

УДК: 821.111:82-2:778.5

**Корнелюк Богдан**  
(Запоріжжя)

## **Стратегії творення художнього універсуму в екранізації «Річарда III» Р. Лонкрейна: модернізація чи політемпоральний синтез?**

*Стаття присвячена виявленню ключових стратегій творення художнього світу екранізації Шекспірового «Річарда III», здійсненої Р. Лонкрейном. Креативною знахідкою творців стрічки став своєрідний синтез декількох темпоральних кодів, які мають різні шляхи актуалізації. Так, код «Середньовіччя» апелює до фонових знань реципієнта щодо Річарда III як історичної особистості. Темпоральний код «Ренесанс» має наративну природу і реалізується через використання текстів епохи Відродження (шекспірівського «Річарда III» та уривку з поеми К. Марло «Пристрасний пастух – своїй коханій»), які входять до художнього універсуму стрічки в оригінальному немодернізованому вигляді. Код «Європа 30-х років» має візуальний характер і втілюється через предметний антураж екранізації, який правомірно визнати гіпердеталізованим. Темпоральний код «сучасність» реалізується на рівні естетики – завдяки постмодерністській оптиці художній образ Річарда III розглядається як знак семіосфери сучасної культури, що іманентно наділений здатністю інспірувати необмежену кількість інтерпретацій та може бути актуалізований у потенційно необмеженій кількості контекстів. Специфічний тип взаємодії темпоральних кодів у стрічці визначено як політемпоральний синтез, що, на думку автора, і є основною стратегією творення художнього універсуму цієї екранізації.*

**Ключові слова:** екранізація, історична хроніка, Р. Лонкрейн, темпоральний код, модернізація, політемпоральний синтез.

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

Втім, цей монарх постає у п'єсі не лише як харизматичний злодій або 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 вмільим 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 загаль та науковців в галузі літературних студій, але і митців-кінематографістів.

Фільмографія шекспірівського «Річарда III» має навидовижу довгу історію – ще у 1912 році в Сполучених Штатах з'явилася німа екранізація п'єси. Цікаво, що сьогодні ця стрічка вважається найстаршим американським фільмом, який зберігся до наших днів<sup>1</sup>. Прикметно, що 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

---

<sup>1</sup> Levine N. The State of Art. Screen Richards / Nina Levine // Richard III. A Critical Reader / [ed. by Annaliese Connolly]. – London : Bloomsbury, 2013. – P. 90.

як режисер і виконавець головної ролі, є своєрідним синтезом художнього фільму та документального кіно-розслідування. У кримінальній драмі «Король Ріккі» (2002, реж. Дж.Г. Бедфорд), яка відома також під назвою «Вуличний король», англійський монарх перетворюється на американо-іспанського мафіозі. Однією з найбільш вдалих спроб надання Шекспіровій п'єсі більш модерного звучання правомірно вважати екранізацію, здійснену 1995 року британським режисером Річардом Лонкрейном. Фільм одержав позитивну оцінку кінокритиків – про це свідчать як численні схвальні відгуки на стрічку<sup>2</sup>, так і міжнародні кіновідзнаки, отримані авторами екранізації, зокрема «Срібний ведмідь» Берлінського кінофестивалю та премія ВАФТА, а також дві номінації на премію Оскар.

**Метою** статті є визначення стратегій творення художнього універсуму у фільмі-екранізації «Річард III» режисера Р. Лонкрейна.

**Актуальність** обраної теми зумовлена помітним поживавленням інтересу сучасної гуманітаристики до взаємодії літератури і кіномистецтва. Останнім часом з'явилося чимало наукових праць (розвідки О. Ліпкова<sup>3</sup>, Е. Дейвіса<sup>4</sup>, С. Кроула<sup>5</sup>, Л. Гюнтнера і П. Дрекслера<sup>6</sup>,

---

<sup>2</sup> *Crowdus G.* Richard III by Richard Loncraine, Ian McKellen / Gary Crowdus // *Cinéaste*. – 1996. – № 22. – P. 34–37.; *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.; *Coursen H.R.* From Play-script to Screenplay / H. R. Coursen // *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* / ed. by Russel Jackson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – P. 99–116.

<sup>3</sup> *Липков А.И.* Шекспировский экран / Александр Иосифович Липков. – Москва : Искусство, 1975. – 352 с.

<sup>4</sup> *Davies A.* Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa / Anthony Davies. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 236 p.

<sup>5</sup> *Crowl S.* Shakespeare Observed: Studies in Performance on Stage and Screen / Samuel Crowl. – Athens, OH : Ohio University Press, 1992. – 208 p.

М. Сковманда<sup>7</sup>, Дж. Лоеліна<sup>8</sup>, Р. Джексона<sup>9</sup>, М.Т. Бернетта<sup>10</sup>, П. Кука<sup>11</sup>, Н. Торкут<sup>12</sup> та ін.), присвячених вивченню того потужного резонансу, який спричинила творчість Великого Барда у світовому кінематографі.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній у науковий обіг вітчизняного літературознавства та компаративістики вводиться поняття «політемпоральний синтез» на означення специфічної стратегії творення фікціонального універсуму мистецького артефакту.

**Об'єктом** дослідження виступає екранізація шекспірівського «Річарда III», здійснена у 1995 році британським режисером Річардом Лонкрейном.

Матеріально-предметний світ фільму виявляється зануреним у модернізований хронотоп. Прикметно, що модернізація часопростору реалізується вже з перших кадрів кінонарративу, однак не за допомогою візуальних засобів, а завдяки використанню звуко-шумових ефектів. Стрічка розпочинається титрами – на чорному фоні з'являється текст, написаний яскраво-червоними літера-

---

<sup>6</sup> *Guntner L. Drexler P. Recycled Film Codes and the Study of Shakespeare on Film / L. Guntner, P. Drexler. // Shakespeare Jahrbuch. – 1993. – P. 31-41.*

<sup>7</sup> *Skovmand M. Screen Shakespeare / Michael Skovmand. – Aarhus : Aarhus University Press, 1994. – 148 p.*

<sup>8</sup> *Loehlin J. "Top of the World, Ma": Richard III and Cinematic Convention / J. Loehlin, L. // Shakespeare, the movie: Popularizing the plays on film, TV, and video / ed. by L. Boose, R. Burt. – London : Routledge, 1997. – 277 p.*

<sup>9</sup> *Jackson R. From Play-script to Screenplay / Russel Jackson // The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / ed. by Russel Jackson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – P. 15-34.*

<sup>10</sup> *Burnett M. Shakespeare, Film, Fin de Siecle / M. Burnett, R. Wray. – London : Palgrave Macmillan, 2000. – 264 p.*

<sup>11</sup> *Cook P. Cinematic Hamlet: The Films of Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda / Patrick J. Cook. – Athens, OH : Ohio University Press, 2011. – 272 p.*

<sup>12</sup> *Торкут Н.М. "Анонім" Роланда Еммеріха в контексті антистретфордської полеміки / Наталія Миколаївна Торкут. // Держава та регіони. Сер. Гуманіт. науки. – 2013. – Вип. 1. – С. 4-10.*

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

ми: Кадр 1: Civil war divides the nation<sup>13</sup>. Кадр 2: The King is under attack from the rebel York family, who are fighting to place their eldest son, Edward, on the throne<sup>14</sup>. Кадр 3: Edward's army advances, led by his youngest brother (далі слідує пауза, після якої на екрані проявляється ім'я) Richard of Gloucester<sup>15</sup>.

Звуковим супроводом до цих кадрів слугує шум механізму, схожий на автоматну чергу та/або на звук автомобільного двигуна. Автоматичної зброї, як і авто двигунів, 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»<sup>16</sup>. Думається, що такий вибір першого кадру візуального наративу є не випадковим – наявність телеграфної машини на військовій базі Ланкастерів у Т'юксбері одразу ж чітко вказує на те, що події у стрічці відбуватимуться не у XVI ст., а значно пізніше. При цьому Річард як дійова особа не з'являється в кадрі, для глядача він все ще залишається текстом –

<sup>13</sup> Громадянська війна розділила націю.

<sup>14</sup> Король зазнає атак від повсталого сім'ї Йорків, які б'ються за те, щоб посадити на трон свого старшого сина Едварда.

<sup>15</sup> Едвардова армія наступає, її веде його наймолодший брат – Річард Глостер.

<sup>16</sup> Річард Глостер наближається. Він тримає курс на Т'юксбері.

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<sup>17</sup>. 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 проєкцію Річарда-матриці, Річарда-знаку на Європу 1930-х років, втім, статус знака семіосфери передбачає необмежену кількість потенційних проєкцій.

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 він

---

<sup>17</sup> *Скоропанова И.* Мир как текст [Електронний ресурс] // Ирина Скоропанова // Мини-словарь постмодернистской терминологии // Филолог. – № 6. – 2005. – Режим доступу до ресурсу:  
[http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_6\\_141](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141).

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

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 принципів-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'яти-стопним 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 втілюється, 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 («weak piping time of peace» [I,1]<sup>18</sup>).

<sup>18</sup> *Shakespeare W. King Richard III / W. Shakespeare, [ed. by A. Hammond]. – London : Routledge, 1990. – (The Arden Shakespeare). – P. 126.*



## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

В екранізації дія історичної хроніки переноситься у 30-ті роки ХХ 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 елизаветинськими глядачами. Ця п'єса, як вважається, вперше була поставлена наприкінці 1591 року<sup>19</sup>, тобто трохи більше, ніж через 100 років після смерті історичного Річарда III (1485 рік). Через таку відносно невелику хронологічну дистанцію англійці ХVI століття могли ідентифікувати 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, в історичне середовище Європи 1930-х років демонструє смислову універсальність цієї п'єси, художня цінність якої полягає не в історичній 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 ХХ століття. Візуальний універсум стрічки покликаний створити детальну копію-репліку зазначеного часу. Так, герої їздять на оригінальних автомобілях тогочася, батальні сцени та сцени прибуття принца Йоркського до

---

<sup>19</sup> *Hammond A.* Introduction to "Richard III" / A. Hammond // King Richard III / W. Shakespeare, [ed. by A. Hammond]. – London : Routledge, 1990. – (The Arden Shakespeare). – P. 62.

Лондона зняті у британських залізничних музеях, тож у кадрі з'являється автентичний залізничний транспорт, який використовувався у перші десятиліття ХХ 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<sup>20</sup>.

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 ХІХ 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

---

<sup>20</sup> *McKellen I. Loncraine R. Richard III. Screenplay [Електронний ресурс] / I. McKellen, R. Loncraine. – 1995. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.mckellen.com/cinema/richard/screenplay/002.htm>.*

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

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 упізнання 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 і музичне оформлення стрічки. Саундтрек, що 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 його авторів до змішування епох, до такої-собі політемпоральності. Композиція «Come live with me» лунає під час балу на початку стрічки, тобто 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 з музичним аранжуванням у дусі 1930-х років – співачка виконує пісню під акомпанемент свінг-бенду.

Цікаво, що на плюпітрах 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»: ще до того, як глядач почне сприймати Шекспірів текст (пісня передує першому монологу Річарда), 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 ХХ ст. При цьому відбувається темпоральний 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 його виключно із добою його написання (Відродженням).

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 фокусується

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

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 каналі, починає мугикати у такт музики. Як бачимо, Річард має спотворене сприйняття естетичного – бравурна мелодія в його свідомості вдало komponується 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 не лише логічним, але і 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 коноверсії пропонують візуальне втілення кабана (гербовий символ Річарда Глостера), якого бачить у сні лорд Стенлі. До речі, антропонімізованого кабана грає Іен МакКеллен, який виконує і роль Річарда III. Саме тому глядачі, що незнайомі із геральдиком, 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 сцени вбивства брата королеви Єлизавети Ріверса (чоловік кохається у готелі, коли раптово його тіло проколює лезо меча з-під ліжка), лорда Гастінга (візуалізація повішення 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 III», приміром, поєднано елементи монодрами, трагедії та мораліте).

Отже, правомірно говорити, що в смисловому континуумі «Річарда III», екранізованого Р. Лонкрейном, відбувається своєрідний синтез декількох темпоральних кодів, які знайомі європейському глядачеві. Зокрема, код «Середньовіччя» актуалізується через зв'язок фікціонального Річарда III 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,

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

що ренесансні тексти входять 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 нарративу 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.