

РЕЖИСУРАТА ПРЕЗ 60-ТЕ — ЛЕОН ДАНИЕЛ

ВАСИЛ СТЕФАНОВ

На границата между 50-те и 60-те години на XX век българският театър е под въздействието на особено важни за по-нататъшното му развитие процеси, сред които доминиращо място заема процесът на утвърждаване на режисурата като основен творчески фактор при създаването на съвременното сценично изкуство. В същото време, като негелова част от този процес, протича и решителната естетическа битка за отхвърляне на догматичните възгледи за реализма, наложени на театъра всъщност един безкрил, имитаторски натурализъм, битка, която се стреми към разкрепостяване, използвайки преди всичко оръжието на условността. Тази битка, като всяка друга, има своите герои и своите жертви, своите редови участници и своите предводители. Един от немногото предводители, едновременно герой и жертва, е Леон Даниел.

Тук ще стане дума за някои от спектаклите, които Даниел създава през първата половина на 60-те години, непосредствено след разгонването на „бургаската група“, период, през който въпросната битка се разгаря с най-голяма сила, за да приключи с поредната разправа с нейните лидери.

През 1961 г., когато – след раздялата си с Бургас – Вили Цанков прави софийския си дебют с „Леа“, в Пловдивския театър Леон Даниел, друг от раз-

гонените „единомишленици“, в качеството на гост-режисьор поставя „Езон“ от Г. Фигейреду. С постановката на същата пиеса през 1957 г. Даниел прави своя дебют на сцената в Бургас. Повторението вероятно се дължи на разбираемото желание на режисьора да гостува на непозната трупа с нещо проверено, познато за него, при това веднъж вече увенчано с успех. Подобна тактика Даниел възприема и при своя софийски дебют като редовен режисьор на Военния театър (приемаме това работно название на този театър, който за сравнително кратко време променя на няколко пъти името си, запазвайки почти непроменен своя творчески състав). За пръв път той поставя „Чугак“ от Назъм Хикмет през 1959 г. също в Бургас. През 1962 г. отново се спира на тази пиеса в рисков за себе си момент, но сега повторението като че ли съдържа нещо повече от желание за подсигуриране и това „нещо повече“, изглежда, е свързано по-скоро с пристрастия към теми, герои, идеи, които предлага пиесата, защото за разлика от повторението с „Езон“, повторението с „Чугак“ е сякаш своеобразен жест на себеидентифициране при входа на един нов за него пристан.

Ще бъде все пак пресилено да се твърди, че „Чугак“ е програмен спектакъл на Леон Даниел при влизането му във Военния театър, дори ако в него

Вече са заложили някои от проблемите, които ще занимават режисьора през следващите години, но за времето, в което се появява, този спектакъл се приема като „нещо ново“ и главно като нещо с впечатляващо добро качество. „Леон Даниел поставя „Чугак“ не за пръв път – пише в отзива си Т. Андрейков. – Преди две години тази пиеса се появи на българска сцена в Бургас, пак в негова постановка. Едно сравнение между двата спектакъла показва, че Даниел е художник, който не стои на едно място. Новата постановка носи линията на бургаската, но е по-прецизна, по-изтънчена и преди всичко по-дълбока като концепция и по-внушителна, обобщена като форма. Даниел е схванал пиесата преди всичко като философска грама и като такава я разкрива на сцената. Постановката избягна известни елементи на романтизъм, съществуващи у автора. (В нея) звучи страстната защита на „чуждеството“. Всички компоненти на театралното изкуство работят за това звучене.“

Така или иначе не „Чугак“, а „Океан“ от Ал. Щейн (1962) е пиесата, с която Даниел много по-амбициозно се легитимира пред новата си столична публика; спектакълът му е израз на посоката както на общественото му мислене, така и на естетическите му търсения. В „Езон“ и „Чугак“ той още плува във водите на „интелектуалния театър“, там самата проблематика и на пиесите, и на спектаклите е изведена в относително по-абстрактна плоскост, използват се поетични метафори и философски параболи, всяка от пи-

есите е решена от режисьора като „романтична ода за тия, които при всички случаи имат силата да издържат“. В тези спектакли има поезия и изящество. „Океан“ е преход към театър с друга звучност, по-рязка и по-груба, той бележи пренастройване на нова вълна. Засега неговата естетика се избистря, но в нея вече ясно прозира пораснало предпочитание към натурност и по-оголено, по-пряко поднасяне на онова, което може да се нарече съвременен политически мотив.

В спектакъла е използвана провокацията, налице е едно демонстративно усилие за необикновеност, която трябва да пресрещне зрителя още с влизането му в залата, за да му внуши – чрез „конструкцията“ (както е наречена сценографията) на отворената сцена – „реално усещане за „истинност“, за натуралност на предметите, открито показване как се „прави театър“, усещането за „някаква сурова правда и откровеност“. Разположен в тази рамка, спектакълът се съсредоточава върху хода на процеса, в който „човекът започва сам да направлява съдбата си по компаса на собствената си съвест. Човекът започва да мисли със своя ум, да върви пряко догматичните норми и понякога залита, прави грешна стъпка, но усеща до себе си рамото на другия човек до него, който ще му даде опора, ще върне равновесието му. Точно този процес на търсене на верния път в живота, настойчивата, упорита борба за човека Л. Даниел предава на сцената състено и остро, с тънкость в психологическата разработка и с явна склонност към обобще-

ния. (...) Той често поставя героите си лице срещу лице със зрителя в мълчалив диалог с него: в най-силните, в най-решителните моменти той постоянно търси тази близост с публиката“.

„Океан“ също не може да се нарече програмен спектакъл на Леон Даниел по ред причини и най-вече поради една: той всъщност няма програмен спектакъл. Всяка нова негова работа е сама по себе си програмна, но не е траен манифест, а просто отразява моментното положение, до което е стигнало развитието на възгледите му. „Все по-често явление става един творец, без да губи личния си почерк, да мени изразните си средства. Романтиците таксуваха това като ренегатство. Днес то се превръща в закон.“ Така мисли той и поведението му не противоречи на мисленето му. Що се отнася до „Океан“, критиката му дава единодушно висока оценка, каквато той безспорно заслужава, и през следващите години ще бъде споменаван като своего рода еталон за своя автор, от който режисьорът се отдалечава в увлечението си по експерименти, които ще бъдат все по-твърдо осъждани.

Леон Даниел е сред малцината „концептуални“ режисьори по времето, за което става дума (пък и след това). Преобладаващата част от колегите му обикновено вземат една или друга естетико-творческа ориентация, движени от спонтанните импулси на личната си нагласа или под влияние на други, нерядко външни, дори случайни фактори. При Даниел случайностите са сведени до минимум. Генералната насока на неговото развитие е жалонирана

от няколко принципни ориентира, положени още в ранната му младост и през годините на следването му в Ленинград. Той е „идейно осъзнат“, самообразован марксист (според личните му признания), който преминава през редиците на нелегалната младежка комунистическа организация. По-късно продължава да е активист в сектора на така наречената културно-масова работа. С други думи, той е политически ангажиран човек или, по-общо казано, човек с обществено мислене. И този е един от трайните ориентир на творческата му реализация. Другият траен ориентир е неговият рационализъм. Не школовката му в теорията на диалектическия материализъм, а логично изострената му мисъл го прави непоколебимо вярващ в силата на разума. („В една област вероятно съм фанатик – признавам. Аз съм фанатик на критичния разум“ – казва той в едно интервю от 1993 г.) Като всеки творец и той не е лишен от интуиция, но интуитивни елементи в творчеството му сякаш липсват. Всяка негова стъпка е плод на осъзнат избор, всеки нов ход е предварително премислен, всеки предишен е своевременно анализиран и оценен. Това са брънки от веригата на една концепция. „Театърът не е само вдъхновение, но и наука с определени и точни истини.“ Това не е гола фраза, а веруя. Веруя на рационалист. В дълбоката основа на неговото поведение лежи твърда последователност. На повърхността поведението му може да мени формата си, търсейки допирни точки с изменчивите обстоятелства, с движението на времето,

но само на повърхността. Колкото се отнася до движението на времето, към него Даниел проявява особена чувствителност, държи да бъде в крак с него и тази негова чувствителност е пряко свързана с гражданското му мислене. Той е убеден, че театърът трябва да бъде съзвучен с доминиращите тонове в обществените вълнения. „Дори след като гледах най-добрите спектакли на МХАТ, аз не можех да го почувствам свой съвременник“, споделя той впечатления от студентските си години и онова нещо, което не му достига в иначе създадените с необикновено майсторство творби, е „гражданското обобщение“. Той не подценява майсторството, напротив, почита го, стреми се към него, постига го; в режисьорската му работа винаги личи воля за възможно най-сполучлив израз на постановъчния му замисъл. Но за него майсторството добива смисъл, когато ефективно обслужва намерения съвременен адрес на спектакъла. Майсторство само за себе си не го привлича. Формата го занимава твърде много. Но като възможност да доведе чрез нея по-пълно, по-ярко, по-въздействащо определено послание. На формата в неговите спектакли е отгледено основно внимание и все пак за Даниел остава важна не отделната находка, ефектният детайл или дори фрагмент, а организацията на формата в нейната цялост. Той е повече архитект, отколкото декоратор.

Всяко време ражда своите въпроси и търси техните отговори. Даниел гледа на театъра като място, където е задължително гласно да се задават

въпросите, които поражда времето, макар да не е задължително да им се дават и отговорите. Но без загадени въпроси срещата със зрителя губи истинското си предназначение.

При тези гадености на нагласата му никак не е изненадващо, че Леон Даниел отрано проявява интерес към „диалектическия“ или „епическия театър“ на Бертолт Брехт и става един от неговите най-запалени български коментатори и пропагандатори, а също и последователи. Макар че като последовател той дълго време не получава възможност да постави Брехтова пиеса, за да приложи на автентична почва принципите на Брехтовия театър. Но той изучава тези принципи и в някои от постановките си опитва да ги въкара в действие, разбира се, на друга почва, по-специално принципа на „отчуждението“ и зонговете. За което получава упреци от критици от лагера на „реалистите“. По онова време, въпреки че е комунист, Брехт не се препоръчва за образец на подражание, тъй като господства разбирането, че неговата театрална „система“ се противопоставя на „системата“ на Станиславски, а тъкмо втората „система“ е призната за основа на социалистическия реализъм в театъра. Така че в качеството си на „брехтианец“ Даниел често е погодзиран в прегрешения (кога само мисловни, кога и на дело) към официалната естетика, погодзиран е в съмнения и отклонения спрямо нея. Това го принуждава да говори и да пише за липсата на обективни основания учението на Станиславски да бъде противопоставяно на учението на Брехт,

което също се посреща с подозрение. Във всеки случай в стремежа си да осмисли принципите на всяко от тези учения, Даниел се превръща в един от малцината режисьори, които сериозно обсъждат не толкова в теоретичен, колкото в приложен аспект проблемите на актьорската игра в светлината на съвременните изисквания. Той иска да е наясно със себе си каква цел преследва и как трябва да стигне до нея. И тъй като в собствената си работа той разглежда специфично режисьорските задачи в тясна зависимост от задачите на актьорите, за него творческото взаимодействие със заетия в постановките му актьорски екип се очертава като основна грижа. Репетициите на Даниел са всеки път малка школа, кратък период на обучение, през който режисьорът подлага на шлифовка актьорите си, за да прилежат на конкретните му постановъчни намерения.

Както повечето режисьори от неговото поколение, Даниел също е привърженик на „условния“ театър, разбран преди всичко като антипод на натуралистичния театър на 50-те години. Но веднага трябва да се направи уточнението, че под това общо, събирателно понятие като под широк покрив влизат доста различни едно от друго субективни негови интерпретации. Даниел разбира условността като естествен елемент на театъра и сякаш тя сама по себе си не го занимава особено, щом е предварително установена гаденост. В онова, което пише и говори, думата „условност“ се среща много рядко. За него истинските проблеми на театъра, т. е. на ре-

жисурата, на актьорите започват след признаването на законните права на условността. Той се интересува не толкова от условността на сценичната среда, колкото от начина, по който актьорите действат в нея, защото сценичната среда за всеки нов спектакъл се измисля отново и отново, докато актьорът трябва всеки път да се нагажда към нея и дори не към нея, а към онзи специфичен, конкретен вид условност, който се изисква от постановъчната концепция. А това предполага висока гъвкавост, пластичност на актьорската психотехника. И също активно търсене на точния тон, на специфичния вид условност, върху който се изгражда „индивидуалността“ на спектакъла. Точният тон, точността – това са за Даниел основополагащи правила. Сам той им се подчинява, налага ги без уговорки и на другите.

Пристрастието към точността – в анализите, в изводите, в правенето – кара Даниел доста често да внася промени в еталона си за „неговия“ актьор, което ще рече за актьора, с който говорят еднакъв език. Въпреки това той има „своите“ актьори за по-дълъг или по-къс период от време: Иван Кондов, Наум Шопов, Ицко Финци, Меглена Карамбова, макар списъкът да не претендира за пълнота... Но „идеалът“ му за актьор така или иначе се мени заедно с естествената еволюция на вкуса, на професионалната гледна точка, на модата, както сам той обича да казва. Непроменено остава изискването му за истинност. Ала и самата истинност има своята конкретна форма. И той не спира да я търси.

Даниел е склонен към философията. Не към спекулативна гимнастика на мисълта, а към разсъждения върху мъчните въпроси на професията. Като възпитаник на Ленинградския театрален институт той е закърмен със „системата“ на Станиславски. Но още докато я изучава, у него се поражда съмнение в нейния консерватизъм. „Годните минаваха и възраженията отпаднаха – признава по-късно той. – Оказваше се, че те са възражения не срещу „системата“, а срещу нейното превратно прилагане. (...) Извеждайки закона за съзнателното въздействие върху подсъзнателната природа на актьора, (Станиславски) даде такъв огромен простор за по-нататъшни изследвания, че вероятно ще трябва да гостува години, за да се изучат докрай резултатите от боравенето с този закон.“ И завършва кратката си равностойка с декларация, отнасяща се за бургаския период: „Ние никога не сме работили наслух. Само ни обвиняваха в това и вдигаха излишен, незаслужен с нищо шум около неуспехите и успехите ни. Ние се стараехме да разберем какво сме наследили и имам чувството, че сме разбрали.“ Наследството, което те се стараят да разберат, са уроците на Станиславски. Като критично мислещ творец, Даниел не фетишизира тези уроци, но и никога не ги забравя, те са твърдата, сигурна основа, върху която той стъпва, когато се вглежда в уроците на Брехт, и в естетиката на модерния театър.

В своята работа той залага преди всичко на актьора. („Да, работата с актьора е действително основата на

режисурата“.) Негово убеждение е, че режисьорът се изразява чрез актьора. Поради което актьорът или по-скоро актьорите трябва да бъдат добре акордираните инструменти, от които режисьорът да може да изтръгне желаната хармония. Той неведнъж очертава характеристиките на онзи тип актьор, на когото разчита като на свой творчески партньор. В една статия от 1962 г., възбудила духовете по време на публикуването ѝ, озаглавена „Чекмеджето на режисьора“, Даниел споделя, че на експеримента в Бургас би могло да се даде формулировка, „център на която винаги е било нещо от рода на „интелектуален театър“. И като се позовава на Брехтовата „неизлечима страст към факта“, той говори за „направлението на факта“ в театъра. Ето какво казва той: „Този факт иска „условно“ обкръжение – не непременно в смисъл на „модерен“ декор, а в смисъл на непременно оголване на мислите – и от това неговата сила се увеличава до степен на взрив. Това съчетание на условност и безусловен факт при успешна дозировка довежда житейската истина до философски възглед за времето“.

Тези разсъждения са все още доста общи, все още намирисват на абстрактна теория. Но те са отправната точка към по-приложни изводи. „В този тип театър върви само простотата. Не оная простота, която наричаме „като в живота“, а преувеличената, подчертаната простота.“ На друго място допълва: „Простотата, която е едно от първите изисквания на съвременния театър, често

пъти в нашите представления се превръща в безкрила прозаичност. Театърът е немислим без преувеличение – публиката не може да улови езика на очите, потрепването на веждите, свиването на мускулите около устата. Затова нека се стремим да преувеличим простотата, да я направим три пъти по-проста, отколкото в живота – и три пъти по-темпераментна. Темпераментна не в интонацията, жеста, а в трепетността на чувствата и мислите“. Но преди простотата стои друго принципно изискване: правдивостта. Понеже същността на театъра, „същността на „играта“ е разговорът на зрителя със своето живо огледало, естествено е „огледалото“ да отразява „правдиви, живи изображения! Които дават увереност, че в разговора няма лъжа. И накрая: на равнището на съвременните схващания за обективната правдивост. Защото и тая „проклетата правдивост“ се изменя заедно с общото развитие на човешкото мислене“.

Последната мисъл за правдивостта, която се изменя, е важен пункт във вижданията на Даниел, тя именно отваря вратата за смяна на стиловете, на изразните средства, та дори на естетиките. Благодарение на това естествено движение от една гледна точка към друга през 60-те години неговата представа за онова, което с известни резерви нарича „интелектуален театър“ (защото тази формула не му се вижда достатъчно точна), се обвързва с представата за „интелектуалния актьор“, като един щогоде определен тип актьорска

природа. „За мнозинството от нас този термин – интелектуален актьор – означава актьор по природа умен, мислещ на сцената, умеещ да мълчи и да слуша, тежащ със своята неумолима логика. Това, разбира се, е вярно, но съвсем недостатъчно. Освен тия качества този актьор трябва да възпитава у себе си великото умение да знае и да чувствава какво прави във всеки отделен момент. Не само предварително да знае, но да знае и в момента, в който играе, да умее да се наблюдава отстраня, без да губи от това вдъхновението си. Естествено е, че у такъв актьор интуицията не играе оная роля, която сме свикнали да ѝ предаваме. (...) Интелектуалният актьор играе просто и естествено. Но това не е резултат на тази детска „Вяра и наивност“, която доскоро ние смятахме за върховен актьорски божи дар. Аз лично намирам, че тази евтина простота, идваща просто от наивната природа на човека (...) може да подлъже само най-несведущия зрител. (Простотата) не е крайната цел, както в „натуралистичния театър“, където най-важното е всичко да бъде както в живота, а само средство за създаване на тая достоверна форма, която е необходима, за да може актьорът да бъде безспорен, когато започне да внушава своите граждански мисли.

Този актьор, който ние трябва да възпитаваме у себе си, е гъвкав, подвижен, ловък – не само външно, но и душевно. Той леко преминава от едно състояние в друго без излишни психологически паузи, достигнал до плач, смях,

Възмущение, страх, абсолютно си вярва и все пак си остава един добър запас здрав смисъл, който не му позволява да стигне до „тавана“ си, а да остане поне 1–2 пръста под него. Тоя актьор е остроумен – той може в най-граматичната сцена да извади отнякъде неочаквана интонация или приспособление, които да събудят зрителя от унеса му и да го накарат да мисли за тоя внезапен акцент.“

Цитираната извадка е взета от „Разговор с актьорите преди решителните репетиции на „Езон“ – Г. Фигейредо“, който се е състоял през 1957 г. и е публикуван през 1964 г. През следващите години разбирането на Леон Даниел за „интелектуалния актьор“ – а той е н е г о в и я т тип актьор – не търпи съществени промени, то само се задълбочава и попълва с детайли, но принципната му матрица остава същата. Анализът на терминологията, с която е изразено това разбиране, използваната система от професионални понятия ще покаже, че Даниел се мъчи да определи (пък дори само за себе си, за нуждите на собствената си работа) някаква хибридна дефиниция, в която да са полезно „кръстосани“ квинтесенциите на две театрални школи. Вместо да отрича Станиславски в името на Брехт или обратното, той се опитва да извлече онова, което у двамата има допирни или пресечни точки. „Станиславски и Брехт не са антиподи, а развитие на една и съща реформа, която води съвременния театър към по-висша простота“, твърди той. Затова неговият „интелектуален актьор“ не принадлежи нито на психоло-

гическия, нито на епическия театър, а е нещо, което се годи и за двата едновременно, защото е сукал от опита и на двата. При всички случаи обаче „интелектуалният актьор“ трябва да бъде „натурален“. Даниел рязко отхвърля условното поведение като необходим елемент на условния театър. „Стараяйки се да се освободи от излишната достоверност на образа, тоя театър (т. е. „театърът, който сега в България се мъчи да обсеби понятието „модерен“, пояснява той) изпуца най-често и достоверността на артиста, и въобще всякаква достоверност. (...) Когато се изпусне тая истина, артистът започва да чувствава необходимост от нещо, за което да се скрие. В повечето случаи това е щампата. В последните години щампата се възражда с огромна скорост. И то в тъй наречените „модерни спектакли“. (...) Условната игра ни води назад – към фалшивия театър, който напоебоява истината“. Онова, което Леон Даниел споделя публично (в изказвания и статии) за съвременния театър и за актьора в него, не е систематизирана теория, а е сбор от разхвърляни тук и там разсъждения по различни поводи. Тези разсъждения са своего рода „отатъчен продукт“ от практиката, в която всъщност се извършва реалната лабораторна работа за търсенето на „проклетата правдивост“. В известен смисъл постановката на „Океан“ се оказва прелюдия, свързващо или междинно звено към една от емблематичните постановки на режисьора за периода на работата му във Военния театър.

„Посещението на старата гама“ от Фридрих Дюренмат (1963) спокойно може да се нарече репертоарна находка. Швейцарският драматург по онова време често е окачествяван в аналитични коментари като ученик на Брехт. Не е изключено изборът на Даниел да е бил повлиян отчасти от това мнение, защото точно тогава неговото мислене е доста силно повлияно от Брехтовия театрален рационализъм. Във всеки случай в тази си постановка той намира за целесъобразно да приложи някои от характерните „инструменти“ на Брехтовия театър, като се започне от подчертаната социологизация в анализа на мотивите, които направляват постъпките на персонажите, и се свърши със зонговите. Ето какво казва Даниел: „Дюренмат не е комунист и в творчеството му има голяма доза убедено отчаяние. Но аз (...) го намирам за демократичен, защото правдивият анализ, който той прави, води до неминуемия извод: ако светът не бъде изменен, той няма никакъв друг изход освен самоизяждане“. „Ако светът не бъде изменен“ – това е казано съвсем в духа на Брехт.

Даниел действително поставя пиесата така, че до зрителя да достигне логиката на анализа, който води до такъв извод. Човешките и социалните отношения са показани в една много опростена, но също така и много логична схема, където парите стоят над всичко, те са като Архимедовия лост, който може да помести света. Общество, което е дало такава чудовищна сила на парите, наистина се е обрекло на самоизяждане и спектакълът разк-

рива с неумолима, жестока последователност автоматизма на действие на машината, която се задвижва от тази сила. Всъщност машината извършва едно-единствено действие и след като е подчинено на парите, то не може да бъде друго освен покупко-продажба. Стоката, която е обект на тази сделка, са хората, превърнати във вещи. Една от основните теми, които занимават Даниел в спектакъла, е темата за овеществяването на човека, за сякаш неусетното му преобразяване в не-човек, в предмет, в разменна монета. В същество без морал, без онова, което го прави човек. Отнемането на моралната чувствителност, обезчовечаването чрез подмяната на нравствените ценности с ценностите на пазарната сделка е процесът, който изследва спектакълът. Избирайки художествените средства на изследването, режисьорът логично стига до гротеската (нак в стил Брехт), приложена при изобразяването на овеществените хора (главно второстепенния персонаж). Любомир Тенев вижда в тази гротеска „тенденцията да се предаде на сцената физическата и оттам психологическата изроденост на селяните в резултат на тяхната мизерия“ и намира, че това е една „елементарна и вулгарно-социологична трактовка“, въпреки че не изключва тази „деформация“ да е противоположност на израждането, на „деформацията“ на самата гама. Спектакълът дава еднозначен отговор на този въпрос, като взема „деформацията“ за „израз на душевна опустошеност, на изгубено човешко начало“ и това се

отнася за целия персонаж на Дюренматовата пиеса. Известно стилово противоречие възниква от играта на Иван Кондов в ролята на Алфред Ил. Той излиза извън рамката на общата „деформация“ и клони повече към персонаж, взет от „интелектуалния театър“. „Кондов играе по-скоро Протасов – четем в един от отзивите за спектакъла. – От това се ражда мъченическата, дори героическата осанка на неговия бакалин“.

Като си спомня някои от постановките на Леон Даниел от 60-ти години, по-късно Тенеv ще напише: „В „Океан“ на Шейн той потърси една по-мека и по-лирична тоналност при рязко открояване на образите, оригинални и интересни. Тук той прояви особен лиризъм, което беше нещо ново за неговата палитра, ново и за зрителя. Този лиризъм, който сега присъства на места във всичките му спектакли, му помага да предаде детайлираност на основната мисъл на представлението.“

Затова пък в „Посещението на старата гама“ на Дюренмат всичко бе стугено, строго, логично, с подчертан интелектуализъм, безчувствено, парадоксално, доведено до жестокост. Едно разбунтувано нравствено съзнание, сковано от парадоксалния интелектуализъм на Дюренмат“.

Би ли могло в заключение да се обобщим, че „Посещението на старата гама“ е „най-брехтовския“ по направата си спектакъл на Леон Даниел през 60-те години? Отговор в положителен смисъл ще бъде оправдан. Да, в този спектакъл особено много личи усвоено от уроците на Брехт. Но с някои

загължителни уговорки. Според Любомир Тенеv „той се оформи като зрял хужожник след усвояването на Брехт, макар, че „чистият“ Брехт му е твърде чужд. (...) Брехтовата трактовка на героя съвсем не го задоволява“. Това е напълно вярно, особено ако се вземе предвид по-късното творчество на режисьора. То се отнася отчасти и за „Посещението на старата гама“. Тъкмо в трактовката на героя – става дума за главния герой – Даниел се придържа не толкова към принципите на „епическия“, колкото на „интелектуалния“ театър, за който, по думите на Тенеv, „личността е много повече от нейната функционална обществена роля“. Ако се вслушаме пък в онова, което казва самият Даниел, ще разберем, че за него „Брехт е преди всичко начин на мислене, преди всичко една нова и неочаквано съответстваща на времето ни гледна точка, а после набор от инструменти, чрез които тя се осъществява. Наборът от инструменти е временен, той подлежи на непрекъснати промени, но гледната точка е много по-трайна“. В „Посещението на старата гама“, независимо от всички уговорки, гледната точка е Брехтова.

В хронологичен порядък следващите три постановки на Даниел са на български пиеси. Първата от тях, „Спящата красавица“ (1963) – граматизицията на Вл. Каракашев по едноименния роман на А. Гуляшки за приключенията на Авакум Захов – е вероятно изпълнение на своето рога „режисьорска повинност“, във всеки случай в нейната реализация преобладава рутинният служебен, а не хужожествен интерес. Вто-

рата е „Поетът и планината“ от Иван Теофилов (1964). Появата на тази постановка се свързва с един от най-показните политически театрални скандали на 60-те години. В кратка вестникарска бележка през 1991 г. по повод кръгла годишнина на автора на пиесата, Леон Даниел нарича тази си постановка „вероятно най-доброто, което съм направил в младостта си“. В подобна суперлативна оценка не бива да се изключва известно преувеличение като разбираема дан на куртоазия към юбиляра, а също и малко сантиментално идеализиране на младостта. Към принесените в жертва, осъдени на преживременна смърт творби обикновено се пазят най-добри чувства. Но въпреки това самооценката на режисьора не е прегубедена. „Поетът и планината“ – този спектакъл с толкова кратък живот – действително се нарежда сред най-доброто, създадено от Даниел през този период (особено чудесната пародийна част), което може да се долови дори в респекта на отрицателите на спектакъла към професионализма на неговите създатели.

В един от критичните отзиви се казва, че заглавието „Поетът и планината“ е двусмислено, „алегорично и неговите значения можем да формулираме така: поетът и планината, поетът и съвременният живот, поетът и граматургията“. И това е доста точно тълкувано. Ив. Теофилов е определил жанрово произведението си като „пътни бележки“, а не „пиеса“, и в него развива идеята за разминаването между реалния живот и изкуството, което го отразява; идеята за фалша на из-

куството, съпоставено с живота, но и за фалша на самия живот. Естествено тази съпоставка поражда комични ситуации, подтиква към пародирание. А от пародийната деформация до обвинението за изопачаване на действителността, разстоянието е опасно малко. „Отделните добри актьорски изпълнения, стилното и поетично декоративно оформление (...), ярката театралност и висок професионализъм, с които се срещаме в някои сцени, интересните и сочни детайли се удавят в потоците от скука, сивота и равнодушие. Вдъхновението и на автор, и на режисьор, защото режисурата активно участва в създаването на литературното произведение, (...) се е изчерпало в пародийните сцени с пищността на багрите, с количеството на случките и настроенията и не е стигнало за прякото художествено пресъздаване на действителността. (...) Трябва ясно да се каже обаче, че до този резултат авторите стигат (...) поради факта, че стоят в тази – въпреки всичко – пиеса на погрешни идейни и художествени позиции. Буди негоумение твърдението, че в (постановката) е разкрит дълбокият смисъл на партийния призив: „по-близо до живота, повече сред народа“. Последното твърдение на авторите наистина може да се приеме като невнимателно използване на пародията.“

Поредица дирижирани еднотипни в осъдителния си тон рецензии (една от тях носи красноречивото заглавие „Безсъдържателно изкуство“), чиито автори се представят, че говорят от името на уж негодуващата публика,

подготвят решението да се преустанови представянето на спектакъла. Въпреки изострения интерес на зрителите, „Поетът и планината“ набързо слиза от театралния афиш. Като се изключат тези поръчково отрицателни отзиви, за този кратко игран спектакъл на Леон Даниел липсва съвременна документация, която да дава представа за неговите действителни художествени качества.

„В началото на сезона 1964/65 г. театър „Народна сцена“ възложи на Сашо Стоянов и на мене постановката на „Човекът с пушка“, пише Даниел в специална бележка за проблемите, с които двамата режисьори се сблъскват при работата си над тази постановка. И завършва разсъжденията си за жанра на подготвяното представление със заключението: „Народно представление“ – така формулирахме ние със Сашо Стоянов жанра на нашата бъдеща постановка. Това наименование най-много ни приближаваше до детските усещания, които ни бяха останали от Веселите куклени пиеси за „Иван и полицаят“, до танцовите игри за отвличането на момичета, до всичко, което бяхме чели и учили за плебейските празници през всички векове“.

„Поетът и планината“ и „Човекът с пушка“ са белязани със знаците на нов преход или ново развитие на естетическите схващания на Леон Даниел. Следващият предизвикателен плод на това развитие е постановката на „Хамлет“ от Шекспир. След малко повече от година затишие (премиерата на „Поетът и планината“ излиза през януари 1964) през май 1965 Даниел по-

пада в епицентъра на нов политически театрален скандал, този път с премиерата на класическата Шекспирова трагедия. Новият скандал се развива по сходен начин с предишния; заглавието се загързва на афиша броеви седмици, след което изчезва оттам. За разлика от еднородните рязко отрицателни оценки на критиката, които съпровождат появата на „Поетът и планината“, „Хамлет“ е посрещнат с по-сдържано недоволство и с по-голямо разнообразие на мненията.

Даниел предлага необичаен, провокативен прочит на трагедията. За смисъла на този прочит той подказва в следните редове, писани повече от две десетилетия по-късно: „Хамлет има едни намерения, а действията са му други. Той дълго и щателно разследва едно представление, а след това дълго и упорито отлага изпълнението на присъдата. Защо? В постановката Наум Шопов и всички останали (заедно с мен) отговаряхме на този въпрос така: защото Хамлет все още не е довършил разследването, защото размерите на престъплението се оказват неочаквано огромни, защото въпросът не е да убиеш един крал-узурпатор, а да възстановиш прекъснатия ход на времето“.

Тази концепция е изведена в спектакъла гостатъчно разбираемо, толкова повече че театралните средства, с които режисьорът си служи, за да я защити, са почти драстично откровени в прямотата и простотата си. За него Дания „е един огромен бедняшки театър – Шекспиров театър на простолукуето, в който се дава урок

за живота“. Затова той не се колебае да вкара в употреба форми на площадното зрелище, да обрамчи сцената с някакъв наивитет на примитива с неговата грубоватост и безпардонност. Усещането за нещо „класическо“ е изтласкано от спектакъла, неговото място е заето усещането за предизвикателна театрална игра. И то игра, чийто смисъл е силно притеглен към днешния ген. Според режисьора Хамлет „е длъжен чрез своите съмнения и страдания, чрез своите интуитивни прозрения и инстинктивни действия, накрай чрез своята гибел, да събере първия обществен опит, на основата на който след две столетия ще загърми пророчеството: „Призрак броди из Европа, призракът на комунизма...“ Не е за чудене, че спектакълът започва с песен за комунизма.

Любомир Тенев все пак намира, че „принципът на народно-плебейската грубост и ефективност, при прекрасни отделни решения, доведе до известна едностранчивост“. Не може да се отрече, че в самото намерение на режисьора „да прочете“ трагедията в смисъла, за който говори, вече се съдържа предпоставката за известна едностранчивост. А тази едностранчивост наистина се подсилва допълнително от особената естетика на спектакъла. Въпросът е в това, че Даниел и тук, дори може би повече, отколкото в „Посещението на старата дама“, се ползва от уроците на Брехт. По примера на Брехтовите пиеси-притчи той третира познатата история за датския принц повече като притча, като митологичен или митологизиран раз-

каз, чрез който по пътя на иносказанието внушава мисли, отнасящи се до днешния ген. Това не са просто асоциации, а своеобразни препратки. Този „притчов“ характер на спектакъла е подказан чрез множество ясно четливи знаци, като например този, че Клавдий е цял облечен в червено, на главата си вместо корона или друг символ на кралско достойнство е нахлупил каскет (също като „вождовете на революцията“ Ленин и Сталин). В това тенгенциозно, грубовато осъвременяване може наистина да се долови духът на народно-плебейското площадно зрелище; Впрочем този дух се промъква и в цялостната стилистика на постановъчното решение, напомняйки също на Брехт. За Брехт подсеца и видимото социално етикуване на персонажите, подчертаването на техния социален статус.

И всичко това е направено в последна сметка с една цел. Леон Даниел иска да придърпа историята на Хамлет към своето време, за да я разкаже като история-притча за собственото си поколение. За поколението, закърмено с красивия идеал за хуманизъм и социална справедливост, което един ден потресено открива, че този идеал е заграбен от един вожд (един крал) престъпник. Крушението на Хамлетовата вяра идва от това откритие на престъплението, тръзващо от върха на сградата, в която е врагден идеалът. „Притчовият“ език на Даниел навежда на преки политически паралели със събитията от вчерашния и днешния ген, с разкритията за престъпленията на Сталиновия режим, върху който се е

градила една огромна измама. Ако Хамлет, макар и прогледнал, не пристъпва към логичното действие на възмездие, ако отлага изпълнението на присъдата, причината е в осъзнаването на жестоката истина, че престъплението надхвърля вината на една отделна личност, че границите на неговия обхват са неизвестно колко големи и че след откриването на тази истина вече не е възможно да се възстанови прекъснатата нишка на времето, да се възроди предишната вяра в идеала. Спектакълът е пропит с горчивина и скептицизъм. От него се излъчва усещането за нещо гротескно, сурово, за някакво примитивно лицедейство.

„Даниел е привнесъл съвременни идеи и въпроси в „Хамлет“ и е изгубил философската обемност на произведението, като го е наситил със злободневна актуалност и сатирическа острота – установява Л. Тенеv. (...) Той напуска „Хамлет“ и го превръща в „средство“. Ние не можем да се съгласим с едно такова отношение към безсмъртната творба на Шекспир.“ Друг критик е по-конкретен в неогобрителното описание на това осъвременяване: „Неговите герои са освободени от проблемите, които им е поставила конкретната историческа действителност, от специфичните за тях строеж на мислене и побуди за действие, като те са принудени да живеят, да реагират и да страдат като обикновени хора от нашето всекидневие, поставени обаче в изключителни обстоятелства. Действието се развива едва ли не в съвременна обстановка. Алебардите, мечовете и короните,

ритуалите и обредите от миналото са някаква условност, която не ни пречи да се почувстваме в позната и близка среда, да се поддадем на привычната делнична атмосфера. Причудливото художествено оформление (худ. Мл. Младеноv), (...) произволно подобрите и осъвременени костюми, опростеният интериор и всичко останало, което небрежно присъства на сцената ни напомня за съвременния живот. Едно голямо око ни фиксира от портала на сцената и внушава мисълта: „Целият свят лицедейства“. Ч. Добрев смята, че „интересно и важно е да се проследи как режисьорът очертава образите, които заобикалят главния герой, как съществува тоновете, как се отказва от щедрото моделиране на кралското семейство и придворните в името на позаостреното доказване на основната си идея: колко непрогледен, отвратителен и брутално настъпателен е този свят. (...) Например Кралицата, която досега сме свикнали да приемаме главно като символ на сгрешилата добродетел, се оказва въплъщение на духовен и физически разврат. (...) В подобен смисъл режисьорът характеризира и останалите образи – на Полоний, на Офелия, на Гилденстерн и Розенкранц. Чертите на редица герои са заострени до предел. В тях преднамерено е усилен един цвят, едно качество, което ги прави катализатори на душевната аномалия на Хамлет и същевременно буди асоциации с познати образци от съвременни диктаторски институти“.

Завършвайки анализа си на спектакъла, Л. Тенеv все пак не стига до от-

рицание, а до неочаквано оптимистичен извод: „Ако опитите в това направление продължат, ще се озовем пред един нов социално-политически театър. Аз ратувам за такъв театър. (...) „Негативната“ изява на ситуациите и критичността към образите не измества принципа. В основата на един такъв театър ще застане активната борба за комунистическия идеал. (Спомнете си песента за комунизма, с която започва спектакълът „Хамлет“. Това го приближава до революционно-романтическия театър.)“

Не на такова мнение обаче е Вл. Каркашев, който очевидно става изразител и на преценката на „високите етажи“, когато пише: „Такива болезнени и чужди на нашия революционен метод явления в нашето театрално изкуство през последно време са постановките на „Ромео и Жулиета“ и „Хамлет“ – дело на режисьорите Цанков и Даниел. Тези творби не са и не могат да бъдат направление в нашето социалистическо изкуство, защото техните концепции влизат в дълбоко противоречие с принципите на нашата марксистка философия“.

Тримата „единомишленици“ от Бургас: Вили Цанков, Методи Андонов и Леон Даниел са единствените режисьори, които през периода 1956–1966 поставят „Хамлет“, всеки от тях по съвсем различен начин. „Хамлет“ на Даниел е последен в хронологичен ред и, както се оказва, последна постановка на режисьора преди да се раздели с Военния театър (който точно тогава пре-

търпява реорганизация и взема името „Народна сцена“); тя е капката, която прелива чашата на търпението към „вируглавия“ Леон Даниел.

„Около 1968 г. в театрите стана много трудно – ще си спомня по-късно той. – Особено трудно беше за няколко души (между които и аз), защото през последните 5–6 сравнително либерални години си бяхме позволили излишно много странности. В началото на 60-те ни потупваха по рамото (виж дагате ли колко става модерно при нас след „култа“), после се прописаха дълги и обобщителни рецензии предупреждения, сетне направо ни режеха – искаха поправки, диктуваха реплики, спираха спектакли... Дори успяха да направят някаква безумна театрална реформа, след която всичко трябваше да тръгне по ноти. Вили Цанков току-що беше поставил скандалните „Ричард II“ и „Ромео и Жулиета“ – и се оказа изведенъж репетитор на естрадни артисти в Концертна дирекция. Аз – след „Поетът и планината“ и „Хамлет“ побързах да подгам оставка от новообразованата „Народна сцена“ и след кратковременни кинопремеждия се оказах в „Театъра за поезия и естрада“.

В онези години тези превратности носят неприятни изненади и чертаят неочаквани завои в творческия път не на един и двамата хора на театъра. Но още през 1962 г., със съзнание за рисковете на професията си, Леон Даниел пише: „Ние всички нямаме друг изход, освен да бъдем верни на убеждението си, на творческите си съдби.“