



## ACTOR'S WORK ON THE POETIC TEXTS IN THE SHAKESPEARE'S TRAGEDY

**Abstract:** The article focuses on the problems in teaching actors how to deal with the dramas, written in poetry, in particular, with Shakespeare's tragedies. The strong necessity of a developed and bright imagination to act in Shakespeare, which could visualize his metaphors and similes is indicated in this paper. It is pointed out, that it is essential for the student/actor to study the main ideas of the Renaissance, which are define the style of acting in Shakespeare is pointed out. It has been given some exercises of M. Chekhov, which could be helpful to avoid daily and routine intonations and body movements, which students are used to perform with. The principles and terms of the versification, such as: verse, meter, foot, iamb, blank verse, caesura, pause, enjambment, pentameter, etc. The principles of the scansion as a process of analyzing poetry's rhythm by looking at meter and feet are tracked out in this article.

### Author information:

#### Maria Ganeva

Associate professor, PhD in Theatre Arts  
University "Dunarea de Jos" of Galati,  
Romania, Faculty of Arts  
✉ [maria.ganeva@ugal.ro](mailto:maria.ganeva@ugal.ro)  
🌐 Bulgaria

#### Keywords:

Shakespeare poetry, Renaissance, actor's  
imagination, scansion, verse, rhythm, Close  
Reading, Line Analysis

### Теза.

З апочвайки работа над монолози и диалози от поетичната драматургия, студентите по актьорско майсторство трябва да разберат проблемите, с които ще срещнат в професионалния театър. Спектаклите по пиеси в стихове, за съжаление, вече не са толкова често срещано явление на съвременната българска сцена: Софокъл, Еврипид, Жан Расин, Пиер Корней, Бен Джонсън, Кристофър Марлоу, Уилям Шекспир, Лопе де Вега, Едмон Ростан, Молиер представляват неминуема естетическа трудност. Една от причините е свързана именно с мерената реч – на пръв поглед тя стъписва и отчуждава необучения актьор и режисьор – явление, породено от масовото нахлуване на формите на реалистичния театър в средата на миналия ХХ век и чак до днес. Там, където все пак все още можем да видим остатъци от това станало вече „елитарно“ театрално изкуство, се наблюдава *противопоставяне* на езиковата структура на драматурга – актьорът съществува някак *въпреки* стихията на стиха, опитва се да се измъкне от пленничеството на мерената реч – накъсва стиха с ненужни паузи, добавя си думи и междуметия, редуцира срички. Получава се усещане, че гледаш и слушаш проза. Има и друга крайност – прекомерно увличане от поетичната форма в ущърб на извънезиковите процеси – мислене, подтекст, действие, въображение.

Един от най-често поставяни на сцена и изучавани в залите по актьорско майсторство такива автори е, разбира се, Шекспир. Струва ми се подходящо да разгледаме работата на актьора в пиесите с мерена реч именно на материала на шекспировата драматургия, която дава на актьора безкрайни възможности за интерпретация, за артистичен изказ, за игра – интелектуална, философска, артистична. Анализът на сложната тъкан на шекспировото майсторство може да бъде полезен на всеки студент и актьор, мечтаещ да изиграе роля от

Шекспир, защото това е драматургия, която не позволява да бъдеш на сцената дилетант – тя е много сложна, и като смисъл, и като форма.

Започвайки работа над поетичните текстове от драмите на Шекспир, трябва да се има предвид, че те са повлияни от епохата, в която са създадени. И тук не става дума за баналната „обща култура“ на актьора по повод автора, а за кодирани смисъл и поетични правила, без които никакво грамотно изпълнение не е възможно. Драматургията на Шекспир съдържа в себе си основния *концепт на Ренесанса* и е написана в *ренесансов стил*.

Да разгледаме как ренесансовият концепт и ренесансовият стил влияят и формират играта на актьора в пиесите на Шекспир.

### 1. Ренесансов концепт

**Ренесансът** (от фр. Renaissance, итал. Rinascimento от re / ri „отново“ + nasci „роден“, средата на XIV в. – средата на XVII) е културна епоха, последна част от историческата епоха на Средновековието, която придобива светски характер и обръща гръб на аскетизма, на мрачните догми за телесни и душевни страдания в името на „изкуплението“, връща на житейската сцена пълнокръвния човек със свободен дух и плът и отрежда на любовта във всичките ѝ прояви – и душевни и телесни, централно място в битието. Разбира се, това движение обхваща неголям кръг избрани и просветени хора, у които се появява нова вътрешна метафизика – *хуманизъм*, при която ориентацията е към Човека (а не към Бога) и тя бързо навлиза в сферата на изкуството. За материализиране на своите нови идеи на жизнерадостно свободомислие поетите и хората на изкуството се обръщат към Античността. „Хуманистите виждали Античния свят като царство на прекрасни хармонични хора, достойни деца на Майката-Природа, свободни от съсловни вериги и надарени с висока човечност“. [1] Към края на XVI в. и началото на XVII в. се отнася разцветът на английската ренесанска поезия и драматургия – т. нар. Елизабетинска епоха: Ф. Сидни (1554-1586), Е. Спенсър (1552-1599), К. Марлоу (1564--1593), У. Шекспир (1564-1616) и др.

Според ренесансовия смисъл, героят на Шекспир не е просто човешка личност (като функция на своето историческо време), но и измислена личност-идеал, която се съизмерва с висшите сили на битието, излизайки далеч от пределите на земното съществуване и устремявайки се към звездните сфери, в пространството на Космоса. Безграничността на човешките възможности може да бъде открита само в съотнасянето с друга „безграничност“ - тъкмо тя се съдържа в понятието Космос, (възникнало още при античните автори и наследено от Ренесанса“. Според ранната античност „Космосът не е само свят, Вселена, но и устройство на света, космическо цяло, което противостои на хаоса със своите подреденост и красота... Това е велика хармонична сложна и координирана система на света“. [2]

Структурата на актьорската игра в Шекспир е следствие от принципите на т.н. Ludic Theatre, пресъздаващ не-реалистичната драматургия: от Античността, през Средновековния театър, Ренесанса, Класицизма, Просвещението, Романтизма – последният стил преди реализма в средата и края на XIX в. В основата на Ludic Theatre е *играта* с нейната обособена и регламентирана структура. Холандският философ и културолог Йохан Хьойзинха, създател на Теорията за играта, посочва, че „Цялото великолепие на Ренесанса – това е радостното и тържествено обличане в костюмите на поражданото от фантазията идеално минало“ [3, с. 251], също така подчертава качествата на „играта“, присъщи на театралния код на Ренесанса: „Ако някога съзнателната и обособена елита се е стремела да възприема живота като игра на въображаемо съвършенство, то това е бил кръгът на Ренесанса. Играта не изключва сериозността. Духът на Ренесанса е бил далеч от фриволността“. [3, с. 251]

Съобразно принципите на Ludic Theatre, актьорът, който пресъздава Шекспир, съществува на сцената в условията на „игра“, а именно, той води действието си на две нива: той води диалог с партньора си или със самия себе си и едновременно с „Космоса“, той постоянно е обрънат към сферата на над-битието. Създава се нов тип игрово пространство, в което е

включен зрителят като участник на това грандиозно епическо взаимодействие. Съответно, актьорът в Шекспир е и „играч“ (личността на актьора, която съчетава себе си и поета Шекспир!), той е и самата роля. Ромео никога не е само Ромео – той винаги е Ромео плюс поета Шекспир. С Ромео не само се случват различни произшествия, но той ги изразява (осмисля) чрез сложни поетически метафори, той мисли философски – това е възможно само ако зад реалната фигура на човека стои самият създател на тези герои. Тези герои ги извежда на сцената самият Шекспир, отреждайки им божествени стремежи – където няма граница на възможностите.

Това изисква от актьора едновременно високи страсти (обръща се към Космоса) и отстраненост (защото той е и поетът Шекспир). От своя страна това изисква особена подготовка и тренинг. „Най-тежката задача за актьора – пише режисьорът П. Брук – е да бъде едновременно искрен и да остане отстранен; обикновено на актьора му натрапват идеята, че искреността е единственото нещо, което се изисква от него“. [4, с. 73] При това нека добавим, че т.н. искреност при Шекспир – това е искреността на урагана, на стихията, това е висока температура на страстите. Естествено, тук е необходимо и друго ниво на актьорска енергия – което излиза извън рамките на ежедневието.

Тук е полезна техниката на М. Чехов (тя е предназначена за подготовка на актьора за театър, в който априори за възвърнати неговите ритуални функции) – това е „нов тип актьор, притежаващ особени свръхчовешки качества, или по-точно, развил в себе си заложената изначално във всеки човек „божия искра“. [5]

Тази техника на М. Чехов учи актьора на двупланово поведение – да съществува на сцената едновременно във *въображаем* и в *реален* свят. За придобиването на особеното качество на „разширеност“, „космичност“, присъщи на актьорската игра в Шекспир, помагат такива техники на М. Чехов като *излъчване* [6, с. 237] (представяйки си конкретен източник, от който се излъчва енергията му, актьорът разрушава автоматичните ежедневни реакции и движения и създава нова особена система на взаимни напрежения и динамика), *повишена активност*, [6, с. 259] чувство за *преброд на прага на сцената*, [6, с. 237] за полетността на тялото (тялото е в право положение, устремено нагоре над земята, освобождаващо се от тежестта на материята), [6, с. 240] *разширяване на тялото*.

## 2. Ренесансов стил.

Да се обърнем към *ренесансовия стил*, който поражда драматургичната техника на Шекспир. Ренесансът е и връщане, раждане наново „на античната *aviditas litterarum* – жажда за словесност, *stupor et extasis scientiae*, възторг и погълнатост от науката, интелектуално неистовство“. [7] Тази „жажда за словесност“ е пропила и цялото творчество на Шекспир. Шекспир показва думите от различни страни, разкривайки семантичното им богатство, той „играе“ с тях, или той „може да бъде сравнен с музикант, който, изпълнявайки изключително сложно произведение на относително елементарен инструмент, неочаквано извлича от този инструмент огромно богатство и разнообразие от звуци“. [8]

Да подчертаем, че пиесите на Шекспир не само драматургия – на първо място те са поезия, а след това и драматургия. В епохата на Ренесанса, за да бъдеш драматург е трябвало да имаш поетичен талант. Още от Античността и нататък в Средните векове пиесите са писани в мерена реч, Ренесансът само променя характера на стиховете. В Англия това се случва под влиянието на К. Марлоу, който внася в английската драматургия истинската поезия. Тъй като римата сковавала драмата, Марлоу я отхвърля и внася в драмата *белия стих*. Белият стих (*blank verse*) – е не римуван стих с размер петостъпен ямб. Тази поетична форма става основна за Елизабетинската драма, с нея са написани повечето драми на Шекспир, тя е главна форма на речта в неговите трагедии, започвайки с „Юлий Цезар“ и завършвайки с „Тимон Атински“. Да отбележим, че поетичният аспект в английската ренесанс драма не е нещо странично, а главно. По това време се е ценяла самата поезия – драматурзите поети се състезавали помежду си по

красота на стила, използвайки целия комплекс от средства на образната и риторична реч. Съответно публиката идвала в театъра не само да следи действията в драмата, но и да се наслаждава на прекрасната поезия.

Именно за това поетичният текст на Шекспир е неговото основно изразително средство. В текста е кодирано всичко: „От речите на героите – пише руският изследовател на Шекспир А. Аникст – е ясно кои са те и какво се случва с тях. Едновременно с непосредствено случващото се на сцената действие чуваме текст, в което е описано всичко, което се случва пред очите ни. Понякога той допълва и онова, което не виждаме. Така поезията на Шекспир въздейства върху нас, създавайки в съзнанието ни картини на събитията“. [9, с. 235] Наситеността на поетичната реч с образи е типична черта на ренесансовия стил, в частност, на Шекспир. Всяка дума при Шекспир е картина, тук имаме изобилие от сравнения и метафори, при това реалността на предмета, с който поетът сравнява, е винаги осезаема. „Ако сълзите се сравняват с перли, то оттам следва, че те могат да подкупят небето.“ [7]

Поезията на Шекспир е крайно метафорична, метафората е главното негово поетично средство. Посредством метафората Шекспир зачертава първоначалното значение на думите (или техните съчетания) и им придава неочаквано ново иносказателно значение – нов смисъл. „Шекспир притежава крайно и изобилно въображение; той щедро пръска метафори във всичко, което пише; отвлечените идеи при него ежеминутно се превръщат в образи, сякаш са редица картини, преминаващи през ума му .... Метафората при него не е каприз, а форма на мисълта му. Въображението му работи дори в най-силния разгар на страстта. .... Подобно въображение на може да не бъде стремително. Всяка метафора е потресение. Който несъзнателно и естествено превръща сухата идея в образ, той има пламенен мозък. Истинските метафори са като мълниците; те озаряват цялата картина с мигновена светлина. Струва ми се, че никога при нито един от европейските народи и в нито една епоха не е имало такава велика страст“. [10]

Заради тази особеност на шекспировия поетични текст, за актьора най-важната задача е да се научи да работи с него, или – да съчетава въображението си със законите на стиха.

Първо, актьорът трябва да се научи да „вижда“ текста. Да създава в съзнанието си картини, образи, които визуализират дадените думи или комплекси от думи.

Разработвайки проблема за въображението, което визуализира думите, произнасяни от актьора, М. Чехов пише: „Едно от най-добрите средства да се оживи речта и да се приповдигне над ежедневието, е нашето въображение. Думата, зад която има образ, придобива нова сила и изразителност и остава жива толкова пъти, колкото я произнасяте. Как иначе вие, ако нямате добра работа върху образите, които стоят зад думите, ще говорите от сцената такива монолози като на Крал Лир: „Природо, чуй! Богиньо висша, слушай!“ (действие 1, сцена 4), „По-силно, вихри! Духайте, додето...“ (действие 3, сцена 4), „Защо сте ме измъкнали от гроба?“ (действие 4, сцена 7) и др.“ [6, с. 226]

След това актьорът/студентът трябва да се научи да *ражда* думите, а не да ги произнася като вече готов резултат. Този процес трябва да бъде аналогичен на процеса на създаване на думите и техните съчетания от самия автор, или – актьорът трябва да си *присвои* мотивите на автора и пътят, по който протича веригата импулс-мисъл-словесна реакция. „Думата на започва като дума – пише П. Брук – това е крайният резултат на импулса, който се поражда от нашето отношение към живота, от нашето поведение, и който, един път породен, иска да бъде изразен. Този процес се извършва първо в душата на драматурга, а после се повтаря в душата на актьора“. [4, с. 16]

Ето как пред актьора застава нелесната задача не само за натрупване на „виждания“ (картини) но и на мислите, които ги пораждат. Също така е важно актьорът да вижда картините не по един механичен, абстрактен начин, а така, че те да въздействат емоционално върху него, да засягат неговата собствена подсъзнателна природа. Описвайки това актьорско „чудо“ пак П. Брук разказва как то се случва при знаменития английски актьор

Пол Скофийлд в работата му над Шекспир: „Той произнасяше думата *нощ*, а после задължително правеше пауза, вслушвайки се с цялото си същество в онези поразителни импулси, възникващи някъде там в онази тайнствена стая вътре в него...Репетирайки ролята, той пропускаше цялото си същество, състоящо се сякаш от милиони датчици, да мине отново и отново през думите“. [4, с. 70]

След натрупването на вижданията (картини, образи) и пропускането им през себе си, пред актьора се изправя нов проблем: как да съчетае вече селектираните картини с компресираня и определен ритъм на стиха. Всички натрупания във въображението картини трябва да се вместят в няколкото думи от стихотворния ред, обусловен от ритъма, зададен от Шекспир.

Този процес от своя страна изисква нови знания – студентът/актьорът трябва да разбира законите на работата със стихотворната форма. По думите на П. Брук „Проблемът е в това да се намери верния подход към стиховете. Ако този подход е прекалено емоционален, артистът ще стане помпозен; ако подходът е прекалено интелектуален, артистът ще загуби човечността си; ако е прекалено праволинеен, текстът ще стане банален и ще загуби своята истински смисъл. Тук е важно техниката, въображението и живият опит да бъдат подчинени на създаването на единно цяло. Трябват ни актьори, които знаят, че между възвишеното и реалното няма противоречие, актьори, които могат лесно да преминават от стихове към проза, следвайки мелодиката на текста“. [11, с. 109-110]

### **3. Закони и термини при мерената реч**

В повечето случаи сме свикнали да определяме стихотворната реч от наличието на рима (римата е фонетична повторителност в края на стиха, която се повтаря в някои от следващите стихове). Да, но когато няма рима? Още повече, че в пиесите в стихове не винаги има рима, дори обратно – често тя изобщо отсъства. Базовият елемент за определянето на стиха, е всъщност *ритъмът*.

По принцип ритъмът (от гръцкото „такт“, „съразмерност“) е повторение на някакви сходни явления през определени съизмерими интервали. Какво се „повтаря“ в поезията? Повтарят се групи от срички, в които винаги има само една ударена сричка. Тази група се нарича *стъпка* – това е най-малката, неделима част, единица на стиха, своеобразен квант, който не може да се дели на свое по-малко. Стъпката сама по себе си още нищо не значи. Тя трябва да се повтори няколко пъти в един стих (ред), за да усетим размера – да, защото той произлиза от последователната повторемост на една и съща сричкова структура, или, както вече казахме, стъпка.

След като в една стъпка трябва да има само една ударена сричка, то другите задължително са неударени. В стъпката тези неударени срички могат да бъдат една, две, три, (рядко). Важно е и още на кое място в групата се намира ударената сричка. Ето тези критерии – колко са сричките в стъпката и къде в стъпката се намира ударената сричка, диктуват размера (или метъра) на мерената реч. Когато поетите съчиняват стиховете си – този процес се нарича *версификация* (от лат. *versus* – стих и *facio* – правя), те следят колко срички има в думите и на коя сричка пада ударението. Те аранжират (събират думите в редица) така, че при нареждането им техните ударения да имат повтаряща се периодичност. Или – така че между ударенията в един ред да има фиксирано количество неударени срички. Така се получава ритмизацията или метриката в поезията.

**Ритъмът – това е периодично повторение в стиха на ударени и неударени срички.** „Ритъмът създава стиха. Макар и да е свойствен и на прозата, той е белегът на стихотворната реч, която се разграничава от нея по следния начин: стихотворният ритъм в най-широк смисъл е повторение на експираторни звукоречни единици“. [12]

Вече няколко пъти по-горе засегнахме термина стих/ред. Какво е *стих*? Това е един ред от поезията, в който са спазени законите на размера и поради това той е автономен, и още – за



да се отдели неговата автономност, неговата ритмическа цялост, той винаги завършва с *пауза*. А съчетанието на стихове, обединени с общо римуване и представляващи ритмическо и синтактично цяло, рязко отделени от съседните следващи съчетания на стихове, се нарича *строфа*.

Строгата ритмическа подреденост на стиха води до усилване на емоционалното звучене. Преминаването в една пиеса от проза към поезия – е своеобразен сигнал на поета за това, че следва смислова материя, далечна от ежедневието, бита, така стихът въвежда в по-силна емоционална атмосфера.

Сега да се обърнем към проблема за видовете стъпки, чиято повторемост в стиха, от своя страна, определя размера на мерената реч.

### **3/а Двусрична стъпка.**

Ако в двусричната ритмическа стъпка има ударение на първата сричка ( – U), този размер се нарича **хорей**. Според броя на стъпките в стиха има от двустъпен до осмостъпен хорей. Съответно, ако ударението е на втората сричка – се нарича **ямб** ( U – ). Например: “good BYE”. Според броя на стъпките в стиха има от двустъпен до шестостъпен ямб. Да подчертаем още веднъж, че размерът няма никаква връзка с римата. Стиховете трябва да имат размер, независимо от това дали са с рима или представляват *бял стих*. Да отбележим още, че размерът не е само зададен ритъм, но и зададено настроение. Ямбът, например, има силно и енергично звучене.

Тъй като хорейната и ямбовата стъпка са кратки, при употребата на многосрични думи и на думи без ударения се налага да се използва *пирихия*. *Пирихий* – това е облекчена стъпка (U U), при която имаме две неударени срички една до друга. Това е условно обозначение на пропуск на метрическото ударение на онова място в стъпката (ямбическа или хорическа), където нашият слух вече е уловил определена ритмическа инерция в няколко реда в стихотворението. Също е важно при версификацията да знаем какво е *спондей* – утежнена стъпка ( – – ), при която имаме две ударени срички една до друга. Спондеят се среща рядко, пирихийт – често. Използването на тези спомагателни стъпки помага за разнообразяването на ритмическите оттенъци на стиха.

**3/б Трисрични стъпки.** В случая, когато само първата сричка е ударена, а останалите две нямат ударение ( – U U), имаме размер *дактил*. Според броя на ритмическите стъпки в стиха различаваме двустъпен, тристъпен, четиристъпен, петостъпен и шестостъпен дактил. Когато в трисричната стъпка ударението пада на средната сричка (U – U) имаме размер *амфибрахий*. Според броя на ритмическите стъпки в стиха различаваме двустъпен, тристъпен, четиристъпен, петостъпен и шестостъпен амфибрахий. А пък трисричната ритмическа стъпка, при която първите две срички са неударени, а третата – ударена ( U U –) се нарича *анапест*. Според броя на ритмическите стъпки в стиха различаваме двустъпен, тристъпен, четиристъпен, петостъпен и шестостъпен анапест.

Запознавайки студентите със схемата на която и да е стъпка, трябва да се подчертае, че стъпките се определят в рамките на целия стих, а не във всяка дума поотделно. Т.е. – съчетават се срички и от съседно стоящи думи. Можем да говорим също така за правилен и неправилен ритъм. При правилния ритъм ударените срички се повтарят през равни интервали от време в зависимост от характера на стъпката. При сложния ритъм имаме съчетание от няколко вида стъпки в един стих.

Трябва да се има предвид, че определянето на размер може стане не по един, а по няколко поредни реда (стиха). Така ритмическата структура на стиха ще стане по-осезаема. Освен това, както вече отбелязахме по-горе, в един ред може да има пропуски на метрически ударения (пирихии).

Размерът и ритъмът в поезията са два критерия, които са неразривно свързани. Но между тях има и известна разлика. *Метриката* (занимава се с размера или метъра, което е едно и

също) е дефинираща характеристика на даден стих (например *петостъпен ямб*), докато *ритъмът* е свързан с реалното произнасяне на поетичната реч. Ритъмът трябва да се улавя от актьора при четене на глас, тъй като ритъмът се отнася към звучащото слово. Съответно, тук влизат в действие и други елементи, усилващи ритмизацията, като *паузата* и *цезурата*, които не са фиксирани (нотирани) в стиха, но се подразбират.

*Паузите* в края на стиха създават първичния ритъм на стиха, именно те фиксират реда, единицата на ритъма, разделят един стих от друг. Те са автономни, зададени са от структурата на стиха, те са опори на ритмическата конструкция. Паузите при пренос (анжамбман) са доста трудни за актьори, ако чувството им за ритъм е слабо развито. Редът (стихът) завършва, а мисълта продължава, необходима е пауза. Но ако тя „пречи“ на актьора, той слива последната дума с първата дума от следващия стих. Нарушава се не само ритмизацията, но и става обедняване на смисъла.

*Цезурата* е също ритмообразуващ фактор. Това е задължителна малка пауза вътре в стиха. Тя се използва за ритмическото организиране на по-дългите стихове. Всъщност, тя действа като липсваща сричка и попълва времетраенето на стиха. В петостъпния ямб цезурата е след втората стъпка, в шестостъпния – след третата стъпка. ) След цезурата може да се смени размерът. Актьорът трябва да оправдае наличието ѝ – може да смени динамиката на стиха, да смени интонацията в зависимост от смисъла.

Ритмообразуващ фактор е и *клаузулата*. Клаузула – това е група заключителни срички в стиха, започвайки от последната ударена. Клаузули има във всеки стих – и римуван и неримуван. Клаузулите се различават в зависимост от мястото на ударението – ако ударението е на последната сричка – това е мъжка клаузула. Ако е на предпоследната – женска. Ако е на средната сричка – се нарича дактилическа.

На ритмическото звучене на стиха влияе и синтактическата структура в произведението. Когато стихът (редът) представлява единно – и ритмическо, и интонационно-фразово цяло (т. е. когато в края на стиха завършва речевият такт или фраза), паузите в края на стиха възникват естествено, долавят се отчетливо и много ясно заради метрическата регулация и подредеността на ритмо-мелодиката на стиха. Но има и така нареченото пренасяне – *анжамбман* (от фр. enjambement, от фр. Enjambe – прекрочвам, прескачам) – или можем да го наречем *пренос*. Това е несъвпадение на метричното разчленение на стиха с неговото интонационно-фразово разчленение. Фразата, или част от нея, се пренася на следващия ред, а също може да се пренесе и на няколко следващи реда.

При анжамбмана ритмическата цялост на стиха се нарушава, паузата отслабва малко, въпреки че обезателно трябва да бъде запазена в звучащата реч, тъй като тази пауза е структурна и създава първичния ритъм на стиха. Разбира се, е по-лесно да се „държи“ паузата тогава, когато края на стиха съвпада с края на речевия такт или фраза, т. е., когато паузата съвпада със смисловата пауза. Паузата не бива да се издържа формално, а трябва да стане творчески необходима – оправдана. Това се уточнява при събитийно-действиен анализ на поетичната реч в драмата. Дължината ѝ зависи от решението на изпълнителя, както и от синтактическата структура на дадения материал.

#### 4. Поетичната форма на Шекспир

Поетичните текстове в драматургията на Шекспир са написани в петостъпен ямб. В сонетите си поетът използва именно този размер, пак него използва и в драмите си, но с известни разлики. Петостъпният ямб е ритмическа схема, при която поетическият ред (един стих) се състои от десет срички. Сричките се делят на пет двойки – пет ямбически стъпки.

Петостъпният ямб се разполага в стиха така:

baBOOM / baBOOM / baBOOM / baBOOM / baBOOM.

Ето пример от сонет 12 на Шекспир:

**When I do count the clock that tells the time,**

When I / do COUNT / the CLOCK / that TELLS / the TIME (Сонет 12)

В български превод началото на този сонет звучи така:

**Когато гледам как летят стрелките**

Ко ГА /то ГЛЕ/ дам КАК/ ле ТЯТ/ стрел КИ те/

Ако продължим нататък, виждаме:

Ко ГА /то ГЛЕ/ дам КАК/ ле ТЯТ/ стрел КИ те/  
и в МРАК/ от НА/ сят ТО/ я ЗЛА/ тен ДЕН,  
ко ГА/ то ВЕХ/ не ВСЕ/ ки ЦВЯТ/ в ле ХИ те/  
и КИ/ чу РЪТ/ ко СИ/ е ПО/сре БРЕН/

Пиесите на Шекспир, както казахме, са написани с петостъпен ямб, но при тях редовете (стиховете) не се римуват (бял стих) и не се групират в строфи. Защо? Защото чистата поезия е трябвало да бъде приложена в жанра на драмата, но пък там е необходима по-вариативна, по-подвижна форма за изразяването на речите и мислите на героите. Тук римуването не винаги е подходящо, тъй като придава неестественост на речта на героите (въпреки че в драмите на Шекспир има и много римуван текст). Същото е и със строфите. В началото Шекспир е писал всеки поетичен ред (както и в сонетите си) като завършена ритмическа единица – т. е. редът накрая завършва с точка (или въпросителен/възклицателен знак) – въпреки необходимостта да продължи мисълта на следващите редове. Това нахъсвало и спирало ритмичното течение на поетичната реч. Постепенно Шекспир намира форма, която придава плавност на изказа – той започва да разпростира мисълта си и нейния изказ в речта не само в рамките на един поетичен ред – стих, но и на следващите – два, три, четири, пет. Или – използва *анжамбмана*.

Разбирайки структурата на шекспировия поетичен текст, актьорът трябва да се научи да го използва за предаване на картини, мисли и извършващи се действия. Или – трябва да подчини всичко на ритъма на Шекспир – на тази първооснова на неговата поетична реч. Да отбележим, че ритъмът на Шекспир не е формален, а е тясно свързан с течението на неговите мисли, силата на ритъма определя реда на въпросите и отговорите в неговите диалози, скоростта на тяхното редуване. Резките ритмически несъответствия диктуват появата на неочаквани авторски прозрения и твърдения.

### **Заклучение**

Опитът на съвременния актьор/студент да се еманципира от стиха в драматургията е следствие от неправилно разбраната „естественост“ в театъра. Не, в поетичната драма има „изкуственост“ и тя е „естествена“ именно за този жанр. Нелепо и проява на лош вкус, на дилетантизъм е да мислиш, че в стиха има музикалност, която пречи на „случките“ в пиесата, напевност, която е чужда на разговорната речева интонация. И като така да придърпваш словесната изразителност на стиха към грубите клишета на узнаваемата съвременна реч – уж с цел осъвременяване. Истинското осъвременяване идва не по този лесен начин, а чрез дълбоко, лично постигане на сложните смислови и поетични шекспирови фигури. Всъщност, това е едно много интересно и увлекателно пътешествие навътре в природата на великия английски



поет, в което той, Шекспир, винаги ще ти се отблагодари с неочаквани артистични находки, винаги ще те възнагради с ново познание за живота.

В тази статия се опитам да дам кратко теоретично обяснение на необходимите знания, които трябва да притежаваме, за да пристъпи към работа върху пиеса на Шекспир. Тук липсват конкретни примери за работа върху монолози и диалози (поради ограниченията за краткост на дадената студия), които, по възможност, ще бъдат разгледани в следваща статия.

#### References:

1. **Purishev, B.**, 1996: Literatura Epohy Vozrozhdeniya. Ideya "universalnogo cheloveka". M., Vyschaya shkola. <http://svr-lit.ru/svr-lit/purishev/index.htm>
2. **Platonova, E.**, 2004: Desyat leksii po antichnosti. Stati. [http://sbiblio.com/biblio/archive/platonova\\_10/](http://sbiblio.com/biblio/archive/platonova_10/)
3. **Huizinga, Y.**, 2011: Homo ludens. Chelovek igrayushtiy., SPb., Izdatelstvo Ivana Limbaha. s. 251
4. **Bruk, P.**, 1976: Pustoe prostranstvo., M., Progress. s.73, s.16, s.70
5. **Shiyanov, M.**, 2013: Teatr Mihaila Chehova mezhdru simbolistami I bolshevikami. Zhurnal Teatr №11–12. <http://oteatre.info/teatr-mihaila-chehova-mezhdu-simvolistami-i-bol-shevikami/>
6. **Chehov, M.**, 1986: Literaturnoe nasledie v dvuh tomah. Tom 2. On iskusstve akiora., M., Iskustvo. s.237, s.259, s.240, s.226
7. **Morozov, M.**, 1954: Izbrannye stati I perevody., Yazyk I stil Shekspira., Philology.ru <http://www.philology.ru/literature3/morozov-54a.htm>
8. **Garin, I.**, 1994: Proroki I poeti. Shekspir., M., Terra. [http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/p\\_p.txt](http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/p_p.txt)
9. **Anikst, A.**, 1974: „Shekspir. Remeslo dramaturga”. Rech. Dialog. Izd. Sovetskii pisatel. s. 235 <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-remeslo-dramaturga33.html>
10. **Ten, I.**, 1871: Razvitie politicheskoi I grazhdanskoi svobody v Anglii v svyazi s razvitiem literatury. Ch. 1., s.378,379-380. <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-remeslo-dramaturga36.html#bookmark1>
11. **Bruk, P.**, 1996: Bluzhdayuhtaya tohka. Stati.Vystupleniya. Intervyu. SPb., M., MDT., Artist. Rezhisser. Teatr. s.109-110
12. **Pundev, V.**, 1927: Poeticheskiyat ritum © Izdatelstvo LiterNet, 05. 04. 2002. <https://litenet.bg/publish5/vpundev/ritym.htm>.