

## ПЕРЕВОДЫ

*Ирвинг Гофман\**

### УКОРЕНЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОКРУЖАЮЩЕМ МИРЕ

#### *Предисловие*

#### **«Фрейм-анализ» Гофмана с точки зрения переводчика**

Предлагаемый вниманию читателей текст может показаться странным не только тем, кто впервые услышал имя Гофмана, но и тем, кто знаком с его первой изданной на русском языке книгой\*. Новичков, вероятно, удивят какой-то внеисторический герметизм и микроскопичность проблематики, лишенной свойственного обычно социологии тяготения к большим социально-историческим обобщениям или к политической злободневности. Удивит, наверное, и легковесность материала, на котором проводится претендующий на универсализм анализ организации повседневного человеческого опыта: преобладают не прямые данные систематических (личных и коллективных) «полевых» социологических и психологических исследований, не «этнографические» наблюдения за жизнью современных западных обществ, а материал, что называется, «из вторых рук» – газетные историйки, сплетни, примеры из беллетристики, пьес, писем в редакции журналов и т.д. Знакомых же с книгой Гофмана о формах театрального представления людьми своей деятельности перед другими в суе повседневной жизни может озадачить вопрос (как озадачил он переводчика), почему автор, сохранив прежнюю ситуационную, микросоциологическую перспективу анализа, вдруг отошел от своей, вроде бы хорошо продуманной системы «ситуационных» понятий, построенных на театральных аналогиях, в пользу более общих, широких, но зато и по-философски расплывчатых терминов. Ответу на этот вопрос, попытке объяснить причины перехода на новую терминологию преимущественно и посвящено данное предисловие. Для этого понадобятся некоторые сведения о философии деятельности у Гофмана с попутным обсуждением переводческих трудностей при переложении его терминологических неологизмов.

Упомянем важнейшие терминологические замены и расхождения, отличающие две книги Гофмана. Он перестал четко выделять (хотя и не исключил) специальный ситуационный термин «исполнение» (performance), означавший представительскую, театрализованную форму деятельности отдельного индивида при взаимодействии с другими в условиях непосредственного соприсутствия всех этих людей в ограниченном, чувственно обозримом социальном пространстве, предпочтя растворить его в общепринятых в бытовой речи, философии и социологии безбрежных терминах «деятельность», «практика», «опыт». Он перестал последовательно различать понятия «роль» (role) и «партия» (part), где первое обычно означало динамическое, но относительно долговременное деятельностное выражение социального статуса, устойчивой позиции индивида или группы в социальной

---

\* Erving Goffman. Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience. New York, London: Harper & Row, 1974. Chapter 8. The Anchoring of Activity. P. 247-299.

Полностью текст книги готовится к публикации Институтом Фонда «Общественное мнение»

\* Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и предисловие А.Д.Ковалева.

М.: Канон-Пресс-Ц, 2000. – 304 с.

© Центр фундаментальной социологии, 2002г.

© Ковалев А.Д., 2002г.

структуре, а второе – одно из многих проявлений данной социальной роли согласно временному определению ситуации при прямых «контактах» с однотипными «аудиториями» (индивидуальными и командными получателями-оценщиками информации, поставляемой исполнителями «партий»). Как видно из большинства смысловых контекстов во второй книге, там термины «роль» и «партия» употребляются в качестве синонимов.

Но главные изменения во второй книге, откуда взята публикуемая глава, связаны с громадным уменьшением частоты употребления и веса ключевого понятия всего «символического интеракционизма» (как социологического направления, куда обычно зачисляют Гофмана) – понятия, служившего также краеугольным камнем всего анализа микросистем прямого межличного взаимодействия в первой книге. Это ключевое понятие – «*определение ситуации*», и методологические функции его во второй книге взяло на себя крайне трудное для перевода понятие «frame», давшее название этой книге («Frame analysis»). Если объяснить этот финт Гофмана, то объяснится и все остальное.

Но сначала попробуем обосновать перевод указанного понятия не из содержательных, а преимущественно из формально-ассоциативных соображений, пробуждаемых словом «frame» в английском, подыскав этим ассоциациям более или менее подходящий русский эквивалент. Большинство русскоязычных, знакомых с книгой, предпочитают простую кальку «фрейм-анализ». Это звучит солидно, чуть ли не математически точно, тем более что в вычислительной технике и в теории искусственного интеллекта термин «фрейм» используется довольно широко. Однако гофмановская однозначность и точность – иллюзия, его царство – феноменология обыденной жизни, в ней же самой он отыскивает присущие ей средства самоанализа и соответственно обработанные средства собственного анализа, стараясь сохранить в своих аналитических понятиях все богатство бытовых ассоциаций. Слово «frame» – гораздо больше бытовое, чем терминологическое. По-русски оно может значить: рама (картины, окна и т.д.), рамки, оправа (чего угодно), стойка, каркас, корпус, форма; в более техническом и терминологическом употреблении – кадр (кино- и фотопленки, микрофиши и т.п.), рамка прицела, ориентирования, блок данных, схема, структура, система отсчета, базовая система понятий, система координат (в последних трех значениях, правда, чаще встречается термин framework). Гофман использует и глагол «to frame» и массу производных от него: «framing», «misframing», «framed» и т.п., и весь этот спектр производных желательно воспроизвести на русском с сохранением одного и того же коренного слова.

В некоторых опытах передачи мыслей Гофмана на русском встречается перевод «frame analysis» как «рамочный анализ». Это вполне приемлемо, но, к сожалению, от слова «рамка» нет глагольных производных (если не считать таковым «обрамление» как процесс). «Кадр» такие производные имеет: кадровать, кадирование и т.д., но слишком сужает смысловое поле. К счастью, в «великом и могучем» нашлось нужное слово – иностранного происхождения, международное, но допускающее по-русски гораздо более растяжимый диапазон смысловых оттенков, чем в других языках. Это слово «формат», позволяющее использовать почти все богатство русских приставок и суффиксов для производства от него любых частей речи: форматировать, отформатировать, переформатировать, формирующий и т.д. В самом деле русский «формат» вызывает ассоциации не только с ограничением размеров чего-то (книги, листа и др.), но с заданием образца для копирования и с какой-то ориентировочной рамкой человеческой деятельности.

Именно в этом последнем смысле словечко «формат» стало за последние годы прямо-таки модным, ходовым – стоит только прислушаться к речи наших депутатов и прочих политиков, телекомментаторов и журналистов. Говорят о «формате беседы (разговора)», «формате встречи», «формате поведения», «формате восприятия», о «вписывании в формат событий», об «историческом формате» и т.п. Даже президент В.В. Путин в связи с проблемой Калининградской области говорил недавно о необходимости обеспечить перемещение российских граждан между анклавом и основной территорией в

«полномасштабном формате». Естественность возникновения этой моды, будничность и неопределенная широта употребления слова «формат», сравнимая с неопределенностью и приблизительностью употребления слова «frame» в английском склонили нас к выбору именно такого варианта перевода. Будь на то воля переводчика (зависимого от воли редакторов), он передал бы название всей книги по смыслу как «Анализ форматов человеческой деятельности: очерк организации опыта». Разумеется, все это можно и оспаривать.

Но главным в таком выборе были все же не эти поверхностные соображения о гибкости словопроизводства и почти бытовой распространенности, а смутное ощущение глубинного сходства того содержания, которое англоязычные пользователи вкладывают во «frame», а русские – в «формат». Попробуем расшифровать хотя бы подразумеваемые смыслы вышеупомянутого путинского выражения «в полномасштабном формате». По-видимому, это означает, во-первых, максимально полное сохранение привычного для российских граждан порядка, сложившейся (по закону и по обычаю) организации поездок по своей стране и, во-вторых, сохранение привычного субъективно-психологического комфорта при этих поездках (уверенности в том, что доедешь без всяких досмотров иностранных властей, без стеснительных ограничений дорожных привычек, свойственных русской бытовой культуре и т.п.). Но это приблизительно те же элементы (объективные принципы организации, которые управляют событиями в данном социальном мире, и качество нашего субъективного участия в этих событиях, того значения, которое мы придаем им), которые хотел отразить Гофман в своем понятии «frame».

Собственно те же элементы имелись в виду и в качестве принципов построения «определений ситуации». Почему же Гофман стал отдавать предпочтение «фрейм-формату»? Прямого ответа он не дает, но косвенный можно вывести из рассуждений в начале книги. «Определение ситуации» перестало устраивать его не столько само по себе, сколько из-за прочно устоявшегося чрезмерного субъективистского крена в его трактовке другими людьми. Известная теорема Томаса, на «разных толкованиях» которой строятся разные направления символического интеракционизма («Если люди определяют ситуации как реальные, они реальны по своим последствиям»), по мнению Гофмана, верна по своему звучанию, но ложна по распространенному пониманию ее. Безусловно, определения ситуаций имеют реальные последствия, но они могут лишь очень незначительно повлиять на ход событий. Дело в том, что хотя люди почти всегда находят (верно или ошибочно) определения ситуации, они *не создают* эти определения. Скорее, их создает общество, а люди всего лишь прикидывают и оценивают, какой должна быть ситуация при данных условиях и с данными участниками, и затем действуют соответственно своим оценкам. По тем же соображениям Гофман, видимо, отказался и от злоупотребления театральными аналогиями, так как его читатели постоянно переоценивали творческие возможности людей (большой частью механически следующих до них найденным решениям) в фабрикации иллюзий, подтасовке условий взаимодействия и т.п., несмотря на его постоянные предостережения и оговорки, что жизнь – не театр, что сам этот театр – не целиком инсценированное действие, что многими связями и корнями он уходит в реальность (необходимость найти реальные и охраняемые от воров места для «вешалок», автомобильной паковки и т.п.). Результатом всего этого и стало смягчение контрастного выделения ситуативного «исполнения» (со всеми его театральными коннотациями-соозначениями: представление, спектакль, шоу и др.) из «деятельности» вообще.

Деятельность (опыт) стала универсальным объектом, в котором «форматный» анализ открывает множество слоев, в том числе и «исполнительский», «представительский» слой. Любой производный отрезок деятельности можно как бы «заклечь в феноменологические скобки» и анализировать его в полном соответствии с методологическим принципом символического интеракционизма, по которому все значения и фактические проявления человеческой деятельности должны объясняться в рамках процесса социального

взаимодействия как конечной инстанции. Взаимодействие не должно рассматриваться лишь как средство проведения влияния на его участников внешних сил. К примеру, если марксистская социология постаралась бы отыскать в межличностном взаимодействии прежде всего проявления объективной расстановки классовых сил и влияний, то для Гофмана «классовый формат» определил бы всего лишь один из «возможных миров», слоев реальности, содержащихся в данном отрезке деятельности. Нельзя также отдавать предпочтение в анализе и тем связывать себя предвзятыми представлениями о сущностной психобиологической природе человека. Для Гофмана анализ личных характеристик и процессуальных особенностей деятельности человека вообще должен начинаться не с копания в тайниках его души, а с анализа «внешних» процессов социального взаимодействия и лишь потом углубляться во внутренний мир индивида. В публикуемой главе приводится яркий пример, как даже роль матери, казалось бы, прочно связанная с биологической подосновой человеческого поведения, зависит от моды, являющейся результатом образцов социального взаимодействия, преобладающих в данный момент.

Разные миры и слои реальности в подвергнутом феноменологической редукции отрезке деятельности открываются благодаря «преобразованию» форм этой деятельности или «трансформации», причем эта организация имеет две основные разновидности: переключение и фабрикацию. «Переключение» (keying) предполагает неподдельные, искренние формы деятельности, транскрибируя их как бы в другую тональность, регистр, в другой мир значений и т.п. Метафорист Гофман прямо указывает на происхождение «переключения» от музыкального настроенного «ключа». «Фабрикация» охватывает подстроенные, подтасованные формы деятельности. Любой из этих возможных миров делают реальными для нас повороты нашего внимания и интереса (возможно выделение мира чувственных ощущений, мира научного восприятия, мира верований в сверхъестественное, мира безумных видений и т.д.). Так что надо иметь в виду, что Гофман в общем следует идеям основоположника прагматической философии У. Джемса о «множественности миров», и учитывать, что слово «мир» у него означает не мир-вселенную, а скорее частный, существующий на данный момент «мирок» конкретного лица, многими путями связанный с более обширным окружающим миром, включающим других конкретных индивидов, и уже необязательно ограниченных (как это было в первой книге) ареной деятельности, возникающей при встречах лицом к лицу. Анализу способов укоренения, ситуационной привязки этих частных мирков деятельности в широком мире и посвящена публикуемая глава.

*Ковалев А.Д.*

## **I. Введение**

Как было показано ранее, любой произвольный отрезок деятельности будет восприниматься ее участниками в понятиях правил или предпосылок какой-то первичной схемы интерпретации опыта, будь то социального или природного, и такое восприятие деятельности обеспечивает определенную модель для двух основных видов преобразования формы человеческого поведения – переключения и намеренной фабрикации. Эти первичные схемы – не просто плод чистого разума, но в известном смысле они соответствуют способу организации одного из аспектов данной деятельности самой по себе – особенно деятельности, прямо требующей участия социальных агентов. В любом случае замешаны в деле какие-то организационные предпосылки, и они суть что-то такое, к чему человеческое познание так или иначе приходит, а не то, что это познание свободно творит или порождает. Если действующие индивиды понимают, что именно здесь работает, они подстраивают свои действия под это понимание и обнаруживают обычно, что пребывающий в движении мир

помогает такому подстраиванию. Эти организационные предпосылки (имеющие опору и в сознании, и в особенностях деятельности) я называю рамочным форматом данной деятельности.

Мы говорили также, что деятельность, смысл которой раскрывается в применении конкретных правил и в приспособительных действиях со стороны толкователя этого смысла, короче, деятельность, организующая предмет толкования для такого толкователя, сама по себе протекает в физическом и социальном мире. Всякими причудливыми словами можно рассказывать о разных фантастических местах, но эти слова могут быть сказаны только в реальном мире, даже в случае сновидений. Когда Сэмьюэлу Колриджу пригрезился сон о Кубла хане, он видел его в бодрствующем мире: начало и конец его сновидения должны были подчиняться законам «естественного течения» времени; чтобы уснуть, он должен был использовать кровать, потратить значительную часть ночи и, по всей видимости, принять какие-то лекарственные препараты; наконец, ему нужно было в достаточной мере контролировать окружающую среду, включая качество воздуха, температуру и уровень шума, чтобы сон не прерывался. (Подумайте о том, сколько всего надо правильно организовать, чтобы космонавт в полете смог поспать.) Именно это взаимосцепление элементов так или иначе форматированной деятельности в неинсценированном мире повседневности я намерен рассмотреть в этой главе.

Связь определенного рамочного формата с окружающим миром, в котором осуществляется это форматирование деятельности, сложна. Один пример. Два человека сидят за оборудованным для игры столиком и решают, играть ли им в шахматы или в шашки. С точки зрения порождаемого игрой мирка, в который они вот-вот погрузятся, разница между шахматами и шашками большая: будут развиваться две совершенно различные игровые драмы, требующие очень разных игровых характеров. Но если бы к двум игрокам захотели обратиться какой-нибудь незнакомец, работодатель, вахтер, полицейский или кто-то еще, то всем им будет вполне достаточно знать, что интересующие их мужчины заняты какой-то настольной игрой. Именно на эту относительно абстрактную категоризацию характера игры преимущественно опирается ее будничное включение в непосредственно окружающий мир повседневности, ибо в этом процессе участвуют такие факторы, как электрическое освещение, размеры помещения, потребное для игры время, право других людей открыто наблюдать и при определенных обстоятельствах прерывать партнеров, просить их отложить игру или физически передвинуться на другое место, право игроков говорить по телефону со своими женами, чтобы сообщить о задержке из-за необходимости довести игру до конца. Эти и множество других деталей, благодаря которым то, что происходит между игроками, должно занять какое-то место в остальном непрерывно движущемся мире, относительно независимы от того, какая именно игра идет. В общем, в работу окружающего мира включается прежде всего привычный способ переработки, преобразования формы восприятия опыта, а не само преобразованное таким образом. И все же вышеупомянутая независимость конечно не полна. Существуют такие следствия принципиального различия между шахматами и шашками, которые влияют на мир, внешний по отношению к внутренним процессам в ходе этих игр. Например, в Америке тех, кого видели играющими в шахматы, люди склонны считать культурно развитыми, – социальная идентификация, не гарантированная игрокам в шашки. Далее, если желающим играть доступен только один комплект оборудования для каждой из игр, то игроки, выбравшие одну из этих игр, могут вынудить следующую пару играть в другую. И разумеется, какую бы игру ни выбрали претенденты, они должны иметь предварительное знание о ней. (Они вообще также должны иметь желание играть и специальную готовность играть друг с другом, но эти психологические предпосылки не очень разнятся для шахмат и шашек.) Повторимся, что подобная аргументация может быть развита в отношении любой деятельности, требующей

самососредоточения и богатого воображения<sup>1</sup>. Кувшин может быть наполнен любым содержимым, но его ручка вписывает этот кувшин в определенную ограниченную сферу реальности.

Заметим, что любое обсуждение вписывания конкретного исполнения какой-то игры в его окружение – любое обсуждение очертаний этого рамочного формата – ведет к очевидному парадоксу. Знание, которое игроки и не игроки имеют о том, где кончаются требования находящегося в движении мира и где начинаются требования самой игры, есть часть всего того, что играющие привносят из внешнего мира в исполнение игры, и все же это знание оказывается необходимой составной частью игры. Те самые пункты, в которых внутренняя деятельность затухает и эстафету перехватывает внешняя деятельность, – то есть очертания самого формата – обобщаются индивидом и включаются в его первичную схему интерпретации опыта, становясь тем самым, рекурсивно, дополнительной частью этого формата. В общем выходит, что те же предположения, которые обособляют какую-то деятельность от внешнего окружения, намечают также пути, неизбежно связывающие ее с окружающим миром.

Этот парадоксальный вывод оказывается неотменимым фактом жизни для тех, кто, как можно думать, занят другими делами. Когда два человека сходятся для игры в орлянку, мы вынуждены допустить хотя бы, что на месте ее проведения будет достаточно света, дабы игроки смогли разглядеть, какая сторона монеты выпала после ее подбрасывания. Но ничто не заставляет нас думать, будто окружающие обязаны обеспечить игроков закуской или туалетной комнатой. Если игра затянется, названные услуги, возможно, придется предоставить, ибо где бы и кто бы ни продолжал ее, по истечении определенного времени возникает не связанная с игровой ролью необходимость поесть, освежиться и т.п. И материальное оборудование может потребовать обновления. (Например, в казино должны быть предусмотрены средства на замену изношенных карт и чистку загрязнившихся фишек.) Но обратите внимание: очень часто обслуживание, необходимое людям и оборудованию (какая бы область деятельности ни поддерживалась сохранением их в рабочем состоянии), является общедоступной институциональной частью определенного, устоявшегося социального механизма. Фактически, игроки и оборудование, занятые в очень разных, но взаимопереплетающихся видах деятельности, могут совместно пользоваться одними и теми же местными источниками обслуживания. Вся эта рутинная работа обслуживания позволяет людям считать ход событий само собой разумеющимся и забывать о необходимых условиях своей деятельности, когда они удовлетворительны и не причиняют беспокойств. Но существует множество специальных проявлений человеческой деятельности, словно предназначенных напоминать нам о необходимой привязке наших действий, а именно таких, которые на

---

<sup>1</sup> У Зиммеля в эссе «Ручка» встречается образец такой аргументации применительно к произведениям искусства:

«Современные теории искусства усиленно подчеркивают, что основной задачей живописи и скульптуры является изображение пространственной организации вещей. Бездумно соглашаясь с этим утверждением, кто-то потом может так же легковесно не признавать, что пространство в картине – это структура, совершенно отличная от реального пространства, которое мы знаем по опыту. В действительном пространстве объект можно потрогать, а в живописном на него можно только смотреть; каждый уголок реального пространства переживается нами как часть потенциально бесконечного простора, тогда как пространство картины воспринимается как замкнутый в себе мир; реальный объект взаимодействует со всем океаном прошлого или неопределенных возможностей вокруг него, но произведение искусства обрывает эти нити, сплавляя в некое самодостаточное единство только элементы своего собственного содержания. Следовательно, произведение искусства живет вне реальности. Разумеется, оно черпает свое содержание из реальности, но из зрительных образов реальности оно строит некое суверенное царство. Хотя холст и краска на нем суть элементы реальности, произведение искусства, созданное из них, существует в идеальном пространстве, которое способно войти в контакт с реальным пространством не больше, чем цветовые тона могут соприкоснуться с запахами» (Simmel G. *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics* / Ed. by K. H. Wolff. N. Y.: Harper & Row, 1965. P. 267).

длительное время отрывают нас от социально институционализированного обслуживания. Примерами их служат семейные туристические походы, альпинистские экспедиции и военная переподготовка в полевых лагерях. В таких случаях институциональный механизм должен быть «принесен» с собой; материально-техническое обеспечение деятельности обретает имя и становится осознанной проблемой и в такой же мере частью планов, как и основная сюжетная линия данного вида деятельности<sup>2</sup>.

Вопрос о том, как форматированная деятельность встраивается в движущуюся реальность, по-видимому, тесно связан с двумя другими вопросами, а именно, как человеческую деятельность можно переключать в другой регистр и, особенно, как ее можно подстраивать, фабриковать. Сам Уильям Джемс дает нам повод для исследований в этом направлении.

Когда Джемс вопрошал: «При каких условиях мы признаем вещи реальными?» – он так или иначе допускал, что реальности самой по себе недостаточно, а тем, что реально принимается в расчет, служат некие принципы убедительности. (Его ответ, без сомнения, неадекватный, вызывает новый вопрос: каким образом мир представляется нам связным.) Далее можно бы поразмышлять о том, что эти принципы практически могут воплощаться в жизнь в случаях, когда то, что казалось прочным, имеющим продолжение, на самом деле его не имело, и в этом нет сомнения. Эта мысль сразу же порождает фундаментальную дилемму. Что бы в этом мире ни давало нам убежденность и чувство уверенности – это в точности то же самое, что будет использовано, чтобы ввести нас в заблуждение. Ибо, хотя подделать некое свидетельство может быть гораздо труднее, чем другие, и потому оно будет специально использоваться как тест для испытания на прочность реального срока существования интересующего нас явления, однако чем больше по этим соображениям люди станут полагаться на такое трудно подделываемое свидетельство, тем больше оснований у обманщиков стараться его подделать. Во всяком случае в жизни выходит так, что беспристрастное исследование по разоблачению обмана, в общем, оказывается и исследованием о том, как создавать правдоподобные фабрикаци. Парадоксально, но способы, которыми разные типы нашей деятельности включаются в жизнь, и способы возможной фабрикации обманов во многом одинаковы. В результате, изучая процессы, легче поддающиеся сознательному анализу, а именно – имитирования и/или подделывания реальности, можно узнать, как формируется наше ощущение обыденной реальности.

## II. Условности выделения эпизодов деятельности

1. Деятельность, форматированная определенным образом, – особенно коллективно организованная социальная деятельность – часто выделяется из непрерывного потока окружающих событий каким-то специальным набором пограничных знаков или некими условными скобками<sup>3</sup>. Во времени они могут проявляться до начала и после окончания

---

<sup>2</sup> Военные игры придают всему этому особый поворот. Так как материально-техническое обеспечение является весьма значительной частью всякого военного мероприятия, то его практическая организация должна потребовать внимания к стратегическим запасам, медицинскому обслуживанию, каналам связи и ко всем прочим условиям жизни затронутого сообщества. Но поскольку участники военных учений будут в известной мере оторваны от устоявшихся институциональных служб, то отсюда следует, что реальное обеспечение продовольствием, медикаментами, каналами связи и т.д. будет организовано отдельно и, более того, таким образом, чтобы избежать смешения с существующими вариантами организации такой деятельности. Заметим, что чем большее значение придается вопросам материально-технического снабжения и необходимости их практического решения при особых обстоятельствах учения, тем большими, вероятно, будут реальные запросы этой сферы деятельности.

<sup>3</sup> К такому словоупотреблению требуется пояснение. В этой книге скобки выступают не как мой собственный эвристический прием, но претендуют быть частью организационных свойств текущего опыта, хотя, конечно, некоторые «отрезки» опыта, по-видимому, проявляют эти свойства намного яснее других, и похоже, что именно общество наделено ими в большей мере, чем «природа». Пишущие в феноменологической традиции применяют, термин «скобки», я думаю, в слегка ином смысле: не для обозначения естественных границ каких-то эпизодов деятельности, но скорее для наложенных на самого себя ограничений, которые ученый может

данной деятельности, а в пространстве могут устанавливать ее пределы – короче, это пространственно-временные скобки. Эти знаки подобно деревянной раме картины, предположительно не являются ни частью содержания соответствующей деятельности, ни частью мира вне этой деятельности, но скорее пребывают разом и внутри и снаружи – парадокс, который уже упоминался раньше и который нельзя обойти, потому что ясно его представить не легко. На первый раз можно поговорить об открытии и закрытии временных скобок и о постановке пространственных скобок. Знакомый пример – набор приемов, давно разработанных в драматургии Запада: в начале спектакля гаснут огни, звенит колокольчик и поднимается занавес; в конце – падает занавес и зажигаются огни. (Все это – знаки Запада, но подобные явления распространены шире. Так в китайском классическом театре используется деревянная трещотка, называемая «ки».)<sup>4</sup> И в этом временном промежутке мир театральной игровой деятельности сужен до арены, заключенной в скобки физическими границами сцены<sup>5</sup>.

Существуют и другие очевидные примеры. Молоток председателя, призывающий собрание к порядку и объявляющий перерыв в заседании, – вполне понятный пример постановки временных скобок. Кинематографическое преобразование в процессе съемки

---

использовать, чтобы остановить протекание опыта для его анализа и тем самым отринуть любые предвзятые идеи об элементах или силах внутри этого приостановленного опыта. (Мой термин «отрезок» обозначает то, что может быть отсечено таким образом.) В подобных вопросах Гуссерль – авторитет, и потому процитируем его:

«Итак, я, следовательно, выключаю все относящиеся к этому естественному миру науки, – сколь бы прочны ни были они в моих глазах, сколь бы ни восхищался я ими, сколь бы мало ни думал я о том, чтобы как-либо возражать против них; я абсолютно не пользуюсь чем-либо принятым в них. Я не воспользуюсь ни единственным из принадлежащих к таким наукам положений, отличающимся даже полнейшей очевидностью, не приму ни одного из них, ни одно из них не предоставит мне оснований, – хорошенько заметим себе: до тех пор, пока они разумеются такими, какими они даются в этих науках, – как истины о действительном в этом мире. Я могу принять какое-либо положение, лишь после того как заключу его в скобки. Это значит: лишь в модифицирующем сознании, выключающем суждение, стало быть совсем не в том виде, в каком положение есть положение внутри науки: положение, претендующее на свою значимость, какую я признаю и какую я использую» (Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1 Общее введение в чистую феноменологию / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 73. Курсив оригинала).

К этому можно добавить, что, хотя авторитетное суждение Гуссерля, по-видимому, вполне приемлемо в исследованиях устоявшихся, успешно работающих наук, его применение к общественным наукам порождает определенные, весьма понятные трудности, так как эти ученые сами претендуют на участие в формулировании социологических понятий, анализируя их социальные предпосылки и т.д. Заключать в скобки сделанное этими практиками фактически означает притязание сделать то же самое лучше.

<sup>4</sup> Shutaro Miyake. Kabuki Drama. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1964. P. 71.

<sup>5</sup> У Мери Дуглас читаем:

«Для любого из нас повседневное использование символов имеет несколько значений. Оно дает механизм фокусирования, метод мнемоники, и позволяет контролировать опыт. Для начала рассмотрим фокусирование, для которого ритуалы задают рамки. Обозначенное время или место порождает специфические ожидания точно так же как всем известное «жили-были» настраивает нас на восприятие волшебной сказки. Мы можем вспомнить множество подобных мелочей из своего опыта, так как самое незначительное действие способно быть значительным. Определение рамок и вписывание в них ограничивает опыт, включает в него желательные темы или перекрывает путь вторжению нежелательных» (Douglas M. Purity and Danger. L.: Routledge & Kegan Paul, 1966. P. 62-63; Дуглас М. Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу / Пер. с англ. Р. Громовой под ред. С. Баньковской. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. С. 100).

Затем Дуглас цитирует высказывание Марион Милнер, которое я продолжил по оригиналу:

«Я давно интересовалась ролью рамы, пытаюсь понять некоторые психологические факторы, помогающие, либо мешающие рисованию картин. Рама выделяет совсем иной род деятельности, заключенной внутри ее, из реальности вне ее. Но подобно этому некая пространственно-временная рамка тоже выделяет из мира повседневности особого рода реальность психоаналитического сеанса. И в психоанализе именно существование этой рамки делает возможным полное развитие той творческой иллюзии, которую психоаналитики называют перенесением /чувств пациента на психотерапевта/ (Milner M. The Role of Illusion in Symbol Formation // New Directions in Psycho-analysis / Ed. by Melanie Klein et al. L.: Tavistock Publications, 1955. P. 86).

настоящей, реальной деятельности несомненно имеет отчетливые пространственные ограничения, обусловленные фокусным расстоянием объектива:

«Обычный человеческий взгляд, широко охватывающий лежащее перед ним пространство, не существует для режиссера. Он видит и строит только в том условном куске пространства, которое может охватить объектив съемочного аппарата, и более того, это пространство еще как бы обведено твердо выраженным контуром, и уже сама ясная выраженность этого контура рамки неизбежно обуславливает строгость композиции пространственных построений. Нечего и говорить о том, что актер, снимаемый с большим приближением аппарата, сделав движение, слишком большое по захватываемому им пространству, может попросту выйти из поля зрения аппарата. Если, предположим, он сидит с наклоненной головой и эту голову нужно поднять, то, при известном приближении аппарата, уже ошибка актера на 10 сантиметров может оставить для зрителя на экране только один подбородок, все же остальное будет за пределами экрана, или, как технически говорят, «срезано». Этот элементарный пример грубо подчеркивает еще раз неизбежность точного пространственного рисунка любого движения, которое режиссер снимает. Конечно, это требование относится не только к крупному плану. Снять вместо человека две трети его является грубой ошибкой, распределить же снимаемый материал и его движения по прямоугольнику кадра так, чтобы все отчетливо и ясно воспринималось, построить все так, чтобы прямоугольный контур экрана не мешал композиции, а совершенно включал в себя найденное построение – это является достижением, к которому стремятся режиссеры экрана»<sup>6</sup>.

Условности, выделяющие отдельные эпизоды, также отмечают как начало какого-нибудь театрального «марафона», или серии представлений, так и его окончание, выражаясь в характерном поведении во время «ночей открытия» и «ночей закрытия»: поздравительных телеграммах, море цветов и т.п. Эта «постановка скобок» несколько более высокого порядка сложности, по-видимому, слабо систематизирована<sup>7</sup>.

Сигналы переключения внимания, без сомнения, тоже явные примеры из практики деления какой-то деятельности на эпизоды. Например – обсуждение Бейтсоном сигнала «представление начинается». (Более тонким делом оказывается «постановка скобок» вокруг умышленных фабрикаций, поскольку в их природе заложено, что обманщик начинает игру еще до появления на сцене простофили и заканчивает ее сразу же, как только тот покинул ее. Этим достигается эффект того, что простак не подозревает о ситуации поддельной реальности, в которой загодя ожидается его появление, не знает о фабриках, которые специально для него позаботились неправильно «расставить скобки».) Многие виды спорта и спортивные игры превратили в церемонии правила такой «расстановки скобок», сделав это частично с целью обеспечения спортивной «честности», то есть равных шансов для всех соревнующихся; эти упорядочивающие акценты в игре кое-что дают для обобщенного понимания условностей, применяемых при «расстановке скобок» в человеческой деятельности. Таковы церемонии вбрасывания шайбы в хоккее, введения мяча в игру с центра поля в футболе, быстрое рукопожатие в борьбе и короткое соприкосновение перчатками в боксе.

2. Хотя «скобки», которые я упомянул, возможно, самые очевидные случаи и имеют отношение преимущественно к развлекательной стороне жизни, все же нельзя позволить этим примерам увести наше внимание от областей, где «расстановка скобок» делает свою повседневную работу. Математики, к примеру, используют элегантный и сильный прием заключения отдельных частей формулы в простые типографские скобки ( ), устанавливающие границы отрезка любой длины, в котором все составляющие должны быть

<sup>6</sup> Пудовкин В.И. Кино-режиссер и кино-материал. М.: Кинопечать, 1926. С. 32-33. (Pudovkin V. Film Technique and Film Acting / Transl. by I. Montagu. N. Y.: Bonanza Books, 1959. P. 80-81.)

<sup>7</sup> «Ночи закрытия» исполнителей джаза описаны в газетной колонке Ральфа Глисона, озаглавленной по этому случаю «Они выходят оттянуться в свинге» (San Francisco Chronicle. February 27, 1963).

преобразованы одним и тем же способом в одно и то же время, а место слева от скобок – это место знака действия, таким образом любое математическое выражение, поставленное на это место, определяет, каков будет характер преобразования. Число строк в интервале, ограниченном скобками, означает число строк математических символов, которые все должны быть названы при чтении формулы в скобках. Это выглядит так, словно все наши человеческие способности думать и действовать в определенном формате, некой исходной рамки организации опыта, представлены в предельно сжатой и очищенной от всего лишнего форме – наподобие штриховой гравюры по карандашному наброску. Несколько менее изящны, но более важны практические приемы расстановки «скобок» в синтаксической организации предложений, где место в последовательности слов, знаки пунктуации и категория слова в качестве части речи определяют, какие именно слова (одно или несколько) должны быть вместе взяты в фигуральные и буквальны скобки и какую синтаксическую роль должна исполнять сформированная таким образом единица предложения. Заметим, что и в математике, и в обычном языке (где скобки могут принимать свою «буквальную» форму, как я в данный момент и демонстрирую) знак-оператор и материал в скобках, который он преобразует, сами как целое могут быть заключены в скобки и подвергнуться новому преобразованию. Это обычная практика в системе обозначений и операций символической логики.

«Заключение в скобки» становится очевидной и банальной операцией в случаях, когда предстоящая деятельность сама по себе деликатна или уязвима по отношению к определению ситуации и с большой вероятностью способна породить напряжения в истолковании рамок субъективного включения в ситуацию. Так, ранее уже говорилось о возможных приемах, которые используются при медицинском лечении нагого женского тела и в обращении с тем же объектом в натуральных классах живописи, для ясного определения перспективы поведения всех присутствующих. В обоих случаях одевание и раздевание женщины – дело интимное и чаще всего происходит в уединении, а нагому телу позволительно внезапно появляться на сцене действия, и столь же быстро исчезать с помощью специальной накидки, снятие и надевание которой ясно отмечают границы эпизодов функционального обнажения и наверняка способствуют стабилизации неких рамок естественного вхождения в ситуацию при сложных обстоятельствах. Этому делению потока деятельности на эпизоды, конечно же, может помочь архитектура, предусматривающая открытые авансцены и скрытые от посторонних закулисные помещения:

«В закулисной зоне «Стрип-отеля» разгуливают, может быть, самые роскошные и красивые девушки в мире – одни полуодетые, другие совсем раздетые. При виде постороннего мужчины за кулисами они стремглав разбегаются в поисках укрытия. Девушки, которые маршируют по всей сцене почти нагими, краснеют и прикрывают груди во время перехода со сцены в артистическую уборную. “Дайте пройти, в конце концов, ведь я же вас не знаю!” Странно слышать это от тех самых созданий, которые еженощно выставляют себя голыми перед жадными взглядами сотен незнакомых мужчин. “Но это же совсем другое дело, когда ты не на сцене! Это так лично...”»<sup>8</sup>.

Рассмотрим теперь возможность, когда «скобка», отмечающая начало конкретного вида деятельности, имеет большее значение, чем «скобка» в его конце. Ибо (как уже говорилось применительно к системе обозначений в математике) вполне разумно предположить, что «скобка начала» будет не только открывать эпизод, но и открывать некое «окно» для сигналов, которые станут передавать информацию и определять вид преобразования, какой надо проделать с материалами в пределах эпизода. Очевидно, что в подобных случаях принято пользоваться терминами «вступление», «предисловие», «предварительные замечания» и т.п. Так, в возможно самом знаменитом прологе из всех существующих (у Шекспира к «Генриху V») мы имеем явное откровение, обнажение

<sup>8</sup> Hertz M. Las Vegas Sun. September 14, 1961.

театральной формы, театрального формата поведения. В самом ли деле эти тридцать четыре строки так уж драматически хороши и успешно выполняют то, что им предназначалось, – все это проблематично. Но, тем не менее, они дают удивительно ясное изложение специфической задачи театрального формата и в то же время изящно иллюстрируют парадокс, что пролог есть одновременно часть следующего за ним драматического мира и комментарий к нему со стороны<sup>9</sup>. «Заключительные скобки», по-видимому, несут меньшую нагрузку, в чем, возможно, нашел отражение тот факт, что в общем гораздо легче положить конец использованию какой-то формы, чем найти и установить ее. Но эпилоги все же пытаются подытожить произошедшее, придавая этому подходящую собственную форму. Более важен случай, где любителям подаваемых по-коммерчески чужих переживаний нужна уверенность, что прекращение передачи ставит точку в тот момент, когда возможно правильно оценить полное значение прошедшей драмы, а не просто, когда авторов одолели технические трудности.

О «калибровочных» функциях условностей выделения эпизодов в потоке какой-либо деятельности можно сделать два замечания. Во-первых, как подсказывает введение к данной главе, использующий эти приемы часто полагается, видимо, на их способность заново форматировать все, что идет после них (или до них, в случае эпилогов), и, кажется, не обманывается отчасти в этом ожидании. Так, ведя беседу или читая лекцию, оратор нередко начинает с замечания, как он рад встрече с присутствующими и как недостоин он полученного приглашения; он слегка подтрунивает над собой, чтобы показать, что роль, которую он собирается взять на себя, не ввела его в искушение завышенной самооценки; а затем он коротко обрисовывает распределение запланированного лекционного материала в более широком контексте и обосновывает избранный стиль изложения. В случае успеха, этот ряд рутинных действий вносит ясность в понимание возможных форм всего того, что должно последовать дальше, обычно прибавляя еще нюанс, а именно: понимание аудитории, что предлагаемое ее вниманию – это лишь одно специальное «измерение» оратора, а не полное выражение всего, на что он способен. (Действительно, некоторые разговоры, видимо, в основном демонстрируют, что говорящий может твердо стоять на собственных ногах и вне контекста разговора, и тем самым он предлагает некую модель этой частной разновидности человеческого самообладания.) Когда разговор сам по себе бесплоден (что случается часто), слушатели обычно обнаруживают, что говорящего не так-то легко отделить от его речей, а его усилия при форматировании общей беседы – это пустая потеря времени в определенном формате данного разговора и, кроме того, они подрывают ту организующую роль, которую должен был исполнять этот формат. Аналогично, сама способность заключительных слов по-новому осветить все сказанное до них, добавив какой-то решающий мазок, в состоянии подтолкнуть оратора к дальнейшим попыткам в этом роде, порою с последствиями, которые еще более разрушают рамки разговора.

Во-вторых, поскольку «вступительные замечания» способны задавать сценическую постановку и формат последующего речевого взаимодействия, это объясняет, почему «получение первого слова» можно считать стратегически важным фактором. Пример:

«Наше единственное опасное столкновение с законом произошло, когда однажды мы смывались после кражи: мы втроем сидели в авто спереди, а заднее его сиденье было завалено краденым барахлом. Вдруг мы увидели вынырнувшую из-за угла полицейскую машину, она приближалась и явно шла за нами. Они просто патрулировали. Но в зеркале заднего вида мы наблюдали их разворот на 180 градусов и поняли, что они скоро подадут

---

<sup>9</sup> Одной из иллюстраций исторических изменений, произошедших в новые времена в приемах форматирования театральной деятельности, является упадок пролога. Хотя еще бывают драмы, которые использует вступления наподобие пролога, но для этого может потребоваться намеренный архаизм (как в пьесе Уайлдера «Наш городок») или пародийный трюк (как в пьесе Гелбера «Связь»). Все выглядит так, словно мы потеряли надежду добиться успеха с помощью пролога, этого старого театрального приема.

нам сигнал остановиться для проверки. Они засекли нас мимоходом, как негров, зная, что неграм нечего делать в этот час в этом районе.

Положение было пиковое. Вокруг много грабили, мы знали, что наша банда далеко не единственная, куда там. Но я знал также, что редко кто из белых даже про себя допустит возможность, что негр способен перехитрить его. Еще до того как они включили мигалку, я велел Руди остановиться. Я повторил то, что уже проделал однажды: вышел из машины и зашагал в их направлении, призывно махая рукой на ходу. Когда они остановились, я был возле их машины, а не они у нашей. Я спросил их, путаясь в словах, как и подобает смущенному негру, не могли бы они подсказать, как попасть в Роксбери. Они ответили, и мы мирно разъехались по своим делам»<sup>10</sup>.

3. Теперь рассмотрим случай, когда условности,делящие человеческую деятельность на эпизоды, касаются предписанных общедоступных средств, благодаря которым индивид, намеревающийся активизироваться в конкретной роли или партии и включиться в какую-то деятельность, в состоянии показать другим, что он так и поступает. Выше уже было прокомментировано, как разговаривающие берут на себя ораторскую роль. В случае гипнотического транса (или, по меньшей мере, того, что некоторые считают гипнотическим трансом) приемы для обозначения начала и окончания данного эпизода оказываются также и приемами, символизирующими переход субъекта в гипнотическое состояние, в иной характер, и его возвращение «в себя». Превращение человека в одержимого духом в вудуистских обрядах дает очень яркий пример такого принятия иного характера:

«Объяснение мистического транса, даваемое приверженцами культа вуду, просто: “лоа” /дух/ вселяется в голову человека, сперва выгоняя из нее “большого доброго ангела” (gros bon ange) – одну из двух душ, которые носит в себе каждый. Это изгнание доброй души – причина корчей и судорог, характерных для начальных стадий транса...

Симптомы вступительной фазы транса – явно психопатологические. В основных чертах они точно соответствуют стандартным клиническим описаниям истерии. Одержимые производят вначале впечатление потерявших контроль над своей двигательной системой. Сотрясаемые спазматическими конвульсиями, они скачут как на пружинах, неистово кружатся, вдруг застывают и неподвижно стоят в наклонном положении, раскачиваются во все стороны, шатаются и спотыкаются на ходу, выпрямляются, снова теряют равновесие, – пока окончательно не впадут в полубессознательное состояние. Иногда такие приступы начинаются внезапно, иногда их предвещают некоторые предупредительные знаки: отсутствующее или мученическое выражение глаз, легкая дрожь разных частей тела, прерывистое дыхание или капли пота на лбу – черты лица становятся напряженными или страдальческими.

В некоторых случаях трансу предшествует сонливость. Одержимый не в состоянии держать глаза открытыми и кажется с трудом преодолевающим непонятную вялость во всем теле. Долго такое состояние не сохраняется и внезапно сменяется резким пробуждением, сопровождаемым судорожными движениями»<sup>11</sup>.

Интересно отметить, что поскольку европейский театр предполагает зрителей, как по волшебству, сразу посвященных в события на сцене, постольку первоначальное вхождение в их мир – это именно то, чего не будут показывать изображаемые на сцене персонажи, так как в конечном счете они уже предполагаются готовыми и равными самим себе. (Как говорилось раньше, пауза, которую может держать артист в ответ на аплодисменты при его первом

<sup>10</sup> The Autobiography of Malcolm X. N. Y.: Grove Press, 1966. P. 144-145.

<sup>11</sup> А. Метро подытоживает это описание следующим образом: «Эта предварительная фаза может быстро заканчиваться. Одержимые резво пробегают весь диапазон нервных симптомов. Они трясутся, шатаются, производят еще какие-то механические подергивания и потом неожиданно, сразу – впадают в полный транс. Но это может случиться даже и без такой преамбулы, когда церемония в полном разгаре и требует быстрого вхождения в нее конкретных божеств и духов» (Metraux A. Voodoo in Haiti / Transl. by Hugo Charteris. N. Y.: Oxford University Press, 1959. P. 121).

появлении, представляет собой временную отсрочку начала роли, в которой он будет выступать, а не период ее становления.)

4. Подобно всем другим элементам форматирования (организационного оформления) какой-то деятельности, различия в характере условностей выделения эпизодов деятельности обнаруживаются не только при межкультурных сравнениях, но и внутри какого-то одного общества в разные периоды его существования. Для изучения различий второго рода подходящий общий случай дают изменения с течением времени в формате театральной организации в обществах западного типа, а конкретный пример – изменения в свойственных этому формату условностях выделения эпизодов. Так, введение в 1817 г. газового освещения в лондонских театрах и позже, в 60-х гг. XIX в., электроискровых запалов для газа сделало технически возможным быстрое тушение и зажигание светильников в зале и тем самым создало удобный сигнал для извещения аудитории о начале и окончании действия в рамках организации театрального зрелища<sup>12</sup>. Описаны также изменения в использовании занавеса для обозначения начала и конца театральных сцен:

«Разработка специальных устройств для быстрой смены исполняемых сцен подводит нас к одному любопытному моменту, которым, как ни странно, до сих пор пренебрегали. Вплоть до последней четверти XIX в. перемена сцен театрального действия происходила на глазах публики. Это было частью развлечения. Люди получали удовольствие, наблюдая, как одна сцена словно по волшебству превращается в другую. Всего лишь несколько десятилетий назад эта традиция жила в буффонадных и пантомимических сценах театрального перевоплощения. Тогда почему же имели занавес древнеримский театр и театры эпох Ренессанса и Реставрации? Они использовали его просто для сокрытия от глаз зрителей самой первой мизансцены и как сигнал о конце представления. Почти до 1800 г. в Англии не было никаких “актовых занавесов”, то есть опускания занавеса по окончании очередного акта пьесы: публика узнавала о конце акта, когда все актеры уходили со сцены. И в той же Англии до 1881 г. не было никаких занавесов, скрывающих перемены сцен в течение акта. В тот год Генри Ирвинг ввел так называемый “сценовой занавес”, чтобы зрители не видели 135 рабочих сцены, реквизиторов и осветителей-газовиков, задействованных в больших эпизодах пьесы “Корсиканские братья”».<sup>13</sup>

5. Рассмотренные выше открывающие и закрывающие дело временные «скобки» иногда полезно называть «внешними», так как во многих видах деятельности встречаются «внутренние скобки», то есть «скобки», которые отмечают короткие паузы, перерывы в процессе деятельности, – перерывы, переживаемые как время вне ее рамок, вне ее формата. Классический пример снова дают нам антракты между сценами или актами (действиями) в пьесе. В качестве других примеров можно привести перерывы между школьными четвертями, половинами игры, раундами в боксе, периодами нахождения у власти, сезонами сбора урожая и т.п.

Сами по себе «внутренние скобки» существенно разнятся по структуре их постановки. Встречаются «скобки», которые заранее встроены в процесс деятельности и запрограммированы обозначать временную паузу – перерыв на отдых или на пересменку – для всех, кроме немногих специальных участников, как в случае седьмой подачи на заключительном этапе игры в бейсбол или второго антракта в спектаклях. Существуют и незапрограммированные «скобки», которыми позволено пользоваться конкретным индивидам и которые означают право на мгновение задерживать общую работу, чтобы уладить нечто, определяемое как внезапная острая личная нужда. Следует ожидать, что между запрограммированными, коллективно применяемыми «внутренними скобками» и незапрограммированными, индивидуально используемыми, можно найти и некие

<sup>12</sup> Macgowan K., Melnitz W. Golden Ages of the Theater. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1959. P. 113.

<sup>13</sup> Ibid., p. 31. Об истории использования занавеса в древнеримской драме см.: Beare W. The Roman Stage. L.: Methuen & Co., 1964. Appendix E «The Roman Stage Curtain». P. 267-274.

промежуточные формы «скобок», и, более того, – историю перехода от одной из этих разновидностей к другой. Показательный пример такого перехода – фактическая институционализация в современных учреждениях «кофе-брэйка» (а в Англии, наиболее «продвинутой» в этом отношении стране, – на «легкий ланч в 11 часов»).

Виды деятельности варьируют соответственно разновидностям допускаемых ими «внутренних скобок». В игровом взаимодействии в теннисе больше времени тратится на перерывы, чем на эпизоды непрерывной игры, хотя во многих видах спорта, раз уж мяч попал в игру, в ней не так легко устроить перерыв. Сексуальное взаимодействие практически сплошь состоит из возобновления игры после взятых тайм-аутов, причем исключительное право устанавливать время передышки между половыми актами предоставляется природе.

Помимо этих различий между разными видами деятельности в одной культуре, несомненно существуют и общие межкультурные. Грегори Бейтсон снабжает нас подходящей иллюстрацией таких различий:

«Формальные методы социального воздействия на людей (ораторское искусство и т.п.) почти полностью отсутствуют в культуре острова Бали. Требовать продолжительного внимания от отдельного человека или эмоционально давить на группу считается чем-то безвкусным, да и практически невозможно, так как в подобных обстоятельствах внимание «жертвы» быстро рассеивается. На Бали не приняты даже такие относительно длинные речи, которые понадобились бы в большинстве других культур для рассказывания жизненных историй. Как правило, тамошний рассказчик останавливается после одной-двух фраз и дожидается, пока кто-то из слушателей задаст ему конкретный вопрос о какой-нибудь подробности рассказываемого сюжета. Только тогда он ответит на этот прямой вопрос и таким образом продолжит прерванное повествование. Очевидно, что эта манера рассказывания с ее неадекватным и запоздалым взаимным реагированием разгоняет потенциально накапливаемое межличностное напряжение»<sup>14</sup>.

Достоин рассмотрения отношение между условностями расстановки «скобок» и ролевыми циклами деятельности. Если точкой отсчета взять любой конкретный случай организованной социальной деятельности, то характер ее «внешних скобок» будет зависеть (частично) от наличия в ней «скобок внутренних». Но с другой точки зрения, более широкой и объемной, эти «внешние скобки» могут быть увидены и как «внутренние». Так, ритуал прощания, которым заканчивается день в учреждении, можно рассматривать как «внешнюю скобку» с точки зрения трудового вклада этого дня, но тот же ритуал видится также и как «внутренние скобки» в перспективе долговременных трудовых обязательств, например, постоянного исполнения определенной рабочей роли, которое прерывается в конце каждого буднего дня, на выходные дни в конце недели, на праздничные и отпускные дни. Подобным же образом на каждое исполнение пьесы с чьих-то позиций можно смотреть как на часть целого, какого-то растянутого во времени процесса – «марафона», – и тогда ритуалы поднятия и опускания занавеса в каждом спектакле становятся чисто «внутренними скобками», за исключением, конечно, таких ритуалов в ночь открытия и в ночь закрытия исполнительского «марафона».

б. Рекомендуемое здесь различие между «внешними» и «внутренними скобками» – только начало дела. Фактически потребуется ряд структурных мероприятий. Во-первых, во многих видах коллективной деятельности, вроде вечерних театральных представлений, процесс «расстановки скобок» связан с процессом подготовки и ориентирования участников, а также с достижением определенных более или менее стандартизированных результатов до и после реального исполнения конкретной деятельности. Тогда нам понадобится различие (которое прояснил Кеннет Пайк) между собственно «игрой» и публичным «спектаклем», то есть между самим по себе драматическим действием, или спортивным состязанием, или

---

<sup>14</sup> Bateson G. Bali: The Value System of a Steady State // Social Structure: Studies Presented to A. R. Radcliffe-Brown / Ed. by Meyer Fortes. Oxford: Oxford University Press, 1949. P. 41.

свадебной церемонией, или судебным разбирательством и той социальной данностью или тем общим делом, в которое встраиваются вышеназванные процедуры<sup>15</sup>. (Несколько утрированным примером этого различия может служить инструктаж и подготовительная разминка, проводимые организатором ток-шоу для студийной аудитории перед окончательной записью.) Из этого следует, что временный выход из какого-то продолжающегося формализованного мероприятия (выход, проявляющийся в определенных «внутренних» процессах и событиях) не обязательно становится выходом из конкретного социально значимого «дела», в контексте которого имеют свое место эти события и процессы. Так, если взять театральный пример, то как раз в моменты, когда аудитория еще не начала смотреть и слушать или временно перестала активно следить за игрой на сцене, или только что полностью закончила просмотр – именно тогда способности зрителей как театралов будут иметь определяющее влияние на организацию деятельности. Отметим, что переход от «спектакля» к «игре» – от процесса оформления событий к оформленным событиям – как правило, связан с изменением организационной основы, формата деятельности, причем оформленные, или внутренние события обычно порождают более ограниченный и строже организованный мир, чем мир, даруемый нам повседневной жизнью. Во всяком случае, при ближайшем рассмотрении формальных социальных процедур можно ожидать, что формализованные «открывающие» и «закрывающие скобки» сами будут заключены в неформальные «скобки», свойственные той социальной данности, в которую внедрялись упомянутые процедуры<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Pike K.L. Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior. Glendale (Calif.): Summer Institute of Linguistics, 1954. Part 1. P. 44-45.

<sup>16</sup> В структурном отношении интересен случай, когда сама внутренняя, «официальная» деятельность не формализована. Некоторые ученые-любители вечеринок, вероятно, будут настаивать, что с появлением первого гостя «веселье» не начинается, а во многих случаях оно может вообще никогда не начаться, – участники никогда, как говорится, «не оторвутся» и не получают ожидаемого удовольствия. В самом деле, признание того, что поздние прибытия одних гостей могут накладываться и совпадать с ранними уходами других, подразумевает, что никаких формальных процедурных уточнений в естественное течение событий так до конца и не будет внесено и что, возможно, никаких определенных внутренних процедур и не требуется. Легко выделить начальные последовательности событий вечеринки, например: (1) готовность хозяев к приему гостей; (2) прибытие первого гостя (в одиночку или парой), позволяющее частично освоиться с ролью гостеприимного хозяина; (3) следующие прибытия, предоставляющие первым гостям возможность поговорить не только с хозяевами и попутно иногда навязывающие в собеседники лиц, с которыми в иных обстоятельствах эти гости не захотели бы проводить свое время; (4) прибытие достаточного количества гостей для формирования из них отдельных кружков, выбор которых дает известные возможности для самовыражения. Заключительные фазы тоже можно различить. Но, так сказать, середину игры определить трудно. Тем не менее Фрэнсис Скотт Фицджеральд, тонкий знаток формы, придерживается в этом вопросе позиции Кеннета Пайка:

«Бар работает всюду, а по саду там и сям проплывают подносы с коктейлями, наполняя ароматами воздух, уже звонкий от смеха и болтовни, сплетен, прерванных на полуслове, завязывающихся знакомств, которые через минуту будут забыты, и пылких взаимных приветствий дам, никогда и по имени друг другу не знавших.

Огни тем ярче, чем больше земля отворачивается от солнца; вот уже оркестр заиграл золотистую музыку под коктейли, и оперный хор голосов зазвучал тоном выше. Смех с каждой минутой льется все свободней, все расточительней, готов хлынуть потоком от одного шутливого слова. Кружки гостей то и дело меняются, обрастают новыми пополнениями, не успеет один распаться, как уже собрался другой. Появились уже непоседы из самоуверенных молодых красоток: такая мелькнет то тут, то там среди дам посолондней, на короткий, радостный миг станет центром внимания кружка – и уже спешит дальше, возбужденная успехом, сквозь прилив и отлив лиц, и красок, и голосов, в беспрестанно меняющемся свете.

Но вдруг одна такая цыганская душа, вся в волнах чего-то опалового, для храбрости залпом выпив выхваченный прямо из воздуха коктейль, выбежит на брезентовую площадку и закружится в танце без партнера. Мгновенная тишина; затем дирижер галантно подлаживается под заданный ему темп, и по толпе бежит уже пущенный кем-то ложный слух, будто это дублерша Гильды Грей из варьете «Фолли». Вечер начался» (Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби // Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби. Ночь нежна. Романы / Пер. с англ. Е. Калашниковой. М.: Издательство «Правда», 1989. С. 50).

Если вслед за Фицджеральдом утверждать, что светский вечер «начался», когда свершилось эмоциональное заражение участников, которое выводит их из погруженности в себя к общему приятному настроению, то при желании можно доказать, что и неформальные вечеринки и встречи людей для игры в бридж равно способны

Тогда различие между спектаклем и игрой (если воспользоваться терминологией Пайка) осложняет проблему «расстановки скобок», создавая возможность резко расходящихся восприятий в зависимости от того, интересуется ли нас преимущественно внешняя либо внутренняя сфера деятельности. Одна иллюстрация очевидна: это восприятия роли ведущего на концерте камерной музыки.

Как «спектакль», как некое общественное событие концерт камерной музыки начинается, видимо, задолго до выхода музыкантов на сцену. Если концерт собираются передавать по радио, сохранится кое-что из того же образца организации концертов. Диктору-ведущему надо будет что-то говорить в отрезке времени между точкой, когда начинается радиотрансляция, и точкой, когда музыканты начинают играть (а также и во время перерывов). Он может выдавать в эфир «подходящий» комментарий или разговорную версию того, что происходит в зале. Но чем-то заполнить паузы он должен, так как радиодикторы исповедуют в общем разумное убеждение, что «мертвый эфир» не допустим. (Довод здесь прост: словесное «обрамление» концерта, или задание его формата, необходимо, чтобы слушатели могли в любое время включиться в ситуацию радиотрансляции. Без поддержания непрерывности звучания слушающие концерт сначала в случае паузы могли бы подумать, что что-то случилось с их радиоприемником или с радиостанцией, а только что подключившиеся слушатели – что на этой радиоволне ничего не передают.) Но радиокомментатор, ведущий прямую передачу из концертного зала, не в состоянии с достаточной точностью определить момент, который музыканты изберут для выхода на сцену, а после этого момент, когда они начнут исполнение. Поэтому ведущему приходится готовить многовариантный сценарий, который по мере надобности он мог бы сокращать или растягивать. Если по какой-либо причине музыканты откладывают начало исполнения на слишком долгое время, ведущий концерта может попасть в трудное положение, будучи вынужденным много раз повторять то, о чем он уже говорил, но понимая, что такое его поведение все же предпочтительнее глухого молчания. Далее наступает момент (и это время наиболее напряженного ожидания), когда музыканты начинают настраивать свои инструменты, что сопровождается характерным нестройным шумом, и тогда ведущий, если захочет, может подключить аудиторию к микрофону на сцене. Ибо хотя в эту минуту исполнители все еще не приступили к своему главному делу – музыке, они слышно для всех делают то, чего требует данное общественное мероприятие, а именно: подают знаки, что коллективное собрание движется в правильном направлении и определенные «внутренние события» начнутся в должное время. Звуки настройки, которые для их производителей имеют инструментально-техническое значение, радиослушателями могут восприниматься как ненужные, но ведущий может ценить эти радиоскрипы просто за то, чем они являются в действительности: материальной частью данного общественного мероприятия. К этому можно добавить, что настройка музыкальных инструментов – это сигнальный знак того, что исполнение музыки («внутреннее» событие) очень скоро начнется. Мертвая тишина, которая наступает сразу после настройки, момент, когда музыканты затихают перед пюпитрами и концентрируют внимание на своих партитурах,

---

обеспечить, чтобы «спектакль» состоялся; но только сходы для игры в бридж могут гарантировать, что в этих «скобках» будет осуществляться некая внутренняя деятельность. Фактически, то что отличает разные неформальные общественные собрания от организованных общественных мероприятий с каким-то формализованным ядром – это ненадежность запуска нужной внутренней деятельности. Учитель в классе, чиновник в суде, председательствующий на собрании клуба более или менее в состоянии призвать собравшихся перейти от предельных «разговорчиков» к делу, но хозяин не может заставить своих гостей веселиться в приказном порядке. (Учтем, однако, что хотя эти ведущие в разных областях деятельности часто могут принимать решения о прекращении официальной части занятий, они, скорее всего, имеют значительно меньше власти ограничивать и направлять послеофициальные занятия и совсем выходить из данного спектакля.) Одно из исследований перехода от предельной суеты к организованным деловым процедурам (см.: Turner Roy. Some Formal Properties of Therapy Talk // *Studies in Social Interaction* / Ed. by D. Sudnow. N.Y.: The Free Press, 1972. P. 367-396).

готовые мгновенно влиться в уже совсем близкое, требующее строгой координации коллективное действие, – это второй и последний знак перед самым его началом. Вместе взятые, эти два знаковых события явно играют служебную роль некой «скобки начала», но, конечно, начала музыкального исполнения, а не начала публичного мероприятия.

По ходу изложения читатели могли заметить, что одно из явлений, которое мы пытаемся описать с помощью обыденного, ненаучного термина «формальность», – это какое-то общественное собрание, в котором наблюдаются большой временной разрыв и большие различия по характеру между внешним, неформальным начальным этапом и внутренним, формальным началом, и где, судя по всему, существует сильная тенденция защищать самую важную, самую сокровенную часть коллективного действия. Предельно выражены такие тенденции на ежегодных соревнованиях по борьбе сумо в Японии: дневной турнир может начаться в 14 часов 30 минут, закончиться в 17 часов 30 минут и вместить в себя двадцать схваток, каждая из которых продолжается всего около десяти секунд; остальное время занимают сложные ритуалы, сопровождающие собственно борьбу<sup>17</sup>. Еще один пример дает нам церемония, предшествующая бою быков в Испании.

Следует ожидать, что с течением времени будут происходить значительные изменения в сопроводительных церемониях до и после основной деятельности, и такие изменения кое-что скажут нам о меняющемся статусе этой деятельности в обществе в целом. Возьмем, к примеру, казнь через повешение:

«Все удлиняющееся время, затрачиваемое процессиями с осужденными на повешение на дорогу в три мили от Ньюгейта до Тайберна\*, и неуправляемое поведение толпы подталкивали шерифов к решению покончить с этими процессиями, но столь сильно было давление традиции, что они долго сомневались в своем праве поступить так. Наконец, в 1783 г. последовало распоряжение осуществлять казни перед самой Ньюгейтской тюрьмой, так что осужденному надо было пройти до виселицы лишь небольшое расстояние. Первая казнь в Ньюгейте состоялась 3 декабря 1783 г., когда повесили десять человек. Исчезла одна старая традиция – шествие до Тайберна\*, – но родилась другая. Установился обычай, когда губернатор после казни устраивает завтрак для некоторых ее официальных участников и видных людей, которых он лично приглашал на экзекуции. Очень скоро приглашения стали предельно лаконичными: “Повешение в восемь, завтрак в девять”»<sup>18</sup>.

Ныне все подобные зрелища сходят на нет и ставятся очень нечасто. Если где-либо и когда-либо они все же устраиваются, то в роли зрителей приходится выступать чиновникам, а все предварительные и посмертные процедуры урезаны насколько возможно. И, конечно, ни один из участников изначально не надеется хорошо провести время.

7. Соотношение между «спектаклем» и «игрой», между общественным действием и внутренними действиями требует дальнейшего изучения. Очевидно, что эта двуединая связка работает как некий амортизатор, обеспечивающий гибкость социального поведения в отношении капризов времени: раз уж определенный спектакль начался, участники, видимо, обретают способность с большим душевным спокойствием дожидаться «настоящих», «реальных» событий, то есть сферы бытия, которая обещает вот-вот родиться, – сферы, которая, между прочим, может обернуться чем угодно, только не ожидаемой «реальностью». (Нечто из подобного развития событий помогает официантке умиротворять клиентов, принимая у них заказы или, того меньше, просто ставя воду на их столики, поскольку обед как спектакль может начинаться значительно раньше процесса еды как такового.) Такое ожидание способно приспособляться к возможностям исполнения ожидаемого: время его может сильно укорачиваться или заметно удлиняться, ибо в некотором смысле это время вне времени, состоящее на службе «внутренних событий». Но, разумеется, только в известных

<sup>17</sup> См. репортаж William Chapin (San Francisco Chronicle. February 1, 1963).

\* То есть от Ньюгейтской тюрьмы до места публичной казни в Лондоне (до 1783 г.). – Прим. пер.

<sup>18</sup> Atholl J. Shadow of the Gallows. L.: John Long, 1954. P. 51.

пределах. Если «дело» начинается чересчур быстро – жалобы возможны, а если ожидание слишком затягивается – они будут наверняка. И поэтому мы скоро обнаруживаем, что самой этой гибкости амортизатора могут быть поставлены формальные пределы. Например, время перерыва в разных видах спорта может ограничиваться различными правилами и постановлениями, так что хотя само по себе время передышки принадлежит «спектаклю», а не «игре», но установленные пределы времени на перерыв суть часть ее внутренних процедур.

Все сказанное обязывает нас ввести понятийные различия, могущие причинить немало хлопот. «Внешние скобки», которые открывают и закрывают события, сами должны рассматриваться как существующие в двух видах: «скобки», относящиеся к спектаклю, и «скобки», относящиеся к внутренним, официальным событиям. А «внутренние скобки», как мы вскоре увидим, могут иметь даже более высокую степень сложности.

К вопросу о «внутренних скобках» можно подойти, рассмотрев способ обращения со временем<sup>19</sup> в драматических произведениях.

Начать здесь можно традиционно. Накоплен значительный материал о влиянии Аристотеля на становление правила единства времени (24 часа) для трагедии, и почтительное соблюдение этого правила в XVII в. во Франции можно сравнить с вольностью обращения со временем после Революции<sup>20</sup>. Поэтому нам лучше прямо приступить к обсуждению того факта, что хотя каждый театральный акт исполняется в соответствии с ходом «реального» времени и «естественной» последовательностью событий<sup>21</sup>, но

<sup>19</sup> См. одну из трактовок этой проблемы у Ричарда Шехнера (Schechner R. Public Domain. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., 1969. P. 74-81; а также: Burns E. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. L.: Longman Group, 1972 (N. Y.: Harper & Row, 1973). Chap. 6 «Rhetorical Conventions: Space, Setting and Time». P. 66-97.

<sup>20</sup> См., напр.: Wiley W. L. *The Formal French*. Cambridge: Harvard University Press, 1967. P. 112-119. Уайли добавляет следующие соображения: «Трагедия во Франции жестко сковывалась не только правилами единства времени и места, но и другими ограничениями, которые французы почитали необходимыми в этом жанре. Среди таковых предполагались: избегание актов насилия на сцене, исключение любых эпизодов «низкой» комедии (комическая развязка допускалась лишь в детективных пьесах) и любого языка, который не был бы как должное приподнят и облагорожен» (Ibid. P. 119).

<sup>21</sup> Кино опять же имеет здесь свои, отличающиеся от описанных, условности кадрирования и кадровой синхронизации деятельности (иными словами, ее «рамочной» организации). Кино позволяет показывать в пределах одной сцены фильма развитие поведения и ход действий в разные периоды времени (обычно короче, чем это было бы в действительности, но иногда и дольше) просто потому, что отснятые куски фильма при монтаже могут быть либо вырезаны, либо вставлены в поток материала, который в итоге увидят зрители, и еще потому, что за секунду может быть отснято разное число кадров. Разумеется, подобные манипуляции со временем срабатывают постольку, поскольку зритель способен сделать все необходимые выводы из коротких эпизодов, смонтированных из отдельных киноснимков. Пудовкин раньше многих высказался об этом различии театра и кино, прибавив и полезные комментарии об истории появления указанного различия – в частности, о появлении специальной техники киносъемки и монтажа, которая отошла от предшествующей ей практики прямолинейной фотосъемки театральных спектаклей (Пудовкин В. И. *Кино-режисер и кино-материал*. М.: Кинопечать, 1926. С. 3-13. англ. изд. 52-57). Балаш предлагает свой комментарий:

«Фильм мог бы показать забег на тысячу ярдов, сжав его в короткий эпизод продолжительностью в пять секунд, и потом дать в двадцати быстро сменяющихся крупных планах борьбу на последних ста ярдах между соперниками, которые, задыхаясь, бегут голова к голове, то вырываясь вперед, то отставая на несколько дюймов, пока, наконец, оба не придут к финишу. Эти двадцать съемочных кадров могут продолжаться на экране, скажем, сорок секунд, то есть в реальном времени дольше, чем эпизод, в котором показаны первые девятьсот ярдов забега. Тем не менее мы воспримем демонстрацию финишного отрезка как более короткую, наше чувство времени будет говорить нам, что мы видели всего лишь краткое мгновение, увеличенное словно под микроскопом» (Balazs V. *Theory of the Film* / Transl. by E. Bone. N. Y.: Roy Publishers, 1953. P. 130).

[В русском издании книги Балаша эта мысль высказана в более абстрактном виде:

«Большая или меньшая продолжительность сцен не есть только обстоятельство ритмического характера, но определяет и смысл сцены. Сцена часто делается короче по метражу, но продолжительнее по настроению, ибо внутренний темп кадров совершенно независим от времени, потребного для их прохождения. Бывают сцены, в которых (путем длительного изображения) развитие мелких моментов – секунд – действует как драматический темп. Но когда эти подвижные детали отсекаются прочь, остается общая картина, которая требует, правда,

длительность периодов, которые должны восприниматься как время, прошедшее между актами, может до известной степени колебаться. Эти периоды фактически могут иметь и заранее объявленные одновременные («симультанные») начала, при соблюдении единственного условия, что не используется обратное направление времени<sup>22</sup>. Разумеется, драматург имеет право выбирать свою собственную отправную точку, будь это прошлое, настоящее или будущее. Но при всех обстоятельствах сохраняется значительная ясность относительно правил течения времени в театральные формы.

Современная западная драма предоставляет самому драматургу безусловное право выбирать временное расстояние между актами. При смене сцен в кино допускаются такие же вольности, но это явно должно быть сделано «убедительно»:

«На театральной сцене между актами, когда опущен занавес, может пронестись столько времени, сколько пожелает автор. Существуют пьесы, где между двумя актами пролетел целый век. Но сцены и эпизоды фильма не отделены друг от друга занавесами или антрактами. Тем не менее ход времени должен быть передан зрителю, временная перспектива задана. Как это делается?»

Если в кинокартине хотят заставить нас почувствовать, что между двумя сценами минуло некое время, то между ними вставляют еще одну сцену, сыгранную в каком-то другом месте. Когда действие возвращается на прежнее место – время прошло<sup>23</sup>. Постепенное исчезновение изображения или затемнение кадра также стали ассоциироваться с ходом времени:

«Затемнение картинки в кадре тоже может передавать течение времени. Если мы видим корабль, медленно исчезающий из виду за линией горизонта, то сам ритм этой картины выражает определенное движение времени. Но если эта картина еще и затемняется, тогда к ощущению хода времени, вызванному исчезновением корабля в морской дали, прибавляется чувство дополнительной и вряд ли поправимой утраты связанного со временем куска жизни. Ибо теперь съемочный кадр показывает сразу два движения: движение корабля и движение диафрагмы кинокамеры – и два времени: реальное время исчезновения корабля из поля зрения и киноремя, создаваемое “съемкой с затемнением”<sup>24</sup>.

И даже пространство может служить той же цели наглядного выражения хода времени:

---

меньше времени, но зато неспособна заполнить живым интересом и этот более короткий промежуток» (Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 71). – Прим. пер.]

<sup>22</sup> Здесь напрашивается интересное сравнение с условностями, на которых держится показ диапозитивов, связанных одним сюжетом. Как показывает Борис Успенский в разделе ««Точки зрения» в плане пространственно-временной характеристики» своей книги «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы» (М.: Искусство, 1970), каждый диапозитив изображает какой-то сжатый и остановленный во времени момент повествования, а последовательный переход от одного кадра-диапозитива к следующему пропускает в восприятии зрителя самые разные промежутки конденсированного времени повествования (Успенский Б.А. Указ. Соч. С. 96-97; Uspensky B.A. Study of Point of View: Spatial and Temporal Form // The Poetics of Composition: Structure of the Artistic Text and the Typology of Compositional Form / Transl. by V. Zavarin, S. Wittig. Berkley: University of California Press, 1974. P. 16). Движение времени от кадра к кадру при демонстрации диапозитивов отчасти подобно движению от сцены к сцене в пьесе, за исключением того, что во втором случае обычно бывают более масштабные скачки времени.

<sup>23</sup> Balazs V. Theory of Film. P. 121. [В русском издании книги Балаша: «В кинофильме можно «пропустить» время лишь при условии, если сцена будет прервана промежуточной картиной. Но сколько именно времени протекло за такой промежуток – этого продолжительность промежуточной картины показать не может» (Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 65). – Прим. пер.]

<sup>24</sup> Ibid., p. 145. [В русском издании книги Балаша: «Затемнение может указать также на время. Если корабль медленно исчезает на горизонте, то это событие имеет свою продолжительность. Если же кадр, кроме того, медленно уходит в затемнение, то к этому примышляется иное, гораздо большее и неопределенное время. В кадре видны теперь два движения: движение сюжета и движение кадра. Реальная длительность движения корабля и кинематографическое время затемнения могут не совпадать и иметь разное значение» (Балаш Б. Указ. Соч. С. 80). – Прим. пер.]

«Кинофильм создает исключительно интересную связь в зрительском восприятии между воздействием времени и воздействием пространства – настолько интересную в действительности, что это заслуживает более пристального анализа. Вот факт, подтверждаемый опытом каждого: как уже говорилось, промежуток времени между двумя сценами изображается в кино вставкой между ними еще одной сцены, исполняемой в другом месте. Опыт показывает, что чем дальше местоположение вставленной сцены от места действия в тех сценах, между которыми произведена вставка, тем больше времени пролетит по ощущению зрителей. Если, например, что-то происходит сперва в комнате, затем в прихожей, передней и потом второй раз в той же комнате, – зритель поймет, что прошло только несколько минут, и задуманная сцена в комнате может продолжаться без промедления и без изменения обстановки. Мы не чувствуем никакого перепада в течении времени. Но если вставная сцена между двумя другими сценами, происходящими в одной и той же комнате, уводит нас в Африку или Австралию, тогда ту же самую сцену нельзя просто продолжить в неизменной обстановке той же комнаты, так как благодаря эпизоду с географическим перемещением зритель должен почувствовать, что утекло много времени, даже если реальная продолжительность вставной сцены в дальнем краю несколько не больше длительности вышеупомянутой, тоже вставной, сцены в прихожей»<sup>25</sup>.

Теперь, если переместиться снова на живую театральную сцену, можно яснее понять смысл всего сказанного. Начальное открывание и финальное закрывание занавеса – это, можно сказать, «игровые внешние скобки», ибо все эти театральные занавесы, похоже, отгораживают не спектакль от окружающего мира, а скорее игру от спектакля. Точно так же, но по-своему, действует и занавес, оповещающий аудиторию (публику) об антракте. Он не возвращает театралов в мир за пределами данного общественного мероприятия, но всего лишь переносит зрительскую аудиторию из мира внутренних событий в мир спектакля. (Фактически, именно поэтому антракт может служить поводом для знакомства, ухаживания и т.п.) В таком случае, антрактный занавес можно считать некой «игровой внутренней скобкой». Но перерывы между сценами внутри акта (действия) пьесы в театре или затемнения в кино рассчитаны не на этот тип переключения зрителей с одних событий на другие, а на переключение (или переход) на ином уровне, которое происходит внутри искусственно поддерживаемого фиктивного мира, в сфере внутренних событий. При этом отмечаются начало и конец драматических эпизодов, а не начало и конец драматического действия как такового. Если хотите, здесь можно говорить только о «внутренних скобках».

И, наконец, перейдем к последнему затруднению в проблеме театральных занавесов, а именно, что единственная отметка-указатель, вроде падения занавеса, явно может функционировать в одно и то же время в качестве «скобки», относящейся к разным порядкам деятельности. Так, когда опускается антрактный занавес, то временно приостанавливается драматическая деятельность и одновременно завершается какой-то драматический эпизод.

8. И последний пункт. Можно не просто говорить, что некие официальные церемонии по всей видимости будут проходить в оправе какой-то разновидности социально

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 122. [В русском издании книги Балаша: «Ритм сцены, пространство, в котором она разыгрывается, даже ее освещение, решают вопрос – покажется ли нам, что прошла минута или многие часы. Здесь раскрывается своеобразное взаимоотношение между чувством пространства и чувством времени, которые стоило бы подвергнуть подробнейшему психологическому анализу.

Особенно наглядным примером этого может служить следующее явление: чем дальше отстоит место действия промежуточной сцены от места основной сцены действия, тем длительнее может казаться нам промежуток времени между ними.

Если сцену, происходящую в комнате, мы прерываем сценой в передней, то как бы долго эта последняя сцена ни продолжалась, она не обозначит большего промежутка времени, чем то реальное время, в течение которого она в действительности продолжается.

Но если промежуточная сцена перенесет нас в другой город или даже в другую страну, то как бы она ни была коротка, она пробудит иллюзию столь большого промежутка времени, что после нее мы уже не будем в состоянии перенестись обратно к предыдущей сцене» (Балаш Б. Указ. соч. С. 66). – Прим. пер.]

организованных событий (публичных мероприятий), но и утверждать, что эти оправы могут быть относительно однородными по сравнению со степенью изменчивости того, что делается внутри их. «Вводные замечания», которые перекидывают мост между данным общественным мероприятием и ближайшей деловой задачей, обычно произносит некий хорошо известный всем персонаж после призвания аудитории к порядку; и оправы приблизительно одинаковы в любом случае, должен ли быть представлен какой-нибудь политический оратор, или судья в зале суда, или обрисован в общих чертах водевильный акт, или городской митинг. И, аналогично, одинаковые заключительные аплодисменты могут увенчивать огромное количество разнообразных обращений к людям.

### III. Формулы появления в обществе

1. Как утверждалось ранее, всякий раз, когда человек участвует в каком-либо эпизоде деятельности, появляется необходимость в различении между тем, кого называют «лицом», «индивидом», или «игроком», короче говоря, участвующем в деятельности, и конкретной ролью, способностью или функцией, реализуемой им во время деятельности. Вместе с этим различением выясняется связь между двумя его элементами. Это значит, что возникает некая персональная ролевая формула. Характер конкретного рамочного формата деятельности несомненно будет связан с характером той персональной ролевой формулы, которую он помогает удержать. В природе связи между индивидом и ролью никогда не следует ожидать ни полной свободы, ни полного закрепощения. Но независимо от того, в какой точке такого континуума окажется чья-то формула, она, взятая сама по себе, будет выражать смысл, как «форматированная», организованная в определенных рамках деятельность включается в работу окружающего мира.

При попытке сформулировать характер расхождения между лицом и ролью ни в коем случае нельзя заранее связывать себя предвзятыми понятиями о «сущностной» природе каждого человека. По-прежнему жива тенденция исходить из предположения, что хотя роль – явление «чисто» социальное, но проектирующая ее машина – лицо или индивид – представляет собой нечто более чем социальное, более реальное, более биологическое, более глубокое и подлинное. Это достойное сожаления заблуждение не должно влиять на ход нашей мысли. Участника жизненной игры и социальное качество, в котором он выступает, изначально следует рассматривать как феномены равно проблематичные и равно открытые для потенциальной социальной бухгалтерии.

Не должны сбивать нас с толку и разные биологические уподобления и представления о «животном субстрате» человеческого поведения. Например, социальная роль матери, казалось бы, надежно связана с биологическими материями, но на поверку она столь же надежно связана с модой, которая в одном году диктует, что глубочайшие первоосновы женской природы повелевают стать матерями, а в следующем (и я думаю – более оправданно), что политические учения о таком предназначении женщин служат задаче удержания их в подчиненном положении. Вдобавок, то, что в одном контексте представляется индивидом или самостоятельным лицом, в другом бывает социальной ролью или качеством. Точно так же, как можно рассуждать о женщинах, которые являются или не являются матерями, можно рассуждать и о президентах, которые являются или не являются женщинами.

Рассмотрим теперь некоторые элементы в составе персональной ролевой формулы:

а) Распределение ролей. Если некая роль должна быть исполнена, возникает вопрос, какие ограничения установлены в отношении того, кто может взять на себя ее исполнение? Ответ почти совпадает с предметным диапазоном социологии, и чтобы дать его – не нужно больших усилий. Очевидно, существует нечто, называемое социальными факторами. Это те дающие преимущество либо влекущие подчиненность социальные квалификации лица, принимающего на себя определенную роль, которые организованы в конкретную систему показателей возраста, пола, классовой и этнической принадлежности. Например, в 60-х гг. Ватикан издал постановления, одно из которых запрещало сестре Марии Бернадетте из

Детройтского университета работать (кем бы ни было) в колледже<sup>26</sup>, а другое позволяло сестре Мишель Терезе стать «штурманом» в дальнейшей работе Католической церкви в Кении<sup>27</sup>. В обоих случаях монахини сделались героинями новостей, и новостей, явно имевших отношение к персональной (личной) ролевой формуле. Отметим, что вообще для анализа соотношения роли и ее исполнителя требуется применение двойной перспективы. Точно так же как роль может предъявлять спрос на исполнителя, который имеет определенные «подходящие к случаю» социальные квалификации, так и сам исполнитель может чувствовать себя обязанным ограничить свободу выбора роли из-за ожиданий широкой публики в отношении поведения человека с его набором социальных качеств<sup>28</sup>.

Подобно социальным на распределение ролей влияют и технические факторы. Последние, между прочим, часто служат рациональным оправданием чисто социальных соображений. Любая роль взрослого человека требует каких-то умений и качеств, которые невозможно приобрести только на месте работы и которые, так сказать, должны быть «принесены с собой» на сцену действия человеком, захотевшим участвовать в нем. Здесь снова подразумевается некая избирательность и, значит, связь между человеком и ролью.

б) Наряду с вопросами распределения ролей должна быть рассмотрена проблема широко применяемых ограничительных социальных стандартов. Они относятся к нормированию физических условий труда, поскольку те влияют на здоровье, удобства и безопасность человека на рабочем месте, а также к нормированию степеней свободы для других ролевых обязательств исполнителя данной основной роли<sup>29</sup>. Подобные стандарты применяются также дифференцированно, как в случае детского труда и отпуска по беременности: к примеру, ребенок может принять роль театрального актера, но если спектакль вывозится на гастроли или по каким-то иным причинам требует от участников много времени, закон предписывает заключать специальный трудовой договор, чтобы обеспечить непрерывность школьного обучения. В мои намерения не входит выражать сомнения в желательности разнообразных стандартов. Я лишь хочу указать, что они функционируют как ограничители возможных требований и претензий роли по отношению к исполнителю и также косвенно ограничивают выбор человека, связанный с исполнением функции.

в) Следующей по порядку рассмотрим проблему «ответственности». Когда человек совершает некий поступок во время активного исполнения какой-то конкретной роли (в силу обязанностей или благодаря возможностям этой роли), какую ответственность за этот поступок он продолжает нести там и тогда, где и когда он уже не выступает в указанной роли? Когда человек, например, исполняет жесткую акцию по приказу законно назначенного начальника, на какую меру освобождения от ответственности может он претендовать, ссылаясь на то, что «действовал по приказу»?

<sup>26</sup> San Francisco Chronicle. March 16. 1966.

<sup>27</sup> Ibid., March 17. 1966.

<sup>28</sup> В серии телепередач «Чем я занимаюсь?» участвовало множество «экспертов», задававших неопределенно-общие вопросы гостям, которые отвечали «да» либо «нет». Целью игры было выявить того, кто смог бы быстрее всех догадаться о профессии отвечающих. Телезрителям показывали ответ другой камерой. Этим создавалась некая телепатическая напряженность, интрига, ибо каждый гость отбирался по принципу непохожести на обычно ожидаемый тип человека его профессии, то есть фактически в противоречии с общепринятыми представлениями о персональных ролевых формулах. Разумеется, формат игры был рассчитан и на дополнительные источники развлекательности, например, на эффект восприятия вопросов, задаваемых в полном неведении, но которые, в свете знания телезрителями действительного занятия отвечающего, звучали бы для них двусмысленно и рискованно. Это телешоу показало, что и внешность людей может толковаться совершенно ошибочно, и самый невинный смысл высказываний может искажаться потенциально рискованными толкованиями. Но еще более существенно, как я думаю, то, что оно показало, сколь дорогостоящая и громоздкая операция требуется в случаях, когда такие неправильные прочтения надо вызвать к жизни в нужный момент, по плану.

<sup>29</sup> См.: Goffman E. Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961. P. 141-142.

Без сомнения, при определении меры ответственности основную ориентировочную рамку (формат) надо искать в нашем понимании прав индивида быть освобожденным от нее, если доказуемо известное ослабление его воли и рационального мышления, – вопрос, который уже затрагивался в связи с обсуждением метаморфоз, переживаемых действующим лицом. Человека, который совершает преступление, будучи «не в себе», под воздействием наркотика, интоксикации или влиянием страсти, обычно считают в такой же мере ответственным за свои поступки, как того, кто делает тоже самое с ясной головой. Но все-таки такой человек отвечает не просто за потребление наркотиков, алкоголя или за необузданность страстей. Наказание почти наверняка последует, но обычно в смягченной форме, хотя иногда оно бывает тяжелее, чем отмеренное преступникам, действовавшим в «нормальном» состоянии.

Проблема ответственности и недостаточной правоспособности личности, конечно, подымает вопрос о значении умственных расстройств. Как уже отмечалось, западная социальная космология не нашла в его решении счастливой формулы. Когда официально признанный душевнобольным совершает преступление, юридически он обычно за него не отвечает: после задержания его не привлекают к суду и не сажают в тюрьму. Но его возвращают в больницу, делая ответственным за безумие, независимо от тяжести деяний, совершенных в этом состоянии. И фактически, когда он вновь поступает в лечебное учреждение, его почти наверняка заставят почувствовать последствия того, что он натворил.

Вопрос об агрессивных к «внешнему миру» бредовых маниях психопатов, находящихся на свободе, ставит перед обществом много болезненных и тонких проблем. Так называемые «правила Макнотона» (ответы, данные в 1843 г. высшими судебными инстанциями Великобритании на вопросы, поставленные перед ними палатой лордов в связи с оправданием в суде некоего Даниэля Макнотона, совершившего убийство и признанного невменяемым) в этом отношении проясняют дело, особенно четвертое правило:

«(4) Если человек под влиянием болезненно-бредового восприятия фактов действительности совершает преступление с тяжелыми последствиями, то освобождается ли он тем самым от юридической ответственности?<sup>30</sup>».

Ответ на этот вопрос безусловно должен зависеть от характера психопатологического обмана чувств в отношении фактов действительности: при том же допущении, какое мы сделали раньше, а именно, что спорное лицо страдает лишь частичным, выборочным искажением восприятия, а в других отношениях здорово, мы полагаем, что о его ответственности следует судить, разбирая его поступки в такой ситуации, как если бы факты, в отношении которых наблюдается болезненное заблуждение, существовали реально. Например, если под влиянием своего заблуждения лицо полагает, будто на его жизнь покушается другой человек, и убивает такого человека, как оно убеждено, в целях самозащиты, – убийца может быть освобожден от наказания. Если же его заблуждение состояло в том, что покойный якобы причинял серьезный вред его репутации и благосостоянию и он убил этого человека в отместку за такой предполагаемый вред, убийца подлежит наказанию»<sup>31</sup>.

В этом четвертом правиле содержатся тонкие суждения относительно укорененности наших деяний в широком мире. Английские судьи фактически утверждали, что патологически обманувшийся индивид, по сути, пребывал в другом, воображаемом, мире, но принимали как должное, что он все же был обязан действовать в реальном мире по его законам, как если бы они имели силу и в сфере воображаемого. И каким бы экстравагантным ни казалось это суждение, есть ученые, которые настаивают, что с тех пор никто не сумел улучшить его по существу<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Donnelly R. C., Goldstein J., Schwartz R. D. Criminal Law. N. Y.: The Free Press, 1962. P. 735.

<sup>31</sup> Ibid., P. 737.

<sup>32</sup> См., напр.: Gendin S. III. Insanity and Criminal Responsibility // American Philosophical Quarterly. 1973. Vol. 10. P. 99-110.

г) Последнее наше соображение об элементах персональной ролевой формулы касается выходящего за общепринятые в текущий момент рамки («внеформатного») поведения. Во время исполнения конкретной роли исполнитель очевидно будет иметь известное право отстаивать или находить убежище в каком-то своем Я, которое отлично от Я, проецируемого вовне соответственно требованиям роли. Роль представляет канал для выражения персонального, индивидуального. Например, как уже упоминалось, независимо от того, насколько формально конкретное социальное мероприятие, исполнитель, видимо, будет иметь, в определенных пределах, законное право ерзать, почесываться, шмыгать носом, кашлять, так или иначе искать для себя удобного положения и устранять маленькие беспорядки в одежде. Эти отклонения от роли, проявляемые во время ее исполнения, могут быть растянуты под каким-нибудь выдуманном предлогом для оправдания кратковременных отлучек, как в случаях, когда индивид извиняется за необходимость поговорить по телефону или зайти в ванную. Права на такого рода «внерабочее», выходящее из условного формата роли, поведение можно достаточно внятно истолковать как одно из выражений упоминавшихся выше ограничений на поглощение человека ролью. Повторюсь, что здесь я не пользуюсь никакими допущениями о неизбежной биологической подоснове человеческого действия, по крайней мере, в анализе обсуждаемой сейчас разновидности поведения. Установившаяся недавно мода предоставила почти каждому значительные права одеваться «как ему удобно», и в этом выразилось общее мнение, что не надо слишком давить на человека в сфере формальностей исполнения роли. Мы научились спокойно принимать премьеров, стучащих башмаками по трибуне, и президентов, выставляющих напоказ свои действия. Но, конечно, за этим попустительством стоят веяния моды и местные контексты культурного взаимопонимания. Если оглянуться назад всего на несколько поколений в нашем собственном американском обществе, то можно найти людей, не желающих привлекать к себе внимание, и терпящих строгую форму одежды вместе с сопутствующими ее ношению неудобствами как нечто само собой разумеющееся.

Сопровождающее социальную роль право исполняющего ее человеческого существа на минимум удобств – не единственное основание для появления «внерабочего», неформального поведения. Можно упомянуть еще два. Первое, когда человек чувствует себя обязанным немедленно включиться в деятельность, которая совсем не свойственна ему, деятельность, которую нелегко истолковать как созвучную содержанию, вносимому им в свои роли и извлекаемому из них. К примеру, он начинает игриво вышучивать свои действия, превращая их в нечто несерьезное, в повод для веселья, так что вся проходная сцена с его участием исполняется с выходом из роли, протекает за ее рамками. Здесь перед нами случай применения средства, которое помогает вновь несколько ослабить связь между человеком и ролью, между индивидуальным и ролевым, но это такое ослабление, которое обуславливается обычной негибкостью отношений между индивидом и ролью.

Второе, когда индивид вынужден сам себя трактовать (и принимать такую же трактовку со стороны других) в качестве чисто физического объекта в соответствии с неизбежными требованиями, налагаемыми «натуралистическими» рамками манипуляций с его телом, как бывает при посещениях врача, парикмахера или косметолога. В таких обстоятельствах человеку, вероятно, позволительно легкое подшучивание над собой, которое разряжает напряжение, вызванное стеснительными рамками (форматом) его вынужденных действий, и, что более важно, его полное приспособительное примирение с положением физического объекта может стать чем-то предосудительным для производящих над ним манипуляции людей. Короче говоря, от людей, к которым предъявляются ожидания функциональной доступности в качестве объектов, вовсе не ждут легкой и безудержной готовности к такому поведению. Подходящий пример можно взять из отчета о гинекологическом обследовании:

«Некоторые пациентки не знают, когда следует, подавив стыд, показывать другим интимные части тела, а когда прикрывать их, как подобает любой женщине. Пациентка

может затеять «неуместную демонстрацию» стыдливости и этим сорвать осмотр, на который имеет право медицинский персонал и больше никто. Но если пациентки ведут себя так, словно они буквально восприняли медицинское определение ситуации, это тоже грозит осложнениями. Когда пациентка действует вызывающе, как если бы обнажение груди, ягодиц и всей тазовой области не отличалось для нее от обыкновенного показа рук или ног, она конечно «нескромна». Предполагается, что медицинское определение ситуации имеет силу только в границах необходимости, облегчающей выполнение специальных медицинских задач»<sup>33</sup>. И точно так же позволение врачам видеть пациенток без одежды вовсе не означает, что те позволяют видеть себя посторонним абсолютно неприкрашенными. Например, пациентки часто отказываются, или пытаются отказаться, вынимать вставные зубы при лицевых хирургических операциях или родах – словно бы эти зубы были частью базовой формулы личности при всех представлениях себя перед другими людьми.

2. Я описал пути применения ограничений к изменчивым отношениям между лицом и ролью, и, тем самым, случаи, в которых роль не независима от явно не относящихся к данному случаю характеристик людей, занятых ее проецированием на других: существующих практик распределения ролей, культурных норм и стандартов более широкого действия, понимания «личной» ответственности и прав на выход из роли. Во всех случаях эти толкования относятся к нашей профессиональной и домашней жизни в ее каждодневном, обыденном течении. Результирующая формула должна сопоставляться – как целое – с формулой, которую мы прилагаем к переключениям и фабрикациям деятельности, и тогда то, что становится предметом нашего рассмотрения, – это не роли или социальные качества, а преобразованные варианты формы целого, а именно: отдельные партии (parts) или характерные персонажи (characters). И вместо личной ролевой формулы мы имеем дело с чем-то вроде ролевой формулы персонажа (a role-character formula), изображаемого в данный момент взаимодействия. К анализу этой второй формулы следует подойти с особой тщательностью.

Легче всего начать с театральной сцены в разных ее формах, включая кинематографическую. Если смотреть на игру в театре как на профессиональную роль, то возможны обстоятельства, когда какому-то индивиду будет запрещено ее исполнять. Пример с монахиней уже приводился. Еще более типичный случай – это запрет на актерскую профессию для женщин:

«С 1580 до 1690 г. театры и спектакли в Испании во многих отношениях походили на таковые в Англии, но во многих других – нет. В Лондоне еще в 1660 г., уже после Реставрации женские роли всегда исполняли мальчики. Как видно из описания Рохасом испанских трупп, и мальчики, и женщины появлялись на примитивных провинциальных сценах. В Мадриде же актрисам не разрешали выступать в театрах для широкой публики вплоть до 1587 г.»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Как поясняет Джоан Эмерсон: «При гинекологическом осмотре поддерживаемая общими усилиями реальность состоит не из одного медицинского определения ситуации, но из разногласия многих тем и контртем» (Emerson J. P. Behavior in Private Places: Sustaining Definitions of Reality in Gynecological Examinations // Dreitzel H. P. (ed.). Recent Sociology. # 2. N. Y.: Macmillan, 1970. P. 91.). См. также раздел под заголовком «Одновременная множественность Я» в: Role Distance. E. P. 132-143.

<sup>34</sup> Macgowan K., Melnitz W. Golden Ages of the Theater. P. 52.

Отметим, что эти ограничения касаются только профессионального формата театральной формы деятельности. Анализ в более широком формате заставляет нас признать, что уже при легком изменении ее «настроечного ключа» может сложиться другой набор ограничений. Любительский спектакль, который позволяет человеку изображать сценический персонаж без того, чтобы сперва стать профессиональным актером, без сомнения, допускает в распределении ролей свободу, которой нет у профессионального театра, так что домашние, школьные и университетские спектакли имели возможность заполучать высокородных исполнителей во времена, когда коммерческие постановки такой возможности не имели. Вот почему в Кембриджской университетской постановке пьесы Ортона «Eppingham Camp» принц Чарлз мог одеться католическим священником и получить в лицо кремовым тортом на глазах у публики (Life, December 13, 1968). Аналогично, как можно догадаться по ориентационным рамкам соответствующей деятельности, пьесы, поставленные с

Речь здесь идет не о том, какие роли или каких персонажей не разрешалось играть женщинам, а о том, что можно им вообще позволять играть, то есть участвовать (кроме права быть зрителем среди публики) в системе (формате) театральной деятельности, быть лицами, обладающими социальной ролью в театре. Но даже если некоей социальной категории в целом предоставлено право выступать на сцене, то все еще остается вопрос, какие конкретные театральные роли позволено исполнять лицам, входящим в эту категорию. В общем сохраняется вопрос и о правах на исполнение роли как отвлеченной от индивидуального единицы социальной структуры, и о правах на исполнение индивидуализированного персонажа, то есть о праве человека на участие в применении конкретных координат, социально определенных рамок деятельности и о его праве участвовать в таком применении конкретным, особенным образом. Ибо, если театральная роль будет восприниматься как нечто возвышающее или принижающее играющего ее актера (а потому в какой-то степени и конкретного человека, который профессионально работает в роли актера), и это будет отражаться на нем самом и на других сценических ролях, которые он мог бы сыграть, – то в таком случае станет невозможной гибкость в отношениях между людьми и их потенциальными ролями. Исторический пример этого дает испанская религиозная пьеса (*auto sacramental*), нередко исполнявшаяся в церквях. К тому же это и пример постепенных сдвигов в правилах, определяющих приемлемые рамки поведения (*framing rules*):

«В 1473 г. один церковный совет обнародовал постановление против публичного представления чудищ, масок, непристойных фигур и «распутных стихов, которые мешают церковной службе». Вероятно, было много подобных постановлений, но непристойности упорно продолжали жить – если не в церквях, то в уличных представлениях. В XVII и XVIII вв. такие атаки усиливались. Миряне так же, как и священнослужители, яростно выступали против профессиональных исполнителей в *autos*. Анонимный автор возражал против них на том основании, что одна и та же актриса, недавно игравшая Божию Матерь, «...окончив эту роль, тут же появляется в *entremes* и представляет жену трактирщика..., просто надев шляпку или подоткнув юбку», при этом танцует и поет скабрёзную песенку. «Актер, который только что исполнял роль Спасителя, снимает бородку, выходит вновь и, пританцовывая, напевает: 'Сюда, моя девочка!'». Священники подхватывали такие нападки на актеров. Это отвратительно, когда «женщина, которая воплощает похоть Венеры как в игрищах [на подмостках], так и в своей частной жизни, должна представлять целомудрие Пречистой Девы». Такие нападки продолжались пока, наконец, в 1765 г. Карл III королевским указом не запретил исполнение всех *autos sacramentales*»<sup>35</sup>.

---

благотворительной целью, могли привлекать исполнителей, которые в иных обстоятельствах всячески избегали бы подмостков; а сценические постановки, которые отличаются от обыкновенных пьес, могли успешно использовать личную ролевую формулу, совершенно отличную от той, которая регулирует общепризнанную сценическую деятельность. Вот один пример необычных постановок:

«Последней формой театрального развлечения, зародившейся в елизаветинские времена и усовершенствованной при первых двух королях из династии Стюартов, были «маски». Корни ее надо искать в придворных зрелищах итальянского Ренессанса. В канун Крещения [«Двенадцатая ночь» после Рождества] 1512 года молодой Генрих VIII «с одиннадцатью придворными нарядился на манер итальянцев в пресловутые маски – событие прежде в Англии не виданное». До этого тоже бывали «ряженные» и великолепные балльные зрелища, но тогда в первый раз королевская особа приняла участие в таком развлечении. Дочь Генриха VIII Елизавета также пользовалась маской (персонажа, заимствованного из Франции), и ее представления, подобно представлениям отца, были в основном пантомимами...

Некоторые представления с масками устраивались в помещениях главных юридических корпораций, но большинство из них в королевских дворцах... В них участвовали придворные, а также обученные певцы и танцоры. Принц Генрих безмолвно «прохаживался» в заглавной роли в «Маске Оберона», и сам Карл I вместе с королевой играли в некоторых из этих спектаклей. Жена Якова I королева Анна любила маски даже больше театра и чернила свое лицо, чтобы играть одну из негрятенок в «Маске тьмы» (Macgowan K., Melnitz W. *Golden Ages of the Theater*. P. 88).

<sup>35</sup> Ibid., P. 45-46. Пропуски и скобки в оригинале.

В 1973 г. современный пример подобного рода предоставила нам Мэрилин Чемберс, спокойно изображавшая образцовую мать на белоснежных упаковочных коробках, пока ее не разоблачили как кинозвезду жесткого порно.

Отсюда видно, как осторожно надо рассматривать театральную деятельность с целью уточнить, что именно нас интересует: занятие само по себе или биографический маскарад, которого это занятие требует от индивида в данном конкретном случае. И надо понимать, что ограничения в отношении упомянутого маскарада не являются в полном смысле необходимыми ограничениями в отношении занятия.

Почти идеально свободная, слабая связь между актером и сценической ролью – это, конечно, уже характеристика театра новых времен, театра эпохи модерна. После того, как индивид принял профессию и бытие актера, он не несет почти никакой ответственности за театральную роль, которую играет, несмотря на то, что эта игра отражается на его положении в профессии и либо усиливает, либо ослабляет степень его защищенности в своем амплуа. Но, разумеется, от него требуется известное соответствие с характеристиками роли по полу<sup>36</sup>, возрасту, расе<sup>37</sup> и (в меньшей степени) по классовому положению. Кроме того, существует нежелание актеров изображать гомосексуалистов, о чем уже упоминалось. Совсем недавние изменения в этой сфере не стоит с необходимостью рассматривать как отражающие растущее приятие обществом социальной роли гомосексуалиста (хотя, возможно, без этого не обошлось), ибо непосредственный предмет нашего рассмотрения – это изменение в обычаях и условностях, определяющих ориентировочные рамки какой-то деятельности, а в данном случае – это расширение власти разработчиков и постановщиков драматических сценариев отделять характер исполнителей от характера их ролей.

Существуют также очевидные границы принятия ролей в сексуальном взаимодействии. И здесь надо быть внимательным к осложнениям, связанным с изменением условностей в принятом формате поведения. «Вызывающий» акт пробивается на театральную сцену или экран под давлением двух ограничений: что могут безнаказанно для себя поставить режиссеры и что из их замыслов могут воплотить актеры, не замарав себя. Недавняя легализация «жестких», откровенно порнографических фильмов, отразила, по-видимому, более значительные изменения в степени свободы режиссеров-постановщиков, чем актеров. Когда в фильме Джерард Дамиано «Дьявол в мисс Джонс»<sup>\*</sup> героиня в ванне вскрывает себе вены на руках и совершает самоубийство, вопроса о личности самой актрисы, Джорджины Спэлвин, не возникает. После этого ее узнавали бы просто как женщину, которая разыграла это требующее глубокого перевоплощения деяние. Самоубийство здесь относится только к роли, и любой актер в соответствующей характерной роли готов исполнить его. Но поступки, которые мисс Джоунз (персонаж) совершает, ожидая своего места в аду, хотя и бесспорно предписаны сценарием, однако не таковы, чтобы мисс Спэлвин (актриса) сумела легко от них отмежеваться, по крайней мере, при нынешнем состоянии общественного мнения. И все-таки открытое принятие (и даже поиски) скандальной известности само по себе может стать шагом в направлении легитимации заслужившего ее поведения, и теперешняя готовность актеров подмочить свои репутации – это, без сомнения, и причина и выражение сдвига в условностях, очерчивающих рамочный формат того или

<sup>36</sup> Одно из исключений: в ранних радиопьесах предпочитали использовать женские голоса в ролях детей.

<sup>37</sup> Интересно, что использование черных манекенов, с недавних пор устанавливаемых в магазинах США и Британии, все еще встречается, по газетным сообщениям, заметное сопротивление в Южной Африке. См.: *Clothes Dummies Stir Africa // The New York Times. January 4. 1970.*

<sup>\*</sup> Здесь Гофман видимо ошибся. Существовало несколько фильмов с названием "Дьявол в мисс Джонс", но ни один из них не принадлежит Джерарду Дамиано. Последний известен главным образом своим фильмом "Глубокая глотка" (*Deep Throat*, 1972). Тогда же, в семидесятых годах, был снят фильм "Дьявол в мисс Джонс". "Глубокая глотка", "Дьявол в мисс Джонс" и "За зеленой дверью" – эти три фильма считаются шедеврами порнографии семидесятых годов. После выхода фильма "Дьявол в мисс Джонс" была снята целая серия продолжений. - Прим. ред.

иного вида деятельности. К тому же прочная профессиональная репутация не является единственным средством подрыва старых запретов и усиления способности театрального формата деятельности отвлекаться от личности актера при реализации своих требований. В 1973 г. четырнадцатилетняя актриса, по социальному происхождению из среднего класса, ученица девятого класса пригородной школы сыграла одержимого бесом ребенка в киноленте «Изгоняющий дьявола» («The Exorcist»). В журнале «Newsweek» сообщалось: «Ее лицо и тело – какие-то отвратительные останки из крови, гноя и кровавых рубцов. Она выкрикивает самые непристойные слова, когда-либо слышанные с экрана, лягает доктора в пах, как зверь бросается на мать, мастурбирует распятием и извергает потоки рвоты на священников, которые приступают к изгнанию беса». Затем в статье проводилась мысль, что юная актриса и ее семья могли спокойно отнестись к участию в фильме, чувствуя себя защищенными броней респектабельности и рассудительности, свойственных среднему классу<sup>38</sup>. (Но в данном случае, возможно, тот факт, что киноперсонаж несамостоятельно совершает эти мерзкие поступки, являясь попросту сосудом и орудием дьявола, обеспечивает достаточно отстраненную дистанцию актрисе, которая предстает лишь средством передачи непотребств персонажа.) Заметим, однако, что готовность взломать принятые рамки театральной или кинематографической деятельности все же не должна рассматриваться только как часть выдуманного мира: такой акт столь же реален и серьезен, как и любое другое морально рискованное предприятие<sup>39</sup>.

Интересны различия между театральной и кинематографической аренами относительно ролевой формулы персонажа:

«Работа отыскания нужных актеров, подбор людей с ярко выраженной внешностью, соответствующей тем заданиям, которые поставлены в сценарии, является одним из труднейших этапов в подготовительной работе режиссера. Нужно помнить, что, как я уже говорил, на кинематографе нельзя «играть роль», нужно обладать суммой реальных данных, отчетливо внешне выраженных, для того, чтобы нужным образом впечатлить зрителя. Немудрено, поэтому, что часто в кинематографической постановке снимают человека случайного, с улицы, никогда не мыслившего об актерстве, только потому, что он является ярко внешне выраженным типом и как раз таким, какой нужен режиссеру. Для того, чтобы сделать конкретно ощутимой эту неизбежную необходимость брать в качестве актерского материала людей, в действительности обладающих реальными данными для нужного образа, я приведу хотя бы такой пример. Предположим, что для постановки нужен старик. На театре этот вопрос разрешился бы просто. Сравнительно молодой актер мог бы нарисовать на лице морщины, внешне впечатлить зрителя со сцены, как старик. На кинематографе это

<sup>38</sup> Newsweek. January 21. 1974.

<sup>39</sup> Смысл сказанного отчасти раскрывается в нижеследующем газетном интервью. В 1968 г. невинно выглядевшая по типу актриса Сьюзан Йорк сыграла пятиминутную сцену лесбийской любви в фильме «Убийство сестры Джордж», которая по тем временам тоже выходила за пределы обычных рамок кинематографической игры. Прочитируем отрывок из интервью Норы Эфрон с мисс Йорк:

«-Чувствуете ли вы, что вас использовали?»

- Нет. Все придумывал Боб [Олдрич, режиссер]. Он так же боялся, как и любой другой из нас. Невозможно – по крайней мере для меня – участвовать в подобной сцене без доверия, если только вы не пьяны. А я не была пьяна. Но на протяжении двух или трех дней съемок уровень вашего доверия скачет. Я нервничала ужасно. Это был трудный период. Трудный для меня и трудный для Корал [Браун, партнерши]. Я думаю, мало кто на свете так незащищен и уязвим, как актер. Положим, вы писатель, но перед публикой всего лишь ваша книга. Если вы художник, то выставляете только вашу картину. Но если вы актер, то перед публикой вы, вы сами, ваше лицо, ваша кожа, ваше тело. Ну, и чужие могут иметь все это. Они могут взять ваше тело и ваше лицо. Но никто не смеет вторгаться в ваши мысли. И главное что ужасало меня, что терзало меня, был страх, что я пережила момент, когда не принадлежала самой себе. Это было похоже на чувства араба, который боится фотографироваться, так как думает, что в этот момент кто-то забирает его душу. Я тоже думала, что может быть отдаю слишком многое. Я думала, что эта сцена, возможно, способна опустошить мою душу. Просто сам факт выступления раздетой, выставления себя всем напоказ... Чтобы ни говорил вам ваш холодный разум, вы не можете не чувствовать себя оскверненной.» (The New York Times. December 29. 1968.)

немыслимо. Почему? Да потому, что настоящая живая морщина представляет из себя углубление в коже, – складку, и если старик с настоящей морщиной поворачивает голову, то свет на этой морщине играет. Реальная морщина не есть темная полоса, она есть только тень от складки, и различное положение лица относительно света даст всегда различный рисунок света и тени. Живая морщина под светом в движении живет; если же мы вздумаем на гладкой коже нарисовать черную черту, то на экране движущееся лицо показывает не живую складку, на которой играет свет, а только проведенную черной краской полосу. Особенно нелепа будет она при большом приближении объектива, то есть на крупном плане. На театре подобный грим возможен потому, что свет на сцене условно ровен, он не бросает теней. По этому приблизительному примеру можно судить о том, насколько подыскиваемый актер должен быть близок к тому образу, который намечен в сценарии. В конце концов актер кинематографа в огромном большинстве случаев играет самого себя, и работа режиссера с ним будет заключаться не в том, чтобы заставить его создать то, чего в нем нет, а в том, чтобы наиболее ярко и выразительно показать то, что у него имеется, использовать его реальные данные»<sup>40</sup>.

«Обычная кино-картина длится полтора часа. За эти полтора часа перед зрителем проходят иной раз десятки запоминаемых им лиц, окружающих героев картины, и эти лица должны быть исключительно тщательно выбраны и поданы. Иной раз вся выразительность и ценность сцены, хотя бы и с героем в центре ее, зависит почти исключительно от тех «второстепенных» персонажей, которые его окружают. Эти персонажи показываются зрителю всего на 6-7 секунд каждое. Они должны впечатлить его ярко и отчетливо. ...Найти такого человека, поглядев на которого 6 секунд, зритель сказал бы: «это негодяй, или добряк, или глупец» – вот задача, стоящая перед режиссером при выборе людей для будущей постановки»<sup>41</sup>.

Независимо от различий ролевых формул персонажа, предлагаемых разными типами сценических площадок, и независимо от пределов, поставленных в данный момент самовыражению, целый набор приспособлений образует нечто вроде модели разъединенности между персонажем и его творцом. Другие переключения и фабрикации в процессе человеческой деятельности дают похожие, но ослабленные вариации на ту же тему.

Вернемся снова к вопросу о репутации, но на этот раз в виде проблемы ограничений, налагаемых ею на возможности человеческого притворства вне сцены, в частной жизни. К примеру, тот, кто разыгрывает в ней ближних подходящей к случаю шуткой, может не заботиться об устойчивых последствиях подобным образом организованного взаимодействия, но, конечно, все зависит от того, что мы имеем в виду под «подходящим». Тому, кто стряпает сверхусложненные, дорогостоящие, вредоносные или бестактные розыгрыши и шутки, то есть как раз «не подходящие», надо приобрести известную репутацию, чтобы так поступать. Аналогично, человек, симулирующий безумие или гомосексуальные наклонности лишь бы избежать призыва на военную службу, может иногда преуспеть в этом, но порою только потому, что проверяющие его психиатры придерживаются взгляда, согласно которому любой желающий инсценировать подобный спектакль, должен быть несчастным, подверженным риску умственного заболевания. Такой интерпретацией психиатрия подкрепляет наши житейские мнения о пределах симуляции. Но, конечно, об этом не удастся написать легковесно.

Близкий описанному ограничитель самовыражения связан с представлениями людей о величии должности, заставляющими ответственных лиц чувствовать, что определенные

---

<sup>40</sup> Пудовкин В. И. Кино-режиссер и кино-материал. М.: Кинопечать, 1926. С. 60-61. Здесь, я думаю, Пудовкин немного увлекается. Дело не в том, чтобы найти кого-то, кто подходит для роли по человеческим качествам, но кого-то, чей облик в частной жизни быстро создает на экране впечатление искомым характеристик персонажа. Сами эти характеристики, будь то на внеэкранном или на экранном уровне, могут полностью зависеть от глаза наблюдателя и его ценностных суждений.

<sup>41</sup> Там же, с. 66.

легкомысленные выходки, пусть безобидные, им «не к лицу». В 1967 г. губернатор штата Калифорния во время его принятия в почетные члены Лос-Анжелесского клуба мог позволить себе следующее:

«Часть церемонии пятидесятилетний губернатор сидел с завязанными глазами на деревянной лошадке перед аудиторией в шестьсот человек, держа правую руку в сковородке с яичницей, в то время как клубный распорядитель зачитывал длинный список воображаемых комических происшествий из прежней актерской жизни губернатора, на каждое из которых он должен был отвечать: “Я признаю это”»<sup>42</sup>.

Но если бы он тогда избирался в президенты США, такую церемонию приема, вероятно, посчитали бы, мягко говоря, неуместной, даже при том, что вообще церемониалы посвящения и принятия куда-либо дают, по крайней мере в Америке, закрепленное обычаем право на дурашливое, не совсем пристойное поведение. Подобная осторожность напоминает, что один из элементов, которые мы подразумеваем, говоря о безумном поведении, – это участие в деятельности, о которой другие обыкновенно могли бы подумать как об унижающей достоинство человека определенного типа<sup>43</sup>. Однако мэр Нью-Йорка считал уместным действовать в таком духе:

«Хваленое самообладание Линдсея тоже пострадало, и он довольно долго восстанавливал хорошее настроение, чтобы приготовить неожиданный постскриптум к этому ежегодному вечеру музыкальных пародий, устраиваемому политическими репортерами. Всегдашний радатель шоу-бизнеса, Линдсей надел соломенную шляпу, белые перчатки и взял в руку тросточку, чтобы спеть и протанцевать чечетку в ботинках без металлических набоек в номере с профессиональным партнером. «Быть может, я еще спасу это шоу», – изрек он в оправданье»<sup>44</sup>.

И опять же, если бы Линдсей баллотировался в президенты, подобное добропорядочное спортивное молодечество вряд ли было бы позволительно. Хотя американские президенты могут изображать доброжелательную аудиторию во время исполнения сатирических скетчей против своих администраций, особенно сочиняемых столичным Пресс-клубом, но возможности их выхода на сцену ограничены, и пределы этих возможностей были очень мило политически засвидетельствованы, когда президент Линдон Джонсон с женой присоединились к Перлу Бейли и Кэбу Каллоуэю, чтобы почти рука об руку спеть «Хелло, Линдон» во время выступления в Вашингтоне черных актеров с мюзиклом «Хелло, Долли!». Тогда, наверное, американский президент появился в театральной постановке впервые в истории страны<sup>45</sup>. Это не значит, конечно, что правила жизни для высокопоставленных лиц не могут изменяться да и уже не изменились с тех пор, но об этом речь пойдет позже.

Рассмотрим теперь проблему биографических маскировок и обманов. Когда человек действует в каком-то определенном ключе или по конкретной схеме и благодаря этому начинает в непосредственном взаимодействии с другими исполнять партию или перевоплощаться в персонаж – некую узнаваемую фиктивную личностную целостность, а не

---

<sup>42</sup> The New York Times. July 27. 1967.

<sup>43</sup> В журнале «Life» (за 23 октября 1970 года) помещена фотография одного бизнесмена с южной стороны г. Милуоки. Он сидит в алюминиевом кресле-качалке босым, в футболке, с подвернутыми брючинами, с кукурузным початком вместо трубки в зубах, с черпаком, погруженным в какую-то дыру, среди улыбающихся местных полицейских, поскольку, как тогда было известно, он проходил обряд посвящения в Американский легион. Так как подобные обряды имеют закрепленное институтом обычаев американского общества неофициальное разрешение выходить из обычных рамок бытового поведения, то социальные ограничения на его формы в ходе приема в какую-либо организацию сильно отличаются от тех же социальных ограничений при обыкновенных условиях.

<sup>44</sup> Time. March 18. 1966.

<sup>45</sup> См.: Life. December 8. 1967. В избирательной кампании 1968г. Никсон появился в комическом шоу Роуана и Мартина, где произнес двусмысленную фразу. Говорят, что Никсон исполнил этот скетч только после заключения письменного соглашения, запрещающего его использование после выборов.

просто роль, – какую ответственность несет он за свои поступки, то есть какие претензии могут быть предъявлены ему как конкретному лицу за его поведение в качестве персонажа?

Когда индивид действует, как предполагают, «под гипнозом» или во сне, его не считают ответственным за действия персонажа, которого он воспроизводит в сомнамбулическом состоянии. Утверждают, что верующие вудуисты в случаях, когда человек «оседлан», то есть одержим духом (loa), придерживаются сходного мнения о распределении ответственности по модели отношений между всадником и лошадью под седлом:

«Индивид в состоянии транса никак не отвечает за свои дела и слова. Он перестал существовать как личность. Одержимый может безнаказанно выражать мысли, которые в нормальных обстоятельствах он не решился бы высказать вслух»<sup>46</sup>.

Интересно, что во всем этом можно обнаружить притязание на то, будто человек, выходящий из транса, абсолютно ничего не помнит, что с ним случилось за время одержимости. По-видимому, вудуистские медиумы тоже утверждают отсутствие связи между своим человеческим лицом и тем мифологическим персонажем, которого они берутся воплощать.

Однако такая слабая связь между человеком и его маской, между лицом и личиной, видимо, не типична. Существуют внутренние ограничения, обусловленные общекультурным и индивидуальным чувством стыда и приличия. Агенты тайной полиции, наверное, чувствуют себя вправе принять почти любую маску, ибо их «реальный» статус защищает их от потенциального постоянного отождествления с маской, какую они временно напяливают на себя для пользы дела. Тем не менее, существуют виды маскировки, которыми полиция брезгует, особенно, когда они требуют совершения каких-либо актов с гомосексуальным оттенком.

Более того, внутренние ограничения могут быть санкционированы официальными инстанциями, так что независимо от личной чувствительности исполнителя ему будет запрещено пользоваться определенными масками, даже если разрешены другие. Пример этого дает следующее сообщение в газете об ограничениях на допустимые средства при важных государственных расследованиях:

«Нью-Йорк (информационное агентство Associated Press). – Министр юстиции США Рамсей Кларк издал приказ, запрещающий агентам ФБР представляться в будущих расследованиях в качестве корреспондентов газет, журналистов радио и телевидения и т. п.

Кларк обнародовал этот приказ в письме от 8 июля 1968 г., адресованном Биллу Смолу, главе бюро новостей радиовещательной компании Columbia Broadcasting System (CBS) в Вашингтоне. Содержание письма было распространено вчера.

Смол жаловался от имени трех телеканалов, что 17 июня агенты ФБР работали под видом тележурналистов во время пресловутого инцидента в Вашингтоне с сжиганием призывных повесток, организованного женщинами-членами Комитета ненасильственных действий Новой Англии.

Корреспондент корпорации ABC (Эй-би-си) Ирвинг Чапмен сообщал в то время, что агенты ФБР выступали как тележурналисты, чтобы собрать на киноплёнке нужные свидетельства для последующих судебных преследований. В одном из выпусков последних известий Чапмен обвинил агентов ФБР в том, что «тем самым они компрометируют нашу [журналистов] профессию»<sup>47</sup>.

Еще одним примером официальных ограничений могут послужить законы против попыток выдавать себя за лицо противоположного пола. Этот случай особенно интересен в связи со спецификацией сферы действия этих законов, заставляющей внимательно

<sup>46</sup> Metraux A. Voodoo in Haiti. P. 132.

<sup>47</sup> San Francisco Chronicle. July 11. 1968.

обдумывать возможные рамки карательных действий, как учит нас одно из примечаний в книге по проблеме арестов:

«В 1958 г. была принята поправка к постановлению муниципалитета [в Детройте] о нарушениях общественного порядка, которая сделала незаконным «появление в женской одежде лиц мужского пола на любых улицах, аллеях, автострадах, тротуарах, мостах, виадуках, пешеходных и парковых дорожках, в туннелях и других публичных местах или путях сообщения, муниципальных или по любым частным обоснованиям открытых и посещаемых публикой, – при условии, однако, что эти положения не будут применяться ни к одному лицу в то время, когда оно на законном основании дает, проводит, ставит, представляет, предлагает или участвует в любых развлекательных программах, выставках или представлениях» (Detroit City Ordinances. Chap. 223. S 8-D, с поправками от 29 июля 1958 года)<sup>48</sup>.

Из этого постановления можно извлечь урок относительно важности наших житейских концепций, определяющих рамки будущих действий, ибо за формальными юридическими ограничениями можно иногда обнаружить некоторые базовые предположения о людях, которых они касаются.

3. Вернемся к театру и повторно рассмотрим понятия индивидуальное «лицо», «роль» и «персонаж». Как уже упоминалось, когда говорят, что конкретный актер на сцене слишком стар для роли или когда автоматически подбирают исполнителя на какую-то роль из кандидатов того же пола, что и герой пьесы, тогда подразумевают, что некоторые свойства актера, пригодные для данной роли, «естественны» для него, то есть являются частью его поведения вне сцены, в жизни, и что эта неподдельная природная пригодность точно так же необходима, как и текст пьесы. Вот почему Сартр в своем предисловии к «Служанкам» Жене приводит такой трогательный аргумент:

«В «Богоматери цветов» Жене говорит: «Если бы мне пришлось ставить пьесу с женскими ролями, я потребовал бы, чтобы эти роли исполнялись мальчиками-подростками, и я специально привлек бы к этому внимание зрителей афишей, которая была бы прикреплена к декорациям справа и слева в течение всего спектакля». У кого-то может возникнуть искушение объяснить такое требование пристрастием Жене к мальчикам на пороге юности. И все же это не главная причина. Суть дела в том, что Жене с самого начала хочет подрубить корни очевидности. Без сомнения, актриса способна сыграть Соланж, но результат, который можно назвать «дереализацией», не был бы радикальным, так как актрисе не нужно играть женское естество. Мягкость ее плоти, ленивая грация движений и серебристый тон голоса – все это ее природные способности. Они составляют тот материал, который она будет формовать по своему усмотрению, чтобы придать ему облик Соланж. Жене хочет, чтобы это женское естество само стало видимостью, результатом актерского притворства. И не Соланж оказывается театральной иллюзией, а скорее женщина Соланж»<sup>49</sup>.

Очевидно, позиция Сартра сводится к тому, что женщина, выступающая в этой роли (как и было в действительности на первом представлении пьесы), могла «натурально» играть женщину, будучи женщиной на самом деле, чьи природные качества продолжали бы существовать и вне театральных рамок, которые не в состоянии их подавить. Но, конечно, женоподобное поведение на сцене или в частной жизни имеет какой-то социально определенный рисунок, не более «натуральный» и неизбежный, чем профессиональная роль служанки. И Сартр по существу говорит не о природе, чем бы она ни была, а о не выявленных предрассудках относительно пределов театральных рамок человеческой деятельности.

<sup>48</sup> LaFave W. R. Arrest. Boston: Little, Brown and Company, 1965. P. 469.

<sup>49</sup> Sartre J.-P. Introduction // Genet J. The Maids and Deathwatch / Transl. by B. Frechtman. N. Y.: Grove Press, 1954. P. 8-9.

Пойдем далее. С учетом сказанного о ролевых формулах персонажа становится понятной «типажная специализация» актера, то есть положение, когда театрального актера, который «хорошо подходит» для данной роли (или типа роли) и часто ее исполняет, могут постепенно отождествить с нею, и не только на сцене загнать в ограничительные рамки характерного персонажа, но и вне сцены видеть в нем характер, навеянный ролью, которую он обычно исполняет. (Фактически, если рассматривать эти материи в сравнительной перспективе, можно увидеть, что западные представления о тенденциях развития «типажной специализации» открывают только одну возможность. А, к примеру, в Японии существуют роды, наследственно связанные со сценой в течение ряда веков и успевшие получить национальное признание как обладатели своеобразного мандата на исполнение определенных видов ролей, – и здесь внесценическая идентификация со сценической ролью может быть очень велика, особенно в случае мужчин, которые специализируются на женских ролях.) Вероятно, читателю нелегко разглядеть то, что в этом исследовании с самого начала было характерным для процессов определения рамок действия, а именно, возможность тех же процессов самим становиться предметом для переопределения, нового пересмотра рамочного формата действия. Так, в профессиональной борьбе как бизнесе исполнителям предоставляют на выбор ампулу «злодея» либо «честного борца», и после того как борец в одной из этих ролей хоть раз уловит живую реакцию публики, он будет стараться, чтобы каждая схватка подтверждала его «типажную специализацию». Результат такой практики не только в том, что каждая конкретная схватка оказывается подделанной, но и в том, что опыт, переносимый из одной схватки в другую, тщательно обрабатывается и усваивается, тем самым повышая ценность исполняемых трюков в глазах публики. Короче говоря, качества, которые перерастают рамки конкретного исполнения, сами могут усиливаться подходящим исполнением. Лучший пример – это все еще «Standwells», действующая труппа из пяти кукол, которая выступала в Манхэттене одиннадцать сезонов подряд с очень большим репертуаром пьес<sup>50</sup>. Хотя всего двое мужчин оживляют эти пять кукол, каждая из них воспринимается как личность со своим характером, и это предопределяет выбор ролей и стиля исполнения, поскольку отличительный характер каждой из них просвечивает сквозь все роли, которые играют кукольный «он» или кукольная «она». Почта от поклонников, телефонные отклики и т.п. адресуются не персонажам, исполняемым в конкретных пьесах, а кукольным «исполнителям», стоящим за этими разнообразными персонажами, при счастливом забвении известного каждому зрителю факта, что за всеми куклами-«исполнителями» скрываются двое одних и тех же мужчин. Перед нами здесь случай «переключения» ограничений при определении рамок действия.

Последнее замечание. В американском обществе (как, вероятно, во всех других) существует понимание того, что данный индивид может исполнять разные роли в разных обстановках, и людей не очень смущает факт, что там везде действует один-единственный, тот же самый индивид. (Потому-то мне и было так легко употребить выше словосочетание «двое одних и тех же мужчин».) В самом деле, это ведь основополагающее допущение об исполнении любой конкретной роли, что ее исполнитель имеет за пределами данного исполнения долгую продолжающуюся биографию, неповторимую непрерывную личную идентичность, хотя и совместимую и согласующуюся с рассматриваемой конкретной ролью. К примеру, продавец обуви обслуживает родственника, и хотя это нарушает обычное «разделение аудиторий» (перед которыми продавец выступает в разных ролях) и способно вызвать легкое смущение у обоих, но его, как правило, можно снять шуткой или снижением цены. И в конце концов, вряд ли обслуживаемый родственник должен удивляться тому, кого он нашел в магазине, поскольку, вероятнее всего, и выбрал-то этот магазин по причине работы в нем родича<sup>51</sup>. Отсюда следует, что в точном смысле в процессе принятия на себя

<sup>50</sup> См. раздел «Театральное обозрение» в: Time. Mini Music Hall. January 4. 1971.

<sup>51</sup> Развитуую аргументацию см.: Е., особенно р. 141.

какой-то социальной роли индивид обретает не личную, биографическую идентичность (будь то роль-партия в непосредственном взаимодействии или характерный персонаж в жизненной ситуации), а просто некое местечко в существующей социальной категоризации, то есть социальную идентичность, и только через нее частичку своей личной идентичности. Но если индивид выступает в поддельной роли, самозванно изображая доктора, газетчика или лицо другого пола, тогда это принятие фальшивой социальной роли влечет также приобретение им облика фальшивого персонажа или индивидуальности, причем ровно настолько, насколько глубока укорененность рассматриваемой роли в биографии исполнителя при обыкновенных условиях.

#### IV. Преемственность ресурсов взаимодействия

Все, что происходит внутри проинтерпретированного и организованного потока деятельности, пользуется материалом, который поступает из внешнего мира и в какой-то прослеживаемой преемственности своего содержания должен возвращаться в мир. Шахматные фигуры приходится вынимать из футляра в начале игры и возвращать обратно после ее окончания. Даже если игроки и фигуры рассеялись бы в дым во время игры, то и дым можно представить как распознаваемый результат физического преобразования того, что было. (Если бы Айрин Уэрт, играющую Силию в пьесе «Вечеринка с коктейлями», реально кусали муравьи, она не смогла бы каждый вечер раскланиваться перед занавесом; но даже если мисс Уэрт была бы съедена муравьями – конец, на который некоторые зрители благочестиво надеялись, – ее чувства и ее букли предположительно остались бы и могли бы быть опознаны как именно ее чувства и букли.) Каждый артефакт и человек, втянутый в организуемую рамочным форматом деятельность, имеет прошлую и продолжающуюся в будущее биографию, то есть какую-то прослеживаемую жизнь (или остатки оной) до и после определенного этапного события, и потому каждая биография обеспечивает преемственную абсолютную различимость своего предмета или его самотождественность<sup>52</sup>. Так, после уборки любительской труппой реквизита, который помог превратить современное помещение в место сценки из викторианской эпохи, и ухода зрителей, все еще остается скучная обязанность возратить взятые займы предметы добрым соседям, одолжившим их.

Факту преемственной непрерывности ресурсов взаимодействия может быть придан научный блеск ссылкой на основные законы физики о сохранении вещества: эти принципы применимы независимо от того, что и где происходит. Соответствующий вывод относительно социальной сферы таков, что все мы живем в мире, который в общем, по нашим предположениям, постоянно имеет остаточный характер. Раз некое событие происходит, мы предполагаем, что от него останется постоянный след и что, при достаточном изучении и пытливости, можно открыть какие-то данные об этом событии.

---

<sup>52</sup> Количество имеющихся доказательств этой непрерывности не так важно, коль скоро у нас есть какие-то немногие свидетельства, ибо эти немногие, если они обоснованы, дают все, что нам нужно. Так, в некоторых видах искусства удостоверение подлинности произведения может включать вещи, не очень связанные с тем, о чем обычно думают как о заслуживающем награду элементе в сфере искусства. Нельсон Гудман предоставляет на этот случай полезный комментарий:

«Для признания оригиналом отпечаток гравюры должен быть получен с определенного клише, но не обязательно исполнен самим художником. Более того, в случае гравюры на дереве художник иногда только набрасывает рисунок на деревянной форме, доверяя исполнение резьбы кому-нибудь еще. По рисованным доскам Ханса Хольбейна, например, ксилографические клише обычно резал Лутцельбергер. Установление подлинности авторства в искусстве всегда зависит от наличия необходимых сведений об истории, порой весьма запутанной, создания данного произведения, но эта история не всегда предполагает в итоге его исполнение первоначальным художником» (Goodman N. Languages of Art. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., p. 119).

В искусстве скульптуры точка разрыва непрерывности авторства на ряд копий достаточно очевидна, например, в случае *signtoulage*, неавторизованной отливки с оригинального экземпляра. Но если дюжина отливок с первоначальной формы признана авторской самим ваятелем, все они считаются подлинными. Тринадцатая копия, сделанная без авторского удостоверения художника хотя бы и в мастерской, где хранится форма-оригинал, будет подделкой, но нить доказательств, которая установит сей факт, должна оперировать историей принятия решений, а не анализом достоинств произведения искусства.

Остаток – это не недостаток, а основание для поиска. Когда есть основание, как при проверке претендующего на историчность документа, тогда поиск восстанавливающих прошлое данных может стать весьма впечатляющим<sup>53</sup>. И настает основательная дезориентация в окружающем мире, когда индивид убежден, что событие имело место, но потом обнаруживает, что не может доказать это другим. Повести в жанре детектива «Леди исчезает» эксплуатируют эту тему.

Предположение о преемственности ресурсов взаимодействия лежит в основе наших понятий подделки и самозванства, где первое относится к материальным объектам, а второе – к людям. Разумеется, об усилиях и средствах их разоблачения в обоих родах деятельности имеется обширная литература<sup>54</sup>.

Одно из интересных проявлений преемственной непрерывности ресурсов – это то, что называют «стилем», а именно, устойчивая узнаваемость выразительных средств в поведении человека. Так, когда индивид втягивается в какой-то вид деятельности, тот факт, что действует именно он и никто другой, будет проявляться через «выразительные» (экспрессивные) составляющие его поведения. Исполнение индивидом стандартной социальной рутины обязательно включает и такое самовыражение. Стиль здесь относится к преобразованию, систематическому видоизменению какого-то вида деятельности благодаря особенностям исполнителей. Сложно составить, по-видимому, общее понятие стиля. Существует стиль конкретного актера, конкретной театральной труппы, конкретного театрального периода. Существует лингвистический стиль конкретного языкового сообщества, который означает, в частности, что при переводе с одного языка на другой лексические и грамматические ограничения не будут только такими, которые преодолевать легко и приятно<sup>55</sup>. Существуют культурно различимые стили изображения в живописи:

«Для египтянина эпохи Пятой династии правдивый способ изображения чего-либо – не такой как для японца XVIII в., и оба способа не устроят англичанина начала XIX в. Каждый из этих людей сперва должен был бы в какой-то мере научиться, как читать картину в любом другом стиле. Эта относительность затемняется нашей склонностью опускать установочную систему координат восприятия, когда она наша собственная»<sup>56</sup>.

То же относится и к движущимся картинам – к кино. Если в качестве эксперимента предложить сделать любительский фильм индейцу племени навахо, он наверное снимет другие кадры, чем более поздние обитатели Америки, и смонтирует отрывки из отснятого материала в иной последовательности – короче, проявятся различия в «повествовательном стиле»<sup>57</sup>. Можно говорить также о стиле конкретного игрока в шахматы и стиле, допустим, советских игроков в отличие от американских. Существуют национальные стили дипломатии или, по меньшей мере, тенденции в этом направлении<sup>58</sup>. Банда воров тоже

<sup>53</sup> Полезный обобщающий источник об исторических разысканиях см.: Winks R. W. *The Historian as Detective*. N. Y.: Harper & Row, 1970.

<sup>54</sup> Аналитически обстоятельное толкование феномена подделок в искусстве можно найти у Гудмана, который, между прочим, вооружает нас также комментариями по вопросу преемственности ресурсов: «Обобщающий ответ на наш несколько щекотливый второй вопрос о подлинности можно суммировать в немногих словах. Поддельное произведение искусства есть объект, обманно претендующий иметь за собой историю создания оригинального произведения» (Goodman N. *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., 1967. P. 122).

<sup>55</sup> Обсуждение проблемы языка как стиля см.: Hymes D. *Toward Linguistic Competence* / Unpublished paper, 1973.

<sup>56</sup> Goodman N. *Op. cit.* P. 37.

<sup>57</sup> Worth S., Adair J. *Through Navaho Eyes*. Bloomington: Indiana University Press, 1972. Chap. 9-10.

<sup>58</sup> См., например:

«Западные дипломаты отличаются пройденным курсом обучения и культурными традициями. Эти отличия, возможно, как-то отражаются в их методах ведения переговоров, но обычно они недостаточно глубоки, чтобы создать отчетливо узнаваемый стиль переговоров. Более важны различия в структуре управления, определяющей внутривидовые ограничения, с которыми должен считаться каждый участник переговоров. Эти ограничения, однако, меняются в зависимости от темы переговоров. Примером чего-то похожего на постоянную характеристику национальной дипломатии является высокая чувствительность американских

может иметь стиль, свой характерный *modus operandi*. Говорят о мужском и женском стилях игры в покер<sup>59</sup>. И в самом деле, каждую из наших так называемых «диффузных» (широко распространенных) социальных ролей можно частично рассматривать как стиль, а именно, как определенную манеру ведения дел, которая «подходит» данному возрасту, полу, классу и т.д.

Можно размышлять о стиле как переключении деятельности, открытом и свободном изменении чего-то по образцу чего-то еще (или после изменения чего-то еще). Но при этом неизбежны оговорки. По-видимому, стиль часто подразумевает очень незначительное переключение на иной регистр или, по меньшей мере, такое изменение, которое позволяет нам чувствовать, что деятельность, стилизованная в одном направлении, очень мало отличается в своих последствиях от той же деятельности, стилизованной в другом направлении (это верно не для всех переключений). Далее, переключение, по определению, есть открыто признанное, свободное изменение деятельности. Стиль коробит нас как фальшивый, если он не свободный, корыстно умышленный, и в случае *modus operandi* преступника это может всплыть наружу, несмотря на усилия обладателя преступного почерка замаскировать свое авторство.

Стиль, конечно, часто используется в качестве средства идентификации в отношении как людей, так и их произведений. Следовательно, когда требуется опознание личности творца или установление подлинности произведения, стиль может стать здесь решающим фактором. При этом отметим, что стиль может систематически подделываться. Еще более распространено передразнивание стиля в игровых целях: стандартные примеры этого – сатиры, пародии и карикатурные подражания. При формировании образа другого человека нас привлекают по возможности такие аспекты его стиля, какие мы в состоянии сформулировать и использовать (наряду с особенностями стиля, которые мы ему приписываем, но которых в действительности нет) в качестве ядра, вокруг которого строится идентификационный портрет. Итак, стиль – это нечто привносимое действующим лицом в свои поступки, и также нечто такое, что, как нам очень хочется думать, мы чувствуем.

Стиль тогда можно рассматривать как свойство любой конкретной деятельности, свойство, которое творец этой деятельности вносит во все ее продукты и которое в той или иной форме присуще ему непрерывно. Но, конечно, и другие свойства будут проявлять подобную непрерывность. Человек, которому предстоит играть Гамлета, должен выучить роль, но обычно его не надо учить театральному английскому языку, если только он не настоящий принц. В частности, наверно, работа профессиональным актером гарантирует, что такой человек уже знает, как говорить в театральной манере, и способен вносить это свое качество (увы!) в любой персонаж-характер, который он обязан изображать. Во время же профессионального становления и изучения театрального английского ему, вероятно, не нужно будет учиться обычному английскому (по крайней мере, в полном объеме), поскольку как предполагается, это качество необходимо человеку для исполнения любой роли, которую он принимает на себя, – будь то роль профессионального актера, юриста или отъявленного жулика. Кроме того, однажды исполнив роль Гамлета в спектакле, начинающий актер, наверно, сможет в следующем войти в роль быстрее, не тратя так же много времени на заучивание текста: его память, хотя бы в малой степени, поможет ему. И, возможно, тот, кто распределяет роли в пьесе, возьмет в расчет как важный фактор наличие этой актерской

---

дипломатов к общественному мнению, которая может быть вызвана и культурными факторами и конкретными чертами американской политической жизни. Французские дипломаты склонны разрабатывать историко-философские темы в качестве основания для выработки своей стратегии переговоров, возможно потому, что их образование делает сильный акцент на сочинении синтезирующих эссе. Немецкие и американские договаривающиеся стороны порой гораздо больше напорают на правовые аспекты спорного вопроса, чем дипломаты большинства западных стран, вероятно, из-за важной роли, которую юристы играют во внешней политике Бонна и Вашингтона» (Ikle F. Ch. How Nations Negotiate. N. Y.: Harper & Row, 1964. P. 225-226).

<sup>59</sup> Uesugi T., Vinache W. Strategy in a Feminine Game // Sociometry. 1963. Vol. 26. P. 75-78.

памяти. Так что память – это, конечно же, элемент ресурсов, которые индивид вкладывает в роль. Именно поэтому персонал, имеющий доступ к стратегической информации, порождает специальные проблемы для правительства и деловых кругов. Составляющие этот персонал наемные работники могут уйти по собственному желанию, быть уволены администрацией или выйти на пенсию. Но после прекращения трудовых отношений их память нельзя отключить и потому они продолжают интересоваться менеджментом<sup>60</sup>. Сравнительно свежий пример этого – явная озабоченность канцелярии президента тем, что бывшие горничные, повара, шоферы, помощники и министры президентского кабинета все охотнее готовы продавать свои воспоминания, порою марая и подрывая ими репутацию самого главного чиновника страны<sup>61</sup>.

В таких случаях становится очевидным, что никакая деятельность не переделывает людей полностью. Это так даже в тех видах деятельности, самой природой которых предначертано освобождать берущихся на них людей от лишнего социального багажа, и тем позволять им максимально погружаться в работу здесь и сейчас. Таковы, например, сложные игры вроде шахмат и бриджа. Поэтому, если противники там сначала не подобраны по уровню мастерства, то у них будет мало шансов на стихийное развитие страстной поглощенности игрой. Но в дальнейшем, хотя игра, подобная бриджу, навязывает случайную раздачу карт и крайне неполную коммуникацию между партнерами, все же она пример взаимодействия, где индивиды, долгое время игравшие друг с другом как партнеры, получают большие преимущества. Во всем этом еще раз можно увидеть, что пока деятельность требует материалов любого рода, включая индивидов, целый спектр связей будет соединять ее с пребывающим в движении миром – миром, из которого определенные ресурсы деятельности приходят и в который они возвращаются.

#### V. Несвязность смежных проявлений деятельности

Рассмотрим теперь связь деятельности с контекстом, который на первый взгляд может показаться вообще не имеющим к ней никакого отношения, если предположить, что каждая деятельность будет происходить в среде, плотно набитой другими событиями, которые должны приниматься как не связанные и не соотносящиеся с изучаемым событием в этом мире случайности, безразличия и т.п. Даже если действующий индивид использует свойства непосредственного окружения, откровенно предполагая, что они ему пригодятся, он вполне способен согласиться с тем, что во многих отношениях используемый им материал присутствует у него под рукой по причинам, безразличным к его собственным соображениям<sup>62</sup>. Отсюда итог: одно из отношений, которое мы имеем к нашему непосредственному окружению, заключается в том, что некоторые элементы этого окружения не имеют к нам никакого отношения.

Как упоминалось в первой главе, ряд используемых нами терминов служит разъяснению мнения, что ближайшие друг к другу проявления деятельности могут почти не иметь связи друг с другом. Для обозначения таких непредвиденных проявлений, к добру или ко злу возникающих рядом с нами, могут понадобиться термины «удача» и «несчастный случай». Термин «небрежность» относится к незапланированным столкновениям с

---

<sup>60</sup> Права на этот интерес иногда пытаются защитить законодательно. Так, в книге Аллена Даллеса читаем: «Практические тяготы, навлекаемые карьерой разведчика на человека и его семью, частично обусловлены секретностью, под покровом которой должна делаться вся тайная работа разведки. Каждый ее работник подписывает служебную присягу, которая обязывает не разглашать ничего из узанного и сделанного им во время службы любому не уполномоченному на то лицу, и это обязательство действует даже после возможного оставления государственной службы» (Dulles A. *The Craft of Intelligence*. N. Y.: New American Library, Signet Books, 1965. P. 168).

В Британии похожую функцию исполняет Official Secrets Act (Закон о служебных секретах), представляющий собой замечательный механизм для постановки интересов государства выше любого возможного толкования расхождений между интересами частного лица и его официальной ролью.

<sup>61</sup> См., напр., статью: Sidey H. *Memoirs Come to Market* // *Life*. February 13. 1970.

<sup>62</sup> Более подробно см.: *Normal Appearances* // R. P., P. 310-328.

болезненными последствиями – столкновениям, которых заранее следовало остерегаться и избегать и за которые мы считаемся в какой-то мере ответственными. Термин «совпадение» иногда относится к контакту двух сторон, которые имели раньше какие-то отношения друг с другом, но в этот раз не ждали и не предвидели встречи. И, наконец, термин «счастливый случай» (happenstance) можно отнести к встречам, которые никак не планировались и после которых между сторонами установились некие устойчивые отношения в результате случайно завязанного контакта.

Несвязность пространственно близких событий возникает и может наблюдаться и одномоментно, в любой конкретной точке времени и на протяжении какого-то периода времени, так сказать, в глубину. Второе измерение связывает рассмотрение несвязности с понятием преемственной непрерывности ресурсов, так как любое прослеживание назад во времени любого элемента в ситуации, по всей вероятности, приведет к источникам вне круга тех из них, которые прямо участвуют в текущей деятельности. Теоретически, к примеру, происхождение стула можно отследить до лесного дерева, из которого была получена поделочная древесина, но это дерево не выращивалось для того, чтобы сделать из него именно этот конкретный стул. И уж наверное этот стул не покупался в определенном магазине с целью обеспечить сиденьем определенного участника конкретной деловой встречи. Но если в стуле есть «жучок» для подслушивания, то прослеживание происхождения стула скорее всего обнаружит свидетельства нарушения несвязности событий, приведших к сиденью с «жучком» в таком месте.

К этому добавим еще один пункт. В предыдущей главе рассматривался процесс отвлечения внимания и способность участников какой-то деятельности работать при этих условиях со множеством событий. Теперь должно стать очевидным, что участники имеют возможность справляться с подобным напором событий, вследствие предполагаемой их несвязности, с ближайшей задачей, с насущным делом. При отсутствии какой-либо запланированной связи между отвлекающим внимание событием и выполняемой деятельностью, ее участникам нужно лишь предвидеть возможные последствия этого события, чтобы вовремя отстраниться от него. Если это сделано, на такое событие практически можно не обращать внимания.

#### VI. Человеческое существо

Вряд ли возможно говорить об укоренении в широком мире всего делаемого человеком без какого-то представления о том, что поступки каждого отдельного лица частично являются выражением и результатом его скрытого Я, его личности, и что это Я будет присутствовать во всех конкретных ролях, которые индивид исполняет в любой конкретный момент. В конце концов, в результате всех и всяких наших дел и контактов с данным индивидом мы приобретаем живое чувство его личности, его характера, его качества как человеческой особи. Мы начинаем ожидать, что все его поступки явят один и тот же стиль, будут носить особый отпечаток. Если каждый отрезок человеческой деятельности имеет разветвленные связи и корни в окружающем мире, так что эта деятельность несет на себе приметы источников своего происхождения, тогда вполне разумно полагать, что корни каждого высказывания или физического действия, вносимого данным индивидом в текущую ситуацию, надо искать в его биографической, личной идентичности, в его личном самосознании. Из-под личины сиюминутной роли будет выглядывать сам человек. Фактически, это общепринятый способ определения рамочного формата нашего восприятия другого человека. Поэтому, да здравствует человеческое Я! Теперь же попытаемся прояснить нашу болтовню.

Начнем с простого. В популярной серии комедийных радиопередач занят небольшой постоянный состав исполнителей, каждый из которых, по мере того как серия продолжается и нащупывает формулу успеха, приобретает ярко выраженную личность, собственную узнаваемую слушателями идентичность в списке действующих лиц серии. Каждый радиоперсонаж становится для аудитории таким же близким и человеческим, какими бывают

люди рядом с нами. И вот именно таким радиоперсонажам доверяют играть характерные роли в скетчах, из которых состоит еженедельный спектакль. Манера речи и произношения, которую выработала каждая личность из действующих в этой серии персонажей и с которой она срослась и самоотождествилась, каждую неделю частично растворяется в том характере, который в этот раз предстоит играть этой созданной сериалом личности. И еще больше добавляет юмора в радиопередачу возможность послушать, как личность персонажа, которую по сериалу мы хорошо знаем, вынуждена приспособливаться к особенностям новой конкретной роли и все-таки по природе своей оказывается неспособной отойти от себя достаточно далеко. В таких радишоу предварительно часто объявляют список ролей, а не состав актеров, подобранных на эти роли, так что первые произнесенные слова сообщают слушателям, «кто» именно [из персонажей сериала] собирается исполнять такую-то роль и какие веселые испытания легковерия публики ожидаются. Сильный комический эффект получается, когда такая рожденная в сериале личность вдруг обнаруживает, что ей навязали слишком неподходящую роль, и находит комическую причину, чтобы хоть на миг снять личину этой роли и бесшабашно дерзко вернуться к своему «истинному» Я, после чего восстанавливает самоконтроль и снова исчезает в назначенной роли.

Далее происходит вот что: следящие за этим радишоу опытные слушатели начинают понимать, что личность, изображаемая каждым исполнителем на протяжении нескольких его ролей, сама может быть целиком притворной или, по меньшей мере, приспособленной с целью усилить впечатление от себя как типичного воплощения одного из возможных образов жизни. И в самом деле, более пристальное изучение таких радиовоплощений показывает, что и в этом случае имеет место нечто подобное ранее упомянутому кукольному шоу, поскольку оказывается, что весь радиоспектакль разыгрывается тремя или четырьмя реальными живыми исполнителями, каждый из которых изображает двух или более персонажей из списка действующих лиц. И те особенности личности, которые исполнители доносят до слушателей через особенности характера одного из своих персонажей, сами оказываются притворными, инсценированными. Это еще раз напоминает нам, что живое ощущение человеческой сущности исполнителя каким-то образом порождается заметной рассогласованностью между его ролью и представляемым им другим людям характером-персонажем, причем такая рассогласованность сама может быть сфабрикована ради производимого ею эффекта. Если это верно для восприятия контрастов между ролью и характером-персонажем, то что сказать о контрастах между конкретным лицом (человеком) и исполняемой им ролью?

Обратимся теперь к беллетристике: роману, повести и рассказу. Как предполагается, писатель волен выбирать степень своего открытого присутствия в тексте: он волен ясно высказываться устами конкретного персонажа-характера и, если захочет, вводить некий безличный неперсонифицированный голос, сквозной сопроводительный комментарий которого может быть только его собственной «авторской речью». Подобно тому как манера и содержание речи его (писателя) характерных персонажей передают образы их личности, так и манера авторской речи и вообще решения писательских задач будет, по всей видимости, передавать образ личности и мыслей автора. Поэтому важной частью всего того, что читатель выносит из своего чтения любого произведения, оказывается опыт контактирования с его автором-писателем. Ибо автор этот предстает (да и должен быть таковым в действительности, иначе его бы не очень-то читали) человеком тонкого ума, обширных знаний и острого психологического чутья, который к тому же надеется, что его читатель способен оценить эти качества, иначе автор не стал бы писать. В этом отношении театральная форма произведения отличается от беллетристической, ибо в пьесах писатель вынужден говорить исключительно устами своих персонажей, так что высказанные ими

добродетели обычно и приписываются им, а не ему<sup>63</sup>. Это верно (хотя, возможно, в меньшей степени) и для других писаний, не относящихся к художественной прозе<sup>64</sup>.

Однако вышеописанное чувство личности автора может быть всего лишь поверхностным, иллюзорным впечатлением читателя. С текстом в качестве единственного источника для выводов в лучшем случае можно получить какой-то частичный портрет, ибо очень многое о писателе никогда не попадает в печать. Но еще важнее факт, что все попадающее в печать не относится к проявлениям стихийного безыскусного самовыражения. В конце концов, писатель и его редакторы имеют достаточно времени, чтобы поработать над текстом. Промахи вкуса, памяти и интеллекта можно исправить. Орфографические и грамматические ошибки, повторения, плохие каламбуры, слишком назойливое употребление некоторых излюбленных слов и другие компрометирующие особенности текста можно вовремя заметить и устранить. Отдельные фразы можно иначе повернуть, интонировать и смягчить. Если в одном варианте автор покажется гоняющимся за эффектом, то в следующем он может постараться устранить такое впечатление. Фальшивые ноты надо уловить еще, так сказать, на репетиции и правильно сыграть все заново. Ведь очевидно, что если пренебречь такой отделкой текста, критики быстро заметят и не одобряют сей факт. Поэтому те качества ума и душевной чуткости автора прозы, которые читатель выводит из его писаний, оказываются не менее трудоемким произведением искусства, чем качества личности того персонажа, которого рождает из небытия слова какого-нибудь драматурга. И хотя мы как читатели достаточно подготовлены, чтобы понимать фиктивность представляемых автором персонажей вместе с их личными качествами, сама живая память о наших собственных качествах, видимо, заставляет нас допускать, будто чувствуемая по произведениям личность писателя реальна. Мы отзываемся на то, что ощущаем стихийным, непосредственным, не рассчитанным и что поэтому кажется органически присущим писателю как личности. Все это означает, что работа писателя заканчивается, когда он добивается нужного впечатления, и что материал вымышленных сюжетов, интересных для общества тем и труда других писателей превращается им в выставляемые напоказ личины, прикрывающие собственное лицо. Тому, кто подпишется под этим последним предложением, придется принять кое-какие редакторские предосторожности, дабы оно не самоотрицало того, что утверждает<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Как заметил Патрик Кратуэлл в одной своей весьма ценной статье:

«...персонажи-характеры драмы должны сами объяснять свои действия и свои высказывания, тогда как в романе или эпической поэме у писателя всегда есть возможность прокомментировать, объяснить и подсказать читателю, как следует воспринимать такой-то характер или эпизод, – и именно в таких местах в повествование обычно вносится нечто личное» (Crutwell P. Makers and Persons // Hudson Review. Vol. 12. Spring 1959 – Winter 1960. P. 495).

<sup>64</sup> Кратуэлл распространяет этот вывод и на личные дневники, даже не рассчитанные (бесспорно и очевидно для постороннего читателя) на публикацию (Ibid., p. 487-489). В очень поучительной статье Уолтера Гибсона данный тезис рассмотрен применительно к книжным обзорам, поскольку предполагается, что в этой литературной форме обильно используются в качестве мишени работы других авторов с целью создать у читателя мнение, что он нашел блестящего, многостороннего критика, который ценит своего читателя как достойного адресата критической эрудиции, способного ее воспринять и в свою очередь оценить. Такие обзоры насаждают образ гипотетического (Гибсон называет его «суррогатным») писателя, который на деле, вероятно, очень отличается от реально существующего, и образ гипотетического читателя, который по тем же основаниям наверное сильно отличается от читателя действительного. Позерство писателя, доказывает Гибсон, вызывает позерство у читателя. Перед нами простой случай взаимного притворства и показухи. (См.: Gibson W. Authors, Speakers, Readers and Mock Readers // College English. Vol. 11. P. 265-269.)

<sup>65</sup> Этот выверт – всего лишь подражание Гибсону. Извлекая на свет претензии, содержащиеся в цитированных отрывках из двух книжных обзоров, он представляет (думаю, успешно) высказывание в одном параграфе, за которым следует другой, применяющий к первому анализ, рекомендуемый в нем самом. Вот ключевое место: «Наверное никого не удивит, что первый пассаж взят из «Partisan Review», а второй – из «New Yorker». Возможно сразу следует честно признать, что суррогатный читатель, к которому адресуются авторы обзоров, – это идеальный представитель аудиторий двух упомянутых периодических изданий. Во всяком случае, кажется очевидным, что работа редактора большей частью состоит в определении суррогатного читателя его

После сказанного можно утверждать, что в беллетристике и даже в прозаических писаниях не беллетристического характера тип личности автора выявляется из его произведения, но этот тип есть искусственный продукт, артефакт процесса писания (определенно, хотя бы отчасти), а не результат некоего органичного самовыражения действующей индивидуальности в своих действиях. Достаточно также, что канал, через который такая искусственная проекция осуществляется, – это не основной канал, по которому движется нить повествования: фактически, писатель больше полагается на вспомогательные каналы, а именно, на те аспекты дискурса, которые не должны прямо привлекать внимание. Поэтому сам факт, что впечатления об авторе так или иначе передаются не прямо, безусловно должен быть осмыслен не как личная черта, на которую мог бы непосредственно претендовать автор, а как свойство определенных каналов коммуникации в такой же мере как и свойство человека.

Теперь рассмотрим реальное взаимодействие лицом к лицу между индивидами. И в этом случае мы обнаруживаем, что необходимо различие между индивидом как самотождественной, длящейся во времени сущностью и ролью, которую ему случается играть в определенный момент. Вдобавок, именно это различие, будучи замеченным другими, несет известную нагрузку по передаче информации о личности<sup>66</sup>. И такого рода информация о существовании «ролевой дистанции» большей частью тоже будет проходить по второстепенным путепроводам. Но хотя подобный стилистический переход от личной идентичности к текущей роли можно толковать как еще один поворот смысла, в котором поведение индивида заземлено или укоренено в чем-то вне самого себя, я не думаю, что именно в этом надо в первую очередь искать объяснение.

Возможно, мы отыщем путеводную нить, если снова присмотримся к писательской продукции. Последуем за аргументацией Гибсона:

«Большинство преподавателей литературы согласны в том, что жизненные установки, выраженные «влюбленным» в любовном сонете, нельзя бездумно смешивать с какими бы то ни было установками самого сонетиста, проявленными или не проявленными в реальной жизни. Техника исторического анализа пригодна для жизнеописания этого автора, но в конечном счете учителя литературы должен интересовать лирический герой, тот голос или условная маска, через которую некто (кого мы вполне можем назвать «поэтом») сообщается с нами. Именно лирический герой «реален» в смысле, наиболее полезном для изучения литературы, ибо он «сделан» исключительно из материи языка и его Я целиком представлено перед нами на раскрытых страницах»<sup>67</sup>.

Что верно для авторов сонетов, то верно и для создателей беллетристики, писателей-прозаиков. Очевидно, что автора прозы нельзя отождествлять с каким-то конкретным персонажем-характером в его повествовании, хотя бы потому что он сумел создать много персонажей, каждый из которых предположительно сам претендует на частичное отражение личности автора. И как мы получаем впечатление о каждом персонаже, так же получаем и впечатление (или скорее собранное из разрозненных мелочей впечатление) об авторе. И подобно тому как мы опираемся на сказанное и сделанное конкретным персонажем или в связи с ним при формировании нашего впечатления о его характере, мы склонны полагаться на все содержание беллетристического произведения, чтобы получить какое-то впечатление

---

журнала и что редакционная «политика» сводится к решению или предсказанию относительно той роли или ролей, в которых потенциальные покупатели предпочли бы вообразить себя. Так же и человека, перелистывающего страницы за журнальным столиком, как следствие занимает вопрос: кем я хочу притвориться сегодня?

(Суррогатный читатель этой статьи числит среди многих своих впечатляющих достоинств факт бытия в разное время «искусственным» читателем «New Yorker» и «Partisan Review».)» (Gibson W. Authors, Speakers, Readers and Mock Readers // College English. Vol. 11. P. 267).

<sup>66</sup> Обоснование см.: Role Distance, E., p. 152.

<sup>67</sup> Gibson W. Authors, Speakers, Readers and Mock Readers // College English. Vol. 11. P. 265.

о его авторе. Разумеется, репутация писателя вполне может предвещать нашу реакцию на данное конкретное произведение, но эта предварительная подготовка не обязательно однозначна по последствиям. Ибо заключение, к которому мы приходим, может быть получено и самостоятельно из того, что предлагает нам мир печатного слова. Мы узнаем о писателе из литературных сплетен, опубликованных и неопубликованных. Мы узнаем об авторе из его книг<sup>68</sup>.

То же происходит во время реальных взаимодействий между реальными физическими лицами. Там мы снова увидим реакцию на роль, которую каждый участник представляет как свой покров, «облицовку» на данный момент.

И опять из-под официально носимых покровов будут проглядывать блеск, или копоть, или что-то другое. И снова возникшее ощущение «инакости», отличия человека от роли, чувство личности человека помимо роли оказывается, или безусловно может быть результатом какого-то локального и мгновенного его самопроявления. Конечно же, эта поверхностная информация будет пущена в ход. Но опять-таки это не обязательно для появления того именно вида реакции, которая произошла на деле. Чувство личности человека может возникать локально и жить недолго. Это осязаемое расхождение между человеком и ролью, эта щель, сквозь которую проглядывает человеческое Я, этот чисто человеческий локальный эффект не должен зависеть от мира за пределами текущей ситуации больше, чем зависит сама эта роль. Каков участник взаимодействия «на самом деле» – это в действительности не решающий вопрос. Вероятно, его соучастникам и не понадобится раскрывать тайну личности, даже если она фактически раскрываема. Что важно – так это смысл, какой индивид предлагает другим участникам взаимодействия своими действиями в отношении их, показывая тем самым, что он за человек помимо роли, в которой выступает. В терминологии Гибсона, эти другие участники взаимодействия интересуются лирическим героем, «поэтом», а не реальным «сонетистом». Их интересует образ автора, а не реальная личность писателя. Они имеют дело с чем-то порождаемым в противоречивых потоках непосредственного поведения интересующего их индивида. И то, что они соберут из обрывков своих впечатлений, очевидно покажет, на что похож этот соучастник коллективного взаимодействия за пределами текущей ситуации. Но каждая ситуация, в которой он действует, будет создавать у других участников какой-то подобный его образ. Именно в этом состоит то, что делают для нас ситуации. В этом же заключена причина, почему мы находим их (как и романы с их ситуациями) увлекательными. Однако нет оснований думать, что все эти ситуативно подобранные детали впечатлений о себе, которые индивид делает доступными другим, все эти указания и намеки от фактов его текущей ситуации на образ его действий в иных случаях, имеют очень много общего. Ситуационные впечатления об индивиде указывают за пределами этой ситуации на то, что, возможно, будет найдено во всех других коллекциях собранных о нем фактов, но нельзя утверждать, будто такие впечатления дают единообразные указания в одном и том же направлении, хотя по самой их природе они воспринимаются как однонаправленные.

Функция какого-нибудь выразительного, ироничного, остроумного, или поучительного замечания не в том, чтобы раскрыть либо утаить невидимую постоянную природу сделавшего его человека (ибо одно замечание, или даже роман, вряд ли способны на такое), но чтобы дать понятие о том, что участник взаимодействия вносит в него наряду с

---

<sup>68</sup> Возможное исключение из этого представляют собой книжные посвящения, так как в них писатель в некотором смысле использует авторский канал для передачи – более того, для широкого распространения – некоего личного послания в тоне, отличном от того, который он вскоре возьмет в основном тексте. Здесь уместен некий дюркгеймовский сдвиг точки зрения, как если бы самопоглощающий труд по созданию книги дал писателю право и обязанность публично демонстрировать, что у него есть отдельная, частная жизнь и есть обязательства перед нею, и в то самое время, когда люди, наполняющие эту жизнь, имеют право на признательность в посвящении. Напомним о сходном явлении присутствия жен, когда их мужья принимают свидетельство успеха или поражения на каких-нибудь выборах.

собой некий персонаж, поэтического героя или героя-автора, кому могут быть свойственны чувства, выраженные в замечании. Эти чувства действительно могут характеризовать настоящих литературных поэтов, авторов и персонажей.

Легко заметить, что характеры (персонажи), создаваемые драматургом, рассчитаны на какую-то локализованную обстановку, видимую нам, в которой они энергично расхаживают, лениво сидят или кипят страстями. Вещная обстановка ориентирует зрителя и помогает сценическим характерам говорить и действовать в определенном стиле. Каковы будут результаты – это творческая тайна драматического искусства. Но так или иначе сценические персонажи, известные как характеры, живущие только на сцене, способны по окончании этой жизни дать другим как нельзя более реальное впечатление обладания реальными личными человеческими качествами, и в самом деле очень выразительными. Да и почему бы ресурсам театральной сцены не быть достаточными для производства таких эффектов? Ее материалы – те же, что мы используем для производства наших собственных эффектов.

Поэтому мы опять сталкиваемся с возвратным (рекурсивным) характером определения формата действия. Ресурсы, используемые в любом конкретном эпизоде человеческой деятельности, обязательно имеют какую-то длительность существования: существование до начала эпизода и существование после его окончания. Но как этот факт есть часть реальности, так и осмысляющие его концепции тоже становятся частью реальности и потому оказывают дополнительное влияние на ход человеческих действий. Нет никаких «объективных» причин, почему, к примеру, флаг или любой другой предмет ритуального снаряжения нельзя было бы трактовать как священный, пока он функционирует во время какой-нибудь торжественной церемонии, и относиться к нему как к обыкновенному бытовому предмету, пока его изготавливают или когда он после использования хранится на складе в ожидании следующего церемониального действия. В общем, все так и происходит в жизни. Но более пристальное изучение откроет нам, что хотя с флагами и тому подобными предметами обращаются относительно «материалистически», когда они не используются в ритуалах, все-таки некоторые маленькие предосторожности в обращении с ними продолжают соблюдаться<sup>69</sup>. И эта преемственная непрерывность характера обращения не навязана нам объективной непрерывностью существования материальных вещей, но нашими концепциями о непрерывности духовно-значимых предметов. Священные реликвии, сувениры, подарки и локоны волос на память поддерживают некую физическую непрерывность связи с тем, о чем они напоминают. Но именно наши культурные верования и представления о преемственности ресурсов деятельности придают таким реликвиям известное эмоциональное значение, придают им личностное звучание – так же как эти верования придают нам нашу личность.

*Перевод с английского Ковалева А.Д.*

---

<sup>69</sup> В случае национальных флагов не нужны глубокие исследования, чтобы это заметить. Обычно национальные государства действительно являются для нас некими священными сущностями, и большинство членов этих объединений соблюдают какой-то «этикет обращения с национальным флагом» в частной жизни и устанавливают законы об «осквернении флага», карающие за нарушения правил поведения по отношению к флагу. По этому вопросу см.: Weitman S.R. National Flags: A Sociological Overview // *Semiotica*. 1973. Vol. 8. P. 337. Подробное исследование о закулисном управлении и обращении со священными предметами см.: Heilman S. Kehillat Kidesh: Deciphering f Modern Orthodox Jewish Synagogue / Ph.D. dissertation. Department of Sociology. University of Pennsylvania. 1973. P. 101-115.