

## СОЦИОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

*И. ГОФМАН*

### НАРУШЕНИЕ ФРЕЙМА

Индивид обладает восприятиями (perceptions), упорядоченными, по меньшей мере, в соответствии с последовательностью фреймов; он обманывает, вводит в заблуждение и создает иллюзии для самого себя; следуя этим восприятиям, он предпринимает определенные действия, вербальные и двигательные (physical). Значение деятельности для индивида определяется организацией ее фрейма.

Фрейм, однако, влияет на нечто большее, чем значение [деятельности]: он организует также участие в ней. В процессе деятельности ее участники обычно не только получают живое ощущение смысла происходящего, но и в какой-то степени бывают захвачены, увлечены и поглощены делом.

Фреймы заключают в себе ожидания нормативного характера относительно того, насколько глубоко и полно индивид должен быть вовлечен в деятельность, организуемую этими фреймами. Разумеется, они значительно отличаются по степени вовлеченности, которую предписывают участникам деятельности. Одни, подобно системам правил дорожного движения, требуют глубокой вовлеченности (involvement) участника, но поддерживаются в центре внимания лишь время от времени, только когда есть необходимость избежать нежиз-

---

**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 фрагмента монографии «Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта» выполнен кандидатом философских наук А.Д. Ковалевым, научные редакторы перевода Г.С. Батыгин, Л.А. Козлова. Редакция выражает признательность Фонду «Общественное мнение», в котором готовится издание монографии, за любезное разрешение на публикацию фрагмента перевода.

данной неприятности. Другие фреймы, подобные тому, в котором познается половое общение, предписывают в буквальном и фигуральном смыслах всеобъемлющее участие. Но во всех случаях участникам устанавливаются пределы, согласованно определяющие, что считать недостаточной вовлеченностью в дело и что — избыточной. Разнообразные наборы и комбинации «материалов», которые помогают индивидам работать и исполнять свои роли, различаются по эффективности, с какой они захватывают и удерживают их внимание. Некоторые из них, подобно азартным карточным играм, кажутся специально созданными для людей, способных увлекаться до самозабвения, и в этом смысле устанавливают стандарт, с помощью которого можно судить о других комбинациях исходных материалов для деятельности, включая поставляемые миром повседневной жизни.

Вовлеченность — психобиологический процесс, в котором субъект перестает, по крайней мере частично, сознавать направление своих переживаний и познавательного внимания. Это собственно и означает сосредоточенность, поглощенность делом (*engrossment*). Из этого следует, что если требуется поддерживать фокус внимания, это нельзя делать преднамеренно (по крайней мере, полностью), так как само подобное намерение ввело бы в контекст действия другой фокус внимания, не имеющий отношения к основному. Если проанализировать наше поведение, то оказывается, что оно обычно организовано вокруг определенного фокуса внимания, связанного с выполнением деятельности вовсе не потому, что мы стараемся поступать именно так, а не иначе. Только настоящая спонтанная вовлеченность порождает адекватное поведение. Для этого часто недостаточна и верная в общих чертах идентификация деятельности, в которой мы участвуем. Например, слушатель-европеец может точно знать, что исполняется индийская музыка, он даже может знать, что звучат инструменты сарод и табла, — и все-таки оставаться (и проявлять какие-то видимые симптомы этого) чуждым миру, в который его должно было погрузить слушание. Он не в состоянии следить за исполнением, не способен вжиться в музыку, и отсюда у него возникает неприятное чувство, что он, слушая исполнителя, отсиживает время.

Вовлеченность обязывает к взаимному диалогу. Если бы один из участников не сумел поддержать ситуативно предписанную концентрацию внимания, другие, по всей вероятности, не остались бы равнодушными к этому факту и волей-неволей вовлеклись бы в выяснение, каково значение данной провинности и что с этим делать, — и такая новая вовлеченность по необходимости вывела бы их из состояния поглощенности собственным делом. Поэтому неуместное поведение одного человека способно порождать неуместные поступки со стороны других. И независимо от того, недостаточно или избыточно вовлечен изучаемый индивид в данную активность, у него есть

резон изображать вовлеченность, чтобы минимизировать разлагающее влияние своего поведения на других участников [1].

Утверждение, что существуют пределы в выборе степени вовлеченности, не должно заслонять от нас факт, что кое-какие отклонения от нормы допустимы. Если же обеспечивается эффективная маскировка, могут сойти с рук и существенные отклонения. В самом деле, ведь отклонение — это элемент почти всех фабрикаций, которые обычны в нашей жизни.

Надо подчеркнуть, что увлечение и полная поглощенность чем-либо не дают средств для различения отрезков деятельности, осуществляемых в непревращенной форме, от отрезков превращенных форм деятельности: вовлеченность читателя в эпизод романа в определенном смысле та же, что и вовлеченность в соответствующий отрезок «реального» опыта. Когда У. Джемс и А. Шютц говорили о чем-то «образно реальном» и о «множественных реальностях», в действительности они имели в виду потенциал, служащий для возбуждения и развития человеческой способности углубленно сосредоточиваться на чем-то<sup>1</sup>.

Ожидая, что фрейм, примененный к некоей деятельности, позволит нам идти в ногу со всеми сопутствующими ей событиями (информационно обеспечивая и регулируя многие из них), надо понимать, что может произойти и неуправляемое событие, которое нельзя будет проигнорировать и к которому данный фрейм не применим, что грозит замешательством и недовольством среди участников. Короче говоря, сбой может произойти в применимости данного фрейма, в его возможности управлять подчиненной сферой.

Очевидно также, что человеческое тело один из тех объектов, которые способны подорвать организацию деятельности и нарушить ее фрейм, как бывает, когда человек появляется перед другими в не

<sup>1</sup> Уильям Джемс делает следующее примечание об этой проблеме: «Именно поэтому мы имеем возможность высказывать суждения типа того, что Айвенго *в действительности* не женился на Ребекке, как *ошибочно* заставляет его поступить Теккерей. Реальный мир Айвенго есть мир, который Вальтер Скотт письменно создал для нас. *В этом мире* Айвенго *не женится* на Ребекке. Объекты в этом мире связаны совершенно определенными отношениями, которые могут быть подтверждены или опровергнуты. Поглощенные чтением романа, мы поворачиваемся спиной ко всем прочим мирам, и на время мир Айвенго остается нашей абсолютной реальностью» Однако Джемс перестраховался в следующем утверждении: «Но когда мы пробуждаемся от чар, навеянных чтением, мы находим еще более реальный мир, который низводит Айвенго и все связанные с ним события до положения фикции и ссылает их в один из вымышленных миров...» [2].

застегнутой или неподходящей одежде или гость поскальзывается на ковре, или ребенок сбивает на бегу вазу. Столь же очевидно, что когда кто-то ошибочно организует фрейм события, его последующие действия будут нарушать коллективно принятый фрейм, но сами по себе могут быть совершенно спокойными и производимыми с полным самообладанием. Учтем к тому же, что при умышленной фабрикации действий человек попадает в особенно затруднительное положение. Ему нельзя полагаться на неуправляемые отношения между собственным поведением и жизненной сценой, в которой оно проявляется, поскольку их взаимная согласованность, обычно приходящая без видимых усилий, в данном случае должна сознательно достигаться и сознательно поддерживаться. В таком фрейме бреши могут возникать не только случайно и совершенно независимо от поведения участников, но и фабрикатор-обманщик в спокойных и рассчитанных действиях способен допустить промах и нарушить тот фрейм, который сознательно поддерживался для простофиля. При этом не обязательно, чтобы обманщик был недостаточно эмоционально вовлечен в свои действия, но просто ему надо поступить так, чтобы подорвать доверие к познавательным предпосылкам текущего эпизода.

Другой набор обстоятельств, позволяющих спокойно нарушать существующий фрейм игры, связан со сценарно прописанными театральными исполнениями. Ожидается, что эти виды деятельности должны захватывать наблюдателя, увлекать его, пока он хотя бы наполовину не поверит, что отношение между персонажем и сценическим эпизодом — обыкновенное жизненное отношение, в котором естественно поддерживается взаимная совместимость всех элементов без специальных усилий со стороны актера, исполняющего свою партию. Но понятно, что эта взаимная согласованность тщательно продумана, спланирована, хорошо прописана заранее, разработана до мелочей и, конечно, подвержена осечкам. Так, исполнитель вдруг может не только обнаружить, что данный сценический эпизод как таковой перестал подкреплять его игру, что он из него «выпал», но и почувствовать, что с этого момента сценарий, которому он старается следовать, поведет лишь к дальнейшей дискредитации того мира, который он вынашивал в голове. И потому снова налицо индивидуальное крушение фрейма при отсутствии такого условия, как недостаточная эмоциональная вовлеченность исполнителя. (В подлинной неинсценированной жизни нам необходимо не что иное, как выдержать, одолеть какое-то действие, исполняя жизненный эпизод до конца.) Подобным же образом и кукловоды должны быть готовы к возможности обрыва либо перепутывания нити при манипуляциях с куклой, поломки какой-либо детали, нечаянного перемещения марионетки выше необходимого уровня, несовпадения ее воображаемой артику-

ляции со звучанием голоса кукловода, ошибочного отклика на чужое имя и т. п. А если актеры кукольного театра используют специальные приспособления, чтобы изменить тон голоса, то они рискуют проглотить их по неосторожности<sup>2</sup>. И политические деятели тоже могут оказаться в положении марионеток, чересчур быстро или слишком медленно ведомых телесуфлером. Радиодикторы должны быть готовы к тому, что им придется иметь дело с дурно написанным сценарием, и тем самым станет реальной опасностью сказать в эфире что-нибудь несуразное. Столкнувшись с необходимостью уплотнить время передачи, они вынуждены ускорить темп речи иногда до такой степени, что их выступления становятся мало похожими на обычную речь. В радиоспектаклях, транслирующихся в прямом эфире, иногда пропадает звук, как это было в следующем случае:

*Гангстер: «Ну, держись, собака! До сих пор я тебя покрывал, а теперь пристрелю». (Полная тишина.)*

*Гангстер (поняв, что у звукооператора возникли какие-то неполадки): «Пожалуй, я перережу тебе глотку!» (Два выстрела — звукооператор устранил неполадку.) [4, р. 9].*

Человеческое тело, подобно любому другому элементу разворачиваемой сцены, может в данное время и в данном месте не соответствовать требованию поддержания фрейма. Такого рода трудности, рассматриваемые далее, касаются особой части тела, передающей «выражения лица». Они имеют исключительно важное значение. Выражения лица способны к чрезвычайно быстрым изменениям и к передаче самых тонких оттенков настроения. (Фактически можно говорить о «лицевом фрейме» (facial frame), ибо выражение лица обыкновенно принимается в соответствии с текущей «фреймированной» деятельностью.) Именно с помощью особенных выразительных средств (используемых более постоянно, чем любые другие) человек вынужден демонстрировать уместную степень вовлеченности и внимания к предстоящему эпизоду в межличностном взаимодействии. Однако эта сфера выражения [человеческих действий] подвижна и неустойчива. Ее может изменить любой едва заметный ветерок. Она своего рода экран реагирования, который надо исследовать функционально.

Когда индивид участвует в определении ситуации, обстоятельства могут внезапно заставить его выйти из ограничений, налагаемых ранее принятым фреймом, даже если сама деятельность продолжится. Подобное высвобождение (disengagement) принимает две формы.

При первой выход осуществляется в авторизованной манере, с формально установленным перерывом, с использованием личного права на отвлечение, например, когда оратор берет паузу, чтобы

<sup>2</sup> Я почерпнул эти сведения из неопубликованной статьи Д. Хэнка [3].

промочить горло. Обыкновенно тот, кто таким образом выходит из игры, по возвращении заново вовлекается в деятельность. Во всяком случае, свидетели таких перерывов признают права человека быть кем-то вне роли, которую он в настоящее время изображает, и этот кто-то имеет собственные потребности (в рассматриваемых примерах — выйти из фрейма). Это своего рода упорядоченное отступление.

Вторая форма выхода влияет на изменения в выражении лица и связана с нарушением изображения уместной, респектабельной вовлеченности в работу. Никакая авторизация здесь не присутствует и, как правило, действующему индивиду нелегко снова встроиться в соответствующий контекст вовлеченности, опять поставить себя под контроль определенного фрейма. Его стремительный отход от эффективного участия способен подорвать надлежащую степень вовлеченности других участников. Заметим, что здесь снова налицо прогрессивно умножающиеся последствия. Какая бы причина ни заставляла человека нарушать фрейм, организовывавший его деятельность, это порождает поведение, способное заражать и других людей, давая им основание для неадекватного участия в дополнение к его собственному. Рассмотрим теперь нарушения «лицевого фрейма».

1. Представим, что в центре нашего внимания случай, когда человек терпит крушение как субъект взаимодействия и в состоянии самоустранения не может взять себя в руки и сосредоточиться, хотя бы временно, для исполнения других элементов организованной роли. Так, по-видимому, во всех обществах индивид может впасть в состояние неудержимого смеха, плача или гнева либо в панике и ужасе бежать от какого-то происшествия, одним словом, «сорваться» (flooding out) [5]. (Пока оставим открытым вопрос о том, что одновременно может сорваться любое количество — от одного до всех — участников деятельности и может начаться цепная реакция, либо гасящая, либо усиливающая срыв.) Фактически даже газетных примеров достаточно, чтобы рассматривать все разнообразные случаи как проявления одного и того же.

*Несколько месяцев назад я вышла из своего автомобиля, прижимая согнутой левой рукой сумочку и две большие книги, захлопнула дверцу правой, услышала отчетливый щелчок замка и от страшной боли поняла, что мой большой палец еще внутри, его защемило. Я могла бы сегодня сказать, что в тот момент наблюдательность и присутствие духа подсказали мне бросить сумочку и книги и быстро открыть дверцу левой рукой, да только этого не произошло. Я корчилась у машины как приклеенная и выла, словно раненая пума в капкане, призывая на помощь моего спутника, который находился на расстоянии нескольких ярдов. Острая боль превратила меня в полную дуру и уничтожила способность действовать рационально.*

Страх, еще одно не самое приятное состояние сознания, часто сходным образом расстраивает мыслительный процесс представителей человеческого рода. Кто не слышал душераздирающих историй о запаниковавшем летчике, который «примерзает» к ручке управления и становится неспособным вытащить самолет из рокового пике, или об обмершем от страха водителе, который не может оторвать ногу от акселератора, видя летящий на него поезд?

*Когда Хуан Маришаль и Джон Роузборо затеяли знаменитую драку прошлым воскресеньем в Кандлстик-парке, они действовали, конечно же, не под влиянием боли или страха. Но они были в плену другой равно разрушительной для ума эмоции — ярости!*

*Если бы не бейсбольная бита в руке Маришалья, когда долго тлевшие искры гнева вспыхнули ярким пламенем и ссора вышла из-под контроля, спор о том, целил ли Доджер своей подачей в голову Джайанта, вероятно, решился бы кулаками, так как Маришаль не был коварным трусом. Но в пылу безрассудного бешенства Хуан «примерз к бите».*

*К счастью, ситуация с потенциально смертельным исходом (Роузборо, узурпирующий права подающего, в бессмысленной ярости швыряющий мяч в голову Маришалья, Хуан, так же безрассудно угрожающий в отместку уделат Джонни битой) разрешилась в духе кукольной буффонады в стиле Панча и Джуди\*. Никто из мужчин серьезно не пострадал<sup>3</sup>.*

Наиболее распространен, без сомнения, «выход из себя» (flooding out), демонстрирующий безуспешные усилия подавить смех. Иногда все это обозначают выражением «лопаться со смеху». В одной из газетных историй приводится следующая иллюстрация.

*Вокальная группа «Арии Баха», в которую входят тенор Ян Пирс, сопрано Айлин Фаррел\*, двое других прекрасных певцов и камерная группа, дает степенный, даже аскетически строгий концерт: все одеты в черное, чопорно сидят на сцене на стульях с прямыми высокими спинками и настроены очень, очень возвышенно, как и подобает при исполнении музыки Баха.*

*Перед очередной сольной партией Пирс за кулисами разогревал свои удивительные голосовые связки и брал раз за разом верхнее до. Мисс Фаррел слушала в неподдельном изумлении. Наконец, она спросила: «Как ты это делаешь, Ян? Как ты без усилий за-*

\* «Панч и Джуди» — жанр английского национального кукольного представления. — Прим. ред.

<sup>3</sup> San Francisco Chronicle. 1965. August 28.

\* Пирс Ян (настоящее имя Джейкоб Пинкус Перельмут, 1904–1984), Фаррелл Эйлин (р. 1920) — американские оперные артисты. — Прим. ред.

*бираешься на такую высоту?» — «Легко, Айлин, — улыбнулся Пирс. — Я просто воображаю, что я становлюсь гусем, вытягивающим шею за стаканчиком с мороженым».*

*Несколькими минутами позже группа «Арии Баха» вышла на сцену, серьезная и собранная, и заняла свои места. Когда Пирс в первом соло начал подъем на предельную высоту, мисс Фаррел что-то прошептала, после чего откинулась назад, беспомощно корчась от смеха. В этом случае высокаторжественное шоу сорвалось, и возвышенное настроение не восстановилось. То, что прошептала Фаррелл, было само по себе обыкновенным вопросом: «Ну что, вкусно?»<sup>4</sup>*

Заметим, что когда человек «выходит из себя», он часто делает ритуальные усилия скрыть, что с ним происходит, и самый обычный способ сделать это — закрывание лица руками — чаще всего бесполезный акт, который, однако, имеет довольно широкое межкультурное распространение [6].

Теперь вопрос: какие типичные обстоятельства вызывают подобные выходы из равновесия? Возможны несколько предположений. Одно из них такое: когда людей обязывают разыгрывать роль, о которой они думают как не о своей по внутренней сути, и особенно такую роль, которая по их ощущению слишком формальна, но за которой все-таки не стоит достаточно суровая санкция, чтобы помешать разрушению фрейма этой роли. Джералд Саттлз пишет в этом духе о молодежи трущоб.

*Когда социальные работники, занимающиеся беспризорными детьми, пробуют вводить определенные роли, такие, как «президент» или «секретарь», уличные мальчишки обычно находят их очень забавными. По-видимому, несоответствие образа каждого разыгрываемой роли слишком велико для них и заставляет «лопаться со смеху». Так, при «избрании на должность» большинству мальчишек почти невозможно сохранять «серьезное лицо» [7].*

Говорят, нечто подобное бывает и на морской службе. Когда новичок на эсминце в первый раз проходит ритуал смены вахты с приятелем-сослуживцем, его может распирать от смеха [8]. Участвующий наблюдатель сталкивается с похожей проблемой: откликаясь на устные высказывания и действия, которые по «современным» стандартам совершенно невероятны, этнограф должен стараться действовать так, как если бы он не был выбит из нормального участия в разговоре культурным диссонансом, хотя часто его коробит услышанное и увиденное. Во время светского общения по формальным поводам

<sup>4</sup> San Francisco Chronicle. 1964. November 8.



приглашенным приходится справляться с аналогичными трудностями, особенно, если надо постоянно поддерживать известный уровень торжественной серьезности. И люди, вовлеченные в подыгрывание добродушной фабрикации типа розыгрыша, тоже подвержены опасности выдать себя, будучи не в состоянии скрыть подавляемый смех. Дети в жизни часто соревнуются, кто кого заставит расхохотаться первым и кто лучше всех сохранит застывшую позу и невозмутимое выражение лица<sup>5</sup>. Театральные исполнители тоже подвергаются подобным испытаниям, пример которых можно найти в комментариях Джоан Макинтош к одной из ее ролей в шехнеровской постановке «Дионис–69»:

*Первый монолог Диониса — труднейшая часть пьесы для меня. Появиться перед публикой и объявить ей, что я бог. Абсурд и неправда! Я не верила самой себе и, следовательно, публика тоже не верила. Глаза стекленели, тело оборонительно сжималось в комок. Репетировала с Ричардом Шехнером\*. Сказала ему, что чувствую себя обманщицей, выходя на сцену. Он посоветовал выплеснуть это наружу, поработать с муками самоощущения мошенника — ничего не скрывать и быть напыщенной и фальшивой. Это тоже очень трудно. Я всегда боюсь, вот-вот случится что-нибудь, чего я не смогу проконтролировать. Но я обнаружила, что когда я честна, во мне освобождаются смех и радость. Сама абсурдность заявления нескольким сотням зрителей о том, что я бог, заставляет меня смеяться, и публика смеется вместе со мной, так постепенно приходит уверенность и ослабевают самоиздевка [9].*

Очевидно, что в этих примерах речь идет о пределах действительности некоего фрейма, в частности, о пределах его способности поддерживать в актере искусство перевоплощения, без которого нет актера.

Люди, пытающиеся сохранять «нормальный вид» в рискованных и решающих обстоятельствах, независимо от того, в каком обмане они участвуют — милосердном или корыстном, — также имеют проблемы: сдерживание себя, чтобы не сорваться в чисто оборонительное поведение, может выглядеть как вороватая скрытность, излишек которой снижает впечатление от происходящего.

<sup>5</sup> В неопубликованных лекциях Харви Сакс дает полезное описание детской игры «Пуговица, пуговица, у кого пуговица?» и указывает на смысл таких соревнований: умение сохранить бесстрастное выражение лица. Это одно из условий превращения молодежи в опытных взрослых лицемеров.

\* Шехнер Ричард (р. 1932) — американский театральный режиссер и театровед. — *Прим. ред.*

Интересно, что прорыв смеха часто случается тогда, когда человек вынужден принять заметные ограничения в своем телесном поведении (как бывает, когда приходится хранить неподвижность во время примерки одежды, позирования для портрета, в тесном костюме или в узком туннеле): смех и шутки в этих случаях — обычный выход из стеснительного положения. Не имея возможности производить легкие настроечные движения, которыми обычно поддерживается необходимая для жизни координация телесной деятельности, человек обычно начинает шутить над ситуацией, в которую попал, делая из своего Я некий смешной персонаж, но так, чтобы сохранить свое лицо в качестве исполнителя<sup>6</sup>. Как показывают наблюдения ученого-юриста, нечто подобное самовышучиванию происходит также тогда, когда человек вынужден рассуждать о своем будущем.

*Церемония, сопровождающая казнь, всегда должна выглядеть величавой и мрачно-торжественной. В крупных фирмах, обслуживающих исполнение наказаний по закону, эта церемония, вероятно, будет короткой, быстрой и точной. Тем не менее многие клиенты по ходу дела начнут смущенно хихикать и отпускать неловкие самоедские шутки насчет своей близкой смерти [10].*

Заметим, что в этих шутовских выходках может произойти тонкий сдвиг: индивид начинает втягиваться в подобное актерскому поведению и постепенно переходит от изображения какой-то одной роли к изображению цельной фиктивной личности, ибо, по-видимому, лучше и легче вышучивать завершенные узнаваемые персонажи, чем отрывочные ролевые исполнения.

Наряду с ситуациями, порождающими взрыв смеха и срыв деятельности, происходят и такие, которые подвергают участников риску «выйти из себя» по иным причинам, и тем вызывают у некоторых (а иногда и у всех) ощущение ненадежности принятого фрейма.

<sup>6</sup> Несмешную версию подобной ситуации можно усмотреть в применении смиренных рубашек и мокрых простыней к буйным пациентам в психиатрических лечебницах. Здесь стесненность движений выливается в бешенство, и это усиливает неконтролируемое поведение, которое должен контролировать врач-психиатр. В результате становится высоковероятным истощение — и психического Я, и тела. Не раз высказывалось предположение, что этот медицинский прием обнаруживает известную нехватку сопереживания, эмпатию между теми, кто санкционирует его применение, и теми, к кому его применяют, особенно когда выдвигается аргумент, что больные с умственным расстройством, возможно, получают глубокое облегчение от ограничения движений и в действительности ищут его.

*Быстрота — это основа человечности, необходимой и при осуществлении казни через повешение, не только быстрота умерщвления, но и быстрота проведения предварительных мероприятий. Эта быстрота способствует также повышению технической эффективности исполнения приговора, поскольку сокращает время, в течение которого узник может полностью осознать, что происходит, и пережить потрясение. Она же, вероятно, объясняет, почему [исполнитель казней] мистер Пьерпойнт нечасто сталкивался в своей практике с обмороками. Узник, который падает в обморок либо сопротивляется, неизбежно портит гладкое исполнение приговора, и вероятность этого как будто должна вызывать постоянную головную боль у чиновников, но, как сообщил комиссии мистер Пьерпойнт, «обычно девяносто девять из ста бывают спокойны». В предотвращение истерии значительные надежды возлагаются на тюремного капеллана. «Я думаю, капелланы делают великое дело и умеют достаточно успокаивать приговоренных на тот короткий промежуток времени, который необходим», — заметил один наблюдатель [11]<sup>7</sup>.*

В подобных случаях, несомненно, видны пределы возможностей, в которых определенная группа индивидов способна подбирать разного рода ключи к прочтению событий. Когда, к примеру, в 1965 году

<sup>7</sup> Главная проблема повешения, несомненно, в том, что это прежде всего церемониальная акция, происходящая на своеобразной сценической площадке, и пока осужденный видит себя действительно ведущим исполнителем, он будет иметь ключ к прочтению фактов, благодаря которому он и присутствующая на казни аудитория могут уживаться с приглаженной, ослабленной версией реальности — версией, с которой он и они потенциально способны справиться без чрезмерно сильного потрясения и которая служит, так сказать, уздой для чувств: иначе они могли бы развиваться в весьма прискорбном направлении. Любопытно, что такая церемониализация убийства нередко контрастирует с тем, как могли бы вести себя при казни дикари, хотя, я думаю, было бы трудно отыскать более дикарскую практику, чем наша, — практику осыпания человека похвалами за то, что он удерживает себя «в рамках», обеспечивающих размеренный стиль его казни, стиль «самообслуживания». Тем самым казнимого (как солдата на войне) уговаривают одобрить и поддержать акцию, которая отнимает у него жизнь, фактически поставив эту акцию выше жизни. Такая линия поведения прекрасна только в глазах тех, кто пишет, проповедует или законодательствует в том или ином из обличий, представляемых обществу. Но чтобы благовоспитанно или храбро встречать смерть, надо на практике придавать гораздо большее значение моральной доктрине, чем требуется от тех, кто ее формулирует.

Кристиан Диор привез свою коллекцию haute couture\* в Варшаву, пояснения польскоговорящих ведущих во многих местах встречались взрывами смеха: показываемые образцы платья и комментарии, очевидно, были слишком далеки от действительности для собравшейся аудитории, чтобы воспринимать их серьезно, то есть во вполне определенном ключе, принятом на демонстрациях мод<sup>8</sup>. Или другой пример.

*Вена. Американские актеры стояли без движения на сцене Венского городского театра, где когда-то впервые были исполнены «Фиделио» Бетховена и другие знаменитые произведения.*

*«Вьетнам», — выкрикнул вдруг один из членов труппы авангардного «Американского живого театра», когда в понедельник вечером началось действие. «Вашингтон, округ Колумбия, — подхватил другой. — Долой войну! Накормите голодных! Свободу немедленно!» Актеры распределили между собой туалетную бумагу, высморкались в нее и начали плеваться.*

*Все это было частью постановки, названной «Мистерии», вызывающе настроенной труппы молодых актеров во главе с американцем Джулианом Беком и его женой Джудит Малина. Но и этого оказалось чересчур много для части зрителей. Около тридцати театралов в смокингах итурмовали сцену, чтобы доказать, как выразился один из них, что «такое может вытворять любой». Между зрителями и исполнителями вспыхнула драка, раздались крики и только после того, как занавес упал, порядок был восстановлен<sup>9</sup>.*

Воспоминания о первом посещении театра и, следовательно, о первой попытке выдержать театральный фрейм дают нам еще одну иллюстрацию пределов человеческого терпения.

*«Который здесь театр?» — спросил мой отец (он тоже в первый раз присутствовал на такого рода fête\*). Ему указали на занавес. И вот мы сидели, как два голубя, и пялили глаза на этот занавес. В верхней части холста было написано большими буквами: «Шиллер. Разбойники. — Самая захватывающая пьеса!», и чуть ниже: «Что бы вы ни увидели, не волнуйтесь! Все события воображаемые».*

*«Что значит воображаемые?» — спросил я отца.*

*«Вранье», — ответил он.*

\* Диор Кристиан (1905–1957) — дизайнер модной одежды и предприниматель. Haute couture (франц.) — дорогая модная одежда, также дом моделей (франц.) — Прим. ред.

<sup>8</sup> San Francisco Chronicle. 1965. December 9.

<sup>9</sup> San Francisco Chronicle. 1965. December 1.

\* Fête (франц.) — празднество, гулянка. — Прим. ред.

*У моего отца были свои вопросы. Он повернулся к соседу спросить, кто такие эти разбойники, но было уже поздно.*

*Послышались три удара колокола — и занавес поднялся. Я вытаращил глаза в простодушном изумлении. Передо мною открылся рай: ангелы мужского и женского пола приходили и уходили, наряженные в яркие одежды, с перьями на шляпах, с золотыми украшениями, даже щеки их отсвечивали белым и оранжевым. Они повышали голоса и переходили на крик, но я ничего не понимал. Они сердились, но я не знал почему. Потом внезапно явились двое верзил. Вскоре выяснилось, что это братья, но все равно они начали спорить, осыпать друг друга проклятиями и гоняться друг за другом с угрозами убить.*

*Отец наострил уши и слушал, недовольно бурча. Он ерзал на своем стуле, как на горячих углях. Он вытаращил носовой платок и вытирал пот, начавший стекать со лба. Но когда до него наконец дошло, что два долговязых балбеса — это враждующие братья, он вскочил на ноги в негодовании. «Что это за балаган?» — рявкнул он во весь голос. — «Пойдем домой!» Он сграбастал мою руку, и мы ушли, в спешке опрокинув два или три стула [12, р. 76-77].*

Как можно догадаться, пределы терпимости при организации фреймов событий могут изменяться во времени, и не всегда в лучшую сторону, как показывает Гарольд Николсон\* на материале Древнего Рима.

*Их жестокость и к человеческим существам, и к животным принимала все более отвратительные формы. В республиканские времена публику в цирке потрясло избиение слонов, которое устроил Помпей\*. Из Южного Марокко он привез гетульских пращников, которые были натренированы метать дротики в зверей, целясь им в глаза. Бойня получилась неумелой и затянутой. Кровь потоком струилась по ногам слонов, которые задирали хоботы и трубили от боли. Зрители поднялись со своих мест и громко требовали прекратить представление. Цицерон\*, комментируя этот эпизод, заметил, что неприятное зрелище возбудило странное чувство жалости, «как если бы животные имели нечто общее с человеческими существами». Во времена империи нервы цирковой публики стали куда менее чувствительными. Они*

\* Николсон Гарольд Джордж (1886-1968) — английский дипломат и писатель. — *Прим. ред.*

\* Помпей (II-I век до н. э.) — римский полководец и государственный деятель. — *Прим. ред.*

\* Цицерон Марк Туллий (Marcus Tullius Cicero) (106-43 до н.э.), римский оратор, философ и политический деятель. — *Прим. ред.*

*вовсю наслаждались зрелищем нагих мужчин и женщин, терзаемых и медленно пожираемых зверями [13, р. 82].*

Когда человек обнаруживает, насколько ошибочно он организовал фрейм событий, погрузился в процесс познания и действия на ложных предпосылках, весьма вероятно, что он выйдет из себя и выйдет из фрейма, ставшего невыносимым. Аналогично, когда люди выступают в качестве наблюдателей или свидетелей действий другого (будь то уполномоченных наблюдателей или обычных невнимательных зрителей-обывателей), это наблюдение, уже наверное, содержит какие-то молчаливые предположения относительно фрейма восприятия: если бы наблюдаемый индивид не сумел поддержать вполне жизнеспособную деятельность, его наблюдатели, вероятно, тоже вскоре подхватили бы эту эстафету и, вполне возможно, не сумели бы выдержать «лицевой фрейм», то есть изменились бы в лице. В свете сказанного можно понять бергсоновское объяснение юмора.

*Позы, жесты и движения человеческого тела способны вызывать смех в точном соответствии с тем, насколько тело напоминает нам простую машину [14, р. 29].*

И по этой же причине весьма вероятно, что когда человек в первый раз слышит себя при воспроизведении звукозаписи<sup>10</sup> или видит на киноленте<sup>11</sup>, он не выдерживает и раздражается смехом. Он не в состоянии полностью принять роль «другого» или постороннего наблюдателя, поскольку ведь говорит он сам и все же, конечно, это не буквально он, а его замещение. Эти соображения подтверждает еще один пример своеобразного натурального эксперимента.

*Губернатор Невады Грант Сойер выдержал испытание смехом в результате вчерашнего происшествия, которое, по его словам, было одним из самых ошарашивающих моментов в его политической карьере в этом штате.*

*Молодой губернатор, записанный как главный оратор на официальном завтраке в Лас-Вегасе, проходившем под девизом «Привет, Сан-Франциско!», с опозданием вошел в разрисованный фресками зал отеля Святого Франциска в момент, когда распорядитель мероприятия заканчивал чтение речи Сойера собравшимся гостям. Среди взрывов хохота его должным образом*

<sup>10</sup> Пол Экман из Калифорнийского университета в Сан-Франциско снял фильм в Новой Гвинее о людях каменного века, слушающих (впервые в истории их общества) звукозаписи самих себя и реагирующих на это взрывами смеха. Должно быть, его там не забыли.

<sup>11</sup> Джон Кэри высказал предположение, что люди нашей культуры с большей вероятностью будут смеяться, слушая себя, чем видя себя со стороны, наверное, потому, что для всех нас привычно смотреться в зеркало.

*представил этот оратор-дублер, первый вице-президент ссудосберегательного банка в Лас-Вегасе Джулиан Мур. Все еще не понимая, что его речь уже зачитана, губернатор шагнул к микрофону. Мур, уступая место, шепнул об этом губернатору.*

*«Вы уже прочитали мою речь?» — недоверчиво переспросил губернатор прямо в микрофон.*

*«Это ставит нас всех в трудное положение», — обратился он затем к своей стонушей от смеха аудитории<sup>12</sup>.*

При таких дублированиях себя индивид обнаруживает, что роль, которую он собирался играть, не нужна, а роль, какую в данный момент исполняет его образ, независима от него самого, и потому ни одно из этих его Я не может поддержать то, что должно последовать дальше, и получить ответную поддержку. Веселье, извлекаемое из наблюдения за действиями имитаторов и пародистов, предположительно имеет ту же основу.

2. Я подробно рассмотрел одну из возможностей, когда индивид оказывается низложенным в качестве участника взаимодействия и осознает себя не исполняющим никакой конкретной роли. Сохраняя эту систему отнесения, можно усмотреть еще одну возможность: существование человека, который как бы находится вне фреймированной деятельности, является простым безучастным наблюдателем, но в действительности вовлечен в нее скрыто и способен неожиданно потерять контроль над видимым неучастием в деятельности и открыто подключиться к ней [5, р. 63-64]. В качестве иллюстрации возьмем эпизод из жизни американского дипломата в России, где описано прощание с «хвостом», прикрепленным к нему в Москве.

*На перроне собрались наши друзья, чтобы проводить нас, и было несколько слезных прощаний (неизбежный русский ритуал при разлуке). Я всегда ненавидел подобные расставания и потому с известным облегчением увидел наконец, что проводники закрывают двери вагонов. В этот момент мой взгляд пересек платформу и наткнулся на мою «тень», подпиравшую столб. Он пристально смотрел на меня, руки в карманах плаща, голова ушла в плечи. Он выглядел абсолютно потерянным, и мне пришло в голову, что, может быть, он не ждет ничего хорошего от перемены в работе, когда распрощается со мною: его вполне могли перебросить на кого-то другого, гораздо более трудного и менее податливого, чем я. Когда поезд тронулся и стал медленно набирать ход, я во внезапном порыве высунулся из окна вагона, посмотрел ему прямо в глаза и приветливо помахал рукой. К моему удивлению, он вынул руки из карманов, вскинул их в воздух и ух-*

<sup>12</sup> San Francisco Chronicle. 1965. October 16.

*мелькнул от уха до уха, во весь рот, полный золотых зубов. Еще смешнее стало, когда посреди этой демонстрации он осознал, что делает, стер ухмылку с лица и сунул руки обратно в карманы своего дождевика [15, р. 138–139].*

3. Все это подсказывает вывод, что когда человек разрушает фрейм своей деятельности, то как следствие дезорганизованности становятся возможными и выпадения из нее, и обратные «впадения». Возникает еще одна возможность: поведение индивида сохраняет свою ролевую организацию, но в измененном ключе. Так, переживания индивида в пределах определенного фрейма сами по себе способны вызвать нарастающий цикл реакций, прилив чувств, которые близко ли, далеко ли, но унесут его от первоначальной деятельности, тем самым добавив либо отняв от его реакций некую составляющую. То, с чем мы здесь имеем дело, не просто реакции в восходящем или нисходящем ключе, но обстоятельства, которые порождают такие преобразования деятельности, начинающиеся с целесообразных определений, — обстоятельства, которые показывают нам пределы возможности данного ключа упорядочивать мнения и чувства его пользователей.

а) Нисходящие переключения.

Возможно, самый очевидный пример нисходящих переключений — игривость, которая, как говорится, выходит из повиновения, когда притворные поступки превращаются в реальные по своим последствиям. Этнолог, изучавший детские игры, дает нам следующую иллюстрацию.

*Порой бегство от воображаемой опасности, по-видимому, обобщается чем-то реальным. Ребенок, долгое время бегущий без преследования за стеной, несетя все быстрее и быстрее, начинает таращить глаза, становится серьезным, его смех изменяется и переходит в долгий пронзительный визг [16, р. 359].*

Аналогично во время профессионального боксерского матча схватка может «выйти из-под контроля», и противники начнут молотить кулаками более часто и свирепе, чем это допускает фрейм боксерского поведения или, между прочим, безопасность для жизни «воспринимающей стороны»<sup>13</sup>. Даже устраиваемая «для показухи» профессиональная борьба иногда перестраивается в подобном нисходящем ключе, с удивительными для самих борцов последствиями в

<sup>13</sup> Хорошим примером этого был роковой бой во втором полусреднем весе между Эмилем Гриффитом и Бенни Паре 24 марта 1962 года. См., например: San Francisco Chronicle. 1962. March 26, 27. Из репортажей ясно, что Паре упорно держался, получив двадцать два удара, после чего повис на канатах. (Заметим, что факт, служащий хорошей иллюстрацией для прояснения фрейма, сам по себе может быть дурным событием.)



виде настоящей, их собственной крови<sup>14</sup>. И зрители на этих спортивных состязаниях способны, увлекшись, зайти слишком далеко, когда спадает маскировка в выражении чувств и «соучастие» предстает во всей своей неприглядности.

*Стамбул. По заявлению турецкой полиции вчерашний футбольный матч вылился в яростное сражение между соперничающими фанатами. В итоге убито по меньшей мере тридцать девять человек и шестьсот ранено. Свидетели рассказывали, что фаны дрались ножами, обрывками цепей, камнями и дубинками. Некоторые были сброшены с балконов. Мирные зрители пытались унести ноги со стадиона, и толпа затоптала многих на выходе. Свидетели сообщили, что беспорядки начались, когда Кайсери на двадцатой минуте забил гол команде из города Сивас в матче, проходившем в родном городе Кайсери. Это так взбесило фанатов Сиваса, что они ворвались на трибуны болельщиков команды Кайсери, и началось трагическое побоище. Драка продолжалась несколько часов<sup>15</sup>.*

Подобным же образом и участники встречи способны сломать прежний фрейм и использовать нисходящее переключение, переходя от сдержанного словесного спора к прямым оскорблениям действием.

*Нью-Йорк. Сорокаоднолетний лидер профсоюза моряков Джессе М. Кэлхун вчера арестован полицией на основании заявления руководителя судоходной компании, что Кэлхун вскочил на стол, за которым проходило обсуждение коллективного договора, и ударил его ногой в голову<sup>16</sup>.*

Люди, пытавшиеся практиковать скоростное чтение, сообщают об аналогичном опыте: они начинают читать быстро, уделяя мало внимания тому, что читают, но через какое-то время обнаруживают, что вдумываются в текст и, конечно, замедляют темп чтения. Поведение корректоров претерпевает похожие изменения. Кстати, отметим, что исследователи человеческого взаимодействия часто сталкиваются с такой же по сути проблемой: они начинают с сугубого внимания к определенному его элементу, но вскоре открывают про себя, что втянуты во взаимодействие как обыкновенные участники и больше не сосредоточены на том специальном пункте наблюдения, который предварительно установили для себя. В казино штата Невада подставному игроку, завлекающему простаков, в общем, не слишком

<sup>14</sup> Об одном таком случае см. репортаж в журнале «Лайф»: Life. 1957. December 2.

<sup>15</sup> San Francisco Chronicle. 1967. September 18.

<sup>16</sup> San Francisco Chronicle. 1965. June 6. Вполне возможно, что умелые переговорщики в стратегически важный момент предпочитают симулировать именно такое нарушение фрейма переговоров, которое можно предвидеть с помощью анализа фреймов.

трудно сохранять обязательное по уговору дистанцирование от игры как таковой, но иногда, реагируя на определенный расклад карт, он может почувствовать себя по-настоящему заинтересованным тем, какая карта придет следующей, — как и любой честный игрок на его месте. И из-за той же опасности излишнего «реализма» перед третьей-ским командующим военных учений предусмотрительно ставят задачу «сосредоточить внимание всех участников на тренировочных аспектах военной игры, а не на фиктивной победе или фиктивном поражении», — для этого, управляя, где необходимо, развитием ситуации в ходе маневров, чтобы избежать появления пораженческих настроений у какой-либо стороны [17, р. 95]. Подобным же образом, когда диалектолог просит жителей городского гетто проиллюстрировать практику «ритуальных» оскорблений, часто обозначаемую глаголом «обзывать-ся». При выполнении такой просьбы может произойти постепенный переход от иллюстрации к действию<sup>17</sup>. По тем же причинам радиоре-портеры, которые описывают события «живьем» с места действия и которым полагается передавать сопроводительные комментарии с соблюдением известной эмоциональной дистанции между задачами репортажей и тем, о чем они рассказывают в действительности, иногда могут увлечься и прямо выдать слушателям свое зрительское пристрастие или, по меньшей мере, высказаться откровеннее, чем это прилично для радиокомментаторов.

*(Шум толпы.)*

*— Двадцать восемь секунд до конца игры. Передача из центра назад. Выглядит как пас на игрока... Да, это пас... (Сильный шум.)*

*— Он прорывается,... он на отметке десять, двадцать, тридцать, он идет напролом! (Рев стадиона.)*

*— Он несется, как дикий зверь, он летит, летит. Нет, вы только полюбуйтесь, как бежит этот сукин сын!!! [Цит. по 4, р. 106]<sup>18</sup>.*

Возможно, самые известные примеры толкований опыта в нисходящем ключе связаны (фактически или легендарно) с игрой по драма-

<sup>17</sup> Сообщение Уильяма Лабова на лекции в Пенсильванском университете.

\* Лабов Уильям — американский лингвист. Приводимые сведения опубликованы в книге «Язык гетто. Исследование негритянского разговорного английского языка». См.: Labov W. Language in the inner city. Studies in the Black English vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972. — *Прим. ред.*

<sup>18</sup> Самый знаменитый подобный случай в истории американского радиовещания произошел во время репортажа о прибытии в Америку дирижабля «Гинденбург» конструкции графа Цеппелина, когда радиокомментатор Херб Норрисон в середине своей речи стал свидетелем внезапного воспламенения и взрыва водорода в оболочке дирижабля. Повидимому, его уволили за бурное выражение непосредственной реакции на катастрофу — в наши дни такая санкция менее вероятна.

тическим сценариям. Из уст в уста передаются истории об исполнителях, которые настолько увлекались изображаемым характером-персонажем, что начинали путать театральные ключи восприятия с реальными вещами.

*Ньюкастл, Англия. 2 октября. Вчера вечером Орсон Уэллс так сильно ударил Дездемону головой о кровать в сцене убийства из «Отелло», что зрители зароптали. После представления мистер Уэллс оправдывался, что, по его мнению, излишний реализм его действий соответствовал духу пьесы. А Гудрун Мьюир, игравшая Дездемону, заявила: «Это было нужно ради дела»<sup>19</sup>.*

*На вечернем представлении в понедельник в Детройте сопрано Анна Моффо безоглядно погрузилась в роль Лючии. Она закончила сцену смерти в гастрольном спектакле «Лючия де Ламмермур» в Метрополитен-опера и ее вызывали на выход перед занавесом, когда она рухнула в обмороке. Лечивший ее психиатр заявил, что она так вошла в роль, что почувствовала, будто сама умирает. Певвица выздоровела быстро»<sup>20</sup>.*

Для подобных случаев не нужна даже страсть. Достаточно иногда простого ослабления и нарушения познавательного внимания, как подсказывает пример публичной оговорки в телепередаче.

*В телеспектакле «Эйб Линкольн в Иллинойсе» главную роль исполнял Раймонд Масси. В одной из сцен актеры прощались с великим президентом, как вдруг один из них ляпнул: «Гудбай, мистер Масси!» [4, р. 58]*

Если в спектаклях «вживую» актеры путаются, применяя к событиям на сцене заземляющие ключи, то и публика тоже должна путаться подобным образом. Легко подыскать не очень старое сообщение об этом.

*Нью-Йорк. 12 марта. Молодая машинистка, очевидно задетая за живое одной из сцен в бродвейском спектакле «Оглянись во гневе», перескочила через рампу во время вечернего представления и набросилась на главного героя. С воплями «Он бросил меня, он бросил меня!» Джойс Геллер, двадцати пяти лет, начала бить английского актера Кеннета Хейга, который играл в пьесе прелюбодея. «Почему ты так поступаешь с девушкой?!» — кричала она. Хейг защищался от ее ударов, пока ему на помощь не пришел другой актер. Вдвоем они оттащили ее за кулисы, и актриса Вивьен Драммон попросила опустить занавес.*

*Позже мисс Геллер призналась, что она отождествила собственную жизнь с эпизодом спектакля и что ее вывела из себя са-*

<sup>19</sup> New York Herald Tribune. 1951. October 3.

<sup>20</sup> San Francisco Chronicle. 1962. May 23.

*дистско-издевательская манера Хейга обращаться с женщинами на сцене. Она успокоилась за кулисами, извинилась и была отпущена без официального обвинения*<sup>21</sup>.

В том же духе сообщается, что «во время кукольного представления перед группой виргинских горцев пьяный зритель выстрелил из винтовки в одну из кукол, изображающую дьявола» [18, р. 204]. В свое время кто-то из слушателей и зрителей обнаруживает, что для них персонажи радио- и телесериалов постепенно обретают реальность, и они изливают эту странную веру в писании писем любимым персонажам с советами, предостережениями, поддержкой и т. д. на адрес соответствующей студии<sup>22</sup>.

Важная разновидность использования нисходящих переключений встречается в повседневной жизни. По крайней мере на Западе каждое языковое сообщество имеет свой корпус выражений, состоящих из разного рода фамильярностей, сленга, проклятий, богохульств и т. п., которые в основной части определяются как годные к обращению только среди равных по полу и возрасту, особенно если они крепко сбиты в одну компанию. Хорошее владение таким языком требует умения внимательно оценивать степень формальности и деликатности любого жизненного эпизода или обстановки и соответственно поминутно цензуровать язык. Следовательно, имеется своего рода скользящий ключ, доступный каждому говорящему. Когда такой контроль ослабевает (в состояниях гнева, утомления, опьянения или крайнего удивления), моментально может вырваться на свободу язык, организованный в нисходящем ключе, в том числе и то, что воспринимается как «прямые» и откровенные выражения. К примеру, когда полицейские в Филадельфии (как и в большинстве других американских городов) переговариваются по радиотелефону из своих автомобилей с диспетчером на полицейском участке, они обязаны пользоваться несколько искусственным языком с соблюдением всех формальностей, условной терминологии и юридических выражений. Однако бывают и иные ситуации.

*Как-то ночью полицейский описывал диспетчеру подозреваемого, который бежал из-под ареста. От усилий рапортовать цивилизованно он выдохся, потерял контроль над собой и понес, не выбирая выражений: «У этого черномазого кумпол в крови — я хорошо врезал ему дубинкой...» Диспетчер оборвал оратора и на-*

<sup>21</sup> San Francisco News. 1958. March 13.

<sup>22</sup> Каким образом то же самое проявляется в Англии, подробно описано у Артура Кестлера\* [19, р. 302-303].

\* Кестлер Артур (1905–1983) — английский писатель. В качестве корреспондента участвовал в арктической экспедиции на дирижабле «Граф Цеппелин» (1931). — *Прим. ред.*

чал контрольный повтор описания, заключив его словами: «Подозреваемый может иметь рваную рану на голове, в затылочной области, нанесенную полицейским во время преследования» [20, р. 86].

Переходы к восприятию в нисходящем ключе часто наблюдаются во время деятельности, требующей переключений. Так, в 1966 году, когда герой комиксов Бэтмэн был перенесен на телеэкран в качестве наглядного образца банальности в искусстве (после чего настала очередь Супермена, Зеленого Шершня и Тарзана), зрители стали ощущать себя мечущимися между сатирическим восприятием событий и невольной искренней увлеченностью ими.

Переход к деятельности в нисходящем переключении часто запечатлевается в рассчитанных на продажу фантазиях и прочих плодах человеческого воображения, тем самым давая нам представление о сложности фрейма. Когда телезрители незаметно доходили до просмотра серии о Бэтмене всерьез, то этот факт отображали в журнальных карикатурах и комиксах<sup>23</sup>. Но самую знаменитую иллюстрацию к этой теме, без сомнения, оставил Сервантес. Дон Кихот включается в просмотр кукольного спектакля, по ходу его делает несколько глубокомысленных ученых замечаний, а потом постепенно увлекается, забывается напрочь, выхватывает меч и бросается на выручку дону Гайферосу, без устали рубя картонных мавров до тех пор, пока не разрушает весь раек, за что вскоре вынужден заплатить компенсацию [21; 22, р. 149-150]<sup>24</sup>. В Голливуде есть свои фирменные изобретения — так называемый решающий поцелуй. Киноактриса так или иначе принимает поцелуй героя, стремясь пройти этот эпизод съемок по возможности побыстрее, но во время поцелуя в ней внезапно пробуждается настоящее чувство увлеченности героем, — видимо, таква его мужская сила и неотразимость. Радио тоже имеет свою легенду — знаменитую постановку Орсона Уэллса\* по роману Герберта

<sup>23</sup> The New Yorker. 1966. March 12.

<sup>24</sup> Сервантес не был первым, кто дал ключ к пониманию нисходящих переключений (to key downkeyings). Подобно Дон Кихоту на кукольном представлении, бедный простак в пьесе Бена Джонсона «Ярмарка Бартоломью» (1614) и Нелл, жена горожанина из комедии «Рыцарь пылающего песта» (1607), вначале полностью сознают, что видят всего лишь танец теней, а потом забываются. Саймон в пьесе Миддлтона «Мэр Куинборо» (1616–1620?) теряет терпение, всерьез принимая игру актера, который не доверяет ему кошелек на хранение, а простачок Морион в анонимной пьесе «Доблестный валлиец» (между 1610 и 1615), смотря комедию масок, влюбляется в королеву фей [23, р. 83].

\* Уэллс Орсон (1915–1985) — американский кино и радиорежиссер, автор радиоспектакля по роману Герберта Уэллса «Война миров» (1898), постановка которого в 1938 г. вызвала панику в Нью-Йорке. Этот эпи-

Уэллса «Война миров», в которой актеры разыгрывают панику на радиостудии в ситуации воображаемого вторжения марсиан. Без сомнения, на идею постановки «Войны миров» повлиял памятный всем эпизод с гибелью дирижабля «Гинденбург»\*, репортаж о катастрофе велся с места события<sup>25</sup>.

Рассматривая примеры нисходящего переключения (downkeying), я ссылаясь на поведение людей, активно вовлеченных в действие. Однако нисходящие переключения имеют место и в заурядных ситуациях. Начало спектакля создает эффект спонтанной увлеченности зрителя происходящим на сцене и погружает его в вымышленный мир. Это похоже на нисходящее переключение. Отличие состоит в том, что зритель не утрачивает полностью своей отстраненной позиции, сохраняя тем самым равновесие между сценой и залом. Нечто подобное может происходить и во время публичного чтения. В начале чтения слушатели твердо различают два Я: Я чтеца, обращенное к слушателям, и Я, относящееся к герою рассказа, от лица которого излагаются события. По мере вовлечения аудитории в процесс чтения указанные два Я могут постепенно сливаться, пока не получится, что чтец и внутренний повествователь произведения — почти одно и то же<sup>26</sup>. Все это позволяет расширить наше понимание всего многооб-

зод стал поводом для принятия законов, ограничивающих деятельность средств массовой информации. — *Прим. ред.*

\* Немецкий дирижабль «Гинденбург» взорвался и сгорел в считанные минуты 6 мая 1937 года, совершая посадку на военно-морской базе Лэйкхерст в Нью-Йорке. Журналист Герберт Моррисон, который вел радиорепортаж о прибытии дирижабля, дал точное описание катастрофы. — *Прим. ред.*

<sup>25</sup> Разумная реакция некоторых радиослушателей на передачу «Война миров» сделала их почти такими же знаменитыми, как постановщики радиоспектакля. Однако большинство из тех, кто неадекватно распознал (misframed) данное событие, ошибались с самого начала прослушивания передачи. Из этого следует, что их восприятие было подчинено нисходящему переключению, хотя сам процесс нисходящего переключения не был выражен в явной форме.

<sup>26</sup> Существуют обстоятельства, в которых чтец может быть вынужден уподобиться Брехту\* и целенаправленно контролировать процесс интерпретации опыта в нисходящем ключе. Однажды я слушал, как муж читал доклад своей жены на конференции специалистов в связи с внезапной необходимостью ее присутствия в другом месте. Подойдя в тексте к первому «я», он зачитал его, остановился и добавил как бы в скобках «то есть моя жена», напомнив этим аудитории о многослойности читаемого. Любопытно, что минутой позже, встретив в тексте следующее «я», он лишь несколько изменил интонацию и поднял мизинец левой ладони (которая была хорошо видна, потому что она сжимала верхний край кафедры), как будто теперь, в свете его

разия эксплуатационных фабрикаций. Когда недоверчиво настроенный простофиля отбрасывает свои подозрения и начинает верить обстоятельствам, подстроенным с целью обмануть его, мы видим еще один пример «буквализации» нереального (*literalizing what isn't real*). В данном случае происходит фабрикация, а не переключение. Хотя стирание многослойности (*delamination*) [в определении ситуации] здесь не является обязательным, фабрикатеры, как правило, стремятся именно к этому.

б) Противоположность нисходящему переключению (*downkeying*) составляет восходящее переключение (*upkeying*), то есть увеличение разрыва воспринимаемой реальности и реальности «буквальной». Этот разрыв обусловлен увеличением многослойности (*lamination*) фрейма. Например, в азартных играх, когда уровень ставок слишком низок по сравнению с уровнем запросов игроков, расчетливость в игре начинает уходить на второй план: на кон ставятся все бóльшие и бóльшие суммы при все уменьшающихся шансах, и все это вызывает общее веселье. Точно так же не занятые работой банкометы [в казино] начинают свой день с упражнений в карточной игре, сначала они делают чисто символические ставки, используя для этого столовое серебро, а затем мало-помалу переходят к «как бы» игре, с каждым разом размер ставок все более и более нарастает, соответственно растут и риски, до тех пор, пока игра мнимых банкометов с мнимыми игроками не потонет в смехе. В этом банкометы неотличимы от новичков, и те, и другие склонны ерничать над тем, что делают. (Все это выглядит так, как будто подшучивание снижает значимость того, чем они занимаются, и в то же время сама возможность серьезной игры сомнению не подвергается.) Игривая атмосфера, складывающаяся в такой ситуации, обычно усиливается с ходом игры и вовлекает в себя все большее количество участников, пока они не перестанут соблюдать элементарные правила и игра не пойдет вразнос.

В обычных ситуациях человек воздерживается от восходящих переключений благодаря регламентам поведения и обязательствам, которые наиболее выражено проявляются в отношении к старшим. При этом дистанция между реальностью, созданной восходящими

предыдущей предосторожности, этих не очень подходящих знаков стало достаточно для утверждения надлежащего фрейма понимания, в котором он — замещающий оратор, более похожий на любого другого члена аудитории, чем на автора доклада. Заметим, что в этом случае звукозапись данной речи не зафиксировала бы работы, проделанной приподнятым пальцем, и традиционные паралингвистическое описание и анализ вряд ли были бы здесь лучше.

\* Брехт Бертольд (1898–1956) — немецкий драматург и поэт. — *Прим. ред.*

переключениями, и реальностью непреобразованной представляется большей, чем есть на самом деле. Даже театральные актеры, следуя этому правилу, избегают судить о сценическом искусстве походя и легковесно, что, как правило, свойственно публике. Однако когда речь идет о рекламных роликах, восходящее переключение может сдерживаться только взаимными обязательствами зрителей воспринимать представление «всерьез». В английском журнале опубликован следующий отклик на мелодраму Джона Уэйна\*.

*Я не собираюсь рассказывать о перипетиях фильма и не буду рассуждать об актерской игре, о которой почти бесполезно толковать. Я считаю своим долгом поговорить о смехе в зале. Сегодня смех в театре считается дурным тоном, когда его возбуждает нечто такое, что не предназначено для забавы. Острее всего смех в зале, конечно же, воспринимается в театре, где смех способен задеть за живое занятых в спектакле актеров, но даже в кино он порой неприятен и непереносим, так что впечатление о хорошем фильме, бывает, часто портится, когда некоторые зрители начинают смеяться в самые неподходящие моменты.*

*Беда в том, что такого рода смех, начавшись, вряд ли прекратится. Первый смешок вызовет смех еще дюжины зрителей. Я присутствовала на премьерном просмотре фильма «Легенда об исчезнувшем городе»\*, где присутствовала разношерстная публика, а не только критики. Когда миловидная Софи Лорен приподняла с лица капюшон туарега\*, зал взорвался смехом, от которого фильм так и не оправился. Они смеялись, когда мистер Брацци, глядя на кости отца, произнес: «Я знал, что он мертв. Они убили его. Но увидеть такое!» Они загоготали, когда в лунном свете он коснулся спящей мисс Лорен и она спросила сонным голосом: «Что случилось, Пол? Ты хочешь поговорить со мной?» Они покатывались со смеху в своих креслах, когда искатели приключений обнаружили разрушенный город и один из них сказал: «Это город римлян». Второй отозвался: «Ты уверен?» Первый подтвердил: «Взгляни на архитектуру». Самое печальное, что руины были подлинные (съемки проводились в Лептис-Магна\*),*

\* Уэйн Джон (1907–1979) — американский киноактер. — Прим. ред.

\* «Легенда об исчезнувшем городе» («Legend of the Lost») — вестерн, поставленный в 1957 году Генри Хатэвеем. Главные роли в фильме исполняли Софи Лорен, Джон Уэйн и Россано Брацци. — Прим. ред.

\* Туареги — этническая группа кочевников в Западной Африке. — Прим. ред.

\* Лептис-Магна — древнее римское поселение в Ливии, на побережье Средиземного моря. — Прим. ред.



*но к этому времени публика была не в том настроении, чтобы верить чему бы то ни было [24].*

Конечно, когда зале нет ни актеров, ни посторонней публики, степень дозволенности восходящего переключения может быть весьма значительной. Например, частные киносеансы и просмотры телеспектаклей особенно чреватые восходящими переключениями.

Самым важным и неожиданным фактом, с которым мы постоянно сталкивались, изучая просмотр телепередач в сорока негритянских семьях, принадлежащих к низшему классу, было забавное общение зрителей с диктором и другими телеперсонажами: они вели постоянный шуточный диалог с телеизображением. Чернокожий зритель из низшего класса склонен персонифицировать героев, воспринимать телевизионные страсти близко к сердцу и активно вмешиваться в перипетии происходящего на экране как третья сторона или как полноправный участник действия. Развертывание телевизионного представления сопровождается со стороны зрителей всевозможными проявлениями остроумия и находчивости (они то бранят героя, то прямо отвечают на его вопросы, предупреждают о надвигающейся опасности, хвалят его и т. д.) — и все эти реакции возникают легко и непринужденно, с юмором, в индивидуальной манере. Так как большинство телезрителей этой категории вполне серьезно отождествляют себя с телегероями, непосредственность и живое участие негритянских телезрителей из низшего класса побудили нас обратить внимание и на другие факторы. Поскольку отношения с героями экрана выражались в шуточной форме, они вызвали большое подозрение: наше исследование направляла идея, что юмор часто скрывает глубокую враждебность [25, р. 431-432]<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Алан Блам продолжает: «Отношения, формирующиеся массовой информацией, имеют тенденцию порождать свой собственный мир: свою собственную действительность, события, роли и идентичности. Но этот мир представляет собой преимущественно “белый” космос, труднодоступный для негров. Когда телеэкран как бы приглашает негра спроецировать свое Я вовне, соотнести себя с какой-то ролью, личностью, событием или ситуацией, о которых он по опыту знает как о принадлежащих миру белых, он вынужден настраивать свой ум чрезвычайно односторонне, чтобы как-то очернить образ внешней реальности, противоречащий нормам отношений, в которые он включен. Будучи формой человеческого взаимодействия, массово-информационное отношение порождает свою собственную схему интерпретации, и эта интерпретация производна от точек зрения представителей белого общества и рассчитана на них. Каждый контакт, каждый момент взаимодействия между зрителем и исполнителем, его актерская имитация общительности и человеческой близости, его привлекательность и обаяние должны постоянно подвергаться

Такое понимание природы псевдокомического скепсиса с необходимостью ведет нас к заключению, что зрители, участвующие в массово-информационном взаимодействии, склонны переводить это отношение в конкретное, взаимное, личное общение. Хотя негр из низшего класса хорошо реагирует на экранного персонажа, он считает его «недотепой» и, по-видимому, убежден в том, что тот считает «недотепой» его самого [25, p. 432]<sup>28</sup>.

4. По всей вероятности, нет такого вида деятельности, который в процессе своего осуществления не может выходить за установленные рамки и переключаться в другой регистр, однако отклонениям особенно подвержены спектакли, поставленные по заранее написанному сценарию, а также разного рода публичные состязания. Возможно, это происходит потому, что структура фреймов, свойственная этим видам деятельности, отличается особой сложностью. В таких случаях следует ожидать и соответствующих типов разрушения фреймов.

а) Рассмотрим, к примеру, традиционное разграничение между областью сцены и пространством, предназначенным для аудитории (audience region). «Непосредственные контакты», то есть обмен репликами между людьми, находящимися на сцене и в аудитории, считаются официально недопустимыми и выносятся за скобки представления. Очевидно, придерживаться такого порядка бывает нелегко.

*Форест-Хиллз, штат Нью-Йорк, 2 сентября (Ассошиэйтед Пресс). Эрл Кочелл из Лос-Анджелеса был вчера исключен из теннисной ассоциации за неджентльменское поведение во время игры в среду с Гарднером Маллоем из Майами (штат Флорида) на национальном чемпионате по теннису.*

*Двадцатидевятилетний Кочелл выиграл первый сет у Маллоя и, потеряв подачу во втором сете, стал терять очки. Вероятно, подумав, что сет проигран, он начал бить по мячу левой рукой и вообще вести себя несерьезно. Зрители засвистели. Тут Кочелл стал кричать на них, а потом направился напрямик к судье. Он было схватил микрофон, но распорядитель игры пресек его попытку. Тем не менее Кочелл продолжил выяснение отношений с публикой и без микрофона<sup>29</sup>.*

пересмотру и переоценке. Негр не в состоянии воспринять цели взаимодействия, так как он даже при всем желании не способен полностью идентифицировать себя с реальностью массовой информации» [25, p. 433].

<sup>28</sup> Восходящее переключение, выраженное в диалогах, напоминает приемы восходящего переключения в «неожиданной развязке», типичной для скабрезных анекдотов.

<sup>29</sup> Associated Press Release. 1950. September 3.

Тридцативосьмилетний Корнелл Макнейл уроженец Миннеаполиса, прежде житель Клиффсайд-Парка (штат Нью-Джерси), а ныне проживающий в Риме, вчера вечером выступил в театре города Парма. Зрители восторженно ему аплодировали. Однако на вечернем представлении в прошлую субботу, когда шла опера Верди «Бал-маскарад», зрители на протяжении первых двух актов неоднократно освистывали Макнейла и двух его итальянских партнеров — тенора Флавио Лабо и сопрано Луизу Марагкиано. В третьем акте свист в зале стал совершенно непереносимым, и Макнейл прекратил исполнять арию, умолк и оркестр. Макнейл повернулся лицом к публике, прокричал «Basta, cretini!» (Хватит, идиоты!) и ушел со сцены. Зрители ринулись к сцене. Многие прорвались за кулисы. В театр спешно прибыла полиция. Когда Макнейл вышел из своей уборной и столкнулся с разъяренными зрителями, началась потасовка<sup>30</sup>.

Таково «обвальное» развитие ситуации. Следующий эпизод отличается от предыдущего только местом, временем и отчасти содержанием происходящего.

*Привилегия знатных персон [получать официальные приглашения на казнь] соблюдалась все реже и реже. На казнь Генри Уэйнрайта в 1872 году лорд-мэр и шериф Лондона послали приглашения шестидесяти друзьям. Когда Уэйнрайта подвели к виселице и он увидел толпу зрителей, его лицо покрылось бледностью, однако он собрался с силами и произнес с презрением: «Что, сволочи, пришли посмотреть, как умирает человек?». Один из приглашенных рассказывал потом Генри Ирвингу о том шоке, который он испытал после этих слов: «Я был полностью подавлен, я почувствовал себя полным ничтожеством и с тех самых пор стыжусь самого себя» [26, р. 86-87].*

б) Еще один образец разрушения фрейма (frame break) специфичен для публичных представлений: исполнители могут терять контроль над своим поведением или действовать в режиме нисходящего переключения в те пограничные моменты, когда представление либо вот-вот начнется, либо вот-вот закончится. Это чревато неудачей в соблюдении ролевых предписаний (в том числе особенностей изображаемого персонажа) и отказом от исполнения. Иными словами, происходит разрушение скобок (bracket-break). Обратимся к примеру из области публичных состязаний.

*Вчера вечером в Окленде на чемпионате Калифорнии была отменена двенадцатираундовая встреча боксеров-тяжеловесов. Судья еще не дал сигнал к началу боя, когда Вилли Ричардсон,*

<sup>30</sup> San Francisco Chronicle. 1964. December 28.

*претендент на звание чемпиона, бросился на чемпиона Роджера Ришера и стал бить его ногами, целясь при этом в пах. Претендент был дисквалифицирован.*

*Когда судья вызывал боксеров в центр ринга, неожиданно сорвался со своего места тяжеловес из Сан-Хосе, которого Ришер нокаутировал 2 ноября, и без всякого предупреждения ударил противника ногой. Несмотря на попытки ошеломленных секундантов и судьи Верна Байби удержать его, Ричардсон наскочил на Ришера, который отступил в угол, прикрывая пах и морщась от боли.*

*Этот неожиданный эпизод на ринге сперва показался нам инсценировкой, и даже у самого Ришера, как он признался впоследствии, возникла мысль о «мистификации». Но когда взбесившийся Ричардсон опять рванулся в драку и попытался лягнуть Ришера, всем стало ясно, что дело серьезное, и многие зрители (в зале присутствовали тысяча четыреста зрителей), столпились вокруг ринга.*

*Ришер объяснил выходку противника тем, что Ричардсон знал, что он получит самую большую трепку в своей жизни. Поэтому, сказал чемпион, «он и вышел на матч в расслабленном состоянии, как будто вареный. Естественно, он запаниковал и потерял контроль над собой. Наверно, если бы я перепугался так же, как он, я сделал бы то же самое»<sup>31</sup>.*

в) Публичным представлениям присущи не только характерные разрушения фреймов, но и действия, предотвращающие их разрушение. Здесь требуется пояснение.

Ранее было указано, что сценические персонажи ведут себя так, как будто не замечают, что публика видит все, что они делают. Подобно тому, как актеры имеют право и обязаны поддерживать эту фикцию на протяжении «внутрифреймового» периода, зрители в течение того же времени могут вести себя так, словно их реакции не слышны на сцене. Кто-то из зрителей может разрыдаться или расхохотаться, то есть выйти из установленных рамок, но это считается не действительным сбоем театрального фрейма, а лишь сопереживанием, созвучным замыслу пьесы. На рок-концертах позволительны любые, даже самые крайние выражения чувств. Аудитория имеет большую степень свободы вести себя таким образом, потому что при сохранении фикции обособленности мира персонажа от мира аудитории подобные всплески эмоций суть часть не принимаемой во внимание внесценической реальности, и они могут толковаться как не имеющие практического значения для сцены в той же степени, в какой сценическое действие может трактоваться как что-то происходящее в дей-

<sup>31</sup> Репортаж Джека Фиске: San Francisco Chronicle. 1964. February 11.

ствительности. Если актеры не подают виду, что замечают аудиторию, можно справиться даже с неодобрительными реакциями зала. Не замечать происходящего вне сцены легко, поскольку все, что происходит с аудиторией на протяжении спектакля, остается вне фрейма, поддерживаемого сценическими персонажами. Но если какой-либо зритель заставит актеров сорваться, произойдет настоящее крушение фрейма.

*Во вторник вечером, когда в театре Каррэна уже минут пять шел второй акт пьесы «Это любовь», произошло неожиданное событие: в третьем ряду вскочил на ноги какой-то зритель и заорал: «Боже мой! Разве это театр?» Спектакль прервался, исполнителей трясло, пока он пробирался между рядами. Затем он побежал на спектакль «Камелот» в театр Джери — совсем рядом, на этой же улице<sup>32</sup>.*

Здесь было бы полезно присмотреться к специфическому типу публики, с которой имеют дело радио и телевидение, — это живая студийная аудитория. Аналогичного типа публика присутствует на викторинах, встречах, ток-шоу и прочих программах «с участием» зрителей, которые пользуются теми же правами, что и театральная публика, то есть могут наблюдать [за происходящим на сцене] словно из-за зеркальной перегородки. Но в данном случае эти возможности расширяются. Всякий раз, когда кто-то из зала или исполнителей шоу допускает хотя бы незначительный промах, тем самым ставя себя или других в двусмысленное положение, аудитория обычно реагирует взрывом смеха, как будто бы отодвигая все соображения тактичности. Промах может быть определен здесь как некий комический поворот событий, неожиданный эпизод, обнаруживающий несерьезные стороны Я (self). В той степени, в какой возбуждаемый в публике смех можно истолковать как одобрительный и «внефреймовый», это Я представляет собой своего рода материал для использования.

Та же схема откровенного смеха применяется к зрителю или слушателю (или, если угодно, против него), которому по тем или иным причинам дают возможность выступить перед аудиторией и который не умеет говорить и вести себя так, как предписывают стандарты радио- и телепередач. (Соответственно аудитория иногда реагирует на его выступление беспричинным смехом, тем самым показывая, что неловкость, которая могла бы вызвать недоумение у «внефреймовых» наблюдателей, все-таки достигла определенной цели, и ничего серьезного не случилось.) Выраженное стремление ведущего передачи вовлечь в действие конкретных членов аудитории для того, чтобы вызвать отклик или ответить на реплику, не рассмат-

<sup>32</sup> Репортаж Герба Каэна: San Francisco Chronicle. 1964. November 6.

ривается в таких случаях как разрушение фрейма поведения, поскольку объект, к которому адресуется ведущий, становится — в силу того, что именно к нему обращается ведущий, — временным членом состава исполнителей, то есть сценическим исполнителем<sup>33</sup>. Если бы исполнитель («выдернутый» из аудитории или официально занятый в представлении) обиделся на откровенный смех аудитории, на него, вероятно, стали бы смотреть как на самое ничтожное посмешище, как на человека, совершенно лишенного чувства юмора. Он мог бы обижаться лишь в том случае, если бы был участником реального взаимодействия, не имеющего отношения к сцене, в том месте, где на него распространяются нормы тактичности, и само это обстоятельство предполагало бы выход за пределы фрейма (*misframing*) «несерьезного» Я, которое выразилось в его поведении. (В таком случае основное правило поведения временных исполнителей — не стремиться вести себя так, как надо, а с юмором воспринимать реакцию аудитории на их ляпы, и именно это правило они почти всегда соблюдают.) Таким образом, все эти шоу обладают свойством постоянного преобразования сцены, которое обеспечивает возможность комических превращений; и если бы ведущий или официальный гость студии пожелал сказать нечто «серьезное», то есть нечто такое, что могло бы быть воспринято как то, что обычно говорится в реальном (а не игровом) взаимодействии, пришлось бы на время вводить специальные кавычки, как бы выделяющие то, что должно говориться вне фрейма<sup>34</sup>.

В подтверждение этих общих рассуждений о возможностях аудитории можно привести дополнительный аргумент, раскрывающий специфическую сторону проблемы. Как уже упоминалось, любительские и профессиональные виды спорта имеют одно интересное общее свойство: на них можно смотреть. Они принадлежат к «открытым»

<sup>33</sup> Решение актера напрямую обменяться репликами с каким-нибудь человеком из публики во время развертывающегося по обычной схеме спектакля — дело очень серьезное, поскольку в этом случае образ персонажа, которого он играет, должен быть полностью вынесен за рамки [поведения актера], и если такое выключение происходит, фундаментальный смысл всего спектакля состоит в том, чтобы поддержать ту сферу бытия, в которой живут изображаемые характеры. По мере скатывания (если позволительно такое выражение) представления к уровню телевизионных ток-шоу, исполнитель все более и более принимает свой обычный облик, а аудитория приобретает право на попытку пробиться [в сцену] (и, соответственно, дополнительную обязанность принимать как должное попытки исполнителя пробиться к ней). Взаимосвязь этих изменений понятна: происходит сдвиг от более или менее отстраненного от аудитории сценического персонажа к представлению самого себя в несерьезной игре.

<sup>34</sup> Описано в неопубликованной статье Элен Хоуган [27].

видам деятельности. Частное лицо, собирающееся сделать первый удар в гольфе или спуститься на лыжах со склона, вынуждено мириться с зеваками (если есть хоть малейшая возможность для наблюдения) точно так же, как это делают профессиональные исполнители, работающие на публику. Однако, если бы тот же человек сидел на скамейке в парке и читал книгу или разговаривал с другом, идя по улице, он был бы более или менее защищен от излишнего любопытства, по крайней мере, на него не тарасились бы так, как тарасятся на спортсменов и актеров, поскольку пристальное рассматривание (*staring*) в большинстве случаев воспринимается как вторжение на чужую территорию, как наглость, враждебный выпад. В чем же причина столь разного восприятия?

В том, думаю, что, занимаясь спортом, человек действует во фрейме, в котором не востребована серьезная сторона его социального Я и в котором место будничных дел целиком и специально занимает царство игры. В этом царстве серьезное Я спортсмена-любителя и серьезные Я зевак выносятся за пределы спортивного фрейма, не присутствуют в нем, не должны быть видимы [посторонним]. Если наблюдатели не находятся во фрейме, спортивный игрок имеет право поддерживать воображаемую картину (*fiction*) и действовать так, словно зрителей вовсе нет, то есть он действует точно так же, как актер на сцене<sup>35</sup>. (Стоит упомянуть о доверительной манере, в которой обмениваются любезностями теннисисты, совершенно пренебрегая при этом присутствием сотен зрителей на трибунах.)

Уже говорилось, что находящиеся в аудитории часто имеют право кричать или смеяться, выходя тем самым из фрейма, подобное ослабление дисциплины, даже известная развязность поведения становится возможным тогда, когда предполагается, что публика и сценические персонажи не принадлежат к одной сфере [опыта]. Где еще встречается эта развязность?

<sup>35</sup> Профессионалы в командных видах спорта часто демонстрируют чрезвычайную решимость и целеустремленность в игре, проявляя при этом подлинную страсть, так же поступают их болельщики. На этом основании можно считать, что игра для них поистине серьезна (что не удивительно, если принять во внимание связанные с нею доход и престиж). Но возможно и другое истолкование тех же фактов. Профессиональный спорт может стать делом всей жизни, тем не менее, в общем и целом, спортивные мероприятия институционально определяются как часть несерьезной, досуговой (*recreational*) жизни. Поэтому страсти, которые возбуждают участников состязаний, не захватывают по-настоящему серьезные стороны Я. На этом и зиждется *привилегия* играть с полной отдачей сил. *Обоснование* же такой отдачи — дело другое, и здесь следует учитывать немалые вознаграждения, получаемые профессиональными спортсменами.

Втянутые в неинсценированное, подлинное взаимодействие с индивидами значительно сниженного статуса, мы часто считаем себя вправе подсмеиваться над тем, что кажется нам нелепым в их поведении. Показательный пример — наше обращение с маленькими детьми. Неудержимый смех или улыбки, когда дитя безуспешно пытается что-то сделать или ведет себя совершенно по-детски, на самом деле не что иное, как обычная манера взрослых смотреть на детей как на объект для инсценировки разговора: мы часто начинаем с нарочитого вовлечения их в разговор как его полноправных участников, но как только этот заряд великодушия иссякает, мы цепляемся за любую детскую промашку как за повод прекратить разговор и тем самым освободиться от заботы поддерживать видимость равноправного участия в социальном взаимодействии. В итоге дети превращаются в исполнителей, а мы считаем себя вправе оставаться зрителями. Можно веселиться, слушая речь иностранца, коверкающего наш язык, — это еще один пример реакций того же рода. Но, как кажется, самый выразительный пример даруют нам королевские особы, которые, казалось бы, больше всех должны быть снисходительными к слабым, а самыми слабыми, по всей вероятности, являются туземцы.

*Кота Кинабалу, Малайзия (ЮПИ). Туземец из племени Мурут, метатель смертоносных дротиков из духовой трубки, сегодня упустил свой шанс впечатлить королевскую семью Британии, посетившую столицу Борнео.*

*По просьбе принца Филиппа туземец взял в руки духовую трубку, чтобы продемонстрировать свое искусство. «Дорогой, будь осторожен, стрелы отравлены», — сказала мужу королева Елизавета. Местные чиновники, сопровождавшие королевскую чету и их дочь, принцессу Анну, спешно расчистили площадку и соорудили мишень из попавшейся под руку пустой картонной коробки.*

*Воин первобытного племени, в одной набедренной повязке, прицелился и мощно дунул в длинную трубку. Никакого результата. «Может, она засорилась?» — наивно предположил принц Филипп. Туземец постучал концом трубки о землю, пытаясь поправить застрявший отравленный дротик. Потом он снова поднес трубку ко рту и дунул изо всех сил. Но и в этот раз дротик не пожелал вылететь. Воин с видом крайнего отвращения ко всему происходящему отказался от дальнейших попыток и величественно удалился. Королевская семья расхохоталась<sup>36</sup>.*

5. Выше мы показали, что разрушение фрейма является следствием дезорганизации взаимодействия индивида с другими людьми или изменения ключа (key). Можно также предположить, что человек

<sup>36</sup> The Evening Bulletin. Philadelphia, 1972. February 28.



способен выходить из одной первичной системы фреймов (независимо от того, является она преобразованной или нет), чтобы фактически вести себя в соответствии с предписаниями совершенно иной системы фреймов. Так, автомобилисты иногда доходят до такой степени озлобления, что начинают преследовать другого водителя или пешехода с намерением навредить обидчику. Хоккеисты порою забывают стилизовать агрессивные действия под целесообразные игровые приемы и используют свои клюшки в качестве дубинок. Аналогичным образом теряют контроль над собой и игроки в бейсбол.

Однако такого рода аргументация не вполне убедительна. За многими очевидными изменениями в первичных системах фреймов скрывается сдвиг иного рода: от подавляющей и сдерживаемой реакции в пределах фрейма к «более непосредственной» реакции, то есть менее расслоенной реакции при тех же рамках поведения [within the same terms]. Когда голодный человек набрасывается на еду, пренебрегая всеми условностями, когда непреодолимое сексуальное влечение переходит в насилие, когда, пробираясь к выходу, человек впадает в панику и начинает прорываться сквозь толпу, когда изысканный обмен колкостями превращается в ругань, — во всех случаях срыва мы видим нечто подобное нисходящему переключению (downkeying), где устраниваются внешние проявления сдержанности.

Один пример. Рассказывают, что в 1947 году, путешествуя по Америке, наследный принц Саудовской Аравии эмир Сауд побывал в Голливуде. Это событие дало повод позабавиться одному шутнику, некоему Джиму Морану. Однажды вечером, когда настоящий принц уже уехал, Моран и несколько его друзей заказали ужин в ресторане от имени Сауда и его свиты и пришли переодетыми в высокопоставленных арабов.

*Выбрав момент, когда шум в зале стих, принц что-то сказал повелительно одному из своих слуг. Тот низко поклонился и подошел к эстраде. Со страшным акцентом он сообщил [руководителю оркестра] Джерри Уолду, что Его Королевское Высочество изволит послушать «Начнем танцевать бегуэн»\*. Желание принца было немедленно выполнено. Оркестр сыграл этот номер, и наследный принц важно кивнул в знак одобрения. Потом он извлек из-за пояса сафьяновый мешочек, открыл его и высыпал на стол драгоценные камни, порылся в них, явно выбирая самый лучший. Он остановился на камне (тридцатидолларовом аметисте), который показался всем огромным бриллиантом. Что-то бормоча, он вручил его слуге, и тот снова проследовал к эстраде и презентовал драгоценность мистеру Уолду. По залу*

\* Бегуэн — испано-американский танец, разновидность румбы. — Прим. ред.

*прошел взволнованный шепот — никто не хотел упустить ни одной мелочи из происходящего.*

*Наконец, наследный принц решил, что пришло время закончить ужин. Он хлопнул в ладоши. Один из слуг поправил королевское облачение. Принц и его свита поднялись с мест. Танцевальная площадка была свободна, так что королевская компания прошествовала через нее к выходу. Все глаза в зале были прикованы к ним. Вдруг раздался сухой дробный стук: сафьяновый мешок упал и раскрылся, драгоценности раскатились по натертому до блеска полу. Монаршая свита было остановилась, и слуги начали собирать с пола драгоценности. Но Его Королевское Высочество повелительно рявкнул, властно махнул рукой, и четверо арабов продолжили шествие к дверям, оставив драгоценные камни на полу. Высыпавшись из мешка, они раскатились по всему залу, который мгновенно превратился в сумасшедшую свалку. По полу ползали голливудские звезды, чьи имена были у всех на слуху, мужчины и женщины. В этом ералаше были опрокинуты все столы и стулья, в общей возне участвовали и некоторые официанты. «Наследный принц» и его люди даже не оглянулись. Они торжественно вышли из ресторана, сели в лимузин и быстро уехали. Шутка удалась [28, р. 53-54].*

Здесь уместны два замечания. Во-первых, свалку (если она действительно произошла) можно рассматривать как неожиданное изменение в системе фреймов у ресторанной публики: резкий переход от застольной беседы в ночном клубе к грубой возне в попытке первым схватить то, что казалось дорогим предметом. Даже если предположить, что сам вид драгоценностей, рассыпанных на столе в начале вечера разжег корыстные желания, которые до определенного времени сдерживались, то после того, как мешок «саудовского принца» оказался раскрытым, осуществилось нисходящее переключение этих предшествующих желаний — нисходящее переключение к открытому, непосредственному действию.

Второе замечание касается того общеизвестного обстоятельства, что популярные сочинения и апокрифические истории, передаваемые в устной традиции, переполнены героями или злодеями, разрушающими фреймы. Фактически вряд ли найдется сказка с моральным подтекстом, которую нельзя довести до высшей точки сюжетного напряжения и осмыслить путем указания на резкое разрушение фрейма, целенаправленно полагаемое в действиях персонажей. Поэтому независимо от того, насколько распространены такого рода «опрокидывания» ситуаций (topplings) в обыденной жизни, представление о подобных взрывных эффектах обуславливает способ, с помощью которого мы создаем картину межличностного общения.

Этот второй способ [разрушения фреймов] заслуживает особого внимания. С учетом того обстоятельства, что процесс фреймирования

предстает здесь, как правило, в свернутом виде, можно ожидать постоянных переключений этих настроенных разрушений фрейма (rekeying of keyed breaks). К примеру, на съемках телепередачи «Будь круче!», когда «гостем» телепередачи Дона Адамса был Дон Риклс, у обоих шпионов, одетых, как положено, в черное, все должно было по сценарию получаться шиворот-навыворот, однако получилось так, что они сами не смогли удержаться в рамках фрейма и постоянно хохотали. В июле 1968 года Дон Адамс и Дон Риклс были приглашены в качестве «гостей» на телешоу Джонни Карсона\*. Там показали отснятый киноматериал, свидетельствующий о самом что ни на есть настоящем разрушении фрейма. Увидев запись, все три актера пришли в оторопь. При просмотре записей репетиций и сценической версии передачи публика в студии Карсона вообще перестала понимать происходящее. Несомненно, телевизионная аудитория может видеть только отснятые кадры неадекватной реакции (flood-out response) аудитории на киноматериал с записью неадекватных реакций актеров, и этот слой киноизображения еще более отдален от реальных событий, чем исполнители и публика, находящиеся в студии. Стоит заметить, что исходное разрушение фрейма было наиболее «спонтанным» и незапланированным действием из всего происшедшего, — поэтому мы можем считать его «действительным», «настоящим», «буквальным» разрушением фрейма, хотя изображения Дона Риклса и Дона Адамса в качестве шпионов (даже в наше развешенное время) нереальны.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Goffman E.* Alienation from interaction // Goffman E. Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior. Carden City, NY: Doubleday & Company, Anchor Books, 1967. P. 113-136.
2. *James W.* Principles of psychology. Vol. 2. New York: Dover, 1950. P. 292-293.
3. *Hanck G.L.* A frame of the puppet theater. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1970.
4. *Schafer K.* Pardon my blooper. Greenwich: Fawcett Publications, Crest Books, 1959.
5. *Goffman E.* Fun in games // Goffman E. Encounters: Two studies in the sociology of interaction. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961. P. 55-61.

\* Телепередача «Еще круче!» создана в 1965 году режиссером Дэном Мелником как пародия на всеобщее увлечение шпионскими фильмами. Ведущим передачи одно время был Дон Адамс, известный комедийный актер. Дон Риклс, Джонни Карсон — американские киноактеры, популярные в 1960-е и 1970-е годы. — *Прим. ред.*

6. *Eibesfeldt I.* Love and hate. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971. P. 50-51.
7. *Suttles G.D.* The social order of the slum. Chicago: University of Chicago Press, 1968. P. 185-186.
8. *Cook D.L.* Public order in the U.S. Navy. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1969.
9. Dionysus in 69: The performance group / Ed. by R. Schechner. New York: Doubleday & Company, 1970.
10. *Friedman L.M.* The law of the living, the law of the dead: Property, succession, and society // Wisconsin Law Review. 1966. Vol. 340.P. 373-374.
11. *Atholl J.* Shadow of the gallows. London: John Long, 1954.
12. *Kazantzakis N.* Report to Greco. New York: Simon and Schuster, 1965.
13. *Nicolson H.* Good behaviour. London: Constable & Co., 1955.
14. *Bergson H.* Laughter / Trans. by C. Brereton, F. Rothwell. London: Macmillan & Co., 1911.
15. *Whitwell J.* British agent. London: William Kimber & Co., 1966.
16. *Blurton-Jones N.G.* An ethological study of some aspects of social behaviour of children in nursery school // Primate ethology / Ed. by D. Morris. London: George Weidenfeld & Nicolson, 1967.
17. Department of the Army Field Manual (FM 105-5). Maneuver Control. Washington (D. C.): De-partment of Army, 1967.
18. *McPharlin P.* The puppet theatre in America. New York: Harper & Brothers, 1949.
19. *Koestler A.* The act of creation. New York: Dell Publishing Co., 1967.
20. *Rubinstein J.* City police. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973.
21. Cervantes S.M. De Don Quixote / Trans. by S. Putman. New York: Viking Press, 1949. Pt. 2. Ch. 26.
22. Schutz A. Collected papers. Vol. 2. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962.
23. *Righter A.* Shakespeare and the idea of the play. London: Chatto & Windus, 1964.
24. *Lejeune C.A.* Film column // The Observer. London. 1958. January 26.
25. *Blum A.F.* Lower-class Negro television spectators: The concept of pseudo-joyal skepticism // Blue-collar world / Ed. by A.B. Shostak, W. Gomberg. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964.
26. *Atholl J.* Shadow of the gallows. London: John Long, 1954.
27. *Hogan H.* Some bracketing devices used on television talk shows. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1970.
28. *Smith H.A.* Some shots that found their marks // The double dealers / Ed. by A. Klein. Philadelphia: J.B. Lippincott Co., 1958.