

БАРОКОВИ ЕЛЕМЕНТИ В ТРАГЕДИЯТА „МАКБЕТ“

Людмила Стефанова

Може ли да се говори за Шекспир като за бароков автор в една барокова епоха? Това е въпрос, който през последните тридесет години занимава шекспироведите. Доколко барокът, това движение, което след 1580 г. се налага във всички области на изкуството в Европа, оказва влияние върху големия английски поет и драматург?

Задачата на настоящата студия е ясна и едновременно с това трудна: да покаже и докаже чрез анализ на едно само произведение на Шекспир степента на това влияние.¹

По-логично би било да се потърси и установи влиянието на барока в пиеси като „Комедия от грешки“ или „Сън в лятна нощ“, в които има твърде много похвати — преобличания, недоразумения, свързани с двама близнаци, обърквания прилики, заплетени интриги, театър в театъра и др., или трагедии като „Крал Лир“ или „Тит Андроник“, в които наред със споменатите похвати ужасът — тази типична за барока черта, е доведен до пароксизъм. Считаме обаче, че това малко изследване ще бъде по-доказателствено, ако изберем „Макбет“ — трагедия, която заедно с „Отело“ е считана за най-класическата, най-отмерената и най-„трезвата“ трагедия на Шекспир.

Налага се следователно в началото да бъдат изтъкнати отделните барокови елементи, а след това тяхната функция в трагедията.

БАРОКОВИ ЕЛЕМЕНТИ И ТЕМИ

Свят, в който господствуват привидното и двусмисленото:

Бароковият свят, както подчертава Ж. Русе в труда си „Литературата на барока във Франция“², е свят, ръководен от Цирцея, богинята на метаморфозите, и от всички други богини и полубогини, които в литературата около 1600 г. и голяма част от XVII в. се явяват като нейни сериозни съперници, познатите магьосници и вещици Медея, Калипсо, Алцина, Армида, Урганда, Исмена. Балетите и пасторалите, поставени в дворовете на кралете в Европа по това време, показват скали, които се движат или се превръщат в конници; планини, които се разтварят; рицари, които се превръщат в дървета или канари; подвижни гори; различни форми, които се появяват бързо и още по-бързо изчезват; човек не е сигурен дали това, което вижда, действително съществува; действителното и привидното са непрекъснато смесени, а самият човек изглежда като играчка на някакви мистериоз-

¹ У нас някои проблеми, свързани с барока в английската литература, са разгледани в студията на проф. М. Минков. *Baroque Literature in England*. Sofia, 1947.

² J. Rousset. *Thèse présentée à la Faculté des Lettres Genève*. Paris, 1953.

ни сили, които непрестанно му се подиграват. „Изглежда, че в присъствието на Цирцея светът изгубва своето единство, земята — своята стабилност, хората — своята автентичност; всичко се разлага, за да се пресъздаде отново, въввлечено в приливите и отливите на една постоянна промяна, в игра на привидности, които са в надпревара с други привидни неща.“³

Разбира се, „Макбет“ не е нито балет за пред кралския двор, нито пасторала, а и Цирцея изобщо не се появява. Но тук пък се намесват вещиците — три вещици, в чието съществуване вярват всички или почти всички във века на Елисавета. Видения, халюцинации, миражи, сънища и кошмари непрестанно се преплитат в действието на трагедията „Макбет“. Шекспир очевидно, без да подозира съществуването на това, което днес наричаме модерна психоанализа, познава влиянието, което подсъзнателното упражнява върху поведението и мислите на хората. Но независимо от това, за да даде конкретен израз на потока на привидното, в който са потопени Макбет и леди Макбет, той прибегва до магиите на същества, надарени с безспорна магическа сила. Нека припомним вещицата, която води страшното хоро на привидностите — Хеката — тази, която според митологията е майка и на Цирцея, и на Медея, и която се слави с това, че изпраща на хората нощните ужаси, сънища и ужасяващи призрания. По този начин Шекспир, доказвайки своето умение на психолог и едновременно с това отразявайки в трагедията вярванията на своето време, създава и творба с някои типични за европейския барок черти.

Така той въвежда зрителя в един странен и фантастичен свят, в който разстоянията изобщо нямат значение; свят, който се простира от шотландската равнина до границите на Ахерон. Земята се тресе, камъните проговарят, конете се изхапват един друг. Така фантастичното влиза в трагедията, героят се потопява в кълбо от привидности и не може да разграничи вярното от фалшивото до такава степен, че заявява: „Аз живея като омагьосан“ (*I bear a charmed life*, V, viii, 12).

Наистина темата за „привидното“, „лъжливото“ присъствува постоянно и навсякъде в „Макбет“: всичко може да бъде изтълкувано по един или по друг начин. Така още в първата сцена вещиците ни казват: „Битката е загубена и спечелена“ (*the battle's lost and won*). В бароквата творба събитието или героят (според случая) е разгледан от автора *в* и *от* всички негови аспекти. Получава се впечатлението, че авторът се върти около него, описва многобройните му лица, всяко лице последователно става реалност, докато предишното, предшестващото се превръща в привидност. По същия начин битката е била спечелена от едните, но победата не може да бъде разбрана без нейния антоним — поражение. Не може да се предвиди едното без другото. Оттук и въпросът, дали човек е сигурен, че ще бъде победител, ако е сигурен, че завинаги е бил победен. Действителността е многообразна, неуловима, изпълзваща се, фрагментарна, двусмислена. Макбет по същия начин спечелва титлата, която Кодор е загубил, а по-късно леди Макбет ще придобие смелост от виното, което е отнело и силата, и смелостта на слугите.

По отношение на ценностите същата двусмисленост е налице: Къде е добро? Къде е зло? Това, което изглежда справедливо, наистина ли е справедливо? Нека припомним: „Доброто е лошо, лошото е добро“ (*Fair is foul, and foul is fair*) — мисъл, която леди Макдъф по-късно отново ще повтори:

Къде да бягам?

Whither should I fly?

Кому съм причинила зло? Но аз забравям, че на този земен свят

*I have done no harm. But I remember now
I am in this earthly world, where to do harm*

³ J. Rousset. Op. cit., p. 16.

мнозина хвалят злото, а доброто
се смята често за опасна глупост.⁴

Is often laudable, to do good sometime
Accounted dangerous folly.

(IV, ii, 71-5)

Самият Макбет в цялата пиеса взема полуистините и привидностите за исти-
ни и когато в края на трагедията истината тръгва под формата на тръгналата
напред гора, той забелязва грешката си и чрез антитеза заявява:

Сега аз дръпвам поводите на
решимостта си и прозирам как
ме лъга Сатаната с истини
двусмислени. . .

I pull in resolution, and begin
To doubt th'equivocation of the fiend,
That lies like truth.

(V, v, 42-4)

Вещиците не са го излъгали, но като всички същества, които получават силата
си от дявола, те знаят само част от истината, затова са му казали само полуисти-
ни, тъй като са се изразявали винаги с нарочно търсена двусмисленост. Грешката
на Макбет е, че е повярвал на абсолютната истинност на техните предсказания
и не е разбрал, че думите им допускат различни тълкувания. Повярвал е в това,
в което е искал да повярва. Бил е следователно играчка на самия себе си, на
своите тъмни желания и помисли, но едновременно и играчка на вещиците. Иг-
рачка на привидното, на това, което изглежда само като действително.

Макбет следователно е жертва на привидното, но самият той си служи с това
„привидно“ и с „измамното“, както предателят Кодор, чиято титла наследява.
Бароковият свят е свят, в който лицемерието и преструвката са нещо обикновено,
маските и заблужденията — нещо постоянно. Човек не е това, което другите
считат, че е; нека припомним тази мисъл на Дънкан, в която се чувства толкова
разочарование и болка: „Няма начин душата да узнаем по лицето“ (There's no
art To find the mind's construction in the face. I, iv, 11-2).

Това е същата маска, която по настояване на жена си ще носи и Макбет:

За да ги заблудиш сега,
изглеждай като тях: „Добре дошли“
да казва всеки поглед, жест и дума;
и с вид на безобидно цвете, крий
змията, свила се под него. . .

To beguile the time,
Look like the time; bear welcome in your eye,
Your hand, your tongue; look like the innocent
flower,
But be the serpent under't

(I, v, 66-9)

му казва тя; малко по-късно той самият ще реши да поеме завинаги двойствения
живот, в който привидното, измамното ще вземе връх над дълбокото реално
същество:

С весел вид при тях ще влезем ние —
лъжовен лик сърце лъжовно крие!

mock the time with fairest show;
False face must hide what the false heart doth
know

(I, vii, 81-2)

Темите за предателство и лъжа (друга форма на маската) са предмет на разго-
вора между леди Макдъф и сина ѝ, разговор, чиито песимистични заключения са:

Тогава лъжците са ужасно глупа-
ви. Те са толкова много, могат да
надвият честните и да ги избегнат.

Then the liars and swearers are
fools, for there are liars and swear-
ers enow to beat the honest men and hang up them

(IV, ii, 54-6)

⁴ Цитираните в студията стихове са взети от преводите на В. Петров, Л. Огнянов и др.;
в някои случаи за по-голяма точност авторът дава свой собствен буквален превод. Б. а.

„Измамното“ е навсякъде: до такава степен, че дори Малкъм, за да открие истината, трябва да прибегне до преструвка и маска (д. IV, сц. 3). Измамата е заразителна, Макбет си играе с огъня: той е сложил маска и резултатът е повече от очевиден — около себе си вижда само маски:

... чувам клетви, тихи, но дълбоки,
и хладно раболепно шумолене
на устните, че топлошо за мене,
което плахото сърце със радост
ми би отказало, но се боя...

... Curses not loud but deep, mouth-
honour, breath,
Which the poor heart would fain deny,
and dare not

(V, iii, 27—8)

А Малкъм добавя:

Само по принуда
му служат някои, но и при тях
сърцата пак отсъствуват.

... none serve him but constrained
things
Whose hearts are absent too.

(V, iv, 13—4)

Навсякъде се натъкваме на едно раздвояване, което винаги става за сметка на дълбоката истина. Остава само фасадата, точно както в бароквата сграда.⁵ Човекът е истински актьор и всички други са актьори. Шекспир като повечето барокови автори не може да устои на изкушението да конкретизира тази своя мисъл, въвеждайки театъра в театъра в „Хамлет“ и „Сън в лятна нощ“. „Естествено е — пише Русе — тази епоха, която намира израз във и чрез театъра... да търси да подчертае елементите на театъра: маската, декора и да направи от театъра предмет на своя театър.“⁶

Наред с това „привидното“, „лъжовното“ засяга не само хората, но и нещата: замъкът Инвърнес изглежда приветлив, излъчва чистота и нежност, а в същност е гнездо, в което се крият противни гнусни потенциални убийци. Измамна е външността на нещата. Природата също ще наметне дреха и ще се преоблече, нощта ще сложи маска на всичко (д. III, сц. 6).

„Това, което изглежда“ е навсякъде в пиесата. Дънкан заспа — прилича на бащата на леди Макбет; сънят прилича на смъртта, сънят е като всекидневна смърт, заспалите хора са като мъртви, но и нещо повече, те са само това, което изглежда, че са (д. II, сц. II, 53).

Впечатлението за иреалност се натрапва от началото до края на трагедията. Различията се стопяват. Всичко се прелива едно в друго: леди Макбет изглежда будна, а в същност ходи и говори на сън. Къде е границата между съня и бодърстването, които по начало като че ли се изключват? Макбет може да изглежда луд: той вижда призрак там, където другите виждат само стол. Леди Макбет, като говори за него, използва многозначещите думи „лудост“, „бъркотия“ (disorder). В края на пиесата виждаме как той се разгневява, изпада в истински словесен делириум и тогава неприятелите му казват, че е луд. Темата за лудостта и за симулираната лудост е любима тема на писателите от барока, тъй като лудият е човекът, който поставя маска на всичко, което вижда. Могат да бъдат посочени много примери в пасторалата и трагикомедията. Но луд ли е наистина? Струва ни се, че той в същност докрая има ясно съзнание за това, което е направил, и за това, което му се е случило. Дали халюцинациите му са, както и той, и леди Макбет мислят, само плод на страха му? Дали помощниците на Хеката не са му изиграли страшна шега? Или може би нещо друго му

⁵ Rousset. Op. cit., p. 168.

⁶ Rousset. Op. cit., p. 71.

припомня истината, по-вярна от всички маски, истина, която той ще отхвърли и ще определи като „лъжовна“:

Махни се, сянка страховита!
Жестоко привидение, махни се!

Hence, horrible shadow!
Unreal mock'ry, hence!

(III, iv, 106—7)

Шекспир не дава отговор. Всичко може да е възможно. Всичко може да се предполага, всичко да се допусне. Човекът и действителността са многолики и никой не може да каже кое от техните лица е най-важното. Заключение, което се налага, до голяма степен се свежда до един от интересните бароклови въпроси: не сме ли всички повече или по-малко луди? И къде е границата между лудостта и нормалното състояние?

СВЯТ НА ДВИЖЕНИЕ И ПРОМЕНИ

Всичко е движение в „Макбет“. Всичко става в една атмосфера на голямо безредие и всеобща бъркотия — от момента, в който заговорват вещиците „скоро, скоро“ сред буря, гръмотевици и светкавици, до момета, в който гората започва да се движи. Но между тези две крайни граници се вмести голямото смущение, настъпило след убийството на Дънкан, и последния призив на Макбет към вихъра и бурята: „Вилнейте хали! Ела гибел!“ (Blow wind, come wrack, V, V, 51).

Всичко се движи, всичко се променя в „Макбет“. Светът, в който живеят персонажите, е един обрнат с главата надолу свят: нощ е, когато трябва да е ден. Един досаден бухал убива благороден ястреб: послушни и красиви коне започват свирепо да се бунтуват срещу робството на човека и се нахвърлят един срещу друг. В този наопаки обрнат свят и ролите също са разменени, мъжът се страхува, той е под впечатлението на своето смутено въображение; жената се държи като мъж. (Известно е впрочем, че в света на барока странните контрасти се срещат много често — жената се преоблича като мъж, срещат се и бели маври, и деца, по-стари от своите бащи и пр.) Освен това жената, недоволна от това, че се е освободила от своята женска природа, се стреми да въплъти в себе си всички духове на злото и да се превърне почти във фантастично чудовище. Леди Макбет иска една истинска и, бихме казали, пълна метаморфоза. В следните стихове Макбет също се изразява с образи, които предизвикват асоциации за метаморфоза:

Коего мъж би дръзнал да извърши,
и аз ще го извърша! Приближи се
във образ на космата руска мечка,
хиркански тигър, носорог свиреп;
вземи каквато искаш форма — само
не тази тук — и крепките ми жили
не ще потръпнат!

What man dare, I dare.

Approach thou like the rugged Russian bear,

The armed rhinoceros, or th'Hyrcean tiger;

Take any shape but that, and my firm nerves
Shall never tremble.

(III, iv, 99—103).

На тази „космогония на движението“, както я нарича Русе, в трагедията „Макбет“ отговаря и една особена психология на движението: Макбет не желае да остане на едно място; той иска на всяка цена да напредне, тласкан от амбицията си. Бързината, с която се връща в къщи и която всички забелязват, е много символична:

Къде е Колорският тан?
Препускахме по дирите му, тук
решени първи да го поздравим,

Where's the Thane of Cawdor?

We coursed him at the heel and had a purpose

но той добър ездач е и пред нас
пришпорваше го пламенната му
любов.

To be his purveyor; but he rides well,
And his great love, sharp as his spur, hath hold him
To his home before us.

(I, vi, 20—4)

Макбет се стреми, иска да върви напред бързо и непрестанно живее, като се проецира в бъдещето: готов е „да скочи в живота, който предстои“ (jump the life to come) и противно на жена си (след като тя е получила короната) се интересува не толкова от това, което има и може веднага да получи, колкото от това, което не ще може да има по-късно. Короната му ще бъде „безплодна“, затова той живее в една вечна незадоволеност и никога няма да намери покой. Макбет върви бързо и тази бързина става подозрителна. Той избързва твърде много, като убива двамата слуги. И мъката, която показва, когато научава за смъртта на Дънкан, също преминава много бързо. Макдъф, Малкъм и Доналбейн онемяват от болка — Макдъф е като вкаменен от страдание, а образът на Горгона, който Шекспир припомня, извиква в съзнанието картината на пълна замръзнала неподвижност, точна картина на истинското страдание. Синовете на краля казват:

Нашите сълзи не са още кипнали!
... И скръбта ни не е докрай
укрепнала за дело

Our tears are not yet brewed. . .
Nor our strong sorrow Upon the foot
of motion

(II, iii, 129—31).

и после заключават:

Какво ще правиш? Да странам от тях!
Двуличниците лесно разиграват
неискрени жалейки.

What will you do? Let's not consort with them.
To show an unfelt sorrow in an office
Which the false man does easy.

Темата за движението в случая се среща с темата за маската и царството на „лъжовното“, „привидното“: на динамизма на Макбет, динамизъм твърде съмнителен и наред с това съпътстващ маската, са противопоставени неподвижността и мъчнатието на тези, които остават и искат да останат в „истината“, във „вярното“.

Но, както е известно, Макбет не е сам в безсънието си, както и в неспирното си движение. Скоро и другите се раздвижват и малко по малко той вижда как бягат всички, които са били около него. Първо избягват двамата принцове, после Флинс, след това Макдъф и накрая всички, които са се клеили във вярност и подчинение на узурпатора. Никой не смее да остане: Рос съобщава на леди Макдъф за отпътуването на мъжа ѝ, но и самият той не смее да остане. Вестоносец се появява, за да я помоли да избяга и се спаси от опасността, която я заплашва, но и той не се спира за дълго при нея. Появяват се убийците. В замъка на Макдъф царят необикновено движение и смут. Същото оживление цари и в Дънсинейн в края на пиесата, до момента, в който всички изоставят Макбет. Вън от всякакво съмнение е фактът, че виновникът за този смут и тревожно движение е самият узурпатор: преди да извърши престъплението, той се бои, че няма да бъде в състояние да спре машината, след като веднъж я е пуснал в движение. Оказва се, че има право. Би искал да може да задвижи нещата и да ги спре, когато поиска, по своя воля, но очевидно човек не може да спре себе си, както би искал, и не е в състояние да сложи преграда пред нашествието на злото.

Не е трудно да се покаже развитието на Макбет и леди Макбет в пиесата. Двамата са попаднали безвъзвратно в прочутата „адска машина“, която не може

да бъде спряна, и точно в това се състои тяхната трагедия — невъзможността им да направят дори крачка назад или просто дори да спрат нещата, за да намерят ако не временно задоволство, то поне малко отдых. Макбет следователно е длъжен да продължи и оттам нататък няма никакво основание и другите да спрат, нито пък светът, който още от началото е реагирал чрез движение и бурно възмущение, да спре да действа.

СМЪРТ И ДВИЖЕНИЕ

Светът, в който се движат персонажите в пиесата, е свят на смъртта, и то не каква да е смърт. Не се касае за спокойната и кротка смърт, която обикновено е представена в надгробните паметници на Ренесанса. В случая става дума за грозна, ужасна смърт, която характеризира бароковите творби. . . Кръвта тече на потоци в „Макбет; телата са пронизани, разкъсани, раните са многобройни, зейнали, страшни; труповите са валият в кръв, лиатата са също така зацапани с кръв, избиват се цели семейства; убиват бащата пред сина, детето пред майката, убиват добродушен, доверчив старец; кралицата не би се колебала (по собствените ѝ думи) да смачка черепите на своите деца; убиват, бесят и всичко това се прави по един съвършен, рафиниран начин. Простата смърт не е достатъчна; накрая, както казва Рос, „Шотландия се е превърнала в огромен гроб“ (IV, III, 166).

Самото действие, патетиката и метафорите правят от „Макбет“ пиеса с подчертано присъствие на ужасна смърт, която винаги е дадена в характерна обстановка: шумове, викове, тъмнина, споменаване на имена на страшни птици или птици, които винаги предвещават нещастия. Но тази смърт не е само ужасна, тя, както всичко в бароковия свят, е движение: мъртъвците мърдат (Но мъртвите наистина ли са мъртви в „Макбет“, бихме могли да се запитаем?). След появяването на кървавия призрак на Банко Макбет изразява по следния начин своето смущение:

но досега
щом мозъкът му пръсвал е, човекът
умирал е и свършено, а днес
убитите. . . се вдигат пак.

The time has been
That, when the brains were out, the man would die,
And there an end. But now they rise again.

(III, iv, 77—80).

Става ясно, че това не е класическата смърт, скованата, неподвижната, а това е смърт, която събира в себе си темите за двусмисленост, за привидност, за движение — с една дума, това е истинска барокова смърт.

Схващането за смъртта в „Макбет“ се свързва с темата за движението и по друг начин: тя не настъпва в даден определен момент, и то веднъж завинаги, но често настъпва бавно. Всеки ден се умира по малко, всеки ден ни води непреодолимо към смъртта. Животът носи в себе си смъртта. Нека припомним прочутите стихове:

Туй наше вечно „утре“, „утре“,
„утре“
пъзли от ден на ден с крачета ситни,
дорде изгризе сетната частица
на срока ни. А всички наши „вчера“
са светели по пътя на глупци
към мухъла на гроба. . .

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death.

(V, v, 19—23).

Смъртта е непрестанно в ход и поради това животът е само маска на смъртта, животът не е нищо друго освен илюзия, животът в същност е сън.

„Този живот е само една движеща се сянка“
(Life's but a walking shadow, V, v, 24).

Отново се появяват маската и двусмислицата, но този път свързани с движението и смъртта. Нищото и иреалното се намират в сърцевината на живота. Животът е ли живот? Смъртта не е ли една от маските на живота или обратното е вярно: животът е една от маските на смъртта?

ЧОВЕКЪТ В ТОЗИ СВЯТ

Писано е твърде много за страха в трагедията „Макбет“. Но наред със страха силно впечатление правят учудването и объркването на действащите лица. Пред двусмислеността на нещата и хората, пред този живот, който може да бъде и смърт, сънят, който прилича на смъртта, животът, който е като сън, лудостта, която може би е само привидна лудост, и пред общото объркване всички персонажи имат чувството за нещо странно, непонятно: неслучайно думата „странно“ се повтаря постоянно в трагедията, а всички действащи лица са непрестанно „слисани“, „изумени“. Те са несигурни, съмняват се във всичко, както Банко пред вещичите. Смущението, объркването ги държат здраво. Те се запитват, искат да знаят на какво в същност могат да вярват.

Макбет разсъждава така:

Таз свръхестествена съблазън
не може да е лоша, не е и
добра.

This supernatural soliciting
Cannot be ill, cannot be good.

(I, iii, 130—1)

По-нататък разсъждението му е изпъстрено с „ако“ и „защо“ и той заключава:

Не съществува нищо друго освен
несъществуващото.

...and nothing is
But what is not.

(I, iii, 140—1)

Малкът отива дотам, че започва да живее в постоянно съмнение, защото съзнава риска, заплашващ всеки, който доверчиво и без усилие вярва на другите:

Ще я оплача, когато повярвам;
но аз вярвам, когато знам.

What I believe, I'll wail;
What know, believe. . .

А вашите думи — може би сте прав. . . What you have spoke, it may be so perchance. . .

(IV, iii, 8—11).

Всички въпреки изразяват това объркване, това съмнение, което разяжда съществуването им. Рос в действие IV:

Жестоки са тези времена — човек
предател щом да стане може и
сам без да го съзнава; щом от страх

But cruel are the times when we are traitors

And do not know ourselves; when we hold
rumour

се доверяваме на всеки слух,

From what we fear, yet know not what we fear

но без да знаем всъщност от какво
боим се — носени насам-натам
от бурните талози.

But float upon a wild and violent sea
Each way and none.

(IV, ii, 18—22)

Самият Макдъф изразява своето объркване пред страшната игра на маските и истината, пред която го изправя Малкъм: „Толкова желани и нежелани неща наведнъж; трудно е да ги съчетае“ (Such welcome and unwelcome things at once 'Tis hard to reconcile. IV, iii, 138—9).

По своята обърканост и несигурност всички персонажи в пиесата са объркани, защото, както отбелязва Русе по повод на трагикомичния герой, който е типичен бароков герой; „... той не е нито Едип, нито Одисей, не е нито победител, нито смазан от събитията, той е играчка, хвърляна и подхвърляна от невидима и постоянно сменяща се ръка; той върви от изненада към изненада, непрекъснато учуден, през внезапни и странни промени, върви в един свят, който никога не е това, което изглежда: щастието крие клопка, както ковчегът покрива жив човек, и надеждата е винаги едно нещастие. . . Житейският опит на героя го довежда до сигурността, че нищо не е сигурно, до убеждението, че всичко се променя. . . Той непрестанно се учудва на „странността“ на съдбата си. . . Този водопад от приключения. . . , в които той се загубва и намира, за да се загуби отново, нямат друга цел, освен да го доведат до това учудване, до чувството за странността, до съмнение по отношение на самия себе си. . .“ В действителност всички тези толкова многообразни същества не могат да разберат себе си и в това няма, струва ми се, нищо чудно. Макбет е постоянно смутен пред загадката на собствената си личност: той иска да действа, но и не иска, има странни видения. Откъде идват те?

Кинжал ли е това, що виждам аз
пред мен, със дръжка към ръката ми

Is this a dagger which I see before me?
The handle toward my hand? Come, let me
clutch thee!

обърната? Ела, аз трябва да
те сграбча! Не мога да те хвана,
но все си пред очите ми.

I have thee not, and yet I see thee still.

(II, i, 33—5)

Какво му се е случило? Каква страшна метаморфоза се е извършила у него следубийството?

Защо не можех аз да промълвя
„Амин“? . . .

But wherefore could I not pronounce
“Amen”?

(II, ii, 30)

Какво ми е, та всеки малък шум
ме ужасява?

How is't with me when every noise
appalls me?

(ibid. 57)

Що се отнася до възможността за разбиране между хората, трябва да посочим, че тя също напълно отсъства. Леди Макбет, която прави доста точен анализ на състоянието на съпруга си, в същност не го разбира. Същото неразбиране съществува между Макдъф и леди Макдъф, която осъжда внезапното бягство на своя мъж.

ЧУВСТВОТО, ЧЕ СВЕТЪТ Е ТЕАТЪР

Светът е странен, хората са сложни и много трудно разбираеми; в света и при човешките същества действителност и привидност са изцяло примесени: в такъв случай съвсем естествено е да се приеме светът като театър, в който човекът, непрестанно раздвоен и маскиран, действа като актьор. Това е свят, в който животът е комедия. Животът като игра в театъра е игра без особено значение и няма защо да бъде разглеждан сериозно. Тя е: „нешастна игра“, „приказка“, „шега“; той минава върху една „сцена“, „една кървава сцена“ и няма никакъв смисъл.

Животът е сцена, светът е декор. Състои се в преобличанията и смяната на костюмите според различните роли, които изпълняват хората в живота. Нешастен е този свят, в който всичко е игра и привидност; нещастен е този, който взима привидното за действително. . . Такъв герой живее с мъчителното чувство, че е мамен, излъган: това се случва на Дънкан, това ще почувствува и Макбет, играчка на своя страх, на своите сетива, на вещиците, на злото; от това се бои и Банко, който ясно съзнава всички примки, поставени пред него, който няма никакво доверие и се стреми да не се остави да бъде измамен нито от самия себе си, нито от другите, нито от „злите духове“. Това е и една от причините, поради която Макбет ще го убие: Банко отказва да носи маска, не приема факта, че животът е комедия и светът — театър, в който всички хора са актьори. Той не иска да влезе в играта, дори се противопоставя на тази игра. Нека припомним думите му след убийството:

Под божата десница
аз смело ще застана срещу всяко
домогване на подлия злодей!

In the great hand of God I stand, and thence
Against the indulged pretense If fight
Of treasonous malice.

(II, iii, 136—8).

Смъртта дебне всички; смъртта е в сърцевината на живота — това придава чувство на несигурност у човека. Обикновено в бароковите творби се предлагат две решения, които често се противопоставят едно на друго: или човекът се обръща към смъртта, свиква с идеята за смъртта, защото тя е врата към „отвъдния свят“, който пък от своя страна съществува под знака на постоянното и вечното. Това решение е подплатено с твърде силна доза от стоицизъм. Другото решение е приемането на живота такъв, какъвто е той, участие в играта и в непрекъснатата метаморфоза.

Можем ли да открием тези две решения в трагедията „Макбет? Можем, но с какви варианти: първият е вариантът, описан от Макдъф, когато хвали майката на Малкъм:

Тя мъртва всеки ден живя

(She) died every day she lived

(IV, iii, 111).

Смъртта на Кодор ни кара да мислим за смъртта на човека, който

.. умрял спокойно сякаш бил се готвил
да хвърли като свтина дрънкулка
най-скъпото си!

He died
As one that had been studied in his death
To throw away the dearest thing he owed
As 'twere a careless trifle.

(I, iv, 8—11).

Очевидно това е отношението, което Шекспир приема.

Но в „Макбет“ срещаме и поведението на тези, които, чувствувайки несигурността на живота и нестабилността на нещата в света, искат да извлекат всички

възможни радости, и то веднага. Така леди Макбет иска всичко, без да чака, като прибягва до това, което тя нарича „най-близкия път“. Тя иска да получи веднага короната и заявява:

Аз съм изцяло в бъдещето.

I feel now The future in the instant.

(I, v, 60—1)

Бъдещето няма значение, сегашното, „мигът“ трябва да бъде напълно изживян. Оттук идва и впечатлението за някаква „жажда“ на леди Макбет, особено в началото на трагедията.

Поведението на Макбет е по-сложно: той се колебае, но после започва да действа така, както е пожелала леди Макбет; изборът му го довежда до реализиране на всички негови планове. Но в този момент, вместо да изпита щастие, което са очаквали, чувството, което ги обзема, е „една съмнителна радост“ и Макбет неспокоен и разтревожен започва да изпитва носталгия към почивката, на която смъртта ни дава право; и завист към тези, които са намерили тази почивка. Във втора сцена от трето действие той противопоставя треската на живота на смъртта.

За отбелязване е, че никъде в трагедията „Макбет“ не срещаме чистата барокова радост, удивлението пред многообразието и неспирен поток на света и живота, който лесно можем да открием в произведенията на поетите от онова време. Напротив, Макбет и леди Макбет, които приемат това многообразие, намират по своя път, а и в края на пътя си само горчивина, разочарование, треска и някаква носталгия към един стабилен свят.

В „Макбет“ се сблъскват два свята: идеалният свят, светът на доброто, на стабилността и на реда и един бароков свят, който е изцяло злокобен. Сблъскването на тези два свята не довежда до победа нито на единия, нито на другия, но по един особен диалектически път довежда до странното сливане на двата свята и образуване на един свят с компромиси, който да позволи на човека да живее без тези мъчителни вътрешни борби, с които в същност е изпълнена цялата пиеса.

Можем да открием идеалния свят в „Макбет“ в сц. IV от д. I — това е светът, който Малкъм е открил в Англия, същия този свят, който привидно иска да създаде и Макбет, преди да види сянката на Банко. Това е свят, в който всеки си има място и трябва да остане на своето място. Принцът и поданиците му са свързани чрез взаимните си задължения, а за обществото това е гаранция за мир, хармония и щастие. Най-ценното качество, което може да се намери у човека от това общество, е зачитането на установения ред, а най-голямото престъпление — предателството, източник на безредие, анархия и затова то трябва да бъде жестоко наказано. Особено ярко е подчертан и принципът на законността: думата на Малкъм има твърде голямо значение за Макдъф, защото е дума на законния наследник. Този статичен, стабилен свят, с ясно настояще и чиста перспектива, е в същност антибароковият свят. Този свят именно ще се опита да разруши Макбет и чрез своето предателство ще го превърне в бароков свят.

Бароковият свят в „Макбет“ е светът на злото. Движението, общата бъркотия, господството на „привидното“, „лъжливото“ и двусмисленото са въведени от злото. Това са вещичите, създания на дявола, които, както вече отбелязахме, привнасят още в началото двусмислицата. Престъпленията на двамата убийци са престъпления срещу природата, тъй като довеждат до разрыв между човек, бог и света. Бароковият свят, чиито създатели са те, запазва не човешкото, а демоничното.

Не е трудно да се разбере, че въвеждането на по-голяма част от бароковите теми в „Макбет“ става едновременно с въвеждането на темата за злото: особено характерен в това отношение е прочутият пасаж от сцена I на второ действие,

където можем да открием всички барокови теми. В този пасаж намираме темата за двусмислицата, идеята за несигурността по отношение на съдбата (живот на „небето или в ада“), темата за привидното, която води до темата за лъжата; после идва движението и всичко това се преплита заедно във фантастични и дяволски заключения (например магьосничество, Хеката, Тарквиний, вълка), към които се прибавя и особено предпочитаната от барока илюзия за призрака, за живия труп на метаморфозата. Естествено можем да поставим въпроса, защо всички тези теми са събрани заедно в този пасаж? Навярно, за да бъде внушена идеята за злото, което тръгва на поход. На целия този бароков свят, символ на злото (и човешката активност), е противопоставен, и то само в един стих „ти сигурна и твърдо установена земя“ (Thou sure and firmset earth, II, i, 55), и то докато убийството още не е извършено, светът, който съдържа доброто и вечния ред, т. е. природата. Това дава в началото впечатление за някаква сигурност у Макбет, нещо, което впоследствие напълно ще изчезне. Подобен вид противопоставяния откриваме и в сц. III от трето действие:

Заспиват сънни дневните неща,
а черните убийци на нощта
на лов се вдигат.

Good things of day begin to droop and drowse,
While night's black agents to their preys do rouse.

(III, ii, 52—3)

Злото е свързано с нощта, която е някаква идеална маска за нещата, свързано е и с движението, а доброто става при пълна светлина и е свързано с мисълта за покой и неподвижност, т. е. с понятия същностно антибарокови. Не е необходимо да повтаряме, че леди Макбет иска посочената метаморфоза, за да извърши злото, и че Макбет съблича „парадни“ си костюм и си слага маска също за да започне престъпленията си. Животът е представен като незначителен, но само от момента, след като престъплението е извършено:

Животът ми от днес нататък вече
не притежава нищо ценно. Само
ненужни дреболии. Край на всичко!

...for from this instant
There's nothing serious in mortality:
All is but toys.

(II, iii, 97—9)

Изразът „от днес нататък вече“ е особено важен. Действително именно от този момент целият макбетов свят ще стане бароков и ще потъне в двусмислието, несигурността, нищото и смъртта. Наистина Макбет произнася първите си думи, с които иска да отрече себе си и „смъртното си желание“, а кралството, което ще поеме, се превръща в подигравка и „нищо“, защото няма естествена и човешка опора, а е пуснало корените си в злото.

Шекспир изразява открито отношението си към този бароков свят: за него той е свързан с тиранията, с разприте и анархията, с всичко, което той рязко критикува в историческите си хроники. От философска и политическа гледна точка той действително го отхвърля, тъй като знае, че в него човек не може да намери щастие — цялата трагедия изразява носталгия към реда и стабилността. А самата развързка е в същност връщане към тези ценности.

Но бихме ли могли да кажем, че Шекспир не запазва нещо от този бароков дух? По всичко изглежда, че заплахата от този свят на злото е постоянна, ато че ли идеалният свят не е способен да противостои на тази заплаха. Дънкан, истинският крал, добрият крал на два пъти се оставя да бъде измамен от един и същ тип човек. За да се воюва със злото, трябва, макар и временно, да се приемат неговите методи — така мисли Малкъм. Той приема съмнението, което се превръща в мъдрост и предпазливост, и накрая сам си поставя маска, но го прави, за да достигне до истината. Да намериш истината чрез лъжата е типично

бароково поведение. В случая като че ли в съгласие с принципа на Макиавели той използва методите на тиранина, за да познае другите, но запазва чисто сърцето си и доброто — за крайна цел. Такава е позицията на Малкъм, който обаче продължава да декларира вярата си в добродетелта, макар че в същото време играе „комедия“ пред Макдъф, комедия, която ще изостави, щом обстоятелствата се променят.

Тъй като злото отвсякъде заплашва и тъй като неговите привърженици носят маски, това поведение в крайна сметка е прието като единствено възможно решение, за да може да просъществува доброто. Простата чистота рискува да си остане само слабост. Шекспир иска хората да могат да живеят спокойно и щастливо, но при определените обстоятелства счита, че те трябва да държат сметка за злото и да се съобразяват с него. Могат да носят маски, да се преструват, да играят комедия, да се съмняват и дори да бягат, важното е да запазят своите чисти намерения.

Ако на нравствена и философска основа Шекспир отхвърля това, което наричаме бароков свят, на естетически план нещата са поставени малко по-различно. Шекспир, както вече е посочено, е очарован от богатството на бароковото изкуство и от неговата свобода. Излишно е да припомним, че структурата на Шекспировата трагедия не е като структурата на класическата трагедия. В трагедиите на Шекспир действието се води на няколко различни нива — психологическо, политическо и космическо. То се доближава до сложната многостранна и преплетена интрига, която по начало намираме в бароковите пиеси и по-специално в трагикомедията.

Действието не е схванато като „криза“, като момент, изолиран във времето, откъснат от времето. То е свободно и нашироко разположено във времето: имало е вече една драма, която завършва точно тогава, когато се появява Макбет — предателството на Кодор; а след смъртта на Макбет животът ще продължи по всяка вероятност в ред и сигурност, при условие, че Малкъм не забрави мъдростта, която е придобил.

Шекспир въвежда пространството в трагедията. Не става дума за това, че той изобщо не зачита единството на място, но нещо повече: той обхваща в трагедията огромно пространство — пустите поля, военните лагери, горите, пещерите. По този начин се чувства абсолютно свободен и благодарение на това може да умножава различните зрителни ъгли.

„Макбет“ се доближава до бароковата трагедия и до трагикомедията чрез фантазмагорията, чрез смесването на различни тоналности и чрез отсъствието на отчаянието, с което завършва тази трагедия. На политически и космически план тази трагедия отвежда до победата на доброто, макар и не в неговата примитивна чистота. Злото изглежда унищожено за известно време и зрителят може да запази лека носталгия по един свят, в който силите на доброто могат да надделеят, без да бъде необходимо да се правят компромиси, но наред с това и малко скептицизъм по отношение трайността на периода, през който доброто може да господства в света. Личната драма на Макбет също така не води до отчаяние. В края на трагедията той не е смазан герой. Има само чувството, че е бил измамен, но все пак може би сам знае, че съзнателно или не е избрал да бъде това, което е станал. Не отчаян, а уморен е той накрая:

Живях достатъчно и моят друм
навлезе в сухата и жълта шума.

I have lived long enough. My way of life
Is fall'n into the sear, the yellow leaf.

(V, iii, 23—4)

За нищо не съжалява, животът няма вече никакъв смисъл, пожелава смъртта, но решава да загине като воин. Искал е смъртта си и сам я избира. Краят му е край на бароков герой, който винаги е бил несигурен, никога не е достигал до действителността, вървял е от изненада към изненада и няма за какво да съжалява а смелата смърт, която му принадлежи изцяло, и увереността му в последния момент имат почти позитивна стойност.