

# ИНСТИТУЦИОНАЛНИЯТ НАТИСК ВЪРХУ АКТЬОРСКОТО ТЯЛО

*Виолета Дечева*

■ Всяко тяло по думите на Ролан Барт е сбор от тела. В *Удоволствието от текста* той различава тяло за работа, тяло за удоволствие, тяло за спорт, публично и частно тяло, тяло на плътта и скелета.<sup>1</sup> Единствено актьорската фигура обаче пресича по уникален начин *естетическото тяло*, което актьорът специално и методично култивира<sup>2</sup> и едно *биографично тяло*, което от своя страна бива публично и частно.

Актьорът е освен това институционализирана и институционална фигура. Той съществува в и чрез институцията *театър*. Това означава, че актьорът принципно е институционално вписан, зависим е от преплитането и наслагването на институционалните дискурси и идеологиите, които ги формират – били те формални или неформални. В анализ на връзката между естетическото тяло и поведението му извън сцената (тоест публично-частно биографичното тяло) ще се опитам да покажа как новоизгражданият от комунистическата власт институционален дискурс оказва брутален натиск върху актьорското тяло и така ултимативно го принуждава да се приспособи към него, ако иска да остане в професията.

При начинаещите актьори този натиск е трудно да се улови и покаже, доколкото те се изграждат професионално, тоест култивират телата си за създаване на образи изцяло в този нов институционален дискурс. В него те изграждат и биографиите си. С него неизбежно се съобразяват. Прямо него си създават и нови стратегии на поведение. По отношение на него и в него те създават своя имидж и своята популярност. Затова терорът на

---

<sup>1</sup> Барт, Ролан. *Удоволствието от текста*. София: НБУ, 2012.

<sup>2</sup> За да създаде на сцената образ, тоест сценическия човек.

институционалният дискурс от епохата на ранния комунизъм върху тялото на актьора може да бъде най-ясно показан главно чрез опита на хората от поколението, изградило биографичния и професионалния си статут преди 1944 г. В основата на предложението тук анализ е „Случаят Стаматов“ от 1951 г. Георги Стаматов е линчуван от колегите си на общо събрание в Народния театър, изгонен е от театъра, отнети са му всички награди и не след дълго тихомълком е реабилитиран. През 1956 г. той се връща в Народния театър. Освен опита на Стаматови – Петя Герганова и Георги Стаматов, – използвам примери и с други актьори от неговото поколение като Владимир Трандафилов, Стефан Савов, Никола Икономов и др. Всички те са сред звездите на театъра в междувоенния период.

Намерението ми е да проследя как в актьорската фигура, легитимно прекриваща по силата на театралната конвенция между фикционалната и реалната действителност, се наслаждат и противоречиво се пресичат естетическият опит (методите на представяне на драматичния образ преди и след 1944 г.), биографичният опит (разцепен също между преживяното преди и след 1944 г.) и институционалният дискурс, който идеологически се опитва да овладее и захване останалите. Тъй като театралното изкуство функционира чрез съотнасянето на зрителя към актьора<sup>3</sup>, тоест чрез съотнасянето на собствения му опит към този на актьора/героя, такъв анализ би ни дал поглед също към начина, по който се пресичат поведенската парадигма, която обикновено задава актьорът (бидейки естетическа и публична фигура), и всекидневният ред от времето на ранния комунизъм.

Първо, ще покажа теоретично съвсем накратко как (се) захващат (в) актьорското тяло естетическият и институционалният дискурс и как този захват, как това пресичане обикновено определя биографията на актьора.

Второ, ще представя също накратко кои са доминиращите *образи* в предкомунистическия период (между войните), които следва актьорът: какво е естетическото тяло, което *трябва* да се тренира; какво символно

---

<sup>3</sup> Заради наложилия се психологически театър в различните му версии това съотнасяне в българската театрална традиция се нарича най-често *съпреживяване*. В Аристотеловата традиция, преработена в европейската модерност, то се разбира като *състрадание* и има силна морална конотация.

въплъщава в публичността институционалното тяло и какъв е символният капитал, общественият престиж на актьорската професия; как те в своята цялост „пишат“ биографията му.

Трето, в анализа на стенограмите от линча върху Стаматов на общото събрание в Народния театър и на събранието в Държавното висше театрално училище (ДВТУ) ще покаже как новите дисциплиниращи политики на комунистическата власт, демонстрирани на тези събрания в „Случая Стаматов“<sup>4</sup>, налагат брутално върху актьорското тяло една парадигма, която формира друг тип институционално тяло и изисква промяна при култивирането на тялото за сцената.

Ще започна с изясняването на тази оформяна още през първото десетилетие от установяването на комунистическата власт парадигма, защото макар да претърпява известни промени през 60-те и 70-те години, тя остава фактически водеща до 1989 г.<sup>5</sup>

Няколко думи още за това защо съм избрала точно стенограмите от т.нар. „Случай Стаматов“. Те са сред малкото документи, които показват отношенията между театралната общност и партийните/държавни институции. В тях може добре да се разчетат отношенията между театралите и новите институции.<sup>6</sup> Освен това именно в „Случая Стаматов“ се вижда най-добре болезненият конфликт между новите образци, които новите институции налагат, и принципите на култивиране на актьорското тяло в съществуващата до тогава българска театрална практика.

---

<sup>4</sup> Тези две стенограми за пръв път намери, подготви за печат и публикува известната театрална историчка доц. д-р Кристина Тошева през 1990 г. в театралното списание *Гестус* 1/2, 1990. Пак тя го нарича „Случаят Стаматов“. По-нататък в текста навсякъде цитатите са от публикуваните в този брой на сп. *Гестус* стенограми.

<sup>5</sup> Имам предвид особено Народния театър, който всъщност е последният ѝ бастион.

<sup>6</sup> Мемоарите не предлагат подобен надежден поглед като минимум заради множеството филтриращи разказа саморефлексивни и самоконтролиращи разказването техники на автора-актьор. Към това трябва да добавя и още едно основание, което ги прави ненадежден източник за избраната от мен тема. В логиката на актьорския хабитус те следват неизбежно публичната представа за актьора, която неизменно има обратно въздействие върху него. В този смисъл, те де факто са зависими от институционалния профил на актьора. Нещо повече, като „мемориално“ книжно тяло те дори свидетелстват за „институционалното“ тяло на актьора в широката публичност.

### Актьорът: естетическо и институционално тяло

■ Кратко теоретично въведение ще е от полза за разбирането защо и как в актьорското тяло се пресичат естетическият и институционалният дискурс. С основание Ханс-Тийс Леман твърди, че „[в] никоя друга форма на изкуството човешкото тяло с неговата ранима, агресивна, еротична или „святая“ реалност не стои така видимо в центъра, както в театъра.“<sup>7</sup>

В логиката, позната от идеите на Тадеуш Кантор в периода, когато работи върху „Мъртвия клас“<sup>8</sup> Леман обяснява: „Театърът е започнал, когато един човек се е отделил от колектива, застанал е пред него и е изпълнил нещо свое. Един се осмелява да излезе от защитата на колектива и да навлезе в едно друго пространство, от другата страна на групата и пред нея. Тази друга зона остава винаги чужда и „не-свойствена“. Сцената е друг свят със свое собствено – или никакво – „време“ и винаги има един момент на несъзнателен страх, (к.м. – ВД) свързан с поглеждането към царството на мъртвите – забранен и воайорски поглед. (...) Хюбрисът тласка човек да изпадне от колектива и да се озове в зоната на *видимостта*. Това означава да се изложиш на опасност. Мястото, което символизира тази заплаха, е сцената. Човекът като повече-от-самия-себе-си, човекът с хюбрис, който събужда в себе си един вид дистанция спрямо самия себе си, самонадскачане, което е едновременно надменност спрямо другите.

---

<sup>7</sup> Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. София: НБУ и Панорама+, 2015, 432.

<sup>8</sup> „Да се опитаме да си представим – пише Кантор – тази потресаваща ситуация: СРЕЩУ тези, които са останали от тази страна, застава човек ПОРАЗИТЕЛНО ПРИЛИЧАЩ на тях, но въпреки това (поради някаква тайнствена и гениална „операция“) свършено ДАЛЕЧЕН, потресаващо чужд, като МЪРТЪВ, отрязан от невидима ПРЕГРАДА – ужасяваща и невъобразима, чийто смисъл и УЖАС усещаме единствен в съня. Като в ослепяваща светлина на светкавицата ние изведнъж съзираме трагичния цирков образ на ЧОВЕКА, като че ли го виждаме за ПРЪВ ПЪТ, като че ли ВИЖДАМЕ САМИТЕ СЕБЕ СИ. Това със сигурност е сътресение, което може да се окаже метафизично. Това живо подобие на ЧОВЕКА, подаващо се от мрака, като че ли непрекъснато тръгващо нанякъде – е вълнуващо предаване на неговия нов ЧОВЕШКИ СТАТУТ само ЧОВЕШКИ, с неговата отговорност и неговото трагично СЪЗНАНИЕ, което измерва неговата съдба с окончателната мярка, мярката на смъртта...От царството на СМЪРТТА е дошло това странно послание, което предизвиква у зрителите (да го наречем с нашия термин) метафизично сътресение.“ – Груджински, Аугуст. Кантор. В: Театрален бюлетин 1985/6, с. 81-82.

Така този човек предизвиква завист, неприязън, желание за отмъщение: цената за излизането пред колектива. *Тялото се качва на сцената, за да се разкърши на нея и да умре.*<sup>9</sup>

Става дума за актьорското тяло като пресечна точка между две реалности, за охраната на чиято граница то се явява фактически гарант. Тази му функция – на преминаващ като Хадес от двете страни на живота – е смущаваща зрителя извън сцената. Той я позволява на актьора в името на съществуването му на границата между Тук (моя само сега прекъснат всекидневен свят) и Там (сцената). От своя страна, живото тяло на актьора като всяко човешко тяло е също и „комплексна мрежа от нагони, интензивности, енергийни точки и потоци, в която сензомоторните процеси съществуват съвместно със съхранените телесни спомени, кодирани с шокове. Всяко тяло е сбор от тела: тяло за работа, тяло за удоволствие, тяло за спорт, публично и частно тяло, тяло на плътта и скелета.“<sup>10</sup> Отново Леман обръща внимание на това, че актьорското тяло има на сцената двойна функция. От една страна самата идея за тялото има своята история в европейската култура, а от друга: „...театърът артикулира и рефлектира точно такива идеи. Той представя тялото и има едновременно същото като основен знаков материал. Но *театралното тяло* не се изчерпва с тази си функция: в театъра то е стойност *sui generis*<sup>11\*</sup>“<sup>12</sup>

Независимо от това преди модерността физическата тленност на тялото, неговата физиологичност остава по принцип несъществена за рефлектиране. То е, както пише Леман, „дисциплинирано, тренирано и формирано да служи за означаване, но не е автономен проблем и тема на драматичния театър, в него то остава много повече скрито... Скритостта на тялото в европейския театър не е учудваща, имайки предвид, че драмата възниква главно като абстракция от плътността на материалното, чрез „драматична“

<sup>9</sup> Леман, Постдраматичният театър... 362.

<sup>10</sup> Ролан Барт прави разграничение между различните тела в тялото: най-вече между тялото за удоволствие и тялото за работа. Виж Барт, Удоволствието от текста..., с.15.

<sup>11\*</sup> (лат.) – единствен по рода си, уникален – бел. пр.

<sup>12</sup> Леман, Постдраматичният театър. ..., 364

концентрация върху „духовни“ конфликти – за разлика от пристрастието на епиката към конкретния детайл. Така сексуалността в драмата се явява като любов, а болката и слабостта като смърт и „страдание“.<sup>13</sup>

### Естетическото тяло

■ Скриването, изчезването на тялото в традицията на модерния драматичен театър означава дисциплинирането му като *естетическо* тяло. То е специално подготвяно да въплъщава фикционални образи – персонажите от драмата. Актьорските методологии са такива техники на дисциплиниране на живото тяло, за да е податливо то, да е „пластично“, да е винаги готово да представи „персонажа“. Актьорът *едновременно създава и контролира* своето естетически тренирано тяло, защото от рационалното му контролиране в създаването на персонажа зависи създаването на сцената на „сценическият човек“. Още Дидро настоява, че „сълзите на актьора текат от ума“.

На сцената това *пресичане на живото*, физиологично присъствие на актьорското тяло (същото като нашето в залата) *с естетическото тяло* (създаващо въображението, фикционално тяло на героя от драмата) *е смущаващо и дори плашещо зрителя*. Никое друго изкуство не познава това захващане на човешкото тяло на границата между реалността на тленната телесност и реалността на трансцендираното чрез нея въображаемо<sup>14</sup>. Тъкмо то обикновено пречи на зрителя да възприеме въображаемата реалност като *par excellence* въображаема, както и тази на материалното присъствие на актьора като чисто материална. Това има предвид Йонеско, когато разказва за своята неприязън към театъра: „Материалното присъствие на действащите лица разрушаваше фикцията. Там сякаш имаше два плана на реалността – реалната, материалната ограничена по своето съдържание реалност на живи, най-обикновени хора ... и реалността на въображението. ...те не се покриваха, не можеха да се слоят... две антагонистични вселени.“<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Леман, Постдраматичният театър. ..., 367

<sup>14</sup> Възприемайки Хамлет като „винаги отвъд мен съществуващия датски принц“ зрителят никога не забравя в същото време, че това е актьорът X, който в момента е на 35 години например.

<sup>15</sup> Йонеско, Йожен. Есета, в: Гестус, 1990/ 7-8, с. 107.

В традицията на *историческия авангард* тялото е вече еманципирано от пиесата и извадено на показ в своята естетическа/театрална еманципираност. Мейерхолд създава методологията на „биомеханиката“, за да е в състояние актьорът да *произведе* съзнателно и ефективно своето култивирано, нужно му *за работа* тяло. В този смисъл култивираното актьорско тяло става *производствено* тяло. То служи за различни неща, например за „монтаж на атракциони“ при Айзенщайн. Негов първообраз е акробатът, жонгльорът, комедиантът, тоест естетическото (актьорско) тяло е извадено на показ като *атлетично* тяло, което е специално тренирано *да работи, да представя* сценичните фигури. С други думи, сценичната практика на XX век създава с определени функции специални традиции в методите на дисциплиниране на естетическо тяло. През втората половина на века тези методи започват да се налагат все по-стабилно в западно-европейската театрална практика. Затова Еуженио Барба нарича това тяло „раздвоено култивирано тяло“: то е програмирано отвън и е ръководено отвън от актьора като Франкенщайн.

Българската традиция до 1944 г. не познава традицията на *историческия авангард* и няма никакъв траен опит с нея. Актьорското тяло съществува в логиката на романтично-сентименталистката традиция на XIX век – то е „скрито“ зад образа. В естетическата си дисциплина актьорите са следвали най-общо похватите на реалистичния театър<sup>16</sup> и сентименталистката традиция<sup>17</sup>. От тази гледна точка костюмът и мимиката имат основно значение за „дематериализирането“ на тялото на актьора и заедно с интонацията (декламацията) и жестовете те определят техниките за култивиране на тялото или метода на подготовка на актьора.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Според Жерар Женет подготовката и култивирането на тялото на актьора става в съответствие с реалистичната естетика, която набавя чувството за правдоподобност благодарение на съответствието на нормите на поведение на сцената с нормите на поведение извън нея.

<sup>17</sup> Изразяване на човешки типове и емоции в логиката на психологическия театър.

<sup>18</sup> От тази гледна точка става разбираемо защо методологията на Станиславски е така близка на българските актьори.

## Институционалното тяло

■ Институционалният статут на актьора е в пряка зависимост от начина, по който е култивирано естетическото му тяло. Защото образите, които той възплащава на сцената, благодарение на него, де факто му създават видимост и съответен обществен статут. Те до голяма степен определят позицията му в публичността. Трябва да добавя обаче, че това е принципино валидно само в общества, в които театърът като институция има особено висок обществен престиж. Така е най-вече през XIX век. Затова е златният век на театъра. Театралната сцена по това време се е смятала за неприкосновена зона на чувствата.

Романтическите персонажи, които предимно се играят по сцените тогава, показват как човек следва идеите си и защитава чувствата си със страст. В обществото изразът на чувства е забранен, но на сцената е позволен. Там актьорът показва техния произвол по начин, който буржоазният кодекс на поведение в публичността отказва на гражданина. Затова театърът се превръща в любимо изкуство и много популярна медиа. Той получава висок обществен статут и съответно покачва символния капитал на актьорската професия. Следователно актьорът получава институционален престиж именно заради типа сценични образи, които играе. Той култивира своето тяло, за да създава хора, които разкриват затворения свят на чувствата си. Да показва уникални индивидуалности. И този емоционален произвол, който актьорът символизира, е позволен единствено на него и единствено на сцената. Така се оформя и неговият институционален образ. В публичността институционалната фигура на актьора *става символ изоб-що на твореца*. Вследствие на това на него в публичността му се позволява поведение, което на другите професии е забранено. В езика трайно намира израз тази „изключителност“ на актьорската фигура, когато казваме например, че някой се държи твърде *артистично*... Това е трайният отзвук в обществените нагласи от романтичната митология, която в театъра е свързана най-вече с романтичната драма и особено с мелодрамата.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Произволят на чувствата, позволен от обществото символно на една професионална група през XIX век е привилегия на артистите. Популярната култура през XX век го превръща във всеобщ модел на поведение.



В организацията на театрите обаче (независимо дали става дума за частни или обществени) институционализираният образ на актьора като бохем получава признание и легитимност *срещу задължението да спазва строга дисциплина при култивирането на естетическото си тяло – то му осигурява успеха на сцената.*

Именно този социален статус се стремят да получат актьорите в България до 1944 г. И макар никога добре възпитаното от актьора и работещо естетическо тяло, респективно създадените благодарение на него сценични образи, да не биват оценени особено високо, все пак трябва да се каже, че звездите на Народния театър успяват да получат (с помощта на държавата) един приличен институционален статус и публичен имидж. Те имат слава на бохеми и респективно си позволяват поведение, което особено в логиката на патриархалния поведенчески кодекс в българското общество тогава е забранено. Стаматов и Герганова са най-близко до този събирателен образ на актьора в България между войните. Защо?

И двамата са бохеми, красавци. Около тях се носят слухове за любовни истории. Те са звезди на Народния театър. Обикновено получават централните роли. Известно е, че са капризни. Имат славата на хора със специални и сложни характери. Трудно се спогаждат с колегите си. Накратко, в публичността те имат славата на бохеми и покриват общата представа за „артистичност“.

От друга страна, те са индивидуалисти и в професията си. Не се подчиняват особено на специални методологии, доколкото изобщо ги има в българската театрална практика до 1944 г. В същото време обаче са професионалисти, тоест естетически посветени на сцената. Герганова е специализирала в Париж, откъдето получава своя напевен и високопатетичен декламаторски маниер. Тоест тя има аура на естетка, на актриса, която живее „заради сцената“. Стаматов също има „собствена система“, която обаче следва най-общо романтично-реалистичните модели в българската сценична практика. И от тази гледна точка те са представителни фигури изобщо за актьорството от междувоенния период, което трудно можем да разположим в определението за някакви строги театрални стилове.

## Биографичното тяло: сдвоява естетическото с институционалното тяло

■ Можем да го разберем само в тясната му зависимост от другите. Ако използваме разделението на Барт – тяло за удоволствие и тяло за работа – актьорите имат тяло най-вече само за работа. Биографията им е определена от поддържането и култивирането на едно естетическото тяло, задаващо начина, по който институционално актьорът се възприема в публичността. „Ние имаме множество тела – пише Барт – тялото на анатомите и физиолозите, което вижда и за което говори науката (...) Но имаме също и тяло за наслаждение, съставено единствено от еротични връзки без никакво отношение към първото: това е друго деление, друго именуване...“<sup>20</sup> В театъра удоволствието от добре служещото на акъора естетическо, *работно* тяло, остава за гледащия. А тялото за удоволствие на актьора се вписва в неговия работен режим.

Има връзка между „амплоато“ и *способността на естетическото тяло да въплъщава определени драматургични фигури*. Тя се определя от личността на актьора (от неговия характер, произход, емоционален, семеен, интелектуален, социален и прочие опит) и показва най-добре пресичането в *биографичното тяло* на институционалното и естетическото тяло.<sup>21</sup>

При формирането на институционалния статут на българския актьор от централно значение е не толкова сакрализацията на естетическото постижение на актьора (ролите), колкото добавянето на символен капитал от други полета – това са политическите протекции (заеманата йерархична позиция в театъра и респективно получаването на роли), литературното поле (драмата) или легитимацията чрез европейските и руски театрални образци пр. Изобщо влиянието на държавните политики върху формирането на институционалния статус на актьорската фигура в България е решаващо още от формирането на театралното поле след Освобождение-

---

<sup>20</sup> Барт, Удоволствието от текста..., 29.

<sup>21</sup> Класицизмът например нормативизира тази връзка като разделя актьорите на комици и трагичи. Тогава естетическата кодификация или нормата за култивиране на тялото се възприема като напълно непоклатима.

то. В междувоенния период и особено през 30-те години толерирането на националната драматургия и театър е държавна политика. Затова съвсем не са без значение за високия престиж и популярност на Стаматови образите в българските пиеси, които играят. Пътуването например на трупата на Народния театър до САЩ през 1937 г., което Стаматов инициира и организира, също се явява легитимация за усилията му при защитаване на националната кауза. Семейството е близко с Владимир Василев и „Златорог“. От друга страна, както бе казано, Стаматови въплъщават в публичността артистичния произвол на чувствата. Тоест бохемството върви ръка за ръка в техния случай с естетическото. Това, разбира се, важи не само за тях, но и за актьори като Владимир Трандафилов и Никола Икономов. Става дума в последна сметка за вписването в естетическото им присъствие на политическото, тоест на идеите за националната кауза, които през 30-те години имат важно място на сцената на Народния театър. Но можем да видим този факт и в дългата перспектива на просвещенския театър – той възпитава чрез емоции в идеи. С други думи, естетическото тяло на актьора от това поколение е оформяно от една страна, според правилата и нормата на спояващия нацията с идеи просвещенски театър и от друга – според митологемата на романтизма за твореца като гений.

При Стаматов това се вижда най-ясно в работата му върху българската драма – и като актьор, и като режисьор (например в „Майстори“). При Герганова класицистичният патетично-напевен маниер особено пасва на ролите ѝ в Шилеровите пиеси (Мария Стюарт/1934; лейди Милфорд/1940 в „Коварство и любов“, Йохана/1943 в „Орлеанската дева“ и пр.) както и на красавиците в Йовковите пиеси.

Може в последна сметка да се каже, че двамата въплъщават образа на актьора-индивидуалист, който има „собствена“ система на работа и пленяващ чар на егоцентрик. Този образ вписва повечето от актьорите от това поколение, но в една по-пълна комбинация тези качества се носят от двойката Стаматов-Герганова. А и те съвсем не така бързо се напасват към новите „правила на играта“ след 1944 г. Отношенията им с колегите също не са лесни, което още повече усилва славата им на индивидуалисти, които не се подчиняват на никакъв ред. Този характерологичен индивидуализъм обаче не пречи на актьорския им етос, според който естетическата конди-

ция трябва да се поддържа редовно, или просто казано тялото на актьора трябва да е винаги здраво и готово за работа. Припомням тук значението на пресичането между имиджа им на ексцентрици-индивидуалисти (позволения от обществото на актьора емоционален произвол) и актьорския етос, който те въплъщават и според който актьорското тяло „не боли“, защото то е важно, за да разберем поведението на Стаматов по време на събранията, пред които го изправят на съд. Например той честолюбиво не си признава, че е изпаднал в паника от това, че му е станало лошо, защото за него тялото трябва винаги да е в „готовност“, тоест актьорът трябва да е винаги в служба на сцената.

### **Институционалният натиск върху актьорското тяло и новият му институционален статут**

■ Вземам стенограмите от случая на разправа с Георги Стаматов на общото събрание в Народния театър и в Държавното висше театрално училище (ДВТУ) през 1951 г., които са свикани вследствие на доклада на директора на театъра Камен Зидаров до Комитета за изкуство, наука и култура, с който той иска отстраняването от театъра на Стаматов. Причина за донасянето/доклада и искането му за свикване на събрание е заминаването на Стаматов на лечение в Хисаря на 2 май, ден преди участието му в спектакъла „Разлом“ от Б. Лавренъв, където той играе Берсенев. Цитатите, които привеждам по-нататък като илюстрация в дискурсивния анализ са много по-обширни от обичайно приетото, за да придобият читателите непосредствена представа за изказа тогава и да получат усещане за онова, което обикновено се нарича „атмосфера на времето“.

Спектакълът „Разлом“ е поставен на сцената на Народния театър от Борис Бабочкин, който идва от Съветския съюз, за да покаже „истински правилния“ начин на работа в театъра, или за да направи постановка според „правилната“ система на Станиславски. Като се има предвид, че това е фактически „поправка“ на спектакъла на Стефан Сърчаджиев от 1950 г., става ясен идеологико-дисциплиниращият характер на режисьорското присъствие на Бабочкин в България. Тук не става дума за качествата на спектаклите, които той поставя, а само за начина му на работа, което означава всъщност

налагане на ясни институционални процедури в процеса на поставяне и представяне на пиесата.

Отклонението на Стаматов от тези правила поради внезапно разболяване и падането на спектакъла предизвиква бърза реакция от страна на театъра, тоест на властта и нейните институции, обвинявайки го в идеологически саботаж. Двете събрания – на театъра и на висшето училище – показват доста здрава мрежа от похвати, с които се упражнява терора върху актьора и дисциплиниращите процедури, с които на него на практика му се отказва какъвто и да е физиологичен проблем, отказва му се всякакъв произвол на тялото.

Така става ясно, че за новата власт актьорът също трябва да е като комуниста „войн“ и да е винаги на „поста си“. Актьорският етос, според който естетическото тяло „не (трябва да) боли“, за да е винаги в услуга на сцената, на художествената цялост на представлението, се идеологизира, политизира се радикално. За това разболяването на Стаматов спекулативно се приема за „дезертьорство“. Така е оценен и отказът на жена му Петя Герганова да играе Клара Габе в пиесата за Георги Димитров „Лайпциг 33“ от Лев Компанеец и Леонид Кромфелд, защото не искала дубльорка за ролята. Представлението е отново на Бабочкин. Обичайният актьорски индивидуализъм, който позволява естетически произвол на „примата“ в логиката на романтичната театрална парадигма отпреди 1944 г. е също директно санкциониран чрез обвинението в идеологически саботаж.

От това генерално идеологическо обвинение следват и останалите идеологически обвинения към Стаматов: че не е бил болен и че в Хисаря по показанията на обикновените присъстващи там е правил на маса изявления срещу режима, обвинявайки българския комунизъм в „маймунджилък“ и пр., и пр. Съвсем не е случайно, че докладът на директора на театъра Камен Зидаров е озаглавен „За дисциплината в театъра“. Той добре показва как институционалният натиск върху актьора води до промяна в начина му на съществуване в театъра. За Зидаров този натиск се нарича просто партийни „трудни задачи“ и той ги изрежда. Ето ги:

*1. Правилно подреждане на кадъра и правилно оформяне на трупата на театъра. 2. преминаване към планова работа, която да не носи вече слабостите на миналогодичния план. 3. правилно и системно издигане на кадри във*

всички наши служби 4. правилно поддръждане на репертоара с оглед на големите исторически задачи, които днес лежат пред нашия народ 5. здраво свързване на театъра с народа като се организират спектакли, както за отиване по селата, така и по сцените на заводите и кварталите в София и около София 6. организиране на представления и вкарване на все повече и повече публика, на все по-голям брой трудеци се в салоните на театъра 7. правилен колективен метод за създаване на съвременна българска драма 8. непрестанно издигане и повишаване идейно-политическото възпитание в духа на марксизма-ленинизма на нашите кадри 9. създаване на желязна доброволна дисциплина в театъра 10. създаване на такава спокойна атмосфера, която да осигурява най-добри условия за творческата работа на всички артисти.<sup>22</sup>

В тези нови „десет заповеди“ комбинацията от идеология и „създаване на желязна доброволна дисциплина в театъра“ за нейното изпълнение прави ненужно скалпването на обвинение във формализъм (както е било при Жеңдов) или прякото политическо обвинение към Стаматов като враг (както е било при Трайчо Костов). Достатъчно е спекулативното използване на значението на актьорската отговорност пред художественото произведение, заради което актьорът поддържа естетическа дисциплина. Така се оказва лесна работа скалпването на обвинението, че актьор като Стаматов, който познава правилото за сакралния статут на творбата, го е нарушил просто заради идеологическия саботаж. Искането на директора за уволняването му поради неспазване на дисциплината получава бързо одобрението на всички акъори – по точка 1 присъстващите единодушно се изказват „виновен“.

Интересно е, че плахите опити на някои колеги от неговото поколение да го защитят от идеологическото обвинение можем да видим в техния всъщност наивен трик: те обръщат индивидуалистичната му харизма в обикновен характерологичен дефект. Използват имиджа на Стаматов като непокоряващ се на правилата актьор<sup>23</sup> и пародийно го разиграват като негов прост личен, характерологичен „дефект“. Владимир Трандафилов,

---

<sup>22</sup> Общо събрание, София, петък, 29 юни 1951 г. „Дисциплината в театъра“ доклад от директора Камен Зидаров. В: *Гестус* 1/2 1990, 47.

<sup>23</sup> Тоест модела на институционалното тяло, в който той се вписва преди 1944 г. – романтичната фигура на индивидуалиста – и който е бил валиден и за тях самите.

Никола Икономов, Стефан Савов (който бързо си дават сметка, че *трябва* да се приспособяват към новия колективен модел) говорят, че той е бил винаги маниак, индивидуалист, егоцентрик, че е проявил гламавщина, че е самохвалко и т.н. Стефан Савов например казва: „Според мен, за да дойде Стаматов до това положение, да го съди цялата колегия, причината е именно неговата мания, за която аз пред мои приятели и колеги съм казвал: проклетата мания, *тя ще му изяде главата* (к.м. – ВД). Аз съм убеден, че това събрание, което е направил в Хисаря той го е направил поради тази мания.“<sup>24</sup>

Това „ще му изяде главата“ добре изразява осъзнатата нова идеологическа дисциплина от възрастния вече актьор. Същият страх от осъзната санкция се чете и в изказването на Петко Атанасов. „Георги Стаматов“, казва той, „е един бамбашка характер, един тежък характер и мъчно може да се говори с него.“ Той рисува един почти пародиен образ на актьорската суета на своя колега и неговата мания за величие, за да може да квалифицира изказванията му в Хисаря по политически въпроси като „грандоманщина на един болен човек“. „Доброволната желязна дисциплина“ от точка 9 в доклада на Камен Зидаров вече е внушила страх и бързо е дисциплинирала актьорското тяло, щом Петко Атанасов иронично пита: „Какво друго може да се каже? Вие виждате, че това е смешно. Кой те боде бе по корема да държиш речи! (...) Отива да се лекува, а седнал да държи речи!“<sup>25</sup>


Подобни аргументи използва и Никола Икономов, за да подчертае неподатливостта на Стаматовото тяло на новата дисциплина: „Аз ако почна да ви разказвам куриози от нашия съвместен живот, на вас ще ви стане много ясно, както и за мене не е необяснимо, че именно некомпетентния Стаматов е седнал да говори за външполитическото положение. Ами Стаматов може да отиде до крайности.“ Към това Икономов използва един израз, който добре показва нуждата от напасване на тялото към новия институционален ред от страна на актьорите:

*...той още не е излязъл, пък и мнозина от нас още не сме излязали от старата си кожа, още не сме почувствали онова задължение като граждани, като*

<sup>24</sup> „Общо събрание...“ Гестус, 112.

<sup>25</sup> „Общо събрание...“ Гестус, 125.

творци и като фаворити, разбира се, на това правителство. И аз с право си спомням знаменитите думи на Георги Димитров, който каза „За нас артистът е национално богатство, за нас артистът е златото ни, за нас артистът е мината ни. Ние ще тачим артиста, ще го почитаме, ще му даваме възможност да бъде всичко.“ Ние чухме тези думи от устата на Георги Димитров и приехме всички облаги, които ни се дадоха, но ние не ги почувствахме така съзнателно, ние още не сме ги вляли в нашата плът и кръв (к.м. – ВД) и затова ние, това поколение, грешим, както Георги Стаматов греша.<sup>26</sup>

 В изказването на актьора „излизането от старата кожа“, вливането на императивите на вожда в „нашата плът и кръв“ фигуративно изразява тъкмо директния натиск на партийната дисциплина и новия ред върху актьорското тяло. Показва не просто необходимостта актьорът да се „вплъти“ в него, а със „Случая Стаматов“ показва последствията, ако той не се приспособи към него. Затова същият Никола Икономов добавя, че „това събрание има исторически характер“ и „няма да се забрави дълги години“, че Стаматов трябва да „приеме с достойнство своето наказание и нека знае, че неговият пример ще бъде поучителен и за младото поколение, което иде след нас.“<sup>27</sup> Казано иначе, уволненият от театъра Стаматов трябва да манифестира публично по този начин „излизането от старата си кожа“.

Сливането в институционалния дискурс (в който всички участващи в събранията актьори влизат) на новите идеологически норми с дисциплината на култивиране на актьорското тяло и произвеждането на представлението е забележително. При това говорене се вижда много ясно, как здравето/здравото тяло се обвързва задължително с идеологическата позиция. Обвинението към Стаматов е, че той не е внезапно вдигнал кръвно болен човек и някакъв „гламав“ суетен актьор егоист, а играе ролята на такъв докато всъщност е здрав и идеологически вреден. На това обвинение той отговаря така:

Стаматов: ..ще се види дали наистина е имало симулация, дали болестта ми е служила, както се казва в доклада като параван за подготвяне за организиране на не знам какви събития. (...) Във всеки случай не сте ли

---

<sup>26</sup> „Общо събрание...“, Гестус, 115.

<sup>27</sup> „Общо събрание...“, Гестус, 115.



се разболявали. Но вие казвате, че не сте. Добре. Аз се разболях. Вечерта представлението не се отложи. Аз играх болен. С мен не стана случая на Събчо Събев, на Паскал Дуков и др. Аз изкарах представлението, но аз си зная как, както зная и в този момент какво представлявам аз сега бившият Стаматов.<sup>28</sup>



Актьорът по идеологическа презумпция се подчинява на същите задължителни мостри и дисциплиниращи го идеи като „новия социалистически човек“. Първо, той трябва да има биография и поведение на комунист; второ, да се подчинява на социалистическия реализъм; трето, в театъра това означава да култивира своето тяло по Станиславски<sup>29</sup> и четвърто, да използва това тяло в създаването на такива естетически фигури на сцената, които съответстват на социалистическия реализъм или най-общо на реализма.

Новият човек според този норма е здрав, атлетичен и пр., но и аскетичен, защото неговото съществуване е посветено на идеала. Разболяването в „случая Стаматов“ изглежда абсолютен произвол на тялото. Затова той трябва се санкционира веднага. Оказва се, болестта при актьора също трябва да попада под деветата точка от доклада на Зидаров за „доброволната желязна дисциплина“. Актьорското тяло живее в името на изкуството, което се идентифицира с идеологическия образец.

Интересно е, че образците на здравето се заемат от образния регистър на литературата, посветена на българското село, определила всъщност националния идеал. В логиката на родното-здрavo, която познаваме от Вазовия патос<sup>30</sup> попада и новият образ на новия, здрав, роден-комунист-актьор. Не случайно в стенограмите четем възмущението от преподаването на „болния“ Стриндберг от Стаматов. Стефан Сърчаджиев казва, че той

<sup>28</sup> „Общо събрание...“, Гестус, 27.

<sup>29</sup> Не случайно той е редуциран до метода на физическите действия.

<sup>30</sup> Известна е реакцията на Вазов в защита на Народния театър и възмущението му от „символистическите дивотии“ като „Мъртвешки танц“ от Стриндберг, „Адам, Ева и змията“ от Паул Егер и „В ноктите на живота“ от Кнут Хамсун. „Нам е нужно нещо здраво, родно“, казва Вазов. Повече за това виж в: Дечева, Виолета. Към проблема за режисурата. Българският театър между двете световни войни. София: Просвета. 2006, 137.

...трови съзнателно душите на нашите студенти. С какво? Със Стриндберг. Стаматов съзнателно отхвърля съветски хора да се играят в етюдите. Какво значи това? (...) Толкова грешки видяхме по тази линия и аз лично видях колко грешки имам в „Разлом“ в съветските хора. Стаматов не дава да се играят съветски хора. А какво играят? Жаби, които кречат, влюбени хора, които се разхождат, едва ли не звездички, които се любяат на небето. Аз не мога да изолирам този факт от общата линия в живота на Стаматов.<sup>31</sup>

При дисциплината, която въвежда новият институционален курс, на актьорското тяло не му позволен не само произволът на боледуването, но му е отказано и *страданието*. Впрочем заедно с болестта, то е друг задължителен структурен елемент на романтичната митологема, в която до 1944 г. е живяло актьорското тяло. В биографичната си „инерция“ на съществуването Стаматови си позволяват да показват своето страдание. Включително и от това, че нямат роли, че не играят. Марта Попова казва например за Петя Герганова с възмущение:

Искам да кажа няколко думи за Герганова. Както се подчерта и от други другари, като имаме предвид как ни гледа нас правителството, как ни глези, даже ще каже глезендри, той трябваше да каже на Герганова: „Другарко, включи се на работа!“ Понякога така се случва, че не всички ние имаме роли. (...) Стаматов трябваше да я научи Герганова – аз с нея съм говорила по този въпрос, но нищо не можах да направя – да отиде в бригада, да научи едно стихотворение и полека лека щеше да ѝ стане по-леко. Защото така както тя живее, животът ѝ е много тежък, когато на нас ни е много лек. Ние живеем много леко. Тя мисли, че ние много страдаме, че аз не съм получила освобождение. Аз имам толкова много работа, че нямам време да страдам. Мен трудът ми е хубавото. ... Как може тя да се задоволи само с това да остане вкъщи да пере и да поддържа къщата. Това е жестоко за днешния живот.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> „Общо събрание...“ Гестус, 129.

<sup>32</sup> „Общо събрание...“ Гестус, 123.



Сн. 1. Марта Попова. Всички снимки са от архива на Народния театър. Публикуват се с разрешение.

Институционалният натиск дисциплинира актьорското тяло по начин, който абсолютно му забранява *паниката* – още една проява на произвол от страна на актьора. Стаматов казва:

*Д-р Раиева Константинова лекарка на Художествената академия. Същата вечер тя ми каза „Ще си гледаш живота, няма да обръщаши внимание на нищо, заминавай. Слушай здрави хора така пукат, а ти имаш – ето изследванията тук – и уробилин, и захар, и един милион болести. Остави и театър и всичко, гледай си здравето, излекувай се.“ У мене се създаде една психоза – признавам си.<sup>33</sup>*

*Ето тази паника, страха от смъртта, който Стаматов привежда като аргумент в своя защита, смятайки че му е позволен, се оказва също нарушение:*

*Нарушил съм дисциплината. Аз, който 49 години съм я пазил съм я пазил ревностно, си въобразявах, че щом фактически всичко е изправно, формалното мога да уредя впоследствие. Не успях в своята за пръв път **в живота си паника**, че ми предстои близка смърт, да съзря, че е много необходимо поне да съобща за заминаването си.<sup>34</sup>*

Бихме могли да добавим към това само, че по този начин е санкциониран като цяло „романтическият произвол“, в чийто режим е съществувало актьорското тяло до 1944 г.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> „Общо събрание...“ Гестус, 75.

<sup>34</sup> „Общо събрание...“ Гестус, 81.

<sup>35</sup> Впрочем жестоката идеологическа санкция обяснява обратната реакция сред театралите. Обяснява защо Стаматов придобива по-късно още по-силен чар в неформалните среди. Дълго той възплава образа на актьора, който се явява всъщност алтернатива и съпротива на аскетизма, препоръчвана от официозния модел.

Институционалният натиск върху актьорското тяло изисква промяна не само в метода на възпитание и култивиране на естетическото тяло. Той въвежда една задължителна *аскеза при съществуването на актьорското тяло*, която сдвоява отказа на тялото от удоволствия в името на изкуството, с начина на живот на комуниста, посветил се на идеята. В този смисъл дори се оказва, че евентуалната смърт на актьор на сцената е дори позволена в името на героя, който той представя. Естетическото тяло буквално има право да умъртви актьорското тяло. Невена Милошева например казва:

*Защо др. Стаматов, който тук с толкова доводи и факти регистрира такава чиста любов към Комунистическата партия в миналото, сега в такъв решителен момент, какъвто преживява нашия театър – прелом към социалистически театър, отърсване от всичко старо, недъгаво и гнило – когато идва другаря Бабочкин да постави истинската база на нашия театър, когато всеки от нас трябва да бъде като войник на поста си, той изпада в паника и не остава на поста си като войник, даже и с риск да умре?*<sup>36</sup>



*Интересно е да се чуе отговорът на Стаматов: „човек може да даде живота си, но за много по-голяма работа, а не за такива дреболии. Защо трябва да умре Стаматов, само и само да бъде на поста си? Та само аз ли съм човек в театъра?“ Срецу съпротивата на страхуващото се от смъртта тленно тяло, което си позволява да демонстрира Стаматов, се противопоставя новата „доброволна желязна дисциплина“, която вече е въприела Марта Попова, бившата му жена. Тя казва:*



*Може и да е бил болен. Той се бие по гърдите, че е добър гражданин и т.н. Ако той имаше малко любов към нашата родина, която с такова напрежение изгражда социализма, той трябваше да дойде да играе даже с риск на живота си. Ето това значи да обичаш театъра, това значи да обичаш своята родина. А той нямаше да умре. (Ръкопляскания) Аз съм убедена, че той нямаше да умре.*<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> „Общо събрание...“ Гестус, 81.

<sup>37</sup> „Общо събрание...“ Гестус, 123.



Сн. 2. Марта Попова  
в „Дивата патица“ от Ибсен,  
реж. Н. О. Масалитинов, 1939 г.



В дисциплиниращите и назидателни към Стаматов изказвания по време на двете събрания може да се види как институционалният натиск върху актьорите доста бързо ги кара да съобразяват говоренето и живеенето си в подготовката си за сцената. Заедно с това се разпознава ясно как новата дисциплина в култивирането на актьорското тяло за ролите, които ще създаде, създава и едно много по-различно от познатото от междувоенния период институционално тяло.

Институционалният статут на актьора води до промяна и в театралната йерархия. В обичайния за театъра „семеен“ модел на съществуване е настъпила промяна. Авторитетът на бащата в театралната фамилия се определя вече от биографията на актьора, тоест от неговата признателност към Партията, която му осигурява обществен престиж. Това обяснява и лекотата, с която някои от учениците на Стаматов се отказват от него, а един от тях дори му връща туристическите обувки, получени от учителя.

Институционалното тяло вече има висок обществен престиж. То вече е в някакъв смисъл принадлежащо на държавата тяло. Актьорът, който следва зададената дисциплина получава привилегии, почести, става лауреат на партийни, държавни и т.нар. „сърловни“ отличия и награди. Почти никой от изказващите се на тези две събрания не пропуска да отбележи този нов статут, който актьорът получава в йерархията на стойностите, които въвежда новата власт. Затова Магда Колчакова, член на БКП, която изпълнява роли най-често на „жени от народа“, от простолюдието казва:

*Аз като член на комунистическата партия протестирам най-енергично срещу неговото държание, против тази тартюфицина на гърба на нашата Партия и народ. (...) Георги Стаматов не присъства нито на едно професионално събрание, не взима участие в нашите разисквания, освен да дойде да каже компетентното си мнение за неговите постановки, да изброява неговите неудачи, неговите страдания, неговото непризнаване на другите и да се прави вечно на беден и нещастен. Георги Стаматов е народен артист. Георги Стаматов е лауреат на Димитровска награда. Георги Стаматов е*

уважаван от правителството. И на всичкото това отгоре той има такова отношение към правителството и казва „Че какво толкова е направил Вълко Червенков за нас!“ Когато Петя Герганова влиза в закрития магазин и Стаматов я чака с колата да изнесе продуктите, работничките работят на 16 стана, за да изтъкат емприметата на г-жа Герганова, а тя се отнася с такова пренебрежение. Георги Димитров е наше знаме, а тя не иска да участва в пиеса за Георги Димитров. Аз смятам, че (...) тази нейна постъпка не може да не бъде осъдена.<sup>38</sup>



Сашио Стоянов също подчертава специално важността на този нов институционален статут на актьора: „Др. Стаматов пръв получи званieto „народен артист“. Др. Стаматов пръв получи премия. Др. Стаматов получи много почести и много уважение и почит. Той няма право да се оплаква.“<sup>39</sup>



Изказващите се недвусмислено извеждат първостепенното значение на това институционално тяло за актьорското съществуване. В негово име искат най-жестоките санкции за Стаматов. Ангел Гюров казва например:

Др. Колчакова много добре каза за артистите: закрит магазин, награди... т.н. През февруари др. Червенков даде в чест на идването на др. Бабочкин прием във Враня. Присъствах и аз. Тук между нас има много артисти, които бяха тогава там. Ние заминахме с кола напред, а Георги Стаматов и Петя Герганова дойдоха след нас. Да ви кажа за какъв го имат Георги Стаматов. Др. Червенков и цялото политбюро му станаха на крака да го посрещнат, когато той дойде с Петя Герганова. ... (към Стаматов) Как не те е срам! Това мога да кажа, другари.<sup>40</sup>



Така новият институционален статус на актьора регулира и позволените филтри за поведение в публичността. С образа на бохема-актьор, който символизира произвола на чувствата е приключено. Новата му институционална позиция въплъщава посветеност на театъра в името на идеята. Сделката е: престиж срещу идеологическа дисциплина и подчине-

---

<sup>38</sup> „Общо събрание...“, Гестус, 92.

<sup>39</sup> „Общо събрание...“, Гестус, 131.

<sup>40</sup> „Общо събрание...“, Гестус, 95.

ние. Капризите на примата (отказа от роля на Герганова, защото имала дубльорка), избухванията на емоционалния актьор, индивидуализмът и игровото кокетизиране с пистолета на Стаматов, отклоненията от препоръчваните в обучението автори и методи са директно санкционирани в този „случай“. За висша строгост на наказанието срещу актьора призовава Ал. Хаджихристов:

*Питам и чакам отговор. Защо индивидуализмът и стихийността му не запалиха Стаматов даzakлейми българския капитализъм, който смачка, обезличи българския артист и стихийно, пламенно да възхвали нашата власт, която издигна артиста не само като творческа личност от изключителна важност, но и като обществена личност с тежест и стойност, на която вратите навсякъде да са отворени? Мисля че трудно биха ми отговорили другарите с християнско отношение по този въпрос.<sup>41</sup>*

*Трудно е да се види обаче нещо християнско в отношението на Филип Филипов, режисьор, който получава все по-важно място в Народния театър поради верността си към комунистическата партия. Той призовава колегите си:*

*Според мен наказанието, което се предлага е напълно справедливо и ние трябва да подкрепим това предложение. Когато гласуваме за това предложение, ние не гласуваме срещу Стаматов въобще, а гласуваме, за да порицаем пред нашата културна, и пред цялата наша общественост едни съзнателни изказвания за маймунджилъци в нашата страна. Ние трябва да гласуваме това предложение, за да покажем на нашия народ, че заслужаваме цялото внимание не само на нашето правителство, на нашата Партия и на др. Червенков, но и на целия наш народ, който така извънредно много ни обича и който така много и щедро отделя от своя залък, за да можем ние да му творим едно истинско народно, човечно, щастливо и мъдро изкуство. (ръкопляскания).<sup>42</sup>*

---

<sup>41</sup> „Общо събрание...“, Гестус , 60.

<sup>42</sup> „Общо събрание...“, Гестус , 76.



Сн. 3. Петя Герганова (Мария) в „Иванку“ от Васил Друмев, 1956 г.



Сн. 4. Петя Герганова и Пламен Чаров в „Иванку“ от Васил Друмев, 1956 г.

Всъщност гласувалите осигуряват сигурния дисциплиниращ ефект на „Случая Стаматов“ върху актьорското тяло. Когато през 1956 г. Стаматов е реабилитиран тихомълком и върнат в Народния театър, той сам поставя първо „Иванку“ от В. Друмев, а през 1957 г. в чест на годишнината от Октомврийската революция „Оптимистическа трагедия“ от Всеволод Вишневски. Герганова играе Комисарката.

Може да се каже в обобщение, че всъщност най-трудно податливо на промяна и дисциплиниране се оказва именно култивираното, *естетическото* тяло. То най-трудно може да се „скрие“ при създаването на новите персонажи, както и при изисквания нов метод на реалистично представяне на драматургичните образи. Такъв пример е именно Комисарката на Герганова, която „говори“ неизбежно с напевната интонация и патос на Лейди Милфорд от „Коварство и любов“ например.

Всъщност гъвкавостта на това естетическо тяло, неговата култивираност да играе в максимално широк методологичен регистър спасява мнозина от актьорите от физическа разправа. И въпреки всичко те играят идеологически приемливите роли и образи. От тази гледна точка обаче „естетическото“ започва да се възприема сред театралите като „неутрална зона“, позволяваща на актьора „да се скрие“. А това е нещо напълно ново и различно от разбирането за театъра в междувоенния период.

Всъщност за пръв път в историята на театъра в България на естетическото тяло се придава толкова висока значимост. Колкото по-



Сн. 5. Петя Герганова като Комисарката в „Оптимистична трагедия“ от Всеволод Вишневски, 1957 г.



Сн. 6. Петя Герганова като лейди Милфорд в „Коварство и любов“ от Шилер, реж. Хрисан Цанков, 1940 г.

добре култивирано, колкото по-силно естетизирано е актьорското тяло, толкова по-гъвкаво, по-трудно податливо на институционалния натиск се оказва то. Затова по-късно повечето от съпротивляващите се на официалната идеология стилистики в театъра ще се опират именно на възпитанието на едно крайно и дори радикално култивирано естетическо тяло.