

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ / LITERARY TEXTS AND PSYCHOLOGICAL CONTEXTS

Научная статья / Research Article

<https://doi.org/10.11621/LPJ-25-25>

УДК/UDC 159.99; 82

### Образ «маленького» актера в реальности и культуре: от учительского предостережения к пороку и бунту

А.Л. Ястребов ✉

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва,  
Российская Федерация

✉ [nabegi09@mail.ru](mailto:nabegi09@mail.ru)

#### Резюме

**Актуальность.** Образ «маленького», «небольшого» актера мало интересует зрителя и культуру. Настоящая статья об образе актера, находящегося в тени гениев, на котором не лежит печать величия, беспомощного и обреченного исполнять роли, далекие от характерности, выразительности и священного трепета толпы. Но это человек со своими амбициями, требованиями, которые сначала превращаются в тщетные надежды, потом в кризисные решения, раскрывающие ужас его сценического существования.

**Цель.** Рассмотреть проблему литературного образа «маленького» актера, в котором вскрывается психологическое самоощущение «маленького» актера, в контексте роли эмоций в когнитивных процессах и творчестве, их связи с историей идей и эмпирикой существования искусства.

**Методы.** Решение задач, поставленных в статье, потребовало интегративного подхода к разработке методологии исследования. Сравнительно-исторический метод позволил выявить закономерности развития и эволюции интересующего нас феномена; проследить преемственность литературных практик в аспекте эстетически и идеологически мотивированных представлений о проблеме «маленького» актера. Также нами используется сравнительно-сопоставительный метод при анализе специфики художественной презентации бытовых или исторических явлений.

**Результаты.** Исследование связано с расширением представлений о театральном искусстве в одном из его драматических аспектов, оно становится



своего рода предостережением для актеров, развенчивает устоявшуюся мифологию сценического ремесла, и демонстрацией телесных и психических метаморфоз актера, не добившегося признания. Материалы статьи могут быть использованы при подготовке курсов лекций по истории театра и психологии художественного творчества.

**Выводы.** Литературный сюжет «маленького» актера со всей очевидностью свидетельствует, что реальный порядок вещей — сценическая биография литературного образа актера — разрушает формулу К.С. Станиславского, превращает ее в модель невозможного. Если следовать концепции великого режиссера, то обнаруживается акцентуация на возвышении актера от микроскопической роли до грандиозной сценической победы. Литературная история «маленького» актера со всей очевидностью демонстрирует утопичность заявления классика театра, его ориентированность на мифотворчество. Предпочтение девиантного поведения делается у «маленьких» актеров актом защитного ритуала, инструментом коммуникации с миром, не желающим тебя принимать.

**Ключевые слова:** «маленький» актер, социальная роль, профессиональная роль, театральное искусство, бытие, самоидентификация, художественный мир, эмоции, возрастная психология, психология художественного творчества

**Для цитирования:** Ястребов, А.Л. (2025). Образ «маленького» актера в реальности и культуре: от учительского предостережения к пороку и бунту. *Вестник Московского университета. Серия 14. Психологии*, 48(3), 68–87. <https://doi.org/10.11621/LPJ-25-25>

## The Image of the “Small” Actor in Reality and Culture: from Teacher’s Warning to Vice and Revolt

Andrey L. Yastrebov ✉

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russian Federation

✉ [nabegi09@mail.ru](mailto:nabegi09@mail.ru)

### Abstract

**Background.** The image of a “small”, “minor” actor is of little interest to the audience and culture. This article focuses on an actor who remains in the shadow of

genius, who does not bear the image of greatness, who is helpless and doomed. This actor plays roles that are far from characteristic, expressive and the sacred awe of the crowd. However, this is a person with ambitions, demands, which first turn into vain hopes, then into crisis decisions, revealing the horror of the stage existence.

**Objective.** The study aims to examine the self-perception of the “small” actor within the context of the role of emotions in cognitive processes and creativity, as they are intertwined with the history of ideas and the empiricism of artistic existence.

**Methods.** The solution of the tasks set in the article required an integrated approach to the development of the research methodology. The comparative-historical method allowed us to identify the patterns of development and evolution of the phenomenon of interest to us; to trace the continuity of literary practices in the aspect of aesthetically and ideologically motivated ideas about the problem of the “small” actor. We also use the comparative-contrastive method in analyzing the specifics of the artistic presentation of everyday or historical phenomena.

**Results.** The study is connected with the expansion of ideas about theatrical art in one of its dramatic aspects, it becomes a kind of a warning for actors, debunks the established mythology of stage craft and demonstrates the physical and mental metamorphoses of an actor who has not achieved recognition. The materials of the article can be used in the preparation of lecture courses on “The History of Theater” and “Psychology of Artistic Creativity”.

**Conclusions.** The literary plot of the “minor” actor clearly demonstrates that the real order of things — the stage biography of the literary image of the actor — destroys the formula of K.S. Stanislavsky, turning it into a model of the impossible. If we follow the concept of the great director, we find an accentuation on the rise of the actor from a microscopic role to a grandiose stage victory. The literary history of the “small” actor clearly demonstrates the utopian nature of the statement of the classic of the theater, his focus on myth-making. The preference for deviant behaviour by “small” actors becomes an act of protective ritual, an instrument of communication with a world that does not want to accept you.

**Keywords:** “small” actor, social role, professional role, theatrical art, existence, self-identification, artistic world, emotions, developmental psychology, psychology of artistic creativity

**For citation:** Yastrebov, A.L. (2025). The image of the “small” actor in reality and culture: from teacher’s warning to vice and revolt. *Lomonosov Psychology Journal*, 48(3), 68–87. <https://doi.org/10.11621/LPJ-25-25>

## **Введение**

Задача настоящей статьи показать телесные и психические метаморфозы литературного образа актера, не добившегося признания. Непризнанный актер, впитавший с начала профессиональной деятельности аксиому К.С. Станиславского «Нет маленьких ролей, есть небольшие актеры», делает ее руководством для самореализации. Он надеется, что упорство и самосовершенствование наградят его привлекательностью, красотой и сверхъестественными способностями. Однако, как это часто случается (история театра подсказывает, что случается чаще, чем предполагается), ни упорство, ни самоусовершенствование не меняют сценический масштаб «небольшого» актера. Преображения не наступает. И тогда актер принимается раскрашивать свои будни метками профессиональной реабилитации, обращается к дискурсу ненадежных оправданий своих театральных неудач, подкрепляя этот дискурс активным движением по маршруту неблагоприятного поведения. Строгий регламент театральной дисциплины уступает локализации актера в ощущении бесприютности, приводящей к дурным предпочтениям. Актер вовлекает тело в психологические эксперименты, не находя более убедительных средств.

## **Теоретическое ядро исследования: методология и результаты**

В литературе любой европейской страны можно встретить произведение, в котором лаконично изложена удручающе распространенная история актера. Биография скромного раба сцены, жизни и дурной привычки в одном из привычных вариантов представлена Ч. Диккенсом: «Человек, о котором я говорю, был маленький пантомимный актер и горький пьяница, как многие представители этой профессии» (Диккенс, 1954, с. 34). В лучшие годы, пока беспутная жизнь его окончательно не изнурила, он был благоразумен и осторожен, «однако порочная его склонность приобрела такую власть над ним, что оказалось невозможным давать ему те роли, в которых он действительно был полезен театру. Трактир имел для него притягательную силу, и с нею он не мог бороться» (Диккенс, 1954, с. 35).

Биография маленького актера может уложиться в одну главу книги, но не Л. Толстого или Ф. Достоевского, а В. Ерофеева. Содержание главки «Серп и Молот — Карачарово» пугает поспешностью осуществления цели: «И немедленно выпил». Эти слова могут быть эпиграфом истории как гения, так и человека, оставшегося в тени анонимности. Именно непризнанность вызывает к жизни театральные

дрязги, далекую от творчества конкуренцию, соперничество, зависть. О. Голдсмит подвергает саркастическому осмеянию «мелочное соперничество актеров» (Голдсмит, 1974, с. 217–218). Д. Дидро рассуждает: «Поэт легче прощает другому поэту успех его пьесы, чем актриса простит другой актрисе аплодисменты, привлекающие к ней внимание какого-нибудь знаменитого и богатого развратника» (Дидро, 1938, с. 90). Соперничество в театре настолько агрессивно и плотно, что зачастую становится одним из ведущих законов, определяющих отношения в труппе. «По-моему, на всем свете не найдешь человека, — рассуждает Г. Белль, — который мог бы понять клоуна, клоун и тот не понимает своего товарища; тут всегда замешаны зависть или недоброжелательство» (Белль, 1996).

В иных профессиональных занятиях зависть является фактом естественным, хоть и малоприятным, но не столь разрушительным, как в актерской среде. Сам предмет конкуренции достаточно точно определен и средства известны, когда речь заходит о повышении в чине, о деньгах и прочих социальных благах; если же дело касается дележа славы, то не приходится ждать от участников соревнования честной борьбы. Предмет соискания отличается максимальной иллюзорностью. Он может быть назван «заплатой на скромном рубище певца», к нему даже можно относиться с презрением (по М. Монтеню, «слава и почет» — «низкие пресмыкающиеся»); нелишне, однако, вспомнить и Ш. Монтескье, уверенного в том, что «слава растет вместе со свободой... и уменьшается вместе с ней: слава никогда не уживается с рабством» (Монтескье, 1955).

Формула творческой профессии: «слава равна свободе». Если ее распространять, она может быть конкретизирована как мирскими благами, так и абстрактными атрибутами независимости и общественного признания. Показательно, что история и литература неизменно иронизируют над славой, но тем не менее испытывают стойкую страсть к ней. Сказать: «Что слава? Нелепые крики» (В. Гюго) — значит слукавить или аттестовать себя как скромного, достойного и неамбициозного человека, погруженного в труд, не помышляющего о возблагодарении за растроченные силы души и тела. Поэтическая мысль В. Гюго совершенно игнорирует специфику профессии актера, одна из целей которой как раз и заключается в уловлении «нелепых криков» восторга, вызванного представленным лицедейством. По Байрону, слава — это «нечто, ничто, слово, иллюзия, дым» — перечень понятий, укладываемых в диапазон метафорических знаков, описывающих собственно суть творчества актера. Слава в обобщен-

ном значении — высшая ступень общественного признания. С какой бы ханжеской щепетильностью к ней ни относились, она является синонимом заслуг на поприще искусства и равна иным гражданским добродетелям.

Слишком долго в истории и массовом сознании актер считался общественным бастардом («Венков потомки мимам не плетут», — печально признавал Шиллер), чтобы при возможности не воспользоваться тем, что так требовательно и органично доставалось монархам, полководцам, героям. У церкви, некогда не позволявшей хоронить актеров на обычном кладбище, театр отбирает имя Храм. Категория служения, ранее используемая исключительно в контексте военной тематики, переносится на характеристику актерского ремесла: «служение искусству». В этом странном словосочетании обнаруживается намеренная корректировка привычных значений. «Служение» подразумевает исполнение государственной повинности и соответственно определенный тип возблагодарения. Труд актера настолько не фиксирован, иллюзорен, что может быть рассмотрен в ином значении понятия «служение» — «быть пригодным». Годность к искусству, заслуги перед ним нельзя взвесить на весах, гири которых предназначены для уточнения масштаба жизненного творчества полководца, налогового инспектора, героя, комбайнера. Непроясненность критериев порождает обиды и зависть одних и торжество немногих.

Тернист путь актера к признанию. Т. Драйзер с сожалением отмечает: «Девушек со смазливymi личиками, годных на роли статисток, так же много, как и чернорабочих, умеющих орудовать киркой» (Драйзер, 1986, с. 411). М. Редгрейв грустно констатирует: «Беда <...> состоит прежде всего в том, что людей, желающих играть на сцене, обычно гораздо больше, чем людей, готовых платить за то, чтобы посмотреть эту игру» (Редгрейв, 1965, с. 48). И сколько бы театр ни заявлял, что он самодостаточен и может обойтись без публики с ее испорченным вкусом и ни на чем не основанными претензиями, он зависит от копейки, тугрика, цента того самого зрителя, которого модно обвинять в непонимании высокого искусства.

На сакраментальный вопрос: «Кто кормит актера — искусство или зритель?» — можно найти, к сожалению, немного ответов, один из которых дает герой Дюма: «В этом проклятом театре, да еще с помощником вроде Шекспира, мне потребуются годы, чтобы разбогатеть» (Дюма, 1965, с. 392). Шекспир невозможен без публики, которая может оставить без работы — и соответственно денег — са-

мую искреннюю Джульетту и самого сомневающегося Гамлета. Их сценическим создателям ничего не остается, как проклинать судьбу, зрителя, упрекать публику в пошлом и подлом вкусе, ждать работы, убивать время в безделье, разговорах об искусстве и жестокой жизни, вином подбадривая угасающий темперамент и укрепляя убывающую веру в себя.

П. Брук с грустью констатировал: «Трагедия заключается в том, что положение, которое актер успеваеt занять к 30 годам, обычно почти ничего не говорит о его одаренности» (Брук, 1976, с. 63). «Вы не находите, — интересуется героиня Драйзера, — что чудесно быть актером?» На это следует ответ: «Да, но только хорошим актером» (Драйзер, 1986, с. 356). Непризнанный гений — явление более драматическое, чем герой, не совершивший подвига, или сборщик макулатуры, не выполнивший план. Публичность актерской профессии подразумевает обязательность оценки: актер творит вымышленную реальность ежевечерне и дожидается награды здесь и сейчас, на своем рабочем месте.

С другими занятиями все обстоит иначе: герой вынужден дожидаться благоприятных условий, чтобы заявить о себе (война, турниры и т.д.), успех мусорщика зависит от фондов библиотеки, которую решили списать. Благодарность ждет и их, но не такая, как представителя творческого ремесла. Хотя и утверждает В. Розанов, что «известность» радует творческого человека «чисто поросычьим удовольствием» (Розанов, 1998), но актер ежедневно нуждается в похвалах, его обязаны тешить словами, цветами. Причина заключается вовсе не в испорченности актера — ему, не производящему материальных ценностей, лишеному возможности видеть поверженного неприятеля или монбланы собранной бумаги, необходимо увидеть овеществленные свидетельства его значимости в мире и убедительные доказательства его непохожести на остальных.

«Кто Гамлета лучше сыграл?» — вопрос настолько привычный, что утратилась абсурдная его семантика: где критерии оценки? Есть ли они? Как воспринимать условность актерского творчества? Где пропорции нормы и завышенных требований? Есть ли эти пропорции? Можно ли их требовать? Почему один актер стал популярным, а другой прозябает в неизвестности? Почему один делается кумиром толпы, а другой играет зайчиков на утреннике?! И хотя успокаивал герой Сервантеса — «При мне одну и ту же комедию забросали камнями в Мадриде и осыпали цветами в Толедо; пусть же не смущает вас <...> неудача» (Сервантес Сааведра, 1961) — редко кто обращается

к этой мысли в поисках источника уравновешенных и не отмеченных истерикой оценок.

Принципиальная неизмеримость искусства актера, размытость критериев его оценки, зависимость от вкусов публики или конъюнктуры превращают проблему актерского интереса к спиртному в гордиев узел, вносят в сюжет движения к признанию мотив случайности. А там, где детерминированность фабулы сталкивается со случайностью, рождается трагическое осознание обделенности, обостренное ощущение обиженности сначала директором театра, режиссером, а потом и судьбой. Здесь можно усмотреть разницу в причинах симпатий к спиртному представителя нетворческой профессии и актера. Первый пьет потому, что не пришлось ему реализовать смутные обещания судьбы, не представилась возможность, сложились немного не те обстоятельства (Бальзак утверждал: «Ничто так не опьяняет, как вино несчастья»), от скуки и т.д.

Актер пьет и клянет не столько фатум, но конкретные его воплощения — мерзавцев сценических конкурентов, глупого зрителя, носителей близких ему амплуа: «...существует закон природы, по которому русский актер, говоря даже о погоде, не может умолчать об интригах... Всякий, кто мог, расставлял передо мной сети ехидства и иезуитизма!.. Я все расскажу! Пусть волосы ваши станут дыбом, пусть кровь замерзнет в жилах и дрогнут стены, но истина пусть идет наружу!» (Чехов, 1981, с. 454). Виноваты и собственная честность, и антрепренеры, и билетеры — обнаруживается конкретный совокупный враг, знакомый, известный, коварством своим, недомыслием, невниманием подпортивший красивый бег судьбы к славе, тем более что сам актер — а в этом никто не может его разубедить — не игнорировал ни одну из возможностей добиться успеха. Восклицание героя Плавта о том, что великое дарование сокрыто в безвестности (Плавт, 1937), становится формулой самооценки непризнанного гения. И редко когда прозвучит истинная причина творческих неудач: «...накажи меня господь, у тебя есть талант! Всякий тебе скажет, что есть... И ты далеко бы, брат, пошел, если б не эта штука (оратор щелкнул себя по шее) и если б не твой собачий характер...» (Чехов, 1981, с. 453).

Центральным мотивом всех произведений об актере становится перечисление многочисленных творческих способностей раба сцены. С минимальными отклонениями от темы звучат размышления о том, что актер многолик, диапазон его ролей настолько широк, что, кажется, нет такого характера, который лицедей не смог бы сделать своей маской и душой. XVIII и XIX вв. благоволят трагическому амплуа,

восхищаются красотой богоборческих монологов. В не меньшем фаворе герои-любовники: им прощаются некоторая фатоватость манер, жеманный язык и наигранность страсти. У трагиков и любовников всегда находилось достаточно поклонников, а у актеров, занятых на второстепенных ролях, как правило, никогда не бывает шумного успеха.

Герой Т. Готье признается: «...я в комедиях играю только слуг и потому малоопытен в делах любовных. Мне не случалось волочиться за знатными красавицами; тем не менее со слов поэтов и романистов мне известно, что бог Купидон...» (Готье, 1992, с. 108). О боге Купидоне наслышан не только комедийный актер, но и, к примеру, пожарник, однако огнеборцу не так обидно признавать, что он «не волочился» за знатными дамами. Его профессия далека от аристократического блеска бальных зал, а если в нем когда и возникнет необходимость, то вряд ли сложатся благоприятные условия, чтобы успеть поухаживать за спасающимися из огня знатными красавицами.

Что касается актера, занятого на вторых ролях, он на сцене сталкивается с самыми чудесными явлениями природы (и бутафории), видит сонмы прекраснейших существ, волшебных и благоухающих... Скольких благородных героинь ему приходилось поддерживать на сцене, передавать им любовные записки, подносить бокалы и приглашать к столу величественной, торжественной и предательски факультативной фразой: *«Кушать подано»*.

«Человек из массовки» — более трагической судьбы для творческой личности, мечтающей о признании, не найти. История театра знает примеры амбициозных претензий постановщиков на создание масштабных сценических полотен. Чарлз Кин «выпускал на сцену до 550 человек, когда и этого не хватало, использовали манекены» (Бартошевич, 1985, с. 31). Можно только представить глубину мучительных переживаний, переполняющих хотя бы сотую часть участников массовки, вынужденных на сцене сгущиваться в коллективное целое и не владеть правом на слово. И поэтому любая реплика, даже самая миниатюрная (*«Письмо из Москвы»*, *«Карета подана»* и т.д.), воспринимается не получившим признания актером как величайший подарок судьбы, как естественная и вынужденная экспозиция красивой биографии «себя в искусстве».

Появление актера в эпизоде, по мысли исследователей, позволяет выработать сценический характер, создать на «ограниченном материале» особый поэтический образ (Актеры и роли, 1947). Маленький выход — это своего рода репетиция серьезной роли, проверка спо-

собности сыграть настоящий большой характер. Один из зрителей, к примеру, описывая игру М. Щепкина в пьесе «Коварство и любовь», весь восторженный пафос обращает на скромную реплику актера: «До сих пор раздаются в моих ушах совершенно явственно слова Миллера — Щепкина: “Лимонад сейчас дадут” — всего три слова, которые, однако, в *таком* произнесении стоили длиннейших тирад в устах другого актера и в которых зритель читал целую большую драму».

Сомнительная убежденность в том, что микроскопический фрагмент гениального полотна должен соответствовать совокупности целого по изошренности таланта и игре воображения, взята театром из романтической эстетики, утверждавшей, что даже краешек картины свидетельствует о бесконечном даровании ее создателя. Драматургическое искусство не желает подвергать ревизии эту ложную аксиому, предназначенную для оценки ремесла живописца, но не актера. Ведь структура драматического действия иная. Элементы, создающие целое, принципиально несхожи. Нельзя их уподоблять мазкам одного мастера. Сценический ансамбль должен оцениваться по качественно иным критериям, не известным живописи, учитывающим разнообразие темпераментов, возрастов, ампула.

Реплика «Кушать подано» не является частью целого; по философскому смыслу она более походит на мольберт или шапочку художника, о которых никогда не вспомнят зрители. Это не более чем второстепенный элемент; это напоминание зрителю о том, что столь красивые в своих страстях персонажи пьесы хоть в чем-то похожи на него, безмолвно сидящего в зрительном зале.

Реплика «Кушать подано» становится символическим знаком театрального искусства, риторическим образом, ассоциирующимся с речевой партией человека, делающего первые шаги на сцене. Отметим, что фраза эта редко встречается в пьесах, однако прихотливая судьба театральных реприз делает ее столь же распространенной, как и мифологический упрек Станиславского — «Не верю». С точки зрения сценической практики «Кушать подано» и «Не верю» есть не более чем обобщенные обозначения масштаба задействованности в спектакле и режиссерского отношения к игре. Они давно уже утратили какой-либо практический смысл и приобрели характер формул, открытых для иронизирования. Игнорировать их все же нельзя по той причине, что они стали расхожими кодами описания трагических коллизий творческого ремесла.

Когда актер появляется в этюде либо в спектакле с фразой официанта, это не означает, что все участники драматических событий

тотчас перестанут заниматься психологическими мироразоблачениями и бросятся к столу. «Кушать подавшего» отошлют за кулисы, или, что более вероятно, занятые самобичеванием персонажи вовсе его не заметят. Незначительная реплика выступает в качестве формальной разбивки действия, становится инструментом членения конфликта на периоды, выполняет роль нейтрального знака, отмечающего границы между различными сценическими событиями.

Философская и эстетическая нейтральность содержания — суть фразы роли «Кушать подано». Функция актера, ее произносящего, настолько ничтожна в конфликте пьесы, что не оставляет возможности показать себя как участника действия. Это не та роль, которая может научить искусству перевоплощения.

Полным смысловым аналогом «Кушать подано» может быть анализируемая П. Бруком фраза из «Мадам Баттерфляй»: «Хотите виски?» «Хотите виски, — пишет Брук, — эта фраза имеет одно измерение, один вес и выполняет одну функцию. Однако в “Мадам Баттерфляй” эти слова поются, и эта одна фраза Пуччини сделала нелепой всю оперу» (Брук, 1976, с. 191). Начинающий актер, воспитанный в убеждении, что любое слово на сцене обязано быть произведением искусства, не может понять, что «это одно слово» обладает «одним весом» и напроць лишено смыслового подтекста. Непонимание этого непременно приводит актера к тому, что в своей жизни он дает утвердительный ответ на предложение, сделанное сценическим текстом. Невозможность логически прояснить смысловую разряженность порученной актеру словесной роли побуждает к ее воплощению в жизни, ведь исполнитель убежден в том, что любая, даже самая маленькая фраза обязана быть насыщена философским содержанием. Он знает, чтобы понять роль, надо прочувствовать ее в жизни, как нельзя играть любовника, никогда не испытывав искренних чувств. Чтобы снять неестественность с предложений «Кушать подано», «Хотите виски», наградить их объемной семантикой, актер подыскивает им свежее чувство ритма и жизни. И только алкоголь может придать преувеличенный и достойный смысл ничего не значащей фразе.

А. Чехов в рассказе «Барон» излагает трагикомическую историю суфлера, нервы которого, подточенные завистью к актерам, ненавистью к бездарной игре и алкоголем, не выдержали, и он покусился на законы театрального мира и решил разрушить границу между сценой и будкой. Когда-то барон чуть было не стал артистом, но ему помешал «смешной пустяк. Таланта было много, желания — тоже

<...> не хватило пустяка: смелости <...>. Он бледнел, краснел и немел от ужаса, когда предлагали ему подебютировать» (Чехов, 1981, с. 454). Теперь он стал старым и не думает больше о сцене, сидит в своей будке, пропахшей «сыростью, копченой рыбой и спиртом», и подсказывает актерам.

Скандал разразился неожиданно: «Когда дают Шекспира, барон находится в самом возбужденном состоянии. Он много пьет, много говорит и не переставая трет кулаками свои виски <...>. Ему самому следовало бы поиграть Гамлета, хоть Гамлет и плохо вяжется с горбом и со спиртом, который забывает запирать бутафор» (Чехов, 1981, с. 455). Суфлер возненавидел сценического Гамлета, стал браниться на бездарного актера, учить его и увещевать. Дело завершилось тем, что суфлер голосом настоящего принца Датского, полным желчи, презрения, ненависти, но, увы, уже разбитым временем и бессилием, продекламировал часть его монолога. Человек, в чьи профессиональные обязанности не входит публичное озвучивание речевых партий персонажей, взбунтовался, потребовал права голоса. Одолело бремя немоты, ведь даже самые «маленькие» актеры награждаются репликой, а ему, суфлеру, проговаривающему авторский текст, отказано даже в такой ничтожной малости. Развязка скандала закономерна, бунтарь, ремеслом приговоренный к молчанию и посягнувший на не принадлежащее ему право обладать словом, наказан: «Теперь его выгонят из театра».

В рассказе А. Аверченко «Преступление актрисы Марыськиной» предложен «женский» вариант разоблачения театрально-эстетической максимы «нет маленьких ролей, есть маленькие актеры». При распределении ролей артистке Марыськиной достается роль «пальчики проглотишь», «громадный материал для игры» всего на две реплики: «Наконец-то собралась к вам, милые мои...» и «Сяду и даже чашечку чаю выпью» (Аверченко, 1990, с. 237). Чай выступает здесь как «женский» вариант образа водки; по логике жизни и литературы именно он развязывает языки собеседниц, побуждает к откровенности, то есть выполняет функцию, возлагаемую в «мужском» сюжете на водку.

Режиссер успокаивает артистку, убеждает, что в ее роли «игры уйма». Из ничтожной репризы — «Сяду и даже чашечку чаю выпью» — он извлекает горы потаенного смысла: здесь и «темное купеческое царство» гениального Островского, и сама жизнь, перенесенная на подмостки, и наглая бесцеремонность героини. Приводится еще много резонансов, и каждый призван заворожить богатством

сценической перспективы. Какой бы подтекст ни был у роли, как бы удачно ни вписывалась фраза о чае в социально-философские концепции, у нее есть заметный недостаток — она слишком маленькая. Актерской индивидуальности вряд ли удастся развернуться в ней во всю ширь.

Героиня Аверченко пытается дописать роль. Актриса обнаруживает в ней и трагедию женщины, выросшей в купеческой среде, и идеалы света, и влюбленность в писателя, и жестокого мужа-угнетателя, и нежную, тонко чувствующую натуру, бессильно выражающую себя в экзальтированной истеричности. Аверченко предлагает сатирический эксперимент по расширению убогой речевой партии за счет привлечения богатых жизненных и творческих ассоциаций. Марыськина выходит на сцену и, произнеся свои реплики, понимает, что роль исчерпана — все силы души и фантазии, брошенные на создание богатого психологического контекста, оказались напрасно затраченными. Осознание завершенности роли вызывает у актрисы истерическую реакцию, она отходит от предписанного сценария и начинает импровизировать.

Зритель становится свидетелем шекспировских страстей: артистка признается, что ее томит жажда; сообщает о целебных свойствах чая; удивляется, что чай за границей не в ходу; интересуется, почему хозяйка гостиной такая бледная; энергично рассказывает о своих несчастьях; жалуется на мужа — на «это грубое животное без сердца и нервов!»; отчитывается о своем желании прикоснуться к истинному свету и пойти на курсы; произносит монолог о доле женской, агрессивно вопрошает, кто ж ее выдумал; исповедуется, что устала жить в окружении пошляков; сознается, что у нее есть любовник, обвиняет всех, покидает сцену, «...и гром аплодисментов, низринувшись с галерки, разбился внизу, прокатился по партеру и замер в снисходительно похлопавших первых рядах» (Аверченко, 1990, с. 241).

Бенефис актрисы Марыськиной завершается ее изгнанием из труппы. Гордая, опьяненная успехом и аплодисментами, она вышла из театра, «споткнувшись о порог». Финальная ремарка напрямую связана с темой охмеления от торжественного осознания исчерпанного искусства. Реплика о желании выпить чаю никогда бы не вызвала даже скромной реакции зала, оставив на долю исполнительницы клубок сомнений — сумела ли она правдиво передать желание героини утолить жажду, удалось ли ей в трех словах выразить трагедию женщины, поработанной «темным царством». Для большей ясности ситуации можно заменить в реплике Марыськиной чай на водку.

Достаточно представить, что персонаж просит водки и, выпив, беззвучно покидает сцену — большего насилия над литературным сюжетом представить невозможно. А так как чай в системе «питейных» образов культуры синонимичен водке, естественным продолжением чаепития должна быть сцена исповеди. Именно ее и играет актриса, восполняя смысловой пробел в драматургии текста. Из реплики, равной по масштабу «Кушать подано», актриса создает самостоятельный текст, бунтует против идеи предмогильного существования, заложенной в маленькую роль.

Актер, занятый на второстепенных ролях, — одна из самых незаметных и трагических фигур литературы и жизни; ему неизменно отводится роль слуги, гонца, настолько скромная по своей протяженности, что не оставляет ни малейшей возможности задержаться на сцене. Р. Барт указывает на феномен изначальной приуроченности второстепенного персонажа к смерти: его сценические обязанности невелики — принести известие о победе или поражении, упасть и испустить дух (Барт, 1989). Он умирает оттого, что ему нечего делать в пьесе. Исчерпанность роли изначалью настраивает актера на выбор наиболее выразительных средств ее осуществления, однако заданность драматической ситуации не предполагает, что гонец, слуга продемонстрируют выразительные жесты и красноречие. Обнаруживается трагическая ситуация: начинающие актеры играют роли приговоренных персонажей, которые обречены на гибель не потому, что заявили о своем несогласии с миром, а по причине своей невключенности в развернутый драматургический конфликт.

Второстепенные роли воспитывают в актере привычку умирать не в сюжете, а в мельчайшем эпизоде вместе с ролью. Известны поучения отцов театра, что актер должен быть гениален даже в самой маленькой сцене, однако практически воплотить эти идеальные рекомендации оказывается невозможным. Проблема усугубляется еще и другим обстоятельством: второстепенных ролей в спектакле набирается такое множество, что актер, занятый в большом количестве микроскопических выходов, умирает на сцене не единожды. И что самое страшное для формирования психологии маленького актера — многочисленные негероические уходы в небытие по качеству своему никак не соотносимы с драматическим прощанием с жизнью, например, Гамлета (Ястребов, 2011).

Если перефразировать известную философскую аксиому, то можно признать: играть маленькие роли — значит учиться умирать. Н. Гоголь в заметке о М.С. Щепкине раскрывает истоки трагедии

актера: «Вмешивали в грязь, заставляют играть мелкие, ничтожные роли, над которыми нечего делать. Заставляют то делать мастера, что делают ученики. Это все равно, что архитектора, который возносит гениально соображенное здание, заставляют быть каменщиком и делать кирпичи» (Гоголь, 1994, с. 438). Гоголевская мысль раскрывает переживания мастера, добившегося признания и вынужденного доказывать верность положения, согласно которому в театре нет «маленьких ролей».

Литературой так и не объяснен философский феномен психологического самочувствия маленького актера. Традиционно сам факт его существования рассматривается с позиции биографий великих — начинал с ничтожных ролей, потом стал примой, с умилением вспоминал свой первый выход на сцену. Не замечается литературой тот грустный факт, что тысячи начинающих, а потом «маленьких» актеров до своего творческого заката так и остались исполнителями крошечных ролей — «Кушать подано!»; «Хотите виски?»; «Мы победили!». Эти скромные служки великого искусства малопривлекательны для изящной словесности, они умирают и в своем жизненном сюжете, и очень редко им уделяет внимание высокая литература. Если о них и говорится, то исключительно с усталыми интонациями банальной эпитафии, обычно во множественном числе: «А скольких актеров загубила водка». После этого признания, как правило, следует абзац, и автор уже с красной строки переходит к жизнеописанию истинного служителя искусства, которому удалось избежать заблуждений и неверных поступков: был он целеустремлен, и твердым шагом шел он навстречу славе и всеобщему признанию.

Маленькому актеру иногда может выпасть шанс проявить себя. И как это ни странно, шанс этот связан вновь с водкой. Известно немало театральных историй, когда затянувшиеся загулы ведущих артистов «помогали» начинающим или долгое время пребывающим в тени авторитетных имен актерам проявить себя, выйти на сцену. А.Я. Панаева рассказывает о начале карьеры Мартынова. С немалым успехом шел водевиль «Филатка и Мирошка», роль Филатки «всегда играл Воротников, публика его очень любила и была снисходительна к нему, когда он зачастую в последнее время выходил на сцену, едва держась на ногах». В первые дни масленицы государь Николай Павлович привез своих детей на утренний спектакль. Неожиданно обнаружилось отсутствие Воротникова, «после розысков по трактирам его привезли в театр, но в бесчувственном состоянии. Окачивали его холодной водой, но он не отрезвлялся». Воцарилась всеобщая

паника, назревал скандал. И тут неожиданно неприметный актер Мартынов, которого собирались исключить из театральной школы, вызвался сыграть Филатку. Выхода нет: дозволили. Успех был необыкновенный: «Когда окончилась пьеса, то из царской ложи раздались детские голоса: “Мартынова, Мартынова!” Публика также кричала: “Мартынова!”» (Панаева, 1933, с. 47).

К сожалению, продолжение истории не такое красивое. «Алкогольный» случай вывел актера на сцену для того, чтобы вскоре погубить. Мартынов, от отца унаследовавший любовь к вину, познав славу и успех, не смог перебороть природу и сам стал появляться в театре в нетрезвом виде.

А так о маленьком актере литературе рассказывать практически нечего; куда более красиво выглядит история непризнанного художника или представителя другой «сольной» творческой профессии, не до конца состоявшегося в искусстве. Для доказательства его гениальности автор всегда сможет предъявить картину, партитуру, рукопись книги. Непризнанному гению актера нечего предложить миру, читателю, он полностью зависит от всего актерского ансамбля, прихотей режиссера, злонравия конкурентов. Из его истории может родиться фарсовая сценка, наподобие купринской («Как я был актером»): «...не могут сыскать раба для божественной Мерции <...>, и эту роль затыкают мною. Потом не хватает какого-то домоправителя. Опять я. Таким образом к концу репетиции у меня, не считая центуриона, было еще пять добавочных ролей» (Куприн, 1957, с. 127).

Герой Куприна настолько измучен бесконечными выходами на сцену, что валится по вечерам без сил и пьянеет даже от хлеба или случайного угощения. Писатели и читатели не склонны идеализировать жертву ничтожных ролей. С негодованием литератор описывает маленьких актеров, отличающихся «жадной и благородной» готовностью «примазаться к чужим обедам и завтракам», осуждает «эти собачьи, ласковые, влажные и голодные глаза, эти неестественно развратные баритоны за столом, это гастрономическое всезнайство, эту усиленную внимательность, эту привычно-фамильярную повелительность с прислугой» (Куприн, 1957, с. 142). В общих чертах этот выпад против «садовых актеров» искренен и справедлив, однако он слишком традиционен для культуры, осуждающей в представителях разных профессий или сословий любые проявления заискивания. Писатель отказывается от обязательств прояснить происхождение страха и подлости лицедеев.

Купринский повествователь на собственном примере показывает, что существуют более трагические причины формирования рабской психологии маленького актера, чем собственно человеческие слабости и недостатки. Актер, вынужденный менять в одном спектакле пять ролей, смысл каждой из которых в общих чертах сводится к сообщению «Кушать подано!», воспитывает в себе комплекс ничтожности. Роль, сведенная к «гастрономической» реплике, побуждает актера компенсировать свое сценическое убожество развязным поведением во внеатражной жизни.

«Подсобные» реплики воспитывают странное ощущение: с одной стороны, актер понимает свою факультативность и незначительность в драматургическом конфликте, с другой — он мечтает реализовать в микроскопической сценической практике идеал профессии: сыграть и Гамлета, и Мефистофеля, и Красную Шапочку. Он перестает замечать, что роли центуриона, гонца, раба, домоправителя, слуги гротескно ничтожны, он переполнен иллюзией включенности в трагедию и самоотверженно отдается игре, стремится из маленькой роли сделать событие. Похвальное по своей хмельной настойчивости побуждение стать частью искусства входит в противоречие с драматургически расписанными акцентами спектакля. «Гамлет» не нуждается в гениально сыгранной роли третьего солдата, в многозначительном молчании того, кто уносит Лаэрта со сцены. Внимание зрителя направлено на главных персонажей, именно для них принесены цветы, именно их ожидают рукоплескания.

## **Выводы**

На долю второстепенных ролей (и актеров) остаются надежда и случайные ужины с поклонниками искусства, когда, выпив вина или пива, можно представлять за столом все свои не востребуемые таланты, поражать пьяным развязным лицедейством любителей изящного, которым не удалось пригласить в ресторан ведущих артистов. А на них спрос всегда велик: в повести Куприна, например, Волкова и Богучарская уехали кататься с драгунскими офицерами, а Васильев с Нелюбовым бродят, как неприкаянные, по саду, ведут разговоры о жизни и искусстве и пытаются не смешивать эти понятия.

Беседуют они (и им подобные «маленькие») о планах на будущее, сплетничают, обсуждают, как герои «На дне», преимущества иных профессий. Сойдутся они (и им подобные «маленькие») в одном: прекрасно и высоко искусство театра. И промелькнет в сознании

персонажей Куприна угрожающий афоризм древних о вечном искусстве и такой короткой-короткой жизни, и озарит отчаянная мысль, и отольется она в отчеканенную грустью и обманутыми ожиданиями формулу, заимствующую строчку из «высокой» роли: «Идем, Навуху-доноссор! Напьюсь, — как... сорок тысяч пьяниц...» (Горький, 2017).

Теоретики и практики сцены ориентируют актера на бескомпромиссное служение великому искусству. Аргументация, как правило, исполнена в духе морального ригоризма и этической бодрости. Актеру предписывается стать жрецом высокого искусства, однако безмолвные роли в совокупности с возрастной усталостью и убывающими силами приводят человека — литературного героя — к роли жертвы. В настоящей статье мы рассмотрели один из аспектов трагедии литературного актера, рожденного, как ему казалось, для проникновенных душераздирающих монологов и опьянения овациями, но вынужденного занимать крайне скромное место на сцене. «Небольшой» актер утрачивает трансцендентальность: ничтожные реплики обезличивают его, минимизируют его персонифицированность — гендерную принадлежность, самооценку, сакрализированный характер принадлежности к профессии, социальную рельефность. Предпочтение дурного поведения делается актом ритуальной охранительности, инструментом коммуникации с миром, не желающим тебя принимать.

### Список литературы

Аверченко, А.Т. (1990). Юмористические рассказы. Челябинск: «Южно-уральское книжное изд-во».

Актеры и роли: Сборник статей. (1947). Всерос. театр. о-во. Кабинет актера и режиссера ВТО. Москва: Изд-во «Искусство».

Барт, Р. (1989). Смерть автора. В кн.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Под ред. Г.К. Косикова. Москва: Изд-во «Прогресс».

Бартошевич, А.В. (1985). Шекспир на английской сцене. Москва: Изд-во «Наука».

Бель, Г. (1996). Собрание сочинений: в 5 тт. Москва: Изд-во «Художественная литература».

Брук, П. (1976). Пустое пространство. Москва: Изд-во «Прогресс».

Гоголь, Н.В. (1994). Собрание сочинений: в 9 тт. Москва: Изд-во «Русская книга».

Голдсмит, О. (1974). Гражданин мира или письма китайского философа. Москва: Изд-во «Наука».

Горький, М. (2017). На дне. Санкт-Петербург. Изд-во «Азбука».

- Готье, Т. (1992). Капитан Фракасс. Москва: Изд-во «Искона».
- Дидро, Д. (1938). Парадокс об актере. Москва: Изд-во «Искусство».
- Диккенс, Ч. (1954). Посмертные записки Пиквикского клуба. Москва: Изд-во «Гослитиздат».
- Драйзер, Т. (1986). Сестра Керри. Москва: Изд-во «Правда».
- Дюма, А. (1965). Пьесы. Москва: Изд-во «Искусство».
- Куприн, А.И. (1957). Собрание сочинений: в 6 тт. Москва: Изд-во «ГИХЛ».
- Монтескье, Ш. (1955). Избранные произведения. Москва: Изд-во «Гослитиздат».
- Панаева, А.Я. (1933). Воспоминания: 1824–1870. Москва; Ленинград: Изд-во «Academia».
- Плавт, Т.М. (1937). Избранные комедии. Москва; Ленинград: Изд-во «Academia».
- Редгрейв, М. (1965). Маска или лицо. Москва: Изд-во «Прогресс».
- Розанов, В.В. (1998). Уединенное. Москва: Изд-во «Эксмо-Пресс».
- Сервантес Сааведра, М. (1961). Назидательные новеллы. Т. 4. Послание к Матео Васкесу. Галадея. Путешествие на Парнас. Драматические произведения. Москва: Изд-во «Правда».
- Чехов, А.П. (1981). Полное собрание сочинений и писем. Т. 10. Письма: Апрель 1901 — июль 1902. Москва: Изд-во «Наука».
- Ястребов, А.Л. (2011). Мужчина от 17 до 71: режиссура возрастных кризисов. Москва: Изд-во «ЛКИ».

## References

- Actors and roles: Collection of articles. (1947). All-Russian Theatre Society. Cabinet of Actor and Director VTO. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
- Averchenko, A.T. (1990). Humorous stories. Chelyabinsk: Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo Publ. (In Russ.)
- Barthes, R. (1989). The Death of the Author. In: G.K. Kosikov, (ed.). R. Barthes Selected works: Semiotics: Poetics. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)
- Bartoshevich, A.V. (1985). Shakespeare on the English stage. Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)
- Bell, H. (1996). Collected Works: in 5 vol. Moscow: An art book Publ. (In Russ.)
- Brook, P. (1976). The Empty Space. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)
- Cervantes Saavedra, M. (1961). Edifying novels. Vol. 4. Epistle to Mateo Vasquez. Galatea. A trip to Parnassus. Dramatic works. Moscow: Pravda Publ.
- Chekhov, A.P. (1981). Complete Works and Letters. Vol. 10. Letter: April 1901 — July 1902. Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)
- Dickens, C. (1954). The Posthumous Papers of the Pickwick Club. Moscow: Goslitizdat Publ. (In Russ.)
- Diderot, D. (1938). Paradox of the Actor. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
- Dreiser, T. (1986). Sister Carrie. Moscow: Pravda Publ. (In Russ.)
- Dumas, A. (1965). Plays. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)

Ястребов, А.Л.

Образ «маленького» актера в реальности и культуре: от учительского предостережения...  
*Вестник Московского университета. Серия 14. Психология.* 2025. Т. 48, № 3

---

Gautier, T. (1992). *Captain Fracasse*. Moscow: Iskona Publ. (In Russ.)

Gogol, N.V. (1994). *Collected Works: in 9 vol.* Moscow: Russian book Publ. (In Russ.)

Goldsmith, O. (1974). *The Citizen of the World or Letters from a Chinese Philosopher*. Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)

Gorky, M. (2017). *At the bottom*. St. Petersburg: ABC Publ.

Kuprin, A.I. (1957). *Collected Works: in 6 vol.* Moscow: GIKhL Publ. (In Russ.)

Montesquieu, C.L. (1955). *Selected Works*. Moscow: Goslitizdat Publ. (In Russ.)

Panaeva, A.Ya. (1933). *Memories: 1824–1870*. Moscow; Leningrad: Academia Publ.

Plautus, T.M. (1937). *Selected comedies*. Moscow; Leningrad: Academia Publ.

Redgrave, M. (1965). *Mask or Face*. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)

Rozanov, V.V. (1998). *Secluded*. Moscow: Eksmo-Press Publ.

Yastrebov, A.L. (2011). *Man from 17 to 71: Directing age crises*. Moscow: LKI Publ. (In Russ.)

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Андрей Леонидович Ястребов**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории, философии и литературы Российского института театрального искусства — ГИТИС, Москва, Российская Федерация, nabegi09@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8844-6562>

## ABOUT THE AUTHOR

**Andrey L. Yastrebov**, Dr. Sci (Philol), Professor, Head of the Department of History, Philosophy, Literature of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russian Federation, nabegi09@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8844-6562>

Поступила 09.04.2025. Получена после доработки 14.05.2025. Принята в печать 10.06.2025.

Received 09.04.2025. Revised 14.05.2025. Accepted 10.06.2025.