

повседневным поведением мимические и пантомимические коды, используемые носителями некоторой лингвокультурной общности.

4. Национальные картины мира, отражающие специфику восприятия окружающего мира, национальные особенности мышления носителей некоторой культуры.

5. Искусство, вырастая из культурной традиции того или иного этноса и являясь глубоко национальным по характеру, отражает специфику национальной культуры в целом [1.-С.70-71].

1. Бромлей Ю.В. Этнос и этнография /АН СССР, инст-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 1973 - 283с –С. 70-71

2. Городецкая Л.А. Лингвокультурная компетентность личности как культурологическая проблема: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. – М.: МГУ им. Ломоносова, 2007. –С.15-19.

3. Крысин Л.П. Социолитингвистические аспекты изучения современного русского языка. – М., 1989.

4. Прохоров Ю.Е., Стернин И.А. Русские: коммуникативное поведение. – М.: Флинта, 2006.

Знание перечисленных компонентов культуры бурятского и русского народов позволит педагогам при обучении речевому общению в условиях двуязычия осуществлять воспитательно-образовательный процесс с учетом важнейшего принципа диалога культур, поскольку именно данный принцип поможет детям-билингвам воспринимать свою национальную культуру не изолированно, а в органическом единстве с культурами разных народов.

5. Хотинцев В.Ю. Психологические характеристики этнокультурного развития человека. – С. 61.

6. Хроленко А.Т. Основы лингвокультурологии. – М.: Флинта, 2006. – С. 28.

7. Шаклеин В.М. Русский язык в современной России: лингвокультурная ситуация. Русский язык и культура речи (изучение и преподавание) Сборник. – М.: ЭКОН. – 2000.

8. Шаклеин В.М. Этноязыковое видение мира как составляющая лингвокультурной ситуации. Вестник Московского университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация. №1. 2000. – С. 73-78.

Т.В. Метляева

Владивосток

Актёрское мастерство и режиссура в формировании имиджа

The article introduces a new approach to the process of imagemaking by means of acting techniques and direction. The article presents views of different master-spirits such as Erving Goffman, D. Mid & others on play character of man's life. The article illustrates four types of qualities necessary for an imagemaker who works according to certain patterns of stage performance art.

Начало нового тысячелетия характеризуется продолжающимся формированием постиндустриальной цивилизации нового типа – гуманитарно-ориентированной, что требует становления и развития новых подходов к формированию общества через человека. Современная ситуация являет собою время и процесс качественного обновления традиционных средств познания и преобразования действительности.

В современном Российском обществе формируется новый тип человека. В отличие от культуры двадцатого века, в которой основной доминантой было развитие производства и коллектива, что привело к отчуждению личности и формированию управляемого сознания, новая культура ориентируется на самооценку личности. Рыночная же экономика актуализирует спрос на «реализованную личность». Во многих организациях, фирмах, общеобразовательных и государственных учреждениях всё чаще проходят «деловые игры», организуются тренин-

ги различной направленности и прочие проектные формы обучения.

Современная культура нуждается в том, чтобы человек с его проблемами, ценностными ориентациями, потребностями переместился в центр как общественного, так и научного интереса, стал главной ценностью. Общество обращает внимание на формирование человека не только мыслящего, но и, что особенно примечательно, на человека действующего, способного конструировать свою жизнедеятельность и желательный образ самого себя в зависимости от поставленных целей. Развитие и становление личности с учётом её деятельности обуславливает формирование объективной потребности у личности найти достойную форму проявления своей внутренней сути. В качестве таковой формы выступает имидж. Термин имидж имеет прямое отношение к той особой атмосфере, которая окружает преуспевающих людей, популярные товары, процветающие компании.

Несомненную роль в подобном подходе к личности и её деятельности играют современные разработки в области имиджелогии. А мы задаёмся вопросом - необходимы ли знания основных подходов формирования имиджа современному школьнику? Несомненно, необходимы.

Среди зарубежных и отечественных исследований последнего времени (П.Берд, М.Спиллейн, Б.Джи, Е.А Петровой, В.М. Шепеля, А.Ю. Панасюк, Г.Г. Почепцова, Н.А Коробцевой, Е.Б. Перелыгиной) заметно увеличилось количество работ, посвящённых анализу понятий: «имидж», «образ», «мнение», «репутация», а также методам разработки имиджа, востребованного целевой аудиторией.

Философы, культурологи, психологи, социологи и другие специалисты активно стремятся осмыслить феномен имиджа в контексте радикальных трансформаций российского общества.

В обстановке возрастающего интереса к проблеме имиджа и технологий его формирования культурологическое постижение данного феномена является как никогда актуальным. Вместе с тем, анализ исследований проблемы настоятельно требует междисциплинарного подхода, способного учесть весь комплекс социокультурных, антропологических и психологических факторов, влияющих на процесс анализа и разработки исследуемого явления, и подходов к формированию имиджа.

Следует отметить, что, несмотря на важность разработки различных подходов к проблеме анализа технологий формирования имиджа, исследование данной проблематики ограничивается преимущественно психологическими, социологическими, культурологическими подходами. Но при этом практически отсутствуют технологические подходы к формированию имиджа методами актёрского мастерства и режиссуры. Поэтому исследование в области имиджа с точки зрения данного направления видится нам весьма актуальным.

Человеческая культура со дня своего основания носит игровой характер – это и шаманские обряды, и театрализованные представления предков, и поклонения богам в период посева и сбора урожая, и чётко отработанные сценарии восхождения на трон царственной особы. Любой монарх в период новой истории содержал штат, специально занимающийся разработкой и обслуживанием определенных церемоний взаимодействия царской особы с подданными. Практически на протяжении всего существования человеческого общества игра оказывала значительное влияние на ход его развития. «В своей основе любая че-

ловеческая деятельность оказывается игрой» (И. Хейзенга) [1].

В свою очередь, Д.Г. Мид утверждал, что «то, чем мы себе кажемся, является не столько нашей сущностью, сколько внедрённым окружающими в наше сознание образом» [2]. Согласно Джорджу Миду, поведение строится из ролей, принимаемых на себя индивидом и проигрываемых им в процессе общения с другими участниками группового действия. Человек не может произвести адресованное людям действие, не приняв на себя роли других и не оценивая собственную персону с точки зрения других. Принятие на себя роли и её проигрывание – это и есть отношение к событию и создаваемому образу. Вместе с тем, нераздельность различных сторон этого процесса обуславливает их внутреннюю взаимосвязь. Отношение к происходящему событию выражено в действиях, предписанных «сценарием» роли и мотивированных интересами участников социального процесса, и предполагает понимание ими (т.е. представленность в форме образа) значения и смысла этих действий.

И. Гоффман также придерживается теории ролевого поведения, для него выражение «весь мир – сцена» выступает в качестве социальной метафоры. Он стремится понять, как устроены различные социальные институты, считая их аналогами «театров» (так для описания отношений между людьми и правил, которых они придерживаются, общаясь друг с другом, Гоффман применяет выражение «на сцене», «вне сцены» и «за сценой»). Гоффман использует понятие «ролевой дистанции», означающее способность человека дистанцироваться от своей социальной роли, снимать свою «социальную маску», надевать другую, т.е. не воспринимать социальную роль как данную раз и навсегда. Что предполагает постепенную смену ролевой идентичности [3].

Помимо этого, Гоффман указывает на нюансы, придающие роли драматический характер и позволяющие узнавать в ней либо того человека, с которым мы непосредственно общались, либо того, которого мы можем себе живо представить. Таким образом, театр помогает понять мир, в котором мы живём, благодаря освоению различных ролей. А потребность в игре – важнейшая характеристика любого человека. Игра упорядочивает мышление и чувства. Игра дает человеку возможность стать более гибким, подобно актеру в шекспировском значении этого слова, и в большей мере реализовать себя как личность. Игра дает ему ощущение большей свободы и ответственности за свою жизнь.

В свою очередь, Р. Лэнди рассматривает жизненную театрализацию на материале конкретных пьес [4]. Он анализирует отличительные свойства различных персонажей, являющихся героями драматических постановок и создаёт перечень драматических ролей, которые можно применять в жизни.

Если мы посмотрим на процесс общения между людьми, то мы можем сказать, что он представляет собой «маленькие драмы», в ходе которых используются определённые способы воздействия на других людей. Индивид может воздействовать на ситуации и окружающих людей, используя способ театральной игры. Театр представляет собой инструмент, позволяющий человеку взглянуть на себя со стороны, а также дающий возможность проиграть множество различных ролей.

Человеку, занимающемуся построением своего имиджа, следует учитывать, что игра ролей, соответствующих ситуации, для управления впечатлением о себе в процессе взаимодействия и есть процесс индивидуального имиджирования.

Обращает на себя внимание тот факт, что и в имиджировании можно использовать игровой подход, и в этом процессе, также как и в актёрской игре, применяется метод перевоплощения, базирующийся на принципах работы актёра над образом. К.С. Станиславский, употребляя понятие «эмоциональная память», подчёркивал, каким образом актёры используют свой жизненный опыт, наполняя им создаваемые характеры. Для Станиславского жизненный опыт актёра – «сырой» материал, из которого создаётся новый, воображаемый образ, оживляемый в ходе сценической игры.

Создание образа персонажа в игре актёра – это, прежде всего, процесс его познания, осознания логики поведения изображаемого, его взаимоотношений с другими действующими лицами. Но, кроме того, это и эмоциональное постижение сложных нюансов внутренней жизни изображаемого персонажа, поиск «зерна» роли, внутренней и внешней характеристики.

Смысл театральности заключается не в неприятии реальности, а в возможности создать иную реальность, продемонстрировать своё другое «Я», чем и занимается человек в процессе формирования своего имиджа. В этом несомненное сходство деятельности актёра и обычного человека, занимающегося формированием имиджа в работе над созданием образа роли, востребованной пьесой или же реальной жизнью.

Практическая направленность имиджологии определяется термином «имиджирование», предлагающим человеку ряд преднамеренно выстроенных поведенческих моделей. Рассматривая имиджирование как форму построения самопрезентации, можно понимать его как представление себя другим, управление впечатлением о себе у других людей.

Владение приемами актерской игры необходимо человеку для того, чтобы проигрывать те или иные ситуации и при решении его проблем в процессе имиджирования. При этом ему необходимо прибегать к возможностям воображения с тем, чтобы создавать образы различных событий и ситуаций и отождествлять себя с непривычными ролями. Процесс создания образа, начиная от замысла будущего образа до его воплощения, – это творческий процесс.

Проблематика исследований, связанных с развитием творческих способностей, весьма широка. Это, прежде всего, исследования Б. Г. Ананьева, Л. С. Выготского, В. И. Кириенко, А. Г. Ковалева, А.Н. Леонтьева, И.П. Павлова, Б.М. Теплова и др.

Вопрос развития актерских и режиссерских способностей в основном разрабатывался в литературе на основе эмпирического опыта и размышлений режиссеров, актеров, искусствоведов и театральных педагогов. В плане его теоретической разработки имеют значение система перевоплощения К.С. Станиславского, а также поиски М. Чехова, Вс.Э. Мейерхольда, М.О. Кнебель, П.М. Ершова, С.В. Гиппиус, Н.В. Рождественской и др. В связи с этим, выделим четыре круга способностей, необходимых для деятельности имиджмейкера, работающего по некоторым закономерностям сценического творчества.

Из сферы общения для создания имиджа выделяется первый круг способностей: коммуникативность, управление эмоциями, профессиональная зоркость, динамизм, оптимизм, креативность и гибкость мышления.

Из области искусства выделяется второй круг способностей, общий для всех видов искусства: воображение, образная память и мышление, способность переводить абстрактную идею в образную форму, активная реакция на явления действительности, тонкая чувствительность, общая эмоциональная восприимчивость. Сюда включаются и художественные специфические свойства личности и чувства: тонкий вкус, чувство меры, чувство формы, поэтические чувства, т.е. способность в обыденном видеть особенное, неповторимое.

Из области театральной режиссуры выделяется третий круг способностей: аналитические,

суггестивные, экспрессивные, организаторские, а также событийно-зрелищное мышление.

Из области актерской профессии выделяется четвертый круг способностей: сценический темперамент, способность к перевоплощению, сценическое обаяние, заразительность и убедительность, сценически яркие внешние данные.

Имиджмейкерам, также как режиссёрам и актерам нужны, не только опыт и практические навыки интуитивно действовать в образе, умозрительно «выстраивать» роль, – образ и оценивать его, но и теоретические знания природы творческого процесса, понимание его психологических законов. Необходимо знать, как преломляется в образе личность человека, какие ее качества способствуют проявлению способностей, с помощью каких приспособлений можно эти способности полностью реализовать, а также то, каким образом можно добиться живого, органичного действия в роли.

Среди множества мотивов, обуславливающих поведение человека, можно выделить те, которые связаны с глубокими жизненными потребностями, и те, что вызваны изменением какой-нибудь конкретной ситуации. Как правило, режиссура предлагает исполнителю именно такие «тактические» мотивы. И для того, чтобы целесообразно и последовательно действовать на сцене, актер должен мотивы своего героя сделать своими мотивами, меняя вслед за мотивами и направленность действия, т. е. его цели. Это происходит в том случае, когда актер легко переключается с одной цели на другую и с одного мотива на другой. Условием такого переключения является способность войти в предлагаемые обстоятельства роли, «зажить» в них, и в воображении отождествляя себя со своим героем, эмоционально пережить побудительные причины его поступков, а затем начать действовать в обстоятельствах пьесы. Именно этот путь кажется нам целесообразным с точки зрения имиджмейкинга, так как каждому человеку не составит труда – вначале нафантазировать, представить в своём воображении те обстоятельства, в которые затем, как в благодатную почву, можно посеять зерно действия. Чем обширнее будет круг предлагаемых обстоятельств, тем интереснее будет играть новую роль.

Рассматривая различные подходы работы над образом в театральных школах, можно сделать вывод, что каждый человек избирает для себя свой, индивидуальный путь «вхождения в образ» – «от себя к образу», «от внешней характеристики к верному внутреннему самочувствию», «от имитации внутреннего видения образа» к желаемому результату.

К.С. Станиславский, создавая свою систему – призывал всегда следовать правде жизни, искренне и объективно выражать сложный внутренний мир человека. «Истина страстей» рассматривалась им как «живая подлинная человеческая страсть, чувства, переживания самого артиста» [5]. Иначе говоря: создайте, прежде всего, предполагаемые обстоятельства, искренне поверьте им (применяя магическое «если бы»), и тогда сама собой родится «истина страстей» или, в крайнем случае, «правдоподобие чувствований». По существу, в этих словах сконцентрирована суть системы: путь актера к художественному образу. Этот же путь можно с успехом использовать в практике имиджирования.

Своей Системой Станиславский хотел помочь актерам в создании правдивого образа, формируемого по законам жизненного действия. Он хотел, чтобы они могли владеть эмоциями и чувствами (печали, радости, гнева, счастья), переживаемыми персонажами. К тому же Станиславский хотел, чтобы его ученики могли включать эти чувства на сцене ровно в тот момент, когда они нужны.

Для этого нужно, как обнаружил Станиславский, сосредоточиться не на самом желаемом чувстве, а на том, что ему предшествует, то есть на всем том, что происходило непосредственно перед тем, как человек испытал определенное чувство. Сюда относится: то, что мы видим; то, что слышим; то, на что направлено наше внимание; образы, которые мы себе представляем; что мы говорим себе; что мы говорим другим; как мы говорим (громкость, тембр, интонация); жесты; осанка, походка, манера держаться; одежда; запахи; вкусовые ощущения.

Отсюда мы можем заметить, что в основном содержание этих факторов составляют вещи, относящиеся либо к мыслям, либо к действиям. Мы часто догадываемся о чужих чувствах по их двигательным проявлениям – осанке и жестам. А «Система» утверждает, что мысли, действия и чувства тесно взаимосвязаны. Но, Станиславский также понимал, что переживаемые нами эмоции определяются внутренним содержанием и не поддаются усилиям воли – это то, чего мы не в силах изменить. А вот наши мысли и действия мы изменить можем. По сути дела, Система и призвана помочь нам «отличить одно от другого». Станиславский объяснял эту разницу так. Он часто говорил о плодотворном противостоянии сознательного и бессознательного. «Сознательным» он называл все те аспекты нашей психики, которые поддаются волевому воздействию – мысли и действия. Слово же он относил к «бессознательным» компонентам.

С этой точки зрения Система – это метод воздействия на подсознание через сознание. Она учит нас так выбирать мысли и действия, чтобы включались нужные чувства вместе со своими физиологическими проявлениями. Мы учимся поступать так, чтобы эмоциональные процессы шли нужным путем. Но, основная цель системы – «создание жизни человеческой души и придания ей художественного выражения». Другими словами это можно выразить так: актерская игра – это перевоплощение.

Актер достигает перевоплощения, когда добивается правдивого поведения на сцене, когда его действия соответствуют словам и мыслям, когда найдены характерные черты персонажа, когда актер настолько погружен в жизненные перипетии своего героя и так сживается с ними, что уже не чувствует, где кончается он и где начинается персонаж.

В сущности, уроки Станиславского, заимствованные для процесса имиджирования, можно сформулировать так: 1) необходимо сосредоточить свое внимание на том, что важно для зрителя или «аудитории имиджа» (в случае имиджирования); 2) определить цели и намерения своего персонажа, 3) определить характерные особенности его поведения, жесты и движения. Только кропотливое вживание в создаваемый образ поможет правдивому существованию в той или иной роли.

В.И. Немирович-Данченко утверждал, что сценическая эмоция отлична от жизненной не только своей повторностью, но и тем, что она находится под постоянным контролем актера-художника. Он подчеркивал, что именно с этой особенностью сценического переживания связана театральность образа. Этот взгляд также представляет глубокий интерес в процессе имиджирования, когда создание имиджа-образа находится под постоянным контролем.

Интересно, на наш взгляд, рассмотреть и положение Немировича-Данченко о трех составляющих сценического образа. «Только совпадение социального, жизненного и театрального даст полноценный художественный образ» [6]. А также и его методику работы по внутреннему содержанию роли. В этой связи огромное значение в его работе с актером приобретает «второй план» роли, выстраивая который, актер должен понимать, что любое внешнее действие должно быть внутренне оправданным. Применяя эти подходы в создании имиджа мы в первую очередь, будем обращать внимание на внутреннее содержание и оправдание роли. На то, что полноценный образ можно создать, только выстраивая его в совокупности трех основных на-

правлений – социального, жизненного и театрального. Задача имиджмейкера и состоит в том, чтобы четко выстроить роль своему клиенту (товару или фирме) с учётом востребованности представления о них у целевой аудитории.

Переживание чувств роли, по Вахтангову, выражается во внутреннем оправдании (поиске мотивов) всех задач и поступков играемого персонажа. Актер (или имиджируемый) должен всякий раз искать такой волевой повод или посыл, который оправдывал бы любое поведение на сцене. Е.Б. Вахтангов впервые поставил вопрос об изменении темперамента в роли [7]. Этот вопрос особенно важен, потому, что темперамент является самой глубинной, биологической основой личности. Темперамент роли определяется темпом – ритмическим рисунком. Если темп означает просто степень скорости, то в понятие ритма входят все элементы тональности: музыкальная плавность течения речи, последовательность логических ударений, словесная и слоговая гармония, акценты, повышение или понижение отдельных мест, – т.е. весь интонационный рисунок речи. То же можно сказать и по поводу всех средств актерской выразительности. И это, на наш взгляд, является важным моментом в процессе имиджирования. Во-первых, имеет значение определение цепочки мотивов играемого персонажа (причём, вначале аналогичная роль выбирается из драматического произведения, а затем рассматривается ситуация из жизни). Во-вторых, определение темпоритмического рисунка создаваемого образа.

М.А. Чехов виртуозно сочетал внешнюю технику с неподдельной искренностью переживания. Он понимал процесс перевоплощения как «творческое пересоздание жизни» и утверждал, что только такое искусство «дает человеку-художнику право хирургического проникновения в ее нутро» [8]. Он уделял большое внимание описанию «ощущения целого» в создании образа и интуитивному ощущению «зерна» характера играемого персонажа. Чтобы понять «зерно» образа надо почувствовать атмосферу роли и спектакля, настроение, самочувствие и вызванное им поведение персонажа, т. е. то, что тесно слито с «зерном» и что Чехов называл «внутренней атмосферой». В жизни мы часто наблюдаем, что каждому месту соответствует своя атмосфера – ярко выраженная, особая. Мы входим в другую комнату, переходим с одной улицы на другую, идём из одного дома в другой – и всюду сталкиваемся с разной атмосферой. В этом случае под атмосферой мы понимаем определенную сумму всех коммуникативных потоков данного места.

Чехов отдавал огромное предпочтение имитации внутреннего видения образа. Правда, он предостерегал от имитации образа чисто внешними средствами. Он считал, что только длительное вживание в образ, «подглядывание» и «подслушивание» в нем дает актеру право на имитацию. Этот приём также можно использовать в процессе имиджирования, поступая следующим образом: для того чтобы понять героя, необходимо как бы встать на его место и представить (внутренне нарисовать), как действовал бы данный персонаж в определённых обстоятельствах. Необходимо задавать ему вопросы, но такие, чтобы внутренним зрением увидеть, как данный персонаж проигрывает ответы. Таким образом, постигаются все особенности играемой личности. Конечно, для этого необходимо иметь гибкое воображение и высокий уровень внимания.

Основной прием театра В.Э. Мейерхольда – игра маской, которой актер должен умело жонглировать, а следовательно, всегда соблюдать некоторую дистанцию между собой и образом [9]. Мейерхольдовский актер мог легко скинуть на миг маску – приоткрыть подлинное лицо и бросить в зал реплику о своем отношении к герою. Так возник особый прием театра-маски – отстранение, взгляд на образ со стороны, его осмысление на глазах у зрителя и вместе со зрителем. Такой театр требовал от актёра отточенной внешней техники, умения «держат форму». Отсюда возникает увлечение биомеханикой, вообще – пристальное внимание к движению и, если брать шире, к действию без слов – пантомиме. В ней сосредоточены все первичные элементы театра – маска, жест, движение, интрига. При полном овладении техникой актер чувствует себя легко и вольно на подмостках, и тогда он достигает высшего мастерства: искусства импровизации. Применяя данный метод, имиджмейкер формирует для клиента не просто роль, некую маску-роль с очень точными, определёнными её характеристиками (точные движения, определённый темпо-ритмический рисунок речи и походка). Например, играя роль руководителя, необходимо определить для него конкретную масочную характеристику: «руководитель-диктатор», «руководитель-воспитатель», «руководитель-друг». И тогда по чётко построенной характеристике можно выстраивать роль-маску.

Ежи Гротовский также выстраивал «партитуру» роли через пластическую выразительность актёра. «Как только будет найдена верная пластика, – считал он, – отзовется и внутренняя природа человека. Но полное постижение играемого характера происходит при слиянии ак-

тера и персонажа» [10]. Гротовский считал, что нет иного способа возбудить сильные чувства зрителя, как полностью раствориться в роли, или, точнее, полностью вобрать роль в себя. При таком «слиянии» текст роли выстраивается сам собой. Этот театр получил название исповедального и импровизационного. Театр Гротовского становится сродни такому действию, которое направлено непосредственно на подсознание воспринимающего.

Такой метод также может применяться в процессе имиджирования. Для этого придумывается текст или берётся в основу отрывок из известного драматургического произведения. Происходит полное погружение в себя, и как только актёр почувствует первые побудительные толчки к действию, осуществляется пластическая и вербальная импровизация на заданную тему. При этом отсутствует какая-либо модель, рисунок роли. Действие осуществляется вопреки условностям и правилам. Так отрабатывается определённый рисунок роли, в котором очень легко можно импровизировать, добавляя ещё какие-то новые характеристики.

Таким образом, процесс перевоплощения понимается нами как процесс, итогом которого является создание новой личности, и у каждого «создателя» этот путь будет свой.

Анализируя все вышеперечисленные подходы, мы считаем, что в процессе имиджирования можно использовать следующие приёмы: 1) действие «я в предлагаемых обстоятельствах», применяя магическое «если бы» – по Станиславскому; 2) использование трёх слоёв восприятия: социального, жизненного и театрального, при этом важно придерживаться внутреннего содержания роли; 3) переживание чувств роли, выражающееся во внутреннем оправдании (определении мотивов) всех задач и поступков играемого персонажа через поиск волевого посыла и изменения «темперамента» роли; 4) вначале внутреннее создание образа с последующей имитацией через внешние выразительные средства. Огромное значение в этот период необходимо отдать поиску атмосферы роли – образа; 5) создание образа с использованием театра-маски; 6) путём импровизации.

И если актёру свойственно постепенно входить в роль изображаемого персонажа, то в жизни у человека этот процесс должен осуществляться гораздо быстрее, а смена ролей интенсивнее. Поэтому в процессе имиджирования чаще всего используется метод импровизации. Кроме того имиджмейкеру необходимо сформулировать образ, ожидаемый от данной личности конкретной группой людей и способствующий

тому, чтобы окружающие действовали в соответствии с планами данного индивида и играемой им ролью.

Таким образом, режиссер в своей работе с актером предлагает актёру готовую роль, которую тот должен сыграть, имиджмейкер же должен помочь клиенту спрятать за новым образом свои пристрастия, психологические проявления и поведение, затрудняющие его восприятие другими. А также выделить более значимые характеристики с учетом предлагаемой ему имиджмейке-

ром другой роли, которая бы создала наиболее благоприятное впечатление о нем у окружающих.

Подобные параллели и отличия актерской и режиссерской деятельности с работой по созданию имиджа требуют привлечения к обучению имиджологов таких дисциплин, как актерское мастерство, режиссура, пластика, основы сценической речи, психология художественного творчества и проч.

1. Хейзинга Й. Homo ludens (Человек играющий): Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня. - М.: Эксмо-Пресс, 2001. 352с.
2. Mead G.N. Mind, Self, Society. Chicago, 1934. P. 142.
3. Э. Гоффман. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Инфра-М. 1990. С. 38.
4. R.J. Landy. Persona and Performance. London: Jessica Kingsley Publishers. 1993. P. 115.
5. К.С. Станиславский. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. - М.: Искусство. 1989. 511с.

6. Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие. - Т. 1. - М.: Искусство. 1981. с. 202.
7. Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи. М. Искусство. 1978. - С. 15.
8. Чехов М.А. Об искусстве актёра. - М. Искусство. 1999. - С. 14-19.
9. Мейерхольд Вс.Э. Статьи, письма, речи. Т.2. М. Искусство. 1968. - С. 487.
10. Crotowski, J. Vers un theatre pauvre, La Cite, Lausanna. -1971.

Д.В. Сергеев
Чита

Процессы архаизации и осовременивания в истории культуры

The article deals with semantic processes that are observed in historical development of cultures. The history of cultural crises has formed two main way-outs from them that the author names "modernization of archaism" and "archaization of modernity". Each of them has its particular features and stable trend which give possibility to observe the way of its development.

Теория смысла обогатилась значительными наработками в различных науках: лингвистике, психологии, социологии, логике и т.д. однако существует еще много проблем, которые стоят на повестке дня. Такова проблема источника изменений как культуры в целом, так и смысла в частности. Сторонники исторического материализма остаются на позициях, утверждающих культуру в качестве одной из важнейших общественных надстроек, которая отражает процессы, происходящие в социальной основе. Следовательно, источник всяких изменений находится не в самой культуре, а она лишь выполняет функции зеркала. Единственное, что можно отметить со всей очевидностью: культура вступает в более сложные отношения с другими сферами общества, нежели простое отражение. К тому же само культурное развитие детерминировано наличием определенных закономерностей, которые, с одной стороны, присущи только ей, а с другой, напрямую зависят от того, что происхо-

дит в экономике, политике, социальной сфере и т.д. Таким примером может служить пьеса Мольера «Мещанин во дворянстве», которая появилась в 1670 году за 119 лет до Великой Французской Буржуазной Революции, предвосхищая во многом появления новых капиталистических порядков. Конечно, можно сказать, что она «отразила» процесс становления и укрепления третьего класса, но, с другой стороны, нельзя не заметить прогностических мотивов того, что в реальности будет происходить с приходом буржуазии к власти. Мольер в этом отношении является талантливым аналитиком, описавшем то, что осталось, возможно, незамеченным его современниками и что мы можем оценить только с нашей исторической точки зрения.

Однако если рассматривать смысл в качестве строительного материала культуры, то совершенно логично обратиться к его характеристикам. (11; 12). Обладая интерсубъективным бы-