

В.И. ИЛЬИН,

ДОКТОР СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ КАК ТЕАТР: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА

Предлагается методология изучения повседневности, интегрирующая, с одной стороны, субъективистский вариант драматургического подхода И. Гофмана, а с другой – принципы структурализма, которая является разновидностью деятельностно-конструктивистской методологии (П. Бурдьё, Э. Гидденс и др.).

Suggested is a methodology to study everyday life that integrates, on the one hand, the subjectivist approach developed by E. Goffmann and, on the other hand, principles of structuralism which is one of the forms of the activist-constructivist methodology developed by P. Bourdieu, A. Giddens and others.

Ядро повседневной жизни – социальное взаимодействие, не исключаящее широкого спектра сугубо индивидуальных актов. Действие становится социальным, когда оно обращено на другого человека или подразумевает его наличие. Такие взаимодействия формируют ткань повседневности и превращают ее в материальную реальность.

Взаимодействия можно разделить на два вида. Во-первых, спонтанные действия, участники которых попадают в новую для них ситуацию и вынуждены действовать либо рационально, изобретая адекватную модель, либо аффективно, полагаясь на чувства и интуицию. Во-вторых, это привычные, устойчивые, повторяющиеся в данной среде формы взаимодействия. Индивид, сталкиваясь с такой ситуацией, сразу же ее распознает и начинает действовать полуавтоматически. Каркас такой ситуации составляют практики, ориентированные на взаимодействие с другими людьми. Иначе говоря, хотя не весь мир театр, но именно он формирует ядро повседневной социальности.

В методологии изучения общества четко прослеживаются два противоположных подхода. С одной стороны, это структурализм (объективизм) в самых разных его проявлениях. Общий знаменатель концепций, относящихся к данному типу, можно сформулировать так: в обществе действуют независимые от воли индивидов структуры, которые определяют их поведение.

С другой стороны, это многочисленные варианты субъективизма (конструктивизма), для которых характерен акцент на способности индивидов действовать свободно, ориентируясь на свои представления, потребности и интересы. В современной методологии все более заметно стремление интегрировать эти две противоположности. Наиболее видной фигурой в этом интегрирующем движении стал П. Бурдьё¹, назвавший свой подход структурно-конструктивистским. Эта же методологическая логика составляет основу теории структуризации Э. Гидденса². Я использую для определения этой методологии понятие деятельностно-конструктивистского подхода (социальные конструкции рождаются из деятельности)³. Этот термин был мне подсказан В.А. Ядовым.

Драматургический подход И. Гофмана⁴ – яркий пример субъективистской традиции, который с определенными оговорками вписывается в логику символического интеракционизма. Здесь социальность рождается в процессе свободного взаимодействия индивидов, представляющих себя друг другу. Можно сказать, что в основе этого подхода лежит метафора уличного балагана, где актеры строят взаимодействие в существенной мере на импровизации, чутко реагируя на динамику аудитории, реплики партнера и т. д. Такая модель объяснения повседневности работает, но сфера ее применения достаточно ограничена.

Как мне представляется, более адекватной методологической метафорой для интерпретации повседневной жизни современного общества является театр как социальный институт.

С одной стороны, он вплетен в целый спектр социальных отношений разного уровня (рынок, политику, местное самоуправление), подвержен влиянию разных тенденций в художественной культуре, чувствителен к изменениям вкусов зрителей и т. д. Театр представляет собой фирму, имеющую сложную административную структуру, где актеры – лишь ее часть. Это логика структуралистского анализа.

С другой стороны, структуры театра существуют как формы взаимодействия разных групп людей, обладающих высокой степенью свободы в интерпретации и реализации структурных предписаний. Иначе говоря, анонимные социальные структуры превращаются в формы реального взаимодействия, пройдя процесс индивидуализации. Его субъектами выступают и актеры, и режиссеры, и зрители.

Таким образом, в данной статье предлагается методологическая метафора театра, вплетающая логику классического драматургического подхода И. Гофмана (субъективизм) в рамки социальных структур, которые и дают возможность для определенных типов действий, и ограничивают их, т. е., говоря в терминах Э. Гидденса, имеют дуальный характер. Такой подход, в отличие от классического, можно назвать институционально-драматургическим.

Исходное понятие – **житейский (повседневный) спектакль**. Это логически относительно законченная, устойчивая, стандартная, известная ее участникам ситуация социального взаимодействия, имеющая основные черты силового социокультурного поля, т. е. обладающая потенциалом принуждения и программирования поведения.

Какие **функции** выполняет стандартизация в жизни людей?

Во-первых, стандартизация в форме устойчивых житейских спектаклей – это одна из форм рационализации жизни, позволяющая осуществлять рутинное взаимодействие быстрее и с меньшей затратой сил и времени.

Во-вторых, исполнение роли в житейском спектакле – одна из ключевых форм конструирования социальной идентичности, определения «своих» и «чужих». «Свой» сразу распознает спектакль и «правильно» исполняет свою роль, «чужой» может неверно определить спектакль или повести себя в нем неадекватно.

В-третьих, стремление «правильно» сыграть роль вытекает из необходимости манипулировать впечатлениями организаторов этого житейского спектакля с целью получения доступа к контролируемым ими ресурсам. Так, чтобы быть принятым на работу или учебу, кандидат узнает о характере предстоящего спектакля и одобряемой форме поведения, а затем стремится максимально убедительно сыграть свою роль. Аналогичные стимулы действуют и в спектакле «Романтическое свидание».

В-четвертых, «неправильная» или «плохая» игра чревата исключением из «труппы». Если принадлежность к ней связана с доступом к тем или иным ресурсам (деньги, власть, дружба, досуг), то шутить, игнорируя содержание предписанной роли, рискованно.

В-пятых, повседневная игра – это стратегия развития личности. Есть реальное «Я» и представления о том, каким надо быть в той или иной ситуации. В силу разных причин (см. выше) многие люди стремятся к нормативной модели, буквально вставая на цыпочки, чтобы сыграть нужную роль, даже если она им не очень нравится.

Общие принципы данного подхода превращаются в технологию полевого этнографического исследования с помощью матрицы драматургического анализа⁵. Эта же матрица может использоваться и при разработке методики исследования⁶. Она представляет собой примерный набор этапов анализа повседневной социальной ситуации. Разумеется, как и любой иной методологический и методический инструментарий, данная матрица не может иметь жесткого характера и нуждается в адаптации, коррекции применительно к конкретным изучаемым ситуациям и целям, задачам. Это не инструкция, а принципы, направляющие осмысление объекта. Сфера ее применения жестко ограничена ситуациями, которые соответствуют определению спектакля.

1. Определение ситуации (спектакль или не спектакль?). Это первый и принципиально важный шаг. Если ситуация носит нестандартный характер и предполагает ее анализ и выработку линии поведения, то данная матрица, скорее всего, к ней не подходит. На этом этапе встает вопрос о классификации ситуаций, включающих инновационное, креативное поведение. Многие из них попадают под категорию спектакля, так как имеют относительно жесткую драматургическую канву, а инновационность, непредсказуемость, часто связанная с состязательностью, включена в «поры» стандартного по своей организации спектакля. Именно так организована повседневность науки (обсуждения и защиты диссертаций, дипломов, конференции и т. д.) и спорта. Характер спектакля имеет и большинство праздников. Более того, нередко стандартный спектакль включает в качестве обязательного элемента инновационность и непредсказуемость, но это элементы, инкорпорированные в стандартный каркас.

2. Название спектакля. Это не просто слово, обозначающее ситуацию (семейный ужин, день рождения, защита диссертации и т. д.). Это акт ее раскодирования в форме отнесения к определенной категории. Иначе говоря, это программирующее слово, выводящее ситуацию в определенную, более или менее накатанную колею. С одной стороны, выбор названия – творческий акт, совершаемый участником или наблюдателем. Он его совершает, исходя из структуры своего жизненного мира, своих актуализированных в данный момент интересов, личного опыта и т. д. С другой стороны, это определение осуществляется по технологиям, схемам, критериям, принятым в данной среде, группе, организации и т. д. Здесь социальные механизмы индивидуализируются, открывая простор для разных определений одной и той же ситуации. Там, где определения хотя бы частично совпадают, возникает зона интерессубъективности как предпосылка начала спектакля.

Житейский спектакль имеет два компонента: а) объективную структуру ситуации как реально происходящего события или существующей в данном социокультурном поле модели (например, празднование дня рождения);

б) определение ситуации ее потенциальными участниками. Последний компонент – это процесс декодирования, происходящий в голове участников, который имеет тенденцию к объективации, т. е. исполняет роль идеальной программы, материализующейся в поведении. Этот механизм четко сформулирован в «теореме Томаса»: ситуации, которые люди определяют как объективные, объективны по своим последствиям. Даже совершенно неадекватное определение названия наблюдаемого спектакля имеет объективные последствия: индивид либо включается в него, либо проходит мимо, выбирая ту или иную модель поведения. В дальнейшем логика спектакля может раскрыть ему его ошибку, но начало вытекает из программирующего определения названия, которое часто задает распределение ролей и характер исполнения после внесения коррективов.

3. Жанр спектакля. Житейская ситуация воспринимается через ту или иную призму. Жанр программирует ход ситуации. Ее каркас остается неизменным, но стиль его интерпретации может существенно влиять на структуру ее смыслов. Так, юбилей можно организовать в жанре пафосного мероприятия или бесшабашного капустника. Лекция как спектакль может идти в форме, напоминающей проповедь, или в виде провокации дискуссии равных. Чем более толерантна среда, тем больше свобода индивидов в выборе жанра разыгрываемого стандартного спектакля.

4. Сценарий. Это описание содержания актов, составляющих житейский спектакль, и их последовательность. В качестве сценария могут выступать формальные документы: инструкции, методические разработки, указания, правила и т. п. Но гораздо чаще эту же функцию выполняют неписанные традиции, ритуалы, этикетные правила и т. п. Сценарий в своей основе формируется культурной программой данного социокультурного поля (семьи, социальной группы, нации и т. п.). Его каркас поддерживается аргументами «так принято», «так делали всегда», «так ведут себя все нормальные люди», «так положено» и т. д.

Важными блоками сценария могут быть ритуалы и этикет. Это близкие, но не идентичные формы символического поведения. Ритуал всегда связан с некоторым изменением, переходом, преобразованием. Этикет же утверждает уже сложившиеся отношения. Ритуал обозначает событие, а этикет регламентирует жизнь между ритуалами⁷.

Несмотря на то, что повседневность отличается приземленностью, она может включать в себя **ритуалы**, т. е. относительно жестко формализованные действия, насыщенные символическим смыслом. «Можно мыть посуду и готовить потому, что хочется есть, а можно – исполняя священный долг, символизируя этим существование некоторой целостности, которая называется семьей. В этом случае такие вещи, как оставленная наутро посуда или обед, приготовленный второпях, невозможны и рассматриваются как святотатство, в этом случае квартиру убирают каждое утро, даже если она абсолютно чиста, воспринимая такую процедуру как некое священнодействие»⁸. Ритуал выделяется из других практик не содержанием действий, а вкладываемым в них смыслом и мотивацией.

Но в то же время во многих ситуациях участники свободны корректировать стандартный спектакль, внося в него инновационные элементы, вставляя свои варианты высказываний и действий. Есть стандартный и официальный сценарий «Правила дорожного движения», но даже в его жесткие рамки водители умудряются вносить свои коррективы (например, деля правила на «обязательные» и «необязательные»). Неформальные сценарии (вечеринка друзей, отдых на пляже) гораздо шире открыты для творческих коррективов.

5. Режиссура. Это руководящая функция, которая выполняется в разных вариантах: либо ее осуществляют все участники коллективно, либо она распределяется между ними («ты отвечаешь за это, а ты – за то»), либо она

делегуется одному лицу на один спектакль или их череду. Чем сложнее организация житейского спектакля, тем важнее эта функция как предпосылка успеха. Режиссер, с одной стороны, действует в рамках предписанного данной культурной программой сценария. Он не может заменить по своему усмотрению день рождения субботником по уборке картошки. С другой стороны, он более или менее свободен в интерпретации сценария, может вносить в него изменения, подвергая стандартный текст своей индивидуализации. В результате типичные для данной среды спектакли (экзамен в университете и др.) похожи друг на друга, но в каждом из них прослеживается индивидуальность режиссера (в данном случае – экзаменатора), конструирующего стилистически своеобразную стандартную ситуацию.

6. Отбор актеров. Решать, кто участвует в данном житейском спектакле, а кто нет, – функция режиссера. С одной стороны, он связан внешними обстоятельствами: кого-то нельзя не включить, как бы ни хотел режиссер этого избежать. Многие стандартные спектакли включают учет уже имеющихся социальных сетей, выходящих за рамки данной ситуации. При организации многих мероприятий это обосновывается так: «такого-то нельзя не позвать» (он близкий родственник, друг и т. д.). С другой стороны, режиссер имеет достаточно возможностей скорректировать круг участников.

7. Свидетели и зрители. С точки зрения классической логики И. Гофмана, атрибутом спектакля является наличие аудитории: спектакль – это представление для кого-то. Нет аудитории – нет спектакля. Однако аудитория – это очень размытая и динамичная категория. Ее условно можно разбить на две составные части. Первая – свидетели, т. е. те, кто в силу разных обстоятельств оказались в аудитории. Вторая – зрители. Различие между ними конструируется режиссером и актерами через механизм приписывания значимости: свидетели – это все, кто имеет возможность наблюдать спектакль, а зрители – те, для кого идет игра, чье отношение к происходящему важно для исполнителей.

Грань между актерами и зрителями условна и подвижна. Она может быть организована по типу обычного театра: одни играют, другие смотрят. Но возможны и иные варианты, широко распространенные в повседневной жизни: актер одновременно и зритель, поскольку на него рассчитано исполнение роли, он чередует актерские и зрительские функции.

Можно говорить о наличии **спектаклей разных уровней**, различающихся напряженностью игры, что определяется составом, статусом зрителей. Все, как в обычном театре: есть спектакль, на который приехал президент, прихватив высокого иностранного гостя, есть премьера. Это спектакли высшего уровня, где все силы брошены на то, чтобы показать товар лицом. Но есть бесчисленные спектакли в будние дни. Тут могут схалтурить, поставить вместо уставших «звезд» актеров попроще. Есть и репетиция. Это тоже спектакль, но его смотрят только свои. За кулисами игра продолжается, но в качестве зрителей выступают коллеги, рабочие сцены и т. д. Это «свои», перед которыми тоже нужно играть, но самого себя. Правда, это тоже роль, включающая соображения правил приличия, желание выглядеть лучше, создать благоприятное впечатление, что требует сдерживания негативных эмоций, управления зрительскими впечатлениями (например, стараются не показываться в неприглядном виде).

В обычной жизни также наблюдаются спектакли разных уровней. Есть званый обед с приглашением важных гостей, есть обед для друзей, а есть семейный обед. Чем ближе зрители и актеры друг другу, тем меньше напряженность, ответственность, тем меньше вкладывается в спектакль материальных и эмоциональных ресурсов.

8. Границы спектакля во времени и пространстве. Социальное пространство имеет прерывистый характер, в нем возникают узлы (ситуации) взаимодействия (поля). Ситуации локализованы во времени и пространстве.

Это принципиально важное ограничение: за пределами границы меняется логика предписаний и социальных ожиданий. То, что уместно в границах ситуации, становится странным или абсурдным за ее пределами. Классическая фраза «театр начинается с вешалки» – тема для обсуждений и в обыденной жизни. Где и когда начинается и кончается лекция (вечеринка, митинг, чаепитие на работе и т. д.)? Здесь не может быть однозначного и очевидного ответа. Границы носят дискурсивный характер, т. е. конструируются в процессе обсуждения их смысла, функций, обоснований всеми участниками спектакля.

Там, где кончается спектакль (во времени и пространстве), начинается **закулисная зона**, или другой спектакль. Чисто закулисная зона наблюдается, когда актер остается в одиночестве или в обществе людей, которые определяют его как «в доску свои». Здесь нет игры. Участники ситуации слишком хорошо друг друга знают и не видят смысла казаться лучше, чем они есть в реальности.

Ключевым маркером границы являются свидетели и зрители. Но нередко наблюдается нарцисстический феномен театра одного актера: он не только сам играет, но и совмещает функции и актера, и зрителя. Здесь действует несколько механизмов:

а) актерский габитус. Длительное исполнение какой-то роли приводит к тому, что актер способен ее автоматически исполнять и в не требующей этого ситуации. Иначе говоря, роль превратилась во второе «Я». Индивид уже не играет для зрителей, он живет в тональности привычной роли;

б) учет возможности знака-следа. Данную ситуацию никто не наблюдает, но ее последствия (избыточный вес после беспечного отпуска, отеки под глазами после лихой вечеринки) завтра станут публичными, и это приходится учитывать;

в) «зеркальное Я». Этот механизм, описанный Ч. Кули, сводится к рассматриванию себя в зеркале чужих глаз. Сейчас их нет, но что они скажут, когда увидят? И тогда ситуация одиночества может превратиться в репетицию перед публичным спектаклем;

г) совесть как внутреннее «зеркальное Я», или внутренний судья. Ролевые предписания, глубоко усвоенные индивидом, могут соблюдаться под давлением этого строгого зрителя, который всегда с тобой.

9. Декорации. Это материальная среда, в которой разворачивается ситуация. Декорации выполняют двойные функции. С одной стороны, это текст, интерпретируемый, декодируемый аудиторией. Он расширяет семантический потенциал спектакля, передавая информацию о его характере, возможном ходе событий, статусных характеристиках ключевых участников. Так, по интерьеру квартиры, кабинета, автомобилю, оснащению аудитории очень много можно сказать о том, что здесь происходит, какими ресурсами обладают участники. Декорации противоречивы. Они формируются участниками по правилам принятого в данном поле языка (например, языка интерьеров, ландшафтного дизайна и т. д.), но в то же время конкретные декорации данного спектакля – это уже индивидуализированное высказывание, сформулированное конкретным режиссером и/или актерами. С другой стороны, декорации выполняют организующую функцию и в этом качестве являются частью повседневной социальной структуры. Они представляют собой ресурсы для определенного типа действий, делаая их возможными и в то же время исключая или затрудняя действия иного типа. Так, кафе с действующими мощными звуковыми колонками делает проблемной возможность чаепития как делового общения.

10. Костюмы. Это не просто одежда и обувь или вообще внешность. Категория костюма привязывает эти материальные атрибуты индивида к исполняемой им роли. Одежда защищает от холода и стыда, а костюм обеспечивает игру в конкретном спектакле. Он его неотъемлемая часть. Костюм может радикально менять характер спектакля (например, король в парадном одеянии и голый) – его название, жанр и логику событий. Как и де-

корации, костюмы выполняют двойные функции. С одной стороны, это текст, репрезентирующий конкретного актера в единстве его статусной позиции, вписанной в ситуацию. С другой стороны, костюм выполняет организующую функцию как ресурс социальной структуры ситуации. В этом качестве он что-то позволяет, а что-то затрудняет или исключает (сравните женские туфли на высоком каблуке и кроссовки как ресурсы передвижения по сцене).

Костюм, как текст, создается в рамках принуждающей логики языка одежды, обуви, прически и т. п. Чтобы обеспечить нормальное взаимодействие в рамках стандартного спектакля, надо одеться «как принято», «прилично» и т. д., т. е. соответствовать социальным ожиданиям других участников. В то же время костюм – это индивидуальное высказывание, могущее претендовать на оригинальность, выражение индивидуальной неповторимости и т. д. Иначе говоря, костюм обеспечивает и интеграцию в группу исполнителей, и выделение из толпы.

11. Игра актеров. Актер в житейском спектакле находится в противоречивой статусной позиции. С одной стороны, он выбрал и/или ему предписали определенную роль, предполагающую заданное извне содержание (действия, высказывания, костюм и т. д.). Он играет «как положено». С другой стороны, в рамках даже самой жесткой роли есть пространство для выбора. Можно биться о прутья клетки или принять их как необходимость, которая, будучи осознанной, воспринимается как свобода. Актер индивидуализирует стандартную роль по следующим направлениям:

- а) исполняет, адаптируя статус к своим возможностям;
- б) исполняет, следуя логике своей собственной интерпретации смысла и содержания роли;
- в) приписывает роли ту или иную значимость по своему усмотрению. Это может быть дело жизни, возвышенное служение сакральному делу или вынужденная имитация игры в рамках допустимой халтуры.

* * *

Логика институционально-драматургического подхода меняет механизм, объясняющий человеческое поведение. Ключ ищется не в сознании конкретных людей, а в комплексе потребностей и интересов, логике ситуаций, навязывающих определенные роли и репертуар стилей их исполнения. В силу этого данный подход выполняет разные функции. Во-первых, это теоретическая модель, описывающая не всю, но существенную часть повседневной реальности. Во-вторых, это методология исследования, требующая начинать его с анализа структуры ситуации, имеющей характер житейского спектакля. В-третьих, это методические принципы организации полевого исследования, описывающие специфику предмета и исследовательских вопросов на каждой его фазе.

Институционально-драматургический подход – разновидность деятельностно-конструктивистского подхода. Если последний применим для анализа любых объектов (во всех сферах и любых масштабах), то второй – только для стандартных ситуаций непосредственного взаимодействия.

¹ См.: Бурдые П. Начала. М., 1994; Он же. Социология социального пространства. СПб., 2005.

² См.: Гидденс Э. Устроение общества. М., 2003.

³ См.: Ильин В. И. Социальное неравенство. М., 2000.

⁴ См.: Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М., 2000.

⁵ См.: Ильин В. И. Быт и бытие молодежи российского мегаполиса: социальная структура формирующегося общества потребления. СПб., 2007.

⁶ См.: Ильин В. И. Драматургия качественного полевого исследования. СПб., 2006.

⁷ См.: Байбури А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 24.

⁸ Глебкин В. В. Ритуал в советской культуре. М., 1998. С. 23.

Поступила в редакцию 31.11.09.