

И. ГОФМАН

## ФОРМУЛА ВНЕШНЕГО ВЫРАЖЕНИЯ РОЛИ<sup>1</sup>

1. Всякий раз, когда человек участвует в каком-либо эпизоде деятельности, появляется необходимость в различении между тем, кого называют «лицом», «индивидом», или «игроком», короче говоря, участвующим в деятельности, и конкретной ролью, способностью, или функцией, реализуемой им во время деятельности. Вместе с этим различием выясняется связь между двумя его элементами. Это значит, что возникает некая *ролевая формула личности*. Характер конкретного фрейма деятельности, несомненно, связан с характером той ролевой формулы личности, по которой он организован. В природе связи между индивидом и ролью никогда не следует ожидать ни полной свободы, ни полного закрепощения. Но независимо от того, в какой точке такого континуума окажется чья-то формула, она, взятая сама по себе, будет выражать смысл, придаваемый деятельности, организованной в определенном фрейме, когда она включается в окружающий мир.

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

Не должны сбивать с толку и разные биологические уподобления и представления о «животном субстрате» человеческого поведения. Например, социальная роль материнства, казалось бы, надежно связана с биологическими основаниями, но на поверку ровно настолько же, насколько и интенции жертв моды, которые в течение одного года верят,

---

**Гофман Ирвинг** (Goffman Erving, 1922-1982) — американский социолог и социальный психолог, профессор Чикагского университета, автор монографий «Presentation of self in everyday life», 1956 (русский перевод «Представление себя другим в повседневной жизни» / Пер. с англ. А.Д. Ковалева. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2000), «Alysums», 1961, «Encounters», 1961, «Interaction rituals», 1967, «Behavior in public places», 1963, «Forms of talk», 1981 и др. Перевод публикуемых фрагментов монографии «Анализ фреймов» выполнен кандидатом философских наук А.Д. Ковалевым.

<sup>1</sup> Оригинальное заглавие «Appearance formula» не содержит непосредственного указания на роль, однако у Гофмана речь идет не о внешнем облике личности, а о представлении ролей. — *Прим. ред.*

что первоосновы их природы повелевают им стать матерями, а в следующем (и я думаю, с ббльшим для себя основанием), - что политические учения о таком предназначении женщин служат для удержания их в подчиненном положении. Вдобавок, то, что в одном контексте представляется индивидом или самостоятельным лицом, в другом есть социальная роль или качество. Точно так же, как и о женщинах, которые являются или не являются матерями, можно рассуждать о президентах, которые являются или не являются женщинами.

Рассмотрим теперь некоторые элементы в составе ролевой формулы личности: а) Распределение ролей. Если некая роль должна быть исполнена, возникает вопрос, какие ограничения установлены в отношении того, кто может взять на себя ее исполнение? Ответ почти совпадает с предметным диапазоном социологии, и чтобы дать его — не нужно больших усилий. Очевидно, существует нечто, называемое социальными факторами. Это те дающие преимущество либо влекущие подчиненность социальные квалификации лица, принимающего на себя определенную роль, которые организованы в конкретную систему показателей возраста, пола, классовой и этнической стратификации. Например, в 60-х годах Ватикан издал постановления, одно из которых запрещало сестре Марии Бернадетт из Детройтского университета работать (в любом качестве) в колледже<sup>2</sup>, а другое позволяло сестре Мишель Терез стать «штурманом» в работе Католической церкви в Кении<sup>3</sup>. В обоих случаях сестры сделались героинями новостей, и новостей, явно имевших отношение к личностной ролевой формуле. Отметим, что вообще для анализа соотношения роли и ее исполнителя требуется применение двойной перспективы. Точно так же, как роль может предъявлять спрос на исполнителя, который имеет определенные «подходящие к случаю» социальные квалификации, так и исполнитель может чувствовать себя обязанным ограничить свободу выбора роли, основываясь на ожиданиях широкой публики, предъявляемых поведению человека с определенным набором социальных качеств<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> San Francisco Chronicle. March 16. 1966.

<sup>3</sup> Ibid., March 17. 1966.

<sup>4</sup> В серии телепередач «Чем я занимаюсь?» участвовало множество «экспертов», задававших неопределенно-общие вопросы гостям, которые отвечали «да» либо «нет». Целью игры было выявить того, кто смог бы быстрее всех догадаться о профессии отвечавших. Телезрителям показывали ответ другой камерой. Этим создавалась некая телепатическая напряженность, интрига, ибо каждый гость отбирался по принципу непохожести на обычно ожидаемый тип человека его профессии, то есть фактически в противоречии с общепринятыми представлениями о персональных ролевых формулах. Разумеется, формат игры был рассчитан и на дополнительные источники развлекательности, например, на эффект восприятия вопросов, задаваемых в полном неведении, но которые в свете знания телезрителей о действительном занятии отвечавшего звучали бы для них двусмысленно и рискованно. Это телешоу показало, что и внешность людей может толковаться совершенно ошибочно, а самый невинный смысл высказываний - искажаться потенциально рискованными толкованиями. Но еще более существенно, как я думаю, то, что оно показало, сколь дорогостоящая и гро-

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

б) Наряду с вопросами распределения ролей должна быть рассмотрена проблема широко применяемых ограничительных социальных стандартов. Они относятся к нормированию физических условий труда, поскольку те влияют на здоровье, удобства и безопасность человека на рабочем месте, а также к нормированию степеней свободы для других ролевых обязательств исполнителя данной роли<sup>5</sup>. Подобные стандарты тоже применяются дифференцированно, как в случае детского труда и отпуска по беременности: к примеру, ребенок может принять роль театрального актера, но если спектакль вывозится на гастроли или по каким-то другим причинам требует от участников много времени, закон предписывает заключать специальный трудовой договор, чтобы обеспечить непрерывность школьного обучения. Я не собираюсь выразить сомнение в желательности разнообразных стандартов. Я лишь хочу указать, что они функционируют как ограничители возможных требований и претензий роли по отношению к исполнителю и также косвенно ограничивают выбор человека, связанный с исполнением функции.

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

Без сомнения, основной ориентировочный фрейм при определении меры ответственности надо искать в нашем понимании прав индивида быть освобожденным от нее, если доказуемо известное ослабление его воли и рационального мышления — вопрос, который уже затрагивался в связи с обсуждением метаморфоз, переживаемых действующим лицом. Человека, который совершает преступление, будучи «не в себе», под воздействием наркотика, интоксикации или под влиянием страсти, обычно считают *в такой же мере* ответственным за свои поступки, как и делающего то же самое с ясной головой. Но все же такой человек

мозгкая операция требуется в случаях, когда такие неправильные прочтения надо актуализировать в нужный момент, по плану.

<sup>5</sup> См.: Goffman E. Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961. P. 141–142.

отвечает не просто за потребление наркотиков, алкоголя или необузданность страстей. Наказание почти наверняка последует, обычно в смягченной форме, но иногда оно бывает тяжелее, чем отмеренное преступникам, действовавшим в «нормальном» состоянии.

Проблема ответственности и недостаточной правоспособности личности, конечно, поднимает вопрос о влиянии умственных расстройств на меру ответственности. Как отмечалось, западная социальная космология не нашла здесь счастливой формулы. Когда душевнобольной, чья болезнь признана официально, совершает преступление, он обычно не несет юридической ответственности: после задержания его не привлекают к суду и не сажают в тюрьму. Но его возвращают в больницу, делая ответственным за безумие, независимо от тяжести деяний, совершенных в этом состоянии. И фактически, когда он вновь поступит в лечебное учреждение, его почти наверняка заставят почувствовать последствия того, что он натворил.

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

«(4) Если человек под влиянием болезненно-бредового восприятия фактов действительности совершает преступление с тяжелыми последствиями, то освобождает ли его это от юридической ответственности?»<sup>6</sup>

Ответ на этот вопрос, безусловно, должен зависеть от характера психопатологического обмана чувств в отношении фактов действительности: при том же допущении, какое мы сделали раньше, а именно, что спорное лицо страдает лишь частичным, выборочным искажением восприятия, а в других отношениях здорово, мы полагаем, что о его ответственности следует судить, разбирая его поступки в такой ситуации, как если бы факты, в отношении которых наблюдается болезненное заблуждение, существовали реально. Например, если под влиянием своего заблуждения это лицо полагает, будто на его жизнь покушается другой человек, и убивает такого человека, как оно убеждено, в целях самозащиты, — убийца может быть освобожден от наказания. Если же его заблуждение состояло в том, что покойный якобы причинял серьезный вред его репутации и благосостоянию, и он убил этого человека в отместку за такой предполагаемый вред, убийца подлежит наказанию»<sup>7</sup>.

В этом четвертом правиле содержатся тонкие суждения относительно закреплённости наших деяний в многообразном мире. Английские судьи фактически утверждали, что патологически обманувшийся

<sup>6</sup> *Donnelly R. C., Goldstein J., Schwartz R. D. Criminal Law. New York: The Free Press, 1962. P. 735.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 737.

индивид, по сути, пребывал в другом, воображаемом, мире, но принимали как должное, что он все же был обязан действовать в реальном мире по его законам, как если бы они имели силу и в сфере воображаемого. И каким бы экстравагантным ни казалось это суждение, есть ученые, которые настаивают, что с тех пор никто не сумел улучшить его по существу<sup>8</sup>.

г) Последнее наше соображение об элементах ролевой формулы личности касается поведения, выходящего за пределы общепринятого фрейма. Во время исполнения всякой роли индивид, очевидно, будет иметь известное право отстаивать или находить убежище в каком-то своем Я, которое отличимо от Я, проецируемого вовне соответственно требованиям роли. Роль представляет канал для выражения личностного, индивидуального содержания. Например, как уже упоминалось, сколь бы формальным ни было социальное действие, исполнитель, вероятно, будет в определенных пределах иметь законные основания ерзать, почесываться, шмыгать носом, кашлять, искать для себя удобного положения и устранять маленькие погрешности в одежде. Эти отклонения от роли, проявляемые во время ее исполнения, могут быть растянуты под каким-нибудь выдуманным предлогом для оправдания кратковременных отлучек, как в случаях, когда индивид извиняется за необходимость поговорить по телефону или зайти в ванную. Права на такого рода поведение, выходящее за пределы фрейма, предусмотренного ролью, могут быть истолкованы как одно из упоминавшихся выше ограничений, наложенных на свойство роли поглощать человека. Повторюсь, что здесь я не пользуюсь никакими допущениями о неизбежной биологической подоснове человеческого действия, по крайней мере, в анализе обсуждаемой сейчас разновидности поведения. Недавно сложившаяся мода предоставила почти каждому значительные права одеваться «как ему удобно», и в этом выразилось общее мнение, что на человека не надо слишком давить в сфере формальностей исполняемой роли. Мы научились спокойно принимать премьеров, стучащих башмаками по трибуне, и президентов, выставляющих напоказ свои действия. Но, конечно, за этим попустительством стоят веяния моды и местные контексты культурного взаимопонимания. Если оглянуться назад всего на несколько поколений в нашем собственном американском обществе, то можно найти людей, не желавших привлекать к себе внимание и как нечто само собой разумеющееся терпевших строгую форму одежды вместе с неудобствами, которые этому сопутствовали.

Право человека на минимум удобств, сопровождающее исполнение социальной роли, — не единственное основание для внефреймового, неформального поведения. Можно упомянуть еще два. Первое, когда человек чувствует себя обязанным немедленно включиться в деятельность, которая ему совсем не свойственна, деятельность, которую нелегко истолковать как созвучную тому содержанию, которое он вносит в свои роли либо извлекает из них. К примеру, индивид начинает игри-

<sup>8</sup> См., напр.: *Gendin S. III. Insanity and Criminal Responsibility // American Philosophical Quarterly. 1973. Vol. 10. P. 99–110.*

во вышучивать свои действия, превращая их в нечто несерьезное, в повод для веселья, так что вся проходная сцена исполняется вне роли. Здесь перед нами случай применения средства, которое помогает вновь несколько ослабить связь между человеком и ролью, между индивидуальным и ролевым, но это такое ослабление, которое обуславливается обычной негибкостью отношений между индивидом и ролью.

Второе основание для внефреймового поведения связано с ситуациями, когда индивид вынужден трактовать себя (и принимать такую же трактовку со стороны других) в качестве чисто физического объекта. Это случается при посещениях врача, парикмахера или косметолога и соответствует неизбежным требованиям, которые налагаются «натуралистическими» манипуляциями с телом посетителя. В таких обстоятельствах человеку, вероятно, позволительно легкое подшучивание над собой, которое разряжает напряжение, вызванное стеснительным фреймом его вынужденных действий и, что более важно, его *полное* приспособительное примирение с положением физического объекта может стать чем-то предосудительным для работающих над ним людей. Короче говоря, от людей, к которым предъявляются ожидания функциональной доступности в качестве объектов, вовсе не ждут легкой и безудержной готовности к такому поведению. Подходящий пример можно взять из отчета о гинекологическом обследовании:

«Некоторые пациентки не знают, когда следует, подавив стыд, показывать интимные части тела и когда прикрывать их, как подобает любой женщине. Пациентка может затеять “неуместную демонстрацию” стыдливости и этим сорвать осмотр, на который имеет право медицинский персонал и больше никто. Но если пациентки ведут себя так, словно они буквально восприняли медицинское определение ситуации, это тоже грозит осложнениями. Когда пациентка действует вызывающе, как если бы обнажение груди, ягодиц и тазовой области не отличалось для нее от обыкновенного показа рук или ног, она, конечно, “нескромна”. Предполагается, что медицинское определение ситуации имеет силу только в границах необходимости, облегчающей выполнение специальных медицинских задач<sup>9</sup>. И точно так же позволенность врачам видеть пациенток без одежды вовсе не означает, что те позволяют видеть себя абсолютно неприкрашенными. Например, пациентки часто отказываются, или пытаются отказаться, вынимать вставные зубы при лицевых хирургических операциях или родах — словно бы эти зубы были частью базовой формулы личности при всех представлениях себя другим людям.

<sup>9</sup> Как поясняет Джоан Эмерсон: «При гинекологическом осмотре поддерживаемая общими усилиями реальность состоит не из одного медицинского определения ситуации, но из разногласия многих тем и контртем» (*Emerson J. P. Behavior in Private Places: Sustaining Definitions of Reality in Gynecological Examinations // Recent Sociology. No 2 / Ed. by H. Dreitzel. New York: Macmillan, 1970. P. 91.*). См. также раздел под заголовком «Одновременная множественность Я» в: *Goffman E. Role Distance // Goffman E. Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961. P. 132–143.*

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

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

«С 1580 до 1690 года театры и спектакли Испании во многих отношениях походили на таковые в Англии, но во многих других отношениях — нет. В Лондоне женские роли всегда исполняли мальчики, еще в 1660 году, уже после Реставрации. Как видно из описания Рохасом испанских трупп, и мальчики, и женщины появлялись на примитивных провинциальных сценах. В Мадриде актрисам не разрешали выступать в театрах для широкой публики вплоть до 1587 года»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Macgowan K., Melnitz W. Golden Ages of the Theater. P. 52.

Отметим, что эти ограничения касаются только театрального фрейма. Более широкий анализ заставляет нас признать, что уже при легком изменении настроенного ключа театральной деятельности может сложиться другой набор ограничений. Любительский спектакль, который позволяет человеку изображать сценический персонаж не будучи профессиональным актером, без сомнения, допускает в распределении ролей свободу, которой нет у профессионального театра, так что домашние, школьные и университетские спектакли имели возможность заполучать исполнителей знатного происхождения во времена, когда коммерческие постановки такой возможности не имели. Вот почему в спектакле по пьесе Ортона «Egpingham Camp», поставленной в Кембриджском университете, принц Чарлз мог одеться католическим священником и получить в лицо кремовым тортом на глазах у публики (*Life*, December 13, 1968). Аналогично, как можно догадаться исходя из фрейма соответствующей деятельности, пьесы, поставленные с благотворительной целью, могли привлекать исполнителей, которые в иных обстоятельствах всячески избегали бы подмостков; а сценические постановки, которые отличаются от обыкновенных пьес, могли успешно использовать ролевую формулу личности, совершенно отличную от той, которая регулирует общепризнанную сценическую деятельность. Один пример необычных постановок:

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

«В 1473 году один церковный совет обнародовал постановление против публичного представления чудищ, масок, непристойных фигур и “распутных стихов, которые мешают церковной службе”. Вероятно, было много подобных постановлений, но непристойности упорно продолжали жить — если не в церквях, то в уличных представлениях. В XVII и XVIII веках такие атаки усиливались. Миряне так же, как и

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

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



священнослужители яростно выступали против профессиональных исполнителей в autos. Анонимный автор возражал против них на том основании, что одна и та же актриса, недавно игравшая Божью Мать, "...окончив эту роль, тут же появляется в entremes и представляет жену трактирщика..., просто надев шляпку или подоткнув юбку", при этом танцует и поет скабрёзную песенку. "Актер, который только что исполнял роль Спасителя, снимает бородку, выходит вновь и, пританцовывая, напевает: 'Сюда, моя девочка!'" Священники подхватывали такие нападки на актеров. Это отвратительно, когда "женщина, которая воплощает похоть Венеры как в игрищах [на подмостках], так и в своей частной жизни, должна представлять целомудрие Пречистой Девы". Такие нападки продолжались пока, наконец, в 1765 году Карл III королевским указом запретил исполнение всех autos sacramentales<sup>11</sup>.

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

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

Почти идеально свободная, слабая связь между актером и сценической ролью - это, конечно, характеристика театра новых времен, театра эпохи модерна. После того как индивид принял профессию и бытие актера, он не несет почти никакой ответственности за театральную роль, которую получает, несмотря на то, что она отражается на его положении в профессии и либо усиливает, либо ослабляет степень защищенности в определенном амплуа. Но, разумеется, от него требуется известное соответствие характеристикам роли по полу<sup>12</sup>, возрасту, расе<sup>13</sup> и (в меньшей степени) по классовому положению. Кроме того, существует нежелание актеров изображать гомосексуалистов, о чем уже упоминалось. Совсем недавние изменения в этой сфере не следует с необходимостью рассматривать как возрастающее притяжение обществом социальной роли гомосексуалиста (хотя, предполагаю, и без этого не обошлось), ибо непосредственный предмет нашего рассмотрения — это изменение в обычаях и условиях, определяющих фреймы деятельности, а в данном случае — усиление предрасположенности разра-

<sup>11</sup> Ibid., p. 45–46. Пропуски и скобки в оригинале.

<sup>12</sup> Одно из исключений: в ранних радиопьесах предпочитали использовать женские голоса в ролях детей.

<sup>13</sup> Интересно, что использование черных манекенов, с недавних пор устанавливаемых в магазинах США и Британии, все еще встречается, по газетным сообщениям, заметное сопротивление в Южной Африке. См.: Clothes Dummies Stir South Africa // The New York Times. January 4. 1970.

ботчиков и постановщиков драматических сценариев отделять характер исполнителей от характера их ролей.

Существуют также очевидные границы для принятия ролей в сексуальном взаимодействии. И здесь надо быть внимательным к осложнениям, связанным с изменением условностей в принятом фрейме поведения. «Вызывающий» акт пробивается на театральную сцену или экран под давлением двух ограничений: в зависимости от того, что режиссеры могут поставить безнаказанно и что из их замыслов могут воплотить актеры, не замавав себя. Недавняя легализация «жестких», откровенно порнографических фильмов, по-видимому, отразила более значительные изменения в степени свободы режиссеров-постановщиков, чем актеров. Когда в фильме Жерара Дамиано «Дьявол и мисс Джоунз» героиня в ванне вскрывает вены на руках и совершает самоубийство, вопроса о личности самой актрисы, Джорджины Спэлвин, не возникает. Сыграв эту роль, она была бы узнаваема просто как женщина, которая разыграла это требующее глубокого перевоплощения деяние. Самоубийство здесь относится только к роли, и любой актер в соответствии с ней готов его инсценировать. Но поступки, которые мисс Джоунз (персонаж) совершает, ожидая своего места в аду, хотя и бесспорно предписаны сценарием, однако не таковы, чтобы мисс Спэлвин (актриса) сумела легко от них отмежеваться, по крайней мере, при нынешнем состоянии общественного мнения. И все-таки открытое принятие (и даже поиски) скандальной известности само по себе может стать шагом в легитимации заслуживающего ее поведения, и теперешняя готовность актеров морально подмочить свои репутации — это, без сомнения, и причина, и выражение сдвига в условностях, очерчивающих фрейм соответствующего вида деятельности. К тому же прочная профессиональная репутация не является единственным средством прорыва старых запретов и усиления свойства быть отвлеченным от личности актера, которое характеризует фрейм театральной деятельности. В 1973 году начинающая четырнадцатилетняя актриса, по социальному происхождению из среднего класса, девятиклассница пригородной школы сыграла одержимого бесом ребенка в киноленте «Заклинатель» («The Exorcist»). В журнале «Newsweek» сообщалось: «Ее лицо и тело — какие-то отвратительные останки из крови, гноя и кровавых рубцов. Она выкрикивает самые непристойные слова, когда-либо слышанные с экрана, лягает доктора в пах, как зверь бросается на мать, мастурбирует распятием и извергает потоки рвоты на священников, которые приступают к изгнанию беса». Затем в статье проводилась мысль, что юная актриса и ее семья могли спокойно отнестись к участию в фильме, чувствуя себя защищенными броней респектабельности и рассудительности, свойственных среднему классу<sup>14</sup>. (Но в данном случае, возможно, тот факт, что киноперсонаж несамостоятельно совершает эти мерзкие поступки, являясь попросту сосудом и орудием дьявола, обеспечивает достаточную отстраняющую дистанцию актрисе, которая предстает лишь средством передачи непотребств

<sup>14</sup> Newsweek. January 21. 1974.

персонажа.) Заметим, однако, что готовность взломать принятые рамки театральной или кинематографической деятельности все же не должна рассматриваться только как часть выдуманного мира: такой акт столь же реален и серьезен, как и любое другое морально рискованное предприятие<sup>15</sup>.

Интересны различия между театральной и кинематографической аренами в отношении ролевой формулы персонажа:

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

<sup>15</sup> Смысл сказанного отчасти раскрывается в нижеследующем газетном интервью. В 1968 году актриса Сьюзан Йорк, типаж которой выглядел вполне невинно, сыграла пятиминутную сцену лесбийской любви в фильме «Убийство сестры Джордж», которая по тем временам тоже выходила за пределы обычного фрейма кинематографической игры. Прочитируем отрывок из интервью Норы Эфрон с мисс Йорк:

« — Чувствуете ли Вы, что Вас использовали?

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

мо. Почему? Да потому, что настоящая живая морщина представляет из себя углубление в коже, — складку, и если старик с настоящей морщиной поворачивает голову, то свет на этой морщине играет. Реальная морщина не есть темная полоса, она есть только тень от складки, и различное положение лица относительно света даст всегда различный рисунок света и тени. Живая морщина под светом в движении живет; если же мы вздумаем на гладкой коже нарисовать черную черту, то на экране движущееся лицо показывает не живую складку, на которой играет свет, а только проведенную черной краской полосу. Особенно нелепа будет она при большом приближении объектива, то есть на крупном плане. На театре подобный грим возможен потому, что свет на сцене условно ровен, он не бросает теней. По этому приблизительному примеру можно судить о том, насколько подыскиваемый актер должен быть близок к тому образу, который намечен в сценарии. В конце концов актер кинематографа в огромном большинстве случаев играет самого себя, и работа режиссера с ним будет заключаться не в том, чтобы заставить его создать то, чего в нем нет, а в том, чтобы наиболее ярко и выразительно показать то, что у него имеется, использовать его реальные данные»<sup>16</sup>.

«Обычная кино-картина длится полтора часа. За эти полтора часа перед зрителем проходят иной раз десятки запоминаемых им лиц, окружающих героев картины, и эти лица должны быть исключительно тщательно выбраны и поданы. Иной раз вся выразительность и ценность сцены, хотя бы и с героем в центре ее, зависит почти исключительно от тех «второстепенных» персонажей, которые его окружают. Эти персонажи показываются зрителю всего на 6–7 секунд каждый. Они должны впечатлить его ярко и отчетливо. ...Найти такого человека, поглядев на которого 6 секунд, зритель сказал бы: «это негодяй, или добряк, или глупец» — вот задача, стоящая перед режиссером при выборе людей для будущей постановки»<sup>17</sup>.

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

Вернемся к вопросу о репутации, но на этот раз в виде проблемы ограничений, налагаемых ею на возможности человеческого притвор-

<sup>16</sup> Пудовкин В. И. Кино-режиссер и кино-материал. М.: Кинопечать, 1926. С. 60–61. Здесь, я думаю, Пудовкин немного увлекается. Дело не в том, чтобы найти того, кто подходит для роли по человеческим качествам, но того, чей облик в частной жизни быстро создает на экране впечатление искомым характеристик персонажа. Сами эти характеристики, будь то на внеэкранном или на экранном уровне, могут полностью зависеть от глаза наблюдателя и его ценностных суждений. [Здесь и далее при цитировании книги В.И. Пудовкина сохраняется авторская орфография и пунктуация. — Прим. ред.]

<sup>17</sup> Там же, с. 66.

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

Близкий описанному ограничитель самовыражения связан с представлениями людей о величии должности, заставляющими ответственных лиц чувствовать, что определенные легкомысленные выходки, пусть безобидные, им «не к лицу». В 1967 году губернатор штата Калифорния во время принятия в почетные члены Лос-Анджелесского клуба мог позволить себе следующее:

«Часть церемонии пятидесятилетнего губернатора сидел с завязанными глазами на деревянной лошадке перед аудиторией в шестьсот человек, держа правую руку в сковородке с яичницей, в то время как клубный распорядитель зачитывал длинный список воображаемых комических происшествий из прежней актерской жизни губернатора, каждое из которых он должен был сопровождать репликой: “Я признаю это”»<sup>18</sup>.

Но если бы он тогда избирался в президенты США, такую церемонию приема, вероятно, посчитали бы, мягко говоря, неуместной, даже при том, что вообще церемониалы посвящения и принятия куда-либо по меньшей мере в Америке дают закрепленное обычаем право на дурашливое, не совсем пристойное поведение. Подобная осторожность напоминает, что в качестве элемента безумного поведения мы подразумеваем участие в деятельности, унижающей достоинство человека определенного типа<sup>19</sup>. Однако мэр Нью-Йорка счел уместным действовать в таком духе:

<sup>18</sup> The New York Times. July 27. 1967.

<sup>19</sup> В журнале «Life» (за 23 октября 1970 года) помещена фотография одного бизнесмена с южной стороны г. Милуоки. Он сидит в алюминиевом кресле-качалке босой, в футболке, с подвернутыми брючинами, с кукурузным початком вместо трубки в зубах, с черпаком, погруженным в какую-то дыру, среди улыбающихся местных полицейских, поскольку, как тогда было известно, он проходил обряд посвящения в Американский легион. Поскольку в американском обществе институционально разрешено проводить подобные обряды вне фрейма бытового поведения, их социальные ограничения заметно отличаются от социальных ограничений, принятых в обычной жизни.

«Хваленое самообладание Линдсея тоже пострадало, и он довольно долго восстанавливал хорошее настроение, чтобы приготовить неожиданный постскрипtum к этому ежегодному вечеру музыкальных пародий, устраиваемому политическими репортерами. Всегдашний радатель шоу-бизнеса, Линдсей надел соломенную шляпу, белые перчатки и взял в руку тросточку, чтобы спеть и протанцевать чечетку в ботинках без металлических набоек в номере с профессиональным партнером. “Быть может, я еще спасу это шоу”, — изрек он в оправдательном тоне»<sup>20</sup>.

И опять же, если бы Линдсей баллотировался в президенты, подобное добропорядочное спортивное молодечество вряд ли было бы позволительно. Хотя американские президенты могут изображать доброжелательную аудиторию во время исполнения сатирических скетчей против своих администраций, особенно, когда они сочинены столичным Пресс-клубом, возможности их выхода на сцену ограничены, и пределы этих возможностей были очень мило политически засвидетельствованы, когда президент Линдон Джонсон с женой присоединились к Перлу Бейли и Кэбу Каллоуэю, чтобы почти рука об руку спеть «Хелло, Линдон!» во время выступления в Вашингтоне черных актеров с мюзиклом «Хелло, Долли!». Тогда, наверное, американский президент появился в театральной постановке впервые в истории страны<sup>21</sup>. Это не значит, конечно, что правила жизни для высокопоставленных лиц не могут изменяться и уже не изменились с тех пор, но об этом речь пойдет позже.

Рассмотрим теперь проблему биографических маскировок и обманов. Когда человек действует в каком-то определенном ключе или по конкретной схеме и благодаря этому начинает в непосредственном взаимодействии с другими исполнять частную партию или перевоплощаться в персонаж — некую узнаваемую фиктивную личностную целостность, а не просто роль, — какую ответственность несет он за свои поступки, то есть какие претензии могут быть предъявлены ему как конкретному лицу за его поведение в качестве персонажа?

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

«Индивид в состоянии транса никак не отвечает за свои дела и слова. Он перестал существовать как личность. Одержимый может без-

<sup>20</sup> Time. March 18. 1966.

<sup>21</sup> См.: Life. December 8. 1967. В избирательной кампании 1968 года Никсон появился в комическом шоу Роуана и Мартина, где произнес двусмысленную фразу. Говорят, что Никсон исполнил этот скетч только после заключения письменного соглашения, запрещавшего его использование после выборов.

наказанно выражать мысли, которые в нормальных обстоятельствах он не решился бы высказать вслух»<sup>22</sup>.

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

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

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

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

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

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

Корреспондент корпорации ABC (Эй-би-си) Ирвинг Чапмен сообщал в то время, что агенты ФБР предварительно выступали как тележурналисты, чтобы собрать на киноплёнке нужные свидетельства для последующих судебных преследований. В одном из выпусков последних известий Чапмен обвинил агентов ФБР в том, что «тем самым они компрометируют нашу [журналистов] профессию»<sup>23</sup>.

Еще одним примером официальных ограничений могут послужить законы против попыток выдавать себя за лицо противоположного пола.

<sup>22</sup> Métraux A. Voodoo in Haiti. P. 132.

<sup>23</sup> San Francisco Chronicle. July 11. 1968.

Он особенно интересен в связи со спецификацией сферы действия этих законов, заставляющей внимательно обдумывать возможные рамки карательных действий, как учит нас одно из примечаний в книге по проблеме арестов:

«В 1958 году была принята поправка к постановлению муниципалитета [в Детройте] о нарушениях общественного порядка, которая сделала незаконным “появление в женской одежде лиц мужского пола на любых улицах, аллеях, автострадах, тротуарах, мостах, виадуках, пешеходных и парковых дорожках, в туннелях и других публичных местах или путях сообщения, муниципальных или по любым частным обоснованиям открытых и посещаемых публикой, — при условии, однако, что эти положения не будут применяться ни к одному лицу в то время, когда оно на законном основании дает, проводит, ставит, представляет, предлагает или участвует в любых развлекательных программах, выставках или представлениях” (Detroit City Ordinances. Chap. 223. S 8-D, с поправками от 29 июля 1958 года)»<sup>24</sup>.

Из этого постановления можно извлечь урок относительно важности житейских концепций, определяющих рамки человеческого поведения, ибо иногда обнаруживается, что некоторые формальные юридические ограничения напрямую касаются чьих-то действий.

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

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

<sup>24</sup> LaFave W. R. Arrest. Boston: Little, Brown and Company, 1965. P. 469.



И не Соланж оказывается театральной иллюзией, а скорее *женщина Соланж*<sup>25</sup>.

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

Пойдем далее. С учетом сказанного о ролевых формулах персонажа, становится понятной «типажная специализация», то есть положение, когда театрального актера, который «хорошо подходит» для данной роли (или типа роли) и часто ее исполняет, могут постепенно отождествить с нею и не только на сцене загнать в ограничительные рамки персонажа, но и вне сцены видеть в нем характер, навеянный обычно исполняемой ролью. (Фактически, если рассматривать эти материи в сравнительной перспективе, можно увидеть, что западные представления о тенденциях развития типажной специализации открывают только одну возможность. А, к примеру, в Японии существуют роды, наследственно связанные со сценой в течение ряда веков и успевшие получить национальное признание как обладатели своеобразного мандата на исполнение определенных видов ролей, — и здесь внесценическая идентификация со сценической ролью может быть очень велика, особенно в случае мужчин, которые специализируются на женских ролях.) Вероятно, читателю нелегко разглядеть то, что в этом исследовании с самого начала было характерным для процессов определения фреймов, а именно, возможность тех же процессов становиться предметом переопределения. Так, в профессиональной борьбе как бизнесе исполнителям предоставляют на выбор амплу «злодея» либо «честного борца», и после того, как борец в одной из этих ролей хоть раз уловит живую реакцию публики, он будет стараться, чтобы каждая схватка подтверждала его типажную специализацию. Результат такой практики не только в том, что каждая схватка оказывается подделанной, но и в том, что опыт, переносимый из одной схватки в другую, тщательно обрабатывается и усваивается, тем самым повышая ценность исполняемых трюков в глазах публики. Короче говоря, качества, которые перерастают рамки конкретных исполнений, сами могут усиливаться подходящим исполнением. Лучший пример — это все еще «Standwells», действующая труппа из пяти кукол, которая выступала в Манхэттене одиннадцать сезонов подряд с очень большим репертуаром пьес<sup>26</sup>. Хотя всего двое мужчин оживляют эти пять кукол, каждая из них воспринима-

<sup>25</sup> Sartre J.-P. Introduction // Genet J. *The Maids and Deathwatch* / Transl. by B. Frechtman. New York: Grove Press, 1954. P. 8–9.

<sup>26</sup> См. раздел «Театральное обозрение» в: Time. Mini Music Hall. January 4. 1971.

ется как личность со своим характером, и это предопределяет выбор ролей и стиля исполнения, поскольку отличительный характер каждой из них просвечивает сквозь все роли, которые играют кукольный «он» или кукольная «она». Почта от поклонников, телефонные отклики и т.п. адресуются не персонажам, исполняемым в пьесах, а кукольным «исполнителям», стоящим за этими разнообразными персонажами, при счастливом забвении известного каждому зрителю факта, что за всеми куклами-«исполнителями» скрываются одна и та же пара мужчин. Перед нами здесь случай «переключения» ограничений при определении рамок действия.

Последнее замечание. В американском обществе (как, вероятно, во всех других) существует понимание того, что данный индивид может исполнять разные роли в разных обстановках, и людей не очень смущает факт, что при этом действует один-единственный индивид. (Потому-то мне и было так легко употребить выше словосочетание «одна и та же пара мужчин».) В самом деле, это ведь основополагающее допущение, что исполнитель любой роли имеет за пределами данного исполнения долгую продолжающуюся биографию, неповторимую непрерывную личную идентичность, хотя и совместимую и согласующуюся с рассматриваемой ролью. К примеру, продавец обуви обслуживает родственника, и хотя это нарушает обычное «разделение аудиторий» (перед которыми продавец выступает в разных ролях) и способно вызвать легкое смущение у обоих, его, как правило, можно снять шуткой или снижением цены. И, в конце концов, вряд ли обслуживаемый родственник должен удивляться тому, кого нашел в магазине, поскольку, вероятнее всего, из-за него и выбрал именно этот магазин<sup>27</sup>. Отсюда следует, что в точном смысле в процессе принятия социальной роли индивид обретает не личную, биографическую идентичность (будь то партия в непосредственном взаимодействии или характер в жизненной ситуации), а некое местечко в существующей социальной категоризации, то есть социальную идентичность, и только через нее частицу личной идентичности. Но если индивид выступает в поддельной социальной роли, самозванно изображая доктора, газетчика или лицо другого пола, то ее принятие влечет за собой и приобретение облика фальшивого персонажа, или индивидуальности, причем ровно настолько, насколько сильна закреплённость рассматриваемой роли в биографии исполнителя.

<sup>27</sup> Развитую аргументацию см.: *Goffman E. Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961, особенно, p. 141.