



Марко Минков

Макбет

С трагедията „Макбет“ Шекспир се връща към вече отдавна изоставените политически теми на младините си и към една фабула, която в главните си линии представлява повторение на „Ричард III“, първия му несъмнен успех като начеващ драматург. И причината е ясна. През есента на 1605 година бил разкрит в последния момент един заговор на католическата реакция, целящ да вдигне във въздуха целия парламент заедно с новия крал, шотландец Яков I. Една драма, подчертаваща старото политическо верую, че узурпатор, стигнал до короната чрез насилие, не може поначало да бъде добър крал, ще е била очевидно много на място при тези обстоятелства. „Макбет“ обаче е била написана, изглежда, не непосредствено след откриването на заговора, а след процеса против заговорниците, защото намеците за двусмислията, които съставляват ясна подтема в драмата, се отнасят по всяка вероятност до двусмислиците, с които обвиняемите си послужили като добри йезуити при своята защита и с които още повече възмутили народа. Освен това много неща в трагедията показват, че тя е била замислена като особен комплимент към краля, патрона на Шекспировата трупа, избавил се като по чудо от кроежите на своите неприятели. Такива са: шотландският сюжет; образът на Банко, от когото Яков водел потеклото си; появата на кралете с двойните кралски атрибути при виденията, показани от вещиците – Яков е бил едновременно крал на Шотландия и Англия; споменаването за способността на английския крал да лекува болните от скрофули, способност, която Яков откривал и у себе си; подчертаването на божествената аура, обкръжаваща кралския сан – все още част от политическото верую на времето, която самият Яков чрез своето поведение е щял много скоро да разклати у буржоазните си поданици. Този характер на комплимент е може би и причината за необикновената краткост на драмата: вероятно е тя да е била замислена поначало за дворцово представление.

Въпреки всичко това „Макбет“ не е на първа линия политическа трагедия – при разработката на сюжета Шекспир се съсредоточил много повече върху други проблеми, психологически и нравствени. Политическата поука е налице, в самия сюжет, и е много ясна. Стигнал до трона чрез насилие, Макбет се страхува, че може да бъде свален чрез насилие, и се превръща в жесток тиранин, който се крепи чрез насилие, докато самото насилие поражда своето противодействие и кара измъчения народ да се надигне срещу узурпатора. В това има вече известно отклонение от историческия образ на Макбет: за него се казва, че царувал дълго време мъдро и благополучно и едва към края на своя живот станал суеверен и мнителен, а в драмата този процес започва още с

възкачването на Макбет на престола или дори още по-рано, със самото загнезждане на идеята за престъплението в душата му. И този процес, гледан вече не от външната му страна – последиците за външния свят, – а отвътре – към разложението в душата на героя, – съставлява истинското съдържание на трагедията: неин основен въпрос е как може да стане злодей и „касапин“ един човек „просмукан от млякото на топлата човечност“. В началото на драмата Шекспир прави всичко, за да изтъкне положителното у Макбет: неговата доблест, храброст, вяност, заслугите му като безстрашен воин, който спасява държавата от външни и вътрешни врагове. В това Макбет се отличава от своя праобраз, у когото историята подчертава най-много жестокостта, и още повече от Ричард, изтъкнат като белязан от природата изверг, който още в първия си монолог ни казва с обезоръжаваща прямота: „Решен съм да бъда злодей“ и се радва на майсторството, с което извършва своите престъпления. Защото там именно всичко е дадено външно, твърде ефективно наистина, но доста театрално, и Ричард си остава, с изключение на известната сцена към края, една марионетка, която, макар и прекрасно движена, е дърпана от няколко доста ясно видими конци, докато Макбет е сложна личност от плът и кръв.

От друга страна обаче, макар и да изтъква доблестта на своя герой, Шекспир прави престъплението му много по-тежко и страшно, отколкото е било в действителност. Истинският Макбет е убил открито един неспособен крал, който със своята слабост е насърчавал вътрешните раздори и беззакония и който без право го е лишил от възможността да наследи короната; неговата намеса е била за доброто на Шотландия и, както се каза, той е управлявал страната си умно и добре. А в драмата Макбет убива един благ и мъдър крал, същински светец, който го е обсипвал с почести и дарове, и го убива коварно, когато е гост в неговия дом, като за този епизод Шекспир е използвал друга част от шотландската хроника, отнасяща се до съвсем друго лице. Вярно е, че бихме могли и тук да видим във въстанието на Кодор и в нахлуването на норвежците указания за мекушавост у Дънкан; но в света на драмата никой не обвинява краля за тези нещастия, никъде не става и въпрос за някакво разложение в страната и е ясно, че Макбет не е подбуден от никакви грижи за държавата, а изключително от жажда за власт. Цялата природа е разтърсена от светотатственото убийство на Божия наместник на земята и страшни знамения идват да подсилят ужаса ни от него. Пък и самата сцена на убийството е и без това може би най-силната и драматична сцена в цялото творчество на Шекспир. Убийството се извършва зад

сцената, не го виждаме с очите си, а само посредством думите и преди всичко чрез тревогата на убийците; но това го прави още по-страшно. И споменът за ужаса, който са преживели през тази нощ, е това, което ще ги погуби. Убийството не е само епизод в драмата, а нещо, което отеква през целия ѝ ход.

В „Макбет“, както и при „Отело“, Шекспир построява трагедията си около един парадокс: там един човек, който не познава ревност, става ревнив; тук един верен служител на краля убива господаря си. За да се получи едно такова обръщане на характера, е нужно външно въздействие и то е било вече подсказано от самия източник, в който се говори не само за влиянието на властолюбивата лейди Макбет, но и за пророчеството на трите вещици. Въсъщност там тези злокобни фигури са не вещици, а самите орисници, „трите съдбовни сестри“. Дали Шекспир е разбрал точно смисъла на шотландската дума weird – „съдба“ – е въпрос; той я употребява в драмата, но по такъв начин, че тя под негово влияние е променила смисъла си и сега е останала в английския език като прилагателно със значение „странен, злокобен“. Във всеки случай той ни представя тези образи не като възвишени митологични същества, а като обикновени вещици – грозни, съсухрени, лакоми и зловни, така, както ги е познавал народът тогава; и не само народът – самият крал е вярвал в магичните способности на такива нещастни старици. Все пак въпреки реализма, с който са обрисувани, те придобиват в драмата силата на символи, но не на неизбежната съдбовност, а на злото, което всеки таи някъде в душата си и което, ако не му се даде отпор, може неусетно да се разрасне и да завладее целия човек. Със своите прорицания те раздухват тлеещото честолюбие на Макбет; те нямат власт над него, нито пък могат да определят бъдещето. Банко веднага познава в тях това, което са – за него е ясно, че злото ни подмамва с опасни блянове и полуистини. Той приема прорицанието им с равнодушието на философ: ако трябва да стане, ще стане и без неговата намеса. Но Макбет не може да изчаква така спокойно. Идеята, че ще стане крал, го е овладяла изцяло и когато Дънкан посочва сина си за свой наследник – акт, който е представен в драмата не като своеволие, а като нещо съвсем обичайно, – осъществяването на мечтата му сякаш се изпарява и той смята, че трябва да помогне на съдбата. Но собственото му властолюбие не би му стигнало, за да преодолее своите задръжки, без намесата на жена му, не по-малко амбициозна от него и много, много по-безскрупулна. Тя отлично познава и силата, и слабостта на мъжа си и, надсмивайки се на неговата страхливост, показва, че знае къде трябва да го шибне, за да го забол

най-много. И наистина, храбрият Макбет, който не трепва пред никаква физическа опасност, се бои от неизвестното, неосезаемото. Без натякванията на жена си той би се отказал от своите намерения. И то не толкова поради морални скрупули – тях той споменава по-скоро като неща, които би трябвало да го възпрат, но които не му тежат, – нито пък поради мисълта за някакво наказание в отвъдния свят, в който не вярва много. Това, от което се бои, е възможният неуспех; плаши го това, че може да се провали и да загуби уважението на другите, че действието, което възнамерява да извърши и което не смее дори пред себе си да назове с истинското му име, ще го отлъчи от човешкото общество, ще го направи прицел на нови покушения от същия вид и ще повдигне буря от негодувание. И това, от което той се опасява, се сбъдва. Златната корона, за която е ламтял, не донася на него повече щастие, отколкото на Ричард, а го изпълва с неспокойствие и страхове. Ако под съвест разбираме покаянието и отвращението от собственото дело, той няма повече съвест, отколкото Ричард, и единственият от Шекспировите злодеи, у когото съвестта говори ясно, е Клавдий. Но и това неспокойствие е все пак гласът на потушената съвест, която, именно защото не намира друг отдушник, го измъчва още по-силно. И поел вече пътя на убийствата, те му се виждат единственото разрешение на всичките проблеми. Мисълта, че е жертвал душевното си спокойствие заради потомството на Банко, го гнети и отговорът е ново убийство. Велможите не му оказват нужното уважение и той убива пак, докато нагазва толкова дълбоко в кръв, че, както казва и Ричард, му остава само да продължава нататък. Но сега убийствата не му донасят дори и външния успех на първия му опит. Банко е убит, но потомството му живее. Семейството на Макдъф е унищожено, но самият Макдъф е в чужбина. Дори обнадеждаващите предсказания на вещиците – предсказания, които ще се окажат по-късно лъжливи двусмислици – не могат да върнат на Макбет някогашното му спокойствие. Той изпада в една летаргична меланхолия – различна от тази на Хамлет, с пристъпи на гняв вместо на свръхвъзбуденост, – при която всичко му се вижда празно и безсмислено. Дори смъртта на жена му, от която по-рано е зависел напълно, не може да го засегне. Той е вътрешно унищожен и го съзнава. И едва накрая, когато часът на възмездие то приближава, когато обещанията на вещиците се оказват празни лъжи, избликва пак нещо от по-раншното му величие: той умира достойно, както и Ричард, бийки се до края. Но от всички трагически герои на Шекспир единствен той загива, без да се каже на сцената добра дума за него. За човека, който е позволил на самото зло да се загнезди в душата му, няма

прошка и той умира като „касапин“, прокълнат от всички.

И все пак впечатлението, което остава у нас след всичко, е по-благоприятно от това, което ни се внушава във финала. Макбет не е герой – според формулата на Аристотел – нито много добър, нито много лош, а едновременно и много ценен, и много лош, тъй че накрая оставаме раздвоени, съзнавайки необходимостта от неговата гибел, но и съжалявайки, че човек с такива заложби е трябвало да загине. И впечатлението ни за неговото величие идва по-малко от действията му, от чисто фабулните елементи в драмата, макар да получава известна подкрепа и от тях, и много повече от поезията, вложена в устата му. От всички Шекспирови герои Макбет е този с най-богато въображение. Ако в поезията на Лир има нещо титанично, тази на Макбет достига понякога едно апокалиптично великолепие на образността, което не срещаме другаде, и в това той е в пълен контраст както със съучастницата си, така и с антипода си Банко. Те двамата си служат с много конкретна, всекидневна образност, но колкото и да си приличат образите, които той и тя употребяват, въздействието на тези образи е съвсем различно поради различията на характерите им: докато у благия и спокоен Банко образността създава впечатление за простодушие и прямота, у лейди Макбет чувстваме по-скоро душевна ограниченост.

В тази ограниченост именно се състои най-голямата разлика между Макбет и жена му. Макбет е свръхчувствителен човек, поне преди съзнанието за извършеното от него престъпление да му притъпи чувствата. Емоциите му го разтърсват телесно и създават у него халюцинации като тази с кинжала, който му сочи пътя към убийството; а може би и духът на убития Банко е пак халюцинация, както твърди жена му, макар че според тогавашните вярвания духовете можели да се появяват видими само за едно избрано лице. Тази чувствителност е, която позволява на Макбет да предвиди така точно последиците от своето престъпление. За лейди Макбет съществува само непосредственото и осезаемото, за нея единствени проблеми са конкретните. Всичко ѝ се вижда просто: ще убие, ще получи властта и никой не може да ѝ направи нищо. И все пак нещата се оказват много по-сложни, отколкото си ги е представяла, а и тя самата не е бездушна машина, както си е мислила. Убийството ѝ се струва едно просто движение на ръката, но в решителния момент тя не може да извърши това движение – старият крал ѝ бил заприличал на баща ѝ. Дали после припада, защото нервите ѝ не издържат напрежението, или се преструва, за да отвлече вниманието от мъжа си, не е ясно, но във всеки случай тя в края на краищата издържа изпитанието по-зле от

него, който донякъде е предугаждал бремето, което ще трябва да носи. И както при Ричард потушената съвест, която тя е изключвала от своите сметки, си откъщава през нощните часове – неспокойните ѝ сънища я съсипват. Тя, която е смятала, че малко вода ще изличи престъплението, се измъчва от представата, че не може да измие кръвта от ръцете си, и най-сетне умира, изтощена от това, което е осмивала у мъжа си – от празни фантазии.

„Макбет“ е най-късата трагедия на Шекспир, почти най-късата му драма изобщо. Ето защо някои учени смятат, че е запазена само в съкратена форма. Но те едва ли имат право. Тук всичко е съсредоточено върху двата централни образа; няма втора успоредна фабула, кажи-речи няма странични фигури, които да водят собствен живот, и действието е почти еднолинейно и без отклонения. И въпреки това колко то е богато и разнообразно! И ако главната тема на „Макбет“ не се отразява почти никак в различни странични епизоди и фигури, то тук Шекспир използва една друга техника: тази на символичните намеци, които се развиват в цяла система както при никоя друга негова драма. В „Макбет“ цари непрогледен мрак. Почти всичко се извършва през нощта или при мъгла и дъжд; и единствената сцена, в която се чувства ведър слънчев лъч – пристигането на Дънкан в замъка, където го очаква смъртта, – е наситена със зловеща ирония. Драмата се въвежда от вещиците, символи на злото, които определят тона на цялото, както това прави призракът за „Хамлет“. И те, пак както призракът, се появяват отново при връхната точка на трагедията, когато линията на действието ще почне да се снижава към катастрофата. Думите им в края на първата сцена:

Зло – добро, добро и зло  
пес едно са потекло –

отекват в първите думи на Макбет, с което се загатва за тясната му връзка с тези тъмни сили. И това парадоксално обръщане на стойностите преминава като лайтмотив през цялата драма: „Съществува само не-съществуващото.“ След убийството на краля самата природа се обръща против себе си и лейди Макдъф съзнава, че на този свят да вършиш зло е често похвално, а да вършиш добро се смята често за опасно безумие. Този парадокс се свързва с темата за двусмислието, подета най-напред от пияния вратар и развита после при двусмислените предсказания на вещиците, означаващи всъщност обратното на това, което уж предвещават, а също така и с основната тема, съдържаща се в това, че Макбет,

търсейки щастието, се осъжда на злочестина. Самата сцена с вратаря, уж комичен епизод, вмъкнат, за да се отслаби напрежението между извършването на престъплението и откриването му, е зловещ парадокс, при който вратата на замъка става адската порта, а хората в него – осъдени души. Този парадокс се свързва и с несъзнателната ирония, вложена в устата на Дънкан, когато той се оплаква от невъзможността да се познава човекът по неговата външност, мислейки за предателя Кодор, но тъкмо в момента, когато се появява Макбет.

Противовес на вещиците е символът на детето, милостта, голият младенец, яхнал вихъра, за който Макбет говори в големия си монолог. Сам Макбет няма деца, той убива децата на другите, а безмилостната му жена би била в състояние да разбие черепа на собствената си рожба. Детето в кърви, което обещава на Макбет, че никой мъж, роден от жена, не ще може да го убие, и което със своя външен вид загатва за Макдъф, изваден от утробата на майка си, свързва образа на детето с възмездието, което силите на доброто ще изискват. И по същия начин и другото дете с клонката в ръка подсказва как Бърнамският лес ще дойде до Дънси-нейн. От малко по-друго естество е една друга серия от образи, свързани с облеклото, особено обличането на чужди дрехи, които сочат към външното, привидното и кухото в сана, който Макбет без право си е присвоил. Такива символни линии се срещат и в други Шекспирови драми, но те никога не образуват такава гъста мрежа, както в „Макбет“, и чрез тях се получава в кратката, но крайно уплътнена драма същото впечатление за сложни връзки, обединяващи цялото битие, както и при по-широкия диапазон на другите трагедии.

Четири трагедии: „Хамлет“, „Отело“, „Крал Лир“ и „Макбет“ се смятат за върха на Шекспировото изкуство и обикновено когато се говори за Шекспировата трагедия като особен вид, се имат предвид именно те. Но всъщност в поредицата на Шекспировите трагедии тези четири образуват една отделна група със свои особености, различни от останалите. На първо място тук злото се явява като действена сила в борба с доброто, с което се стига като че ли до най-основното противоречие в човешката природа. При останалите трагедии има обикновено само отделни лоши прояви или слабости; свадата между Капулетите и Монтеките е нещо лошо, но все пак ограничено и определено, а хората, които я изнасят, са обикновени хора със свои добри и лоши качества. Убийството на Цезар е лошо нещо, но подбудите за него са добри. А в четирите „големи“ трагедии самото зло като принцип се явява сякаш в конкретна форма. Тази форма е най-разнообразна и самото зло се разглежда под



най-различни ъгли. Злото на Клавдий е язва, която заразява всичко наоколо. Представено от Яго, то се явява като нещо низко, мръсно, пакостно и безцелно, което не може да търпи доброто край себе си. При „Крал Лир“ злото се явява, напротив, като нещо мощно, хищно, възплътено не в едно лице, а в цяла хайка от хора, което, нямайки вече против кого да се опълчи, се обръща против себе си и се самоунищожава. А при „Макбет“ злото намира най-абстрактното си възплъщение като една сила извън човека, но която, намирайки отклик в човешкото сърце, може да се засели в него и да го погуби отвътре. Така в първите три трагедии представителите на злото са хора зли по природа, за които не се питаме защо или как са станали зли, докато при „Макбет“ именно този въпрос стои в центъра.

Друга тема, която минава през тези трагедии, е разложението на човешката душа вследствие прерастването на някоя природна „бенка“ („Хамлет“), на нещо, което се загнездва в нея и се шири, докато я завладява изцяло. Този принцип може да бъде нещо чуждо, присадено отвън, или да съществува изконно като зародиш в самата душа. В трите големи трагедии преди „Макбет“ той не е тъждествен с принципа на злото, но му съдейства. За Хамлет той е нещо внесено – това е разочарованието му от света, което в последна сметка изхожда от злодея Клавдий и представлява част от заразата, изхождаща от него; при Отело принципът е пак чужд, но умишлено всаден от злодея, докато у Лир гневливостта е винаги съществувала в душата му, но в латентно състояние. А при Макбет двете теми – „бенката“ и принципът на злото – се сливат и това, което се разраства, е самото зло, намерило почва в душата на героя благодарение на честолубието му. Но това е възможно само защото тук героят е едновременно и злодей, с което се връщаме към най-старата и проста трагична схема – престъплението и наказанието, – само че на безмерно по-високо равнище. Нещо от тази схема се среща и при някои от другите трагедии, преди всичко при „Тимон Атински“, а донякъде и при „Антоний и Клеопатра“. Но единствената трагедия извън четирите големи, при която двете теми се срещат заедно, е най-първият опит – „Тит Андроник“.

Най-сетне има и няколко вторични теми, които преминават в различни форми, ту по-ясно, ту по-слабо изтъкнати, през четирите големи трагедии. Разочарованието, откритието, че светът е по-лош, отколкото се е мислело, е характерно за самата епоха през първите години на новия век и то играе голяма роля в тези трагедии, и пак под различни форми. Най-ясно и най-централно изпъква тази тема при „Хамлет“, но

също така и в „Крал Лир“, където, както впрочем и в „Тимон Атински“, тя прераства – вече се каза – в много остра и проникателна социална критика, засягаща основната язва на капиталистическия свят – изкуствената разлика, която се прави между хората според положението или богатството им. При Отело и Макбет разочарованието е от ограничен и личен характер и не води до някакво просветление, а, напротив, по-скоро стеснява и замъглява погледа: Макбет, излъган в надеждата си, затъва в нихилистична апатия, при която светът му се вижда напълно безсмислен, разказ на идиот; Отело, който в образа на Дездемона вижда олицетворението на всичко прекрасно в света, прави това, което Тимон би искал да направи, и унищожава идеала си. Но и там, където разочарованието отваря очите на героя за истината, то не води обикновено до нещо много положително. Пред страшната картина на истината Хамлет губи способност да действа, а Тимон става човекомразец; дори и Лир, макар и да се облагородява сам, не може да превърне в дело своето ново виждане. По-полезни са хората като Едгар, Фортинбрас или Малком, които с по-ограниченото си виждане приемат нещата, каквито са, и се мъчат в кръга на своите възможности да служат на доброто. Разочарованието обаче е само разновидност на една друга, по-обща тема, която е занимавала Шекспир още при комедиите му – несъответствието между привидното и действителното. Именно осъзнаването на това несъответствие води до разочарованието, но и в основната си форма темата за несъответствието играе важна роля в тези трагедии.

В двете последни трагедии на Шекспир тези по-общии проблеми изчезват или по-скоро отстъпват място на един друг проблем: какво изобщо е действителността при преценката на дадена личност? Трудността не е само в това, че не можем – както става особено ясно в „Хамлет“ – да се доберем до фактите, че хората носят маски, които скриват тяхната същина, но и в това, че дори когато знаем всичко, положителното и отрицателното са така преплетени в човешката душа, че истинска преценка е невъзможна. Една положителна черта при дадени обстоятелства или дори само когато съществува в излишък, може да се превърне в нещо отрицателно, а и порокът може да има свои добри страни. Така тези трагедии в много по-голяма степен от другите представят отделни, индивидуални случаи. И Хамлет не представлява човекът изобщо, но той застъпва един човешки тип и в случая му има все пак и нещо типично. Антоний и Кориолан обаче в особената смесица от положително и отрицателно, което представляват, са единични, неповторими случаи; типично при тях е само, че доброто и лошото се смесват в душите им. За тези

индивидуални случаи Шекспир се е върнал отново към Плутарх, от когото е почерпал своя „Юлий Цезар“, като че ли петте междинни трагедии са били отклонение от прекия му път или поне като че ли, след като е изложил докрай своето виждане за мястото на злото в света, се е върнал към един по-ранен стадий, за да поеме пътя си оттам.

КРАЙ

© 1986 Марко Минков

Сканиране, разпознаване и последна редакция: NomaD, 13 октомври 2007 г.

**Публикация:**

Издаелство „Отечество“, 1986

Свалено от „Моята библиотека“ [<http://purl.org/NET/mylib/text/10484>]