

желания скрыть их, там отказ от чувств является единственным средством сохранить хотя бы долю неуязвимости. К примеру, чтобы не привлекать внимания к себе, люди пытались носить как можно меньшее количество драгоценностей, кружев или необычных украшений; вот одна из причин, по которым в каждое отдельное десятилетие в моде были только несколько узоров на ткани, хотя существовавшие тогда машины легко могли предоставить гораздо большее их разнообразие.

Хотя сами люди старались выглядеть как можно незаметнее, одновременно они начали требовать, чтобы театральные костюмы точно выражали характеры, истории и социальное положение *dramatis personae*. При исполнении в середине столетия пьес на исторические темы предполагалось, что актеры выглядят совершенно так же, как выглядели принц датский или римский император; в мелодраме костюмы и жесты стилизовались до такой степени, что только взглянув на человека, выходящего на сцену быстрым, семенящим шагом, можно было понять, что это крестьянин еще до того, как он произнесет хотя бы слово. В общем, в драматическом искусстве, в отличие от жизни, можно было видеть ясно выраженную лич-

35

ность, здесь преобладало личностное. Актер и музыкант поднялись в своем социальном статусе гораздо выше того положения прислуги, которое они занимали при старом режиме. Социальный взлет артиста-исполнителя основывался на выражаемой им сильной, волнующей и предположительно моральной личности, полностью противоположной обычной буржуазной жизни, в которой люди старались избежать внешних проявлений личностного, подавляя свои чувства.

В таком обществе, на его пути к тому, чтобы стать обществом личностного - где особенности характера проявлялись помимо воли, где приватное налагалось на публичное, где защитой от посторонних интерпретаций служило подавление чувства, поведение на публике менялось существенным образом. Чтобы не поддаться волне чувств, в публичных местах стали молчать; молчание стало единственным способом присутствия в публичной жизни (особенно в жизни улицы). В середине XIX века в Париже и Лондоне, а затем и в других западных столицах, возник образ поведения, совершенно несхожий с известным в Лондоне и Париже за сто лет до того или с тем, что существует сегодня в большинстве незападных стран. Возникло представление, что незнакомые люди не имеют права говорить друг с другом, что у каждого человека в публичном месте есть право на некую невидимую границу, право остаться в одиночестве. Публичное поведение было связано с наблюдением, с пассивным участием, со своего рода вуайеризмом. "Гастрономия глаза", так Бальзак назвал это; быть открытым всему, ничего не исключать из поля зрения *a priori* - основой этому выступало отсутствие необходимости соучастия, вовлеченности в события. Право на такую невидимую стену молчания означало, что знание публичного приобрело статус наблюдения за окружающим миром, за мужчинами и женщинами, за происходящим. Знание более не производилось в социальном взаимодействии.

Парадокс соединения зримости и изоляции, которым характеризуется столь значительная часть публичной жизни сегодня, возник как следствие права на молчание на публике, оформившееся в предыдущем столетии. Изоляция посреди открытости и видимости другим была логическим результатом подчеркивания права оставаться безмолвным, решившись на проникновение в эту хаотическую и все же притягательную сферу.

Говорить о следствиях кризиса публичного в XIX веке значит говорить о таких мощных силах как капитализм и секуляризация, с одной стороны, и о вышеупомянутых четырех психологических условиях, с другой: невольной демонстрации своего характера, взаимоналожения представлений о публичном и приватном, защите через отстраненность, молчании. Пристрастие к самости является попыткой разрешить эти головоломки предыдущего столетия путем отрицания. Всеприсутствие интим-

36

но-личного - это попытка решить проблему публичного посредством самого факта существования публичного. Чем больше на нем настаивают, тем более деструктивным становится влияние прошлого. Так что XIX столетие по-прежнему продолжается.

37

Глава 2. РОЛИ

Изменение баланса между публичным и приватным привлекало внимание многих, писавших о современном обществе, - и озадачивало их. Озадачивали их две вещи.

Тема эта настолько бездонна, что ее трудно привести к какой-либо форме. Здесь сплетаются такие разные проблемы как эрозия публичного пространства в городах, проникновение психологических понятий в политический дискурс, наделение артистов особым статусом в качестве публичных личностей и заклеивание не-личностного как морального зла. Говоря о части той же самой проблемы, трудно указать, какого рода специфический опыт, какого рода "данные" соответствуют здесь общей схеме. С точки зрения здравого смысла можно, например, предположить - то, что на смену городским улицам и площадям в качестве социальных центров пришли пригородные гостиные, как-то связано с возросшей погруженностью в вопросы самости. Но какой точный смысл имеет подобная связь и что из нее следует?

Вторая проблема менее конкретна. По причине всеохватности данного круга вопросов, авторы, обращающиеся к нему, пишут, как кажется, о чем-то другом - о чем-то, что тоже включено в проблему эрозии публичной сферы, но что не так непосредственно очевидно в их дискурсе. Это проблема социальных категорий, которыми описываются человеческие существа. Какие социальные условия способствуют выражению людьми своих чувств так, что это вызывает некоторый благодарный отзыв? При каких условиях человеческие существа применяют свои креативные силы ради того, чтобы выразить свой повседневный, обычный опыт? Эти вопросы являются вопросами о том, *когда* человеческие существа естественным путем и последовательно обращаются к энергиям, которые ныне кажутся замкнутыми в очень специфической резервации Искусства. Многие современные книги, в которых затрагивается вопрос помешательства общества на проблеме самости указывают на тот факт, что такая одержимость приватным пространством не позволяет людям открываться друг другу, что мы являемся артистами без искусства. Но что это за искусство, которое разрушается такой приверженностью интимно-личному?

38

Существует связь между вопросом метода и вопросом о подавлении выражения. Искусность, которой так много в самопоглощенности, есть искусность притворства; для того, чтобы быть успешным, притворство требует аудитории,

состоящей из посторонних, но среди близких она бессмысленна или даже разрушительна. Притворство в форме манерности, условностей и ритуальных жестов есть как раз то, что составляет отношения между людьми в публичной сфере, то, из чего эти отношения извлекают эмоциональный смысл. Чем более социальные условия размыывают форум публичного, тем менее людям позволяет упражняться в притворстве. Члены тесного сообщества становятся артистами, лишенными искусства. Модусы же притворства суть "роли". Следовательно, одним из методов прояснения смысла сдвига между публичным и приватным в современной культуре может быть исследование исторических изменений в этих публичных "ролях". Таким и является метод данной книги.

Поскольку сегодня в области социальных исследований царит вавилонское столпотворение, небесполезно будет начать с прояснения некоторых представлений, существующих ныне в описаниях дисбаланса психологических и социальных притязаний современной культуры. Те, кто непосредственно связывают себя сданными проблемами, распадаются на два более-менее различных лагеря. В одном лагере находятся те, кто рассматривает моральные условия общества, с точки зрения психологии; в другом - те, кто ищет объяснения исторических источников подобных изменений, прибегая к понятиям марксистской традиции.

Моралисты большее внимание уделяли вопросам самовыражения, вызванным вышеупомянутым историческим дисбалансом; их внимание, однако, сосредоточено не столько на теории креативных возможностей того или иного общества, сколько на специфически современном парадоксе, согласно которому люди озабоченные выражением собственных чувств, не являются откровенными людьми. Этот парадокс исследуется в таких трудах, как книга немецкого социолога Теодора Адорно "Язык подлинности", в критике субъективности как истины, в работах некоторых французских психоаналитиков и, наиболее убедительно, в последних сочинениях Лайонела Триллинга.

К концу жизни темой Триллинга стала критика убеждения в "безграничности" самости в современной культуре. В первой работе из этого ряда, "Искренность и аутентичность", Трилинг стремился выявить такие условия, при которых откровенность не является актом выражения. Его исследование прежде всего было нацелено на понимание сдвига в языке, который воплощает эту истину, сдвига от языка личной искренности, на котором говорили до 19 столетия, к языку индивидуальной аутентичности, который зазвучал после. Под искренностью Трилинг понимает предъявление в области публичного того, что является личным чувством; под

39

аутентичностью прямое предъявление другому собственных попыток чувствовать. Модус аутентичности стирает различия между публичным и приватным. Предположения, что природа человека может состоять в постоянном переживании по поводу своего влияния на других, что притворство и самоподавление могут быть морально значимы - эти представления потеряли смысл под защитой аутентичности. Вместо этого универсальным мерилом достоверности и истины стало предъявление самости но что открывается через откровенность перед другим? Здесь, прибегая к анализу литературных текстов, прежде всего к критике Сартра, Трилинг приходит к идее, которую мы определили психологическим понятием "нарцисизм". Чем больше человек сосредотачивается на подлинности своих чувств, а не на их объективном содержании, тем более субъективность становится целью в себе, тем менее откровенным человек может быть. В условиях самопоглощенности моментальное открытие себя теряет форму. "Вникни в мои чувства" - это неприкрытый нарцисизм, но Трилинг показал, что он подразумевает менее явную формулу "Я могу показать тебе только свои попытки чувствовать".

Дэвид Рисмен понимает эти исторические изменения в значительной степени сходно с Лайонелом Трилингом, хотя его размышления в книге "Одинокая толпа" разворачиваются с противоположного конца. (Позже, в своей менее известной, но не менее важной работе по социологии образования, он сблизился с позицией Триллинга.) Поколение американцев, выросшее на "Одинокой толпе", чаще всего неверно понимало намерения автора. Они полагали, что Рисмен критиковал американское общество за стремление заменить протестантскую культуру внутренней самостоятельности и частных нужд культурой, в которой люди требуют от окружающих большей открытости потребностей и желаний. И в самом деле, при всех ее проблемах, эта направленность-на-окружающих, как полагал Рисмен, была изменением к лучшему в американской жизни, как и в жизни европейских обществ (если они последуют тем же путем). Непонимание мысли автора было логическим следствием культуры, в которой жили его читатели; ибо над этим поколением довлело желание использовать психологическую жизнь как убежище от пустоты социального мира и как упрек этому миру. Упрек и вытекающий отсюда бунт тех из поколения 60-х, кто призывали "прийти к соглашению" прежде чем действовать, не стали вызовом доминирующей культуре, но на самом деле невольно способствовали углублению дисбаланса между пустотой публичной сферы и внутренним миром, отягощенным задачами, которые ему не под силу.

Мы обращаемся к книге Рисмена не потому просто, что ее неверно поняли. И не потому, что сам Рисмен будто бы неверно описал структуру исторического движения - ведь и в самом деле нельзя не признать, что произошел переход от того что он называл "обществом направленным к

40

другому" к "обществу интравертов". Достижением Рисмена было создание социально-психологического языка для описания этой общей и многогранной проблемы. Более того, Рисмен был первым, кто показал, что авторы, обратившие внимание на отягощенность личной жизни и на то, как это влияет на способность помешанных на собственной самости людей к самовыражению, принадлежат к конкретной традиции социальной мысли. Это традиция, заложенная в начале XIX века трудами Алексиса де Токвиля.

Токвиль положил начало критике современного типа на особом этапе своей работы, во втором томе "Демократии в Америке", вышедшем через пять лет после первого. В первом томе указывалось на опасность демократии (которая сводилась Токвилем к уравниванию), состоящую в подавлении отклонений и инакомыслия правящим большинством. Во втором томе книги Токвиля упор делается не столько на политике, сколько на особенности повседневной жизни в условиях равенства, и теперь опасность видится не в подавлении отклонений, а в чем-то более сложном и тонком. Это опасность, исходящая от самих масс граждан, а не от их врагов. Ибо, как уверен Токвиль, при строгом социальном равенстве интимно-личные аспекты жизни становятся все более и более важными. Если в публичной сфере все похоже на всех, публичные предприятияверяются в руки бюрократов и государственных функционеров, которые должны стоять на страже общих (т. е. одинаковых) интересов.

Так главными вопросами жизни все более и более становятся вопросы психологические - поскольку граждане, доверяя государству, будут все менее интересоваться происходящим за пределами сферы интимно-личного. Каков же будет

результат?

Токвиль видит его как двойное ограничение. Количество людей, готовых взять на себя эмоциональный риск принятия решения будет все уменьшаться. Люди будут честолюбивы, но не будут испытывать страстей, еще менее они будут давать им выход, поскольку страсть может угрожать стабильности интимно-личной жизни. Во-вторых, удовлетворить самость будет все сложнее и сложнее, поскольку, доказывает Токвиль, *любая* эмоциональная связь может иметь смысл только если она понимается как часть системы социальных связей, а не как "самодостаточная и невыразительная цель" индивидуализма.

Немногие из тех, кто принадлежит к традиции Токвиля, разделяют ее исходные основания - а именно уверенность, что такое психологическое зло является результатом общества, где условия для всех равны. Ни Триллин, ни Рисмен не считают, что равенство "влечет за собой" видение мира в категориях интимно-личного. Но если не равенство, то что же? Такова трудность, с которой столкнулась данная школа сегодня, ибо вся сложность их моральных прозрений и их представлений о природе человека

41

связана с препятствиями к самовыражению, возникающими в сфере интимно-личного.

Второй современный подход к проблемам видения мира в категориях интимно-личного опыта в большей степени был связан с данными аспектами, а в меньшей - с вытекающими отсюда сложностями морального и психологического плана. Этот подход получил свое воплощение в работах Института социальных исследований ("Франкфуртская школа") после Второй мировой войны. В довоенный период сотрудники института, прежде всего Теодор Адорно, попытались дать всеохватывающий анализ понятия аутентичности чувства, как на уровне повседневного опыта, так и в более философских категориях гегельянства. После войны представители более молодого поколения франкфуртцев, Юрген Хабермас и Хельмут Пlessнер, продолжили эту работу, сосредоточившись на изменении смысла слов "публичное" и "приватное". Хабермас исследовал общественное мнение, проследивая то, что люди думают о публичном измерении социальной жизни; Пlessнер связывал изменение соотношения публичного и приватного с изменениями характерных признаков города. Это поколение франкфуртцев отказалось от психологических "глубин" Адорно и Макса Хорхаймера в пользу акцента на "экономическом" если понимать экономику в широком смысле, как производство средств жизни. При этом они опирались на разработанное Марксом понятие "перенесения в сферу приватного" неотъемлемого от буржуазной идеологии: компенсаторной тенденции современного капитализма, которая состоит в том, что люди работающие в безличной ситуации рынка инвестируют в семью и воспитание детей те чувства, которые они не могут инвестировать в сам труд.

Результатом стало значительное усовершенствование понятия "перенесения в сферу приватного", но эти авторы, прежде всего Пlessнер, заплатили немалую цену за него. Чем более они возвращались к марксистской ортодоксии, тем более одномерным становилось описываемое ими зло: человек превращался в отчужденное, страдающее создание в руках ужасной системы, системы, интериоризированной в самих его чувствах - а не созданием, чью собственную склонность к саморазрушению и катастрофе самовыражения усиливает деструктивная система. Сложился язык чистой виктимизации. А поскольку чистая жертва является пассивным объектом ударов судьбы, оказалась утеряна вся сложность подлинной виктимизации и прежде всего активное соучастие в собственной деградации, описанное школой Токвиля.

Каждая из этих школ сильна в том, чего не хватает другой. Первая обладает значительными описательными возможностями и пристально изучает феномен видения мира в категориях интимно-личного опыта; вторая располагает точным языком (хотя и сводящимся к Марксову понятию

42

перенесения в сферу приватного) для анализа возникновения этого феномена. Однако первая школа целиком сосредоточена на том факте, что за вопросом самопоглощенности стоит более фундаментальный вопрос. Она понимает, что способность человеческих существ к самовыражению может стимулироваться рядом социальных условий и что эти условия способны упрочить самодеструктивные побуждения личности. Молодое поколение Франкфуртской школы постепенно становилось глухо к этой неявной проблеме, так что зло социальной жизни стало выражаться хорошо известными "катастрофическими" клише отчуждения, деперсонализации и тому подобного.

Чтобы решить эти проблемы - оставаться равно чутким к историческим фактам и к сложности их последствий, - требуется обладать и теорией, и методом. Исследователи социальных проблем часто вводят в заблуждения и себя и других, полагая, что метод будто бы является нейтральным средством по отношению к целям исследования, что ученый просто "прилагает" теорию к той или иной проблеме. Изучая эрозию публичных ролей, мы прибегаем к способу исследования, одновременно являющемуся теорией своего объекта а именно такой теорией, которая считает, что в субъекте содержится больше, чем видят его глаза, что для субъекта конститутивна скрытая проблема, проблема условий, при которых человеческие существа способны действительно выразиться перед лицом друг друга.

РОЛИ

"Роль" обычно определяют как поведение, пригодное в одной ситуации и не пригодное в другой. Плач как таковой есть поведение которое не может быть описано как "роль"; плач на похоронах есть поведение, могущее быть так описано - он ожидаем, уместен, присущ этой ситуации. Значительная часть исследований ролей было каталогизацией того, какой тип поведения уместен в той или иной ситуации, и развивающиеся сегодня теории ролевого поведения сосредоточены на том, как социум производит определения уместности. Однако эти каталогизации обычно упускают из вида тот факт, что роли не являются простой пантомимой или молчаливым спектаклем, где люди механически выказывают правильные эмоциональные знаки в правильном месте и в правильное время. Роли предполагают также и систему убеждений насколько люди серьезно относятся к своему поведению, поведению других, к ситуациям, в которые они вовлечены, в каких категориях они описывают эти ситуации. Помимо любых каталогов человеческого поведения существует и вопрос о том, какую ценность человек придает "при годном для данной ситуации" поведению. Роль составляют и система убеждений, и поведение; именно это и делает столь сложным изучение ролей с исторической точки зрения. Ибо неред-

43

ко новые структуры поведения продолжают объясняться старыми убеждениями; с другой стороны, нередко один и тот

же тип поведения переживает свое время и продолжает существовать, хотя люди приходят к новому пониманию его смысла.

Роли предполагают специфический тип убежденности. Это можно заметить, отличая подобную убежденность от двух родственных понятий - "идеология" и "ценность". Убежденность можно отличить от идеологии очень просто. Утверждение "Система выжимает из рабочих все соки" есть идеологическое утверждение. Подобное идеологическое утверждение является формой познания - рационального или нерационального - для определенного набора социальных условий. Эта идеология становится убежденностью тогда, когда она сознательно берется в расчет при поведении того человека, который разделяет эту идеологию. Идеологию часто путают с убежденностью, поскольку путают познание с убежденностью. "Я тебя люблю" - фраза, обладающая понятным гносеологическим смыслом; можно ей доверять или нет, не зависит от того, что она является осмысленным высказыванием; а от того, в подходящий ли момент она произносится и так далее.

Большая часть того, что люди думают о социальной жизни, никогда не отражается на их поведении и не влияет прямо на него. Идеология такого пассивного рода сегодня часто проявляется в социологических опросах; люди сообщают интервьюеру что они думают о городских проблемах или о недостатках чернокожих и интервьюер полагает, что узнал правду об их чувствах, поскольку таковые мнения могут быть рационально соотнесены с социальным статусом информантов, их образованием и так далее, а затем люди начинают вести себя неким странным образом относительно своих признаний. Вот показательный пример такого несоответствия: в начале 70-х гг. в Соединенных Штатах профсоюзные бюрократы громко проклинали противников войны во Вьетнаме, обвиняя их в "отсутствии патриотизма", и одновременно на практике оказывали сильнейшее давление на правительство, требуя окончания войны. Исследование убежденности как того, что противоположно мнению, является, следовательно, изучением данных чувств и отношений, связанных с действиями и непосредственно [влияющих на эти действия. Убежденность в своей роли с формальной точки зрения может быть определена как активация идеологии и эта активация вызывается влиянием социальных условий, а не диктатом лингвистической непротиворечивости.

Выражения "социальные ценности" и "системы ценностей" суть варваризмы, навязанные обыденному языку социальными науками. Признаюсь, я никогда не понимал, что такое "ценность". Это что-то ускользающее. Если это фрагмент языка, посредством которого люди рационализируют свой социальный мир, тогда "ценность" следует понимать как фрагмент идеоло-

44

гии. Если "ценность" - это "значимая идея", то тогда эта категория совершенно некорректна. "Свобода" и "правосудие" суть значимые идеи, означающие разные вещи для разных людей и в разные эпохи; если назвать их социальными ценностями, это *per se* не даст объяснения почему они ценны.

Так что я буду понимать убежденность как активацию рационального познания социальной жизни (идеологии); эта активация происходит вне рамок лингвистических правил осмысленности высказывания; категория "ценность" выводится за рамки нашего анализа как двусмысленная. При анализе ролей более уместно понятие убежденности, более того, убежденность не связана с природой Бога или психологической конституцией человека, она (убежденность) относится к специфическому поведению и поступкам. Она связана с тем, во что человек верит, когда молится в церкви - в противоположность его спонтанной молитве во время прогулки за городом. Его представление о том, что предпринимает хирург, надрезая гнойник на его теле и его общее понятие о хирургии суть два разных типа убежденности. Неразумно отрицать, что может существовать логическое различие между общей верой в Бога и верой в Него, во время молитвы Ему в Церкви; достаточно очевидно, как то, что такое различие может существовать, так и то, что его может и не быть. Обращая внимание на особенности той или иной ситуации, возможно понять, как меняется убежденность в зависимости от ее отношения к действию и это может помочь в исследованиях "мировоззрения", "культурной ментальности" и тому подобного.

Изучение ролей имеет длинную (хотя и остающуюся за рамками социологии) историю в западной мысли. Одна из древнейших идей Запада заключается в том, что человеческое общество само по себе можно рассматривать как театр. Это традиция *theatrum mundi*. Платон в "Законах" видел человеческую жизнь как пьесу для кукольного театра, разыгранную богами; общество как театр - излюбленная тема Петрония в "Сатириконе". В христианскую эпоху театр мира часто понимался как театр с одним зрителем - Бог с состраданием взирал с небес на трагикомедию и маскарад своих детей внизу. К XVIII столетию, говоря о мире как театре, стали представлять иную аудиторию для этой пьесы - друг друга, божественное сострадание уступило место зрителям, желающим получать удовольствие, порой даже циничное, от разыгрывания сцен повседневной жизни. Позднее такое отождествление театра и общества было продолжено в "Человеческой комедии" Бальзака, у Бодлера, у Манна и - как ни странно это может показаться — у Фрейда.

Образ общества как театра не имел однозначного смысла, пройдя через столько рук на протяжении такого периода времени. Ноу него постоянно было три моральных задачи. Первой было задача указания на иллюзию и заблуждение как на основной вопрос социальной жизни, второй -

45

разделение человеческой природы и социального поведения. Человек как актер вызывает доверие; вне условий и времени исполнения роли, наоборот, такое доверие могло и не возникнуть; следовательно, доверие и иллюзия в таком образе общества связаны воедино. Подобным же образом, о природе самого актера как человека нельзя судить по той или иной разыгрываемой им роли, поскольку в другой пьесе или в другой сцене он может появиться под совершенно иной маской; как, следовательно, по поведению в театре общества можно судить о человеческой природе?

Третьей, и наиболее важной предпосылкой *theatrum mundi* является представление об искусстве, к которому прибегают люди в повседневной жизни. Это искусство поведения и люди, практикующие его, играют "роли". Для таких писателей, как Бальзак, эти роли суть разнообразные маски, которые необходимо надевать в различных ситуациях. Образ человека как существа, всегда выступающего под той или иной маской, полностью соответствовал убеждениям как Бальзака, так и других писателей, рассматривавших человеческие дела как своего рода *comédie*; согласно этим убеждениям, по поведению человека нельзя сколь-нибудь строго судить о человеческой природе и даже нельзя дать частного определения морали.

Ирония заключается в том, что к тому времени как современные социологи стали все больше и больше интересоваться

самими масками (неуклюже названными "ситуативно-ориентированным поведением"), классическое представление о морали перестало существовать. Возможно, это просто предрассудок. Все еще слишком часто исследователи ролей исходят из предположения, что в "донаучную" эру ничего подобного не было известно. Возможно, именно эти "ученые" из области социальных наук склонны верить, что человеческое поведение и человеческая мораль являются чем-то различным и что наука обращается только к первому из них. Но, я полагаю, причиной такого сужения горизонта, произведенного социологами сегодня в традиции *theatrum mundi*, было нечто более важное. Оно имеет отношение к самому сдвигу, дисбалансу между публичной и приватной жизнью и это ясно проявилось в работах лидера современного ролевого анализа Ирвинга Гоффмана.

Гоффманом исследован широкий спектр поведенческих ситуаций; он изучал как фермеров Шетландских островов, так и душевнобольных, лиц с психическими отклонениями; им исследовалось дорожное движение в городах, реклама, казино, хирургические операции. Он является чутким и проницательным наблюдателем, фиксирующим тончайшие оттенки и изменения, играющие столь значительную роль в структуре человеческих взаимодействий. Проблемы в его работах возникают тогда, когда он пытается строить на основе своих наблюдений теоретическую систему.

Каждая из наблюдаемых им "сцен" является фиксированной ситуацией. Каков генезис этих "сцен", как участники этих сцен изменяют роли

46

своими действиями, как - и это крайне важно - каждая из этих сцен возникает или исчезает благодаря мощным историческим силам, действующим в социуме, - к этим вопросам Гоффман равнодушен. Застывшее, не имеющее истории общество сцен в его книгах возникает по причине его уверенности, что поступки человека всегда нацелены на установление ситуации равновесия; люди взаимодействуют друг с другом пока не создадут достаточную устойчивость, чтобы знать чего ожидать от результата взаимосогласования своих действий; согласованные действия суть "роли" каждой конкретной ситуации. Элемент истинности, содержащийся в таком подходе, оказывается утрачен, поскольку Гоффман глух к силам раздора и распада, к изменениям, который могли бы произойти с этим сочетанием элементов и, более того, вовсе не интересуется такими силами. Это картина социума, в котором есть сцена, но нет интриги. А поскольку в этой социологии нет интриги, нет истории, в ней нет и характеров в том смысле, в котором это понятие применяется в театре, ибо здесь действия не вызывают изменений в жизни людей; здесь присутствует только бесконечная адаптация. В мире Гоффмана у людей есть реакции, но нет действительной жизни.

Это внимание к статическому ролевому поведению в ущерб внимания к опыту, получаемому в подобных ситуациях, проистекает из основополагающей моральной установки подобного, казалось бы, вне-морального типа исследований. Так понимаемые роли не допускают сколько-нибудь значительной вовлеченности. Выражение чувств разрешается ненормальным и душевнобольным, а у прочих они предполагаются лишь в очень незначительной степени. Фактически, если та или иная роль предполагает какое-либо страдание, Гоффман объясняет такую коллизию не ее социальными обстоятельствами, сколько тем, что "индивид всегда склонен измениться, смириться, склоняться; даже если он соотносит ситуацию с контрольным ее определением... индивид... стремится схитрить, достичь компромисса, приспособиться и вернуться к покою..."

Поскольку "контрольные определения" фиксированны, целостность опыту придает хитрость. Другими словами, школа Гоффмана являет собой не столько общую теорию социума, сколько главный симптом современной болезни, болезни, являющейся предметом настоящей книги. Симптом этот заключается в неспособности вообразить социальные отношения, вызывающие подлинные чувства, т.е. в том, что публичная жизнь, в которой люди совершают поступки и руководят своим поведением, воображается только в понятиях отстранения, "приспособления" и "успокоенности".

ПУБЛИЧНЫЕ РОЛИ

Как же случилось, что представление об исполнении ролей измени-

47

лось таким образом, что оно все менее и менее связывается с самовыражением, и все более и более - с нейтрализацией и умиротворением других? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сперва вернуться к тому моральному аспекту, что предполагался классической школой *theatrum mundi*, прежде всего к ее уверенности в том, что исполнение ролей является самовыражением, что, вкладывая чувство в свою роль, человек приобщается отчасти к силе актера. Но во что же вкладывают люди свои чувства, когда они исполняют роли?

В театре существует корреляция между верой в личность актера и верой в условности. Игра, притворство, действие, все это требует веры в условности, чтобы быть выразительным. Условность сама по себе есть наиболее выразительное орудие публичной жизни. Но в эпоху, когда персональное отношение определяет степень возможного доверия чему-либо, условность, выдумка, правила служат только для того, чтобы воспрепятствовать открытости человека человеку; они являются препятствием личностного самовыражения. Чем более углубляется дисбаланс между приватной и публичной жизнью, тем менее экстравертны становятся люди. Акцент на психологической аутентичности лишает людей артистизма в повседневной жизни, поскольку они оказываются неспособны дать выход своей фундаментальной креативной актерской силе, способности играть со своим внешним образом и вкладывать чувства в этот образ. Здесь мы оказываемся перед той гипотезой, что театральность связана с интимно-личным особым образом - она ему враждебна; особым образом театральность связана и с развитой публичной жизнью - они дружественны друг другу.

Как же опыт посторонних друг другу людей в театре или мюзик-холле соотносится с их же опытом на улице? В обеих сферах выражение имеет своей средой отношения между посторонними. В социуме с прочной общественной жизнью следует ожидать родового сходства между пространствами улицы и сцены; здесь между опытом самовыражения людей в этих двух сферах должно быть нечто общее. Как только публичная жизнь приходит в упадок, это сходство будет размываться. Логично предположить, что средой, где следует изучать такие связи между сценой и улицей, является большой город. Именно в этой среде жизнь в толпе посторонних друг другу людей наиболее очевидна и здесь взаимодействия между посторонними приобретают особую важность. Коротко говоря, тема дисбаланса между публичной и приватной жизнью должна получить свое объяснение через сравнительно-историческое исследование изменения ролей на сцене и на улице в условиях, где современный тип общественной жизни, коренящийся в имперсональном, буржуазном, секуляризованном социуме, проявился впервые - в условиях космополиса.

48

Сравнивать проблему убедительности, существующую в рамках исполнительских искусств, с проблемой убедительности, характерной для улицы это может показаться чем-то нелепым, поскольку предполагает родственность искусства и социума, а начиная с XIX века такая родственность стала казаться чем-то нелепым. Когда к концу того столетия историки стали применять искусство как средство изучения социальной жизни, обычно они обращались к социальной жизни небольших элит- меценатов, выдающихся личностей эпохи и т. п. Можно вспомнить таких авторов, как Мэтью Арнольд и Якоб Буркхардт, рассматривавших искусство как ключ к пониманию общества в целом, но они были для своего времени исключением по отношению к господствовавшему среди знатоков убеждению, что великое искусство в данный момент времени имеет отношение только к очень ограниченному региону в пределах социума.

Антропологи - вот для кого в текущем столетии взгляд на искусство и социум как единое целое стал чем-то естественным. Но когда этот взгляд стал популярен и вне рамок антропологии, представление об искусстве подверглось тривиализации в духе снобизма, только наоборот. Произошел сдвиг от искусства народа, чаще всего рукодельного и пристально изучавшегося антропологами как подлинно эстетический продукт, к "народному искусству", в котором только ограниченный класс произведений искусства имеет отношение к обществу в целом, произошел сдвиг к "медиа". Медиа являются такой формой народного искусства, в которой любая целенаправленная попытка выражения заменяется морально более нейтральным и более функциональным понятием коммуникации. "Медиум и есть само сообщение" - этот афоризм имеет смысл только тогда, когда выразительность как таковая замещается потоком сообщений. Коротко говоря, чем более утверждалась мысль о взаимосвязи искусства и социума, тем более искусство, призванное выражать эту связь, уходило в тень; серьезное искусство и социальная жизнь остаются так же оторваны друг от друга, как и в XIX столетии, поменялись местами только категории.

Следовательно, сближая исполнительские искусства и социальные отношения необходимо принять ту идею, что серьезное, подлинное, действительное искусство может способствовать пониманию социальных условий, широко распространенных в обществе. Не менее важно отказаться от языка причины и следствия. Например, существует сходство между костюмами парижской сцены и парижской улицы в 1750 году. Вместо того, чтобы спрашивать, какие факторы являлись здесь определяющими- что бессмысленно - важнее исследовать, что говорит нам об образах тела на публике это сходство между сценическими костюмами и уличной одеждой, - при том, что и то, и другое заметно отличались от одежды полагавшейся приличной для дома. Когда в XIX столетии сценические костюмы и уличная одежда стали все менее походить друг на друга, произошла сме-

49

на представлений о теле в пространстве публичного и параметры этой смены могут быть исследованы, если изучить процесс постепенного расхождения между одеждой театральной и уличной.

ПУБЛИЧНЫЕ РОЛИ В ГОРОДАХ

Хотя причина и следствие, влияние и проч. суть понятия недостаточные для описания связи между публичной жизнью и публичными (исполнительскими) искусствами, логическая связь между сценой и улицей все же существует. Эта логическая связь имеет четыре аспекта. Во-первых, театр схож не с обществом в целом, но с его особой частью - большим городом. Это сходство *аудитории* а именно, проблемы как вселить доверие к своему внешнему виду в среде незнакомцев. Во-вторых, в городе возможно возникновение норм достоверности собственного внешнего вида перед лицом незнакомцев и эти нормы *постоянно сопутствуют* нормам, диктующим правила обмена репликами на театральных подмостках в эту эпоху. Тем самым, аудитория может играть общую роль в обеих сферах. В-третьих, до определенной степени общая проблема аудитории решается посредством общей системы убеждений; география публичного возникает благодаря двум своим критериям: мир, внешний непосредствен ному окружению, и круг личного доверия теперь определяется сознательно - и движение по разнообразным социальным кругам и по группам посторонних при помощи данной системы становится комфортабельным. В-четвертых, в той мере, в какой возникает география публичного, *самовыражение* в социальном пространстве начинает пониматься как предъявление другим чувств, *указывающих на сами эти чувства*, а не как предъявление другим чувств, *наличных и действительных для каждого "Я"*. Таким образом, типичными здесь выступают четыре структуры это структуры аудитории, сходства правил достоверности, географии публичного и самовыражения. И в каждом таком абстрактном наборе логических отношений воплощается конкретный человеческий опыт.

Существует, пожалуй, столько же определений города, сколько существует самих городов. В первом приближении таким определением будет привлекательность городов. А простейшим, вероятно, будет то, что город - это поселение людей, в котором встречаются незнакомые друг другу люди. Если принять такое определение, то подобное поселение должно иметь большую и гетерогенную популяцию; эта популяция должна жить более-менее скученно; скученность эта должна создаваться рыночным обменом и разнообразными взаимодействиями масс людей. В такой среде незнакомцев, живущих в тесном контакте друг с другом, существует та же проблема аудитории, что и у актера в театре.

В среде посторонних, оказываясь свидетелем чьих-либо действий, ут-

50

верждений и признаний, человек чаще всего не знает об истории этого кого-либо; не знает он также и о прошлых его сходных действиях, утверждениях и признаниях. Тем самым, становится затруднительно судить, согласно неким внешним стандартам, основывающимся на восприятии отдельных персональностей, достоин ли человек доверия в данной конкретной ситуации. Знание, на котором может быть основано доверие, ограничивается рамками каждой конкретной ситуации. Возникновение доверия зависит, следовательно, от того, как некто ведет себя - говорит, жестикулирует, движется, одевается, слушает - в рамках самой ситуации. Два человека встречаются на званном ужине; один рассказывает другому, что несколько недель находился в депрессии; в той мере, в какой слушатель (в качестве "аудитории") может судить об истинности подобных заявлений только по тому, как незнакомец разыгрывает чувство депрессии, в этой мере подобное явление выступает явлением "городским". Город это такое скопление людей, в котором подобная ситуация, возникает наиболее часто и оказывается в порядке вещей.

То, что невозможно в городе, недопустимо и в театре. Как бы хорошо ни была осведомлена аудитория о личной жизни исполнителя, это никак не повлияет на возникновение доверия к тому, что он или она делают на сцене. Если мы знаем,

что актер подписал справедливый мирный договор - одно это не заставит нас поверить ему в роли Кориолана; если он сделал достоянием гласности свою личную любовную историю это per se не делает его убедительным в роли Ромео. Не позавидуешь тем исполнителям, которые целиком полагаются на свой статус "звезды" - он не будет действовать вечно. Горожанам чаще всего не хватает информации, чтобы судить о поведении незнакомца; в театре мы ведем себя так, как будто ничего не знаем об актере, так что он в каждом отдельном случае должен пробуждать доверие к себе; здесь, недостаточно, чтобы аудитория помнила о том, как он играл эту роль пять лет, месяцев или дней тому назад. Доверие к актеру в театре, подобно, следовательно, доверию незнакомцу - и там, и здесь наши знания ограничены пределами непосредственного контакта. И там и здесь "внешнее" знание со стороны аудитории не имеет значения: в городе - по неизбежности, в театре - согласно "правилам игры".

Итак, сходство между театральными костюмами и уличной одеждой или между стилем исполнения такой трагической фигуры, как Кориолан, и тем стилем, в котором политики ведут себя перед толпой на улице, такое сходство не является просто причинной взаимосвязью, поскольку между аудиториями в данных двух сферах существует нечто большее чем причинная взаимосвязь. Идея того, что человек подобен актеру, а общество - театру, была излюбленной мыслью традиционной школы *theatrum mundi*, поскольку общая проблема доверия у аудитории в прошлом часто решалась посредством использования общей системы представлений о внуша-

51

ющих доверие внешних проявлениях личности. Это не значит, что данная общая система, характерная для эпохи Платона, воспроизводилась в эпоху Мариво, но значит, что подобная связь проявлялась снова и снова. Проблема этой традиции заключается в том, что она слишком легко принимает общее за врожденное, природное. В разных обществах можно заметить великое разнообразие тех правил, которым подчиняется и доверие актеру на сцене, и незнакомцу на улице. В обществах со строгой системой иерархических статусов и соответствующего этикета, к примеру, поведение незнакомца будет пристально изучаться до тех пор, пока наблюдение за его жестами или речью не позволит другим определить его место на социальной лестнице; как правило, его не будут напрямую расспрашивать об этом. Так обстояло дело во многих средневековых городах Индии. И то же самое пристальное внимание к жестам и речи характерно для пьес того времени. В обществах, где отсутствует такой строгий иерархический этикет, или где социальным положением не исчерпывается критерий внушающего доверие внешнего вида, мост между сценой и улицей может быть перекинут другим способом. Например, в Париже середины XVIII столетия, и для уличной одежды и для театрального костюма было характерно отношение к телу как нейтральному каркасу, неодушевленному манекену, на который должен быть помещен парик, сложная шляпа и прочие украшения; тело вызывало интерес в той мере, в какой оно рассматривалось как объект декорирования. В тесном же семейном кругу было более распространено *négligée* и одежда собственно для удобства.

Когда в качестве ответа на проблему аудитории возникает переключка между сценой и улицей, рождается география публичного. В ней возможно доверие к реальности как незнакомых людей, так и воображаемых театральных характеров как к чему-то, корнящемуся в единой области.

Бальзак однажды высказал эту же мысль, коснувшись различия между провинциалами и столичными жителями: провинциал доверяет только тому, что ему хорошо известно по повседневному опыту, а столичный житель готов верить в то, что он лишь представляет себе о жизни и людях с которыми уже сталкивался. Конечно, неверно было бы утверждать, что в столицах западных обществ, начиная со Средних веков, люди в буквальном смысле слова отождествляли актеров и обычных людей - хотя, тем не менее, для многих обществ сегодня более, чем для нашего, характерно такое наивное совмещение двух в одном. Правильнее будет сказать, что в эпоху подобную XVIII веку и об актере и о незнакомце могли судить в одних и тех же категориях; и ту информацию которую можно было получить от первого в области искусства, можно было извлечь из специфической сферы социальной жизни и от второго. Следовательно, искусство может быть учителем жизни в самом подлинном смысле слова; воображае-

52

мые пределы личного сознания были расширены - равно как в такие эпохи когда оглядка на другого представляется морально недопустимой, эти пределы сжимаются.

Возникновение географии публичного тесно связано, следовательно, с воображением как социальным феноменом. Когда ребенок оказывается в состоянии отделить Я от не-Я, он делает первый и наиболее важный шаг к обогащению своей способности создавать символы: символ перестает быть продолжением собственных потребностей ребенка во внешнем мире. Возникновение представления о публичном пространстве является параллелью из социального мира взрослых к такому психологическому различию в раннем детстве - и со сходными же результатами; это обогащает символические возможности, поскольку создаваемые воображением образы того, что реально и, следовательно, достойно доверия, не ограничены верификацией того, что день за днем воспринимается чувствами индивида. Поскольку урбанистический социум, обладающий географией публичного, обладает так же и силой воображения, то вырождение публичного и возвышение интимно-личного глубоко влияет на модальности воображения, превалирующие в этом социуме.

Наконец, в урбанистическом социуме, где и актер и просто человек среди посторонних сталкиваются с одной и той же проблемой аудитории, в обществе, где эта проблема решается посредством одних и тех же систем убеждений, создавая тем самым чувство осмысленной публичной сферы, - самовыражение человека должно осознаваться, как следует ожидать, в понятиях жестов и символов, являющихся подлинными вне зависимости оттого, кто жестикулирует и прибегает к символам. Эмоции, следовательно, предъявляются. По мере того, как происходят изменения, в первых трех структурах, осуществляются изменения и в структуре самовыражения. Говорящий, тем самым, все больше и больше определяет выразительность говоримого; начинают превалировать попытки предъявить другим эмоции, испытываемые говорящим, как часть его личности, как его самопроявление. Данные четыре структуры воплощают корреляцию между устойчивой публичной жизнью и тем, что в психологии носит название объективности выразительных знаков; по мере того, как публичное дезинтегрируется, знаки становятся все более субъективными.

Эти четыре логические структуры, определяющие соотношение театра и общества, подобны неправильным глаголам; чтобы их использовать, надо знать, как они спрягаются. Они охватывают публичную жизнь, в том виде в каком она существовала в своих относительно устойчивых формах в Париже и Лондоне середины XVIII столетия. По мере того, как проблема аудитории в театре и в пространстве города стала пониматься не как одна и та же проблема, в каждой из

этих областей стали формироваться свои системы убеждений и модус поведения перед незнакомцами. Как

53

только эти публичные роли разделились, данные два условия осмысленной географии публичного пришли в состояние беспорядка, а позже, в современную эпоху, и в состояние распада. По мере того, как сфера публичного становилась все более непрозрачной, те понятия, в которых общество объясняло самопроявления человека, смещались от презентации к репрезентации.

Все эти элементы публичной жизни в данной книге исследуются прежде всего на материале Парижа и Лондона пятидесятих годов XVIII в. Эти два города выбраны, поскольку важно было рассмотреть, что в публичной жизни столицы резко отличается от национальной культуры вообще. Оба города в эту декаду находились в относительно процветающем положении, когда начинался расцвет класса буржуазии, среда которой станет главным предметом нашего исследования. Данный класс был тогда более самоуверен, чем в дни, когда город скрывал свои социальные корни. Наш предмет визуальные и вербальные проявления публичной сферы, различия проводившиеся между публичным и частным, двусмысленности, которые тогда только-только стали проявляться в новом типе политического движения, современные теории "человека как актера", теории отношений между театром и городом и, наконец, материальные условия столицы эпохи старого режима.

Чтобы обозначить исчезновение этого мира, исследуются две декады -40-е и 90-е годы XIX столетия. В эти годы стало очевидно влияние индустриального капитализма на визуальные и вербальные проявления публичного и в одежде, и в языке; в девяностые годы бросается в глаза протест против условий публичной жизни сороковых годов. И в сороковые, и в девяностые годы XIX века, и в пятидесятые годы XVIII - предмет наш один и тот же: образы тела, структуры речи, "человек как актер", теории самовыражения в публичном пространстве и материальные условия города. Политическая сфера будет изучаться преимущественно на примере Парижа, поскольку кризисы революций и реакции выдвинули в этой столице на первый план те изломы публичной жизни, которые наличествовали и в других местах - но в менее ярко выраженной форме.

Исследование столь отдаленных друг от друга периодов в исторической науке носит название "postholing". Этот метод стремится объединить изображение размаха исторических сил с богатством деталей, приоткрывающим из скрупулезного внимания к специфике момента. Если проанализировать течение истории, можно утверждать, что такой метод не просто предполагает теорию, объясняющую изменения; он требует теории, поскольку сводит к минимуму объяснения конкретных фактов, ставших следствием непредвиденного или чисто случайного. А так как случайное и непредвиденное так же реально, как капитализм и секуляризация, то оборотной стороной интеллектуальной энергии вышеупомянутого мето-

54

да оказывается его недостаточная точность.

Начиная с исследования исторического развития, настоящая книга обращена в своей последней части к тому, как дисбаланс публичного и частного отражается на западном обществе сегодня. Только глупец может притязать на полный охват столь значительного материала и тогда возникает вопрос - что считать "доказательством" в подобном исследовании?

ДОКАЗАННОЕ ИЛИ ПРАВДОДОБНОЕ?

У слова "доказательство" в эмпирических социальных исследованиях несчастная судьба: после того, как данное конкретное исследование завершено, процесс объяснения считается законченным. Регрессивный анализ, измерение переменных применяется в количественных исследованиях для выбора между альтернативными интерпретациями посредством создания иерархии исключений. Качественные исследования зачастую (и ошибочно) пытаются прибегать к подобным же методам. Ученый обязан попытаться исчерпать весь ряд фактов, полученных в исследовании своего предмета. В противном случае может оказаться так, что существует материал, противоречащий его выводам, но о котором исследователь не знает. Метод исключения, демонстрация противоречия, открывающегося в появлении новых доказательств, отбрасывает исходные выводы на том основании, что две противоположных интерпретации одного и того же объекта не могут быть одновременно верны.

Подобный эмпиризм, основанный на исключении посредством исчерпания вариантов, на мой взгляд противоречит всякому представлению об интеллектуальной честности. Интеллектуальная честность состоит именно в допущении реальности противоречий и в отказе от любых упований придти к раз и навсегда установленному положению вещей. Правило исчерпания вариантов и есть на самом деле такое упование; оно приводит, как я полагаю, к тому, что наше поле зрения постоянно сужается, как если бы наше знание зависело от количества известных нам мелких фактов. Неизбежным результатом такого метода доказательства оказывается анестезия интеллекта, поскольку данный метод требует воздержаться от суждений, пока не будут собраны все факты.

"Доказательство" в качественных исследованиях (если вообще стоит применять это пафосное слово) состоит в демонстрации логических взаимосвязей; исследователь качественных процессов возлагает на него бремя достоверности. Я пришел к выводу, что это бремя тяжелее и строже, чем необходимость исключать одно объяснение в пользу другого невзирая на их логическую взаимосвязь. Эмпирическая достоверность состоит в демонстрации логических связей среди феноменов, могущих быть описанными конкретно. Такое определение может привести в негодование фи-

55

лософов и возможно оставит не у дел "ученых" из области социальных наук, но оно оправдано, я надеюсь, ожиданиями широкого круга продвинутых, интеллектуальных читателей. Если такой читатель найдет в настоящей книге достоверный анализ того, в чем причина недугов современного общества, значит книга достигла своей цели; если, прочитав ее, он задумается об альтернативной логике объяснения этих бедствий, тем лучше.

Наконец, я должен сказать несколько слов о том, в каком отношении к моим прежним работам находится данная книга. Проблемы социального угасания были предметом моих исследований на протяжении последних десяти лет, хотя я сам зачастую не отдавал себе в этом отчета. Книга *"Семьи против города" (Families Against the City)* была посвящена исследованию процессу становления нуклеарной семьи в Чикаго XIX века убежищем от социума по мере того, как этот город становился центром промышленного региона. *"Как использовать беспорядки" (The Uses of Disorder)* была