

## ЛЕКЦІЯ 3

### ДРАМАТУРГІЙНА ВЕРСІЯ ПОВСЯКДЕННОЇ РЕАЛЬНОСТІ

#### **2. Проблема щирості**

Як відомо з особистого досвіду кожного, є різниця між зовнішністю людини та її особистісною сутністю, між намаганням здаватися кимось і справді бути кимось. Звичайно, людина може справляти враження дружньої прихильності до іншої і не бути їй другом. Проте в теоретичному аналізі Е. Гоффмана між справжнім другом і тим, хто лише грає таку роль, немає суттєвих відмінностей, оскільки обидва зайняті «виробленням враження» дружби. Е. Гоффман усвідомлював цю дилему, вона турбувала його, адже питання про щирість, про довір'я до ролі, яку людина виконує, порушувалися ним уже на початку книги.

Дотримуючись драматургійної перспективи бачимо, що **щирість є частиною рольової гри**. Коли індивід грає роль, він відчуває потребу в тому, щоб спостерігачі сприймали серйозно те враження, яке він для них створив. Адже актор дає свій спектакль «заради інших людей». Справедливим є і зворотне: **людина потребує віри у враження, яке створює оточення**. Нормальна взаємодія розрахована саме на очікування щирості партнерів. Кожна людина завжди і всюди більш-менш свідомо грає свою роль. Через ці ролі ми пізнаємо одне одного і самих себе. Так, коли ми вчимося грати роль, ми вчимося і вірити в цю роль, роль стає часткою нас, нашим справжнім Я, інтегральною частиною нашої особистості, й ми вчимося переконливо подавати її для інших.

Соціальні спектаклі мають бути переконливими та реалістичними, в них не повинно бути місця постійній підозрілості, яка руйнує нормальну взаємодію, глядачі мають вірити, що актори щирі у більшості своїх експресивних проявів. Попередній аналіз свідчить, що глядачі завжди можуть вдатися до валідної перевірки з тим, щоб виявити «реальне Я» актора і викрити фальш у виконанні конкретної ролі.

Кожний з нас як член аудиторії знає, що враження, створюване виконавцем ролі, може бути справжнім чи хибним, щирим чи удаваним, вірогідним чи «дутим». Тому ми часто приділяємо особливу увагу тим елементам спектаклю, які нелегко підробити. Е. Гоффман розвинув поняття «чесний» і «цинічний» актор. Перше означає **людину, яка не усвідомлює, що грає роль, й ідентифікує**

*себе з роллю*, тоді як цинік *чітко розуміє, що грає роль, якій не є ідентичним*. Наприклад, політик (або будь-який інший професіонал) у домашньому оточенні чи приватній бесіді може казати: «Я особисто думаю про це, що...», а серед офіційних осіб, граючи роль політика, він, навпаки, вважає себе зобов'язаним думати і говорити зовсім інше.

Лицемірна людина показує хибний зовнішній образ з тим, щоб ввести в оману, саме тому ми говоримо про суперечність, між зовнішністю та реальністю. Адже людина може справити неправдиве враження, користуючись реальною технікою — певними методами, за допомогою яких у щоденному житті люди забезпечують щирість ситуації. У спектаклі циніка в будь-який, момент може статися подія, яка видасть його і заперечить усе те, що він відкрито подає; наслідком цього є, як правило, приниження і навіть остаточна втрата репутації.

Відмінності між справжнім і хибним враженнями не завжди постійні та надійні. Так, незаконна професійна діяльність протягом певного десятиліття іноді стає прийнятним, легітимним заняттям протягом наступного. **Діяльності, які одні актори в суспільстві вважають законними, іншим здаються шахрайством, обманом, сумнівним джерелом доходу.** Ці положення Е. Гоффмана є вельми актуальними для нашого суспільства щодо багатьох професійних занять.

Існують абсолютно законні повсякденні стосунки і заняття, виконавці яких не роблять нічого, що слід приховувати і що є несумісним з враженням про них. Проте, хоча окремі спектаклі, навіть ролі й повсякденні діяльності індивіда не містять нічого таємного, у повному обсязі діяльності є щось таке, чого він не може робити чи говорити відверто. Мабуть, у будь-якій ролі чи стосунках є місце для таємниці. Так, навіть за умови вдалого шлюбу один з партнерів може мати від іншого секрету щодо минулого досвіду, фінансових справ, захоплень тощо. Однак найважливішим і найнебезпечнішим є те, що хибне враження про індивіда у будь-якій сфері його повсякденності може загрожувати його ролі в цілому, оскільки дискредитує викриття в одній галузі діяльності індивіда викликає сумнів щодо всіх Інших, у яких йому нічого приховувати.

Саме такі труднощі й нюанси вироблення і розуміння вражень змушують порушувати питання про щирість і розглядати його як проблему.

### **3. Атрибути соціального театру**

Для своєї нетрадиційної соціологічної моделі Е. Гоффман використав театральну термінологію. Він веде мову про акторів і глядачів, шаблони і ролі, сцену і лаштунки, драматургійні засоби і драматургійну майстерність.

**Соціальне життя**, за театральною версією, розглядається як *послідовне поєднання мінідрам*, адже кожна соціальна взаємодія — це *певний вид спектаклю з його власними правилами*. Спектакль — *уся діяльність індивіда, яка відбувається протягом тривалого часу перед колом спостерігачів і впливає на них, а також зазнає зворотного впливу*. Під час спектаклю індивід цілеспрямовано чи мимоволі використовує **виражальні засоби** стандартного виду — *особливе оточення, певну зовнішність і манеру поведінки*, які формують «**обличчя**» спектаклю.

Протягом більшості наших соціальних обмінів ми перебуваємо «на сцені у своєрідній п'єсі». Ми взагалі актори, які повинні дотримуватися сценарію, передбаченого в основних рисах суспільством через рольові приписи. Суспільство розподіляє ролі та нагороджує нас за сумлінне або карає за погане виконання їх. Індивід як соціальний актор творить своє життя. Він відповідальний та вільний суб'єкт свого життя, тому наскільки вдало воно складається, залежить і від його драматургійних здібностей. Е. Гоффман найчастіше називає індивіда **виконавцем (performer)**, оскільки той *виконує певну роль і справляє своїми виражальними діями певне враження*. Актор дає виставу перед **публікою (або глядачами, аудиторією)**. У театральній моделі остання посідає центральне місце:

по-перше, без публіки театр взагалі не існує;

по-друге, вона має велику владу над результатом рольової гри, адже успіх театру визначається тим, схвалить чи не схвалить публіка спектакль, виконання і той образ ролі, який створив актор.

**Виконання** розглядається як *активність певного учасника за певних обставин взаємодії, яка має на меті певним чином вплинути на інших учасників*.

**Партія, або шаблон**, — це *наперед визначений склад дій, які розгортаються в процесі виконання і можуть виконуватися актором за інших обставин*.

**Соціальна роль** — *приведення до дії прав і обов'язків, пов'язаних з певними статусом*. Соціальна роль містить одну або

кілька партій, і кожну з них виконавець може зіграти за низки обставин перед аудиторією одного і того самого типу.

Відомо, що в театрі спектакль завжди виконується театральною трупю, У повсякденному житті також часто не окремі індивіди виступають перед глядачами, а двоє і більше, тобто команда. **Команда** — це *будь-який набір індивідів, які кооперуються щодо постановки окремих повсякденних діяльностей*. У цьому разі індивід діє не як самостійний і незалежний виконавець, а як член команди (сім'ї, компанії друзів, професійної групи, клубу, спортивної команди), виконуючи обов'язкову, приписану йому роль, дотримуючись лінії поведінки команди, а не власної. Усі ми граємо спеціалізовані, парні ролі в сім'ї (наприклад, батьків і дітей, брата і сестри, чоловіка і дружини), у колі друзів, серед сторонніх (водій і пасажир, покупець і продавець), на роботі, у школі тощо.

Кожний спектакль має *просторове оформлення* — **сцену**, де виконавець і його партнери грають свої партії перед глядачами, і **заштунковий простір**, *де актори відпочивають і готують виставу*.

Отже, театральна модель повсякденності Е. Гоффмана є досить переконливою, оскільки він детально аналізує всі атрибути театру, знаходячи їх аналоги у повсякденному житті. Теорія пробуджує уяву, надає соціологічного змісту поняттям театального лексикону, залучаючи їх до повсякденної мови людей.

Звернімося детальніше до авторського аналізу соціальної взаємодії за допомогою наведених атрибутів.

**«Обличчя» спектаклю.** Протягом кожного спектаклю індивід мимоволі чи навмисно використовує **стандартне виражальне оснащення**, яке Е. Гоффман називає важким для перекладу українською мовою словом **«front»** (фасад, перед, обличчя). Це *та частина спектаклю індивіда, яка допомагає глядачам визначити ситуацію*. З конкретною метою використовуються типові, загальноприйняті частини «обличчя». **Оточення, художнє оформлення спектаклю (setting)** — це *та частина «обличчя», що містить меблі, декорації, їх розташування у просторі та допоміжні предмети* (тенісна ракетка, букет квітів, набір професійних інструментів тощо). Нерідко певне оточення є обов'язковою складовою вистави, без нього виконавець не може розпочати гру, наприклад: військовий парад — без військової техніки, екскурсію — без музею, придбання покупок — без магазину

і товарів. Більшість професійних діяльностей потребують специфічного оточення (лікарня, школа, магазин, завод тощо).

Поняття **«personal front»** (особистий фасад, персональне обличчя) вживають, щоб позначити *інші предмети виражального оснащення, які ми найчастіше ідентифікуємо з виконавцем*. Наше **«персональне обличчя»** становлять *стать, вік, національні ознаки; одяг, зачіска, косметика; знаки розрізнення за посадою чи званням; комплекція, зріст, осанка; вираз обличчя, хода, жести, стиль мовлення*. Деякі з цих сигнальних засобів, наприклад стать і вік, відносно постійні й протягом певного часу не варіюють від однієї ситуації до іншої. Інші виражальні засоби (жести, вираз обличчя) рухливі та можуть багато разів змінюватися протягом спектаклю.

Іноді у «персональному обличчі» розрізняють **зовнішній вигляд (appearance) і спосіб дій (manner)**. Зовнішність свідчить про *соціальні статуси виконавця*. Спосіб дій інформує глядача про *інтеракційну роль, яку актор має намір грати в наступній ситуації*. Так, зарозумілий, агресивний характер дій, може справити враження, що виконавець хоче бути лідером, який організовує взаємодію і впливає на її перебіг. М'яка, перепрошуюча манера поведінки справляє враження, що виконавець має намір наслідувати ініціативу, приклад інших. Звичайно ми очікуємо узгодженості між зовнішністю і способом дій. Майстерно керуючи ними, ми намагаємося постати перед партнерами і глядачами під час різноманітних соціальних взаємодій у найсприятливішому світлі. Готуючись до зустрічі, бажаємо створити таке «персональне обличчя», яке максимально відповідатиме конкретній ситуації взаємодії та очікуванням конкретної аудиторії і справлятиме добре враження.

**Одяг** — звичайна складова повсякдення — є предметом соціологічного дослідження Е. Гоффмана. Дотримуючись драматургійної моделі, він стверджує, що одяг, у який ми зараз вдягнені, не випадковий. Ми маємо певну думку про себе, про те, що ми собою являємо. Через одяг повідомляємо іншим деякі аспекти цієї Я-концепції. Обираючи і приміряючи в магазині одяг, ми відчуваємося в деяких речах комфортно, в інших — ні. Одяг, який дає відчуття зручності, збігається деякою мірою з «реальним Я», відповідає певній інтегральній думці, яку ми маємо про себе. Проте одяг не лише щось розповідає іншим про нашу Я-концепцію, він є також костюмом соціального актора, через який ми повідомляємо

іншим про нашу соціальну ідентичність. Для безконфліктного спілкування потрібно, щоб ніхто не помилявся щодо соціального статусу партнера. **За допомогою одягу людина інформує оточуючих про різні складові свого соціального статусу, такі як вік, стать, професія, відносний достаток.** З роками одяг та імена змінюються відповідно до наших статусних (вікових, професійних) змін. Наприклад, «Іринка» стає «Ірою» — «Іриною» — «пані Оксамитною», її одяг набуває змін — від дитячих повзунків до шкільної форми, студентської футболки, ділового костюма. **Одяг допомагає визначити мінливі статуси.**

Отже, одяг дає змогу індивіду зробити повідомлення про свій соціальний статус і визначити соціальну ідентичність інших, **правлячи за натяк для взаємодії.** Завдяки повідомленню одягом ми знаємо, що нас очікує в окремих ситуаціях. Так, міліцейська форма або білий халат невербально повідомляють про професійну ідентичність міліціонера і лікаря. Підлітки часто демонструють свою належність до певної групи екзотичними зачісками, татуюваннями, значками тощо. Тоді «свої» легко розпізнають їх як членів братства, а «чужі», орієнтуючись на символи, готуються до спілкування та дії.

**Одяг, певні символи, весь зовнішній вигляд повідомляють інформацію, яка готує нас до взаємодії.** Якщо, відчинивши двері незнайомцю, я побачу:

1) людину в чорній масці з ножем у руці — наступної миті я намагатимуся зачинити двері або покликати на допомогу;

2) виснажену, знедолену жінку — я очікуватиму на прохання про допомогу;

3) імпозантного чоловіка в діловому костюмі — припускатиму, що це діловий партнер мого батька.

Ця моя перша реакція зумовлена минулим досвідом і соціальними стереотипами, засвоєними в дитинстві з розповідей батьків, дитячих «страшилок», телепередач тощо. **Однак одяг людини, яка стоїть перед моїми дверима, може дезінформувати мене.** Наприклад, діловий костюм поважного чоловіка може маскувати наміри злодія, бідно одягнена жінка простягне загублений мною гаманець, людина в масці може виявитися добрим приятелем, який спробував так-безглуздо пожартувати зі мною.

Наші повсякденні взаємодії послідовні, один спектакль іде за іншим. Така послідовність соціальних ситуацій (сімейний сніданок, потім університетські заняття, спортивний клуб, вечірка) часто

передбачає зміну зовнішнього вигляду, оскільки «персональне обличчя» є інтегральною частиною нашого подання себе. Ми одягаємо уніформу або діловий костюм, щоб показати іншим (і собі, можливо, також), що ми є індустріальними робітниками або бізнесменами. Щоб продемонструвати, що ми готові відпочивати, можемо взутися у лижні черевики, тенісні туфлі або капці.

**Соціальні сцени.** Чітко дотримуючись театральної моделі, Гоффман аналізує просторове оформлення міжособистісних взаємодій. Кожний спектакль просторово пов'язаний з певним простором (**region**) — *«місцем, яке деякою мірою обмежене бар'єрами для сприйняття»*. Ці місця різняться мірою обмеження комунікації і відповідно засобами комунікації. Так, товсті скляні панелі можуть ізолювати цей простір щодо слухового сприйняття, але не візуального, і навпаки, тонкі непрозорі ширми обмежують візуальне, але не слухове сприйняття.

*Місце, де присутні глядачі й відбувається інтеракційний спектакль*, відоме як **передня сцена (frontstage)**. У такому місці розташовують художнє оформлення, реквізит спектаклю. Сцена може бути **формальною і фіксованою** (як церква, шкільний клас, кабінет лікаря, офіс), коли спектаклі *офіційно визначені, підпорядковані затвердженням правил, задані офіційними ролями* (лекція професора перед студентами в аудиторії, обслуговування продавцем покупця в магазині, огляд пацієнта лікарем у кабінеті), або **мінливою і мобільною** (вулиця, пляж, дорога), якщо спектаклі *випадкові та мінливі* (вуличний мітинг, прогулянка відпочиваючих уздовж пляжу). **Часто на одній і тій самій сцені може відбуватися кілька одночасних вистав.** Наприклад, п'ять груп відпочиваючих на пляжі, одночасне обслуговування трьох клієнтів в офісі, паралельні діалоги кількох пар покупців і продавців у магазині. На сцені у присутності інших людей виконавець виразно підкреслює вигідні йому аспекти своєї діяльності, а факти, здатні дискредитувати потрібне йому враження, приховує за лаштунками сцени.

**Залаштункова сфера (backstage)** звичайно недоступна глядачам. Тут виконавці соціальних ролей можуть бути захищені від інших акторів і підготуватися до наступного спектаклю; людина може відпочити, скинувши своє «обличчя», обміркувати попередні та планувати наступні соціальні зустрічі, готувати себе до нових вистав, використовуючи косметику, відповідний одяг, надаючи елегантності зовнішньому вигляду. Тут сценічні опори й елементи «персонального

обличчя» можуть зберігатись як склад повного репертуару дій і характерів; з метою виявлення недоліків ретельно досліджуються одяг та інші частини зовнішнього образу. Якщо спектакль виконується не одним актором, а командою, то її члени разом розділяють лаштунки, підтримуючи один одного у збереженні секретів їхньої спільної стратегії показу себе назовні. Тут команда може «програти» спектакль, виявляючи огріхи виразів, а ненадійні члени команди можуть бути усунені від участі у виставі.

Актори завжди пам'ятають, що контроль за лаштунками відіграє важливу роль у перевірці щирості індивіда або команди. Тому, як правило, глядачів сюди не допускають. Проте *сцена може бути протилежною: одна і та сама сфера в один момент часу є сценою, а в інший — залаштунковою зоною*. Наприклад, дім, у якому немає столової кімнати. Кухня звичайно є закулісною сферою — місцем, де готують страви, які приносять на основну сцену, — до обідньої кімнати. Якщо такої немає, гостей приймають на кухні, яка із залаштункової зони перетворюється на сцену.

**Команди.** Насамперед Е. Гоффман розглядає спектакль окремого індивіда. Проте у виставі зайнятий звичайно ансамбль виконавців. Е. Гоффман розрізняв **індивіда і його спектакль**, з одного боку, і **повний склад учасників та взаємодії в цілому** — з іншого.

Автор вживає поняття «команда» (*team*) щодо *будь-якого набору індивідів, які є співробітниками у постановці окремих повсякденних діяльностей, щоб справляти і підтримувати спільне враження у глядачів*. Команда — це група, але не щодо соціальної структури чи соціальної організації, а скоріше щодо взаємодії чи серії взаємодій, у яких зберігається відповідне визначення ситуації. *Соціальні спектаклі часто ставляться командами*, такими як чоловік і дружина, які зустрічають гостей у своєму домі; лікар і медсестра, які консультують пацієнта; експерт, який веде розмову від імені фірми з клієнтом в офісі, тощо. *Спектакль команди відображає більшою мірою характеристики завдання, а не характеристики виконавця*. Так, коли чоловік і дружина вперше з'являються перед незнайомими людьми, дружина може демонструвати більше шанобливої субординації до волі та думки чоловіка, ніж коли вони наодинці або серед давніх друзів. На людях вона виконує підлеглу роль, а наодинці, можливо, домінантну. *В спектаклі кожний член*



*подружньої команди грає специфічну роль, справляючи враження, якого від них чекає нова аудиторія.*

Кожний член команди грає у ній певну роль і відчувається її частиною. Команда колективно визначає ситуацію, але думки її членів не обов'язково збігаються, однак спектакль буде ефективним лише тоді, коли члени команди обмінюватимуться думками та поглядами щодо майбутнього спектаклю і доходять до консенсусу, щоб виробити єдину лінію поведінки. Розбіжності й секрети команди мають приховуватися, цього потребує мета взаємодії, тому команда дещо схожа на таємне товариство.

У процесі керування враженням соціальні партнери звичайно обмінюються оцінками і визначеннями ситуації взаємодії. Як правило, визначення ситуації різними учасниками має бути взаємоприйнятним, для того щоб публіка не стала свідком відкритого протистояння їх. Під час зустрічей партнери розраховують на співпрацю щодо утвердження групового визначення ситуації за допомогою: тамування щирих, безпосередніх почуттів; пропозиції погляду на ситуацію, прийнятної для інших; приховування власних бажань; утвердження групових, загальноновизнаних цінностей; прийняття тимчасової згоди, коли кожний учасник не втручається у справи, важливі для інших, але такі, що безпосередньо його не торкаються; взаємної згоди щодо мети взаємодії та спільного для всіх визначення ситуації; взаємного уникнення відкритого конфлікту.

Виконання цих умов забезпечує досягнення «робочого консенсусу» у взаємодії. Його зміст змінюється залежно від конкретної ситуації, але перелік складових «робочого консенсусу» залишається незмінним.

#### ***4. Драматургійні проблеми взаємодії***

Значну увагу Е. Гоффман приділяє аналізу драматургійних проблем взаємодії і технік управління враженнями щодо неконфліктних стосунків і підтримання соціального порядку. Він виокремлює деякі принципові типи руйнування спектаклю і зазначає, що техніки керування враженням функціонують саме для того, щоб їх уникнути. До найпоширеніших **форм руйнування** вистави належать **ненавмисні жести, недоречні вторгнення, помилки і «сцени»**. У побутовій мові ці **руйнування (disruptions)** часто називають **інцидентами**. Коли має місце інцидент, реальність, організована акторами, опиняється під загрозою. Реагуючи на ситуацію, її

виконавці хвилюються, бентежаться, нервують тощо. Виконавці можуть відчутти, що «на них немає лиця». Коли такі симптоми збентеження або схвильованості стають явними для інших, реальність, підтримувана спектаклем, має бути реорганізована, оскільки перед глядачами постає образ людини без маски, її справжній характер, а не той, який вона проектувала.

Щоб відвернути небезпеку інциденту і бентеження, що супроводжує його, всі учасники взаємодії повинні мати певні властивості та виявляти їх у практиках, якими користуються для збереження спектаклю. Такі властивості й практики розглядаються у двох напрямках: **оборонні заходи, якими послуговуються актори, щоб зберегти спектакль**, та **запобіжні заходи, які використовують глядачі, щоб допомогти виконавцям у збереженні їхньої вистави**.

До **оборонних властивостей і практик** належать драматургійна достовірність, дисципліна і обережність.

1. **Драматургійна достовірність.** *Якщо команда повинна дотримуватися обраної лінії, очевидно, що члени її мають діяти так, начебто вони взяли на себе певні моральні обов'язки зберігати секрети і стратегії команди.* Наприклад, дитина може мимоволі видати секрети сім'ї, тому у відповідальних випадках дітей часто виключають із сімейного спектаклю.

2. **Драматургійна дисципліна.** Вирішальним для підтримання спектаклю команди є те, що *кожний член її додержується дисципліни, виконуючи власну роль.* Говорячи драматургійно, дисциплінований виконавець пам'ятає свою роль, не робить мимовільних жестів або помилок у її виконанні, постійно перебуває в образі, досить справно володіючи мімікою та голосом.

3. **Драматургійна обережність.** Щоб уникнути інцидентів, *члени команди використовують передбачення і планування, визначаючи, як краще поставити спектакль і не наробити прикрих помилок.*

Е. Гоффман описує також кілька **запобіжних технік**. Наприклад, *глядачі й сторонні особи не повинні без запрошення або дозволу заходити за лаштунки сцени. Вони мають бути тактовними, щоб не зіпсувати виконавцю спектакль.* Якщо глядачам все-таки потрібно туди потрапити, вони повинні *попросити дозволу зайти, зателефонувати, повідомити листом чи будь-яким іншим способом про свій намір прийти, щоб актор міг привести себе в*

*порядок, надати обличчю відповідного до ситуації виразу, прибрати предмети, здатні видати секрет і призвести до «втрати обличчя».*

### **5. Відкриті проблеми драматургійної версії**

Отже, сутність соціальної взаємодії Е. Гоффман вбачає в обміні значеннями між людьми за допомогою символів. Соціальна поведінка — це не вияв особистості, її характеру, а тільки «вироблення вражень» через керування символами, щоб досягти вигідних дій інших, необхідних для реалізації її мети. Це дії щодо самомаскування і пристосування особистості до ситуації. Соціолог аналізує поведінку в повсякденних ситуаціях, щоб з'ясувати справжню природу актора, адже у драматургійній версії людина є переважно символічним маніпулятором і носієм численних, нерідко чужих їй ролей. Тому соціолог прагне проникнути за декорації і символи, щоб віднайти «реальність».

Саме цей аспект теорії викликає застереження з боку багатьох соціологів. Якщо всі актори — лише символічні маніпулятори, які постійно грають вигідні в конкретній ситуації ролі, то такий погляд дегуманізує людину. Критики порушують питання: **чи не веде нас сценічна модель людської поведінки до висновку, що весь соціальний світ є обманом і наїграшем?** Однак, на нашу думку, у положеннях самої теорії можна віднайти шляхи розв'язання проблеми.

Драматургійна модель становить чітку конструкцію для спостереження і розуміння повсякденного життя. Е. Гоффман писав, що не сподівається на спроможність драматургійної концепції повсякденності пояснити усе соціальне життя, що його модель сцени є скоріше риштуванням для нової соціології.