

УДК: 821.111:82-2(043.3)

Корнелюк Богдан
(Запоріжжя)

Конструювання художнього світу Шекспірового «Річарда III»: досвід рецептивного пересотворення

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. Сучасні театральні та кінематографічні конвенції потребують чіткої сценічної репрезентації місця дії, тому проактивні реципієнти активно підключаються до процесу креативного діалогу з автором періоджерела. Шекспірів текст інспірує сценографічні експерименти. Тож потенційно можуть з'являтися як версії хроніки, де детально відтворено колорит доби, так і спектаклі із позаісторичною сценографією. Відсутність чітких інтер'єрних вказівок відкриває широкі перспективи для використання символічних декорацій.

Ще одне потужне джерело рецептивно-феноменологічних інтенцій у п'єсі – це так звані «проблемні» сцени. На перший погляд, такі епізоди здаються психологічно невмотивованими, що стимулює пошуки їх раціоналістичного потрактування. Адекватна інтерпретація цих сцен потребує від реципієнта особливого підключення до тексту і передбачає виявлення мотивів, якими керуються персонажі, визначення специфіки інтонування реплік дійових осіб, модулювання просторової взаємодії актантів у сцені.

Великий текстовий обсяг хроніки спонукає проактивних реципієнтів до скорочення твору. Відбір тих епізодів, які

V. Полемічна трибуна

елімінуються при постановці чи екранізації, яскраво відображає характер інтенціональності таких реципієнтів.

Читання та/або інсценування «Річарда III» стимулює прояв індивідуальних рис реципієнтів, сприяє їхньому залученню до процесу інтерпретації, надихає на креативні пошуки.

***Ключові слова:** Вільям Шекспір, художній світ рецепції, внутрішній світ твору, герменевтичні інтенції, рецептивно-феноменологічні інтенції, проактивний реципієнт.*

Шекспірознавчий дискурс початку XXI століття демонструє підвищений інтерес до вивчення інтермедіальних проєкцій п'єс Великого Барда та інспірованого ним міжсеміотичного діалогу. Тому **актуальним** виявляється поетологічний текстовий аналіз, націлений на виявлення іміджетворчого та сенсотворчого потенціалу шекспірівських творів, що реалізується як через прочитання драматичного тексту, так і через рецепцію постановок та екранізацій.

Це, в свою чергу, ставить на часі розробку комплексного **методологічного підходу**, який, поєднуючи досвід феноменології (Ж.-П. Сартр, Р. Інгарден, Н. Голланд, Г. Ліхтенстайн та М. Шварц, М. Мерло-Понті, В. Маринчак, Ю. Черняк), герменевтики (Ф. Шлеєрмахер) та рецептивної естетики (Р. Інгарден, В. Ізер, У. Еко), уможливує розкодування тих імпліцитних смислів, які мають універсальний характер і, водночас, здатні відповідати на екзистенційні запити індивіда в конкретних гостроконфліктних ситуаціях. Такий підхід вибудовується в річищі теорії інтенціональності, літературознавча продуктивність якої реалізується через нові «прочитання» відомих творів з урахуванням духовних потреб та мистецьких пошуків так званого проактивного реципієнта, який створює на основі сприйнятого тексту власний інтелектуально-креативний продукт (театральну постановку, екранізацію тощо).

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 меседжів (герменевтичні інтенції), а з іншого боку, сприяє прирощенню смислів, яке здійснюється сприймаючою стороною (рецептивно-феноменологічні інтенції). Саме у свідомості реципієнта специфічним індивідуально-ситуативним чином поєднуються візуалізовані 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.

V. Полемічна трибуна

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, а й виступають своєрідними обмежувачами, що, водночас, забезпечують цілісність будь-якого прочитання і унеможливають 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.

У процесі творення художнього світу рецепції, читач/проактивний реципієнт стає не тільки декодером авторських смислів, а й 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 кількох 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 ментальним конструктом, що несе відбиток особистих рис персоні-інтерпретатора, його життєвого досвіду, та залежить навіть від умов, в яких відбувається рецепція. Втім, видається можливим визначення основних напрямків розгортання феноменологічно-рецептивних інтенцій. Тож **мета** цієї статті полягає у визначення тих елементів Шекспірового «Річарда III», які потенційно формують поля сенсотворення, залучаючи реципієнта до активної співтворчості.

Об'єктом аналізу в ній виступає внутрішній світ історичної хроніки «Річард III», а **предметом** безпосередньої уваги – смислотворчі тригери, які постають у внутрішньому світі п'єси та спрямовують її рецепцію, стимулюючи креативну діяльність читача/проактивного реципієнта.

У 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 скрупульозного 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 сцен¹.

¹ *Аникст А.А.* Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. – М. : Советский писатель, 1974. – С. 85.

V. Полемічна трибуна

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 Gloucester, solus*»². Тож нам стає відомо, що герой перебуває наодинці і саме в цій ситуації складаються необхідні умови для виголошення ним рефлексивного солілоквию.

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, чи 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

² *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. – P. 125.*

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 п'єси (спроба примирення лордів, здійснена Едвардом IV, перша поява Глостера в статусі короля) відбуваються у тронній залі. Зі слів Річарда, звернених до Бекінгема «*Thus high, by thy advice / And thy assistance is King Richard seated*» (пер. Б. Тена – *Лиш порадами твоїми / І поміччю сів королем тут Річард*; дослівний переклад – Так високо твоїми порадами і з твоєю поміччю король Річард був посаджений)³, можна зробити припущення, що в 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 в залі, як саме вони розташовуються.

При цьому, сценічна реалізація цього епізоду можлива як за присутності, так і за відсутності Анни, як із натовпом підданих, так і за наявності лише кількох 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

³ Ibid. – P. 264.

V. Полемічна трибуна

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, який готував обвинувальний вирок Гастінгсу. У п'ятому акті дія виходить за межі столиці й 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, яка тут розповідається, має напружений сюжет, при цьому наратив наповнений предметністю, що постійно чергу-

ється, потрапляючи у фокус уваги Кларенса. Можливості сучасного кінематографа дозволяють перетворити цей епізод на візуально захоплююче видовище.

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 так звані телеологічні інтенції, тобто в подальшому планують здійснити театральну постановку цього драматичного твору.

З іншого боку, існує 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

V. Полемічна трибуна

тривимірності, достовірності, натуральності як людей, так і середовища, в якому вони знаходяться»⁴).

Шекспіровий текст може розглядатися у двох рецептивних вимірах – водночас як об'єкт емулюючого та інсценуючого читання. У першому випадку читачі створюють цілісний художній світ рецепції, який є фінальним продуктом сприйняття і не передбачає створення сценічної проєкції. 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 локус⁵. У наш час театральні та кінематографічні конвенції потребують більш чіткої сценічної репрезентації місця дії п'єси, отже проактивні реципієнти мають активніше підключатися до процесу креативної творчості. В сучасних умовах Шекспірів текст інспірує до сценографічних експериментів. Тож потенційно можуть з'являтися 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

⁴ *Товстоногов Г.А.* Зеркало сцены: в 2 кн. / Г. А. Товстоногов; [сост. Ю. С. Рыбаков]. – М. : Искусство, 1984. – Кн. 1. О профессии режиссера. – С. 101.

⁵ *Аникст А.А.* Цит. вид. – С. 87.

стверджувати, що хронотоп хроніки актуалізує потужні рецептивно-феноменологічні інтенції та 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 злочини Глостера, обговорюють питання філософсько-історичного характеру (про істинність історичного знання, природу королівської влади, моральність монарха тощо).

Правомірно стверджувати, що той 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, зберігає актуальність і в наші часи. Водночас, апеляція до загальнолюдського та позачасового уможлиблює модернізацію твору, або ж поєднання у його структурі кількох 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*» («*Та не для мене ігри ті*

V. Полемічна трибуна

любовні»), «*nor made to court an amorous looking glass*» («Чи ніжні заглядання у дзеркала»), «*want love's majesty*» («Мені бракує величі кохання»), «*curtailed of fair proportion*» («Ні постати, ні вроди я не маю»), «*cheated of feature by dissembling Nature*» («Невдатна скривдила мене природа»), «*deformed, unfinished, sent before my time*» («Потвора недороблена, у світ цей / Дочасно кинута»), «*scarce half made up*» («напівлюдина»), «*lamely and unfashionable*» («такий брудкий, кульгавий»)⁶. Зауважимо, що ці слова останнього Йорка можуть бути сприйняті реципієнтами або 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

⁶ *Shakespeare W. Op. cit. – P. 126.*

Глостером, та у першій сцені четвертого акту, коли вона йде коронуватися із останнім Йорком. При цьому в другому епізоді жінка виглядає змарнілою, оскільки страждає через безсоння: «*For never yet one hour in his bed / Did I enjoy the golden dew of sleep*» (переклад Б. Тена – *Снів золотих цілющої роси / Я в ліжку Річарда й на мить не знала*)⁷. 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, 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

⁷ Ibid. – P. 262.

V. Полемічна трибуна

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, які 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 з розряду «придворний персонаж – Річард Глостер», окрім взаємодії протагоніста з 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 видається повна елімінація одного із жіночих персонажів – королеви Маргарити. Виключення цієї дійової особи, щоправда, дещо послаблює провіденційні імплікації твору – цей образ не просуває дію вперед, однак прокляття королеви-вигнанки створюють містичну атмосферу, актуалізуючи роль року і долі. Крім того, саме у репліках цієї героїні міститься значна кількість флешбеків до подій «Генріха VI», які можуть бути незрозумілими для реципієнтів і потребуватимуть 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, тож інспірують пошук реалістичного потрактування. Адекватна інтерпретація цих сцен вимагає 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 зваблення Анни Глостером, та структурно подібну їй четверту сцену четвертого акту, в якій король Річард домовляється з Єлизаветою про шлюб із племінницею. Сцена з 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 з Єлизаветою також створює для реципієнта поле креативного пошуку – читач/проактивний реципієнт повинен визначити як саме трансформувалася інтенціональність протагоніста від початку п'єси. Ще одним епізодом, який містить парадокс, є друга сцена четвертого акту, де герцог Бекінгем у вкрай невдалий момент вимагає у Річарда графство Герефорд. Саме реципієнт має визначити, чому обачливий Бекінгем вирішує ризикнути і звернутися до короля за подарунком тоді, 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 Richmond; Richard's body is carried off]*» (переклад Б. Тена – «Гамір бою. Входять король Річард і Річмонд, б'ються один з одним; Річмонд убиває короля Річарда й виходить. Військо короля Річарда відступає.»)⁸. Тож цей епізод продукує рецептивно-феноменологічні інтенції,

⁸ Ibid. – P. 329.

V. Полемічна трибуна

стимулюючи пошук нових, почасти символічних, його сценічних рішень.

Заповнюючи смислові лакуни, реципієнти (передусім проактивні) мають можливість не просто долучитися до Шекспірового творіння, а й стати його співавторами. Отже прочитання або інсценування «Річарда III» всіляко стимулює прояв індивідуальних рис реципієнтів, залучає їх до процесу інтерпретації та інспірує креативний пошук.