

DOI: 10.17805/zpu.2026.2.21

Самопрезентация творческой индивидуальности актера как умение управлять впечатлением зрителей о себе

О. А. Шолохов

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Статья посвящена феномену самопрезентации актера как осознанному управлению зрительским впечатлением. Актуальность темы обусловлена условиями быстро меняющегося общества и трансформационных процессов, вследствие которых актеру необходима самоактуализация и сохранение индивидуальности. Показано, что самопрезентация выступает не просто демонстрацией личных качеств, а необходимым инструментом коммуникации, синтезирующим творческую индивидуальность исполнителя и ожидания зрителя. В исследовании применяется метод теоретического синтеза, позволяющий интегрировать культурологические, социологические, семиотические и театроведческие подходы для анализа самопрезентации как многослойного культурного феномена.

Ключевые слова: актер; самопрезентация актера; управление впечатлением; сценический образ; габитус; творческая индивидуальность; личностное своеобразие

ВВЕДЕНИЕ

Актерское искусство по своему замыслу определяется диалогизмом, а творческое действие обретает завершенность лишь в момент встречи исполнителя со зрителем. В условиях современной культуры самопрезентация актера становится практикой конструирования образа для осознанного управления зрительскими впечатлениями. Для любого человека «наличие соответствующих навыков самопрезентации, в частности самопредставления и самораскрытия, способствует успешной реализации его потребностей через общение», а самовыражение проявляется адаптацией к окружающей среде (Сентемова, 2025: 4).

Цифровые коммуникативные технологии, стирающие грань между сценической деятельностью актера и его «закулисьем», обуславливают необходимость в постоянной самоактуализации. «Творческая индивидуальность являет собой индивидуальность, которая не только усваивает культурный фонд и отличается от других набором полученных знаний и умений, но и способна к материализации ценностей в непередаваемые образы, демонстрирующие профессионализм и личностное своеобразие» (Ковалева, Шолохов, 2025: 162).

Цель статьи — рассмотреть самопрезентацию творческой индивидуальности актера как осознанное умение в управлении впечатлением зрителей о себе в контексте теории и истории культуры. Для этого будет использоваться междисциплинарный подход, объединяющий положения драматургической культурологии, социологии, театроведения и имиджелогии.

Теоретико-культурологические основания самопрезентации актера

Как подчеркивает современный теоретик перформативности Э. Фишер-Лихте, любой спектакль либо акт самопрезентации определяется «физическим присутствием актеров и зрителей» (Фишер-Лихте, 2015: 67). Он отмечает, что «спектакль возникает на основе их встречи, рождается в ходе их интеракции» (там же). Это и определяет встречу как необходимый фактор для дальнейшего управления впечатлением, при котором зритель выступает полноценным участником коммуникации.

И. Гофман рассматривает повседневное взаимодействие как разыгрывание ролей перед окружающими, при котором индивид выбирает линию поведения «перед определенной воображаемой аудиторией, шаг за шагом обдумывая, как будут те или иные зрители реагировать на его исполнение, и в зависимости от выводов относительно ожидаемой реакции выбирая будущую линию реального поведения» (Гофман, 2000: 11). Для актера управление впечатлением перестает быть спонтанным и становится рефлексивным инструментом художественной коммуникации. Личностное своеобразие, определяемое нами как эмоционально-символический (аффективный) опыт, встроенный в творческую индивидуальность актера, может предьявляться успешно при соответствии габитуса требованиям социального поля. П. Бурдые определяет габитус как систему устойчивых предрасположенностей, которая позволяет действовать упорядоченно, не прибегая к сознательному следованию правилам (Бурдые, 2001). Габитус зависит от интериоризации ценностей в течение жизни, представляя собой динамическую систему культурных кодов, телесно-пластических навыков, эстетических предпочтений, речевых и коммуникативных паттернов, усвоенных в процессе профессионального обучения и социального опыта. Управление впечатлением зависит от габитуса, согласованного с ожиданиями конкретного культурного поля и зрительской аудитории (там же). Творческая индивидуальность актера проявляется не в механическом предьявлении личностных характеристик, а в способности переводить аффективный опыт в эстетически оформленное сценическое действие. Саморепрезентация, по мнению А. Р. Сентемовой, направлена «на публикацию нужной информации с целью создания публичного образа и речевого имиджа в сознании адресата, группы людей» (Сентемова, 2025: 33).

САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ АКТЕРА КАК ПСИХОТЕХНИЧЕСКОЕ ТЕАТРАЛЬНО-СЕМИОТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

К. С. Станиславский, не используя самого термина «самопрезентация», заложил основы управления впечатлением через концепты «публичного одиночества», «круга внимания» и «сверхзадачи». Самопрезентация, с одной стороны, адресована зрителю, с другой — служит способом выстраивания собственного творческого «я» в материале роли. Однако именно здесь актера подстерегает опасность, которую режиссер описывал как «самопоказывание»: от природы одаренные артисты рискуют свести всю технику на нет, в результате чего «самолюбование и самопоказывание заслоняли собой, искажали и уничтожали самое “обаяние”» (Станиславский, 1935: 197). Более того, он предупреждает, что актеры с природным сценическим обаянием часто «становятся однообразными, потому что всегда выставляют самих себя напоказ» (там же).

М. М. Бахтин подчеркивает, что «всякое высказывание всегда имеет адресата... ответное понимание которого автор речевого произведения ищет и предвосхищает (Бахтин, 1986: 322–323). Тем самым актерская самопрезентация не монологична, а диалогична, зависима от предполагаемого ответа аудитории, управление впечатлением которой возможно через настройку на культурные и эмоциональные коды реципиентов. Эта «настройка» в направлении реципиента определяется разносторонностью, образованностью, эмоциональной восприимчивостью актера, что зависит от его личностного опыта, интерпретируемого в сценической ситуации. По Бахтину, даже душа человека «оформляется и завершается только в категории другого» (там же: 123).

Ю. М. Лотман продолжил эту мысль в рамках семиотики культуры, рассматривая сценическое пространство как модель коммуникации, в которой актер выступает носителем знаковой системы. С точки зрения семиосферы личность актера можно трактовать как «культурный текст», преломленный через творческую индивидуальность, доносящийся до зрительных мест. «Познавательная ценность модели повышается по мере роста свободы художника в выборе средств моделирования» (Лотман, 1998: 349). Именно творческий акт определяет перевод объективного мира в язык художественного текста, что повышает его содержательность. Для этого необходим отход от автоматизма в сторону свободы интерпретационных элементов, демонстрирующих действительность «пространственно-временных параметров мира в кино» (там же).

Психотехнический аспект управления впечатлением, детально разработанный П. М. Ершовым, развивает традицию Станиславского и предлагает «схему чередования логических звеньев поведения», рассматриваемых как «психофизический и целенаправленный процесс» (Ершов, 1959: 83). Этот процесс исследователь раскрывает в виде взаимосвязи трех звеньев: «оценка», т. е. приспособление себя, осмысление и ориентация к дальнейшим действиям; «пристройка» — психофизическое действие: телесное приближение, перемещение в заданном пространстве для дальнейших будущих воздействий на партнера; и само «воздействие» — кульминационная ступень сценических отношений, представляющая собой синергию двух предшествующих звеньев, необходимую для достижения желаемого результата либо появления новой цели и общих интересов с партнером (там же).

Своеобразным синтезом психотехнического и семиотического подходов могут служить труды театрального режиссера и теоретика Н. Н. Евреинова, введшего понятие «театральность», которое в широком смысле предвосхитило эпоху маски. По мнению теоретика, театральность — это «эстетическая монстрация», которая жестом и «словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности» (Евреинов, 2002: 40–41). Артист, с точки зрения Евреинова, посредством театральности, образности и символизма театра должен передавать зрителям эстетические ценности, являющиеся зачаточным началом, основой всего творчества. Задача творца — «заразить этих людей красотой дикции, мимики, пластики настолько, чтобы и в жизни они пожелали пользоваться подаренным со сцены», в противном случае весь замысел творчества будет обречен (там же: 42). Такой подход сближает нас с современными представлениями об имиджевых стратегиях актера: сценический образ исполнителя происходит из его творческой индивидуальности и, предьявляясь зрителю, формирует у него устойчивое впечатление о себе.

В перформативной теории рубежа XX–XXI вв. семиотический и психотехнический подходы получают новое осмысление в трудах Э. Фишер-Лихте, для которой актер — это не столько исполнитель, идущий по каноническому пути сюжета драматурга или наставлений режиссера, сколько личность, порождающая смыслы самим фактом своего присутствия. Управление впечатлением возможно даже тогда, когда актер физически отсутствует на сцене, а его образ намеренно выводится за пределы прямой видимости зрителя с помощью режиссерских приемов. Так, Э. Фишер-Лихте, анализируя спектакль «Идиот» в постановке Ф. Касторфа, описывает парадоксальный эффект: актеры, скрытые от глаз публики и транслируемые лишь на видеозэкранах, вызывали у аудитории своеобразный абстинентный

синдром. Желание увидеть «реальные тела актеров становилось более сильным», в результате чего их финальное появление на поклоне «производило магическое впечатление... их физическое присутствие приобрело абсолютно новое качество» (Фишер-Лихте, 2015: 133–134). Инструментом самопрезентации в данном ключе является ограничение визуального контакта актера со зрителями. Желаемого эффекта самопрезентации, по мнению Фишер-Лихте, можно добиться и через активацию «феноменального тела» актера как перформативного явления, способного управлять пространством и удерживать внимание публики. Такая интерпретация выделяет актера из категории исполнителя, приравнивая к субъекту колоссальной энергии, способному «магическим потоком» поражать зрителей (там же: 176). Э. Фишер-Лихте для описания данного явления вводит «радикальный опыт сиюминутности», а способность актера «притягивать к себе внимание зрителей» она предлагает называть «сильной концепцией присутствия» (там же). Именно фактор «здесь и сейчас», в котором события «происходили в абсолютном настоящем» (там же: 178), превращается в главное измерение, определяющее силу и подлинность самопрезентации.

В этом контексте показательна параллель с научной мыслью XX в.: именно А. Эйнштейн, разрабатывая теорию относительности, ввел понятие «пространственно-временного континуума», под которым подразумевались три координаты (длина, ширина, высота), определяющие положение объекта (для нас — актера). Подобно тому как в модели Эйнштейна время обретает статус четвертого, неотделимого от пространства измерения, так и в перформативной эстетике фактор времени задает положение подлинного присутствия актера и производимого им впечатления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ показывает, что самопрезентация творческой индивидуальности актера функционирует как осознанное управление зрительским впечатлением, объединяющее в себе личностный потенциал исполнителя, эстетические задачи роли и культурные ожидания аудитории. Обращение к драматургической концепции И. Гофмана позволило обосновать, что самопрезентация актера реализуется как рефлексивная практика, встроенная в социальное взаимодействие и направленная на контроль впечатления аудитории. Социология П. Бурдьё дает возможность объяснить успешность контроля через соответствие габитуса исполнителя, определяемого как система интериоризированных диспозиций, пластических и коммуникативных навыков, требованиям конкретного культурного поля.

Управление впечатлением опирается на синтез личностного потенциала исполнителя, профессионального габитуса и эстетических задач, стоящих перед художественной коммуникацией. Таким образом, самопрезентация творческой индивидуальности актера может быть описана как полифонический процесс, объединяющий социальные, психотехнические, семиотические и перформативные механизмы в единую стратегию управления впечатлением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М. М. (1986) Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. 2-е изд. М.: Искусство. 445 с.

- Бурдые, П. (2001) Практический смысл / пер. с фр. А. Т. Бикбов, К. Д. Вознесенская, С. Н. Зенкин, Н. А. Шматко ; отв. ред. пер. и послесл. Н. А. Шматко. СПб. : Алетей. 562 с.
- Гофман, И. (2000) Представление себя другим в повседневной жизни. М. : Канон-пресс-Ц : Кучково поле. 304 с.
- Евреинев, Н. Н. (2002) Демон театральности / сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. М. ; СПб. : Летний сад. 535 с.
- Ершов, П. М. (1959) Технология актерского искусства. М. : Всероссийское театральное общество. 308 с.
- Ковалева, А. И., Шолохов, О. А. (2025) Творческая индивидуальность актера и своеобразие его личности // Знание. Понимание. Умение. №4. С. 156–169.
- Лотман, Ю. М. (1998) Об искусстве. СПб. : Искусство-СПБ. 704 с.
- Сентемова, А. Р. (2025) Вербальная саморепрезентация художника и ее культурно-историческая опосредованность : дис. ... канд. культурологии : 5.10.1. 228 с.
- Станиславский, К. С. (1935) Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. М. : Искусство. 434 с.
- Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М. : Международное театральное агентство «Play&Play» ; Канон+. 376 с.

Дата поступления: 11.04.2026 г.

SELF-PRESENTATION OF THE ACTOR'S CREATIVE INDIVIDUALITY
AS THE ABILITY TO MANAGE THE AUDIENCE'S IMPRESSION OF THE ACTOR

O. A. SHOLOKHOV

MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

The article is devoted to the phenomenon of the actor's self-presentation as a conscious management of the spectator's impression. The relevance of the topic is determined by the conditions of a rapidly changing society and transformational processes, because of which the actor needs self-actualization and the preservation of individuality. It is shown that self-presentation is not merely a demonstration of personal qualities, but a necessary communication tool that synthesizes the performer's creative individuality and the audience's expectations. The study employs the method of theoretical synthesis, making it possible to integrate culturological, sociological, semiotic, and theatre-studies approaches to the analysis of self-presentation as a multilayered cultural phenomenon.

Keywords: actor; actor's self-presentation; impression management; stage image; habitus; creative individuality; personal uniqueness

REFERENCES

- Bakhtin, M. M. (1986) *Estetika slovesnogo tvorchestva*. 2nd ed. Moscow, Iskusstvo Publ. 445 p.
- Bourdieu, P. (2001) *Prakticheskii smysl* / transl. from French by A. T. Bikbov, K. D. Voznesenskaya, S. N. Zenkin and N. A. Shmatko; ed. and afterword by N. A. Shmatko. St. Petersburg, Aleteya Publ. 562 p.
- Goffman, E. (2000) *Predstavlenie sebya drugim v povesednevnoj zbizni* / transl. from Eng. and intr. article by A. D. Kovalev. Moscow, Kanon-press-Ts, Kuchkovo pole Publ. 304 p.
- Evreinov, N. N. (2002) *Demon teatralnosti* / comp., ed. and comm. by A. Yu. Zubkov and V. I. Maksimov. Moscow, St. Petersburg, Letnii sad Publ. 535 p.
- Ershov, P. M. (1959) *Tekhnologiya akterskogo iskusstva*. Moscow, Vserossiiskoe teatralnoe obshchestvo Publ. 308 p.
- Kovaleva, A. I. and Sholokhov, O. A. (2025) *Tvorcheskaya individualnost aktera i svoeobrazie ego lichnosti. Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 4, pp. 156–169.
- Lotman, Yu. M. (1998) *Ob iskusstve*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ. 704 p.
- Sentemova, A. R. (2025) *Verbalnaya samoreprezentatsiya khudozhnika i eyo kulturno-istoricheskaya oposredovannost*. Diss. ... Cand. of Culturology. 228 p.

Stanislavsky, K. S. (1935) *Sobranie sochinenii v vosmi tomakh*. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ. 434 p.

Fischer-Lichte, E. (2015) *Estetika performativnosti* / transl. from German by N. Kandinskaya; ed. by D. V. Trubochkin. Moscow, Mezhdunarodnoe teatralnoe agentstvo "Play&Play", Kanon+ Publ. 376 p.

Submission date: 11.04.2026.

Шолохов Олег Александрович — аспирант кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Российская Федерация, г. Москва, ул. Юности, 5. Эл. адрес: oleg-sh olokhov@mail.ru

Sholokhov Oleg Aleksandrovich, Postgraduate Student, Department of Philosophy, Sociology and Cultural Studies, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. E-mail: olegsholokhov@mail.ru

DOI: 10.17805/zpu.2026.2.22

Семиотика оперной постановки: музыкальная составляющая

С. А. БОНДАРЕНКО

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В статье рассматривается музыкальная составляющая оперного искусства в контексте семиотического подхода. Опера анализируется как сложная поликодовая система, в которой музыкальный текст выполняет не только эстетическую, но и коммуникативную функцию.

Особое внимание уделяется тому, каким образом музыкальные элементы формируют смысловое пространство спектакля и участвуют в интерпретации сценического действия. На примере опер Вольфганга Амадея Моцарта и Рихарда Вагнера показано, что музыкальный код способен выступать самостоятельным носителем драматургического содержания и формировать восприятие персонажей.

Автор предлагает рассматривать музыкальный код оперы на основе концепций У. Эко, Ж.-Ж. Натъе и А. П. Лободанова. Произведенный сравнительный анализ их концепций позволил установить, что семиотический разбор оперы влияет на уровень вовлеченности и восприятия оперного спектакля у слушателей, а это значительно снижает высокий «порог проходимости» оперного искусства для зрительской аудитории. Знание музыкального закодированного композитором текста позволяет отобразить смысловую часть либретто и сделать оперу более доступной для слушателя-неофита. Это приближает зрителя к пониманию сложного многоуровневого оперного искусства, не нарушая его элитарности и не прибегая к элементам массовой культуры.

Данное обстоятельство обуславливает необходимость внедрения семиотического подхода при изучении оперного искусства как для специалистов узкого музыкального профиля, так и для культурологов.

Автор делает вывод о том, что семиотический подход позволяет рассматривать оперу не только как музыкально-театральный жанр, но и как форму культурной коммуникации.