з одного боку, дозволяє стрічці не перетворитися на таку собі сатиричну пародію на актуальний стан справ у політиці. З іншого боку, перенесення колізій Шекспірового «Річарда III» більш як на чотири століття вперед, в історичне середовище Європи 1930-х років, демонструє смислову універсальність цієї п'єси, художня цінність якої полягає не в фактографічній точності, а насамперед у позачасовій актуальності та широкому потенціалі реактуалізації її смислів у будь-яку епоху.

Творці фільму постійно підкреслюють, що події відбуваються саме в європейській країні у 30-ті роки XX століття. Візуальний універсум стрічки покликаний створити детальну копію-репліку зазначеного часу. Так, герої їздять на оригінальних автомобілях тогочасся, батальні сцени та сцени прибуття принца Йоркського до Лондона зняті у британських залізничних музеях, тож у кадрі з'являється автентичний залізничний транспорт, який використовувався у перші десятиліття XX століття. Кожний предмет, що потрапляє в кадр, має викликати чіткі темпоральні асоціації: типовими для 30-х років є телефон у робочому кабінеті Річарда, фотоапарат зі спалахом, яким користується Кларенс, ретро-мікрофон, який бачимо у сцені святкового балу. Сукні леді Анни та королеви Єлизавети пошиті за викройками, взятими із модних журналів тих років. Особливу увагу дизайнери стрічки приділяють

аксесуарам – відвідуючи світські заходи, герої неодмінно вдягають капелюшки, окуляри та прикраси, характерні для перших десятиліть минулого століття. Прикметно, що іноді у фільмі точно відтворюються навіть ті деталей, які, на перший погляд, мають другорядне значення. Так, приміром, протагоніст палить популярні у ті часи цигарки «Абдулла», які на момент виходу стрічки вже кілька десятиліть не вироблялися: кінематографістам із величезними труднощами вдалося придбати нерозпечатану пачку на аукціоні.

Подібна гіпердеталізація фікціонального часопростору характерна для мистецтва доби постмодернізму. Так, приміром, Дж. Фаулз стилізує свій твір «Коханка французького лейтенанта» під вікторіанський роман, наповнюючи хронотоп предметністю, яка маркує специфічний код – «Англія XIX століття». Однак введення елементів постмодернізму (метатекстуальність, наявність двох альтернативних фіналів) змушує читача з іронією ставитися до детальної стилізації, розглядати її як один із засобів гри з читачем. Аналогічне явище спостерігаємо і в романі У. Еко «Ім’я рози», де автор надзвичайно ретельно відтворює колорит Середньовіччя, однак гіпердеталізованість породжує ефект іронічної стилізації, що, як думається, має ігровий характер і покликана залучити реципієнта до інтелектуальної гри із культурним кодом «Середньовіччя».

Постмодерністська гра, вочевидь, мотивувала і творців аналізованої кіноверсії «Річарда III». Глядач отримує інтелектуальну насолоду від упізнавання візуального коду «Європа 30-х років». Втім, постмодерністська іронія, яка мотивує гіпердеталізацію, не укорінює наратив у модернізованому часопросторі, а навпаки, постаючи в якості художньої стилізації / інтелектуальної гри, розмикає часопростір та показує потенційну прецедентність, позачасову універсальність колізій шекспірівської п’єси. Тож реципієнт розуміє, що історія «останнього Йорка», відтворена через візуальний код «Європа 30-х років» – це лише ймовірна версія, один із

численних варіантів наративу, який потенційно здатний реактуалізуватися у різні часи та в різних локусах.

Атмосферу 30-х років допомагає створити також музичне оформлення стрічки. Саундтрек, написаний південноафриканським композитором Тревором Джонсом, складається переважно із джазових мелодій, які стилізовані під класичний свінг – жанр, популярний у перші десятиліття XX століття. Втім, уже в першій пісні цього фільму реалізується інтенція проактивних реципієнтів до змішування епох, такої собі політемпоральності. Композиція «Come live with me» лунає під час балу на початку стрічки, тобто звучить ще до того як актори починають виголошувати шекспірівські рядки. Її текст – це уривок із пасторальної поеми «Пристрасний пастух – своїй коханій», написаної Крістофером Марло, відомим сучасником Вільяма Шекспіра, англійським літератором доби Відродження. Ренесансний поетичний твір поєднується у фільмі із музичним аранжуванням у дусі 30-х років – співачка виконує пісню під акомпанемент свінг-бенду. Цікаво, що на пюпітрах виконавців міститься монограма WS, яка, на нашу думку, слугує іронічним відсиланням до Вільяма Шекспіра (анг. William Shakespeare).

Таким чином, творці екранізації вдаються до своєрідного поєднання темпоральних кодів «Відродження» та «30-ті роки XX століття»: ще до того як глядач почне сприймати Шекспірів текст (пісня передує першому монологу), занурений у нове, модернізоване предметне середовище, йому пропонується поетичний текст іншого митця доби Відродження, покладений на музику, що стилізована під джазові стандарти 30-тих років XX століття. При цьому відбувається політемпоральний синтез – ренесансний текст і новочасна музика формують органічну єдність.

Основна інтенція авторів екранізації полягала, вочевидь, у тому, щоб органічно поєднати текст Шекспірової хроніки та модернізований візуальний універсум. Талановита реалізація цієї інтенції і визначила, як думається, успіх стрічки. Попри певну умовність, викликану використанням білого вірша (адже всі репліки персонажі у шекспірівській хроніці виголошують

саме білим віршем), глядач фільму досить швидко звикає до такої манери подачі тексту і перестає асоціювати текст виключно із добою його написання – Ренесансом.

Звукове оформлення екранізації часом суперечить її візуальній складовій, завдяки чому реалізується поетика контрастів, характерна для цієї стрічки в цілому. Так, приміром, весела свінгова мелодія лунає, коли Річард у танці проноситься у військовому шпиталі повз поранених, радіючи перемозі над леді Анною. Контраст настроїв тут набуває гротескової сили. За допомогою такого дисонансу звукового і візуального компонентів, акцентується моральна неповноцінність Річарда. Глядач розуміє, що протагоніст живе у власному світі, де немає місця для співчуття іншим, він максимально сфокусований на власних емоціях та власній перемозі. Весела свінгова мелодія лунає і тоді, коли Річард переглядає фотографії страченого Гастінгса, при цьому протагоніст сам ставить платівку, а потім, зручно влаштувавшись на канапі, починає мугикати у такт музики. Як бачимо, Річард має спотворене сприйняття естетичного – бравурна мелодія в його свідомості вдало поєднується із жорстокими та відразливими світлинами. Більше того, таке поєднання несумісного викликає у нього очевидне збочене задоволення, своєрідну химерну насолоду: адже у кадрі глядач бачить Річарда, який усміхається, співає і, схоже, цілком задоволений собою.

Прикметно, що смерть Річарда також супроводжується оптимістичною піснею «I’m on the top of the world», яка, на перший погляд може здатися недоречною, однак, у контексті поетики звуко-візуальних контрастів, що характерна для цієї стрічки, використання цієї пісні видається логічним та виправданим.

Шекспірів текст у стрічці не зазнає змін, натомість візуалізація словесного наративу тут часто має непередбачуваний характер. Кіномитці, які працювали над цією екранізацією, створюють унікальні образи, здійснюючи детальну візуалізацію вербальних пасажів Великого Барда. Так, приміром, у фільмі має місце перенесення дії в оніричний простір, яке

відсутнє у тексті-першоджерелі – автори кіноверсії пропонують візуальне втілення кабана (гербовий символ Річарда Глостера), якого бачить у сні лорд Стенлі. До речі, антропонімізованого кабана грає Ієн Маккеллен, який виконує і роль Річарда ІІІ. Саме тому глядачі, що незнайомі із геральдикою, можуть легко впізнати у цій фікційній тварині риси зовнішності протагоніста. Крім того, епізод із людиною-кабаном стилізований під сцену з фільму жахів – ця огидна істота з'являється на екрані всього на кілька секунд і її поява супроводжується високим різким звуком, при цьому, змінюється баланс кольорів на екрані – різкий перехід від зображення темної спальні Стенлі до світлого фону, на якому постає кабан, має, як думається, налякати глядача. Слід зауважити, що подібна стилізація під фільми жахів є типовою для цієї екранізації: у такому ж ключі реалізовано і численні сцени вбивств: брата королеви Єлизавети Ріверса (чоловік кохається у готелі, коли раптово його тіло проколює лезо меча з-під ліжка), лорда Гастінгса (візуалізація повішання в естетиці нуар-кінематографу) та маленьких принців (задушення куском червоної тканини).

Автори кіноверсії модифікують художній світ Шекспірового твору і завдяки згаданим вище креативним стратегіям синтезують в рамках стрічки декілька кіножанрів. Подібне злиття жанрів, з одного боку, характерне для доби постмодернізму, а з іншого боку, нерідко спостерігається і в історичних хроніках Великого Барда (у «Річарді ІІІ», приміром, поєднано елементи монодрами, трагедії та мораліте).

Отже, правомірно говорити, що в смисловому континуумі «Річарда ІІІ», екранізованого Р. Лонкрейном, відбувається своєрідний синтез декількох темпоральних кодів, які знайомі європейському глядачеві. Зокрема, код «Середньовіччя» актуалізується через зв'язок фікціонального Річарда ІІІ із Річардом як історичною особистістю. Можливість проведення таких паралелей зумовлюється наявністю у реципієнта специфічних фонових знань про «останнього Йорка» як реального англійського монарха доби пізнього Середньовіччя. Очевидно, що цей код працює лише для окремої

групи реципієнтів. Темпоральний код «Ренесанс» реалізується через використання текстів епохи Відродження (історичної хроніки В. Шекспіра «Річард III» та уривку із поеми К. Марло «Пристрасний пастух – своїй коханій»). Слід зауважити, що ренесансні тексти входить до художнього універсуму стрічки в немодернізованому вигляді.

Наступний темпоральний код – «Європа в 1930-ті роки» – втілюється через матеріальне наповнення фільму, при цьому авторами застосовується прийом гіпердеталізації, тобто відтворення предметного антуражу в найменших дрібницях. Темпоральний код «актуальна сучасність» реалізується за рахунок залучення елементів естетики постмодернізму. Завдяки постмодерністській оптиці локалізація Шекспірового наративу у Європі 1930-х років сприймається, насамперед, як версія, тобто, як один із можливих варіантів імплементації історії «останнього Йорка» у якості пояснювальної матриці. При цьому образ Річарда III як знак семіосфери сучасної культури та пояснювальна матриця може бути актуалізований у потенційно необмеженій кількості ситуацій.

Здатність цього художнього образу функціонувати в різних хронотопах та універсальність смислів шекспірівської хроніки «Річард III» виводять реципієнта на новий рівень темпоральності – позачасовість. Тож ключовою стратегією творення художнього універсуму у фільмі Р. Лонкрейна постає не модернізація, а своєрідна взаємодія темпоральних зрізів, яку пропонуємо називати політемпоральним синтезом. У рамках політемпорального синтезу різні часові коди органічно поєднуються в мистецькому артефакті, дозволяючи глядачеві продукувати відмінні рецептивні візії твору, залежно від обраної темпоральної фокалізації. Крім того, політемпоральний синтез незрідка призводить до розмикання часових рамок твору та виходу його смислів і образів у площину позачасовості.

Прикметно, що символіка фільму формувалася проактивними реципієнтами на основі текстових пасажів. Символічною домінантою візуального образу Річарда III у стрічці Р. Лонкрейна стає вогонь. Так,

приміром, вже перша поява головного героя в кадрі знаменує початок масштабної пожежі – Річард заїжджає до військової ставки Ланкастерів у Т'юксбері на танкові, руйнуючи стіну із книжковими стелажами та комином, далі ж книжки охоплює полум'я; саме тому за спиною Глостера, який стріляє у принца Ланкастера, глядач бачить стіну палаючого вогню.

Пожежа у першій сцені – це не єдиний випадок зближення протагоніста із гарячою стихією: протягом стрічки вогонь стає своєрідним атрибутом кінообразу Річарда. Так, приміром, Глостер із величезним задоволенням спостерігає за тим як у язиках полум'я зникає королівське прощення, виписане Кларенсу. Протагоніст постійно курить; вогник сигарети надає йому впевненості у скрутні хвилини, дозволяє розслабитися, або ж, навпаки, сконцентруватися в момент прийняття важливого рішення. Прикметно, що зважуючись на вбивство юних принців, герой курить цигарку, яку запалює майбутній виконавець страшного задуму – Тіррел. Шість вогняних факелів палають за трибуною під час церемонії проголошення Річарда англійським королем. Тож вогонь супроводжує кривавого Йорка в момент його найбільшого політичного тріумфу.

В останній сцені стрічки протагоніст приймає сміливе рішення – він кидається із високої залізної балки вниз, туди, де палахкотить пожежа, щоб уникнути смерті смерті від кулі Річмонда. Останні кадри за участі головного персонажа фільму показують його з посмішкою на вустах; усміхаючись, Річард махає рукою і, врешті-решт, його поглинає полум'я. Таким чином, у фільмі маємо своєрідну візуальну петлю (в музиці подібний ефект має назву «рондо») – герой з'являється із вогню і саме полум'я поглинає його після смерті. При цьому, слід зауважити, що такий стрибок у палаючий вир не лише не лякає, але і радує персонажа, адже розчиняючись у вогні, він немов поєднується зі своєю стихією, до якої він так прагнув.

Гротескова радість від смерті підкреслюється і за допомогою саундтреку: загибель Річарда та фінальні титри стрічки супроводжуються легковажно-веселою естрадною піснею із промовистою назвою «I'm on the

top of the world». Тут маємо своєрідний оксюморон – падіння у вогняний вир видається протагоністові підняттям на вершину світу, автори стрічки підкреслюють той факт, що система моральних координат персонажа на 180 градусів протилежна загальноприйнятій.

Думається, що вогонь, який супроводжує персонажа в цій похідній креативній проекції, невипадково обраний символічною стихією останнього Йорка. В Шекспіровому тексті ім'я Річарда незрідка поєднується зі словом «пекло», при цьому прикметно, що подібні асоціації протагоніст викликає передусім у жіночих персонажів. Аналіз Шекспірової хроніки дозволяє реконструювати специфічний текстовий топос «Річард – пекло». Так, приміром, леді Анна називає протагоніста «thou dreadful minister of hell» [207, с. 138] (страшний служитель пекла), а згодом стверджує, що Річард постійно перетворює «щасливу землю» на пекло («For thou hast made the happy earth thy hell» [207, с. 139]). У свідомості жінки Глостер постає як пекельний руйнівник спокою, виваженості, гармонії. Анна вважає, що поведінка Річарда скеровується пеклом (він має «hell-govern'd arm» [207, с. 139]), а тому єдиним місцем, яке підходить Глостеру, жінка вважає саме вогняну геєну («And thou unfit for any place but hell» [207, с. 142]).

Королева Маргарита, суголосно Анні, проклинаючи Річарда, посилає його у царство Сатани та називає персонажа какодемоном, тобто втіленням злого духу («Hie thee to hell for shame, and leave the world, / Thou cacodemon! there thy kingdom is» [207, с. 159]). Ще три прокльони Маргарити містять слово «hell» – вона бажає Річардові страждати від нічних жахіть (у снах Глостера має з'явитися ціле пекло потворних демонів «a hell of ugly devils» [207, с. 163]), називає його рабом природи та виплодком пекла («The slave of Nature and the son of hell!» [207, с. 164]) і вважає його зовнішню потворність міткою диявола, що й змушує персонажа грішити та сіяти смерть («Sin, death, and hell have set their marks on him» [207, с. 167]).

Мотив «слуги зла» реактуалізується вже наприкінці п’єси, коли королева Маргарита, знову з’явившись, продовжує ряд анімалістичних порівнянь щодо протагоніста хроніки (у попередніх сценах він вже був названий павуком, жабою та боровом), іменуючи його «собакою із пекла – вірним служителем диявола, що полює на всіх і кожного» («A hell-hound that doth hunt us all to death» [207, с. 277]). Найбільш незвичне зближення центрального образу твору з царством тіней також злітає з вуст Маргарити – Річард отримує титул «чорного шпигуна пекла» («hell's black intelligencer» [207, с. 278]). Очевидним є потужна політична складова подібного порівняння: Шекспірів Річард – типовий «макіавель», що, немов сам диявол, може легко знехтувати мораллю заради власного зиску чи амбіцій. Цікаво, що в наступному пасажі Маргарити лексема «hell» поєднується вже із дієсловом «burn» – в очікуванні Річарда навіть пекельний вогонь палає яскравіше.

Пекло згадується і у дошкульних коментарях матері головного героя п’єси: вона стверджує, що народження Річарда зробило її існування пекельним («Thou camest on earth to make the earth my hell» [207, с. 283]). В межах однієї репліки онім «Richard» та слово «hell» у вербальній дуелі використовує також і вдова короля Едварда, Єлизавета («So long as hell and Richard likes of it» [207, с. 291]). Тож принаймні один раз про пекельну природу протагоніста згадують всі жіночі персонажі п’єси. Таким чином, в тексті створюється концептуальна пара «Річард – пекло», яку проактивні реципієнти внаслідок метонімічного переосмислення (вогонь як невід’ємна складова пекла) перетворюють на візуальний конструкт «Річард – вогонь». В екранізації присутня і текстова основа для подібної метонімії, адже у стрічці Р. Лонкрейна збережена більшість випадків вербального втілення топосу «Річард – пекло» (окрім реплік Маргарити, що не є дійовою особою у цьому фільмі).

Сам же Річард апелює до пекла у притаманному йому гостро іронічному ключі. Шекспірівський протагоніст згадує пекло якраз перед

виголошенням промови до вояків своєї армії перед Босвортською битвою. Намагаючись підбадьорити себе та поновити дух звитяги убівць Річард використовує афористичну сентенцію («March on, join bravely, let us to't pell-mell / If not to heaven, then hand in hand to hell») [207, с. 325]. У Річардовій свідомості поняття «hell» не пейоративізоване, він не боїться пекла, а можливо навіть не вірить у його існування, адже найголовнішим для персонажа є насамперед поцейбічне – перемога у битві або ж героїчна смерть. Прикметно, що ця репліка із третьої сцени останнього акта стає у фільмі останніми словами Річарда. Тут відбувається зміна адресата цих слів – в оригіналі король звертається до солдатів, які виходять на бій із армією Річмонда; у стрічці ж ця фраза стає передсмертним зверненням Йорка до самого Річмонда. Зауважимо, що Річард говорить ці слова із посмішкою. Це означає, що, з одного боку, він сам не боїться опинитися у пеклі, а з іншого боку, він передбачає, що новий правитель – Річмонд – згодом може піти слідами самого Річарда. Річард сміливо кидається у вогонь пекла, а легка посмішка, що з’являється на обличчі Річмонда означає, що Йорк, вочевидь, не помилився, і у майбутньому новоспечений монарх може власними злодіяннями дорівнятися до свого попередника.

Слід зауважити, що Річардові подобається не лише вогонь, але і все яскраве. У стрічці улюбленим кольором протагоніста є червоний. Саме такий колір має прапор останнього Йорка. Цікаво, що прапор у фільмі подібний до Hakenkreuzflagge, тобто офіційного стягу Третього Рейху. Він являв собою прямокутне полотнище червоного кольору із розташованою в центрі на білому колі нахиленою правосторонньою свастикою. В фільмі прапор зазнає лише однієї трансформації: замість свастики маємо кабанячу голову (геральдична основа цього елементу реальна, адже зображення кабана містилося на родовому гербі династії Йорків). При першому світському виході в статусі дружини Річарда Глостера леді Анна, вочевидь на догоду чоловікові, вдягає червону сукню. Таку ж сукню бачимо на ній і перед смертю. Річардовий найманець Тіррел душить принців саме шматком

тканини червоного кольору. Любов до всього червоного має, як думається, символізувати Річардове бажання крові, його статус вбивці. Крім того, червоний колір, як і вогонь, незрідка використовувалися у державній символіці нацистської Німеччини. Загалом же асоціації із червоним кольором можуть бути поширені і на Радянський Союз, очолюваний кривавим диктатором Сталіним. В чорно-червоній гаммі оформлено і початкові та кінцеві титри цієї стрічки.

Принагідно зауважимо, що такий вибір улюбленого кольору Річарда є невипадковим – червоний колір, як вже зазначалося, асоціюється із кров'ю, а іменник «blood» та похідний від нього прикметник «bloody» є чи не найчастіше вживаними вербальними одиницями в тексті хроніки: загалом вони використовуються в цьому Шекспіровому творі 70 разів. Слово «blood» формує у п'єсі словосполучення, які можна розділити на три тематичні групи, що відповідають трьом важливим проблемам, які Шекспір піддає художній рефлексії. Це, по-перше, проблема престолонаслідування – ключовим в даному тематичному блоці виступає словосполучення «royal blood», яким неодноразово послуговуються персонажі п'єси (королева Єлизавета, Річард III, леді Анна), аби довести свої права чи права династії, якій вони симпатизують, на англійський престол. До цього ж блоку можна віднести і афористичний вислів протагоніста хроніки, в якому він говорить про власну роль у сходженні на престол короля Едварда «to royalize his blood I spilt my own» [207, с. 158]. Цікаво, що за цією реплікою Глостера слідують слова королеви Маргарити, в яких вона стверджує, що її син мав «кращу кров» («better blood» [207, с. 158]), а отже був більш придатний до монаршої місії – як бачимо, незважаючи на укріплення династії Йорків, конфлікт між ними та Ланкастерами триває. Королева Маргарита також поєднує іменник «blood» із присвійним займенником першої особи множини «our», таким чином говорячи про кров сім'ї, кров династії, що єднає всіх її членів.

Наступний тематичний блок – це згадки про криваву війну Червоної та Білої троянд (нагадаємо, що цьому протистоянню присвячено три частини

Шекспірового «Генріха VI», що разом із «Річардом III» формують першу тетралогію історичних хронік Великого Барда). Ключовим у цій групі є словосполучення, використане матір'ю протагоніста, герцогинею Йоркською «blood against blood» [207, с. 209] – у цій компактній формулі влучно схарактеризовано протистояння королівських династій. Використання по обидва боки від прийменника «against» однієї і тієї ж лексеми «blood» свідчить про те, що представники обох родин мають однакові права на престол. Про кривавий характер війни свідчать і такі словосполучення та текстові пасажі як «bloody days» [207, с. 331], «bloody war» [207, с. 286], «bloody battle» [207, с. 316], «bloody trial of sharp war» [207, с. 306], «bloody strokes and mortal staring war» [207, с. 312], «The brother blindly shed the brother's blood» [207, с. 331], «…reduce these bloody days again, / And make poor England weep in streams of blood!» [207, с. 331].

І остання та найчисленніша тематична група стосується самого Річарда, який іменується у тексті Річардом кривавим («bloody Richard» [207, с. 237]) або ж кривавим королем («bloody king» [207, с. 272]) – він має кривавий розум («bloody mind» [207, с. 141]), він не лякається проливати кров («bloody act» [207, с. 271], «bloody deeds» [207, с. 318]), при цьому протагоніст сам визнає, що з дороги кривавих гріхів йому вже не звернути («so far in blood that sin will pluck on sin» [207, с. 268]). Лорд Ріверс навіть порівнює Річарда із вампіром, котрий п'є кров своїх безвинних жертв, маючи на увазі представників клану Вудвілів – родичів королеви Єлизавети («we give thee up guiltless blood to drink» [207, с. 230]). Герої п'єси незрідка групують прикметник «bloody» із образливими найменуваннями Річарда – «bloody boar» [207, с. 302], «bloody dog» [207, с. 329], «bloody wretch» [207, с. 302]. На кривавий характер Річардового шляху до влади та правління вказує Річмонд: «A bloody tyrant and a homicide; / One raised in blood, and one in blood establish'd; / One that made means to come by what he hath, / And slaughter'd those that were the means to help him» [207, с. 321]. Прикметник «bloody»

міститься і у страшному материнському прокльоні герцогині Йоркської «bloody thou art, bloody will be thy end» [207, с. 284].

Як бачимо у фільмі Р. Лонкрейна відбувається своєрідна міжсеміотична де/реконструкція текстових топосів хроніки В. Шекспіра. Так, приміром, топос «Річард – пекло» породжує візуальний конструкт «Річард – вогонь». Зближення образу протагоніста і полум'я, з одного боку, на асоціативно-метонімічному рівні передбачає зв'язок із пеклом, а з іншого – створює ще цілий ряд асоціацій, зокрема із війною, смертю, а також натякає на пристрасність персонажа та його холеричний темперамент.

Топос «Річард – кров» творить візуальний концепт «Річард – червоний колір». Завдяки колоративному компоненту відбувається розширення семантики вихідного топосу, адже сугестивний потенціал червоного кольору не лише передбачає для сучасного реципієнта асоціацію із кров'ю, але і реактуалізує у його свідомості державну символіку тоталітарних держав Європи – нацистської Німеччини та Радянського Союзу. Крім того, червоний колір – це колір небезпеки, попередження. Досвідчений реципієнт може побачити тут ще одну паралель – у римській міфології червоний колір символізував бога війни Марса, Річард же ставиться до війни як до такого собі персоніфікованого божества чоловічого роду («Grim-visag'd War has smoothed its wrinkled front» [207, с. 126]). Амплуа «Річард-воїн» є не просто черговою маскою протеїстичного персонажа, натомість виявляється єдиним станом, в якому цей Шекспіровий герой відчуває всю повноту життя. Таким чином, де/реконструкція текстової концептосфери дозволяє створити візуальні атрибути-символи, в рамках яких відбувається семантичний розвиток епістемологічного потенціалу текстових концептів вихідного твору.

Ефективне використання можливостей метамови кіно дозволило режисерові Р. Лонкрейну повніше розкрити телеологічний компонент власного інтенціонального горизонту і створити таку креативну проекцію хроніки «Річард ІІІ», яка не лише декодує смислову поліфонію Шекспірового тексту та актуалізує закладені в ньому позачасові ціннісні універсалії, а й

інспірує мисленнєву активність потенційного реципієнта, стимулюючи його до заповнення точок смислової невизначеності.

Висновки до розділу 3

Для аналізу рецептивного дискурсу хроніки було обрано найбільш яскраві театральні версії «Річарда ІІІ». В процесі дослідження доведено, що цей твір Великого Барда має надзвичайно широкий рецептивний потенціал, що інспірує різноманітні сценічні прочитання образу протагоніста (Річард-титан Е. Кіна, Річард-інтелектуал Дж. Берімора, експресіоністський Річард Ф. Корнера, божевільний Глостер І. Річардсона та король-блазень у виконанні Д. Тротона). Крім того, текст Шекспіра відкриває широкі можливості жанрових інтерпретацій: від трагіфарсу в постановці театру «Сатирикон» до моноперформансу Е. Гааза.

З-поміж десятка кіно/телеверсій «Річарда ІІІ» для аналізу обрано версію Р. Лонкрейна, яка вирізняється тим, що інтенціональність проактивної рецепції в ній демонструє очевидну епістемологічну продуктивність.

Основною стратегією творення художнього універсуму в цьому фільмі є специфічний тип взаємодії темпоральних кодів, який запропоновано називати політемпоральним синтезом. Так, код «Середньовіччя» апелює до фонових знань реципієнта про Річарда ІІІ як історичну особу. Код «Ренесанс» має наративну природу і реалізується за рахунок використання текстів доби Відродження (Шекспірова хроніка «Річард ІІІ» та уривок з поеми К. Марло «Пристрасний пастух – своїй коханій») у немодернізованому оригінальному вигляді. Код «Європа 30-х років» має візуальний характер і втілюється через гіпердеталізований предметний антураж (одяг, зброя, авто, урбаністичний простір та ін.). Реалізація коду «сучасність» відбувається на рівні естетки – постмодерністська оптика дозволяє розглядати художній кінообраз

Річарда III як знак семіосфери сучасної культури, що іманентно наділений здатністю інспірувати необмежену кількість інтерпретацій.

Міжсеміотична де/реконструкція текстових топосів Шекспірової п'єси здійснюється у фільмі Р. Лонкрейна за рахунок візуалізації смислового потенціалу семантики атрибутів-символів. Текстова концептосфера літературного твору при цьому набуває онтологічної визначеності та антропологічних вимірів. Так, текстовий топос «Річард – пекло» інспірує проактивних реципієнтів на створення візуального конструкту «Річард – полум'я». Співвіднесення образу протагоніста з концептом вогню на метонімічному рівні передбачає зв'язок із пеклом. Крім того, воно формує низку інших асоціацій, зокрема з пристрасністю, холеричним темпераментом, запальною вдачею, війною, смертю.

Текстовий топос «Річард – кров» породжує візуальний концепт «Річард – червоний колір». Завдяки колоративному компоненту відбувається розширення семантики вихідного топосу, адже сугестивний потенціал червоного кольору не лише передбачає асоціацію з кров'ю, але і реактуалізує у свідомості сучасного реципієнта символіку тоталітарних держав Європи – нацистської Німеччини та Радянського Союзу. Крім того, цей колір викликає асоціації із символікою римської міфології, де він пов'язувався з богом війни Марсом. Така паралель, вочевидь, є результатом реалізації герменевтичної інтенції: у тексті хроніки Річард ставиться до війни як до персоніфікованого божества чоловічого роду, при цьому амплуа «Річард-воїн» є для нього есенціальним модусом буття, а не черговою маскою. У фільмі Р. Лонкрейна війна в найширшому сенсі – це єдина стихія, куди Річард вписується органічно, і де він здатний відчувати всю повноту життя.

ВИСНОВКИ

П’єса «Річард III» посідає особливе місце серед драматичних історичних хронік Шекспіра. Написана на злобу дня, вона стала наріжним каменем тюдорівського міфу і тривалий час продовжує формувати історичну репутацію Річарда Глостера як аморального політика та жорстокого тирана. Цей шекспірівський образ, наділений дивовижною художньою переконливістю, має позачасове антропологічне звучання: Річард III постає у творі універсальним уособленням різних масок-амплуа (воїн, спокусник, негідник/вбивця, узурпатор влади, підступний інтриган). Водночас, завдяки майстерності драматурга психологічний портрет героя набуває певної ціннісної амбівалентності, і це надає образу особливої здатності породжувати полярні смисли та робить його надзвичайно привабливим об’єктом інтерпретацій. Тож не дивно, що за багаторічну історію сценічної річардіани протагоніст шекспірівської хроніки асоціювався не тільки з тиранами (Олівер Кромвель, Гітлер, Муссоліні, Сталін) чи політичними стратегами (Макіавеллі, Наполеон, Геббельс), але і з жертвою, що викликає співчуття (постановка Е. Гааза), та з вправним маніпулятором людськими вадами, який вражає природною харизматичністю і гостротою інтелекту.

Аналітично-дослідницький дискурс навколо шекспірівського «Річарда III» сфокусований на трьох аспектах. Перший – вивчення текстуальних особливостей різних прижиттєвих видань хроніки та її історичних і літературних першоджерел. Другий націлений на виявлення кореляції поетики твору з ідеологічними, історіософськими та естетичними конвенціями Ренесансу, а також на висвітлення специфіки театральної репрезентації «проблемних сцен», релігійних імплікацій та художніх образів цього драматичного твору. Третій сегмент дослідницького поля сформований вивченням театральних постановок і екранізацій Шекспірового «Річарда III». Натомість епістемологічно-смислова валентність твору, що зумовлює

надзвичайно широкий інтерпретаційний діапазон, тривалий час залишалася на марґінесі інтересу шекспірознавців. Розроблений у річищі феноменології інтенціональний підхід дозволив глибше осягнути ті універсальні ціннісні смисли, які, по суті, й формують потужний рецептивний потенціал хроніки, а також виявити й проаналізувати антропологічний характер та естетичну специфіку багатовимірної семантики образу протагоніста.

Апробований у дисертації дослідницький алгоритм передбачав виокремлення трьох типів інтенціональності (автора, персонажа і реципієнта). Авторська інтенціональність – не статичний феномен і не остаточний результат креативної діяльності, адже авторський інтенціональний синтез реалізується/розкривається в процесі творення художнього тексту. Останній наділений інтенціями двох типів, які безпосереднім чином корелюються з творчим задумом митця. Перший тип – герменевтичні інтенції – актуалізує той об’єм інформації, який об’єктивно присутній у тексті й потребує читацького декодування. Саме завдяки цим інтенціям реалізується своєрідна смислова реконструкція – літератор формує внутрішній світ твору і закріплює його у знаковій формі тексту, читач же, сприймаючи написане автором, відтворює у своїй свідомості каркас внутрішнього світу твору. Націлені на осягнення об’єктивно існуючого у тексті компендіуму смислів, герменевтичні інтенції формують своєрідні рамки рецепції, та унеможливлюючи гіперінтерпретацію твору, визначають магістральні напрямки його сприйняття.

Другий тип текстових інтенцій пропонується називати рецептивно-феноменологічним. Він реалізується в тих текстуальних пасажах, які характеризуються схематичністю і комунікативною невизначеністю, а тому потребують від реципієнта творчого домислення і смислового розвитку. Рецептивно-феноменологічні інтенції визначають креативний потенціал певного художнього тексту, оскільки саме вони стимулюють той тип прочитання, що долучає читача до співтворчості з митцем в акті продукування художнього світу рецепції.

Дійові особи у творі, подібно до людей у реальному житті, наділені свідомістю, яку вони спрямовують на різноманітні предметно-речові об’єкти чи абстрактні феномени. Тож правомірно вести мову про інтенціональність художніх персонажів. Ця інтенціональність має унікальну властивість – потенційну повторюваність, тобто здатність реактуалізуватися щоразу, коли здійснюється рецепція художнього тексту. Аналіз художніх персонажів як носіїв фікціональної свідомості може стати доволі продуктивною стратегією визначення імпліцитних оціночних суджень щодо внутрішнього світу твору (тобто інших персонажів, предметів, феноменів, феноменологічного автопортрету героя тощо). Характерологічне ядро будь-якого персонажа – його інтенційність – визначає, у свою чергу, перебіг здійснюваного ним інтенціонального синтезу.

Дослідники, зокрема Р. Інгарден, Г.-Р. Яусс, В. Маринчак та ін., виокремлюють також інтенціональність реципієнта літературного твору. Характер інтенціональності такого типу визначається інтенціональним горизонтом читача, який має дві складові: апперцептивний компонент, представлений особистим досвідом й інтеріоризованим досвідом культури, та сугестивно-темпоральний компонент, який безпосередньо пов'язаний з психологічним станом читача та ситуативними умовами, в яких здійснюється рецепція. За рахунок злиття інтенційного горизонту тексту та інтенціонального горизонту читача породжується художній світ рецепції як фінальний продукт процесу сприйняття і співтворчості.

Кожний із вищезгаданих типів інтенціональності корелюється з певним художнім конструктом. Продуктом реалізації авторської інтенціональності та інтенціональності персонажа постає *внутрішній світ твору*, що втілює герменевтичні інтенції (смисли, вкладені автором) та містить інтенції рецептивно-феноменологічні (смислові лакуни, що інспірують читацьку креативність). Останні актуалізуються сприймаючим суб’єктом (читач тексту, глядач вистави, перекладач, режисер, актор та ін.) у процесі конструювання *художнього світу рецепції*. Інтенціональність при цьому

постає як феномен динамічний, тоді як інтенційність – явище, зафіксоване у тексті. Вона включає предметно-подієвий каркас, на якому вибудовується внутрішній світ твору, експліковані та імпліцитні смисли, що формують його ідейно-аксіологічний тезаурус, характерологічне ядро персонажа тощо.

Інтенціональність реципієнта має індивідуально-суб'єктивний характер, тож художній світ рецепції завжди є неповторним феноменом, що несе відбиток особистих рис персони-інтерпретатора, його життєвого досвіду, а також залежить від умов, за яких відбувається сприйняття твору. Реципієнти, яких пропонується іменувати проактивними, створюють у процесі інтенціонального синтезу похідний креативний продукт (театральну постановку, переклад, перекодування в інтермедіальну проекцію – візуальну, аудіальну чи аудіо-візуальну).

Аналіз інтенціональних актів Річарда Глостера дозволяє стверджувати, що цей персонаж протягом п'єси постійно змінює свої іпостасі, які у сукупності й формують його поліморфну ідентичність. На початку твору він ностальгує за часами збройного протистояння Йорків і Ланкастерів, коли мав цілісну ідентичність, виступаючи в іпостасі воїна. Специфічна аксіологічна парадигма воєнного часу дозволяла йому безкарно чинити злочини, які до того ж могли бути виправдані високою метою – досягненням перемоги у певній битві та у війні загалом. Саме тоді й формується інтенційне ядро шекспірівського Річарда Глостера, яке визначатиме його подальшу поведінку. Характерними рисами інтенційності цього персонажа є іманентна жорстокість, рішучість, бажання перемагати будь-якою ціною, звитяжність та схильність до стратегічних розрахунків.

У мирні часи Річард, не маючи можливості реалізовувати свої задуми у звичній іпостасі воїна, починає пошук нової ідентичності, яка б відповідала тим рисам його інтенційності, що сформувалися у ситуації затяжної війни. І оскільки згадана інтенційність включає іманентний потяг до насильства, то цілком природно, що він обирає для себе іпостась негідника. Вчинюване зло Річард звично виправдовує великою метою – здобуттям англійського

престолу. Аби інтегруватися у придворне життя, він використовує свою природну здатність до перевтілення, при цьому іпостась «Річард-негідник» актуалізується у безпосередній взаємодії з іпостассю «Річард-актор».

Річард-актор змінює цілий ряд масок-амплуа. Його лицедійство має два напрямки. Перший стосується інших персонажів хроніки, а другий – її реципієнтів. Протагоніст талановито і досить переконливо розігрує ролі звабника, слухняного підданого, брата, дядька, сина тощо. Водночас він виголошує відверті авторефлективні солілоквії, кидає дотепні репліки вбік та промовляє іронічні пасажі, які через подвійне кодування зрозумілі лише глядачам/читачам. За рахунок цих вербальних стратегій безпосередньої взаємодії із реципієнтами створюється специфічний тип психологічного зв’язку між аудиторією і шекспірівським героєм – глядачі/читачі співчувають Річардові, сміються з його жартів, захоплюються харизматичністю, попри відразливе ставлення до його вчинків.

Розширення владних повноважень узурпатора трону відбувається одночасно зі зміцненням опозиційного йому військового руху, очолюваного Річмондом. Збройне розв’язання конфлікту стає неминучим, розпочинається підготовка до вирішальної битви. За такої ситуації Річард-тиран планує реалізувати іпостась Річард-воїн, при цьому остання починає конфліктувати з іншими іпостасями протагоніста. У фінальному акті у структурі його особистості має місце конфлікт іпостасей воїна та актора: надмірно переймаючись ідеєю збереження престолу, він майже повністю відмовляється від лицедійства. Єдина спроба повернутися до акторського амплуа відбувається під час розмови з Єлизаветою, але й та завершується невдало.

Конфлікт іпостасей поступово виснажує Річарда, згубно впливаючи на його настрій, погіршуючи його пам'ять, перетворюючи його на нервового й неуважного. Криза посилюється і зрештою сягає піку, який у п’єсі знаменує сон протагоніста перед Босвортською битвою. У ньому він бачить своїх жертв, які бажають йому померти від «despair» – крайньої форми відчаю, що

зумовлена неможливістю прощення гріхів. У свідомості персонажа спалахує проблиск совісті, яка вступає у жорстку конфронтацію з іпостассю негідника. Голос сумління на певний час перемагає і Річард вирішує прийняти смерть. Втім, наступна актуалізація іпостасі Річарда-воїна змушує його шукати героїчної смерті на полі бою. Це рішення, яке приймалося у стані граничного відчаю, наводить на думку, що персонаж, зрештою, так і не розкаявся у своїх злодіяннях.

З'ясовано, що ідейно-аксіологічний тезаурус, який складає основу внутрішнього світу хроніки «Річард III», має позачасовий характер. При цьому, інтенційність автора спрямовується насамперед на творення політичного метанаративу (перемога Річмонда – засновника династії Тюдорів – над узурпатором трону і тираном Річардом III як запорука майбутнього процвітання Англії), а інтенціональність – на художню репрезентацію тих феноменів, що мають антропологічну природу. У фокус розмислів персонажів частіше потрапляють не матеріальні об'єкти, а різноманітні події, почуття та феномени. Дійові особи говорять про свої емоції і побоювання, коментують чужі вчинки (здебільшого, криваві злодіяння Глостера), дискутують з питань філософсько-історичного характеру (про істинність історичного знання, природу королівської влади, моральність монарха тощо). Завдяки цьому топіка «Річарда III» – твору, що заснований на історичному сюжеті, – і в наші дні не втрачає здатності бути пояснювальною матрицею політичних перипетій та екзистенціальних колізій, стимулюючи креативні пошуки режисерів і акторів.

В історичній хроніці «Річард III» В. Шекспір залишив ряд смислових лакун, які здатні інспірувати творчу активність реципієнтів. Потенціал таких лакун може актуалізуватися при спробах реципієнта домислити візуальні іміджі персонажів, інтерпретувати їх невербальну поведінку (жести, міміку), «побачити» інтонаційний малюнок реплік та глибше зрозуміти особливості сценографії п'єси. Тож, читання та/або інсценування «Річарда III» стимулює

прояв індивідуальних рис реципієнтів, сприяє їхньому залученню до процесу інтерпретації, надихає на креативні пошуки.

Історія театральних інтерпретацій Шекспірової хроніки засвідчує, що інтенціональність проактивних реципієнтів, як правило, спрямовується на актуалізацію саме тих граней внутрішнього світу п'єси, які корелюються з інтелектуально-духовними потребами певного соціуму та суголосні запитам і естетичним конвенціям часу.

У добу Просвітництва постановники п'єси здебільшого використовували не текст Шекспіра, а його переробки/адаптації. Творці подібних версій (Дж. Кірел, К. Сіббер та ін.) «переписували» хроніку суголосно запитам епохи (дух раціоцентризму), привносили у драматичний наратив дидактично-повчальні пасажі. При цьому майже повністю нівелювався притаманний оригіналові містично-провіденціалістський струмінь, а мотивація поведінки персонажів упрозорювалася відповідно до задуму проактивного реципієнта.

За часів Романтизму театральна рецепція Річарда III зазнала впливу байронічної естетики: в Шекспіровому протагоністі вбачали стихійного бунтаря, подібного до героїв східних поем. У виконанні британського актора Е. Кіна (1814) зовнішність Глостера набула магнетичної привабливості, а характер – експресивного запалу. Становлення реалізму вплинуло як на сценографію (постановка Ч. Кіна 1854 року вражала масштабними декораціями – реконструкціями історичних локусів), так і на манеру репрезентації образу головного героя (у виконанні Р. Ірвінга (1877) він поставав стриманим аморальним інтелектуалом).

Інсценізації першої половини XX ст. позначені духом експериментаторства, що втілився, приміром, в експресіоністично-символістській постановці Л. Єсснера (Німеччина, 1920), конструктивістській виставі Т. Грея (Англія, 1928), а також у спектаклі А. Обі (Франція, 1929), в якому режисер активно використовував елементи орієнталістської естетики. Постановка «Річарда III» (1945), де головну роль

блискуче зіграв Л. Олів'є, стала не лише своєрідним взірцевим каноном, але й потужним інтенсифікатором творчих пошуків. Наступні виконавці ролі Річарда, усвідомлюючи надзвичайну силу створеного британським актором образу, намагалися дещо по-іншому інтерпретувати його. Я. Вощерович, наприклад, наважився залучити до шекспірівської п'єси елементи буфонади та комедії дель арте (1960), а К. Пламмер представив Річарда Глостера невротиком (1961).

Прикметною рисою мистецьких пошуків другої половини XX ст. стала орієнтація на метатеатральність та інтердискурсивність. У деяких постановках на сцені з'являлися «коментатори» і навіть додаткові персонажі. Грузинський режисер Р. Стуруа (1978), зокрема, роль «коментаторів» відводив Річмондові, який аналізував дії Річарда, та блазню, що передражнював протагоніста. Натомість, у спектаклі британця С. Пілмотта (1995) подібні функції виконували придворні, а сам Річард виступав як блазень. Інший англійський режисер Б. Кайл (1975) вибудував свою інтерактивну виставу на метатеатральній метафорі: пацієнти клініки для душевнохворих ставлять шекспірівську п'єсу. У виставі лондонської трупи «Пропеллер» (режисер Е. Голл) – на сцену виходить цілий хор (2011), учасники якого мають зовнішність, характерну для фільмів жахів.

Прикметно, що у XX ст. до факторів, які впливали на інтенціональність проактивних реципієнтів, долучився породжений п'єсою науковий дискурс. Так, американські актори Р. Менсфілд (1918) та Дж. Берімор (1920) створили сценічні образи Глостера під впливом есе З. Фройда, в якому аналізувався «Річард III» В. Шекспіра, а в інтенціональності режисерів Дж. Бартона і П. Голла (1963) відчувається відбиток шекспірознавчих досліджень Я. Котта та І. Тільярда.

Сучасні театральні постановки «Річарда III» тяжіють до деконструкції усталених стереотипів за рахунок актуалізації креативних ресурсів постмодерністської естетики. Показовими у цьому плані є, приміром, крос-гендерна інтерпретація п'єси театром «Глобус» (2003), в якій усі ролі

виконують жінки, дві моновистави «Річард III», здійснені російським актором Е. Гаазом (2007) та українською актрисою Л. Данильчук (2007), а також трагіфарсова версія московського театру «Сатирикон» (2008).

Широке поле для театральних експериментів створює темпоральна гнучкість Шекспірової хроніки. Позачасовість конфлікту уможливлює перенесення дії в різні хронотопи. Так, Р. Ейр (1990) місцем розгортання колізій п'єси обирає фікціональну Британію 1930-х років, а М. Богданов (1988) – Західний світ у 80-ті роки XX ст. Доволі часто сюжет «Річарда III» виводиться сучасними режисерами у площину позачасовості (Л. Данильчук, Е. Гааз, Ю. Бутусов та ін.).

Аналіз екранізації шекспірівського «Річарда III», створеної Р. Лонкрейном, показав, що у хронотопі цієї похідної креативної проекції відбувається політемпоральний синтез – специфічна взаємодія темпоральних кодів. Так, код «Середньовіччя» апелює до фонових знань реципієнта про Річарда III як історичну особу. Код «Ренесанс» має наративну природу і реалізується за рахунок використання текстів доби Відродження (Шекспірова хроніка «Річард III» та уривок із поеми К. Марло «Пристрасний пастух – своїй коханій») у немодернізованому оригінальному вигляді. Код «Європа 30-х років XX століття» має візуальний характер і втілюється через гіпердеталізований предметний антураж (одяг, зброя, авто, урбаністичний простір та ін.). Реалізація коду «сучасність» відбувається на рівні естетики – постмодерністська оптика дозволяє розглядати художній кінообраз Річарда III як знак семіосфери сучасної культури, що іманентно наділений здатністю інспірувати необмежену кількість інтерпретацій.

Міжсеміотична де/реконструкція текстових топосів Шекспірової п'єси здійснюється у фільмі Р. Лонкрейна за рахунок візуалізації смислового потенціалу семантики атрибутів-символів. Текстова концептосфера літературного твору при цьому набуває онтологічної визначеності та антропологічних вимірів. Так, текстовий топос «Річард – пекло» створює візуальний конструкт «Річард – полум'я». Співвіднесення образу

протагоніста з концептом вогню на метонімічному рівні передбачає зв'язок цього героя із пеклом. Крім того, воно створює низку інших асоціацій, зокрема з пристрасністю, холеричним темпераментом, запальною вдачею, війною, смертю тощо.

Текстовий топос «Річард – кров» породжує візуальний концепт «Річард – червоний колір». Завдяки колоративному компоненту відбувається розширення семантики вихідного топосу, адже сугестивний потенціал червоного кольору не лише передбачає асоціацію з кров'ю, але і реактуалізує у свідомості сучасного реципієнта символіку тоталітарних держав Європи – нацистської Німеччини та Радянського Союзу. Крім того, цей колір викликає асоціації із символікою римської міфології, де він пов'язувався з богом війни Марсом. Така паралель, вочевидь, є результатом реалізації герменевтичної інтенції: у тексті хроніки Річард ставиться до війни як до персоніфікованого божества чоловічого роду, при цьому амплуа «Річард-воїн» є для нього есенціальним модусом буття, а не черговою маскою. У фільмі Р. Лонкрейна війна в найширшому сенсі – це єдина стихія, куди Річард вписується органічно і де він здатний відчувати всю повноту життя.

Міжсеміотичний переклад літературного твору метамовою кіно яскраво продемонстрував смислову універсальність історичної хроніки Шекспіра, епістемологічна цінність якої зумовлена потужним антропокреативним потенціалом її внутрішнього світу, а естетична привабливість – амбівалентністю художнього образу протагоніста, що породжується авторською інтенціональністю геніального драматурга.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алимурадов О. А. Значение, смысл, концепт и интенциональность : система корреляций: автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10.02.19 / О. А. Алимурадов. – Ростов-на-Дону, 2004. – 47 с.
2. Аникст А. А. Шекспир / А. А. Аникст. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 367 с.
3. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. – М.: Советский писатель, 1974. – 605 с.
4. Аникст А. Синтез искусств в театре Шекспира / А. Аникст // Шекспировские чтения. – М.: «Наука», 1987. – С. 15 – 40.
5. Аникст А. А. Эволюция драматической речи в хрониках и трагедиях Шекспира / А. А. Аникст // Шекспировские чтения. – М.: Наука, 1990. – С. 7–54.
6. Барг М. А. Шекспир и история / М. А. Барг. – М.: Наука, 1976. – 199 с.
7. Бербенець Л. С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06 / Л. С. Бербенець. – К., 2008. – 19 с.
8. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т. В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
9. Богачов А. Досвід і сенс: монографія / А. Богачов. – К.: Дух і літера, 2011. – 336 с.
10. Бондаренко Н. А. Интенциональность социального поведения как философская проблема: автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Н. А. Бондаренко. – М., 2010. – 24 с.
11. Брентано Ф. Психология с эмпирической точки зрения // Избранные работы / Ф. Брентано; [составл., пер. с нем. В. Анашвили]. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1996. – 176 с.

12. Ващенко Ю. А. Художній світ Г. Шевальє (народно-сміхові та міфопоетичні структури в трилогії про Клошмерль): автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.04 / Ю. А. Ващенко. – Харків, 2002. – 22 с.
13. Волкова Л. Драма / Л. Волкова // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 154.
14. Волкова Л. Драматургія / Л. Волкова // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 160.
15. Вострикова Е. В. Интенциональность в современной философии сознания: автореф. дисс. ... канд. филос. н.: 09.00.01 / Е. В. Вострикова. – М., 2008. – 22 с.
16. Гааз Э. Моноспектакль в режиссерской педагогической практике: на примере разбора «Ричарда III» В. Шекспира / Э. Гааз // Я вхожу в мир искусств. – 2007. – № 2. – С. 1–151.
17. Гагарин А. С. Проблема интенциональности в философской антропологи / А. С. Гагарин // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. – Екатеринбург, 2008. – Вып. 8. – С. 70–78.
18. Гонгало В. М. Природа и ценностная интенциональность философской афористики: автореф. дисс. ... канд. филос. н.: 09.00.01 / В. М. Гонгало. – Омск, 2007. – 18 с.
19. Григорова О. В. Художній світ Патріка Зюскінда: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.04 / О. В. Григорова – К., 2000. – 22 с.
20. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Э. Гусерль; [пер. с нем. Д. В. Скляднева]. – СПб: «Наука» – «Ювента», 1998. – 316 с.
21. Дондюк А. М. Інтенційність у просторі раціо: проблема феноменологічного аналізу / А. М. Дондюк // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2013. – Вип. 6 (III). – С. 18–22.
22. Дронь К. Художній світ письменника крізь призму першостихій буття / К. Дронь // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка

(ейдологічні нариси); [за наук. ред. Б. С. Тихолоза]. – Львів, 2007. – С. 32–75.

23. Закалюжний Л. В. Історична драма-хроніка: особливості жанру. Поетика: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06 / Л. В. Закалюжний. – К., 2011. – 20 с.
24. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
25. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход / В. Изер ; [пер. И. В. Кабановой] // Современная литературная теория. Антология. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 201–225.
26. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден / [пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федерова]. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
27. Іваненко В. А. Конструювання можливих світів в інтелектуальному романі Йена Бенкса: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.04 / В. А. Іваненко. – К., 2011. – 18 с.
28. Іванюк Б. Метажанр / Б. Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова,. О. Бойченка та ін.] – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 323–324.
29. Кебуладзе В. Феноменологія: навч. пос. / В. Кебуладзе. – К.: ППС-2002, 2005. – 120 с.
30. Кебуладзе В. Феноменологія досвіду / В. Кебуладзе. – К.: Дух і літера, 2011. – 280 с.
31. Кияшко А. І. Художній світ поезії Ігора Римарука [Електронний ресурс] / А. І. Кияшко // Матеріали XII Міжнародної наукової інтернет-конференції «Наука і життя: сучасні тенденції, інтеграція в світову наукову думку». – 2012. – Режим доступу: http://intkonf.org/kiyashko-a-i-hudozhniy-svit-poeziyi-igorya-rimaruka
32. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття / Г. Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.

33. Козлов А. С. Литературоведение Англии и США XX века / А. С. Козлов. – М.: Московский лицей, 2004. – 256 с.
34. Козлов Р. А. Художній час і простір у видовій специфіці драматургії: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.06 / Р. А. Козлов. – Кіровоград, 2005. – 19 с.
35. Комарова В. П. Макьявелли и макьявеллизм в некоторых английских драмах эпохи Шекспира / Проблемы культуры итальянского Возрождения / В. П. Комарова. – Л.: Наука, 1979. – С. 93–105.
36. Комарова В. П. «Ричард III» Шекспира как политическая трагедія / В. П. Комарова // Научные доклады высшей школы. – 1971. – № 3. – С. 40–53.
37. Комарова В. Финальные сцены в хрониках и трагедиях Шекспира / В. Комарова // Шекспировские чтения. – М.: Наука, 1990. – С. 55–670.
38. Костенко А. М. Віра як релігієзнавчо-психологічний феномен: автореф. дис. ... канд. філос. н.: 09.00.11 / А.М. Костенко. – К., 2010. – 18 с.
39. Котт Я. Шескпир – наш современник / Я. Котт; [пер. с польск. В. Л. Климовского]. – СПб: Балтийские сезоны, 2011. – 351 с.
40. Краснящих А. П. Джеймс Джойс: специфіка художнього світу та проблема творчого методу (роман «Улісс»): автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.04 / А. П. Краснящих. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.
41. Линдгрен В. С. М. Интенциональность как предельное основание философской рациональности: автореф. дисс. ... канд. филос. н.: 09.00.01 / В. С. М. Линдгрен. – СПб, 2011. – 24 с.
42. Липков А. И. Шекспировский экран / А. И. Липков. – М.: Искусство, 1975. – 352 с.
43. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін.]. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
44. Лях В. Інтенційність виявів людського буття: екзистенціалістсько-психоаналітичний підхід / В. Лях // Філософські діалоги. – К., 2010. –

Вип. 4. – Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення. – С. 67–91.

45. Малеванный Д. В. Методологические основания взаимосвязи общих понятий и интенциональности значения: автореф. дисс. ... канд. филос. н.: 09.00.08 / Д. В. Малеванный. – СПб, 2003. – 22 с.
46. Маринчак В. А. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте: монография / В. А. Маринчак. – Харьков: Фолио, 2004. – 287 с.
47. Мартынов К. К. Интенциональность как единое проблемное поле аналитической философии сознания и феноменологии: автореф. дисс. ... канд. филос. н.: 09.00.01 / К. К. Мартынов. – М., 2007. – 27 с.
48. Мельникова С. Театральные парадоксы «Ричарда III» (к вопросу о становлении эстетики шекспировского спектакля на советской сцене 1960 – 1970-х годов) / С. Мельникова // Шекспировские чтения. – М.: Наука, 1987. – С. 173–188.
49. Меньок В. Взаємини інтенцій автора та інтенціональності тексту (до постановки проблеми) / В. Меньок // Питання літературознавства. – 2002. – Чернівці: Рута. – Вип. 9. – С. 34–46.
50. Минц Н. В. Старое и всегда современное. Парадоксы Шекспира / Н. В. Минц. – М.: Искусство, 1990. – 127 с.
51. Михед Т. «Гора діамантів, що потребує гранування». Шекспір на сцені Реставрації: випадок Томаса Отвея / Т. Михед // Ренесансні студії. – 2003. – № 9. – С. 80–94.
52. Мірошниченко Л. Я. Філософські домінанти художнього світу Вільяма Голдінга у романах морської трилогії «До краю землі»: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.04 / Л. Я. Мірошниченко. – К., 1999. – 22 с.
53. Мірошниченко М. Ю. Специфіка художнього світу Мартіна Вальзера: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.04 / М. Ю. Мірошниченко. – Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.

54. Мотрошилова Н. В. Интенциональность / Н. В. Мотрошилова // Новая философская энциклопедия. – М.: Мысль, 2000. – Т. I. – С. 89 – 91.
55. Наливайко Д. С. Річард III / Д. С. Наливайко // Шекспір В. Твори: в 6 т. / В. Шекспір ; [пер. з англ.]. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 1. – С. 522–525.
56. Націософська інтенціональність та її естетичні вияви в українській літературі XIX-XX століть : колективна монографія / [за ред. П. Іванишина]. – Дрогобич: ВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2014. – 272 с.
57. Нєфєдєв С. М. Границі предметності у феноменології: автореф. дис. ... канд. філос. н.: 09.00.01 / С. М. Нєфєдєв. – Сімферополь, 2004. – 20 с.
58. Пахаренко В. І. Художній світ письменника: особистісний, текстуальний та культурний контексти / В. І. Пахаренко, Л. М. Малигіна // Science and Education a New Dimension: Philology. – 2013. – Iss. 13. – P. 113–117.
59. Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. – М.: Художественная литература, 1971. – 607 с.
60. Пипенко О. Ю. Ліричний світ як теоретико-літературна категорія: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.06 / О. Ю. Пипенко. – Донецьк, 2007. – 19 с.
61. Писко Н. Національно-екзистенціальна інтенціональність як методологічна передумова пізнання творчості Олени Теліги / Н. Писко // Українське літературознавство. – 2012. – Вип. 75. – С. 258–263.
62. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения [Электронный ресурс] / Ю. Подлубнова // Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22-23 декабря 2005 г.). – Режим доступу: http://www.litera.ru/slova/podlubnova/meta.html
63. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр; [пер. с фр. В. И. Колядко]. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
64. Сафонова А. А. Интенциональность современного русского политического текста: дискурсивные векторы и языковые средства реализации: на материале Посланий Президента и партийных

документов: автореф. дисс. ... канд. филол. н.: 10.02.01. / А. А. Сафонова. – Волгоград, 2011. – 21 с.

65. Сент-Бев Ш. Из работ разных лет / Ш. Сент-Бев; [пер. с фр. В. П. Большакова и Г. К. Косикова] // Зарубежная эстетика и теория литературы. – XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / [сост. и общ. ред. Г. К. Косиков]. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 48–64.
66. Сизоненко Н. А. Поетика історіографічної металітератури Великобританії 1980-1990-х років: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.04 / Н. А. Сизоненко – Київ, 2008. – 18 с.
67. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургійних текстів: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.02.01 / Н. О. Слюсар. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.
68. Смирнов А. А. Ричард III / А. А. Смирнов // Шекспир В. Полное собрание сочинений: в 8 т. / В. Шекспир; [под ред. А. А. Смирнова]. – М.: Художественная литература, 1957. – Т. 1. – С. 610–637.
69. Современная литературная теория. Антология / [сост. И. В. Кабанова]. – М.: Флинта, Наука. – 343 с.
70. Спивак Р. С. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров / Р. С. Спивак. – Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1985. – 53 с.
71. Старобинский Ж. Псевдонимы Стендаля / Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры: в 2 т. / Ж. Старобинский. – М., 2002. – Т. 1. – С. 395–431.
72. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX - XX ст.): автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06 / О. І. Стужук. – К., 2006. – 18 с.
73. Терещенко В. М. Метафізичні інтенції української повісті 20-х років XX століття: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.01 / В. М. Терещенко. – Харків, 2002. – 15 с.

74. Титаренко І. Л. Специфіка художнього світу Курта Воннегута: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.04 / І. Л. Титаренко. – Дніпропетровськ, 2000. – 18 с.
75. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. / Г. А. Товстоногов; [сост. Ю. С. Рыбаков]. – М.: Искусство, 1984. – Кн. 1. О профессии режиссера. – 303 с.
76. Торкут Н. М. В. Шекспір: історія та драматичні хроніки / Н. М. Торкут // В. Шекспір. Історичні хроніки / В. Шекспір; [пер. з англ.]. – Харків: Фоліо, 2004. – С. 3–34.
77. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»): монографія / Н. М. Торкут. – Запоріжжя, 2000. – 406 с.
78. Турышева О. Н. Теория и методология зарубежного литературоведения: уч. пос. / О. Н. Турышева. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 160 с.
79. Урнов М. В. Шекспир. Его герой и его время / М. В. Урнов, Д. М. Урнов. – М.: Наука, 1964. – 221 с.
80. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск: Пропилеи, 2000. – 200 с.
81. Царик Л. І. Дуальність художнього світу поета та його жанрова система (на прикладі творчості В. Сосюри 20-х років): автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06 / Л. І. Царик. – Тернопіль, 2001. – 20 с.
82. Чернишова С. О. Художній світ Вільяма Сомерсета Моема (на матеріалі прози 1910-1920-х років): автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.04 / С. О. Чернишова. – Миколаїв, 2011. – 20 с.
83. Шайтанов И. О. Пролог к жанру: Вступительный монолог Ричарда Глостера / И. О. Шайтанов // Anglistica. – 1997. – № 5. – С. 41–50.
84. Шайтанов И. О. Шекспир / И. О. Шайтанов. – М.: Молодая гвардия, 2013. – 476 с.

85. Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования / Ю. Ф. Шведов; [под ред. Я. Н. Засурского]. – М.: Изд-во Московского университета, 1977. – 394 с.
86. Швець Г. О. Художній світ роману О. І. Солженіцина «У колі першому»: автореф. дис. … канд. філол. н.: 10.01.04 / Г. О. Швець. – Донецьк, 2008. – 16 с.
87. Юнг К. Г. Отношение психологии к поэтическому творчеству // Дух в человеке, искусстве и литературе / К. Г. Юнг; [пер. с нем., прим. С. Аверинцева]. – Минск: ООО «Харвест», 2003. – 384 с.
88. Якуц Р. Інтенціональність, ритм та семантика в комунікації / Р. Якуц // Вісник Львівського університету. Філософські науки, 2004. – Вип. 6. – С. 131–139.
89. Arnold A. The Recapitulation Dream in "Richard III" and "Macbeth" / A. Arnold // Shakespeare Quarterly. – 1955. – № 1. – P. 51–62.
90. Aycock R. E. Dual Progression in "Richard III" / R. E. Aycock // South Atlantic Bulletin. – 1973. – Vol. 38. – No. 4. – P. 70–78.
91. Babcock R. An Introduction to the Study of the Text of "Richard III" / R. Babcock // Studies in Philology. – 1927. – Vol. 24. – P. 243–260.
92. Bate J. The Romantic Stage / J. Bate // Shakespeare: An Illustrated Stage history / [ed. by J. Bate and R. Jackson]. – Oxford: Oxford University Press, 1996. – P. 106–107.
93. Begg E. Shakespeare's Debt to Hall and Holinshed in "Richard III" / E. Begg // Studies in Philology. – 1935. – Vol. 32. – P. 189–196.
94. Berkley D. "Determined" in "Richard III", I.i.30 / D. Berkley // Shakespeare Quarterly. – 1964. – Vol. 14. – P. 483–484.
95. Besnault M.-H. Historical Legacy and Fiction: The Poetical Reinvention of King Richard III / M.-H. Besnault, M. Bitot // The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays / [ed. by M. Hattaway]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – P. 106–125.

96. Betteridge T. Shakespearean Fantasy and Politics / Thomas Betteridge. – Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2005. – 217 p.
97. Bevington D. Introduction to "Richard III" / D. Bevington // Shakespeare W. Richard III / W. Shakespeare ; [ed. by D. Bevington, D. Kastan]. – New York: Bantam Classic, 2006. – P. 7–78.
98. Bevington D. King Richard III / D. Bevington // The Complete Works of Shakespeare / [ed. by D. Bevington]. – London: Longman, 1989. – P. 30–34.
99. Blakeney K. William Shakespeare's Richard III: Brilliant Schemer, Entertaining Villain [Електронний ресурс] / K. Blakeney // Student Pulse. – 2010 – 2(01). – Режим доступу : http://www.studentpulse.com/a?id=118
100. Boswell-Stone W. G. Shakespeare's Holinshed, the Chronicle and the Historical Plays Compared / W. G. Boswell-Stone. – London: Chatto and Windus Publishers, 1907. – 570 p.
101. Bowers F. The Copy for the Folio Richard III / F. Bowers // Shakespeare Quarterly. – 1959. – Vol. 10. – P. 541–544.
102. Boyle A. Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition / A. Boyle – New York: Routledge, 1997. – 420 p.
103. Bridgman Th. Richard III / Th. Bridgman ; [ed. by Albert E. Kalson]. – London: Cornmarket Press, 1971. – 76 p.
104. Brooks H. F. Richard III: Antecedents of Clarence’s Dream / H. F. Brooks // Shakespeare Studies. – 1979. – Vol. 32. – P. 145–150.
105. Brooks H. F. "Richard III", Unhistorical Amplifications: The Women's Scenes and Seneca / H. F. Brooks // The Modern Language Review. – 1980. – Vol. 75. – P. 721–737.
106. Brown M. Trevor Nunn to Stage The Wars of the Roses [Електронний ресурс] / M. Brown // The Guardian. – 2015. – Режим доступу: http://www.theguardian.com/stage/2015/jun/10/rsc-wars-roses-52-years-trevor-nunn
107. Bruster D. Thomas More's "Richard III" and Shakespeare / D. Bruster // Moreana. – 2005. – Vol. 163. – P. 79–92.

108. Burnett M. Shakespeare, Film, Fin de Siecle / M. Burnett, R. Wray. – London: Palgrave Macmillan, 2000. – 264 p.
109. Bushnell R. Tyranny and Effeminacy in Early Modern England / R. Bushnell // Medieval and Renaissance Texts and Studies. – 1992. – Vol. 93. – P. 120–147.
110. Cairncross A. The Quartos and the Folio Text of Richard III / A. Cairncross // The Review of English Studies. – 1957. – Vol. 31. – P. 225–233.
111. Candido J. Thomas More, The Tudor Chronicles and Shakespeare's Altered Richard / J. Candido // English Studies. – 1987. – Vol. 68. – P. 137–141.
112. Carlson D. The Princes' Embrace in "Richard III" / D. Carlson // Shakespeare Quarterly. – 1990. – Vol. 3. – P. 344–347.
113. Carnall G. Shakespeare’s Richard III and St. Paul / G. Carnall // Shakespeare Quarterly. – 1963. – Vol. 2. – P. 186–188.
114. Chopoidalo C. Shakespeare's First Tetralogy, Epic Poetry, and Historiography: How a Dramatist Creates a Fictional World / C. Chopoidalo. – New York: Edwin Mellen Press, 2014. – 65 p.
115. Chopoidalo C. The Drama of History: Examinations in Shakespearean Historiography / C. Chopoidalo. – Alberta: University of Alberta, 2000. – 121 p.
116. Churchill G. B. Richard III Up to Shakespeare / G. B. Churchill. – New York: Rowman and Littlefield, 1976. – 550 p.
117. Cibber C. The plays of Colley Cibber / C. Cibber ; [ed. by T. J. Viator and W. J. Burling]. – Teaneck: Fairlegh Dickinson University Press, 2001. – 597 p.
118. Clemen W. A commentary on Shakespeare's "Richard III" / Wolfgang Clemen. – London: Psychology Press, 1968. – 247 p.
119. Colley S. Richard III and Herod / S. Colley // Shakespeare Quarterly. – 1986. – Vol. 37. – No. 4. – P. 451–458.
120. Colley S. Richard's Himself Again: A Stage History of "Richard III" / S. Colley. – Westport, CT: Greenwood Press, 1992. – 287 p.

121. Cook P. J. Cinematic Hamlet: The Films of Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda / P. J. Cook. – Athens : Ohio University Press, 2011. – 272 p.
122. Coursen H. R. From Play-script to Screenplay / H. R. Coursen // The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / [ed. by R. Jackson]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 99–116.
123. Crowdus G. "Richard III" by Richard Loncraine, Ian McKellen / G. Crowdus // Cinéaste. – 1996. – Vol. 22. – P. 34–37.
124. Crowl S. Shakespeare Observed: Studies in Performance on Stage and Screen / S. Crowl. – Athens: Ohio University Press, 1992. – 208 p.
125. Davies A. Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa / A. Davies. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 236 p.
126. Day G. Shakespeare at Stratford: King Richard III / G. Day. – London: Arden Shakespeare, 2002. – 267 p.
127. Dean P. Shakespeare's historical imagination / P. Dean. // Renaissance Studies. – 1997. – № 11. – P. 27–40.
128. Dobson M. The Making of the National Poet. Shakespeare Adaptation and Authorship, 1660-1769 / M. Dobson. – Oxford: Clarendon Press, 2001. – 270 p.
129. Dodson S. C. The Northumberland of Shakespeare and Holinshed / S. C. Dodson // Studies in English. – 1939. – Vol. 19. – P. 74–85.
130. Donawerth J. "The Issue of the Mother's Body": The Differences Feminist Criticism Has Made to Shakespeare's "Richard III" / J. Donawerth // On Interpretation: Studies in Culture, Law, and the Sacred / [ed. by A. D. Weiner and L. V. Kaplan]. – Madison: The University of Wisconsin Press, 2002. – P. 174–189.
131. Donohue J. Macbeth and Richard III: Dramatic Character and the Shakespearean Critical Tradition / J. Donohue // Dramatic Character in the English Romantic Age. – Princeton: Princeton Legacy Library, 1970. – P. 189–215.

132. Dover Wilson J. The Composition of the Clarence Scenes in "Richard III" / J. Dover Wilson // The Modern Language Review. – 1958. – Vol. 2. – P. 211–214.
133. Eco U. Interpretation and history / U Eco // Interpretation and Overinterpretation / Umberto Eco; [ed. by S. Collini]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 165 p.
134. Fish Ch. Henry IV: Shakespeare and Holinshed / Ch. Fish // Studies in Philology. – 1964. – Vol. 61. – P. 205–218.
135. Fox A. Richard III's Pauline Oath: Shakespeare's Response to Thomas More / A. Fox // Moreana. – 1978. – Vol. 57. – P. 13–23.
136. Freud S. Some Character-Types Met with in Psycho-Analytic Work / S. Freud // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. – London, 1986. – Vol. XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works. – P. 309–333.
137. Garber M. Descanting on Deformity: Richard III and the Shape of History / M. Garber // Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Casuality. – London: Methuen, 1987. – P. 28–51.
138. Goy-Blanquet D. Shakespeare's Early History Plays: From Chronicle to Stage / D. Goy-Blanquet. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 315 p.
139. Grady H. Shakespeare's Links to Machiavelli and Montaigne: Constructing Intellectual Modernity in Early Modern Europe / H. Grady // Comparative Literature. – 2000. – Vol. 2. – P. 119–142.
140. Greenwald M. L. Directions by Indirections: John Barton of the Royal Shakespeare Company / M. L. Greenwald. – Newark: University of Delaware Press, 1985. – 325 p.
141. Grene N. Shakespeare's Serial History Plays / N. Grene. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 281 p.
142. Griffin W. J. An Omission in the Folio Text of Richard III / W. J. Griffin // The Review of English Studies. – 1937. – Vol. 51. – P. 329–332.

143. Grunberger R. A Social History of The Third Reich / R. Grunberger. – New York: Phoenix, 2005. – 544 p.
144. Guntner L. Recycled Film Codes and the Study of Shakespeare on Film / L. Guntner, P. Drexler // Shakespeare Jahrbuch. – 1993. – P. 31–41.
145. Habicht W. Shakespeare and Theatre Politics in the Third Reich / W. Habicht // The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture / [ed. by H. Scolnicov and P. Holland]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – P. 110–120.
146. Hallett C. The Artistic Links Between William Shakespeare and Sir Thomas More: Radically Different Richards / C. Hallett, E. Hallett. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 293 p.
147. Hammond A. Introduction to the Arden edition of the works of William Shakespeare / A. Hammond // Shakespeare W. King Richard III / W. Shakespeare ; [ed. by A. Hammond]. – London, New York: Routledge, 1990. – P. 1–120.
148. Hankey J. Richard III (Plays in Perfromance) / J. Hankey. – London: Junction Books, 1982. – 250 p.
149. Hart E. A Comparative Study: "Macbeth" and "Richard III" / E. Hart // The English Journal. – 1972. – Vol. 6. – P. 824–830.
150. Hassel R. Ch. Context and Charisma / R. Ch. Hassel // Shakespeare Quarterly. – 1985. – Vol. 36. – P. 630–643.
151. Hassel R. Ch. Military Oratory in Richard III / R. Ch. Hassel // Shakespeare Quarterly. – 1984. – Vol. 35. – No. 1. – P. 53–61.
152. Hassel R. Ch. Songs of Death : Performance, Interpretation, and the Text of Richard III / R. Ch. Hassel. – Lincoln: University of Nebraska, 1987. – 196 p.
153. Hobgood A. P. Teeth Before Eyes: Impairment and Invisibility in Shakespeare's "Richard III" / A. P. Hobgood // Disability, Health, and Happiness in the Shakespearean Body / [ed. by S. Iyengar]. – New York: Routledge, 2015. – P. 23–40.

154. Hortmann W. Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century / W. Hortmann. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 497 p.
155. Hughes D. The "Worm of Conscience" in "Richard III" and "Macbeth" / D. Hughes // The English Journal. – 1966. – Vol. 7. – P. 845–852.
156. Hunt M. Ordering Disorder in "Richard III" / M. Hunt // South Central Review. – 1989. – Vol. 6. – No. 4. – P. 11–29.
157. Hutchins C. L. Weeping Widows and Warrior Women: A Feminist Reading of Shakespeare's First Tetralogy / C. L. Hutchins. – Boca Raton: Dissertation.com, 2011. – 65 p.
158. Jackson M. P. Two Shakespeare Quartos: "Richard III (1597)" and "I Henry IV" (1598) / M. P. Jackson // Studies in Bibliography. – 1982. – Vol. 35. – P. 173–190.
159. Jackson R. From Play-script to Screenplay / R. Jackson // The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / [ed. by R. Jackson]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 15–34.
160. Jowett J. Introduction to "Richard III" / J. Jowett // Shakespeare W. Richard III / W. Shakespeare ; [ed. by J. Jowett]. – New York: Oxford University Press Inc., 2000. – P. 1–134.
161. Jowett J. "Richard III" and the Perplexities of Editing / J. Jowett // Text. – 1998. – Vol. 11. – P. 224–245.
162. Kalson A. E. Colley Cibber Plays Richard III / A. E. Kalson // Theatre Survey. – 1975. – Vol. 16. – P. 42–55.
163. Keng L. Ch. Performing Cultural Exchange in "Richard III": Intercultural Display and Personal Reflections / L. Ch. Keng // Shakespeare Beyond English / [ed. by S. Bennett and C. Carson]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – P. 75–82.
164. Kennedy D. British Theatre, 1895-1946: Art, Entertainment, Audiences / D. Kennedy // The Cambridge History of British Theatre / [ed. by B. Kershaw]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 3–33.

165. Kennedy D. Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance / D. Kennedy. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 413 p.
166. Kizelbach U. Eroticism-Politics-Identity: The Case of Richard III / U. Kizelbach. // Text Matters. – 2013. – № 3. – P. 88–101.
167. Klett E. Cross-Gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece / E. Klett. – New York: Palgrave Macmillan, 2009. – 207 p.
168. Krieger M. The Dark Generations of "Richard III" / M. Krieger // Criticism. – 1959. – Vol. 1. – No. 1. – P. 32–48.
169. Kuhns D. F. German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage / D. F. Kuhns. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 300 p.
170. Kullman T. Shakespeare and Peace / T. Kullman // Shakespeare and War / [ed. by R. King and P. Franssen]. – London: Palgrave Macmillan, 2008. – P. 43–55.
171. Law R. A. Deviations from Holinshed in "Richard III" / R. A. Law // The University of Texas Studies in English. – 1950. – Vol. 29. – P. 91–101.
172. Law R. A. "Richard the Third": A Study in Shakespeare's Composition / R. A. Law // PMLA. – 1945. – Vol. 60. – P. 689–696.
173. Law R. A. Two Shakespearian Pictures of Puritans / R. A. Law // Studies in English. – 1933. – Vol. 13. – P. 78–83.
174. Leas S. "Richard III", Shakespeare, and History / S. Leas // The English Journal. – 1971. – Vol. 9. – P. 1214–1216.
175. Lesser A. Richard of Gloucester in "Henry VI" and "Richard III" / A. Lesser // Players of Shakespeare 3: Further Essays in Shakespearean Performance by Players with the Royal Shakespeare Company / [ed. by R. Jackson and R. Smallwood]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 140–159.
176. Levine M. Richard III – Usurper or Lawful King? / M. Levine. // Speculum. – 1959. – Vol. 3. – P. 391–401.

177. Levine N. Introduction to "Richard III" / N. Levine // Shakespeare W. Richard III / W. Shakespeare. – Wadsworth: Cengage Learning, 2012. – P. 1–67.
178. Levine N. Women's Matters: Politics, Gender, and Nation in Shakespeare's Early History Plays / N. Levine. – Newark: University of Delaware Press, 1998. – 193 p.
179. Loehlin J. Playing Politics: Richard III in Recent Performance / J. Loehlin // Performing Arts Journal. – 1993. – Vol. 15. – C. 80–94.
180. Loehlin J. "Top of the World, Ma": Richard III and Cinematic Convention / J. Loehlin, L. Boose, R. Burt // Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video / [ed. by L. Boose, R. Burt]. – London: Routledge, 1997. – P. 67–79.
181. Lopez J. Time and Talk in "Richard III I.iv" / J. Lopez // Studies in English Literature, 1500-1900. – 2005. – Vol. 45. – No. 2. – P. 299–314.
182. Lull J. Introduction to "Richard III" / J. Lull // Shakespeare W. Richard III / W. Shakespeare; [ed. by J. Lull]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – P. 1–50.
183. Macready W. Richard III / W. Macready / [ed. by A. E. Kalson]. – London: Cornmarket Press, 1970. – 70 p.
184. Magnusson L. Richard III and Herod / L. Magnusson // Shakespeare Quarterly. – 1986. – Vol. 37. – No. 4. – P. 451–458.
185. McMurtry J. Shakespeare Films in the Classroom: A Descriptive Guide / J. McMurtry. – London: Archon Books, 1994. – 249 p.
186. Milward P. Thomas More and William Shakespeare / P. Milward // Shakespeare Yearbook. – 1990. – Vol. 1. – P. 117–122.
187. Moseley Ch. Shakespeare’s History Plays: Richard II to Henry V. The Making of a King / Ch. Moseley. – London: Penguin Books, 1988. – 326 p.
188. Moulton I. F. "A Monster Great Deformed": The Unruly Masculinity of Richard III / I. F. Moulton // Shakespeare Quarterly. – 1996. – Vol. 3. – P. 251–268.

189. Myers A. R. Richard III and Historical Tradition / A. R. Myers // History. – 1968. – Vol. 178. – P. 181–202.
190. Nicoll A. A. History of English Drama / A. A. Nicoll. – Cambridge: Cambridge University Press, 1952. – 773 p.
191. Overton B. Play of the King?: "King Richard III" and Richard / B. Overton. // Critical Survey. – 1989. – № 1. – P. 3–9.
192. Packard B. Richard III's Baby Teeth / B. Packard // Renaissance Drama. – 2013. – Vol. 41. – No. ½. – P. 107–129.
193. Patrick D. L. The textual history of Richard III / D. L. Patrick // Stanford studies in language and literature / [ed. by D. L. Patrick]. – New York: AMS Press, 1936. – 153 p.
194. Pennel Ch. A. On Introducing Shakespeare: Richard III / Ch. A. Pennel // College English. – 1965. – Vol. 26. – No. 8. – P. 643–645.
195. Prescott P. The Shakespeare Handbook. Richard III / P. Prescott. – London: Palgrave Macmillan, 2006. – 176 p.
196. Rackin P. Anti-Historians: Women's Roles in Shakespeare's Histories/ P. Rackin // Theatre Journal. – 1985. – Vol. 37. – No. 3. – P. 329–344.
197. Rackin Ph. History into Tragedy: The Case of Richard III / Ph. Rackin // Shakespearean Tragedy and Gender / [ed. by S. N. Garner and M. Sprengnether]. – Indianapolis: Indiana University Press, 1996. – P. 31–53.
198. Ramsay K. M. Richard III (review) / K. M. Ramsay // Shakespeare Bulletin. – 1996. – Vol. 14. – P. 10–12.
199. Ribner I. The English history play in the age of Shakespeare / I. Ribner – London: Routledge Library, 2005. – 364 p.
200. Richard III. Introduction to the Screenplay [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.mckellen.com/cinema/richard/screenplay/
201. Richmond H. M. "Richard III" and the Reformation / H. M. Richmond // The Journal of English and Germanic Philology. – 1984. – Vol. 83. – No. 4. – P. 509–521.

202. Richmond H. M. Shakespeare in Performance. King Richard III / H. M. Richmond. – Manchester: Manchester University Press, 1991. – 165 p.
203. Roe J. A. Shakespeare and Machiavelli / J. A. Roe. – Cambridge: D. S. Brewer, 2002. – 216 p.
204. Rothwell K. S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television / K. S. Rothwell. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 380 p.
205. Saccio P. Shakespeare's English Kings: History, Chronicle, and Drama / P. Saccio. – Oxford: Oxford University Press, 2000. – 293 p.
206. Schwyzer P. Shakespeare and the Remains of Richard III / P. Schwyzer. – Oxford: Oxford University Press, 2013. – 246 p.
207. Shakespeare W. King Richard III / William Shakespeare / [The Arden edition of the works of William Shakespeare; [ed. by A. Hammond]. – London, New York: Routledge, 1990. – 382 p.
208. Shakespeare W. The First Quarto of King Richard III / W. Shakespeare; [ed. by P. Davison]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 208 p.
209. Shakespearean Criticism / [ed. by S. L. Williamson and J. E. Person] – Detroit and London: Gale Reasearch, 1991. – 480 p.
210. Shattuck Ch. H. Shakespeare on the American Stage. From Hallams to Edwin Booth / Ch. H. Shattuck. – Washington: The Folger Shakespeare Library, 1976. – 170 p.
211. Shupe D. R. The Wooing of Lady Anne: A Psychological Inquiry / D. R. Shupe // Shakespeare Quarterly. – 1978. – Vol. 29. – № 1. – P. 28–36.
212. Shurbanov A. Shakespeare's History Plays in Bulgaria / A. Shurbanov, B. Sokolova // Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad / [ed. by T. Hoenselaars]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 169–190.
213. Siemon J. R. Introduction to "Richard III" / J. R. Siemon // Shakespeare W. Richard III / W. Shakespeare; [ed. by J. R. Siemon]. – London: Bloomsberry Arden Shakespeare, 2009. – P. 1–123.

214. Skovmand M. Screen Shakespeare / M. Skovmand. – Aarhus: Aarhus University Press, 1994. – 148 p.
215. Slotkin J. E. Honeyed Toads: Sinister Aesthetics in Shakespeare's "Richard III" / J. E. Slotkin // Journal for Early Modern Cultural Studies. – 2007. – Vol. 7. – No. 1. – P. 5–32.
216. Smallwood R. "Richard III" at Stratford / R. Smallwood // Shakespeare Quarterly. – 1996. – Vol. 47. – P. 326–329.
217. Smith F. M. The Relation of "Macbeth" to "Richard the Third" / F. M. Smith // PMLA. – 1945. – Vol. 60. – P. 1003–1020.
218. Smith-Howard A. Studio Shakespeare: The Royal Shakespeare Company at The Other Place / A. Smith-Howard. – London: Ashgate Publishing, 2006. – 183 p.
219. Snyder S. The Left Hand of God: Despair in Medieval and Renaissance Tradition / S. Snyder // Studies in the Renaissance. – 1965. – Vol. 12. – P. 18–59.
220. Speaight R. Shakespeare on the stage: An illustrated history of Shakespearian performance / R. Speaight. – London: Collins, 1973. – 304 p.
221. Spiekerman T. Shakespeare and Machiavelli Revisited / Shakespeare's Political Realism: The English History Plays / T. Spiekerman. – New York: State University of New York Press, 2001. – P. 153–166.
222. Sprague A. C. Shakespearian Players and Performances / A. C. Sprague. – Cambridge: Harvard University Press, 1953. – 222 p.
223. Steiner G. The Death of Tragedy / G. Steiner. – Yale: Yale University Press, 1996. – 382 p.
224. Stepkowska A. Wooing-Scenes in "Richard III": A Parody of Courtliness? / A. Stepkowska // Styles of Communication. – 2009. – Vol. 1. – P. 1–5.
225. Stopes Ch. C. Burbage and Shakespeare's Stage / Ch. C. Stopes. – New York: Haskell House Publishers, 1970. – 272 p.
226. Stríbrny Z. Shakespeare and Eastern Europe / Z. Stríbrny. – Oxford: Oxford University Press, 2000. – 176 p.

227. Strobl G. Shakespeare and the Third Reich / G. Strobl // History Today. – 1997. – Vol. 47. – P. 16–21.
228. Strobl G. The Swastika and the Stage: German Theatre and Society, 1933-1945 / G. Strobl. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 341 p.
229. Tanner S. L. Richard III Versus Elizabeth: An Interpretation / S. L. Tanner // Shakespeare Quarterly. – 1973. – Vol. 24. – No. 4. – P. 468–472.
230. Targoff R. "Dirty" Amens: Devotion, Applause, and Consent in "Richard III" / R. Targoff // Renaissance Drama. – 2002. – № 31. – P. 61–84.
231. Tarsitano M. Sturua's Georgian Richard III / M. Tarsitano // Theatre History Studies. – 1989. – Vol. 9. – P. 69–76.
232. The Oxford Companion to Shakespeare / [ed. by M. Dobson and S. Wells]. – New York: Oxford University Press, 2001. – 576 p.
233. Thompson M. The Clarence Scenes in "Richard III": A Query concerning the New Cambridge Edition / M. Thompson // The Modern Language Review. – 1956. – Vol. 2. – P. 221–223.
234. Tillyard E. M. W. Shakespeare's History Plays / E. M. W. Tillyard. – Edinburgh: Peregrine Books, 1962. – 336 p.
235. Troughton D. Richard III / D. Troughton // Players of Shakespeare 4: Further Essays in Shakespearean Performance by Players with the Royal Shakespeare Company / [ed. by R. Jackson and R. Smallwood]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – P. 71–100.
236. Tweg S. William Shakespeare's Richard III / S. Tweg. – Sydney: Insight Publications, 2010. – 75 p.
237. Urkowitz S. Reconsidering the Relationship of Quarto and Folio Texts of "Richard III" / S. Urkowitz // English Literary Renaissance. – 1986. – Vol. 16. – P. 442–466.
238. Van Elk M. "Determined to Prove a Villain": Criticism, Pedagogy, and "Richard III" / M. van Elk // College Literature. – 2007. – Vol. 34. – No. 4. – P. 1–21.

239. Walker A. Textual Problems of the First Folio / A. Walker. – Cambridge: Cambridge University Press, 1953. – 176 p.
240. Walker J. “We are not safe”: History, Fear and the Gothic in Richard III / J. Walker // Shakespearean Gothic / [ed. by Ch. Desmet and A. Williams]. – Cardiff: University of Wales Press, 2009. – P. 181–197.
241. Walton J. The Quarto Copy for the Folio Richard III / J. Walton // The Review of English Studies. – 1959. – № 38. – P. 127–140.
242. Watts G. Shakespeare's Authentic Performance Texts: The Case for Staging from the First Folio / G. Watts. – Jefferson : McFarland and Company, 2015. – 248 p.
243. Wells S. Great Shakespeare Actors: Burbage to Branagh / S. Wells. – Oxford: Oxford University Press, 2015. – 307 p.
244. Wells S. Television Shakespeare / S. Wells // Shakespeare Quarterly. – 1982. – Vol. 33. – P. 261–273.
245. West G. Hardyng's "Chronicle" and Shakespeare's Hotspur / G. West // Shakespeare Quarterly. – 1990. – № 41. – P. 348–351.
246. Wheeler R. History, Character and Conscience in "Richard III" / R. Wheeler // Comparative Drama. – 1971. – Vol. 5. – P. 301–321.
247. Whitaker F. P. Despair / F. P. Whitaker // A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature / [ed. by D. L. Jeffrey]. – Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 1992. – P. 196–199.
248. Wilkinson K. "Richard III" on Stage / K. Wilkinson // Richard III: A Critical Reader / [ed. by A. Connoly]. – London: Bloomsbury, 2013. – P. 46–72.
249. Wood C. Richard III and the Beginnings of Historical Fiction / C. Wood. // The Historian. – 1992. – №54. – P. 305–314.
250. Wood M. Shakespeare / M. Wood. – London: Basic Books, 2003. – 352 p.
251. Wrigh W. A. Preface to The Cambridge Shakespeare / W. A. Wright // The Cambridge Shakespeare / [ed. by W. A. Wright, W. G. Clark]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 1–36.