

# Оглавление

Благодарности . . . . .	8
Предисловие . . . . .	9
Введение . . . . .	11
<b>ГЛАВА I. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ . . . . .</b>	<b>28</b>
Вера в исполняемую партию . . . . .	28
Передний план . . . . .	34
Драматическая реализация. . . . .	43
Идеализация . . . . .	48
Поддержание экспрессивного контроля. . . . .	67
Ложные представления . . . . .	75
Мистификация . . . . .	85
Действительность и выдумка . . . . .	89
<b>ГЛАВА II. КОМАНДЫ . . . . .</b>	<b>97</b>
<b>ГЛАВА III. ЗОНЫ И ЗОНАЛЬНОЕ ПОВЕДЕНИЕ. . . . .</b>	<b>129</b>
<b>ГЛАВА IV. ПРОТИВОРЕЧИВЫЕ РОЛИ. . . . .</b>	<b>168</b>
<b>ГЛАВА V. КОММУНИКАЦИЯ С ВЫХОДОМ ИЗ ОБРАЗА . . . . .</b>	<b>199</b>
Обсуждение отсутствующих . . . . .	202
Сценические разговоры. . . . .	209
Командный сговор. . . . .	210
Перегруппировки . . . . .	225

<b>ГЛАВА VI. ИСКУССТВО УПРАВЛЕНИЯ ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ . . . .</b>	<b>246</b>
Защитные меры и практики. . . . .	251
Покровительственные практики . . . . .	270
Такт в ответ на проявление такта . . . . .	275
<b>ГЛАВА VII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .</b>	<b>280</b>
Концептуальная схема . . . . .	280
Аналитический контекст. . . . .	282
Личность — Взаимодействие — Общество . . . . .	284
Сравнение и возможности исследования . . . . .	286
Роль выразительности — это передача впечатлений о себе . . . . .	292
Сценическая постановка и собственное «Я». . . . .	296
<b>Об авторе . . . . .</b>	<b>300</b>

## Сценическая постановка и собственное «Я»

Общая идея, что мы постоянно представляем себя другим, не нова; но в заключение следует подчеркнуть, что на саму структуру человеческого «Я» можно посмотреть с точки зрения того, как мы в нашем англо-американском обществе организуем подобные представления.

В данной работе индивидуум по умолчанию рассматривался в двух основных аспектах: как исполнитель, изможденный фабрикатор впечатлений, втянутый в «слишком человеческую» задачу постановки представления; и как образ, обычно приятный, чей дух, силу и прочие безупречные качества представление призвано пробудить. Качества исполнителя и качества образа представляют собой явления разного порядка (обычно именно так и бывает), однако качества обоих типов имеют свое значение в условиях спектакля, который должен продолжаться.

Сначала рассмотрим образ. В нашем обществе исполняемый человеком образ и его собственное «Я» в известной мере приравнены друг к другу, и это «Я»-как-образ обычно видится как нечто существующее в теле его обладателя и представляющее собой некий феномен в психобиологии личности. Я полагаю, что подобный взгляд скрыто присутствует во всем, что все мы стараемся представлять другим, но именно поэтому он и не мешает как следует проанализировать данное явление. В данной работе изображаемое «Я» рассматривалось как определенный образ себя, обычно похвальный, который индивидуум пытается внушить другим, исполняя его на сцене. Хотя этот образ обычно рассматривается по отношению к индивидууму так, как будто «Я» приписывается ему, само это «Я» происходит не от его обладателя, а из всей сценической обстановки его действия и возникает благодаря тому, что локальные события могут должным образом интерпретироваться их свидетелями. Правильно постав-

ленная и исполненная сцена вынуждает аудиторию приписывать «Я» изображаемому образу, но подобное приписывание — это самое «Я» — является всего лишь результатом исполняемой сцены, а вовсе не ее причиной. В таком случае «Я» как представленный образ — это не естественное явление с определенной локализацией, которому по природе своей суждено родиться, созреть и умереть; это драматический результат, диффузно возникающий из представляемой сцены, и ключевой вопрос в том, будет он вызывать доверие или нет.

Таким образом, при анализе «Я» мы отвлекаемся от его обладателя, от человека, который из-за него больше всех приобретет или потеряет, так как он и его тело служат лишь материальным оплотом, вокруг которого на какое-то время будет сконцентрировано нечто, произведенное совместными усилиями. И средства для создания и поддержания «Я» не находятся внутри этого оплота; в действительности данные средства часто обнаруживаются внутри социальных образований. Там имеются особая зона заднего плана с инструментами для придания формы телу — и зона переднего плана с постоянным сценическим реквизитом. Там найдется и команда людей, чья деятельность на сцене, в сочетании с доступным реквизитом, станет спектаклем, из которого появится на свет «Я» исполняемого образа; кроме того, там обозначатся и другая команда, и аудитория, чья интерпретативная деятельность тоже потребуется для его появления. Таким образом, целостное «Я» представляет собой результат всех этих приготовлений, и все его элементы несут в себе следы такого происхождения.

В целом механизм производства социального «Я» неповоротлив и, конечно, иногда ломается, обнаруживая свои отдельные компоненты: командный сговор; контроль над зоной заднего плана; тактичность аудитории и т. д. Однако, будучи хорошо смазан, этот механизм будет производить впечатления с достаточной скоростью, чтобы мы оказались в тисках одного из типов нашей реальности; представление пройдет удачно, и у каждого сыгранного образа появится устойчивое «Я», которое впоследствии будет естественно исходить от его исполнителя.

Перейдем теперь от индивидуума как исполняемого образа к индивидууму как исполнителю. Он способен учиться, и эта способность используется при подготовке к роли. Он предается фантазиям и мечтам, одни из которых, к его удовольствию, изображают триумфальное представление, а другие полны тревоги и страха, связанных с возможностью рокового провала в общественной зоне переднего плана. Он часто проявляет чувство общности по отношению к товарищам по команде и аудиториям, тактичное внимание к их интересам; он способен испытывать глубокий стыд, побуждающий его стараться свести к минимуму вероятность разоблачения.

Эти качества индивидуума как исполнителя не являются просто результатом влияния определенных представлений; они психобиологические по своей природе, и тем не менее кажется, что они возникают в результате тесного взаимодействия со случайностями в процессе постановки представлений.

А теперь — последнее замечание. При создании концептуальной схемы, примененной в этой работе, использовались некоторые выражения, имеющие отношения к театральной сцене. Я рассуждал об исполнителях и аудиториях, о рутинах и партиях; о представлениях успешных и провальных; о подсказках, сценической обстановке и кулисах; о драматургических требованиях, драматургическом мастерстве и драматургических стратегиях. Теперь пора признать, что эта попытка так широко использовать простую аналогию была отчасти лишь риторическим приемом и маневром.

Изречение «весь мир — театр» достаточно хорошо знакомо читателям, чтобы они знали о его ограничениях и терпимо относились к его использованию, памятуя о том, в чем они в любое время смогут легко убедиться: к нему не стоит относиться слишком серьезно. Действие, поставленное в театре, представляет собой относительно условную иллюзию, с чем все соглашаются; в отличие от обычной жизни, с исполняемыми на сцене образами не может произойти ничего реального или настоящего, хотя на другом уровне нечто реальное и настоящее, конечно, может произойти с репутацией исполнителей как профессионалов, чьей повседневной работой являются театральные представления.

И вот теперь театральный язык и маски будут отброшены. В конце концов, леса сооружают для того, чтобы построить что-то другое, и возводить их нужно, рассчитывая потом снести. Эта работа не касается элементов театра, проникающих в повседневную жизнь. Предметом ее интереса является структура социальных контактов — тех явлений общественной жизни, которые возникают всякий раз, когда люди оказываются в ситуации непосредственного физического присутствия друг друга. Ключевой фактор в этой структуре — поддержание единого определения ситуации, которое должно быть выражено, а выражение — поддерживаться перед лицом множества возможных неудач.

Образ, исполняемый на театральной сцене, не является реальным и не вызывает реальных последствий, как это делает тщательно продуманный характер, исполняемый, допустим, мошенником; но успешное представление любой из этих вымышленных фигур требует использования реальных техник — тех же самых, при помощи которых обыкновенные люди справляются с реальными ситуациями социальной жизни. Те, кто лицом к лицу сотрудничает в процессе взаимодействия на театральной сцене, должны удовлетворять ключевому требованию реальных ситуаций: они обязаны выразительно поддерживать определение ситуации; однако делают они это в условиях, которые помогли им создать подходящую терминологию для описания задач взаимодействия, которые все мы теперь разделяем.