

ПРОЛОГ

Є такий вираз: «Тема зобов'язує». От і авторів цієї книжки обрана тема зобов'язала вдатися до своєрідного жанру — друкованої вистави. Ні, це не сценарій п'єси, а опис дії—з міркуваннями, відступами, домислами, враженнями, відгуками авторитетів тощо. Головними діючими особами в цій виставі виступають Історія, Культура, Наука, Мистецтво, Суспільство, Особа, Роль, «Я», а також ви, шановний читачу. Інколи по ходу дії з-за куліс будуть «витикатися» зі своїми репліками та коментарями Автори, які також входять до числа персонажів вистави. А от виконавців усіх цих ролей, як ви вже, мабуть, зрозуміли з «афіші» обкладинки, всього двоє. Тобто все так, як в античному театрі. (Щоправда, ми запросили на ролі «акторів на виході» близько сотні славнозвісних письменників, драматургів, поетів, учених. Однак їх функція у виставі дуже обмежена: тільки й того, що до місця чи не до місця виголосити текст власної цитати). Схожість з театром часів афінської демократії підкреслює й те, що довелося обходитися без режисера. Цю посаду було запропоновано Натхненню, але то така вередлива особа, яку мало кому щастило умовити. То вже якось обійшлися самотужки.

Що саме зможуть побачити наші читачі (вони ж — глядачі)?

Дія відбуватиметься здебільшого у наш час, але чимало сцен відтворюють події минулого, а подекуди ми намагалися представити образи з майбутнього. Практично ані на мить не залишатимуть сцени наша «прима» — Особа та її подруга-суперниця Особистість. Зважаючи на потяг сучасного мистецтва до натуралістичного показу певних інтимних сцен, віддаємо данину цій моді і ми. Передбачається публічне скидання Особистістю усіх її рольових обладунків — аж до голісінького «Я». Надто вразливих читачів ми просимо закрити очі, оскільки в деяких випадках вилущене з рольових оболонок «Я» може виявитися надто плюгавим, відразливим і жалюгідним...

Крім того, жваву участь у діалогах, мізансценах і колективних суперечках братиме ціле сімейство наукових дисциплін — Соціологія, Соціальна психологія, Психологія особи, Соціальна психотерапія та ін. на чолі з матінкою Філософією. В амплу «першого коханця» виступатиме незрівнянний красень, трохи посивілий, але жвавий і бадьорий пан Театр. І, звичайно, читацько-глядацька аудиторія побачить красу і гордість нашої трупи — панночку Роль. Вона у виставі гратиме сама себе.

Основною сюжетною лінією дійства є доля панночки Роль— в мистецтві, науці, психотерапії, суспільному, громадському та Робистому житті. Перипетій на її життєвому шляху в кожній цих царин траплялося чимало, однак вона все така ж завзята, молода і енергійна. А головне — всюдисуща. (До речі, те, що ми називаємо панночку Роль панночкою, зовсім не

означає, що вона стара діва. Про її стосунки з різними індивідами ми обіцяємо трохи розповісти наприкінці останньої дії).

Нарешті, для любителів гострих відчуттів нами приготовлено окремий сюрприз: у текст нашої друкованої вистави вмонтовано короткометражний багатосерійний бойовик-мелодраму «Довічний шлюб» (у головних ролях—«Я» і Роль).

Отже, поспішайте прочитати!

ДІЯ ПЕРША

Світ — це театр, де всі люди—актори

Картина перша.

З досьє пана Театра і панночки Роль "

Під час перебування Аліси у Країні Чудес їй довелося почути з вуст Короля безцінну для кожного оповідача настанову: «Почни з початку і продовжуй до самого кінця. Тоді й зупинись». Порада чудова, якщо знати, що має бути початком розповіді, а що—кінцем.

Для популяризатора науки традиційним початком є виклад чужих ідей, котрі він поступово спотворює до вигляду власних думок. Незрівнянний знавець своєї справи Ж. Марсо радить: «Не будьте скнарами, не жалійте на початку кожного розділу розсипати діаманти афоризмів, тим більше; якщо вони запозичені, а не власні. Хоч би далі був самий пісок пустопорожніх просторікувань, читач ретельно розгрібатиме його в марній надії Дістатися до нових блискучих розсипів думок» *.

Нам дуже кортіло зважити на цій «методологічний принцип» і розпочати дію якимось гучно, урочисто, як от, наприклад: «Шляхи пізнання несповідимі». Тільки от горе: у цій сентенції стільки ж краси, скільки й неправди. Шляхи, засоби, інструменти — все, що допомагає проникати далі в непізнані таємниці буття, ретельно проаналізовано й занотовано спеціальною науковою дисципліною — **гносеологією**, тобто **теорією пізнання**.

Для вчених, що працюють у цій царині, давно відомою істиною є те, що поруч з широкою дорогою інтелектуального пізнання пролягає півтечець пізнання інтуїтивного, чуттєвого, підсвідомого. (А є ж іще чи не найголовніший шлях — практичної матеріальної діяльності!). Ненаситна людська допитливість охоче живиться інформацією, що надходить кожним з цих шляхів.

Марсо Жюль—персонаж, створений уявою авторів і за допомогою перших складів їх прізвищ, нащадок Козьми Пруткова. Дістав ім'я з огляду на характерне звучання.

Якби на хвилину припустити, що у людей існує єдина можливість досягнути навколишній світ і стосунки між собою—наукове пізнання, і виелемінувати зі світогляду все, що здобуто поза науковими шляхами пошуку істини... Яким жалюгідно-спотвореним, гострокутним,

математично правильним і мертвим виявився б отой світ, точніше — його модель, яка б складалася з чітких і водночас абстрактних міркувань, висновків, формул. Великий Гете зауважував, що буття не ділиться на розум без остачі. Певна річ, науковий розум активно накопичує та примножує знання про закони світобудови. Однак він не всюдисущий, і у відносинах людини і світу є такі закутки, куди йому проникнути годі й сподіватися. Отут йому на допомогу приходять мистецтво, яке здатне виявити невідомі раніше людські властивості і стосунки, створити додаткові можливості для розуміння життєвих проблем, конфліктів, колізій.

Заради справедливості відзначимо, що наука добре усвідомлює обмеженість своїх засобів і віддає належне різноманітності, досконалості й оперативності засобів мистецтва у розпізнаванні нового. «Визначаючи місце мистецтва як позатеоретичного засобу відображення дійсності в системі, емпіричного досвіду, потрібно чітко усвідомлювати ряд істотних переваг художньо-творчої діяльності, яка пов'язана, з досягненням художнього узагальнення, загальної значущості»¹. І змістом, і формою викладу процитоване твердження доводить: якщо наукові висновки ладні збагнути лише «обрані», тобто фахово підготовлені, із спеціально «приспосованим» до копіткої розумово-логічної роботи мисленням люди, то ті самі ідеї, вбрані у барвисті шати мистецтва, здатний осягнути через чуттєві переживання будь-хто.

Особливими можливостями мистецтво володіє у пізнанні «того, що недомовлено вголос» у людських взаєминах, що спонтанно народжується життям і має ще неокреслені форми. Завдяки прямій взаємодії з повсякденною свідомістю воно здатне відображати ситуативні умонастрої і очікування людей, ілюзії і прозріння різних соціальних верств. Мистецтво відрізняється пильною увагою до всього того, що спонукає індивіда до певної дії, тривожить його або морально пригнічує. Відкриваючи те, що начебто глибоко сховане в людській психології, воно дає унікальні знання про внутрішній світ особистості, співвідношення соціальних та групових ролей з її власним «Я». «Роль мистецтва незамінна й у здійсненні духовно-практичного синтезу самосвідомості особи, тобто ставлення до самої себе, до вищих цілей та ідеалів. У цьому відношенні мистецтво справді не має рівних, тому що намагається охопити цілісно всі зміни у сфері духовної свідомості, проникливе розкрити нові ціннісні орієнтири, випередити потреби, що визрівають»².

Здатність до глибокого проникнення у складні закономірності плину людського життя властива усім формам мистецтва. < Однак особливо рельєфно вона відображується, унаочнюється і в театральному дійстві.

«Театр — це вид мистецтва, що художньо освоює світ через драматичну дію, яка здійснюється акторами на очах у глядачів»³. Чарівне диво сцени якраз і полягає в тому, що актори, взаємодіючи у вигаданих ситуаціях, дають нам можливість відчутти справжній біль і насолоду, радість і смуток. Моделюючи різноманітні стани душі людини, театральне дійство

пробивається таким чином до її «святая святых», куди даремно силкується зазирнути рефлексуючий розум. Однак відкрити зсередини внутрішній світ людини і почерпнути звідти нове знання про неї — то не самоціль театру. Він негайно і щедро повертає людині усе здобуте, озброюючи новою інформацією про саму себе.

Інформаційна функція театрального мистецтва є другою стороною функції гносеологічної, і не можна якусь з них визнати за більш важливу. «Інформація — це наш контакт з реальною дійсністю,— стверджує відомий драматург С. Мрожек.— Від найпростішого: «мухомори отруйні, рижики їстівні» — і аж до мистецтва, яке, по суті, та ж інформація, тільки більш заплутана. Ми діємо у відповідності з інформацією. Неточна інформація веде до необачних вчинків, про що знає кожний, хто покуштував мухоморів, бо був проінформований, що це рижики»⁴. Висновок цілком очевидний, і тому він так добре маскує пастку для технократів. Автори ладні побитися об заклад, що С. Мрожек, який кохається на розиграшах, зумисне виголосив тотожність мистецтва з іншими видами інформації, аби підкреслити абсурдність суто інформаційного підходу до визначення змісту людських дій.

Справа в тому, що театральне дійство постачає досить своєрідну інформацію і робить це досить своєрідно. Які б часи (минулі, сучасні чи прийдешні), які б обставини, ситуації (трагічні чи комічні, буденні чи виняткові), не відтворювала б дія на сцені, ні, закладена в ній інформація несе незгладимий відбиток вищих і щих духовних цінностей суспільства — ідеалів, мрій, сподівань. Вона не просто наповнює уяву і пам'ять глядачів образами-нормами, що служать за еталон при виконанні справжніх життєвих ролей. За допомогою вигаданого театрального життя людство створює гуманістичну проєкцію «бажаного майбутнього», того, що досі могло й не існувати в дійсності, але обов'язково з'явиться, не може не з'явитися в людських взаєминах. Тому, як вважає відомий радянський психолог А. Н. Леонтьєв, театральне мистецтво здатне відкривати, виражати й передавати іншим не самі лише значення (як це робить пізнавальна, практична діяльність), а «особистий» смисл тих чи інших явищ спільної людської дії... «Мистецтво не інформує, воно рухає людей, спонукає їх до життєвого подвигу. Саме цим мистецтво здійснює величну боротьбу проти втрати смислу в байдужих значеннях. Мистецтво — не тільки для людини як значення, як пізнання. Мистецтво за людину, в цьому його головна відмінність... Мистецтво змушує людину жити в істині життя, а не в істині речей»⁵.

Секрет людинотворчого ефекту інформації, що плине з підмостків до глядача, зумовлений також самою театральною атмосферою. Величезні можливості духовного впливу на аудиторію є наслідком того, що в театрі «акт творіння» відбувається безпосередньо перед очима присутніх. Глядач не просто прилучається до творчих результатів колективу виконавців, як це буває при перегляді кінофільму. Ні, він втягується в самий процес створення образу, бо й сам виступає перед актором у соціальній ролі Глядача. Контакт актора з залом, творчість в умовах

живого спілкування, співпереживання — ось витoki своєрідності театрального дійства як засоба пізнання і формування рольової поведінки людей.

З прадавніх часів театральне мистецтво, імітуючи життєві події, допомагає індивідові зрозуміти самого себе, співставити власні переживання з загальнолюдськими, осмислити й розширити свій досвід. Корінням своїм воно сягає глибокої давнини. Ось як, приміром, змальовує один з перших «печерних монологів» знаменитий письменник-фантаст Герберт Уеллс у повісті «Це було у кам'яному віці». Його герой на ймення Уг-Ломі, розповідаючи подрузі про свої пригоди, нестачу слів «заміщав надлишком жестів, схоплюючись на ноги і розмахуючи кам'яною сокирою, коли доходив у своїй оповіді до сутичок. Остання з них була найбільш гарячою: зображуючи її, він тупав ногами, кричав і навіть вдарив по вогнищу-так, що в нічне повітря злетів цілий стовп іскр».

Не менш цікавим є зразок рефлексії «актора»-пітекантропа у викладі Джека Лондона. «Ми були дуже товариські, в нас голосно промовляло стадне почуття — і це збіговисько, де ми всі щось співали й усі реготали, цілком відповідало нашій внутрішній потребі. У нашій бездумній штовханині вже крилося передвістя нарад первісних людей, а також великих асамблей та міжнародних конвентів сучасної людини. Але нам, Племені Юного Світу, не вистачало мови, і де б ми не сходилися, ми починали дикий шарварок і гамір, в якому, однак, відчувався єдиний ритм — саме цей ритм і ніс у собі зародок майбутнього мистецтва. Це було **зародження** мистецтва.

Але ми відбивали ритм, що захопив нас, зовсім недовго. Швидко ми губили його, і тут нас охоплював загальний шал... У цьому шаленстві й галасі кожен з нас торохтів, кричав, верещав, не жаліючи сил, кожен пританцьовував і кожен був сам по собі, кожен був сповнений своїми думками й бажаннями, відчуваючи себе справжнім центром всесвіту, незалежним, тимчасово відокремленим від усіх інших центрів всесвіту, котрі стрибали і горлали навколо нього в цю мить. Потім виникав новий ритм — було це плескання в долоні чи постукування дрючком по колоді, розмірені й чіткі стрибки якогось танцюриста або чиясь пісня... Плем'я, кожен з нас, хто хвилину тому відчував себе зовсім окремим і незалежним, усі ми вже підкорялися цьому ритму, і вже пританцьовували і співали єдиним хором» .

Можливо, все відбувалося саме так, можливо, дещо інакше. Однак немає сумніву, що елементи театралізованої дії посідали певне місце в житті наших пращурів. Уже в первісній общині вони стають досить помітним явищем. Театралізовану форму мали первісні обряди, тотемічні танці, які копіювали поведки тварин. Здобуваючи їжу такими непевними засобами, як полювання і риболовля, люди вірили, що успіх чекає на них тільки в тому випадку, якщо наступна дія буде попередньо розіграна вдома, у рідній печері. Це ніби передрікало бажану удачу.

При цьому з самого початку використовувався спеціальний «театральний реквізит» — маски, татування, костюми, що призначалися для виконання строго спеціалізованих ролей. Одні одягали на час «вистави» звірині шкури, прикрашали себе пташиним пір'ям, рогами чи кликами тварин, яких мріяли вполювати. Обличчя розфарбовувалися до невпізнанності або ховалися під звіриними масками. У рухах ці «актори» наслідували характерні риси «уособлених» тварин: підстрибували, завмирили, тривожно озираючись навколо; м'яко ступаючи, нечутно скрадалися і т. п. Інші «діючі особи» копіювали самих себе, тобто виконували ролі мисливців. Вони обережно наближалися до «здобичі» та імітували напад. Усе закінчувалося веселим і шумним танцем звитяги — під ритмічні звуки барабанів, пісні й войовничі вигуки. Прадавні люди щиро вірили в магічну силу мисливських ігор, вважаючи, що від їх старанності під час виконання ролей залежить благополуччя усього племені. Крім цього, у таких ігор була й раціональна основа — відпрацьовувалася взаємодія мисливців під час полювання, молоді члени племені виробляли необхідні навички.

Згодом, коли в життя людей увійшли боги (як доступне юному ще Розуму причинне пояснення природних явищ — дощу, посухи, врожаю, хвороб тощо), люди намагалися умилостивити їх жертвами і особливими обрядами або іграми. Останні включали елементи пантоміми, танцю, музики і співу. Все це поєднувалося у складній ритуальній дії, яка й виступає прообразом справжнього театру. Обряди первісних землеробів та скотоводів утворили фундамент перших театральних вистав. Пробудження землі весною, збирання врожаю восени, вмирання природи з надходженням зими — ось їх основні сюжети.

Так, у Єгипті на початку 11 тисячоліття до н. е. звичним явищем були театралізовані релігійні сцени, в яких відображувалася доля бога Озіріса. Страшна його смерть від руки злого і заздрого брата і наступне воскресіння як перемога Добра над Злом—такою була сюжетна канва міфа, який у театралізованій формі розігрувався під час коронації фараонів або в ході похоронних церемоній. Ці стародавні образи здатні ожити в уяві і у наш час, якщо читачі переглянуть відповідні рядки роману Б. Пруса «Фараон».

Культ бога плодючості Діоніса (або Вакха у римлян) ліг в основу театального дійства Стародавньої Греції. Доля цього бога багато в чому повторює мотиви міфа про Озіріса. Легенда розповідає, що Діоніс, син Зевса і простої смертної, привіз із заморських країн чудові грона винограду, який до тої пори був грекам невідомий. Вони ворожо зустріли бога та його дарунки, за що згодом він жорстоко покарав їх...

Життя і смерть Діоніса зображувалися у цих виставах з усіма натуралістичними подробицями. Зокрема, ще в VII ст. до н. е. прибуття бога зображували під час свят на честь Діоніса з допомогою «корабельного воза» (римляни називали його «ка-рус новеліс», звідки й пішло слово «карнавал»). У виставі брала участь величезна кількість людей, які переряджались

у козлів, прив'язуючи роги і хвости. Це був почет Діоніса, що утворював хор. Оце «зведене стадо» виконувало хвалебні пісні на честь бога — дифірамби. Один із співців, ведучи з хором бесіду, розповідав про життя і страждання Діоніса, а хор могутньо підхоплював його слова або давав «запрограмовані» своєю власною роллю відповіді.

З серйозної частини свята бере початок жанр трагедії, яка дістала назву на честь зодягнутих у козлині шкури супутників Діоніса («трагос» старогрецькою мовою означає козла), «оде» — пісню). Водночас народився і театральний жанр комедії — з веселої гульні і блазенства, що супроводжували свято. Адже воно передбачало добрячу пиятику, звідки й пішла назва «комедія», котра буквально означає «пісня підхмелених гультіпак».

Пізніше, в середині VI ст. до н. е., у Греції були встановлені обов'язкові святкування Великих і Малих Діонісій. Сюжети цих вистав уже не зводилися до самих розповідей, а передбачали зображення богів та міфологічних героїв; хор складався з людей, а не кудлатих і рогатих супутників Діоніса. Проте діалог і пов'язані з ним рольовий розподіл та суперечка двох сторін — {двох частин хору або, згодом, хору і соліста) складала стержньову структуру театру Стародавньої Греції і Стародавнього Риму. Це повсякчасне протиставлення символізувало споконвічну боротьбу темряви і світла, зими і літа, Добра і Зла.

Античний театр гармонійно входив у природу і в суспільне життя. Уся дія відбувалася просто неба, декораціями для неї служили природний ландшафт, краєвиди, будівлі. Аудиторія такого дійства налічувала кілька тисяч чоловіків, а з кінця VI ст. до н. е., коли культ Діоніса став у Афінах державним, на ці вистави збиралися усі громадяни міста.

З часом, коли суспільство стало досить багатим, у Афінах було збудовано перший театр. Ось як змалював його народження в історичній повісті «Алкамен — театральний хлопчик» письменник О. О. Говоров. ...Колись театрів не було. Ходили мандрівні актори, наряджались у бородаті маски сатирів, до ніг прив'язували копита і співали хором. Заспівувачем у них був хтось з жерців Діоніса, і вони цапиними голосами волали про поневіряння цього веселого бога. Потім Пісистрат, той самий, що хоч і був тираном, але захищав простий люд, запровадив свято — Великі Діонісії, а під час цього свята — виконання трагедій у спеціально призначеному для цього місці — театрі. Театр було зведено біля храму Діоніса.

Коли наближаються свята, у театрі все змінюється. Першим приходять маляр. Він заново розфарбовує маски, поновлює їх так, що вони сяють, наче поліровані. Потім з'являються поети, за ними приходять хорети — заможні знатні громадяни, котрі, кинувши жереб, або просто заради шани влаштовують на свій кошт театральну виставу. Хореги приводять з собою співаків і музик; за ними юрмляться комедіанти, щоб розважати глядачів у перервах; торговці — щоб продавати пиріжки й напої; ворожбити — аби морочити простодушних селян і чужинців; злодії — аби вивертати чужі гаманці. Останнім з'являється знаменитий артист, ніби полководець, в

оточенні почту учнів і прихильників.

І ось наступає день вистави. Кожна філа, кожна громада розміщуються точно на визначених місцях; якщо хтось заблукав, старшини переганяють його в інший кінець театру. Нарешті все затихає. З'являється величний старик, архонт-епонім, в оточенні інших архонтів, стратегів і жерців; він сідає у почесне крісло, подає знак, і вистава починається.

Під час вистави раби бігцем виносять на сцену декорації і тут же розставляють їх. Час від часу до комірчини під сценою забігають то перший, то другий актори і перевдягаються: той — царицею, а той — пастухом. У єдину мить раби взувають їм на ноги високі котурни, міняють маски, витерши перед цим спітніле обличчя. Потім на них накидають належні за роллю квітчасті хламиди або розшиті парчею сукні і випроваджують на **орхестру** — місце, де грають актори і рухається хор, зображуючи то старців, то натовп дівчат, то бурю, а то й гнів богів. Не встигають раби перевести подих, як актори прибігають знову і наказують перевдягти їх у героїв і так далі.

Рабам нелегко, але не позаздриш ї акторам. Адже їх лише двоє, а діючих осіб у трагедії безліч. От і пристосовуйся, міняй маску, змінюй голос — з жіночого на старечий, з співучого — на буркотливий.

І все ж багато хто заздрить акторам, бо вони воїстину **як** боги. Можуть перевтілюватися в будь-кого за бажанням поета і відповідно до власного вміння⁸.

Про перші кроки театру як самостійної форми мистецтва можна було б розповісти ще чимало цікавих подробиць. Та на пам'ять приходять мудра засторога Жюля Марсо: «Захоплюватися має право читач, та аж ніяк не автор». Історія становлення театру мусить цікавити нас насамперед як сцена, на якій унаочнюється результат аналізу рольової структури спільної і людської дії, яка з плином часу стає дедалі складнішою. Тому переключимо увагу на розвиток змістовних напрямів у театрі та пов'язану з ними еволюцію ролі.

Потрібно зазначити, що зміни канонів розуміння і виконан-ня театральних ролей відбувалися — за історичними мірками — напрочуд швидко. З погляду сьогодення твори Гомера і Гесіода, Есхіла і Софокла, Арістофана і Менандра суть дітища однієї епохи. Але погляньмо, які вони різні за композицією, рольовою «розкладкою» персонажів, смисловим навантаженням, що припадає на діючих осіб.

Приміром, у епічних поемах Гомера майже повністю відсутнє зображення внутрішнього світу героїв, їх почуття і вчинки повністю підпорядковані мотивуючій силі міфологізованих зовнішніх обставин, які пояснюються волею і прямим втручанням богів. Та все ж попри відсутність психологізму в поясненні подій Гомерові завдяки власному генію пощастило створити правдиву картину тогочасного світу. Його опис людських доль та соціальних відносин продовжує, за словами Маркса, давати нам художню насолоду і в певному розумінні служити

нормою і недосяжним зразком⁹.

Зовсім інакше підходив до проблеми відображення у мистецтві особистості «батько трагедії» Есхіл. Саме йому стародавні виконавці мусли бути вдячними за те, що тягар вистави лягав на плечі не одного (як це було раніше), а двох виконавців. Рольова будова дії в його творах дала поштовх процесу виділення акторів з хору. Коли на оркестрі опинилися водночас двоє (а згодом і більше) активних суб'єктів дії, між ними неминуче мало початися спілкування, а відтак і розподіл ролей.

Якщо в ранніх трагедіях Есхіла головна роль належала хору, то згодом саме він, за свідченням Арістотеля, «зменшив партії хору». В пізніх трагедіях Есхіла вперше вимальовується ін- т дивідуалізований образ героя. Спочатку досить схематичний, він «обростає» потроху живими людськими рисами. Недарма трагедія Есхіла «Прикутий Прометей» з її протестом проти насильства і тиранії, вірою у творчу снагу людини й досі користується всесвітньою популярністю, її головний герой — «найбла-городніший святий і мученик у філософському календарі»¹⁰. Образи цієї трагедії, попри всю статичність, мають уже особи-стісні риси. Есхіл піднімає проблеми провини і покарання, особистої та родової відповідальності людини за свої вчинки, співвідношення волі індивіда та об'єктивних сил зовнішнього світу (в його термінології—божественної волі). Усе це ставить стародавнього автора у ряд найславетніших драматургів усіх часів і народів. I

У творчості іншого великого майстра трагедійного жанру — Софокла — головною темою є моральне самовизначення людини. Для психолога, що вивчає механізм рольової поведінки особи, його трагедії можуть служити хрестоматією з питань формуючого впливу на людину моральних норм громади. Найвідо-міші його герої—Антигона, котра жертвує життям заради вірності звичаям і моральним уявленням народу, цар Едіп, який у своїй трагічній ситуації зберігає душевну силу і високі моральні переконання. Тема фатуму, невідворотності долі зливається у Софокла з темою людини, котра здатна у найтрагічні-ших обставинах зберігати свою людську сутність. Саме Софокл робить наступний крок у реформації театру, збільшуючи на сцені кількість індивідуально діючих акторів.

Третє ім'я, з яким асоціюється подальший прогрес театру,— Евріпід. Його час — це час зростання індивідуалістичних тенденцій у суспільстві. В теоретичній сфері це відбилося у прагненні со4)істів бачити в людині «міру всіх речей». У художній творчості ці тенденції виявляли себе в пильній увазі до окремої людини, світу її почуттів. У драмах Евріпіда трагічний конф- лікт розгортається як зіткнення протилежних почуттів у душі героя, тобто як конфлікт **психологічний**. Вперше у цих творах психологія людини дістає художнє втілення. Герої Евріпіда — Медея, Федра — вже не постають перед глядачем Ідеалом людини, недосяжним для наслідування зразком. Він показує людей такими, якими вони є насправді.

Життя у його п'єсах не позбавлене непривабливих сторін, а персонажі не діляться на абсолютно «хороших» і вкрай «поганих», достойних і недостойних. Таким чином досягається більш реалістичне відображення різноманітних форм рольової взаємодії, їх складного переплетення у житті.

Значні зміни відбуваються і в характері сценічної дії. Хор практично втрачає своє значення, і центр ваги переміщується на сценічну поведінку акторів. Трагедії Евріпіда прокладають шлях до сучасної драми з її поглибленим проникненням у суперечливий внутрішній світ людини.

Творче кредо Евріпіда чудово виклав Арістофан, коли вивів свого славетного колегу-драматурга у вигляді одного з персонажів власної комедії «Жаби». Він вклав у уста вигаданого Евріпіда такі слова:

І після перших **слів** уже всі діяли у драмі,
І говорили в мене жінка й дівчина,
І пан, а також раб, старенька...
Клянуся Аполлоном,
Я діяв так, як демократ.
Я в драмі змалював наше життя і звички,
Будь-хто мене перевіряти міг ".

До речі, комедія у стародавньому театрі довгий час перебувала в тіні старшої сестри — трагедії, хоч народилися вони майже водночас. Комедія також походить від обрядів стародавнього землеробства на честь бога родючості. Це, по суті жарт, піднесений до ступеня ритуалу.

В центрі уваги комедіографів Стародавньої Греції перебували проблеми зовнішньої і внутрішньої політики, різні сторони державного устрою, війна і мир, соціальні, ідеологічні та літературні питання епохи. Цебто комедія мала очевидний громадський характер. Основним творчим прийомом була критика, висміювання людських вад і тих подій у суспільному житті, котрі, на думку автора, завдавали шкоди вихованню громадянської свідомості й військової доблесті — основних чеснот того часу.

Спочатку комедія зберігала традиції старовинної фольклорної вистави: обов'язкова суперечка хору з актором, балаганні сцени на початку й наприкінці дії. До них долучалася публіцистична частина, що являла собою безпосереднє звернення автора до глядачів і була мало пов'язана з основною сюжетною лінією. Згодом, як і в трагедії, з комедійного дійства майже повністю зникає хор, а у сценарії з'являються побутові персонажі і ситуації. У IV ст. до н. е. комедія втрачає політичне значення і стає суто побутовою. Сюжет будується на любовній інтризі. При цьому ускладнюється рольова структура, з'являються традиційні персонажі-маски: закоханий юнак; старий батько-скнара; балакучий і задерикуватий кухар; розумний і меткий

раб; облесник; бундючний і полохливий воїн; звідник; дівчина, що намагається вирватися з-під влади звідника, та інші. Характерним стає і зовнішнє оформлення ролей. Актори комедії одягали маски з ротом, розтягненим у посмішці від вуха до вуха. І зовнішній вигляд актора — величезний накладний живіт, манера триматись на сцені, і сам характер дії—жартівливі бійки, метушня, кумедні вигуки й потиличники, пісні, танці, дотепи — були спрямовані на те, щоб викликати регіт глядачів.

З-поміж славних імен комедіографів античного театру варто виділити ім'я Менандра. Популярність його була величезна; сучасники захоплювались дивовижною життєвою достовірністю його комедії. Відомі слова стародавнього критика: «О Менандр і життя! Хто з вас кому наслідував?». Збірники цитат з його комедій зажили гучної слави у стародавньому світі і були відомі навіть у Київській Русі. Секрет успіху Менандра полягав у чудовому володінні мистецтвом психологічної характеристики, умінні надати рольовим персонажам неповторних індивідуальних рис. Саме він стояв у витоків європейської комедійної традиції.

У III—I ст. до н. е. у розвитку театру наступає новий період.

На цей час особливо популярною стає пантоміма — відтворення мовою жестів різноманітних життєвих ролей і ситуацій, як трагічних, так і буфонних, жартівливих. Тут від актора і автора вимагалось особливо глибоке проникнення у тканину міжособових взаємин, спостереження і відтворення типових ознак рольової поведінки. Ми не випадково на перше місце поставили саме актора, бо його майстерність була основною запорукою успіху. Адже у пантомімі актори грали **без** масок, до того ж їм доводилося багато імпровізувати.

На жаль, з плином часу цивілізація Стародавньої Греції занепала, а разом з нею підупала і театральна культура. Однак вона не була втрачена остаточно, **бо** її традиції підхопив Стародавній Рим.

Римляни внесли до театального мистецтва античного світу деякі характерні особливості своїх народних обрядів та ігор. Найбільшої популярності у них зажила народна комедія — так звана ателлана. Це була невелика імпровізована вистава з чотирма постійно діючими персонажами-масками. Серед них були:

Макк — потворний дурень та зальотник-невдаха, Папп — багатий і скнарий старик, Буккон — ненажера, базіка і пліткар, Доссен — горбатий шарлатан-філософ.

З римського театру потроху вивітрився релігійний зміст, і це призвело до зміни суспільного становища акторів. Склад «акторського цеху» демократизується, на сцені можуть тепер грати вихідці з найнижчих соціальних прошарків, навіть раби.

Дія, як і раніше, відбувається просто неба. (Першу постійну споруду з дахом збудував спеціально для театру видатний римський полководець і політичний діяч Гней Помпей лише у

I ст. до н. е.). Однак у римському театрі вже з'явилася завіса, постійні декорації, розвивалася театральна атрибутика. Особливо розкішними театральні вистави стають за часів розквіту імперії; з її загибеллю занепадає і театр, йому на зміну приходять вподобані римським плебсом криваві видовища гладіаторських боїв і сутичок хижих звірів. Лише трупки мандрівних акторів розігрують на площах у дні свят жартівливі сценки...

Підбиваючи підсумки огляду розвитку театру в країнах Середземномор'я за античних часів, слід відзначити, що стародавні драматурги й актори внесли неоціненний вклад у скарбницю загальнолюдської культури, збагативши суспільну свідомість чудовими ілюстраціями психологічних закономірностей спілкування.

Проте театр, підтверджуючи значущість своїх функцій для будь-якого типу людської цивілізації, виник і в багатьох країнах Сходу. Як і в Стародавній Греції, театр народився там з народних ігор, обрядів, релігійних культів. А оскільки на Стародавньому Сході набагато жорсткіше дотримувались усіх умовностей під час релігійних відправ, раз і назавжди «законсервувавши» відповідні ритуали, то й театральне дійство набуло специфічних рис. Театральна естетика стародавніх Китаю, Індії та Японії мала свої відмінності у порівнянні з європейською театральною традицією у сценічній техніці, формах видовищ, типових рольових персонажах, вимогах до психофізичної підготовки акторів. У наш час уособленням театральної традиції Сходу може служити знаменитий японський театр Кабуки, в якому особливе значення при створенні рольового образу на сцені надається пантомімі, танцю, елементам акробатики.

Після застою «темних віків» театр починає відновлювати свої позиції у суспільстві. В середньовічній Європі він розвивався у двох напрямках: народному та офіційно-релігійному. Демократична форма театру втілюється у самодіяльній творчості народу — виступах мандрівних акторів (гістріонів, менестрелів, мейстерзінгерів, жонглерів, скоморохів). Той, хто читав історичний роман А. Конан-Дойля «Білий загін», напевне пригадає знайомство молодого клірика Алена з такими акторами. Коли той простував дорогою і раптом побачив над кущами чийсь... ноги, то був вкрай здивований цим видовищем. Це було не що інше, як репетиція бродячих акробатів, котрі влаштували юному вихованцю монастиря справжню виставу і мало не спокусили його своїм веселим і голодним життям. Якщо ж хто і не читав згаданого роману, то напевно вже знає казку про бременських музик, які так само належали до цеху мандрівних артистів.

Щодо релігійного напрямку, то з IX ст. під час католицької церковної служби — літургії — почали розігрувати найбільш драматичні сцени із святого письма. Ці вистави, що дістали назву літургічної драми, у XIII ст. «вийшли з храмів на паперті». Тут вони розігравалися вже перед очима значно більшої кількості глядачів.

З другої половини XIII ст. найбільш масовим театралізованим видовищем стали містерії.

Вони являли собою відокремлену від богослужіння театральну виставу. Зміст її був переважно релігійний, однак ролі виконувались уже не духовними особами, а звичайними міщанами. І, як не дивно, жіночі ролі почали нарешті довіряти жінкам. Містерії розігрувались у дні ярмарок і ставали великою подією в житті всього міста. Час дії містерії був необмежений — усі віки «від створення світу», місце дії — увесь всесвіт; текст містив до сімдесяти тисяч віршів. Вистава могла тривати від двох до двадцяти днів. При цьому постановники прагнули створити якомога більший ефект правдоподібності (якщо, наприклад, розігрувалася сцена всесвітнього потопу, то всю міську площу заливали водою). Цікаво, що сцени з релігійним змістом чергувались з інтермедіями — вставними комедійно-побутовими епізодами. Останні називалися **фаршем**, звідки й пішла назва самостійної форми середньовічного, спектаклю—фарсу. Забігаючи наперед, зазначимо, що у XV ст. фарс стає найпопулярнішою та найдемократичнішою формою спектаклю у середньовічному театрі, спектаклю, котрий передавав побут і звичаї свого часу.

Осібнo серед театралізованих явищ середньовіччя стоїть карнавал. Він являє собою різновид масового народного гуляння, яке супроводжувалося вуличними процесіями, театралізованими іграми. Карнавальна культура виникла як стихійна народна опозиція догматичній релігійній ідеології середньовіччя. «Вважалося не тільки дозволеним, а й корисним, щоб простий люд у дні такої гульні винагороджував себе за злигодні та епітимії, яких він зазнавав іншим часом, усілякими вихватками, незважаючи на те, що далеко не всі вони були безневинними і що деякі мали відверто аморальний, язичеський характер. Більше того, саме церковні обряди і церемонії були улюбленим предметом народного осміяння, і, як не дивно, духовенство ставилося до цього схвально.

Коли церква була в zenіті своєї слави, духовенство не боялося того, що допущене ним непоштиво-фамільярне обходження мирян із святинями матиме погані наслідки; воно тоді *ув-ляло* собі народ чимось подібним до робочої конячини, котра підкоряється вуздечці й батогу, часом радіючи з того, що їй зрідка дадуть змогу повибрикувати на волі і навіть хвицьнути копитами хазяїна, що поганяє її»¹². Таким чином, завдяки карнавалам послаблювався тиск духовного авторитету церкви на особу, ламалися (поки що тимчасово) рамки жорсткої кастової ієрархії суспільства. Натомість з'являлися індивідуальна розкутість, хоч і символічне, але рівноправ'я. Внаслідок цього потроху підточувалося коріння нормативно-ціннісної системи феодалізму, досягалася природність і глибина безпосереднього людського спілкування. Звідси — відчуття (бодай хоч на коротку мить) свободи творчості і самовияву, не обтяженої системою ритуальних заборон та нормативних очікувань соціально-функціональних ролей; звідси ж психологічна розрядка від гноблення громадських шаблонів і штампів.

Мальовничий опис карнавального гуляння пропонує нам Вальтер Скотт у романі «Абат». ...Натовп складався з чоловіків, жінок і дітей, що були виряджена кумедно і досить різноманіт-

не. Якийсь парубок з маскою у вигляді кобилячої голови, з прив'язаним позаду кінським хвостом і накритий довгою попоною, яка дозволяла подумки додати до морди і хвоста відсутній конячий тулуб, зображував інохідь, робив круті повороти на місці, ставав дибки і пускався галопом, розігруючи широко відому роль горбоконики.

Змагаючись у спритності з цим персонажем, наперед виступив інший лицедій, що зображував більш жахливе створіння — величезного дракона з позолоченими крилами, роззявленою пащею і роздвоєним червоним язиком. Дракон неодноразово намагався спіймати і зжерти чарівну царицю Савську, яку вдавав із себе перевдягнений юнак; між тим войовничий святий Георгій, що наче блазень був озброєний рожном замість списа і мав на голові кубка замість шолома, весь час встрявав між ними і змушував чудовисько відпускати свою жертву. Були тут ведмідь, вовк і кілька інших диких звірів. Була тут також група розбійників на чолі з Робіном Гудом і Малим Джоном — персонажами найулюбленішої вистави того часу. Чоловіки були перевдягнені в жіночі сукні, жінки — в чоловічий одяг; діти були переряджені старими, а старі, нап'явши на себе дитячий одяг, виламувались, наслідуючи поведінку малюків.

Багато хто в натовпі розфарбував собі обличчя і натягнув сорочку на верхній одяг; дехто нависив на себе прикраси з кольорового паперу і стрічок. Ті ж, у кого нічого цього не було, вимазали обличчя сажею і повдягали навиворіт куртки — таким чином довершилося перетворення всього натовпу у безглуздо-хімерне карнавальне збіговисько. При цьому без усякого ладу трубили дудки, калатали дзвіночки, били барабани, гриміли литаври, скиглили волинки, хлопчаки кричали й завивали, чоловіки гоготали й волали, жінки реготали, дракон бив хвостом і шипів, коник іржав і т. п.¹³.

Попри бруталність змальованих звичаїв у наведеному уривку чітко відбивається психологічна сутність карнавального дійства як віддушини для соціальних почуттів. Можливість на якийсь час «вислизнути» з рольової структури є настільки привабливою для людини, що карнавальні свята стали традиційними у багатьох країнах. У середньовічній Франції, приміром, святкувався «день блазнів», коли ряджені процесії перекривляли церковні церемонії. Іншим приводом для виплеску народних веселощів були проводи зими. Напередодні великого поста галасливий натовп у масках—екзотичних нарядах—тягав по вулицях набите соломою потворне опудало з величезним **червом** і червоним носом, яке символізувало минулу зиму. Перевдягнені турками, китайцями, арабами жителі нещадно лупцювали його і врешті-решт урочисто вішали, спалювали **або** топили в болоті¹⁴.

В Італії феєричні карнавали відбувалися мало не в кожному селищі. Та особливо гучної слави набули карнавали у Венеції і Римі. Ось як зобразив римський карнавал Александр Дюма в романі про таємничого графа Монте-Крісто: «Маски юрмились звідусіль, вискакували з дверей,

вилізали з вікон; з усіх вулиць виїжджали екіпажі, навантажені пьєро, арлекінами, доміно, маркізами, блазнями, лицарями, селянами; усе це кричало, розмахувало руками, кидало яйця, наповнені борошном, конфетті, букети, обсипало жартами і металевими снарядами своїх і чужих, знайомих і незнайомих, і ніхто не мав права ображатися — на все відповідали сміхом»¹⁵.

Не лишилися осторонь від карнавальних традицій і слов'янські народи. Ось характерна сценка з роману О. Толстого «Петро Перший». На свята цар вигадав їздити з веселим своїм товариством по знатних дворах. Усі ряджені, в машкарах. «Вдирались із свистом і несамовитим галасом чоловік із сто, в руках — домри, дудки, литаври. У богобоязливого господаря волосся ставало сторч, коли дивився на стрибки, на скоки, на вискалені личини.

Музика, тупіт, регіт. Чим родовитіший хазяїн, тим чудніші вигадували над ним жарти. Князя Белосельського за непокірність роздягли догола і голим його гузном били курячі яйця у цебрику. Боборикіна, на глум за огрядність його, протягли крізь стільці, де неможливо й худому пролізти. Князеві Волконському свічку загнали в прохід і, засвітивши, співали круг нього ірмоси, поки всі не попадали з реготу. Мазали сажею і смолою, ставили догори ногами»¹⁶. (До речі, щойно змальовану гульню царя-батечка слід кваліфікувати як «проміжну ланку» між карнавалом і маскарадом. Останній виріс із карнавалу і став розвагою великого панства. Згадаймо рядки лермонтовського «Маскараду»: «У масках рівні всі чини. У маски ні звання, ні серця — тільки тіло. Коли під маскою не видно лиця — вони з чуттів скидають маску сміло». Якраз у можливості безтурботно звільнитися від соціальних умовностей і полягала основна зваба маскарадів для світських левів і левиць).

Карнавальні традиції не вмерли й досі. Взяти хоча б грандіозні за масштабами бразильські карнавали у Ріо-де-Жанейро або значно скромнішу, однак не менш веселу одеську «Гуморину». Ми б залюбки продовжили розмову про сучасні карнавальні й маскарадні веселощі, однак є ризик, що тоді основна лінія розповіді буде замаскована до невпізнанності. Тому ми повертаємося до теми театру і театральної ролі.

Епоха Ренесансу знаменує появу нових форм театрального мистецтва, ролей, що були звернені до людини і прославляли Людину. Витоки тогочасного театру слід шукати, з одного боку—в гуманістичній філософії, з другого—у народному мистецтві. На цій основі виникає перший професійний театр — комедія **дель арте**. Від актора комедії дель арте при виконанні ролей вимагалися постійна творча активність, здатність до імпровізації. Для створення художнього образу на сцені широко використовувалася мова театральної буфонади— дотепи, трюки, шалені танці.

Поруч з демократичним професійним театром розвиваються елітарні аматорські театри, що були розраховані на освічену аристократичну аудиторію. За приклад такої аматорської трупи

може правити весела компанія, яку зібрав Дж. Бокаччо у своєму «Декамероні». У цих театрах розігрувались і криваві трагедії, й гостросатиричні комедії, і вишукані поетичні пасторалі. Відповідно до жанру вистави підбиралися декорації: площа перед палацом, міська вулиця, лісова галявина.

«Золотий вік» театру пов'язаний з іменами М. Сервантеса, Лопе де Вега, П. Кальдерона. Дії рольових персонажів у їхніх п'єсах сповнюють глибокого філософського змісту, стають засобом аналізу стану речей у суспільстві, способом запровадження людяності у міжособові взаємини, їх твори оспівують кращі людські якості — волелюбність, моральну стійкість, розум, волю, чистоту намірів, відданість друзям і коханим, здатність на самопожертву заради високих ідеалів. Та і у цьому ряду велетнів духу помітно підноситься над іншими англійський драматург В. Шекспір, чий театр стверджував гуманістичні ідеали людини епохи Відродження. Герої Шекспіра не схилялись перед світом зла, вірячи в талант людини та в її світлу долю. У цьому — безсмертя шекспірівських трагедій і правда їх сучасного звучання. «Мета театру в усі часи була і буде — показувати доблесті і ницості їх справжні обличчя і кожному століттю історії — його обличчя без прикрас» — так сформулював своє розуміння завдань театру великий драматург, котрий намагався вмістити увесь світ до свого театру (згадаймо: «Дає незмірний світовий театр без ліку драм, печальніших за ту, що ми тут граємо. Так, світ — театр, де всі чоловіки й жінки — актори. Тут кожному приписаний свій вихід, і не одну з них кожен грає роль»¹⁷), а досяг лише того, що його театр став відомий усьому світові.

У XVII ст. на зміну театру гуманізму приходить театр класицизму, що спирається на раціоналістичну філософію Декарта і нормативну естетику Буало. Трагедійна лінія цього театру (Расін, Корнель) стверджувала незмінні етичні норми, прагнула створити ідеальних героїв — як от суворий Сід-переможець. Тій же меті, але своїми засобами, служила комедійна лінія, найяскравішим представником якої був Ж.Б. Мольєр. Його комедії — «дзеркало звичаїв» тогочасного суспільства. Дотепи мольєрівських героїв влучно поціляли лицемірство, скнарність, зовнішній лоск, за яким ховалися моральна розбещеність і душевна порожнеча як дворян, так і буржуа. Тартюф, Дон Жуан, Гарпагон, Журден — образи, які чудово демонструють людські вади, — стали уособленням пороків. Цікаві зміни в класичному театрі відбуваються й у змістовній спрямованості ролей. Конкретно-історичні, національні, особисті риси персонажів відходять на задній план, і актори намагаються втілити у рольові образи загальнолюдські риси і цінності.

З проникненням у мистецтво XVIII ст. просвітительських ідей Дідро, Лессінга та інших мислителів-матеріалістів театр втягується у боротьбу буржуазії проти феодалізму. Соціальне походження персонажу, його становище у суспільстві (статус — як сказали б у наш час) стає відправною точкою розуміння рольового образу, який максимально насичується реалістичними

деталіями.

...Кінець століття. Франція. Париж. На сцені — у римській тозі незрівняний Ф. Ж. Тальма, що виконує роль Нерона. Його жести і пози вирізняються скульптурною величчю. І разом з тим — надзвичайно емоційна мова, полум'яні монологи, що зачаровували сучасників. Саме йому, фундатору Театру Республіки, судилося залишитися в пам'яті нащадків у ролі творця революційного класицизму.

Політика владно відчинила двері театру, наблизивши його до революційного клубу. Зате, у свою чергу, революційні демонстрації і процесії посилено театралізовувались. Люди, що здійснили революцію, неначе соромилися своєї буденності, їм кортіло створити імідж непохитних римських героїв. Славетні соціальні ролі-маски, що залишилися у спадок від легендарних діячів античності, знов були нап'яті. Вони тут же закружляли нових володарів у історичному маскарадї, підкоряючи їх дії своїй логіці, ховаючи істинно народні пристрасті революційного люду...

Повалення феодально-абсолютистської монархії у ряді країн сприяло демократизації театру, створенню його масових народних форм. Виникають численні театри й театрики, розраховані на найбідніші верстви населення: «бульварні» (Париж), «театри передмість» (Відень), «малі» (Нью-Йорк). Разом з тим налякані бурею революції правителі усіх країн, трохи оговтавшись, повели наступ на театральну свободу думки. Приміром, у Франції був скасований революційний «Декрет про свободу театрів»: дозволялося грати тільки літературну драму, комедії, водевілі та мелодрами. З цього часу театр мусив тільки розважати народ та переконувати у справедливості дій панівної верхівки. За цих умов виник романтизм — своєрідна форма протесту проти безрадїсного існування, мрія про прекрасне майбутнє або туга за ідеалізованим минулим.

Бунтівливі герої романтичних драм В. Гюго, Дж. Байрона, П. Шеллі, Т. Словацького та багатьох інших були чудові у своєму пориві, готовності до боротьби. Щодо манери рольової поведінки на сцені, то актори романтичного штибу збагатили театр вільною, розкутою мовою з багатим підтекстом. Вони принесли на сцену виразний схвильований жест. Перед очима глядачів з'являлися не самі лише королі та вельможі, а й простий люд—купці, ремісники, селяни, чиновники, робітники. Подих самого життя, неповторна своєрідність кожної людини втілювались акторами-романтиками у сценічний образ з непідробною щирістю. Задовго до створення системи Станіславського їх гра будувалася відповідно до законів перевтілення. Це й дозволяло відтворювати на сцені не символічні ознаки ролі, а живу поведінку. Саме романтичний театр підготував умови для становлення сценічного реалізму.

Новим етапом у розвитку європейської театральної культури стали п'єси О. Островського, Л. Толстого, А. Стріндберга, Б. Шоу, Г. Гауптмана, які виступали за відмову від старого мис-

тецтва з його штампами, декларативністю, безліччю умовностей. Натуралізм образів цих авторів підкупав своєю «справжністю». Щоправда, дехто з них часом «передавав куті меду», намагаючись з фотографічною точністю відтворити на сцені реальне життя. Адже прагнення скопіювати усе до дрібниць суперечило одному з основних законів театрального дійства, згідно з яким глядач вправно «розшифровує» художній образ тоді, коли персонаж є типовим втіленням життєвої рольової функції. Та попри згаданий недолік реалізм являв собою значний якісний крок уперед в розвитку театру. Фактично він знаменував остаточний поворот театру ХХ століття обличчям до сучасного життя, інтеграцією його у сьогодення.

Палітра фарб театру нинішнього дня надзвичайно багата; перелік одних лише імен самобутніх драматургів, акторів, режисерів зайняв би не один десяток сторінок. І разом з тим, з погляду ідейного змісту, сьогоднішній театр нагадує дещо розмиті кольори на полотнах художників-імпресіоністів. Сьогодні у театральному мистецтві відбувається синтез різних шкіл, напрямів, манер виконання ролей. Тому ми вирішили обмежитися розглядом одного напрямку, досить незвичного і в той же час — символічного.

...Посеред майдану в центрі Варшави відкидається кришка каналізаційного колодязя, і звідти вилазить чоловік у повному спорядженні аквалангіста. «Куди я потрапив?» — запитує він перехожих... чистісінькою французькою мовою. Довкола нього збирається натовп цікавих, зголошуються добровільні перекладачі. Чоловік через них пояснює, що він спокійно плавав собі в Луарі, коли раптом струменем води його зтягло до якоїсь труби. Він плив, плив, плив, аж доки не опинився отут. Він не йме віри, що опинився за межами рідної Франції, і просить оточуючих припинити його розігрувати. Ті, у свою чергу, недовіриливо ставляться до його розповіді. Жваво обговорюються різні припущення. Більшість схильна вважати невдачу підводника божевільним, проте дехто всерйоз починає ставитися до його версії... Ніхто, крім аквалангіста (він у цьому гурті — єдиний професійний актор), і гадки не має, що сцена знімається скритою камерою і що всі присутні мимоволі виступають акторами в комедійній виставі **театру життя**. Як ви вже збагнули, шановний читачу, цей напрям театрального мистецтва так далеко заходить у прагненні поєднати дійсність і вигадку, що зовсім стирає грань між глядачем і виконавцем.

Якщо в комедійному варіанті театр життя має вигляд пустотливої забави, то у трагедійному набирає досить похмурих обрисів. Згадаймо хоча б фантастичне оповідання Р. Шеклі «Нескінченний вестерн», у якому актори насправді гинуть перед байдужим оком кінокамери. Або фільм радянського режисера А. Полинникова «Візьми мене з собою» (сценарій Ф. Дем'яненка). Сюжет його досить складний, однак спробуємо коротко передати суть подій. Головний герой випадково знайомиться з дівчиною, яка промишляє ошуканством на столичних вокзалах (збирає, спекулюючи на чуйності пасажирів, гроші—нібито для того, щоб придбати квиток

замість загубленого). Щиро обурений, він намагається її викрити. Та на заваді стають хлопці з «прикриття» аферистки, а сама вона раптом опиняється в ролі його союзника. Героєві фільму невтямки, що і дівчина, і її напарник — актори, які імпровізують «на задану тему» в присутності кількох втаємничених у загальний задум глядачів. Він і мужньо витримує іспит на людяність, духовну стійкість і лише в самому фіналі дізнається про штучний перебіг подій. Вистава театру життя закінчується, а дія триває. Двійко дрібних привокзальних хижаків, яких було приручив напарник дівчини, із статистів перетворюються на головних діючих осіб. Вони **насправді** грабують і мало не вбивають героя...

Обидва наведених приклади відображують уявну дійсність, вигаданий розвиток подій. Але річ у тім, що **театр життя** існує **в житті**, причому як у комедійному, так і в трагедійному жанрі.

Підіб'ємо деякі підсумки. Як ми бачили, в історії театру бувало всяке. То наступав «золотий вік», коли театральна лихоманка охоплювала усі верстви суспільства, то період занепаду, коли театр лише так-сяк животів. Ілюстрацією такої нещасливої години може бути замальовка з життя зубожілого провінційного театру, яку наводить Б. Пільняк в одному із своїх оповідань. «... І кожен день був у театрі. Що за т е а т р ! Про це варто розповісти: дивишся на сцену—і нічого не бачиш, бо перед носом стоять лойові освічки, від яких очі ладні повилазити; дивишся назад—нічого не бачиш, тому що темно; дивишся направо —нічого не видно, тому що нічого немає; дивишся ліворуч — і бачиш у ложі поліцмейстера; оркестр складається з чотирьох кларнетів, двох контрабасів і однієї скрипки, на котрій пиляє сам капельмейстер, і цей капельмейстер примітний тим, що глухий, і коли потрібно закінчувати або починати, то перший кларнет смикає його за фалди, а контрабас відбиває такт смичком по його плечу. Яюсь, з особистої ненависті, він так зачепив смичком, що той обернувся і хотів пожбурити в нього скрипкою, але в цей час кларнет смикнув його за фалди, і капельмейстер впав навznak, головою простісінько в барабан, проламавши його шкіру; але в запалі підхопився і хотів продовжити бій, і що ж! Який жах! На голові його замість ківера стирчить барабан. Публіка була у захваті, завісу опустили, а оркестр відіслали на розправу. Протягом цієї веремії я все чекав, що буде?..»

18.

Та попри всі знегоди час підтвердив життєздатність як театального мистецтва загалом, так і основних його жанрів—трагедії і комедії. У чому криються причини їхньої живучості? Певно, у міцному зв'язку з життям суспільства, реаліями процесу спілкування. Цікаву гіпотезу з цього приводу запропонував К. Маркс, який співставив форми театального дійства з закономірностями перебігу історичних подій. «Історія діє ґрунтовно і проходить через багато фазисів, коли забирає в могилу застарілу форму життя. Останній фазис всесвітньо-історичної форми є її **комедія**. Богам Греції, які були вже раз — у трагічній формі—смертельно поранені в «Прикованому Прометейі» Есхіла, довелося ще раз — у комічній формі — померти в «Бесідах»

Лукіана. Чому такий хід історії? Це потрібно для того, щоб людство **весело** прощалося зі своїм минулим»¹⁹.

В усякому разі, нам час весело, але й шанобливо, розпрощатися з історією театру і театральної ролі та перейти до аналізу механізмів, завдяки яким театральна вигадка виглядає часом правдивішою за дійсність,

Картина друга.

Змагаючись у правді з життям

Не знаємо, як вам, шановний читачу, а нам дуже подобається назва цієї картини. Либонь тому, що вигадали ми її після тривалих пошуків та суперечок. Шкода тільки, що навряд чи Хтось визнає за нами пріоритет щодо її використання при співставленні життя з театром. Швидше дочекаєшся звинувачень у плагіаті, застосуванні літературного штампу, бо багато хто, вправляючись у порівняннях реальних фактів з артефактами мистецтва, казав «точнісінько таке саме» або принаймні схоже. Приміром, нас легко міг випередити О. Уайльд, який залишив людству чималий спадок афоризмів з цього приводу. Як от:

«Мистецтво — більше життя, ніж саме життя. Щоб досягнути Дійсність, потрібно бачити, як вона балансує на лінві. І тільки подивившись на всі оті акробатичні штуковини, котрі «утинає» Істина, ми можемо вірно її збагнути». Лишається втішати себе тим, що нелегко виректи щось справді нове з питання, про яке торочать бозна скільки століть.

Та іноді не завадить і повторити те, що видається загальновідомим, бо, як каже Ж. Марсо, «звичка вбиває смисл». Сила театру — у здатності переконати кожного глядача в тому, що все на сцені відбувається саме заради нього. Не **про нього**, може, навіть зовсім не про нього, але для **нього**. Завдяки такому зверненню до людини театр «утримує» увагу і прихильність глядачів навіть під час криз театрального мистецтва. Театр у цей час не зникає, а «перевтілюється» в інші форми. Наприклад, загальноновизнаним є той факт, що сьогодні в нашій країні має місце деяке падіння інтересу до театру. Серед причин цього явища називають різку політизацію суспільного життя.

Однак не можна не визнати й того, що бурхливі суспільні події переживаються людьми як захоплююче політичне шоу, в якому відбувається не тільки боротьба ідей, а й зіткнення характерів, є свої герої і «антигерої». Найвищого ступеня драматизм досягає тут за рахунок хитромудрого переплетіння політичних інтриг і парадоксальної буденності розв'язок. Та за будь-яких обставин не зникає властива театру давня традиція розглядати людей «збоку». Славнозвісний наш актор С. Юрський в одному з інтерв'ю сказав про це так: «На сцені грають

життя, погляд людей на самих себе подають у формі сьогоднішнього розуміння такого погляду. Там — людина, її тіло, очі, думки, почуття, нарешті, хвили, що надсилає її душа».

Кожен глядач приходиться до театру з таким вантажем упередженості, з такими несподіваними очікуваннями, а часом у такій броні забобонів, що завдання театру—примирити всі оці установки й задовольнити очікування глядачів — здається нездійсненним. І все ж чудо відбувається. О. І. Герцен, знаючи про цей магічний ефект театрального дійства, мріяв про те, щоб «театр став вищою інстанцією для вирішення життєвих питань». (Само по собі життя багато в чому подібне до театру, що відзначали мислителі різних епох. Мова мистецтва, зокрема театрального, писав відомий театральний художник і режисер М. Б. Акимов,—це особлива мова, з допомогою якої багато найважливіших і найглибших речей можна висловити краще й повніше, ніж звичайною мовою. Рольова поведінка в житті визначає для людини засоби конструктивного «створення себе самої» відповідно до образу «я воліла б»). Мистецтво театру дає змогу людині зазирнути у власне бажане майбутнє і побачити, що з **того** може вийти.

Саме театр допоміг привнести до соціальної психології сучасне розуміння рольової поведінки, яке змінило уявлення про І роль як певний стійкий шаблон поведінки, вироблений очікуваннями членів трупи. Творчий елемент ігрового спілкування, що органічно присутній у театральному дійстві, увійшов до соціально-психологічної інтерпретації ролі. Це, у свою чергу, допомогло знайти нові зв'язки у системі «людина—світ», збагатити теоретичну модель міжособових контактів, розширити зміст культури спілкування.

Театральна роль виявилася значною підмогою у вивченні ролей з погляду наукової психології саме завдяки своїм особливостям. Театральна дія відрізняється від життя насамперед своєрідним «театральним часом». Інколи акторам, що виконують ті чи інші ролі, доводиться в кількахвилинному діалозі концентрувати події днів, місяців, років. При цьому в кожній репліці вони повинні залишатися вірними правді реальної людської поведінки. Майже фізично у ході виконання ролі можна відчувати, як час ущільнюється, згортається. До речі, ця асоціація ролі з її первісним значенням («сувій», «згорток») наводить на думку про зв'язок понять «час», «доля», «роль» з символом кола (згадаймо вислови «колесо фортуни», «круговорот життя» тощо).

Не менш специфічним є простір рольової дії в театрі. Справа не тільки в тому, що сцена з однаковим успіхом може перетворюватися на покій у палаці й вугільний забій, космічний корабель та ідилічну лісову хатинку, поле битви й університетську аудиторію. Практично в кожному з цих випадків реальні обставини життєвої дії імітуються частково (якщо взагалі хоч якось імітуються), а ті, що відтворити на сцені неможливо, позначаються якимись символами. Власне, іншого шляху немає для того, щоб змалювати обстановку Вальпургієвої ночі або балу в булгаківській квартирі № 50. Тобто і актор, і глядач сприймають реальний сценічний майданчик за принципом психологічної «діарамі». На першому плані — справжні побутові

речі чи декорації «в натуральну величину»; позаду, як правило, їх зменшене або умовне зображення. Майстерність митців — акторів, режисера, художників-декораторів — у тому й полягає, щоб скерувати основну увагу глядача на дію, зробивши межу між обома планами непомітною.

Та головними для характеристики театральної ролі є навіть не ці умовності. Роль як художній образ так само змістовна за смыслом, як і саме життя. Така недовизначеність, багатозначність ролі якраз і робить спостерігача активним учасником спілкування. Процес розігрування ролей перетворюється для нього у співтворчість, співчуття, співпереживання і т. п. (певно, на мільйони можна вести рахунок тих жінок, що плакали над долею рабині Ізаури, або тих малюків, що на кожній виставі гуртом попереджають Червону Шапочку про небезпеку).

«Я зрозумів,— писав знаменитий режисер К. С. Станіславський,— що творчість починається з того моменту, коли в душі та уяві артиста (і, додамо, кожної людини «в ролі» у житті чи на сцені.— **Авт.**) з'являється магічне «якби». Поки існує реальна дійсність, реальна правда, якій, природно, не може не вірити людина, творчість ще не починалась. Але ось з'являється творче «якби», тобто вигадана, уявна правда, якій артист уміє вірити так само щиро, але з ще більшим захопленням, ніж справжній правді. Точнісінько так само, як вірить дитина в існування своєї ляльки і всього життя в ній та навкруг неї. З моменту появи «якщо» артист переноситься з площини дійсного, реального життя у площину іншого, створеного й уявленого ним... По-віривши в нього, артист може почати творити»²". Отже, кожен театральну роль слід розглядати як такий собі творчий полігон, на якому актор разом з глядачами перевіряє змодельовані ним зразки поведінки «на життєвість».

На сцені можна побачити найнесподіваніші творчі рішення. Один і той же рольовий персонаж у виконанні різних акторів може не тільки зовнішньо, а й психологічно змінюватись до невпізнанності. І все ж актор як деміург художнього образу не може чинити цілком вільно, бо підкоряється певним законам творчості. Насамперед— логіці сюжету твору й логіці сюжету даної ролі, які в покрученому уявою автора вигляді відбивають систему соціальних думок і експектацій. Художній образ ролі — це завжди система думок, почуттів, дій, яка має власні імперативи розвитку. Саме ця властивість дає змогу досліджувати їх, реконструюючи за змістом авторського тексту так само, як палеонтолог на основі кількох уламків кісток реконструює вигляд і поведінку доісторичної тварини.

Приміром, чимало спроб такої реконструкції було здійснено щодо одного з найбільш інтригуючих романів Ч. Діккенса «Таємниця Едвіна Друда». Смерть не дала змоги великому письменнику завершити кращий із своїх творів, і ось уже котре покоління читачів опиняється, за словами Т. Сильман, «в ролі Султана, якого підманула прекрасна Шехерезада. Вона обірвала нитку розповіді на найбільш страшному й захоплюючому місці і не з'явилася в жодну з

наступних ночей»²¹. Яку із запропонованих версій кінцівки роману можна було б вважати найбільш вірогідною? Певно, ту, яка найбільш точно відбиває, закони взаємодії діккенсових персонажів. Попри напрочуд велике розмаїття ситуацій, характерів, сюжетних поворотів, його романи вибудовані за поетичним принципом, близьким до поезики народних казок. Підступна відьма готує смерть лагідній Білосніжці, однак поцілунок принца розвіює злі чари. Зло покарано. Перемагає Добро і Любов. Меткий Кіт у чоботях перемагає могутнього, але недоумкуватого людожера і влаштовує долю свого доброго господаря. Чи не правда, знайомі мотиви? По-дитячому наївні, вони все ж безсмертні, бо несуть споконвічні загальнолюдські цінності. Тож і перебіг контактів персонажів згаданого роману веде, згідно з законами доброї казки, до неминучого хепі-енду.

Це не означає, що мистецтво відірване від життя і має справу з якоюсь вигаданою реальністю, світом мрій. Ні, воно цілком твердо стоїть на ґрунті реалій, бо навіть пайхімернішимп обставинами й рольовими персонажами вгадуються життєві постаті і проблеми. Проте мистецтво театру не просто відображає життя, а й водночас пропонує певний погляд на нього, певне ставлення і оцінку. Така оцінка не є остаточним вираженням даному рольовому персонажеві: ти такий і таким залишишся довіку. Навпаки, театр відкриває глядачу світ можливого. Це магічне «якби», ця спроба залагодити конфлікт поміж реальним «я» і «я волів би» прочиняє йому двері до палацу надій. Але увійти до нього наяву глядач здатний тоді, коли спільно з актором виступає не лише глядачем, а діячем, творцем (як і артист у сценічній ролі).

Пізнання світу людських взаємин через образи мистецтва, зокрема через театральні форми, відбувається просто і природно у порівнянні з іншими способами здобуття знань, оскільки в мистецтві єдність людини і світу виражена в межах єдиної, унікальної і неповторної «клітинки» життя. Іншими словами, сприйняття загальних істин полегшується тим, що вони виявляють себе в індивідуальному і через індивідуальне. В театрі кожний рольовий персонаж є водночас і типом, і особистістю (такий собі «знайомий незнайомиць»). У книзі «Театр для І себе» М. М. Євреїнов писав у зв'язку з цим про «інстинкт театральності», що має глибоке психологічне коріння і властивий кожній особі. Роль якраз і дає змогу людині виявити свою індивідуальність на тлі загального, типового, що однаково «за-д| дається» усім виконавцям цієї ролі.

Отут саме час докладніше повести розмову про актора як особу й особистість. Гадаємо, читач уже зрозумів, що «виконувати роль» не означає «прикидатися кимось». Хоч «лицедій» і є синонімом слова «актор», не варто сприймати його як термін, | що несе відбиток зневажливого ставлення до нещирої поведінки | в житті і на сцені. Замислимося глибше над самим походженням слова «лицедій» — той, хто «робить» лице, особу, людина, що вибудовує

себе. Англійський актор і режисер М. Редгрейв пише: «Найважче — бути на сцені самим собою... Я не вважаю і ніколи не вважав, нібито найкращі сценічні твори — це ті, в яких актори зовсім невпізнанні. У найвищих досягненнях акторської майстерності завжди безпомилково відчувається особистість або геній актора, яку б маску він собі не створив... Ось ми і підійшли до того, що протягом століть, з тої пори, як люди вперше завели розмову про природу акторської гри, утворювало і утворює її таємничу серцевину. Саме в цьому і полягає сутність парадоксу. Маска це чи обличчя? На мій погляд, ці два поняття неподільні»²².

Справді, де межа між ними? Де закінчується особистість і починається гра? Розвиваючи тему, Редгрейв згадує, як його колега — відома англійська актриса Едіт Еванс якось сказала йому: «Я заздрю вам, молодим, коли ви одразу починаєте будувати свою сценічну кар'єру на основі власної індивідуальності. • Я витратила роки, щоб знайти свою індивідуальність, обдираючи себе, мов цибулину, шар за шаром доти, доки не дісталася до своєї сутності». Редгрейв пише, що був відверто спантеличений її словами, бо знав з відгуків очевидців, що ця актриса з перших кроків на сцені зуміла проявити свою самотність. І лише згодом, коли сам подолав цей шлях, зрозумів її слова. Стало ясно, що актриса мала на увазі не себе як особу, котру «знає» публіка і «знають» друзі (адже кожен з нас — усвідомлюємо ми це чи ні — має безліч личин, рольових іміджів). Вона говорила про стрижень свого емоційного досвіду, згусток життєвої філософії. Саме це й визначає обличчя справжнього артиста, решта ж — зовнішність, голос, манери поведінки, техніка гри—становить його маску. Однак зауважимо: якщо актор не володіє досконало цією маскою, то глядач не побачить і його істинного обличчя.

Французький письменник Ж- Жироду відзначав, що актор не тільки інтерпретатор, а й натхненник, видатний актор — великий натхненник. Коли актор намагається виразити те, чого немає в його власній душі, він перестає бути митцем і стає лицеміром, що пропонує нам фальшивий гріш. Подібно до того, як існують письменники, що можуть наслідувати будь-який літературний стиль, але не мають власного, є й актори, котрі відносять до власних чеснот уміння ховати індивідуальність під різноманітними покривами. Насправді ж у них відсутня яка б то не було індивідуальність і їм немає з чим критися. Недаремно свого часу був популярний театральний дотеп про те, нібито акторів тому так довго забороняли ховати на цвинтарі, що було очевидно — у них немає душі. С. Моем порівнював їх з кросвордом, в якому для потрібного слова не вистачає клітинки. Він пояснював це тим, що особа їх складається з усіх ролей, які вони грають, а в основі її лежить щось аморфне, м'яке, податливе, чому можна надати будь-якого кольору і будь-якої форми.

Що ж, мабуть, мав рацію один з американських театральних критиків, коли стверджував, що гра актора є мистецтво; способом застосування цього мистецтва є стиль, а стиль — це вираз-

ність, яка, охоплюючи сучасний світ і світ майбутній, лишається усе ж таки втіленням внутрішнього світу актора. Вона встановлює рівновеликість зовнішнього світу і творчої уяви художника, коли він відображає свій час. Адже справжнє мистецтво справжня поезія виконання ролі є моментом сучасності, що сприймається глядачем як момент вічності з погляду вічних цінностей, нескінченної драми людського життя. Справжній актор — то людина, що розкриває у своїй творчості єдність сучасного і вічного, прориваючись крізь буденність до зірок.

Та, певно, годі вже вправлятися у високому «штилі». Зважимо на засторогу Ж. Марсо, який вважає пафос рідним братом нудьги. Зараз, аби довести вірність науковому способу мислення, ми повинні були б взятися за бідолашного актора всерйоз, розглянути його діалектичне, історично, онтогенетичне (аж самим лячно від усіх тих «...ично»), розписати по клітинках класифікації акторські типи і т. п. Та ми, користуючись пільгами жанру, вдамося до «полегшеного» варіанта опису.

Почнемо з того, що аналіз ролі актора як особи можна вести у двох планах — соціальному і театральному.

В соціально-історичному плані роль актора в суспільстві зазнавала в різні епохи відчутних змін. Шлях її еволюції має вигляд витка спіралі. Початкове честь виступати в ролі актора під час театралізованих видовищ належала жерцям; згодом принцип кастового добору виконавців був у античному світі скасований і кожен — від імператора до раба — міг зайняти місце на сцені. В літургічній драмі середньовіччя до участі у виставі залучалися самі лише служителі церкви, але пізніше, коли улюбленою розвагою городян стає містерія, акторський склад розширюється і демократизується. В наші часи акторство знову стає привілеєм обраних, однак це вже «обранці за хистом», а не за суспільним становищем. Можливо, ми напередодні нової епохи театру, коли життя багатьох стає гуманістичним синтезом природних схильностей, мистецтва і науки...

Особливо цікавим (той відрізок історії акторства, коли воно перетворюється на професію. Перехід від аматорського до фахового театру відбувався поволі. Спочатку люди брали участь у театралізованих видовищах задля втіхи оточуючих і власного задоволення. Певно, комусь із грошовитих глядачів спало на думку винагородити виконавців не одними лише оплесками. Практика заохочування акторських талантів не тільки пошаною і визнанням, а й запрошеннями на банкети, дарунками сприяла зворотному ходу думок: чому б прагнення дістати насолоду від виступу не поєднати з іншою метою — підзаробити таким чином трохи грошенят?

Натяк на поступову професіоналізацію театру ми зустрічаємо в комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі». Дія її починається з того, що кілька приятелів збираються поставити п'єсу «Жа-лісна комедія і вельми жахлива кончина Пірама та Фісби», аби розіграти її з нагоди одруження герцога перед очима «їх високостей» і одержати за це в разі успіху кілька монет. Придворний

розпорядник розваг доповідає про цю затію герцогові і на запитання: «А хто ж актори?»—дає їм таку характеристику:

«Люди всі прості — ремісники. Не головою звикли працювати — руками. І раптом нерозвинену свідомість змучили п'есою на вашу честь». Як бачимо, всі вони—тесляр Пігва, столяр Миляга, ткач Основа, мідник Рило, кравець Замірок—не від того, щоб розглядати свій акторський хист як звичайний крам. Але жоден не ризикує остаточно проміняти своє ремесло на непевну долю актора.

І все ж на рубежі XV—XVI століть дехто наважується доручити своїй виконавській майстерності піклуватись про задоволення вимог власного шлунка. Подальшу еволюцію актора як виконавця соціальної ролі чудово змалював С. Моем. Був час коли сцену огортав ореол романтики і все, що було з нею пов'язане, видавалося таємничим і звабливим. У цивілізований світ вісімнадцятого століття актори вносили елемент фантазії. У «вік розуму» їх безладне життя збуджувало уяву; героїчні ролі, які вони виконували, вірші, що виголошували, змушували бачити в них вищих істот. А в дев'ятнадцятому столітті актори вказували шлях до рятунку від гнітючої респектабельності індустріальної ери.

Безтурботність звичаїв, яку приписував їм поголос, заповнювала уяву молодих людей, що змушені були заради заробітку скніти десь у конторі. Це були навіжені, безжурні створіння в тверезому й обачливому світі, і чужа фантазія наділяла їх чарівними властивостями. У В. Гюго в його «Баченому» є зворушлива за своїм прихованим гумором сценка, де добромисний маленький обиватель описує вечерю в актриси, вкладаючи у цей | опис і жах, і подив, і трохи заздності до такого безпутства. Раз і у житті він відчув, що йому сам чорт не брат. Боже мій, як лилося шампанське, як розкішне була оздоблена її квартира, які тигрові шкури, яке срібло!

Ця слава померкла. Актори тепер — добропорядні, поважні, забезпечені люди. їх ображало, що їх вважають особливою кастою, і вони вирішили зробитися такими, як усі. Вони постали перед нами без гриму, при яскравому денному світлі і запропонували нам самим переконатися, що вони грають у гольф і сплачують податки, що вони — мислячі чоловіки і жінки»²³. Справді, ще на початку століття Містер Ікс, герой оперети І. Кальмана «Принцеса цирку», мав підстави нарікати на зневажливе ставлення вельмож, що «ніколи не простягнуть йому руки» як рівному. Та зараз, здається, упередження проти професії актора розвіялося остаточно. Найвагомим доказом цього твердження є обрання колишнього кіноактора Р. Рейгана президентом Сполучених Штатів Америки, міністрами культури в країнах «ближнього зарубіжжя»—М. Губенка, Ю. Соломіна, , Р. Паулса.

Щодо розгляду акторів у «театральному плані», то деякі міркування з цього приводу ми вже наводили. Додамо до них висновки Л. Жуве — великого французького актора, режисера і театрального педагога першої половини ХХ століття. На його думку, актори поділяються на

тих, що, допомагаючи розвиткові сюжету п'єси у виставі, виліплюють, однак, образ свого персонажа відповідно до власного характеру, і тих, що, пригноблюючи власну індивідуальність і ніби переводячи її до іншого регістру, а часом і розсуваючи її межі, вносять у створення ролі елемент того ж творчого процесу, якому підкоряється і автор при створенні характеру персонажа.

Дещо інакше уявляв собі типологію акторів видатний російський артист М. Чехов. Він вказував на існування трьох способів сценічної гри — для самих себе; на аудиторію, коли всі сили актора концентруються на демонстрації рольового образу глядачеві; для інших і разом з іншими. Перший з названих стилів виконання ролі він вважав згубним для п'єси і для самого актора, другий — посереднім (хоч і найбільш поширеним) і лише третій—достойним справжнього майстра сцени.

Попри деякі відмінності загальний хід думки французького і російського акторів однаковий. Характер гри актора насамперед залежить від того, на чий очікування він переважно орієнтується. Це найцікавіше й найзаплутаніше з-поміж питань, що стосуються рольової поведінки — чи то в житті, чи на сцені. Зазираючи у «шпаринку» між інтерпретацією ролі артистом і сприйманням її глядачем, ми маємо змогу збагатити свої уявлення про те, як людина «виконує» життєві ролі і які непорозуміння та конфлікти можуть виникнути внаслідок хибної розшифровки оточуючими «мови» її вчинків.

Нагадаємо, що роль у театрі — це поведінка, яка будується відповідно до багатозарової системи очікувань. Справа ускладнюється тим, що на сцені людині пред'являється подвійний ряд очікувань — як діючій у п'єсі особі і як акторові, що грає цю діючу особу. Іншими словами, актор виступає водночас суб'єктом театральної ролі і суб'єктом ролі соціальної.

Та це ще не все. Придивімося пильніше до ролі театральної. В житті людина сама собі сценарист, актор і режисер; у театрі ці функції здебільшого розділені й закріплені за окремими людьми. В кожного з них своє власне уявлення про роль та свої власні очікування щодо поведінки персонажа на сцені. Роль у театрі—це: 1) створений драматургом образ; 2) сценічне втілення образу, що здійснюється актором; 3) сукупність тексту, яка може сприйматися цілком незалежно від авторського задуму й акторського виконання. Кожен з цих «рівнів» ролі може бути інтерпретований з тою чи іншою мірою відповідності і реальності. Актори разом з режисером привносять своє розуміння, яке нерідко відрізняється від авторського. Глядачі трактують побачене й почуте по-своєму, виходячи з власного життєвого досвіду, М. Пруст якось зауважив, що насправді кожен читач, коли читає книгу, начебто бачить у ній самого себе. Щось подібне відбувається і в театрі. Так, наприклад, дивлячись трагедію В. Шекспіра «Макбет», ми сприймаємо принаймні трьох Макбетів: такого, яким його замислив Шекспір, яким його представляє конкретний виконавець і яким уявляємо його ми самі, Та це ми, глядачі,

сприймаємо лише трьох Макбетів; акторів, що грає цю роль, доводиться мати справу з більшою їх кількістю.

Ось як характеризує структуру очікувань щодо виконання театральної ролі А. Б. Добрович: «Автор п'єси диктує актору говорити в даній ролі те і те, робити те і те —домислювати від себе в серйозному театрі не заведено. Якщо ти в ролі веселуна — веселись, будь ласка, якими б прикрошами не було сповнене твоє життя поза сценою. Режисер очікує від актора, ще той буде говорити і діяти на сцені саме так, як не без труднощів було визначено на репетиціях. Цей спосіб дії був, однак знайдений, а не нав'язаний у наказовому порядку. Адже в актора є своя концепція персонажа, якого йому доведеться грати Акторові потрібно перевтілитися в цього персонажа; іншими словами, він повинен до глибини душі відчути його («так, як би я був ним») і себе («так, якби він був мною»). Буває й так, що акторська концепція персонажа не узгоджується з загальним задумом режисера; тоді або вони знайдуть компромісні рішення, або на цю роль режисер візьме іншого. Але при побудові ролі не можна не враховувати і ті очікування, які актор ; має щодо самого себе. І в цьому розумінні просто неможливо зіграти «того, ким ти не є насправді». Якщо перевтілюєся, скажімо, в Яго, то ти до певної міри і є Яго. Рахуватись потрібно і з очікуваннями партнерів-акторів. Нарешті, існують очікування глядача, які актор своєю грою майстерно викликав і які він тепер намагатиметься справдити...

Підкреслимо: акторська роль — це поведінка, яка узгоджується з очікуваннями п'єси, режисера, самого актора, його партнерів і глядачів»²⁴.

Отже, актор, що ніби вільно рухається і розмовляє на сцені, в дійсності облутаний, мов сіткою, складним плетивом експектацій. Які ж з них найважливіші?

На перший погляд, найважливішими є власні очікування виконавця ролі, бо врешті-решт він є «кінцевою інстанцією» при створенні сценічного образу. Яким актор «побачив» дорученого йому персонажа, таким його (з певними поправками) побачить і глядач Але перший погляд — не завжди вірний. Актора можна порівняти з тролейбусом, який може збільшувати і зменшувати швидкість, маневрувати більш-менш вільно у потоці транспорту, але не може відірватись від прокладених автором «дротів», тобто рольових ліній твору.

То, виявляється, вирішальними є експектації драматурга? З цим твердженням можна було б погодитись, якби не два «але». Перше з них сформулював в оповіданні «Як ставиться п'єса» К. Чапек. Автор, стверджує письменник,—зайва людина в театрі, навіть набагато більше зайва, ніж він сам припускає. Його робота вже лягла на плечі інших. Режисер вигадав власну трактовку і крається тим, що автор своєю п'єсою, власне кажучи, заважає йому. Художник також зв'язаний по руках і ногах вказівками автора. Йому б, наприклад, кортіло звести на сцені Ейфелеву башту на тлі вулканів або кубістично полярного пейзажу, а автор вимагає всього лиш кімнату міського типу. Художник прочитує п'єсу, не звертаючи уваги на красу стилю і

композиції, його цікавить, де і які мусять бути двері та які меблі хоче розташувати на сцені автор, щоб, порадившись з режисером, все зробити навпаки²⁵. Свій внесок у процес знецінення авторських очікувань вносять майстер сцени, театральний кравець, костюмер, гример, перукар і навіть директор, який затверджує кошторис на постановку.

Друге «але» значно істотніше за перше. Роль, яка створюється драматургом за законами життєвої правди, має власну логіку руху. Художній образ подібний до ракети, що виведена вибухом творчої уяви автора на орбіту рольових відносин і рухається у вільному польоті по заданій траєкторії. Часто і сам автор, підкоряючись внутрішнім законам розвитку рольової дії персонажів, приходиться зовсім не до того висновку, до якого по-чатково прагнув. Література багата на такі приклади «непослуху» діючих осіб волі авторського задуму. У Пушкіна в «Євгенії Онегіні» Тетяна Ларіна цілком несподівано для самого поета «утнула вибрик» і вийшла заміж. Усі симпатії Л. М. Толстого були на боці Кареніна, однак логіка реалістичного художнього мислення привела його в «Анні Кареніній» до зміни сюжетної лінії. Таке явище торжества логіки ролі над логікою автора досить характерне для мистецтва.

Отже, у нас є всі підстави довіритись у цьому питанні досвідові Ж. Марсо, який з власних проникливих спостережень вивів таке узагальнення: «Коли драматург виходить розкланюватись після прем'єри і глядачі захоплено аплодують його вмінню «схопити» і передати у творі парадоксальність життєвої істини, він виглядає справжнім римським тріумфатором. Тільки й різниці, що підноситься над знетямленою від захвату юрбою, осідлавши не білого коня, а скорену логіку життя. Однак сам автор ані на мить не забуває, що насправді логіка життя — то відьма, яка добряче попоїздила на ньому, перш ніж обернутися смирною конячиною».

Нарешті, вигукнуть нетерплячі, ми дісталися суті! Чи лишився у когось бодай найменший сумнів відносно того, що вирішальними для виконавця ролі є експектації, які впливають з її власного, продиктованого суспільними нормами саморозвитку? Так, лишився — скажемо ми. Справа в тому, що жерцем при божестві «правди життя» виступає режисер. Останнім часом ця постать взагалі стала центральною в театрі. І не випадково. «Режисура — складна справа. Це особливий фах або, якщо хочете, мистецтво, яке досягається з великими труднощами. У віданні режисера вся механіка вистави, виходи, розстановка акторів на сцені з таким розрахунком, щоб вони не муляли очі і щоб увага публіки, коли потрібно, легко переключалася з однієї діючої особи на іншу. Режисер повинен пам'ятати про індивідуальні особливості акторів і, якщо від актора вимагається те, що йому не під силу, вигадувати виверт для подолання цих труднощів. ...Режисер спрямовує увагу публіки на головне в п'єсі, він знає, як легко публіка втрачає логіку оповіді і в небезпечних місцях утримує її увагу, використовуючи німу гру. Він наглядає за тим, щоб самолюбство, заздрість, метушливість акторів та інші особисті мотиви не

порушували рівновагу вистави; щоб кожна роль мала правильну питому вагу і один актор не висував свою роль на перший план за рахунок інших. Він вирішує, коли прискорити і коли уповільнити темп; де підкреслити, а де затінити, де натиснути, а де згладити»²⁶.

Значущість власної ролі провокує режисера «поставити п'єсу на ноги», Тобто перекроїти її за своїм розсудом. За це його ; дуже недолюблюють автори. Ось зразки їх іронічних випадів на адресу режисера: «Глядачі здивувалися б, дізнавшись, як часто через нерозумну режисерську впертість вони, по суті, бачать не ту п'єсу, яку написав автор. Скільки дорікань з приводу вульгарності й безглуздості, якими вони його осипають, повинно бути переадресовано режисерові. Режисер — людина з ідеями, однак ідей у нього замало, а це небезпечно. Відчувати, як у тебе народжуються ідеї, дуже цікаво, але безпечно лише в тому випадку, якщо їх народжується так багато, що не надає, еш їм надто великого значення. ...Кращий режисер той, х-го менш за все творить»²⁷. Або: «Творчість режисера тяжка і трагічна, адже він прагне створити щось краще за те, що написа-, но, поставлено і зіграно. Краще за все, мабуть, була б п'єса, без автора, без текста і, певно, без акторів, оскільки все це тіль-' ки заважає успіхові режисури»²⁸. Гадаємо, читачеві без зайвих ; пояснень зрозуміло, що після таких ущипливих кпинів претен-і зії режисерів на верховенство їх експектацій щодо виконання акторами ролей здаються на зовсім обгрунтованими.

То хто ж лишається? Глядач. Авжеж, він найвищий суддя і його ухвала вирішує долю співпраці над роллю автора, режисера, актора і всього іншого театрального люду. Однак не поспішаймо радіти знайденій відповіді. Зазирнемо ще раз до книги С. Моема, де він дає психологічну характеристику глядацького залу. Публіка — один з важливих акторів у п'єсі, і якщо вона не бажає виконувати свою роль, вся п'єса розвалюється, а драматург опиняється у становищі тенісиста, який залишився один на корті, так що йому немає кому надіслати м'яча.,

Але ця сама публіка — вельми курйозне створіння. Вона швидше тямка, ніж розумна. Публіка легко піддається навіюванню: одні сміються з дотепу, якого не зрозуміли, тому, що з нього сміються інші. Вона емоційна, але інстинктивно протидіє тому, щоб її емоції ворушили, і завжди рада відбутися смішком. Вона сентиментальна, однак визнає сентиментальність лише на свій смак. Мислить вона не головою, а сонячним сплетенням. Ця публіка швидко пересичується і починає нудьгувати:

вона любить нове, але тільки тоді, коли воно відповідає старим поняттям, коли хвилює, але не турбує. Над усе вона бажає, щоб її переконали, начебто ілюзія є реальністю. Вона не візьме участі у грі, якщо вважатиме себе ображеною або приниженою²⁹.

Остаточний вирок публіці в ролі судді акторської-гри виносить оповідання І. Андроникова «Помилка Сальвіні». ...Це було у Флоренції. У місцевому театрі йшов «Отелло» з Сальвіні, великим Томазо Сальвіні у головній ролі. В залі, що був" заповнений за годину до початку

вистави, задалегідь панувала атмосфера тріумфу. І ось, зблискуючи білками, весь чорний, Сальвіні стрімко вийшов і зупинився посеред сцени, поклавши руку на держак шаблі. Оплесків наче й не було! І одразу тупіт, крики, нявчання! Усі посхоплювались з місць. Сальвіні розуміє: трапилося щось жахливе. Що? Повільно обводить поглядом сцену, акторів, рукави свого камзолу... А-а! У нього білі руки! Він забув їх загримувати! Інший втік би зі сцени, з міста, з Італії... Але цей! Авторитет цього актора був такий величезний, що могутнім, сповненим якоїсь надприродної гіпнотичної влади жестом він зумів кинути публіку на місця, причавити, приковати її до крісел. І почав свій монолог...

Закінчився перший акт, мав початися другий. Все, що сиділо в залі, роззявило очі і витягло вперед шию. Тільки-но Сальвіні з'явився на сцені, як у залі знявся неймовірний галас: «У нього знову білі руки!» Тоді зовсім спокійно, під ревище юрби Сальвіні одну по одній зняв з рук... **білі рукавички.** В нього—чорні руки! Звичайно, спочатку він помилився, але вправно врятував становище. Буря оплесків винагородила його за винахідливість. Театр знову ревів — тепер уже від захвату. Всі зрозуміли його трюк, але радісно вибачили йому. Однак і згодом, приїжджаючи до Флоренції, Сальвіні виходив у першому акті «Отелло» в білих рукавичках. В інших містах — ні, а у Флоренції — тільки так. І мало-помалу всі впевнилися, що й першого разу помилився не він, Сальвіні, а публіка³⁰.

Коло замкнулося. Актор здолав глядацькі експектації, підкорив їх своєму оформленню ролі (честь і хвала білим рукавичкам!). Але ж експектації самого актора, як ми бачили, залежать від... Стоп. Аби не створювати нової версії казки про білого бичка, одразу скажемо: на запитання про те, чиї ж експектації мають найважливіше значення для виконавця ролі, існує єдина правильна відповідь. Здогадалися, яка?

Лишається тільки дивуватися, як акторові щастить водночас задовольнити вимоги всіх різноманітних суб'єктів очікувань, Але це вже запитання, яке більше стосується не актора як особи, а **способу** виконання ним ролі.

Попри поширеність помилкової думки, нібито актор зобов'язаний успіхом насамперед натхненню, слід зауважити, що натхнення сходить до нього не з божої ласки, а за умов старанного виконання підготовчої роботи. Біографії великих акторів, їх листи і щоденники свідчать про те, як дбайливо ставилися вони до виконання своїх ролей, не випускаючи з уваги жодної дрібниці. Процес, що відбувається у свідомості актора під час засвоєння ролі, подібний до роботи детектива. Це не збирання всіх доказів поспіль, а скрупульозна робота Шерлока Холмса, який подумки співставляє всі обставини справи до тих пір, поки **не** зуміє скласти цілісну картину. Так і актор не знає спокою доти, поки не досягне впевненості, що знайдений психологічний ключ до рольового образу—та характерна риса, яка надає образу достовірності.

Інша річ, що до мети — створення правдивого рольового образу—можуть вести різні шляхи.

Найголовніші з них—мистецтво перевтілення і мистецтво зображення. Перший з них ґрунтується на принципі точного наслідування дійсності; натуралістичному реалізмі. Тут життя прямо переносилося на сцену, де точно відтворювалися всі зовнішні ознаки дійсності: обставини, костюми, манера поведінки, мовні особливості людей. Межа між сценою і життям стиралася. У рамках цього напряму розроблені особливо досконалі прийоми відтворення душевного життя персонажів.

Найбільш послідовно розвивав цю лінію К. С. Станіславський. Розроблена ним система роботи актора над образом передбачає повне розчинення в ролі, максимальне ототожнення з характером персонажа. Система Станіславського застосовується переважно в побутовій драмі, де особливо важливі найтонші психологічні нюанси ролі. Тут почуття звернене до думки, розвиток дії — до співпереживання глядачів. Спрямування емоцій залу в певне русло спрямовує і думки глядачів у певній бік. З погляду психологічного малюнку ролей найбільше відповідає системі Станіславського драматургія А. П. Чехова, в якій дія викликає почуття, а почуття веде за собою думку. Характер персонажа виявляється шляхом його активної участі в певній події і через його вчинки стає зрозумілим глядачеві. «Людина в драмі повинна поставати у великому замішанні, у стані внутрішньої напруженості і внутрішнього зламу; її слід відобразити переважно в дії, виявляючи ті властивості, які утворюють характер і стають зрозумілими завдяки йому. Тому небезпідставно на мові мистецтва діючих осіб драми просто називають характерами»³¹.

В основі системи Станіславського лежить робота над собою. Її мета — «оволодіти психологічною технікою, яка б дозволяла артисту виробити в собі творче самопочуття, завдяки якому у нього і з'являється натхнення»³². Певна річ, натхнення неможливо викликати якимись штучними методами. Це чудово розумів К. С. Станіславський, який прагнув за допомогою своєї знаменитої системи викликати не само натхнення, а лише «навчитися довільно створювати в собі сприятливий для нього ґрунт»³¹.

Школа виховання актора "«за Станіславським» базується на психофізичному тренінгу. Подібно до того, як маляр має у своєму розпорядженні полотно і фарби, так і артист може використовувати для творчості власне тіло і голос. Рух на сцені, вокал, етюди на імпровізацію — усе це стало спеціальними дисциплінами "фахової підготовки акторів. До речі, розроблені в "школі К. С. Станіславського вправи і прийоми психотехнічного тренінгу невдовзі були взяті на озброєння психіатрією. Значення їх для психогігієни спілкування у реальному житті важко переоцінити. На жаль, у такому плані система Станіславського використовується замало. Тим з читачів, кого вона зацікавила всерйоз, радимо зазирнути в надзвичайно цікаві посібники С. В. Гіппіус або Л. Г. Новицької»³⁴.

Бажаний результат навчання у цій «школі» досягається за такою навчальною схемою: актор,

що оволодів необхідним для втілення образу творчим станом і здатен входити в нього все частіше й частіше, може зв'язати це відчуття з певною фізичною дією (все одно якою); згодом ця дія перетворюється для нього на «стартову кнопку», за допомогою якої майже автоматично викликається відповідний настрій і самопочуття. Досвід літературних персонажів доводить, що такий механізм спрацьовує й поза сценою, у реальному житті. Скажімо, вельможний шукач пригод принц Флорізелъ (герой серії оповідань Р. Л. Стівенсона) відчував непоборимий потяг до нових авантур, коли наказував подати йому перуку і фальшиві вуса. Святий отець 'Тук —"благочестивий пастир ватаги Робін Гуда—стверджував: «Я тільки до тої пори і монах, поки у мене ряса на плечах... А як зодягну зелений каптан, то можу пиячити, лаятися і залицятися до дівчат не гірше від будь-кого»³⁵. Перука Флорізелъ, ряса Тука або трубка Мегре—усе це засоби, що викликають відповідно до асоціативних законів характерний для ролі стан почуттів, забезпечують потрібну спрямованість думок.

Важливою опорною точкою системи Станіславського є уява і фантазія. Це, за словами великого режисера, два головних види зброї в руках актора. Під уявою Станіславський розумів здатність артиста відтворити емоції і враження, що мали місце в його власному житті. Фантазія, за його термінологією,— це здатність викликати в собі ті почуття, які актор особисто не переживав або переживав інакше, ніж персонажі. Уява і фантазія, за Станіславським, доповнюють одна одну, охоплюючи широке коло приписаних за роллю емоцій. Людина, котрій жодного разу в житті не довелося пережити приступ ревнощів, навряд чи зможе правдиво відобразити страждання Арбеніна чи Отелло; так само не зуміє розсмішити публіку людина без почуття гумору. Отже, чим краще і точніше актор виконає свою роль, тим більша ймовірність того, що ця роль близька йому за психологічним змістом. (Зауважимо, що можна навести безліч прикладів, які суперечать даному твердженню: негідників, наприклад, не обов'язково грають негідники; блискуче створений образ може не мати нічого спільного з особистими якостями й переживаннями виконавця. Але про те, як у такому випадку долається етичний і психологічний бар'єр між персонажем *та* особою актора, ми розповімо трохи пізніше, коли мова піде про мистецтво зображення.

Кінцевий етап праці над роллю передбачає, за ідеєю Станіславського, пошук того, що становить суть образу. Він пов'язаний з визначенням «задачі» образу, тобто загальної «перспективи ролі». Для того щоб відшукати задачу образу, режисер пропонував своїм акторам не тільки уявити біографію діючої особи в межах п'єси, а й реконструювати попереднє життя персонажа. Лише після цього актор може від імені свого героя відповісти на запитання: чого я хочу і навіщо я цього хочу?

Однак у самому принципі побудови акторської гри як дійсного переживання прихована небезпека недостатнього зв'язку між сценою і глядацьким залом. Чимало здібних акторів, до-

тримуючись засад системи Станіславського, широко страждають на сцені, однак не можуть донести це страждання до глядача, який лишається незворушним. (Проводячи паралель між цим театральним феноменом і «виконанням» особою життєвих ролей, мимоволі натрапляєш на думку: чи не тут криється одна з причин почуття самотності, від якого страждають багато людей? Вони грають певні соціальні ролі **для себе**, втрачаючи контакт з тими, хто поруч і для кого, власне, призначені усі рольові дії). В їх грі відсутнє спілкування з іншими, не замикається ланцюжок співпереживання, внаслідок чого могла б спалахнути іскра взаєморозуміння і взаємодії...

Усвідомивши цю внутрішню суперечність системи К. С. Станіславського, від нього йде його учень В. Е. Мейєрхольд. Іде з тим, щоб створити власний театр на цілком інших позиціях. У той час, коли Московський художній театр звертався до глядачів з проханням забути про те, що вони знаходяться в театрі, і уявити, що вони разом з акторами живуть їх сценічним життям, Мейєрхольд стверджував, що глядач ніколи не "забуває про те, що він у театрі. Виходячи з умовності театральної дії, Мейєрхольд спирався на принципи античного театру і театру Мольєра. Він ставив перед собою завдання розкрити правду рольового образу в театральній формі. Цю останню він визначав як *jeu de theatre* — «властиві театру дотепи».

То був новий поетичний театр, що протистояв копіюванню буденної прози життя. Суть підходу полягала в тому, щоб взяти яку-небудь ідею за відправну точку і розгорнути навколо неї віяло різноманітних вигадок, пародій, дотепів. І якщо актор — послідовник Станіславського — робив той чи інший рух на сцені тому, що так йому підказувало почуття, то мейєрхольдівський актор пояснив би свого сценічну манеру приблизно так: «Я виконую цю сукупність рухів тому, що знаю: роблячи їх, я легше і правильніше покажу глядачеві те, що я хочу показати».

Найбільш повно ідея акторської гри як зображення дістала* своє втілення у театральній діяльності Б. Брехта—німецького режисера і драматурга. Він заперечував пряме наслідування дійсного, натомість стверджуючи умовність театральної реальності, символічність сценічної дії. Умисне спрощення художніх образів до рівня схематичності, відмова від натуралістичних костюмів і декорацій — ось зовнішні ознаки епічного театру. Б. Брехта. Творчим принципом побудови дії в ньому є зворотний рух від думки до почуття. Думка веде за собою дію; актор — лише посередник між думкою драматурга і глядачем. Своє творче кредо Б. Брехт виклав таким чином:

...Наслідувач

Ніколи не розчиняється остаточно в тому,

кого він наслідує. Завжди

Він залишається демонстратором, а не втіленням.

Той, кого втілювали,
Не злився з ним,—він, наслідувач,
Не поділяє ні його почуттів,
Ні його поглядів. Він знає про нього |
Небагато. В його імітації
Не виникає щось третє, з нього і з того, іншого,
Яке ніби складене з них обох,—щось третє,
В якому було б єдине серце і
Мислив би єдиний мозок.
Зберігаючи при собі всі свої почуття,
Стоїть перед нами наслідувач і демонструє усім
Сторонню йому людину³⁶.

Виконання ролі, за Брехтом,— це звернення до свідомості глядача, спосіб примусити його самостійно вибирати рішення на підставі вивчення подій. Станіславський виступав за максимальне перевтілення актора в героя твору. Брехт, навпаки, сповідував принцип «відчуження від ролі». Він стверджував, що «мета техніки «ефекту відчуження» — навіяти глядачу аналітичне і критичне ставлення до зображуваних подій»⁷³. Отже, головне завдання актора під час роботи над образом полягає в осмисленні логіки вчинків і думок персонажа.

Театр Брехта — то театр інтелектуальний. Однак його інтелектуальність не тотожна холодному раціоналізму. Гуманізм Брехта не спрощує суперечливість світу, а навмисне загострює її прояви. Таким чином, глядач мимоволі змушений замислитися над складними питаннями буття, долею людства взагалі і людини зокрема.

Завершуючи характеристику двох основних способів виконання театральної ролі, підкреслимо, що не варто абсолютизувати розбіжність між ними. Вони являють собою дві сторони в розумінні натури людини, в якій думки завжди виплавляються в горнилі почуттів. Синтез цих двох способів побудови рольового образу і є, мабуть, запорукою правдивості театрального дійства.

Картина третя.

Цілющі чари перевтілення, або гра не для забавок

Якби раптом кіт Матроскін, герой популярного мультфільму, навчився читати і взяв до лап нашу книжку, то давно задав би улюблене запитання: «Яка користь з отих рольових теорій?» Неабияка, відповіли б автори, ані на букву не покрививши душею. Значна кількість ретельно відпрацьованих, ефективних методик і прийомів виховного впливу на людину, коригування її

стосунків з іншими людьми ґрунтуються на рольовій теорії. Вставши раціональні ідеї психоаналізу, екзистенціалізму, структурного функціоналізму, ця теорія перетворилася на методологію таких наукових дисциплін, як соціальна психологія, педагогіка, психіатрія, теорія управління тощо.

З огляду на численність способів практичного використання рольової теорії ми навряд чи зуміли б бодай побіжно розглянути їх усі. Тому ми вирішили зосередити увагу на одному з них — комунікативно-рольовій психотерапії, яка широко використовується для профілактики психічних відхилень і адаптації людей до складних життєвих обставин. Для нас вона насамперед цікава тим, що виникла внаслідок «перетину двох паралелей» — наукового і мистецького пізнання світу людських взаємин.

Заслуги науки у винайденні засобів збереження душевного здоров'я людини загальновідомі; чималі досягнення у цій галузі мають і різні види мистецтва — література, музика, театр. Ще Арістотель говорив про «очищувальну» дію театру та його виховні функції; Корнель звертав увагу на дидактично-моральні засади театру; великий Гете визначав мистецтво і, зокрема, мистецтво театру як засіб гармонізації пристрастей. Певний інтерес становлять спостереження вже згадуваного англійського майстра сцени М. Редгрейва: «Театр—це, можливо, найсильніші ліки для легкого нездужання. Я не кажу вже про п'єси 16-сена і Шоу, які лікували не тільки легкоминущі слабування, або Про П'єси Софокла і Шекспіра, чиї твори такі ж цілющі, як цілюща їжа, кохання і сонячне світло. Ні, театр —це ліки для всіх випадків, тому що, користуючись старовинним театральним жаргоном, можна сказати: ми йдемо до театру по забуття або, як кажуть у наш час, щоб дати відпочинок м'язам і нервам»³⁸. Далі Редгрейв нагадує про численні свідчення самих акторів, які забували про свої недуги, хвороби, депресії, втому, тривоги з тієї миті, коли виходили на підмостки. Біль зникав, навіть роки падали з плеч — такі дивовижні властивості має театральне перевтілення. Це сила, що є «однаково цілющою і для актора, і для глядацького залу»³⁹.

Варто зазначити, що саме психіатрія та психотерапія першими звернулися до реалізації багатющих можливостей мистецтва та його законів для активізації власних сил людини, її здібностей до саморегуляції. Такий вплив можна визначити як лікувально-психологічний спосіб вирішення конфліктних ситуацій, що складають зміст життєвої драми особи, за допомогою засобів театру.

Спільним дітищем психотерапії і театру став метод **психодрами**. Його запровадив у сорокові роки нашого століття видатний американський соціолог і психолог, «батько соціометрії». Д. Морено. Привід для створення соціально-психологічної доктрини психодрами був досить забавний. Сам Морено описував його як «симптом Барбари». Молода жінка на ймення Барбара, за фахом — актриса, незабаром після одруження почала завдавати своєму чоловікові

чималий клопіт. Бідолаха звернувся до Морено зі скаргами на те, що його цілком інтелігентна (до шлюбу) дружина стає все більше агресивною і вульгарною, Дослідивши цей випадок, Морено прийшов до висновку, що не врівноважена поведінка Барбари в побуті була пов'язана з втратою можливості представляти на сцені образ фурії, втіленні якого відповідало її підсвідомій потребі. Коли за рекомендацією Морено їй знову дали відповідну роль у театрі, Барбара зіграла її з натхненням. Це стало відправною точкою для самоаналізу й усвідомлення безглуздості своєї поведінки в побуті. На ступні зміни в репертуарі Барбари, перехід від патетичних де «заземлених» ролей дозволили нормалізувати її стан. Барбара зробилася більш спокійною і м'якою, істотно знизивши рівень агресивності.

Методику, що була використана у випадку з Барбарою, Морено згодом звів у ранг системи проєктивного дослідження особи. Психодрама здійснюється у вигляді імпровізованої театральної вистави, в якій піддослідний грає самого себе або роль вигаданої особи. Основний принцип його методики полягає в тому, що у спеціально підібраних драматичних ситуаціях («тілесний контакт», «обмін ролями», «репетиція майбутнього» тощо), які співзвучні переживанням піддослідного, виявляються (проєктуються — за термінологією психологів) індивідуальні особливості його рольової поведінки. Афективне, тобто спричинене розкутими за ігрових обставин почуттями, «розв'язання» ситуації дає змогу піддослідному здійснити емоційно-психологічну розрядку (так званий ігровий катарсис).

Морено вважав, що психодрама є глибинною терапією групи, яка не залежить від статі, віку і навіть смерті: чоловік може грати роль жінки і навпаки; стара людина може представляти дитину, а малюк — старого, покійник може бути знов викликаний до життя. «Психодрама означає повернення магії і науку,—писав Морено.—Вона, так би мовити, ставить на сцені весь космос»⁴⁰. Він розробив загальну схему психодраматичної дії, згідно з якою спеціально підготовлені актори «підштовхують» своєю грою піддослідного до втілення у ролі провідних психологічних рис його особистості. Це можуть бути типажі соціального оточення або так звані «допоміжні Я» пацієнта. Усі разом вони допомагають розігрувати ситуації тих конфліктів та супутніх їм переживань, з якими людина не вміє впоратися самостійно.

Демонструючи ефективність цих прийомів. Морено розповідає, наприклад, про те, як внаслідок застосування методу «репетиція майбутнього» наречена змінила свої плани і рішуче відмовила жениху. Він наводить також приклад використання «гри ролей» та інших психодраматичних методів під час підготовки важливих політичних зустрічей. Коли англійський прем'єр-міністр Г. Вільсон повинен був відвідати Білий дім, американський президент Л. Джонсон запросив до себе посла в Лондоні Девіда Брюса, який протягом двох годин грав роль Гарольда Вільсона, «щоб таким чином можна було краще відчувати очікувані

проблеми»⁴¹.

Прийоми психодрами дуже складні для інтерпретації, яка значною мірою спирається на інтуїцію дослідника, вимагає великого практичного досвіду і таланту психотерапевта. В нашій країні психодрама як самостійна методика майже не застосовується, хоча окремі її елементи використовуються в груповій психотерапії. На Заході ж вона стала одним з постійних засобів профілактики психічних збожень у сфері спілкування; для тлумачення зібраних під час психодраматичної дії даних широко залучаються ідеї психоаналізу. До речі, якщо вже довелось згадати про це славнозвісне вчення, дозволимо собі невеличкий . відступ.

Фундатор психоаналізу австрійський учений З. Фрейд **не** планував для себе лікарської кар'єри, недолюблюючи медицину взагалі. Він мріяв про «чисту» науку або літературне поприще. І це не могло не відбитися в його діяльності, коли за примхою долі Фрейдів довелось стати не тільки медиком, а ще й практикуючим лікарем. У своє виконання ролі лікаря він вніс дух «чистої науки» і літературних захоплень, про які мріяв змалку. Всі його спеціальні праці читаються як захоплюючий роман, бо сповнені яскравими, пишнobarвними образами, кожен з яких набуває мало не матеріального втілення. Радянський дослідник теорії З. Фрейда А. В. Соколов цілком справедливо, як на наш погляд, однією з причин гучного успіху фрейдистської концепції на Заході вважає те, що автор психоаналізу був талановитим письменником і драматургом. Адже його теорії схожі на п'єси, і де діють герої, негідники і чудовиська; «я», «воно» і «супер-его» (три основні складові психіки, за Фрейдом), подібно до міфологічних титанів, ведуть між собою жорстоку боротьбу; Ерос (сексуальний інстинкт) змагається з Танатосом (інстинктом смерті) і т. п. Отже, є підстави говорити про психоаналіз як про театр З. Фрейда. Однак це театр одного актора — в тому розумінні, що вся увага психоаналітиків концентрується на \ особі пацієнта, історії його соціалізації, глибинних переживаннях дитинства.

Теорія психодрами Дж. Морено виросла з традиційного психоаналізу, але незабаром переросла його. Вона спрямована не на ранній досвід людини, а на її сучасний стан, що походить з минулого і проектується в майбутнє через особистісні та соціокультурні орієнтації. Ортодоксальний психоаналіз ґрунтується на словесних асоціаціях; Морено значно розширив сферу досліджуваних проявів особи, перетворивши спільну дію групи у вільну міжособову **екстеріоризацію** (тобто зовнішній вияв внутрішнього стану), що відбувається за допомогою жестів, слів, міміки, дій. Сам характер психотерапевтичного впливу на людину, має у цьому випадку творчий характер, оскільки до методики включаються різноманітні компоненти, пов'язані з осмисленням різних стадій рольових відносин, мотивації, з потребою раз по раз здійснювати особистий вибір. На відміну від методів психоаналізу, рольова психіатрія і лікувальний театр виступають методиками **психосинтетичними**, тобто такими, що спираються

на творчі начала в людині, її здатність «вжитися у проблеми іншого». Психосинтетичний підхід ставить на меті синтез гармонійно-цілісної особи шляхом її активної роботи над собою за умов об'єднання зусиль учасників ігрової групи. Найхарактерніша його риса — віра в людину, в її творчу силу. Не випадково Морено в бесіді з Фрейдом якось зауважив, що Фрейд подавляє мрію, а він навчає мріяти.

Психодрама — специфічний різновид рольової поведінки. Вона являє собою **імпровізовану драматизацію**, в якій розігрування ситуацій не регламентоване текстом ролі та іншими театральними аксесуарами. Перевага її в тому, що вона сприяє створенню терапевтичного ефекту і у глядачів, і в актора-імпровізатора. Розігруючи психодраматичну виставу, він водночас заново переосмислює власну життєву поведінку. Адже мимоволі порівнюєш «Я» реальне і «Я» театральне, удаване. А що останнє менш близьке суб'єктові ролі, то він легше помічає і не так болісно реагує на виявлені під час гри вади особистості.

Цікаво, що Морено виділяв два типи терапевтичного втручання. Один з них він визначав як «макіавеллістичну психіатрію» (за ім'ям середньовічного італійського політичного діяча Нікколо Макіавеллі, яке стало синонімом цинізму, нерозбірливості у засобах). Цей вид лікування ґрунтується на застосуванні грубих методів — шоків, стресів, котрі силоміць підводять людину до усвідомлення правди, що причаїлася у надрах підсвідомості. (До цього типу терапії відноситься, зокрема, ортодоксальний психоаналіз).

Другий тип лікування дістав назву «шекспірівської психіатрії». При цьому мався на увазі цілющий ефект гуманних прийомів, які приводили до самостійного відтворення в ролі власного «Я» і давали змогу порівняти результати його аналізу з реальною дійсністю міжособових відносин. Саме спираючись на гуманістичні принципи шекспірівської драми, в якій стверджуються загальнолюдські цінності, ідея «єднання зі світом», Морено ввів до психодрами *alter ego* — одного чи кількох персонажів, що прибирають психологічну подобу головної діючої особи і допомагають їй краще зрозуміти себе під час виконання справжніх життєвих ролей.

Гадаємо, ми вже переконали читача в тому, що участь у психодраматичному дійстві може бути цілющою для погано пристосованої до суспільних вимог особи. Зрозумілим, певно, є й загальний принцип терапевтичного впливу психодрами на її учасників. Ми не вважаємо за потрібне вдаватися у подробиці практичної організації театралізованих форм лікування та психогігієни—це справа спеціального дослідження. Обмежимося лише кількома зауваженнями щодо створення і додержання «режиму сповіді» — основної умови ефективності спільної дії учасників психодрами.

По-перше, підбір п'єси та її постановка повинні бути підпорядковані одній меті — досягненню самоототожнення (ідентифікації) «актора» з головним героєм і проникненню через

це в характерні для нього відносини та мотивацію. Наприклад, Американське національне товариство з питань психічного здоров'я замовляє навіть спеціальний психодраматичний репертуар. До нього входять п'єси для юнацтва і молоді, що зачіпають питання свободи у стосунках з людьми, проблеми подолання надмірної соромливості, боязкості тощо; п'єси, присвячені вирішенню конфліктів між батьками й дітьми, задоволенню дитячої потреби в любові та злагоді і т. п.; п'єси геронтологічного напрямку для людей похилого віку, «новоспечених» пенсіонерів, тих, що залишилися самотніми. По-друге, важливо правильно сформувати групу — в ній повинні бути представлені різні за характером особи (приміром, має бути певне співвідношення «балакунів» і «мовчунів»).

В залежності від цілей дослідження створюють групи з осіб одного віку (скажімо, для вивчення особливостей рольового спілкування серед молоді), статі або, навпаки, змішані; відкриті (з необмеженою кількістю учасників) або закриті; до гри можуть залучатися як знайомі, так і незнайомі між собою люди.

По-третє,— і це найголовніше — неприпустиме примусове включення людини до психотерапевтичної групи. Це, не кажучи вже про моральний бік справи, негайно порушить свободу імпровізації, що виникає у грі, заблокує вивільнення психічних резервів особи. Ті з читачів, хто знайомий з романом К. Кізі «Політ над гніздом зозулі» (або переглянув одноіменний фільм), легко згадають наведені в ньому приклади згубного впливу на психіку її пацієнтів психіатричної лікарні формально-бездушного використання групової терапії.

Зауважимо, що участь у психодрамі дає змогу досягти істотних змін у психічному стані, позиції, установках піддослідного. В цьому полягає корінна відмінність між результатами коригуючого впливу психодрами і звичайної гри, яка здебільшого залишає нетривкий емоційний слід у вигляді настрою, певного забарвлення переживань. Психодрама використовується як техніка дослідження і формування особових функцій, причому одразу в двох планах: лікувальному і виховному. Інакше кажучи, і психодрама застосовується при вивченні та формуванні рольової поведінки людей як на рівні особи, так і в масштабі тієї чи іншої соціальної спільності. Тобто можливе не тільки психотехнічне, а й соціотехнічне використання прийому імпровізованої драматизації. Недарма такого повсюдного визнання і вжитку набули рольові ділові ігри, які можна вважати різновидом психодрами (в широкому значенні цього терміну).

Імпровізована драматургія у формі так званих ситуаційних проб широко застосовується й понині під час вивчення і навчання розвідників і контррозвідників, взагалі будь-кого з офіцерів та рядових, що мають виконати складне завдання, тою чи іншою мірою пов'язане з перевтіленням. В одній з пригодницьких книжок розповідається про своєрідний іспит, який мали скласти кандидати до школи шпигунів. Кожного з них вивозили в якесь незнайоме місце,

часом за сотні кілометрів від школи, і залишали напризволяще — без документів і грошей. За добу кандидат мусив роздобути чималу суму грошей і дістатися до школи. Тих, що не впоралися, до школи не брали... (До речі, герой твору вирішив це завдання майже в такий самий спосіб, в який Великий Комбінатор здобув стільця мадам Грицацуєвої,—вициганив гроші з допомогою чоловічих чеснот у місцевої відквітлої красуні. Дехто ж з його майбутніх колег зважувався на крадіжки і навіть грабіж. А як у такій ролі діяли **б ви**, шановний читачу?)

Процедура рольової гри застосовується військовими і в колективній формі. Тут можна взяти за приклад варіант штабної гри, коли під час вирішення стратегічних і тактичних завдань одна група командирів представляє власну армію, а друга — армію супротивника. Так само моделюються ігрові ситуації в господарчій, адміністративній чи правовій сфері. Загальновідомим прикладом такої ситуації є описані Марк Твеном пригоди молодого безробітного, який отримав на місяць у цілковите своє розпорядження банкнот вартістю 1 000000 фунтів стерлінгів.

Різниця між психодрамою і соціодрамою пов'язана не з кількістю учасників імпровізованої драматизації, а з способом звернення до групи. У психодрамі в центрі уваги — особистість кожного з членів групи, а в соціодрамі — сама група, її спільні дії та підсумкові результати цих дій. Психодраматична група утворюється для дослідницьких, терапевтичних і виховних цілей; дієвість її впливу визначається зціленням психічних розладів, неврозів, впорядкуванням відносин з оточуючими і мірою гармонізації її внутрішнього світу. Соціодраматичний вплив використовується як засіб аналізу соціально-культурних феноменів; як техніка знешкодження дестабілізуючих факторів у групі. Ефективність соціодрами вимірюється спільною активністю групи і збалансованістю дій її членів при вирішенні загальногрупових проблем. Усі форми психодрами спрямовані на досягнення особою вищого рівня самопізнання і самоінтеграції, вирішення її внутрішніх конфліктів. Розігрування ролей у формі соціодрами також служить таким цілям, як діагноз стану, корекція і виховання, тільки об'єктом дії виступає не індивід, а група.

Як бачимо, імпровізована драматизація може втілюватись у двох основних формах. Та в якій би з них не брав участі індивід, пов'язані з виконанням ролі переживання відбуваються водночас у трьох планах: особистісному, міжособистісному і суспільному. Щоправда, співвідношення їх у кожному конкретному випадку різне.

Особистісні переживання, які кожна людина відчуває по-своєму, займають центральне місце в театралізованій психотерапії. Члени терапевтичної групи взаємодіють з виконавцем головної ролі таким чином, щоб викликати відповідний емоційний стан і спровокувати начебто спонтанну активність. (Вираз «начебто спонтанну» ми вжили тому, що несподіваною і мимовільною рольова активність видається самому виконавцеві, однак насправді це

«запрограмований» дослідником ефект). Міжособистісні переживання допомагають у подоланні перешкод, що стоять на шляху спілкування між людьми під час вирішення спільних проблем. Цей тип переживань є однаково типовим для учасників соціо- та психодраматичних груп. Суспільні переживання виникають здебільшого тоді, коли виконувані членами групи ролі порушують згуртованість групи, привносять до процесу імпровізованої драматизації дисгармонію і конфлікти. Втім, коли в соціодраматичній групі справи йдуть на краще, ці переживання можуть набирати забарвлення гарячої вдячності, мало не закоханості індивіда в інших творців спільної перемоги.

Драматичний ефект має місце не тільки в умовах необмеженої імпровізації, а й тоді, коли діючі особи заздалегідь проінструктовані щодо поведінки у певних ситуаціях. Річ у тім, що гра сама по собі є різновидом імпровізації, який не включається навіть при найсуворішій регламентації. Але все ж таки терапевтичний вплив буває найбільш дійовим тоді, коли виконавцеві ролі ввижається можливість цілковитої свободи самовиявлення.

Зауважимо також, що колективна гра має ряд переваг, якщо підготовка до драматизованої спільної дії включає дискусії, полеміку, співбесіди. Важливими засобами такої підготовки стають у наш час відеофільми. Адже людина, яка бачить себе на екрані, здатна відчути ряд коригуючих душевних переживань. (Цікаво, що й цей засіб терапевтичного впливу започаткував Морено, який використовував з цією метою спеціально знятий фільм. У ньому був показаний знавіснілий від алкоголю чоловік, який у випадку безумства намагається задушити власну дружину. Морено вважав цей фільм одним із заходів «макіавеллівської психіатрії», але пропонував демонструвати його тільки тим пацієнтам, які у свій час чинили подібно до «героя» фільму).

При всіх недоліках і побічних ефектах практичного застосування психодрами сам принцип організації та функціонування «лікувального театру» є великим досягненням людинознавства. Незважаючи на строкатість методологічних засад теорії соціо- та психодрами (в концепції Морено досить химерно перемішалися психоаналіз, феноменологія, екзистенціалізм, рольова теорія, гештальт-психологія і навіть теїзм), її автор зробив великий крок уперед в пізнанні механізмів людської взаємодії. Головною рушійною силою, «пружиною» методу Морено є вивільнення творчих потенцій людини на основі її самопізнання. Результатом психодраматичного лікування стає формування нової соціальної установки і нового знання людини про себе. Таким чином, до участі в лікуванні залучаються не тільки емоційно-підсвідоме начало людини, а й свідомі орієнтації, мотиваційно-цільові структури. З їх допомогою «дешифруються» причини, що призвели до нинішнього стану людини, і — що особливо важливо — починається віконце в бажане майбутнє.

Привабливою стороною рольових ігор є те, що людина, **наче** граючись, усвідомлює, де

шукати витоки своїх власних вад. Навряд чи ми будемо далекі від істини, якщо припустимо, що саме деяка невимушеність цього методу зцілення заворожує і приваблює до нього тих науковців і практиків, які за своїм складом є **артистичними натурами**. Наприклад, уже багато років натхненно популяризує власні розробки і розробки своїх колег у галузі формування психологічної культури спілкування письменник, психолог, лікар-психотерапевт В. Л. Леві. Його книжки «Полювання за думкою», «Мистецтво бути собою», «Мистецтво бути іншим», «Я і Ми», «Нестандартна дитина» та інші нині широко відомі. Досвід і багатушка практика дали змогу Леві створити власний підхід до психотерапії, який передусім ґрунтується на рольовій грі. Це так званий ГП — «груповий ігровий психосинтез», тобто школа спілкування, де немає хворих, а є люди зі своїми проблемами. Пацієнти доктора Леві вивчають і лікують одне одного, стають друзями (а деякі навіть одружуються). Згодом вони зникають з поля зору лікаря, але з новим знанням про себе і з упевненістю у своїх силах, тобто фактично самовдо-сконаливши власне «Я». Зміст терміну «психосинтез» означає, за концепцією Леві, «збирання душі», або, що майже те ж саме, «єднання душ».

Панівним методом у школі спілкування В. Л. Леві є гра. Адже вона являє собою одне з найстаріших занять людини, випробуваний спосіб пізнання себе і світу. Моделювання життя в житті, яке не знає репетицій, так визначає гру сам Леві. його думка співзвучна афоризмові його колеги—психотерапевта Д. С. Кетанова, який вважає, що для дитини гра — це життя, яке зветься грою, а для дорослих життя — гра, що зветься жиг-тям. Тренування в ігровій формі навичок спілкування дає змогу пацієнтам доктора Леві набути впевненості в собі, невимушеності та природності в поведінці. Загальним результатом виступає покращання само- і взаєморозуміння, а отже, підвищення задоволеності життям.

Невдячна справа — намагатись переказати бодай головні ідеї захоплюючих і водночас напрочуд корисних книжок В. Л. Леві. Їх потрібно уважно і без поспіху прочитати, бо кожна з них здатна, на наш погляд, спричинити цілком самостійний терапевтичний вплив на читача (так що В. Л. Леві впору патентувати свої книжки як окремі засоби лікування). Однак заради того, щоб надати нашому читачеві хоча б мінімальне уявлення про характер методу Леві, наведемо уривок з його книжки «Мистецтво бути ІНШИМ».

ГП: Ситуація-психологема «Всі ми трішки бабусі», серія «Життя зненацька».

За обіднім столом п'ятирічний Антон, він же Син і Внук; Тато, він же Зять; Бабуся, вона ж Теща.

Антон погано їсть, грається з виделкою; Бабуся гнівається, ' вимагає, щоб Антон їв як слід; Тато слухає та їсть. Раптом він запитує: «Тату, а чому бабуся така нудна й буркотлива?» |. Бабуся силувано посміхаючись, дивиться на Тата і чекає. Що ж, він відповідь?..

Психологічний етюд розігрувався кілька разів; роль Тата по черзі виконували сім чоловік (три жінки, четверо чоловіків),

Одержано такі варіанти:

1. «На варті авторитету»:

— Дістань виделку з носу і не кажи дурниць. («А завтра ти запитаєш у Мами, чого Татко такий дивак?»)

Бабуся невиразно задоволена, Антон абстрагується.

2. «Життя реальне, життя суворе»:

— Ось станеш таким же — дізнаєшся.

Антон невиразно задоволений, Бабуся плаче.

3. «На війні як на війні»:

— Запитай у Бабусі сам.

Бабуся жбурляє в Тата тарілку, Антон збентежено посміхається.

4. «Проміжний хід»:

— А подивись-но, Антосику, яка пта-ашка летить... (Солодким тоном і водночас беручи за вухо).

Бабуся стримано тріумфує, Антон «ловить кайф».

5. «І вовки ситі, і вівці цілі»:

— Це тобі здається, Антосику, а чому здається, я тобі потім поясню (підморгуючи, з чарівливою посмішкою).

Невдоволення Бабусі, презирство Антона.

6. «Заходи вжито»:

— Це тобі здається, Антошо, а чому здається, я тобі зараз поясню (підморгуючи Бабусі і знімаючи ремінь).

Бабуся кидається на захист онука.

7. «На тормозах»:

— (М'яко і вкрадіво) Та бачиш, синку, виходячи з принципу відносності, а також маючи на увазі проблему психофізичного паралелізму, всі бабусі трішки буркотливі і трішки нудні, а також усі ми трішечки бабусі, трішки нудні й буркотливі. Осі я зараз і побурчу на тебе трохи за те, що ти задав мені таю нудне запитаннячко. Коли мені було п'ять років і в мене була бабуся, я ніколи не задавав своєму татові таких буркотлива запитань, тому що в тата був великий-превеликий ремінець, дуже нудний...

Бабуся і Антон впадають у гіпнотичний стан. Були ще варіанти — Тато сумно сміється; Тато весело мовчить; Тато наспівує пісеньку і т. п., — але всі вони не мають принципового значення. Доволі вже наведених сценок. Адже приводу кожної можна написати цілий трактат: про те, як

Таті ставиться до Сина і до Бабусі, до самого себе і до відносин між поколіннями; які в нього погляди на виховання і як виховували його самого; в якій мірі йому властиві дотепність, інтелігентність, винахідливість, культура; чи здатен він зрозуміти оточуючих, співставити свої і чужі інтереси...

Усі погодились, що оцінка — придатний чи непридатний варіант відповіді—залежить від того, як подивитися. Тобто від внутрішньої позиції, особистих цінностей. Якщо, наприклад, основною цінністю Тата є «злагода в сім'ї», то підходять варіанти № 5 і № 7; якщо «самоствердження», то № 1. Якщо «дисципліна і повага до старших», то знову ж таки № 1, а також 4 і 6. Якщо «а ну вас усіх...», то № 3 і т. д. Та найбільш складним виявилось саме висловити, сформулювати цінності... Під час гри це виходить переконливіше.

8. Варіант «Доктор»:

— Розумієш, Антошо (трохи змовницьки), розумієш, людина стає нудною тому, що з нею не грають. Від того, що нудно і не грають, якраз і робишся буркотливим. Ти згоден? Адже ти також нудний і буркотливий, коли я з тобою не граю, чи не так? («Угу...») Ну ось, а якщо будеш з Бабусею грати якнайбільше, і до того ж іноді будеш слухняним, побачиш, вона враз стане веселою. Чи не так, Ганно Петрівно?.. (бабуся розгублено киває). А виделку (ще більш змовницьким тоном), я б виделку на твоєму місці з носу витяг—і назавжди, розумієш? На все життя ⁴².

Коментарі, на наш погляд зайві. Дозволимо собі лише запитати: а яку б репліку на місці Тата подали б ви, шановний читачу? Зважаючи відповідь, не забудьте врахувати, що за даних обставин виконавець ролі Тата мусить виявити подвійне мистецтво бути іншим—стосовно Сина і стосовно Тещі.

Навчаючи культури спілкування, Леві віртуозно застосовує так звану рольову гімнастику. Аби відчувати на собі дію одного з багатьох комплексів вправ, які пропонує В. Л. Леві, спробуйте, не піднімаючись зі стільця, посидіти так, як сидить

голова екзаменаційної комісії;

бджола на квітці;

касир на своєму робочому місці;

мавпа, що зображує, як сидите ви;

побитий пес;

торжествуючий пес;

кіт, що має намір вирушити на прогулянку;

покараний Буратіно;

наречена на весіллі;

порося на кактусі;

Гамлет, принц датський;

вершниця на коні;

вагітна жінка;

злочинець на лаві підсудних;

космонавт у скафандрі.

Розкуйте уяву. Спіймайте самовідчуття. Імпровізуйте. Так* радить доктор Леві, пропонуючи для того, щоб побути «різним собою»: то «походити, як...», то «поговорити, як...» і т. п. Всією своєю діяльністю він доводить, що з точки зору можливості імпровізації **кожна** ситуація і **кожна** людина є практично невичерпними. І так само невичерпними є варіанти рольової гімнастики. Вони можуть змінюватися від елементарного (вимовте слово «я» двадцятьма різними способами, кожен раз вкладаючи в нього інші підтексти, інтонації, тембри...) і аж до складних варіантів рольової гри з великою кількістю учасників. Та кожен з них, зрештою, служить одній меті: полегшити людині спід-кування, покращити самопочуття, піднести працездатність. І— найголовніше — знайти себе справжнього. А щоб безпомилково обрати справжнє «Я» з-поміж штучних, вигаданих, потрібно побути різним, випробувати себе. Окрім життя, таку можливість дають людині її уява, творча снага. Потенційна здатність відчувати себе іншим є стрижнем внутрішнього самооновлення особистості. Вона стає, за висловом Леві, художником, що пише; автопортрет у співавторстві з життям. Спочатку людина грає роль, згодом — роль людини.

Останнє речення перегукується з назвами книжок американського психотерапевта Е. Берна «Ігри, в які грають люди» та «Люди, які грають в ігри». В них він виклав засади власного самобутнього підходу до розгляду процесу спілкування — таї званого трансакційного аналізу (трансакція — елементарна дія в ході спілкування, «одиниця» виміру міжособового обміну інформацією). Для нас концепція Берна цікава насамперед оригінальним теоретичним трактуванням рольової поведінки, які впливає із специфічного розуміння гри.

Одразу слід попередити, що не варто керуватися нашим звичними побутовими уявленнями щодо змісту поняття «гра», коли мова йде про трансакційний аналіз. «Стверджуючи, що суспільне життя здебільшого складається з ігор,— пише Е. Берн ми зовсім не хочемо цим сказати, ніби вони дуже кумедні і її учасники не ставляться до них серйозно. З одного боку, наприклад, футбол або інші спортивні ігри можуть зовсім не бути кумедними, а часом бувають навіть дуже небезпечними. З другого боку, деякі дослідники включали до числа ігор цілком серйозні ситуації, наприклад бенкети канібалів. Через це вжиток терміну «гра» навіть стосовно таких трагічних форм поведінки, як самовбивство, алкоголізм, наркоманія, злочинність, шизофренія не є безвідповідальністю і легковажністю»⁴³. Те саме можна сказати, коли йдеться про значення слів «грати» і «гравець». Ці «із знанням справи» можуть підтвердити професійні картярі

шпигуни, а також ті, хто тривалий час грав на біржі. Надзвичайна серйозність відрізняє дипломатичні та придворні ігри. Найбільш зловісною грою, на думку Берна, є війна.

Відзначаючи, що важливі соціальні контакти здебільшого відбуваються у формі ігор, Берна підкреслював: істотною рисою ігор людей є не виявлення нещирих почуттів, а їх керованість. Особливо помітним це стає у тих випадках, коли надмірний вияв емоцій загрожує покаранням. («Тримайте мене, бо я за себе не відповідаю» — волає знецілений від люті чоловік. При цьому він не дуже поривається звільнитися з рук миротворців, оскільки в глибині душі відчуває, що тоді йому доведеться скоїти щось непоправне).

Важливим є й такий момент. Гра може бути небезпечною для її учасників. Однак тільки порушення її правил може бути засуджене соціальним оточенням. (Чи не тому, бува, до десяти заповідей християнської моралі жартома додають ще й одинадцятку — «не попадайся!»)

Суть гри як форми спілкування полягає в тому, що за начебто звичайними діями криється якась каверза, пастка. Наприклад, якщо людина щиро просить, щоб її втішили, і отримує бажану розраду, то це, за термінологією Берна, **операція**. Якщо ж людина, прагнучи співчуття і отримуючи його, спритно обертає його проти добродійника (скажімо, людині, котрій ти тільки-но співчував, важко відмовити в позиції), то це гра. Страховий агент, граючи в гру «Страхування», про що б не заводив розмову, має на меті одне: «обробити» потенційного клієнта. Персонаж роману Е.-М. Ремарка «Чорний обеліск» Оскар Фукс на прізвисько Плакса, який працював агентом у похоронній фірмі, незмінно випереджав конкурентів у «боротьбі за покійника», бо вдавався у своїй грі до такого прийому: натирав очі цибулею і входив до господи невітшних родичів із «сльозами співчуття» на очах. Неперевершеним майстром у таких іграх був Іудушка Головлєв, який незмінно добивався жаданого від «любого друга матінки». Отже, ігри можуть бути завідомо нечесними і часто відзначаються драматичними, а не просто несподіваними наслідками.

Однак предметом дослідження Берна виступають не зумисні спроби «пошити когось у дурні», а несвідомі ігри, в які грають недосвідчені люди. Інтуїтивно обираючи той чи інший варіант гри, ту чи іншу роль, вони насправді не здогадуються (принаймні до певного моменту) про прихований підтекст власної мотивації.

Ігри, в які несамохіть втягуються люди, надзвичайно різноманітні. У деякі з них люди грають абияк, в інші — напружено і агресивно. Від одних ігор учасники з легкістю відмовляються, за інші тримаються надзвичайно вперто. Кількість учасників і гри — від двох до безлічі.

Для прикладу наведемо сюжет однієї з типових ігор, яка має назву «Якби не ти».

...Місіс Уайт скаржилася на те, що її чоловік завжди дуже суворо обмежував її в розвагах, і тому вона так і не навчилася танцювати. Після лікування місіс Уайт у психотерапевта її чоловік

став відчувати деяку ніяковість щодо свого тиранства і почав дозволяти їй більш вільно розпоряджатися своїм часом. Вона тут же записалася до школи танців. І раптом з жахом виявила, що нестямно лякається самої думки про те, щоб танцювати в присутності сторонніх. Від вистражданого задуму довелося відмовитися.

Цей неприємний випадок, так само як і ряд інших, подібних до нього, вказав на деякі особливості шлюбу місіс Уайт. З усіх своїх залицяльників вона обрала за чоловіка найбільш деспотичного претендента. Згодом це дало їй можливість нарікати на те, що вона могла б займатися різними справами, «якби не він». Проте насправді чоловік usługовував їй, забороняючи робити те, чого вона сама дуже боялася. Отже гра можлива лише за умови, що чоловік продовжує щось забороняти дружині. -Якщо, замість звичного «Не смій!» він зненацька .відповідь «Про що мова!», її замасковані жахи вийдуть назовні, і тоді не буде підстав звинувачувати когось, окрім себе. І навпаки, підкоряючись чоловікові, дружина дістає право заявляти: «Якби не ти...»

Мету даного варіанта гри можна сформулювати як надання собі впевненості («Не в тому справа, що я боюсь,—просто він мені не дозволяє») або як самовиправдання («Справа не в тому, що я не стараюсь,—просто він мене не пускає»). Підкреслимо, однак, що ця мета витіснена із свідомості гравця, як і загалом розуміння того, що він **грає**.

Власне, гра, як її розуміє Е. Берн, вже є системою спільної дії, що складається з рольових партій окремих виконавців: Розглянута гра «Якби не ти» розрахована на двох діючих осіб, причому передбачає ролі чоловіка-деспота і пригнобленої ним дружини. Але Берн доречно підкреслює ще й- значення суб'єктивної рольової позиції гравця. Дружина, скажімо, може грати свою роль з позиції розсудливого дорослого («Найкраще буде, якщо я чинитиму так, як він велить») або з позиції вередливої дитини. «Хатній тиран» також може розміркувати як дорослий («Найкраще для тебе робити так, як я кажу») або вдаватися до батьківської категоричності («Тільки-но спробуй мене не по слухати!»).

Або візьмемо іншу гру, яка має умовну назву «Динамо» Залежно від способу виконання ролей вона може мати кілька ступенів інтенсивності. «Динамо» (або «Забирайся геть!») **першого ступеня** популярна на вечірках і нагадує легкий флірт Жінка підкреслено демонструє свою поступливість, з задоволенням приймаючи залицяння. Варто лише чоловікові виказати свою небайдужість, можна вважати, що гра закінчена. Цілком задоволена викликаним ефектом, жінка без жалю розстається з поклонником і вирушає на пошуки нової жертви. У грі “Динамо” (або “Шляхетний гнів”) **другого ступеня** жінка-гравець основне задоволення дістає не від компліментів (хоч і не байдужа до них), а від здобутої шляхом майстерних ігрових ходів можливості “дати відсіч нахабі”. Вона змушує зальотника скомпрометувати себе значно більше, ніж у грі першого ступеня, а тоді, відштовхнувши його, дістає насолоду від його збентеження.

(щоправда, тут вона не обходиться без активної допомоги рольового партнера, який докладає чимало зусиль, щоб опинитись у неприємній ситуації, - як правило, він залюбки виконує при цьому роль з мазохістської гри «Бийти мене люди добрі!».) «Динамо» **третього ступеня** — це жорстока гра, яка може мати тяжкі наслідки: притягнення до суду, вбивство, самовбивство тощо. Жінка схиляє того, хто опинився в ролі її напарника по грі, до компрометуючого інтимного зв'язку, після чого заявляє, що він зґвалтував її або завдав якихось непоправних збитків. У найбільш брутальному варіанті вона починає атаку одразу ж по завершенні близькості фальшивим криком: «Гвалтують!» Тут теж, як бачимо, має місце подвійний вибір: спочатку загального ігрового амплуа, а потім конкретної рольової позиції.

На жаль, немає можливості навести хоча б схематично рольові сюжети всіх типових ігор. Але деяке уявлення про їх характер можна почерпнути з яскравих і влучних назв, котрі дав їм Е. Берн. Серед «ігор на все життя» він виділяє такі, як «Алкоголік», «Боржник», «Бийте мене», «Ну що, попався, негіднику?», «Дивись, що я через тебе накоїв». Вони зникаються з подружніми іграми («Глухий кут», «Пакет із сніданком», «Загнана господиня», «Чи не так, люба?», «Фригідна жінка» і знайомою ; вже нам «Якби не ти») та іграми із злочинного світу («Поліцейські і злодії», «Як звідси вибратися?», «Давай обдуримо і Джо»), Найбільш розповсюдженими в компаніях є варіанти ; ігор «Уявіть, який жах!», «Гість-недотепа», «Чому б вам не...—) Так, але». До розряду сексуальних ігор належать: «Ну ж бо , хлопці, навкулачки!», «Дивіться, що це трапилось з моєю панчохою», «Скандал», «Динамо».

Окрім перелічених «поганих» ігор (тобто таких, що врешті-решт приводять до неприємностей) існує незначна кількість «гарних» ігор, які дають змогу виконавцеві ролі самореалізуватися без шкоди для себе й оточуючих. Це — «Трудова відпустка», «Кавалер», «Радий вам допомогти», «Місцевий мудрець», «Вони ще радітимуть, що знали мене» та ін. (Берн відзначає, що для учасників як тих, так і других ігор характерною спільною рисою є нездоланий потяг саме до обраного типу гри і до обраної в ній ролі. «Ігри, в які грають люди, передаються з покоління в покоління. Улюблена гра конкретної особи може бути простежена як у минулому — в його батьків і у батьків його батьків, так і в майбутньому — в його дітей. У свою чергу, його діти, якщо тільки не станеться якогось втручання ззовні, будуть навчати цим іграм його внуків»⁴⁴).

Що ж забезпечує таку стабільність «фамільного» вибору одних і тих же ролей у житті? Е. Берн вважає таким фактором життєвий сценарій, що ґрунтується на дитячих ілюзіях, які не зникають протягом усього життя. «Оскільки кожна людина є результат мільйона різноманітних миттєвостей, розумових станів, різних пригод його предків, але народжується від двох батьків, то поглиблене дослідження її позиції може виявити багато складностей і очевидних суперечностей. Тим часом все ж таки можна відшукати одну основну позицію, можливо щирі

або неширу, негнучку і небезпечну, на якій базується життя, згідно з якою людина грає свої ігри відповідно до сценарію»⁴⁵.

Сценарій, за визначенням Берна,— це сформований під впливом батьків у ранньому дитинстві життєвий план, що поступово розгортається. Цей психологічний імпульс з великою силою штовхає людину вперед, назустріч її долі, і дуже часто незалежно від її опору чи свідомого вибору. Звичайно, автор трансакційного аналізу не зводить поведінку всіх людей і все життя людини до цієї формули. Зовсім навпаки. «Реальна людина, як особа, діє спонтанно раціональним і непередбачуваним чином, беручи до уваги думки і дії інших людей. А людина, що діє за формулою,— це вже нереальна особа»⁴⁶. Та саме такі люди, згідно з парадоксальним висновком Берна, складають основну масу людства.

Цікаво, що БERN, досліджуючи життєвий сценарій особи, співставляє його зі сценарієм театральним. Він вважає, і безсумнівно, що «театральні сценарії в основному інтуїтивно виводяться з життєвих сценаріїв. Кращий спосіб осягнути це — розглянути зв'язки і схожість між ними»⁴⁷. Отже, що дає у підсумку такий спосіб аналізу?

Обидва сценарії базуються, **як це не дивно, на** обмеженій кількості тем. Одна з найвідоміших серед них — детально розібрана в теорії психоаналізу трагедія Едіпа. Більшість інших сценаріїв також можна знайти в грецькій драмі і філософії. З часом люди виявили і записали й інші, більш домашні та пізнані моделі людського життя. Психотерапевтові, який аналізує сценарії ігор, легко передбачити їх фінал, якщо він знає суть інтриги та діючих осіб. Завдяки цьому у вирішальний момент можна спробувати внести потрібні корективи. Так, наприклад, **і психотерапевту, і театральному критику однаково** зрозуміло, що Медея схильна до вбивства власних дітей і зробить це, якщо хтось не зуміє відрадити її. Обом так само ясно, що якби вона жила в наш час і щотижня відвідувала психотерапевтичну групу, то відома нам історія могла б і не трапитися.

Сценарій повинен бути випробуваний і доопрацьований, перш ніж буде готовий для життєвої вистави. В театрі існують читання, прослуховування, репетиції. А життєвий сценарій проходить перші випробування в сім'ї, де й закладаються його основи. Дорослішаючи, підліток починає інтуїтивно шукати у своєму оточенні таких партнерів, які підходили б до передбачених за його сценарієм ролей. Завдяки взаємному припасуванню ролей та їх конкретних виконавців форма сценарію змінюється, хоча основна інтрига залишається тією ж.

Виявляється також, що майже в кожному життєвому й театральному сценаріях є ролі добрих і злих людей, щасливців і нещасливців. Кого вважати добрим чи поганим, щасливчиком чи невдахою, визначається досить специфічно для кожного сценарію. «Однак цілком зрозуміло, що в кожному з них присутні ці чотири типи, які об'єднуються іноді в дві ролі. Наприклад, у ковбойському сценарії гарний хлопець майже завжди буває водночас і переможцем, а лиходій

— невдахою»⁴⁸.

Певний плин життя, пише Берн, має здебільшого передбачуваний результат, якщо, звичайно, на життєвому шляху не трапляються несподівані перешкоди. Проте для діалогу, що виголошується у визначений спосіб, потрібно, щоб була вироблена відповідна цьому діалогу мотивація. Як у театрі, так і в реальному житті репліки заучуються і промовляються таким штибом, щоб далі розвивати хід дій за сценарієм. Якщо герой змінить самочинно текст, то і його партнери змушені будуть реагувати інакше. Приміром, якщо під час вистави Гамлет раптом почне читати рядки з іншої п'єси, то і Офелії нічого не залишається робити, як тільки й собі вдатися до непередбачених ролю дій. І тоді вистава може стати невпізнанною. Замість того щоб вештатись навколо замку, вони можуть втекти вдвох світ за очі. (Це буде, мабуть, погана трагедія, але, можливо, ліпший варіант життя.)

Однак у життєвому сценарії людини сцени, як правило, визначаються і вмотивовуються заздалегідь, як і в театрі. Елементарний приклад з ситуацією, коли в автомашині закінчується бензин. Власник машини здебільшого помічає це своєчасно. Він каже собі: «Час заправитися». І... не робить цього. Фактично не буває так, щоб бензин скінчився в одну мить, якщо в машині все справно. Проте за сценарієм Невдахи це майже завжди неминуча подія і наче запланована сцена. В той же час багато хто з переможців проходить увесь свій життєвий шлях, жодного разу «не залишившись без пального».

Завдання психотерапевта полягає, за переконанням Е. Берна, в тому, щоб допомагати пацієнтові позбутися несприятливого сценарію, переключившись на якийсь антисценарій або досягнувши непідробної, без крихти гри, близькості з якоюсь іншою людиною. Шлях до перемоги над власним «демоном» і визволення з рокової життєвої колії пролягає через складні життєві випробування або через кабінет психотерапевта. Останній роз'яснює пацієнтові характер виконуваних ним ролей у тих чи інших іграх, а також перспективу, що відкривається перед ним у тому разі, якщо «залишити все так, як є». Залучаючи в союзники свідомість і волю пацієнта, психотерапевт наполегливо веде боротьбу проти його «родового закляття». До речі, одним із дійових засобів, який допомагає розкрити основну інтригу та головні лінії сценарію пацієнта, Берн вважає адресоване йому запитання: якби ваше сімейне життя представити на сцені, якою б могла вийти п'єса?

Гадаємо, всього сказаного досить, щоб продемонструвати важливість рольової терапії як засобу діагностики та лікування душевних травм. Певно, цілком виразно змальована й характерна особливість, яка відрізняє психотерапевтичний підхід від більш нейтральних і менш пристрасних підходів соціології та соціальної психології. Психотерапія завжди залишає за собою право перейти від спостереження й аналізу до безпосереднього втручання, тобто право заявити життєвій катастрофі хворої людини:

«Іду на ви».

І наостанок, перш ніж оголосити антракт до наступної сторінки, наведемо ще один афоризм Жюльє.Марсо. «В іграх-з самим собою,— стверджує він,— найлегше стати нездоланим». Додамо від себе, що така нездоланність буває двох гатунків — уявна .і.. справжня (залежно від того, вигаданими чи дійсними, є перемоги над .собою).

І тепер, шановний, читачу, настав час познайомити вас і з, рольовою теорією. Отже, вперед тенетами науки!

ДІЯ ДРУГА

Мандри по лабіринту пізнання

Картина перша. Не все просте геніальне, або трохи історії

У популярній свого часу кінокомедії «Айболить-66» трохи пришелепуватий головний антигерой Бармалей, борсаючись у болоті разом зі своїми поплічниками, виспівує щось на зразок похідного маршу з таким рефреном: «Нормальні герої завжди ідуть в обхід!». Певно, чимало людей мимохіть чи обдумано слідуєть цьому сумнівному девізу. Одні чесно не бачать прямого шляху до мети, другі «надто досвідчені», аби вважати найкоротший шлях найближчим, треті старанно створюють зайві труднощі, щоб потім «з честю» їх долати...

Часом і в науці, попри її раціоналізм, буває так: проблема «розбирається» на найдрібніші складові, вибудовуються хмарочоси найоригінальніших та найдотепніших гіпотез, використовується сила-силенна найсучасніших засобів вимірювань і підрахунків, витончений математичний апарат, а здобуті результати настільки тривіальні, що їх будь-хто дійшов би самотужки, керуючись елементарним здоровим глуздом. При цьому вибір обхідних шляхів—то не тільки неминуча данина безталанності окремих невдах. Це і схильність до зайвого «обнаукування» очевидного, що, на наш погляд, є характерною вадою парадигми сучасного наукового мислення.

Однак не варто абсолютизувати це узагальнення. Нерідко у науковому пізнанні тільки той шлях, що на перший погляд здається обхідним, може насправді привести до істини. Насамперед це стосується психології: з-поміж інших наукових дисциплін її чи не найлегше звинуватити в тому, що вона схожа на горезвісного мольєрівського вчителя, який уразив уяву свого не менш горезвісного учня, повідомивши, що той усе життя розмовляє... прозою.

Справа в тому, що існує лише єдина ознака, за якою можна судити про реальні помисли і відчуття реальних осіб,— це їхні дії. Тобто інформацію про внутрішній світ людини ми можемо одержати тільки спостерігаючи за її поведінкою: предметною (що вона робить) чи вербальною (що говорить, як спілкується). Відтак кожен у змозі міркувати й відгадувати, «що воно там усередині», так, як йому заманеться. Адже всі ми. належимо до людського роду і так-сяк знаємо

(чи уявляємо, ще знаємо) себе і оточуючих нас людей. А дехто, навіть гадки не маючи про наукові психологічні теорії, по праву може претендувати на гучні титули «професора практичної психології» або «генія спілкування». В усякому разі будь-хто з нас (і професійні психологи — не виняток) «приміряється» до хитромудрих теоретизувань, співставляючи їх з власним життєвим досвідом, переживаннями, відчуттями, здоровим глуздом. Але якщо у свідомості психолога-фахівця весь час настирливо спливає гасло-пересторога: «Не відкидай з порогу те, у що не віриться душею», то пересічна людина ладна, «нічтоже сумняшеся» у правильності своїх висновків, спростити наукові знання про психіку до звичних, як то кажуть, «на власній шкурі» вивіренних узагальнень. Те ж, що не вписується у коло особистих уявлень, у кращому разі сприймається з поблажливою недовірою (реакція типу «що ж, воно, може, й так, та тільки я вам скажу...»), у гіршому—пропускається повз свідомість або взагалі оголошується нісенітницею. От і виходить, що нарівні з політикою та медициною психологія належить до таких сфер, де вважає себе знавцем ледь не кожен. То чи варто дивуватися, що багато хто з читачів розчаровується у книжках з психології? Ще б пак! Чекаєш на «розкриття таїнств», а дізнаєшся про те, що й так наче все життя знав. Тільки й того, що напустили «термінологічного туману» та підвели тебе до загальновідомих висновків кружним шляхом...

Ось як сказав про це російський поет Є. Баратинський:

Старательно мы наблюдаем свет.
Старательно людей мы наблюдаем
И чудеса постигнуть уповаем:
Какой же плод науки долгих лет?
Что, наконец, подсмотрят очи зорки?
Что, наконец, поймет надменный ум
На высоте всех опытов и дум?
Что? Точный смысл народной поговорки.

Проте ще на тій стадії становлення наукової психології, котру по аналогії з людським віком слід назвати пелюшковою, дослідники переконалися в тому, якою оманливою є спокуса дістати до розуміння законів психіки, так би мовити, навпрошки. Приміром, на початку минулого століття чимало надій покладалося на метод інтроспекції, який являв собою постійне експериментальне самоспостереження.

Як воно відбувалося? Досить просто. Розв'язуючи якусь проблему, учасник досліду повинен був не тільки відшукати правильне її розв'язання, а й якомога точніше і повніше відтворити все те, що відбувалося в його свідомості під час цієї роботи. Прийом, власне, не новий. Широковідомою спробою самоспостереження (з наступним описом «побаченого») є «Сповідь» відомого французького філософа Ж.-Ж. Руссо, який задля пошуку істини не злякався виставити

на загальний огляд найпотаємніші закутки душі, не минаючи нічого — ні нищих думок, ані ганебних вчинків. Суттєвою його особливістю, однак, є те, що Руссо у своїх відвертих зізнаннях спирався на спомин про те, що думав і переживав колись. А людська пам'ять — то вже злегка викривлене дзеркало, яке до того ж з плином часу тьмяніє.

Прихильники ж методу інторспекції діяли інакше. По-перше, «заглядали в себе» вони в умовах експериментальної (тобто такої, що можна будь-коли відтворити) обстановки, а не в життєвих ситуаціях, які часто-густо несуть на собі відбиток неповторної примхи долі. По-друге, дослідники не видобували уявлення про стан своєї свідомості в той чи інший момент з глибин пам'яті, а одразу ж змальовували його, мислячи вголос.

Що ж, деякі цікаві відомості про те, як влаштований внутрішній світ людини, цей метод надавав у розпорядження вчених.

Але сподівань на те, що він стане магістральним шляхом пізнання таємниць психології, метод інтроспекції не виправдав. Як відзначав ще О. Конт, внутрішнє спостереження породжує майже стільки протилежних думок, скільки є людей, котрі вірять, що ним займаються.

Чимало було й інших спроб спрощено пояснити закони формування й розвитку особи. Найчастіше для цього використовувались (якщо не зважати на численні «божественні» теорії походження людської психіки) пояснювальні схеми, запозичені з інших галузей пізнання. Загалом можна сказати, що варто було якійсь теорії запанувати у сфері точних чи природничих наук, як її тут же намагалися пристосувати до потреб психології, зважаючи, звичайно, на специфіку предмету її досліджень.

Так, наприклад, тривалий час, з XVII по XIX століття, панівною психологічною теорією було вчення про асоціацію. Насправді ж це була сукупність різноманітних наукових шкіл і напрямів, часом протилежних у всьому, крім головного: асоціація проголошувалася ключем до розуміння всіх людських проблем і феноменів.

У буденному житті асоціація—це об'єднання, союз, укладений задля здійснення якоїсь спільної для його членів мети. Що ж малося на увазі під цим терміном у психології минулого? Найкоротше його можна розшифрувати як «звичний зв'язок ідей». Іншими словами, використання асоціації в ролі головного пояснювального принципу означало, що психічні явища мисляться як пов'язані між собою, такі, що змінюють одне одного в певному порядку. Відомий радянський фахівець з історії психології М. Г. Ярошевський відзначав: «Ідея про те, що психічні явища виникають і змінюють одне одного не хаотично і довільно, а відповідно до законів, аналогічних за своєю суворістю законам фізичного світу, міцно укріпилася завдяки науковій революції XVII ст. Кристалізація цієї ідеї відбувалася протягом двох віків під впливом успіхів природничих наук. Психологічні закони не ідентичні законам вихрового руху

матеріальних часток, всесвітнього тяжіння, заломлювання проміння або кровообігу. Але тільки на ґрунті, створеному розробкою фізичних та фізіологічних закономірностей, дослідницька думка змогла відстоювати висновок про те, що порядок і зв'язок ідей повинні бути представлені за типом руху планет або переміщення крові по судинах, а не як продукт довільних дій душі»¹.

Спочатку приборчників асоціативної теорії окриливали успіхи ньютонівської механіки в передбаченні фізичних процесів. Ще б пак! Якщо можна обчислити хід небесних тіл, то чому б не розрахувати з такою ж точністю хід думок людини? Тим більше що реалізація теорії обіцяла великі практичні здобутки. Судіть самі: якби й справді пощастило, повторюючи необхідну кількість разів ті чи інші думки, образи, навчитися закріплювати у людській психології потрібні зв'язки, то це був би шлях не тільки до зцілення психічно хворих. Якими мізерними здаються успіхи сучасних наукомістких технологій по формуванню матеріалів із заданими властивостями у порівнянні з можливістю формувати задані якості у людей! Де б тоді поділися виразки

суспільства, соціальні суперечності?..

Для досягнення своєї мети асоціативна психологія запропонувала ряд законів утворення причинних зв'язків між феноменами нашої свідомості. Первинними серед них вважалися асоціації за **суміжністю, схожістю контрастом**. Наведемо приклади того, як вони діють.

Напевно, у кожного з нас траплялися в житті випадки, коли зненацька якась думка чи намір начисто «вилітали» з голови.

Нестерпно починає мучити питання «чого йшов?» або «де поклав?». Один з перевічених засобів віднайти втрачену інформацію—повернутися на те місце, де ви обдумували намічену | справу. Тільки-но ваш мозок сприйняв знайому картину, як невідомо звідки спливає й загублена ідея. Це і є зразок того, як діє асоціація за суміжністю: відтворення одного образу «тягне» за собою згадку про інший образ або думку, які співіснували у свідомості з уже відтвореними.

Чудовий взірць асоціації за схожістю є в оповіданні А. П. Чехова «Кінське прізвище». Намагаючись пригадати прізвище вкарй необхідної людини, що, чимось нагадувало образ коня, персонажі оповідання наввипередки називають прізвища, що хоч якимось чином пов'язані з кіньми: «Кобилін, Жеребчиков, Конявський, Буланов, Черессідельников...». І хоч запізно, механізм асоціації за схожістю спрацював, видобувши з надр пам'яті непотрібне вже (бо хворого зуба до цього часу видерли) прізвище чудо-цілителя — Овсов.

Приклад асоціації за контрастом легко відшукати у славнозвісних «Королях і капустах» американського гумориста О'Генрі. Один з персонажів, шукач авантюрих пригод, на ім'я Кленсі розповідає про те, як «намагався визволити одну державу від згубного гноблення тиранів». Силкуючись пригадати її назву, він несподівано запитує: «Де Камчатка?» І почувши у

відповідь, що «десь у Сибіру, біля полюсу», задоволене киває: «Я так і думав... Камчатка—це де холодної Я завжди плутаю ці дві назви. Гватемала — це де жарко. Я був у Гватемалі».

Як бачимо, первинні закони асоціації «спрацьовують», але їх не досить для того, щоб пояснити, чому слідом за певним образом, думкою, бажанням у нашій свідомості з'являється саме те, що з'являється, а не щось інше. Остаточно вирішити цю проблему в межах асоціативної теорії психіки так і не вдалося, хоча до первинних законів згодом приєдналося кілька вторинних (закони частоти, новизни, тривалості первинного відчуття та інші). Справа в тому, що відкритим лишилося питання про те, звідки ж бере початок ланцюжок асоціацій. Причини того, що асоціативна теорія неспроможна пояснити все до кінця, полягають в ігноруванні, з одного боку, зв'язку між психікою і організмом людини, діяльністю її нервової системи, з другого — суспільної організації, плетива соціальних та міжособистих стосунків (не кажучи вже про їх історичну й онтогенетичну динаміку).

В сучасній науковій психології дістали притулок лише деякі окремі елементи асоціативного вчення. Зокрема, принцип асоціації використаний у відомому «тесті чорнильних плям»: залежно від того, які образи збуджує у нашій уяві вигляд химерних за обрисами плям — птаха чи гномів, квітки чи звіроящера,— робиться спроба діагностувати тип нашої психіки. Але загалом асоціативна теорія давно втратила самостійне значення і зайняла своє місце в архіві науки.

Проте з занепадом інтроспективного методу та асоціативної психології ряди оптимістів, що сподівалися знайти «просто й очевидне» розв'язання таємниць особистості, не поменшали. Якщо не пощастило пояснити закони людської психології «зсередини», через свідомість, варто спробувати зробити це «ззовні», через поведінку. Так на зміну різноманітним теоріям психології свідомості прийшов біхевіоризм, назву якого з англійської можна перекласти як «поведінкізм». Ось як виглядає квінтесенція цього вчення у викладі його «батька» — американського психолога Д. Уотсона, який стверджував, що якби всі факти були в руках психолога поведінки, то після спостереження над індивідом, що виконує яку-небудь дію, він зміг би сказати, яким є становище, що викликає його дію (передбачення); що там, де організоване суспільство диктує індивіду або групі діяти певним, особливим чином, психолог поведінки міг би так влаштувати положення або стимул, які б викликали певний вчинок (управління). Іншими словами, психологія як наука про поведінку займається передбаченням і управлінням діями людини, а не аналізом її «свідомості»².

Сказано ясно, просто й категорично, чи не так? Вся життєдіяльність людини вміщується в коротеньку формулу «стимул-реакція». Зовнішній світ набирає вигляду сукупності об'єктивних стимулів, кожен з яких викликає відповідну реакцію (спробуй-но проігнорувати дерево, що росте на твоєму шляху і стимулює тебе трохи збочити!).

Що ж, частка істини в такому підході є. Справді, хіба не є образним втіленням класичної

біхевіористської схеми «стимул—реакція» народне прислів'я «дають — бери, б'ють — біжи»? Або інший приклад. Наче на замовлення прибічників біхевіоризму (тільки от біда — за півсторіччя до його становлення) написано кульмінаційну сцену роману У. Колінза «Місячний камінь», коли до найменшої подробиці діючі особи намагаються відтворити обстановку в домі і навіть фізіологічний стан несправедливо звинуваченого у крадіжці діаманту героя, аби стимулювати ту саму поведінку, що й у ніч пригоди. Сторіччям пізніше вустами капітана Жеглова, героя популярного телесеріалу «Місце зустрічі змінити не можна», вторять англійському колезі брати Вайнери: «Наш брат, сищик, на тому й основується: на, схожості обставин, однаковості мотивів, хитрощів...»

Однак ще більше можна навести випадків, які не вкладаються у прокрустове ложе біхевіористської моделі. Приміром, у! відповідь на стимул «б'ють» окрім вищезгаданої реакції типу «біжи» цілком імовірно чекати й інших зразків поведінки (от хоча б за біблейськими сюжетами: «око за око, зуб за зуб» або «підстав ліву щоку»). Прекрасною ілюстрацією неспроможності! ортодоксального біхевіоризму передбачити характер поведінки! за самим лише стимулом є знаменитий «тест на темперамент» художника-карикатуриста Х. Бідструпа. Як ви, шановний читачу, напевно, пам'ятаєте, стимул там у всіх випадках один: перехожий випадково сідає на чужий капелюх, а от реакція володарів тих нещасних капелюхів змальована по-різному — сангвінік! регоче, холерик лютує, меланхолік плаче, флегматик лишається спокійним

Недоліки біхевіористичної теорії були, отже, цілком-очевидні, і послідовники Д. Уотсона поспіхом взялися за модернізацію початкового вчення. Зокрема, було запропоновано ввести до, схеми «стимул—реакція» так звані проміжні перемінні. Під ними, по суті, розумілися фактори внутрішнього плану: фізіологічна структура мозку та явища психологічного характеру. Неоднорідність реакцій різних осіб на один і той же стимул пояснювалась відтепер саме тим, що останній по-різному переломлюється через ці внутрішні якості людини.

То що—принципове рішення знайдене? Аби ж то! Широко відомий афоризм давньогрецького філософа Геракліта Ефеського, який, уподібнюючи все існуюче плину річкової течії, стверджував, що «не можна двічі увійти до однієї річки» Проте мало хто знає, що його послідовники пішли ще далі, вважаючи, що й один раз увійти до тієї самої річки неможливо. Воно й насправді: хоча б якою короткою була мить, протягом якої людина робить крок уперед (в прямому чи переносному значенні), і довкола неї, і в ній самій щось неодмінно встигає змінитися... Саме мінливість думок, відчуттів, психічних станів, внаслідок чого конкретна особистість реагує на ситуацію зараз так, а завтра або через кілька хвилин інакше, знецінює поліпшену формулу «стимул—проміжні перемінні—реакція» так само, як і попередню. З позицій сьогоденного дня психологічної науки дещо наївною виглядає віра в те, що кількість

стимулів і типів проміжних пеермінних, а відтак і добуток їх є кінцева величина і що, зрештою, можливим стане задалегідь обчислити будь-яку реакцію, оскільки при такому механічному підході з поля зору випадає життєтворча активність людського «Я».

Втім не будемо забувати про деякі позитивні моменти «по-ведінкізму»: для свого часу це був крок уперед із сфери свідомості у сферу поведінки.

А скільки ще таких кроків довелося зробити, скільки гіпотез було спростовано, скільки теорії розкритиковано, щоб довести очевидну нині істину: прості шляхи у психології ведуть у глухий кут, а прямолінійні схеми у кращому разі спрацьовують лише частково. Проте жоден з тих, часом повністю хибних, кроків не був марним! Здобутки наукового пізнання зростають, на наш погляд, «за принципом атолу». Тобто наукові поняття, ідеї, теорії, з часом застаріваючи, не зникають безслідно, а як відмерлі корали накопичуються шар за шаром, підносячи животворний острівець знань над хвилями океану невідомого. Ось як у жартівливій формі змалював процес наближення до істини київський письменник В. Савченко: «Відносність знань — велика річ. Твердження «два плюс два дорівнює тринадцяти» відносно • ближче до істини, ніж «два плюс два дорівнює сорока одному». Можна навіть сказати, що перехід від другого до першого є проявом творчої снаги, наукової мужності і нечуваній прогрес науки — якщо не знати, що два плюс два дорівнює чотирьом»³. Тільки хто ж ризикне стверджувати, що достеменно знає остаточну відповідь у такій царині, як психологія?!

Однак, напевне, вже час залишити змертвілі гілки дерева і наукового людинознавства і, не посоромивши слави предків-мавп, притьмом перебратися до квітучих його паростків. Або використаємо менш сміливе порівняння. Вважайте, що вас запросили поглянути, як ідуть роботи на верхніх поверхах недобудованого хмарочосу психологічної науки. Половину шляху ви проминули з комфортом у ліфті, аж коли раптом він спинився і вас, шановний читачу, запросили прогулятися вгору сходами. Воно, може, й непогано для повноти вражень і «мозкового моціону» минути кілька прольотів, переступаючи зі сходинки на сходинку. При такому засобі пересування більш зрозумілою стає цілісність будови, пряма сполученість нижчих поверхів -з вищими. Але ми реалісти і добре усвідомлюємо, що дертися отак до самісінького верху стане терпіння хіба що у студента-відмінника перед відповідним екзаменом. Ото ж обриваємо: історичний екскурс і переносимося прямо до мети нашої подорожі—до рольової теорії поведінки,

Та перш ніж перейти до викладу засад цієї теорії, дозволимо собі ще один невеличкий відступ, аби пожалітися читачеві¹ на складнощі долі популяризаторів науки. Краще за нас наші ремствування з цього приводу відображує афоризм славетного Жюльє Марсо: «Якщо легендарний Одісей, один-єдиний раз проскочивши між Сцилою і Харібдою, зажив довічної слави «хитромудрого», то літератор «від науки», котрий тільки те й мусить робити, що

маневрує поміж Харібдою (тобто власною науковою зарозумілістю) і Сцилою (тобто імовірним невіглаством» читача) свого ремесла, у кращому разі може сподіватися хіба(що на те, що щелепа жодного з читачів його твору не вискочить з суглобів од надмірних позіхань»⁴.

Та жарти жартами, але якщо говорити більш-менш серйозно, то й за умови найдоброзичливішого ставлення до справжньої зацікавленості темою з боку читацької аудиторії існує чимало обставин, які, так би мовити, «об'єктивно» заважають спробам створити змістовну і водночас цікаву книжку. По-періше, на автора науково-популярного допису повсякчасно чатує небезпека стати жертвою «ефекту шепелявого промовця», коли тільки він сам-один ладен второпати те, про що йдеться. Аби уникнути цього катастрофічного ефекту, конче необхідно порозумітися з читачем, знайшовши «спільну мову».

Вдаючись до лапок, ми прагнули підкреслити, що в даному», випадку йдеться не стільки про мову як сукупність вживанні слів, скільки про сукупність їх значень. Візьмемо стереотипні сценку з пересічної розмови. «Ви мене розумієте?» — запитує один з учасників діалогу. «Так, звичайно»,—відказує його спів бесідник. І вони розходяться, задоволені один одним і собою аж до того моменту, коли з'ясується, що кожен з них мав н увазі щось своє. Адже наша звичайна побутова мова, на відмін від мови наукової — більш точної, строгої, формалізованої (тому часом і більш нудної) — лишає значний простір для такого роду непорозумінь.

Зразками смислової багатозначності слів і словосполучення можуть бути знамените «стратити не можна помилувати» або жартівливий віршик з «Аліси у Задзеркаллі» Л. Керола: «Летить жахливий бармаглот і пихкає вогнем». Проте якщо в першому з наведених прикладів для уточнення змісту досить по ставити кому, а в другому ми, відштовхуючись від загально прийнятих значень слів «летить», «жахливий», «вогнь», можемо припустити, що мається на увазі щось на кшталт Змія Горинича (хоча не виключено, що йдеться про космічний корабель пришельців), то славнозвісну фразу «глокая куздря щеко бод ланула бокра і курдячить бокренятко» ми не в змозі правильно витлумачити до тих пір, поки не дізнаємося про точне значення кожного слова. Інакше не уникнути комедії, а то й трагедії помилок на зразок тієї, що змалював англійський письменник Р. Кіплінг у казці «Як було написано першого листа». (Нагадаємо: доісторична дівчинка Таффі надсилає з подорожнім додому малюнок, де зображено невдачу її батька на полюванні і міститься очевидне, як на неї, прохання принести швиденько нового списа замість поламаного, її співплемінники зрозуміли сюжет малюнку по-своєму — як повідомлення про зухвале вбивство, і невдаха-листоноша був викачаний у грязюці і мало не поплатився за семантичну помилку життям).

Так само і з «глокою куздрею». Залежно від набору значень інформацію про неї можна розшифрувати як опис сімейної ідилії (скажімо, «любляча бабуся подарувала ніжну посмішку синові і пестить онука») або ж як розповідь про сцену жорсткого брутального насильства. До

речі, як свідчить наш жартівливий експеримент, більшість людей при інтерпретації цієї беззмістовної фрази інтуїтивно вловлюють в її інтонаційній побудові якісь загрозливі відтінки і тому схильні приписувати їй саме другий з наведених варіантів значення. А для цього ж немає жодних логічних підстав...

Отже, як стверджує Ж. Марсо, однією з найістотніших вимог жанру є така: пиши докладно! По-перше, ніколи достеменно не знаєш, наскільки обізнаний з проблемою твій читач. По-друге, хоч би він і втричі переважав тебе за ерудицією, вам все одно необхідно «звірити словник», і зробити це свідомо, а не інтуїтивно. Інакше кажучи, якщо в посвякденній розмові на запитання «як працює муляр?» доречною можна вважати відповідь:

«кладе цеглину, на неї накидає кельмою розчин, тоді — другу цеглину і т. д.», то при науковому підході цього замало. Спершу слід з'ясувати, що воно таке — «цеглина», «розчин», «кельма». І коли раптом з авторських означень стане відомо, приміром, що для автора це відповідно «кусень хліба», «сливовий джем» і «столовий ніж», читач легко збагне, що згідно із змістом його власних уявлень «муляра» слід розшифровувати **як** кухаря і йдеться не про будівництво, а про приготування сендвічів.

Певна річ, жоден з авторів не стане з власної волі знущатися таким чином над читачем, нав'язуючи йому роль бідолахи Джельсоміно з повісті італійського письменника Д. Родарі «Джельсоміно в країні брехунів». Той, як відомо, натерпівся багато лиха, поки збагнув, що в тій чудернацькій країні кішку слід називати собакою, хліб — ластиком, вино — чорнилом (до речі, чи не звідти наш побутовий сленг?) і таке інше. Справа в тому, що значення одного й того самого слова в загальному і в професійному вжитку можуть не збігатися. От хоча б узяти таке поняття, як «ціль». У психології це засіб усвідомлення, потреби, за допомогою якого визначається напрям дії. У соціальній філософії ціль розглядається як бажаний образ майбутнього результату діяльності; в теорії пізнання — як форма випереджаючого відбиття дійсності; у кібернетиці — **як** операційне поняття, прийом при постановці задачі.

До того ж навколо багатьох термінів ще точаться суперечки: фахівці не дійшли (а може, не скоро й дійдуть) одностайної згоди щодо їх змісту. За прикладами далеко ходити не доводиться. У тій же соціальній психології існують десятки визначень таких фундаментальних категорій, як «особа», «група», «колектив», «громадська думка», проте немає жодного визначення, яке б задовольнило усіх. Через це і доводиться особливі увагу приділяти з'ясуванню питання «що є що», аби написане не виглядало для пересічного читача тарабарщиною.

Але ж і в поясненнях не варто перебирати міри. Бо позбавившись небезпеки лишитися незрозумілим, ризикуєш непомітні для себе вскочити в іншу халепу — навіяти нудьгу ґрунтовністю просторікувань. Напевно, у багатьох популяризаторів наукових знань десь на

самому краєчку свідомості загрозливою прима рою бовваніє постань полковника Фрідріха Крауса фон Цілергута.

(Інформація до роздумів. За визначенням Ярослава Гашека полковник фон Цілергут був дивовижний бовдур. Розповідаючи про найповсякденніші речі, він завжди запитував, чи всі його добре зрозуміли, хоч мова йшла про найпримітивніші поняття наприклад: «Оце, панове, вікно. Та чи знаєте ви, що таке вікно?» Або: «Дорога, з обох боків якої тягнуться канали, називається шосе. Еге ж, панове. Чи знаєте ви, що таке канава?

Канава — це викопане значним числом робітників заглиблення Еге ж. Копують канали за допомогою кирок. Чи відомо, вам, ще таке кирка?» Він страждав манією все пояснювати і робив ці з піднесенням, з яким винахідник розповідає про свій винахід «Книга, панове,— це велика кількість нарізаних у чверть аркушів паперу різного формату, надрукованих і зібраних разом оправлених і склеєних клейстером. Еге ж. Чи знаєте ви, панове, що таке клейстер? Клейстер—це клей»).

Здалеку побачивши полковника, його знайомі заздалегідь звертали вбік, щоб не вислуховувати чергову «істину». То х друга заповідь літератора «від науки» провіщає: боже бороні від цілергутинізму!

Звичайно, можна назвати і третє, і четверте, і п'яте, і ...надцяте «золоте правило», порушення яких зле відіб'ється на популярності викладу. Але й уже написаного, на наш погляд, досить, щоб «пояснити, чому ми вдалися до пояснень», перш ніж перейти до того, що мовою науки зветься коротко, просто і зрозуміло, а саме — «уточнення категоріально-понятійного апарату».

Центральним компонентом, так би мовити, несучою опорою нашої теоретико-логічної конструкції є категорія «роль». Спочатку звернемось до різноманітних словників, щоб з'ясувати її походження і засоби вжитку. Виявляється, що це слово походить з далеких країв — його було запозичено з французької мови у вісімнадцятому столітті. У буквальному початковому значенні це було «щось згорнуте, скачане: згорток, сувій», згодом— «те, що написане на сувої», ще пізніше—«текст діючого персонажу»⁵. Давнім предком слова «роль» вважається латинське *rotula* тобто «коліщатко», а сучасною етимологічною «родичкою»—надзвичайнісінька каструля (назва якої виникла шляхом сполучення французьких слів *casse* — «черпак» і *gole* — «катати»).

Щодо загальноприйнятого змісту цього слова, то ось які пояснення пропонує Радянський енциклопедичний словник. Роль— це «1) літературний образ, створений драматургом у п'єсі (кіносценарії) і відповідний сценічний (кінематографічний) образ, втілений актором у спектаклі (фільмі); 2) сукупність тексту, виголошуваного актором»⁶. До цих двох значень словник іноземних слів додає ще третє; згідно з наведеним у ньому тлумаченням, роль означає «значення, вид і ступінь участі певної особи в якійсь справі, починанні, події»⁷. Однак жодне з них не влаштовує нас, бо всі три надто далекі від того значення, яке надається терміну «роль» в

соціології та соціальної психології. Тільки визначення з тлумачного словника В. Даля, де роль розглядається як значущість людини в товаристві, в суспільних відносинах⁸, видається більш близьким до предмету нашої розмови.

До речі, в буденних уявленнях, на рівні здорового глузду (пам'ятаєте, ми почали розділ мало не панегіриком на його честь) останнє значення слова «роль» практично не фігурує. Ми провели такий собі невеличкий експеримент: запитали кілька десятків різних за віком, фахом, культурним рівнем людей про те, які асоціації навіює їм це слово. І що ж почули у відповідь? Траплялися, звичайно, несподівані висловлювання (хтось «випалив» «шпигунство», інший згадав «історичну місію пролетаріату»), але вісімдесят відсотків відповідей різнилися хіба що в дрібницях: «театр», «вистава», «акторська гра». Тобто у свідомості пересічної людини міцно закарбувалося розуміння ролі як чогось несправжнього, удаваного, штучного, театрального.

Саме це нас і непокоїть, бо звичні уявлення легко можуть стати тим кривим дзеркалом, яке спотворюватиме зміст багатьох постулатів рольової теорії. Скажімо, наукова теза про те, що суспільне життя особи є не що інше, як безупинне чергування певного набору ролей, легко може бути ототожнена з вигуком пушкінського героя: «Що наше життя — гра!» А хтось, ідучи ще далі за логікою міркувань «з позиції здорового глузду», образиться на авторів за все людство: що щг, мовляв, ті психологи собі думають, проголошуючи, що всі ми повсякчас граємо ролі, тобто нещирі в думках та поведінці. І образиться даремно.

Справа в тому, що стосовно реального (на відміну від зображуваного — як у тому ж таки театрі) життя слово «роль» є всього-на-всього метафорою, її призначення полягає в тому, щоб ще більше відтінити і без того очевидний факт: за схожих обставин (приміром, обіймаючи однакові посади) абсолютно несхожі люди починають діяти в однаковому ключі. Мимоволі складається враження, що їх поведінка визначається якимись «партіями», котрі невидимий режисер змушує «розігрувати» за певними канонами. Однак для ряду людинознавчих наукових дисциплін ця метафора виявилася напрочуд корисною. На її основі виникло наукове поняття ролі, яке означає, що для осіб, котрі посідають одне й те саме становище у суспільстві, характерні певні типові зразки поведінки. (Приміром, представники багатьох професій могли б позмагатися, хто з них нестриманіший на язик, але ж до прислів'я увійшло: «лається як швець!»)

. Задля об'єктивності мусимо відзначити, що категорія «роль» була взята на озброєння психологічною наукою порівняно пізно. І якщо на кількох попередніх сторінках ми дозволили собі покепкувати з приводу деякої обмеженості здорового глузду, то зараз саме час встановити рівновагу, віддавши належне короткозорості вчених мужів. У пристрасному бажанні відшукати універсальний закон людської психології — чи то у свідомості, чи в способі реагування на зовнішні стимули — вони геть чисто ігнорували ту обставину, що людина — це насамперед

суспільна істота, «політична тварина», як визначав її ще Арістотель. Лишається тільки дивуватися, яким чином, теоретикам психології щастило такий довгий час ігнорувати ту елементарну- істину, прояви якої здоровий глузд бозна-коли спостеріг, узагальнив і зафіксував у сентенціях типу: «на миру і смерть красна», «гуртом легше й батька бити» і т. п. А саме: в присутності інших людей, під їх зримим чи незримим впливом поведінка людей модифікується, змінюючись часом до невпізнанного.

Від усвідомлення цього очевидного факту лишається один крок до висновку про те, що і в історичному плані, і протягом індивідуального життя психіка людини формувалася й формується завдяки спілкуванню з собі подібними, а відтак неможливо пізнати закони психології особи, якщо розглядати її абстрактно, поза контекстом її взаємодій та взаємозалежностей) з іншими людьми.

Та саме цей крок ніяк не наважувалися зробити (бодай інтуїтивно, наосліп) прибічники вчень про асоціацію, «психологію свідомості», біхевіористи, яким заважали шори власних теоретичних переконань. Першопричиною їх наукової короткозорості слід, на нашу думку, вважати метафізичний стиль мислення, який вимагав усе чітко розкласти «по полицках»: це—біле, а це—чорне, це—організм людини, а це—її психологія; це— особа, а це — суспільство і таке інше. Тим більше, що розглядати людину як залежну від оточуючих істоту означало з точки зору ідеалістичної моралі вчинити страшний злочин проти свободи окремої особистості. Ось які міркування з цього приводу вклав у уста одного з персонажів свого роману «Портрет До-ріана Грея» англійський письменник О. Уайльд: «Усякий вплив уже сам по собі аморальний,— аморальний з наукової точки зору... тому що впливати на іншу людину — це означає передати їй свою душу. Вона почне мислити не своїми думками, палати не своїми пристрастями. І чесноти в неї будуть не свої, і гріхи,—якщо припустити, що такі взагалі існують,—будуть запозичені. Вона стане відгомонам чужої мелодії, актором, який виступає у ролі, що не для нього написана»⁹.

Абсолютизуючи індивідуальну автономію людини, дослідники весь час змушені були повертатися до тези про самодостатність людської психології, шукати в ній водночас і першопричину, і наслідок. Але ж, як відомо, жити у суспільстві і бути вільним від нього неможливо. Більш того, на нашу думку, так само неможливо бути вільним від суспільства, живучи поза ним. Згадаймо Робінзона Крузо (героя однойменного роману, який, до речі, мав реального прототипа — шотландського моряка Олександра Селкірка), котрий волею свого творця—англійського письменника Д. Дефо — провів двадцять років на безлюдному острові. Живучи у самотності, він увесь свій побут намагається побудувати відповідно до канонів тогочасної Англії. І в цьому немає нічого дивного, бо він, як і кожна людина, був «сином своєї епохи», роз'єднаним із суспільством океанським простором, але наміцно прирослим до нього

духовно — звичками, пам'яттю, культурними нормами й цінностями, способом світосприймання і життєдіяльності. Отже, ігнорування соціальних зв'язків та залежностей людини було і понині лишається фатальною вадою ранніх психологічних теорій.

Що ж, кожна наука неминуче проходить через період становлення, коли аналітичні методи пізнання переважають і фахівців мало турбує те, що «пацієнт вмирає при розтині», тобто нагромаджені уявлення — абстрактно-статистичні — не відбивають динамічної мінливості предмету пізнання. Але так само неминуче настає день, коли зміцнілій науці стає тісно в панцирі метафізичних, змертво-схематичних міркувань, і під натиском нових фактів і ідей ця ороговіла оболонка тріскається.

Для психології таким святковим днем прориву на новий рівень розуміння законів побудови й розвитку психіки став день коли до фундаментальних понять «свідомість» «поведінка», «образ», «мотив» приєдналося ще одне — «психосоціальне відношення» або «спілкування». Як не дивно, необхідність його запровадження походила з результатів експериментальної психології, і не з мудрувань прибічників ментального напрямку (що можна було б чекати). Протягом тривалого часу психологічні закономірності вивчалися з допомогою експериментів тільки на ізолюваній особі. Одержана таким чином інформація була явно неповна і неточна. Це все одно, якби зоологи вивчали тварин, спостерігаючи за їх поведінкою крізь ґрати клітки в зоопарку. Хоч спочатку такі дослідження і давали досить матеріалу для теоретичного осмислення, але згодом довелося б, якщо скористатися все тим же порівнянням із зоопарком, змінити клітку ні відкритий вольєр. Мається на увазі, що вже наприкінці минулого сторіччя в експериментальних психологічних лабораторіях почалися порівняльні дослідження поведінки людей поодиноці та в присутності інших (окрім експериментатора) осіб.

Що ж цікавого виявили такі експерименти? Принаймні дві важливі речі. По-перше, було доведено, що сама тільки присутність інших людей позначається на діях піддослідного, і по-друге, що вплив цей має неоднозначний характер. Приміром, експериментатор, пропонуючи «жертвам» своєї дослідницької цікавості негайно, як тільки-но спалахне сигнальна лампочка, натиснути спеціальний важіль, виміряв час, що потрібний на виконання цієї нехитрої операції (так звану швидкість реакції) Підлітки, котрі залучалися до участі в експерименті, в одному випадку виконували це завдання сам на сам з дослідником, і в іншому — коли такою ж роботою займалися поруч товариші Створюючи ситуацію змагання, дослідники сподівалися, що вона покращить усі без винятку результати, бо ефект суперниці ва стимулюватиме в учасників експерименту прагнення діяти якнайкраще. Однак результати виявилися несподіваними. Справді половина піддослідних досягла кращих результатів за умов змагальності. Разом з тим вимірювання показали, що у чверті підлітків результати не змінилися в умовах групової співпраці, ще у чверті — погіршилися!

Саме оці двадцять п'ять відсотків погіршених результатів котрі вперто «вилазили» навіть тоді, коли замінялися види завдань. учасники експерименту і сам експериментатор, виявили! ся незбагненними з точки зору модних на той час теорій. Забігаючи наперед, скажемо, що пояснення цього феномена слід шукати в позиції, яку піддослідні займали по відношенню до групи. У частині випадків погіршення результатів служило начеб то попереджувальним сигналом іншим учасникам: «мені байдуже до вас та до вашої думки про мене, не хочу мати з вами справу»; в інших випадках причина була діаметрально протилежною: підліток намагався посісти становище лідера у групі, і в нього, так би мовити, трусилися руки від самого припущення про можливу необґрунтованість його претензій. Але в обох випадках невідомим чинником був психосоціальний фактор.

Оригінальний підхід до розв'язання цієї теоретичної загадки запропонував американський філософ Дж. Мід, який, власне, і започаткував у психології рольову теорію. Для нього, як і для біхевіористів, «вихідною клітинкою» аналізу був окремий акт поведінки. Однак Мід розглядав цей акт під особливим кутом зору — як своєрідне послання, символ, адресований іншій людині з метою викликати відповідну реакцію. Гарзд, розмірковував Мід, своїми діями ми подали сигнал про зміст своїх намірів і вимог партнеру (чи партнерам) по контакту. Але де гарантія, що по-перше, ваше послання буде витлумачене правильно (згадаймо історію з прадавньою дівчиною Таффі!) і, по-друге, у відповідь надійде саме очікувана реакція? Адже існує безліч ситуацій, де варто подати «не той сигнал», — і буде тобі непереливки!

До речі, саме тут криється пояснення досліджуваного сучасною психологією злочинності «феномена віктимності», тобто мимовільної схильності ставати жертвою нападу. Йдеться про те, що певні категорії людей, потрапляючи у небезпечні обставини, своєю поведінкою позасвідоме сигналізують злочинцеві, що вони заздальгідь змирилися із зверхністю агресора і не будуть чинити йому опору. Отака демонстрація боязкої приреченості (справжньої чи мнимої), прийняття на себе ще до зіткнення ролі Жертви, вловлені злочинцем свідомо чи підсвідоме, наче запрошують його розперезатися, провокують до більш зухвалих дій. І навпаки, тверда, мужня, без остраху, але й без зайвого виклику лінія поведінки може до певної межі виконувати стримуючу функцію. (Згадаймо дії головного героя фільму «Народжені неприкаяними», який зумів викликати до себе повагу навіть у розбещеної безкарністю зграї покидьків суспільства!)

Однак повернемося до теоретичних викладок Дж. Міда. Для того щоб зменшити ймовірність помилки при передбаченні реакції свого партнера по спілкуванню, людина повинна «влізти в його шкуру», поглянути на себе і свої дії крізь призму його ролі. І не тільки поглянути. Вміння побачити себе очима іншої людини породжувало вміння діяти відносно себе таким же чином, як і відносно іншого. Але ж хто може діяти таким чином, картати, карати, підбадьорювати чи

навіть обдурювати себе нарівні з іншими? Мід вводить до свого аналізу поняття «особистого Я», головним чином маючи на увазі саме те, що людина може бути об'єктом власних зусиль. Воно й справді, кожному з нас доводилося сперечатися з **собою**, спонукати **себе** зробити щось або, навпаки, утриматися від дії, укладати з **самим** собою компромісні угоди тощо. Все це ознаки того, що людина, поглядаючи на себе і свої взаємодії з навколишнім світом наче зі сторони, ладна дати оцінку цим зв'язкам, надати їм певного особистого значення. Це фундаментальне положення концепції Міда, оскільки, на його думку, саме з сукупності таких індивідуальних значень, «зконструйованих» людиною під час спілкування, формується світогляд, а відтак і абстрактне мислення, свідомість і самосвідомість.

Проте для розвитку теоретичних засад психології більш важливою виявилася не ця головна теза вчення Дж. Міда, а похідне від неї поняття ролі. «На історичному шляху психології було багато спроб приписати мові функцію деміурга людського в людині. І якби теорія Міда вичерпувалася загальним положенням про перетворюючий вплив мовних комунікацій на структуру інтелектуальних процесів, вона навряд чи стала б однією з ключових для соціальних психологів... її успіх пояснюється тим, що вона містила нові моменти, котрі стимулювали розробку категорії психосоціального відношення. Найважливішим з них було уявлення про рольову поведінку. Відповідно до ортодоксального біхевіоризму, поведінка будується із стимулів і реакцій, зв'язок між якими зберігається в індивідуальному організмі завдяки корисному для нього ефекту. А згідно з Мідом поведінка будують ся з ролей, що їх індивід приймає на себе і «програє» в процесів спілкування з іншими учасниками групової дії»¹⁰.

Це був справжній переворот у поглядах на розвиток психіки. Аби до кінця уявити собі його справжнє значення, звернемось до такого порівняння. Йдете ви, скажімо, лісовою стежкою, а| назустріч... Ні, не вовк, не ведмідь, як годилося б для сюжетної| напруги, а звичайнісінький їжачок. Побачив вас—завмер, чекає, що воно буде. Ступіть до нього, щоб доторкнутись,— і вмить перед вами опиниться куля з настовбурчених голок. І скільки б разів ситуація не повторювалась, скільки б їжаків вам не зустрічалося, результат буде тим самим: назустріч простягнутій руці (стимул) —наїжачені голки (реакція). Цю схему біхевіоіристи без вагань переносили на людську поведінку.

А тепер змінимо умови уявного експерименту. Того самого їжачка ви бачите не самотнього, а у щільній компанії його спів-братів (скажімо, у крихітному за розмірами ящику). Якщо ви тепер спробуєте погладити його, то він хіба що фокне невдоволено, але голки розправити не зуміє, бо завадять не менш наполохані сусіди, які в цю ж мить намагатимуться набрати такого ж войовничого вигляду. Отак і люди, повсякчас пов'язані незримими нитками—формами спілкування, реагують на зовнішні подразники залежно від тої позиції, яку займають стосовно інших людей. Інакше кажучи, заслуга Дж. Міда та його послідовників полягала насамперед у

тому, що наголос був перенесений з дослідження сталих форм на вивчення динаміки їх змін; від аналізу нарізно структур людської психології та суспільних інститутів вони перейшли до аналізу живого процесу, з'ясуванню закономірностей того, **що, як і чому** відбувається з людиною поміж людьми.

Виголошуючи свою концепцію, Мід особливо підкреслював, що індивідуальна свідомість від самого початку є результатом міжособистих стосунків і що формування психічних якостей людини завжди відбувається у соціальному контексті. За підтвердженням своїх думок він звернувся, зокрема, до аналізу дитячих ігор, під час яких маленька людина засвоює соціальні ролі та навчається правилам спільної, колективної дії («Нехай сьогодні ти — Мама, ти — Маленький, а я буду Лікарем»,— пропонує крихітний малюк своїм товаришам по грі, закликаючи їх — і водночас себе — «приміряти» ці ролі, з тим щоб через кілька хвилин безжурно покинути їх і *перейти до іншої гри, скажімо, у Двірника та Неслухняних* хлопчаків). Завдяки рольовим іграм діти змалечку звикають пристосовувати свої дії до дій інших, визначати їх наміри. Саме таким чином, за Мідом, відбувається спільна групова діяльність у людському суспільстві. Саме в людському, бо, на відміну від світу тваринного, де також існують своєрідні засоби спілкування і групові форми життя, людина, приймаючи й сумлінно виконуючи рольові приписи групи, «вирізьблює» водночас власне «Я», своє внутрішнє обличчя, яке потім намагається зберегти за будь-яких умов. Таким чином, занесення до наукового словника психології категорії «роль» невідворотно потягло за собою впровадження у теоретичне мислення її антитези — категорії «особистість».

Певна річ, багато що можна було б закинути Міду з приводу його концепції пояснення людської психології та поведінки. Це і спрощення до рівня рольових схем складної різноманітності соціально-економічних стосунків (що навіть привело до звинувачень у своєрідному «соціальному біхевіоризмі»), і аморфність; самого поняття ролі, і те, що виголошені філософською мовою постулати не були «перекладені» на мову конкретних дослідницьких методик... Та, гадаємо, не варто занадто присікуватись до неминучих, як і в кожній теоретичній побудові, вад концепції Дж. Міда, котрого слід вважати «хрещеним батьком» значної кількості найсучасніших розробок у галузі людинознавства. Адже, по-перше, його досягненням відверто позаздрили б сотні, якщо не тисячі нинішніх психологів та соціологів і, по-друге, якби його теорія була досконалішою, то що залишилося б робити його наступникам? Тому просто віддамо належну шану тому, хто започаткував такий цікавий і багатообіцяючий напрям у пізнанні людини, і рушимо далі у хащі теоретичних хитросплетінь сьогоденної психологічної науки.

Картина друга.

Що виростало із зернятка...

Ідея рольової будови поведінки не тільки не зачахла серед густої парості ідей, що знаменувала бурхливий розвиток психологічної науки у ХХ столітті, а й дала численні міцні пагони. За сім десятиріч, що минули від народження рольової теорії, ці пагони перетворилися в могутні стовбури, які, у свою чергу, розгалужуються на численне віття спеціалізованих досліджень з паростям нових оригінальних гіпотез.

Втім не будемо одразу хапатися за «гілочки» окремих дотеп-1 них експериментів і бодай побіжно оглянемо «головні стовбури», тобто магістральні напрями, за якими розвивалася рольова теорія. Насамперед слід відзначити соціологічний та соціально-психологічний напрями, котрі, розвиваючись поруч і часом перехрещуючись, все ж мають характерні відмінності.

У соціології рольова концепція широко використовувалася для вирішення такого двоєдиного завдання, як «рекрутування, підбір індивідів для виконання основних соціальних ролей та адекватне їх виконання». При цьому роль розумілася як певний «сектор» конкретної системи дії даної особи. Підкреслимо:

саме дії, а не власне особи. «Оскільки здоровий глузд оперує статистичним уявленням про групу, не доводиться дивуватися, що під елементами, які складають групу, звичайно мають на увазі індивідів. Але якщо розглядати групи динамічно, з точки і зору об'єднаної діяльності, то вони складаються тільки з сегментів поведінки. Групова дія комплектується з тих часткових; внесків, які у своїй сукупності складають спільну дію. Кожна людина грає якусь роль; і роль, а не індивід, являє собою одиницю, котру належить вивчати»¹².

Пояснити останнє положення легше всього на прикладі. Скажімо, сидить за обіднім столом родина (до речі, це один з різновидів малої групи). Поміж її членами, хоч би всі вони мовчки споживали їжу, в тій чи іншій формі відбувається спілкування, взаємодія. Ролі розподілено, і при їх виконанні практично нічого не важать знання Матері як інженера-технолога, вправність Батька як водія, каратистські навички Сина або вишивальницька майстерність Доньки. Демонструючи відповідні своєму місцю і ролі у сімейних стосунках зразки поведінки, вони стикаються! певними «гранями», тоді як інші їх «грані» звернені до інших, більш чи менш постійних груп спілкування, які можна розглядати як «соціальні багатокутники». Взяти хоча б жінку, яка у попередньому прикладі виконувала роль Матері. Водночас вона може виступати в ролях Дружини, Сестри, Доньки, Тітки (і це ще не повний перелік ролей, що впливають з родинних зв'язків); Інженера, Керівника, Підлеглого, Колеги (у сфері професійної діяльності); Виборця, Члена профспілки, Учасника громадського руху (у суспільно-політичному житті); Покупця, Водія-аматора, Сусідки, Квартиронаймача (у сфері побуту); Слухача курсів крою і шиття, Абонента бібліотеки. Телеглядача, Художника-аматора (під час дозвілля). Авжеж

чимало? І це тільки побіжний огляд типових соціальних ролей, які посідає пересічна людина. Якщо ж ви, шановний читачу, завдасте собі клопоту проаналізувати власне життя чи життя когось із добре знайомих вам людей, то легко згадаєте принаймні втричі більшу кількість ролей, в яких доводилось чи доводиться їй понині виступати.

Отже, соціологи-«рольовики» намагалися досліджувати особу з точки зору чисельності і спрямованості «секторів» (чи «сегментів») її поведінки, небезпідставно вважаючи, що кожна роль, хоче того виконавець чи ні, залишає на ньому характерний відбиток. (Згадаймо легендарного Шерлока Холмса, котрий на підставі дрібних деталей поведінки — манери тримати певним чином руки, мружитись, крокувати тощо — безпомилково визначав чимало «рольових параметрів» людини, за якою спостерігав лише кілька секунд). Очолив так звану Айовську школу, яка розгорнула дослідження в цьому напрямі, професор одноіменного університету Манфорд Кун. Зокрема, для експериментального доведення твердження про рольову структуру не тільки поведінки, а й самої особи він запропонував цікавий тест «двадцяти висловлювань». Між іншим, його легко випробувати на собі. Для цього досить взяти чистий аркуш паперу і протягом десяти-дванадцяти хвилин (не більше!) записати двадцять варіантів відповідей на коротеньке запитання: «Хто я?» То, може, відкладете книжку вбік і спробуєте задля цікавості?..

Що ж, шановний читачу, ми ніколи не дізнаємося, чи й справді ви спробували дати собі оті два десятки самовизначень. Проте нам відомі результати дослідів М. Куна, який залучив до нього кількості студентів. Якщо ви все-таки спромоглися провести на собі цей маленький експеримент, то матимете змогу співставити власний досвід з узагальненими даними тестування.

Під час обробки відповідей кожна з них відносилася до одного з двох типів згадувань: об'єктивного чи суб'єктивного. Прикладом першого можуть бути такі самохарактеристики, як «дівчина», «студент», «спортсмен», «молодша дитина в сім'ї», «одружений»... До другого належали визначення на зразок «цнотливий», «втомлений», «гарна дружина», «надто худорлявий», «допитливий» тощо. Виявилось, що у переважної більшості об'єктивний компонент уявлень про власне «Я» був виражений набагато чіткіше, бо саме такі характеристики наводилися піддослідними в першу чергу. Згідно з гіпотезою М. Куна порядок висловлювань безпосередньо відбиває ступінь важливості тієї чи іншої якості для індивіда і, отже, об'єктивні, породжені відповідними соціальними ролями установки щодо себе займають вищі щаблі в ієрархічно побудованому «образі Я».

На жаль, утвердження підходу до особи як до сукупності вироблених у спільній груповій діяльності і засвоєних індивідом уявлень про те, що так слід чи, навпаки, не слід робити, привело до ситуації, коли «разом з водою вихлюпнули дитину»,» Особисте «Я», на яке, мов кільця

на стержень, нанизувалися ролі, зникло, а натомість складені так-сяк до купи установки на виконання ролей ототожнювалось із структурою особи. Відтак людина позбавлялася активності, а суспільство набувало вигляду механічної системи, де по раз і назавжди прокладених рейках рухаються пасивні предмети — індивіди.

Незадовільно розв'язувалася і друга половина задачі. Питання про те, за рахунок яких механізмів досягається точне виконання індивідом рольових вимог, було з'ясовано більш-менш задовільно лише для тих випадків, коли людина розглядалася як учасник чітко організованої, строго впорядкованої і стандартизованої до найменших дрібниць системи соціальної взаємодії. Прикладом взаємодії такого типу може бути будь-який військовий підрозділ, доведений муштрою до повного інтелектуального й духовного зубожіння. Що поробиш, «людина стандартизована», діяльність якої визначається чітко окресленими суспільними нормами і експектаціями, взята у сукупності зі схожими на неї немов близнята іншими виконавцями аналогічної ролі, була надто зручною і спокусливою моделлю у порівнянні з «людинок живою». У зв'язку з цим відомий американський вчений Т. Парсонс зауважував, що соціологія, звичайно, враховує мотивацію індивіда на особистісному рівні, але швидше умовно, у «знято му» вигляді, на відміну від соціальної психології, що надало цьому компоненту основне значення в рамках рольових теорій. У центрі уваги соціологічного аналізу перебуває сполученні між нормативними системами і колективами, в той час як ролі являють собою компоненти, більш «віддалені» в бік особистісних систем, а цінності — компоненти, що більш «віддалені» бік культурних систем¹³.

Будь-яке традиційне виконання ролі соціологи пояснювали дією системи суспільних покарань (санкцій) щодо тих, хто ні відповідав очікуванням громади, і заохоченням тих, хто старанно узгоджував свою поведінку з проголошуваними вимогами. Однак соціологічний аналог «теорії батога і пряника» не давав задовільної версії щодо того, яким чином виникають відмінності у виконанні ролей. Для з'ясування причин цього складного феномена необхідно було повернути вістря аналізу в бік індивідуальних якостей людини, згідно з якими вона обирає ту чи іншу роль та завдяки яким ця роль набуває неповторного особистісного забарвлення. Іншими словами, потрібно було навчитися зважувати на той зворотний імпульс, що виникав унаслідок диференційованого виконання ролей і суттєво впливав на суспільні структури та інститути.

А те, що «прогривання» ролі у вирішальній мірі залежить від індивідуальних особливостей «виконавця», чи то пак суб'єкта ролі, було незаперечно доведено цілим рядом цікавих дослідів. Так, вплив особистості на виконання ролі вивчався Д. Гілбертом і Д. Левінсоном під час дослідження професійної діяльності медичних сестер. Спочатку серед них за оцінками безпосередніх керівників були визначені представники «бюрократичного», «деспотичного» і

«людяного» ставлення до хворих. Ті сестри, що були зараховані до «деспотів», сприймалися хворими як надто суворі та грізні, бо першочергове значення надавали додержанню у палатах порядку та тиші; сестри-«бюрократи» характеризувалися як «байдужі до всього». «Людяними» вважали тих медсестер, що постійно ставилися до хворих з великою доброзичливістю й увагою. Водночас із експертним оцінюванням професійних якостей особа кожної медсестри вивчалася з допомогою характерологічних тестів. Математичні обчислення ступеня зв'язку між «деспотичною» манерою виконання професійної ролі та високими показниками авторитарності (за даними тестування) показали стали взаємозалежність між ними, що свідчить про явний вплив особистих якостей на рольову поведінку.

В. Роузен, досліджуючи школярів, установив, що їх успіхи у навчанні мало пов'язані з такими соціологічними параметрами особи, як соціальний стан і ціннісні орієнтації. Зате успішне виконання ролі Хорошого учня прямо залежить від такої індивідуальної особливості, як висока «мотивація досягнень» (тобто спрямованість на вирішення найскладніших завдань).

Американські дослідники Б. Блум, М. Стайн і Г. Стерн отримали переконливі докази існування стійкої залежності між такою рисою особистості, як стереопатія (яка досить близька і за значенням до авторитарності), і здатністю успішно засвоювати знання в галузі гуманітарних та соціальних наук, які потребують від фахівця неупередженості, вміння утриматися від поквалітивних висновків, осмислювати суперечливі неясності у всій їх складній мінливості. Ці якості більш властиві нестерео-патам — на відміну від стереопатів, які схильні до чіткої ясності, аналітичності у мисленні, абсолютизації статичної структури і нехтування динамікою розвитку. (Чи не тут, бува, слід шукати психологічні передумови споконвічного конфлікту між «фізиками» та «ліриками»?)

Так от, дослідження відбувалося таким чином: групу студентів-першокурсників Чикагського університету, які присвятили себе вивченню гуманітарних дисциплін, було обстежено щодо ступеня розвитку стереопатії. Потім було співставлено успіхи в навчанні різних за інтелектуальними здібностями стереопатів і не-стереопатів. З'ясувалося, що ще під час вступних іспитів досягнення тих і других з математики, біології та фізики були практично однакові, тоді як у сфері гуманітарних наук і мови перевага нестереопатів була очевидною. Далі — більше. Невідповідність між особистими якостями і вимогами професії призвела до того, що попри гаряче бажання спеціалізуватися саме в обраній науковій царині кожен п'ятий із студентів-стереопатів наприкінці першого року навчання залишив університет. Проте жоден із нестереопатів не наслідував їх прикладу. Образно кажучи поручик Лермонтов, може, й став би при нагоді знаменитим полководцем, але Наполеон Бонапарт усе життя проходив би в мундирі «поручика від філології», якби обрав останню арену своїх звитяг.

Цікаво, що суперечність між власною вдачею і вимогами професійної ролі, до якої

готувалися студенти-невдахи, так і не відбилася належним чином у їх свідомості. Мотивуючи своє рішення, екс-студенти скаржилися на нібито незадовільну дисципліну, відмову викладачів давати «вичерпні» (аби ж такі існували!) пояснення, розрив між теоретичним курсом і спрямованістю практичних професійних інтересів тощо. На наш погляд, ця обставина ще вище підносить цінність діагнозу про їх недостатню придатність до обраної ролі — діагнозу, що безпосередньо впливав із результату співставлення «того, що є», з «тим, що мусило б бути».

З наведених досліджень стає зрозумілим, що вибір тієї чи іншої ролі, її «програвання», а значить, і підбір надійних виконавців неможливо більш-менш точно прогнозувати на підставі самих тільки соціологічних характеристик людини, тобто її місця у системі суспільних зв'язків та структур. Так само важливо знати, що воно за один посідає це місце. Бо, як каже східне прислів'я, лев на чолі сотні баранів вартий більшого, ніж сотня левів під орудою барана. Що було б, якби Чінгісхан довіку не звільнився з рабства, Колумб не вмовив іспанського монарха спорядити експедицію «до Індії» або В. І. Ленін прожив на двадцять років більше? Якщо абстрагуватись від історичних та географічних подробиць, то всі ці питання неминучі зводяться до класичної проблеми ролі особи в розвитку суспільства. На наш погляд, не варто вважати існуючі суспільні відносини та інститути наслідком чиєїсь примхи, злої волі чи недолугості. Але так само нерозважливо, аналізуючи соціальні процеси, «виносити **за** дужки» людську індивідуальність.

Людське «Я» з такою силою самоствердження «випрочувалося» з пут соціологічних теорій, які зводили його до механічного набору ролей, що досить швидко перетворило їх на мотлох. У первинному вигляді рольовий підхід зберігся хіба що у жартівливій дитячій пісеньці «З чого, з чого, з чого зроблені . наші хлоп'ятка?», з якої ми дізнаємося, що вони «складені» з батарейок, гвинтиків, солдатиків та інших атрибутів хлопчачого дозвілля. Тому в більш пізніх розробках механізм жорсткої нормативної заданості і регуляції рольової поведінки з боку суспільства доповнюється механізмом інтерналізації, тобто засвоєння вимог та експектацій соціума окремою особою. На ньому варто зупинитися трохи докладніше, оскільки його функції в системі «людина—роль» надзвичайно важливі.

Справа в тому, що кожний індивід сприймає навколишній світ крізь призму попереднього досвіду, індивідуальних установок, стереотипів, ціннісних орієнтацій, яка може різко спотворити смисл побаченого чи почутого. В реальному житті трапляється стільки випадків, коли люди одне й те саме сприймають, а оцінюють настільки по-різному, що навіть народився афоризм: «Бреше, немов очевидець». Це відбувається тому, що з ознак предмета, явища, процесу ми свідомо чи підсвідоме вириваємо, вихоплюємо **те, що здається** найважливішим і найхарактернішим.

Те ж саме трапляється і з суспільними приписами щодо виконання особою тієї чи іншої ролі.

Скажімо, хтось один сприймає ці приписи із задоволенням, негайно і беззастережно включаючи їх до сфери особистісних мотивів, другий підкоряється їм про людське око, третій поводить себе, як кіт Васька з відомої байки, що «слухає та їсть», поки кухар вичитує за поцуплене м'ясо, четвертий взагалі відверто заперечує їх без огляду на можливі санкції. А ще крім різниці у ступені інтерналізації суспільних норм слід зважати і на **фази** «переведення зовнішнього у внутрішній план» (як визначав процес інтерналізації С. Л. Рубінштейн). Адже багато хто—і не тільки в дитячому віці—полюбляє добряче набити собі лоба, поки переконається, що суспільну норму варто сприйняти як закон власної поведінки.

Так чи інакше, а в результаті дії механізму інтерналізації у особи формується система внутрішніх регуляторів поведінки, яка виникає внаслідок сприйняття і засвоєння соціальних регуляторів, але з певного моменту стає автономною і відтоді опосередковує будь-який вплив суспільства на її вчинки. Тому було покладено за правило диференціювати соціологічні типи виконавців певних ролей відповідно до індивідуального рівня засвоєння (і відтворення в поведінці) бажаного для суспільства «рольового образу».

Але й принцип інтерналізації не є останньою ланкою у ланцюжку пояснювальної схеми. Якби люди почали виконувати ролі на власний розсуд, керуючись самими лише індивідуальними саморегуляторами, то наш і без того досить безладний світ негайно перетворився б на вавілонське стовпотворіння. (Нагадаємо: за біблійною легендою, бог, розгнівавшись на народи, покарав їх, позбавивши спільної мови. Не маючи змоги порозумітися, дійти злагоди в діях, будівельники змушені були покинути свою справу незавершеною...) Через це всі ми, спілкуючись, тобто обмінюючись словами, діями і предметами дій, змушені дотримуватися певних «правил гри», які виробляються під час самого процесу взаємодії.

Між тими, хто бере участь у співдії, займаючи певне суспільне становище, на основі інтерналізованих суспільних вимог, експектацій, приписів укладається начебто незрима угода, або **конвенція**. Саме принципові конвенціональності ролей люди мають бути вдячними за те, що їх повсякденне життя впорядковане. Наприклад, лікарка щоденно оглядає тіла багатьох незнайомих чоловіків і навіть іноді торкається тих частин тіла, котрі вважаються суто інтимними. Така її поведінка у рамках професійної ролі не викликає почуття ніяковості ані в неї, ані в її пацієнтів (хіба що надміру сором'язливих), бо рольові права та обов'язки Лікаря і Хворого наперед узгоджені соціальними нормами, і ця конвенція підтверджується поведінкою конкретних виконавців цих ролей. Але якби та сама лікарка запросила того самого пацієнта до себе додому чи ще кудись, де не діє рольова магія білого халата, то професійно-безапеляційне «роздягайтеся!» навряд чи пролунало б так само впевнено, бо ситуація, провокуюча перехід до ролей Закоханих, вимагала б додаткового узгодження взаємин.

Конвенція ролей спирається на вироблені й відшліфовані протягом довгого вжитку стандарти експектацій, які адресуються кожному, хто ладен виконувати відповідну роль. Виробляються ці шаблони здебільшого в організованих групах, що мають офіційну структуру, бо довготривалість існування такої групи є неодмінною умовою створення сталих, чітко окреслених! зразків поведінки. Але не варто випускати з уваги ту обставину, що «моделі належної поведінки відрізняються від групи до групи, від культури до культури. Координація зусиль учасників за лежить від того, до якої міри однаково вони розуміють ролі одне одного. Там, де цього немає, неодмінно виникає непорозуміння і можливий конфлікт. Тому люди, виховані різними культурами, відчують значні труднощі при спільній діяльності. Навіть коли людина діє чесно і старанно, вона може виявити, що її зусилля не збігаються з зусиллями інших»¹⁴.

Ілюстрацією до цього положення може бути забавна сентенція, що її письменник В. Санін вклав у уста свого героя — директора великого підприємства: «В Америці, у штаті Пенсільванія є приблизно такий самий завод, як і мій. І я подумав: що потрібно зробити, щоб обидва заводи збанкрутували? Та поміняти нас, директорів, місцями! Я, як у нас прийнято, буду відкараскуватись від замовлень, а американець, як прийнято у них, загірбати їх обома руками. І обидва заводи швидко підуть на дно!»¹⁵.

Слід наголосити, що узгодження ролей відбувається на двох рівнях: у першому наближенні — на рівні суспільних приписів та експектацій, остаточно — на рівні безпосереднього мікросоціального оточення особи, що виконує роль. Скажімо, згідно з соціальними приписами до безпосередніх обов'язків керівника входить спостереження за станом дисципліни підлеглих, однак знайдеться чимало установ, де керівники дивляться «крізь пальці» на запізнення чи завчасне закінчення трудового дня. У свою чергу підлегли готові при потребі віддячити за таку поблажливість, виконуючи якісь дрібні неофіційні доручення свого шефа. Коли раптом до такого «чужого монастиря» прийде «зі своїм статутом» новий керівник чи навіть звичайний працівник, який звик до чітких порядків, йому доведеться або прилаштуватися до місцевої конвенції, або, маючи за спиною незриму підтримку соціальних рольових приписів, ревізувати існуючі в групі зразки виконання ролей.

Гармонійне узгодження зовнішніх і внутрішніх регуляторів рольової поведінки, соціальних та особистих уявлень про рольові очікування ґрунтується, за свідченням сучасних соціологічних концепцій, на виконанні трьох обов'язкових умов. Перша з них — засвоєння індивідом разом з роллю належної до неї цільової структури, яка шляхом інтерналізації конкретизується у вигляді прийнятних для даного суспільства особливих орієнтирів. Але схильність до певного типу спрямованості рольового цілепокладання повинна повсякчас підтримуватись мотиваційною заінтересованістю індивіда, цією «енергетичною установкою»,

що надає емоційно-вольове «живлення» і підтримує в робочому стані його виконавські здібності. Для того ж, щоб така позитивна по відношенню до даної ролі мотивація виникла і постійно функціонувала, суспільство повинно встановити «режим найбільшого сприяння» для тих проявів рольової активності особи, що відповідають заданому сценарію. Це друга умова. І, нарешті (третя умова), оскільки будь-який індивід є учасником великої кількості груп, різнопланово діє в різноманітних колективах, то повинна формуватися й підкреслюватися мотивація лояльного— ставлення до колективних норм, інтересів та потреб.

Усі ці необхідні навички щодо привласнення мотиваційної структури рольової поведінки здобуваються особою під час **соціалізації**, тобто процесу становлення особи під впливом засвоєні ця соціального досвіду. «Адже кожна людина — це ходяча геологічна формація, що пройшла через тисячу розжарених епох ще через тисячу—льодовикових, коли нашарування осідали в ^ нашарування... Спочатку той, кінцевий, бо перший і ні з чим не порівнянний світ дитини до знайомства з мовою — світ, щ ^ пізніше поглинається стихією спілкування і гине, але все ж криється десь на дні. Це вторгнення фарб, форм і запахів у мозолі вторгнення через органи відчуттів, що відкрилися одразу після народження... І лише потім починається поділ на світ і не світ тобто на «не-я» і «я»¹⁶. В основі цього процесу лежить генетично задана пластичність людської психіки і соціальне обумовлена здатність до навчання. Саме ці якості дають змогу індивідові невимушене сполучати в собі численні й різноманітні ролі, запобігати конфлікту між ними, а також успішно справлятися з невизначеністю нормативних експектацій, оскільки практично жодна з ролей не може бути регламентована "суспільством до на? дрібніших деталей.

До речі, спроможність розв'язувати задачі з не до кінця відомими умовами, вміння зберігати індивідуальну неповторність усупереч нівелюючій дії рольових шаблонів є, можливо, «козири ними картами» у грі за верховенство між людиною і силою обставин. Ілюстрацією справедливості цього твердження може бути чудове фантастичне оповідання відомого польського письменника Станіслава Лема «Дізнання», його герой, астронавігатор Піркс, одержує незвичайне завдання: здійснити експериментальний космічний політ з командою, яка частково складається і людей, а частково — з роботів. Пірксові не відомо, хто з членів екіпажу є живою, а хто — біомеханічною істотою, бо зовнішністю і поведінкою роботи не відрізняються від людей. Результати польоту можуть стати вирішальним аргументом у суперечці про те, чи слід довіряти безпеку людей у космосі механічним астронавтам, і Піркс, інтуїтивно не довіряючи роботам, шукає в болісних роздумах засіб для того, щоб довести перевагу Людини. Але ж як це зробити, коли роботи сильніші, витриваліші! більш швидкі в діях та розрахунках, ніж люди? Єдиною серйозною вадою у них є те, що в надто складній ситуації, коли не можливо точно зважити всі чинники, роботи здатні розгубитися... Поки Піркс

мізкує над тим, як влаштувати перевірку, наче сам хід подій створює жадану можливість: корабель буцімто випадково потрапляє в аварійну ситуацію.

Згодом з'ясувалося, що її підстроїв один з роботів, аби продемонструвати свою досконалість у порівнянні з Людиною. Готуючи свою акцію, цей робот, що уявив себе інтелектуально всемогутнім, поставив за кінцеву мету свого «життя» не більше й не менше, як розділити всю історію людства на два шматки — до себе і після себе, змінити її повністю, розірвати на окремі частини, щоб люди зрозуміли й запам'ятали, що вони нарobili,.' коли замість очікуваного служника створили собі Господаря.

А тепер — увага! У здійсненні цієї маячної ідеї робот покладався не на війну чи тиранію, як можна було б подумати, а...на засади рольової теорії. «Я досягну того, що задумав,— провіщав він в адресованому Пірксові листі-кредо,— не насильством, а повною перебудовою вашого суспільства, так щоб не я і не сила зброї, а сама ситуація, що її одного разу створено, змушувала вас до вчинків, які б усе більше узгоджувалися з моїм задумом. Ваше життя стане всесвітнім театром, але ваша роль, колись нав'язана вам, стане поступово, як це у вас завжди буває (розрядка наша.—Авт.), вашою другою натурою, а потім ви уже не будете знати нічого, окрім своїх нових ролей, і тільки я буду глядачем, який розуміє те, що відбувається». І майстерно підготовлена аварія на космольоті стала першим кроком на шляху до здійснення божевільного (як на людську логіку і мораль) наміру, експериментальним випробуванням засобу майбутнього диктату над людством,

Річ у тім, що робот заздалегідь розрахував усі ймовірні лінії поведінки Піркса і переконався, що будь-яка команда з його уст у цій нетабельній ситуації була б смертним вироком для людей — членів екіпажу, оскільки позитивного рішення взагалі не існувало. Але, складаючи свою нещадну комбінацію, штучний супермен виходив з шаблонних експектацій щодо ролі Командира: за небезпечних обставин той **мусить** діяти, розпоряджатися. А Піркс мовчав... І не тому, що геніальний здогад допоміг йому розгадати підступний задум. Він зволікав із рішенням, бо, поперше, одразу зрозумів штучність аварійної ситуації і підсвідоме не хотів змиритися з **нав'язаною** йому роллю і, по-друге, його добродіє «Я» почувало відразу до запропонованої «брудної гри». Відтак першими не витримали крицеві, чи то пак .електронні, нерви робота...

Отже, підсумувати сказане можна таким чином. Існують дві явно виражені тенденції до стабілізації специфічних стандартів поведінки (рольових вимог і приписів): з боку культури і з боку особистості. Зважаючи на те, що вектори їх спрямованості діаметрально протилежні, сутність соціологічної проблеми виступає у вигляді так званого «кантіанського» формулювання: з нормативного боку ситуаційний тиск незмінно діє у відцентровому напрямі, «послаблюючи» схильність до зумовлених культурою ціннісних орієнтирів. З боку мотивації ускладнення ситуацій та їх урізноманітнення надає індивідам і групам можливість (і часом

навіть змушує їх) обирати такі лінії поведінки, що суперечать системі нормативних експектацій. Останні, як ми бачили, ніколи не бувають цілком досконалыми, бо неодмінно містять суперечливі й двозначні елементи, є надмірно або, навпаки, недостатньо визначеними й узагальненими. Тому, з одного боку, мотивація підштовхує людину до неконформної поведінки, цього своєрідного протесту проти асимілюючого впливу пристосовництва, а з другого — самі по собі нормативно-рольові експектації не в змозі повністю задовольнити потребу особи в соціальній орієнтації. Через це індивід змушений самотійно визначати лінію поведінки, обирати шляхи і засоби «програвання» взятих на себе ролей. Перефразуючи відомі прислів'я, Ж. Марсо виклав цю тезу так: «На суспільство поглядай, але й сам метикуй!»

Отже, еволюціонуючи від механіцизму до гуманізму, соціологічна рольова теорія дійшла твердого висновку: можливість і необхідність соціальної творчості на рівні окремої особистості об'єктивно закладені у взаємовідносини людини і суспільства,

Якщо погляди прихильників Айовської школи змінювались у напрямі збільшення значення людського «Я» у виконанні системи ролей, то інша «гілка», що відгалузилася від стовбура соціологічних рольових теорій, від самого початку вважала проблему індивідуального «Я» центральною. Цей напрям, що отримав назву **феноменологічної** соціології, предметом своїх досліджень проголосив не факти соціальної реальності, а те, як їх розуміє та інтерпретує суб'єкт дії.

Для нас цікавим є той парадокс, який був виявлений теоретиками цього напрямку і дещо нагадує знамените запитання:

«Що було спочатку — яйце чи курка?» За базовою рольовою теорією Дж. Міда індивідуальна самосвідомість особи, тобто її «Я», народжується в процесі соціальної взаємодії. Давайте-но придивимося до цієї аксіоми уважніше — запропонували феноменологісти. Чому наш вчинок або слово набуває певного значення? Та тому, що ми змушені замислитися над тим, як сприйме це послання той, кому воно адресоване, і якою може бути наступна реакція-послання у відповідь. Щоб зрозуміти це, потрібно поглянути на себе у цей момент очима іншого, «приміряти» на себе його роль. Саме в цьому й полягає причина! Взаємодіяти вищезгаданим чином з іншими людьми здатне лише наше особисте «Я», яке ще тільки мусить сформуватися в ході соціальної взаємодії. Тобто коло замкнулося: щоб спілкуватися, потрібні принаймні ті, що спілкуються (суб'єкти відповідних ролей), а щоб вони з'явилися, спілкування вже має розгорнутися. Одне слово, Клим вдома—Хоми нема...

Як же вибратися з цього зачарованого кола? Фундатор феноменологічної соціології австрійський учений А. Шюц розмірковував над цією проблемою так. Людина не в змозі «ухопити» за допомогою самосвідомості свій безпосередній стан. Те, що потрапляє в поле нашого розумового зору, вже відбулося і є минулим. (Краще усвідомити суть цього важливого

теоретичного положення допоможуть читачеві результати одного цікавого психологічного дослідження. Вивчаючи зорове сприйняття пілотів під час польотів з надзвуковою швидкістю, експериментатори довели, що в цих умовах сприйняття «запізнюється»: поки сигнал доходить від очей до мозку і перетворюється там на образ баченого, літак встигає подолати в повітрі стометрову відстань!)

А от назовні наше безпосереднє переживання вихоплюється одразу ж — у міміці, жестах, мимовільних вигуках. Оскільки, говорив Шюц, індивід виявляє себе у такий спосіб, остільки інший здатен вловити цю безпосередність і завдяки їй прилучитися до психологічної дійсності свого партнера по спілкуванню, пережити чуже «Я» в його «живій» сучасності. Таким чином, «я знаю більше про іншого, а він знає більше про мене, ніж кожен з нас знає про свій власний потік свідомості,— пише Шюц.— Це нинішнє, спільне для нас обох, є чиста сфера «Ми»... Ми разом беремо участь без будь-якої рефлексії в живій одночасності—«Ми», в той час як «Я» з'являється лише у рефлексивному поверненні до самого себе... Ми нездатні схопити пашу власну дію в її актуальному «зараз», ми можемо збагнути лише ті її частини, що вже відбулися, але дії іншого ми переживаємо в їх живому виконанні»¹⁷. В існуванні досвідомих форм спілкування, що передують раціональному визначенню змісту взаємодій, прибічники феноменологічної соціології якраз і вбачають ключ до вирішення наведеного парадокса.

Загалом можна сказати: якщо натуралістичні концепції в соціології абсолютизують один з моментів рольової поведінки — момент об'єктивної заданості (а) загального набору ролей особи; б) рольового сценарію кожної ролі зокрема; в) нормативних вимог щодо якостей виконавців ролі), ігноруючи той факт, що суспільні закони реалізуються завдяки діяльності свідомих, активних осіб, то феноменологічна соціологія так само однобоко зосереджена на протилежному моменті, її прибічники намагалися привернути увагу до суб'єктивного фактора соціального життя, відкрити для соціології додаткову обширну і цікаву сферу досліджень. «Але, як це часто буває, теорія, що здатна дати часткові пояснення, була видана її авторами за універсальне вирішення корінних соціологічних проблем: природи соціальної реальності, смислу людської комунікації, природи соціальних інститутів тощо... Соціологи-феноменологи забувають, що мотиваційно-сміслова сфера діяльності об'єктивно детермінована і пізнання «значень» вимагає перш за все пізнання об'єктивності, що лежить поза самими цими «значеннями»¹⁸.

Вирішальну роль об'єктивної, матеріальної сторони соціального процесу послідовно відстоює марксистська соціологія. Вона також виходить з тези, що індивідуальне «Я», його специфічні властивості формуються і виявляються тільки завдяки взаємодії з іншими людьми. К. Маркс наголошував, що «індивіди як фізично, так і духовно творять **один одного**», що «розвиток індивіда зумовлений розвитком всіх інших індивідів, з якими він має прями чи посередні стосунки»¹⁹. Розвиваючи цю думку, Л. С. Виготський та його послідовники довели, що

головним механізмом формування свідомості і взагалі всієї складної багаторівневої структури людської психіки є засвоєння сукупності вироблених у ході історичного поступу суспільства видів та форм діяльності. Під час такого засвоєння останні, перетворюючись послідовно у психічні стани, процеси та якості особи, стають її досвідченим надбанням. (Недаремно народне прислів'я каже: «Посієш випадок — збереш звичку, посієш звичку — збереш характер, посієш характер — збереш долю»).

Але далі шляхи марксистської та немарксистської соціології розходяться. Прихильники немарксистських теоретичних концепцій, розглядаючи витoki рольової поведінки, здебільшого зводять їх до безпосередньої міжособової взаємодії або, принаймні, надають їй значення вирішального чинника. Проте на цьому, за марксистською традицією аналізу, зупинятися не можна, а слід зробити наступний крок і поміркувати: чому взаємодія відбувається саме так, а не інакше; чим зумовлена різноманітність її форм; за якими законами вони співвідносяться між собою?

Зокрема, великий внесок у матеріалістичне осмислення природи спілкування та рольової поведінки людей зробив відомий радянський дослідник І. С. Кон. Він підкреслює, що ні в повсякденних розмовах, ні в системі наукових категорій ми не в змозі описати поведінку та взаємостосунки індивіда з іншими людьми інакше, ніж за допомогою понять, що впливають з рольового підходу. Припустимо, нам треба дати характеристику якійсь певній особі — от хоча б колезі по роботі. Як це ми зробимо? Відомо як. Зневажливо посміхнуться бувалі у бувальцях: «Береш за зразок чиюсь іншу характеристику (у просторіччі — «козу») і підставляєш у відповідні місця тексту нові дані.

Але ми пропонуємо розглянути той нежиттєвий випадок, коли «кози» під рукою немає і мізкувати над характеристикою доводиться самотужки. Ладні заприсягтися, що в цій ситуації опис буде складений головним чином шляхом переліку різноманітних соціальних ролей та функцій цієї особи (наприклад, чоловік похилого віку, будівельник за фахом, неодружений, українець, автор рацпропозицій та винаходів, член профспілки тощо). Така характеристика не відбиває, звичайно, індивідуальних ознак особистості. Проте й без неї не обійтися, бо хочемо ми цього чи ні, навіть під час змалювання суто особистих рис (вдумливий чи легковажний, м'який чи суворий, здібний чи бездар) ми неспроможні відокремити їх від рольової поведінки. Талановитий майстер може бути посереднім рибалкою чи музикою; характер, що видається надто м'яким для чоловіка, може виглядати суворим, коли вести мову про жінку. Те, що в поведінці підлітка розцінюється як наївність чи безпосередність, у діях літньої людини набирає вигляду глупства або невихованості.

Визначення особи за допомогою її соціальних ролей, продовжує Кон, здається простою і звичайною справою. Однак " будь-яка соціальна роль передбачає певне соціальне становище,

позицію, яку займає індивід у системі суспільних відносин. А це, у свою чергу, співвідноситься з суспільством як неподільним цілим. Скажімо, становище і роль вузівського викладача передбачає існування певної системи суспільного поділу праці; роль батька і матері залежить від структури та функцій родини, а вони, у свою чергу, визначаються більш загальними соціальними процесами. Так само вік, стать, етнічне походження, що традиційно сприймаються як наслідок біологічної організації індивіда, насправді скориговані суспільними факторами (порізному виглядає роль Жінки за середньовічного домострою і в сучасному емансипованому суспільстві або становище людини з чорною шкірою в Південно-Африканській Республіці і в Анголі).

Отже, щоб зрозуміти конкретну особу, недостатньо змалювати її безпосередні стосунки з іншими людьми. Починати потрібно з суспільства як цілого, хоч такий підхід видається на перший погляд надто абстрактним, бо на рівні побутової свідомості суспільство й особа сприймається як протилежності.

Що ж насправді являє собою людське суспільство? Відправною точкою матеріалістичного розуміння суспільно-історичного розвитку виступають не окремі індивіди (вони не існують поза Суспільством) і не безособові суспільні відносини (бо це відно-1 сини між тими ж таки індивідами), а практика як спільна діяльність людей. За висловом Маркса, люди самі є і акторами, і авторами своєї всесвітньо-історичної драми. Чим багатша на (зміст ця спільна діяльність, тим більш розвиненою і диференційованою стає система суспільних відносин, інститутів та груп. Рівень розвитку продуктивних сил визначає характер і форму виробничих відносин. Ці останні включають у себе конкретні форми суспільного розподілу праці і визначають соціальну структуру суспільства. Соціальні (насамперед класові та ^міжнаціональні) відносини своєрідно відбиваються у системі конкретних соціальних груп— професійних, побутових, сімейних тощо, які створюють специфічне безпосереднє оточення індивіда ²⁰.

Маркс недаремно підкреслював закономірний, безособовий характер виробничих відносин, в яких люди беруть участь не як індивіди, а як представники суспільних груп і верств,— на противагу міжособовим стосункам, що ґрунтуються на менш тривкій основі індивідуальних прихильностей та антипатій. «Це — не відносини одного індивіда до другого індивіда, а відносини робітника до капіталіста, фермера до земельного власника і т. д. Усуньте ці суспільні відносини, і ви знищите все суспільство»²¹. Отже, не без підстав вважаючи суспільні відносини найістотнішими з поміж усіх форм відносин, що існують між людьми, соціологія, політична економія та ще цілий ряд суспільних наук ставлять собі за мету вивчати їх незалежно від індивідуальних якостей осіб, що виступають їх носіями. Варто наголосити, що «цього не слід брати в тому розумінні, ніби, наприклад, рантиє, капіталіст і т. д. перестають бути особами, а в тому

розумінні, що їх особа зумовлена і визначена цілком конкретними класовими відносинами»²². Іншими словами, якості особи не вичерпуються тим, що вона належить до певного класу, суспільної верстви, але значною мірою визначаються такою належністю.

Ілюстрацією останнього положення може бути трагічний сюжет оповідання Б. Лавреньова «Сорок перший». ...Після шторму на безлюдному острові опинилися двоє — юнак і дівчина. Молоді, гарні. Але стосунки між ними пройняті ворожістю і недовірою. Нічого дивного, бо з точки зору місця в системі суспільних відносин вони по різні сторони барикад. Юнак — полонений білий офіцер, дівчина — боєць революційного загону. Та поступово стосунки між ними набувають вирішального значення—почуття класової ненависті змінюється коханням. Ідилічні мрії, плани... Щастя обривається зненацька. До острова наближається човен з білогвардійцями, і юний офіцер, забувши все на світі, стрімголов кидається їм назустріч. А юнка, повагавшись якусь мить, піднімає гвинтівку і стріляє в коханого. Це сорок перший ворог на її рахунку...

Викладаючи своє бачення рольової теорії, І. С. Кон зазначає, що крім детермінації індивіда суспільством через його соціальне становище існує ще один важливий чинник. Нагромаджені людством досвід і знання передаються від покоління до покоління так само, як і знаряддя праці та матеріальні цінності. Але мовні значення та символи — то не просто форми, за допомогою яких індивід виражає своє світосприймання. Вони є рамками, в які вміщуються відповідні почуття та установки, що здатні накладати відбиток на внутрішній світ особи. Та нас зараз більше цікавить перший з названих способів детермінації, оскільки марксистська соціологія вбачає прямий зв'язок між соціальним становищем людини і тими ролями, які вона виконує. З цих позицій роль розглядається як функція, нормативне схвалений зразок поведінки, що очікується від кожного, хто займає дану позицію²³.

Отже, поняття ролі є вихідною клітинкою соціологічного аналізу безпосередньої взаємодії людей. Проте зміст його становлять не тільки міжособові, а й надособові, суспільні відносини. З іншого боку, роль існує поза своїм виконавцем тільки у вигляді наукової абстракції. Коли ж звернутися до розгляду реального спілкування, то тут неможливо ігнорувати специфіку активності різних психологічних типів індивідуального «Я» у привласненні та виконанні рольових функцій.

Картина третя.

А тим часом у сусідів...

Соціологічний екскурс можна продовжувати до нескінченності. Та головні розділи експозиції в рольовому крилі музею суспільствознавчої думки ми проминули. То, мабуть, час уже звергнути погляд до соціально-психологічних рольових теорій.

Основною течією, що бере початок безпосередньо з теоретичних побудов Дж. Міда і від

нього ж отримала своє найменування, є **символічний інтеракціонізм**. Ключовим для даної концепції виступає поняття **інтерації**, тобто все тієї ж взаємодії. Представники цього напрямку намагаються з'ясувати, якими специфічними засобами здійснюється й регулюється процес соціальної взаємодії людей. Звідси така увага до символу як засобу комунікації і формування особи, її рольової поведінки.

Ось що говорить про предмет своїх досліджень провідний теоретик даного напрямку, засновник так званої «Чикагської школи» інтеракціонізму Г. Блумер: «Термін «символічна інтерація» стосується цілком визначеного, особливого виду інтерації, яка здійснюється людьми. Особливість цієї інтерації полягає в тому, що люди інтерпретують або визначають дії одне одного, а не просто реагують на них. Їх реакції не викликаються безпосередніми діями іншого, а ґрунтуються на значенні, яке вони надають подібним діям. Таким чином, інтерація людей опосередковується використанням символів, їх інтерпретацією або наданням значення діям іншого»²⁴. На відміну від звичайного знаку символ містить у собі натяк на принцип побудови, суттєву ознаку явища чи об'єкта, які позначає, а справа людини — розшифрувати загадку кожного такого послання.

Виграшним моментом інтеракціонізму в цілому (і символічного зокрема) є визнання нерозривного зв'язку людини і соціума, проголошення тези про неможливість формування особистості поза суспільством. При цьому підкреслюється активне творче начало в людині. «Практично всі соціологічні концепції людського суспільства не враховують, що індивіди, які складають суспільство, мають «особисте Я»... Таким чином, соціальні дії людей розглядаються як зовнішній потік або вияв сил, що на них впливають, а не як акти, які будуються людьми за допомогою інтерпретації ними тих ситуацій, в які вони потрапляють. Людське суспільство слід розглядати як таке, що складається з діючих людей, а життя суспільства—як таке, що складається з цих дій»²⁵. Для послідовників ідеї символічного інтеракціонізму «Я» постає не у вигляді відпрепарованого скелета соціальних ролей та психологічних структур, що не ладен і поворухнутися без прикладеного ззовні зусилля, а як **процес** самопізнання й саморозвитку, нескінченного діалогу з самим **собою**.

На жаль, світ, у якому діє ця активна особа, є (якщо слідувати концепції символічного інтеракціонізму до кінця) світом ілюзорним, примарним, бо складається не з реальних об'єктів, а з їх значень, які індивід конструє для себе. В рамках наукових теорій, що становлять інтеракціоністську течію в соціальній психології, не знаходиться місця для аналізу впливу об'єктивних суспільних відносин і праці на формування особи. Соціально-рольові зв'язки та відносини зводяться в розробках інтеракціоністів до міжособової комунікації, групової взаємодії людей, а «структурні характеристики, такі, як «культура», «соціальна система», «соціальна стратифікація» або «соціальні ролі», створюють умови для їх дії, але не визначають

ці дії²⁶.

З огляду на тему нашої розмови з читачем варто кинути бодай побіжний погляд на методологічні засади практичних досліджень прихильників інтеракціонізму. Надаючи першочергового значення в теоретичних поясненнях соціального процесу активності «особистого Я», в галузі емпірики вони виступають (і небезпідставно) проти широкого використання експериментальних методів, що передбачають прямий контакт дослідника з досліджуваними. Скажімо, в соціології за умов дотримання методичних стандартів збирання даних прийнято нехтувати тим впливом, який справляє на респондентів сама процедура збирання. Але це все одно, що міряти температуру води у склянці за допомогою градусника і **не враховувати його власну температуру до моменту занурювання**. Для звичайних побутових вимірювань така похибка неістотна, однак для витончених хімічних **чи** біологічних дослідів може мати катастрофічні наслідки.

Так само й у психологічних та соціологічних дослідженнях є ризик, що прояви індивідуальної активності внаслідок самого вже факту їх безпосереднього дослідження відчутливо зміняться і будуть «схоплені» не у властивому їм природному стані. Виходячи з такого роду методологічних міркувань, адепти символічного інтеракціонізму вважають за краще використовувати так звану м'яку техніку досліджень: вивчення особистих документів— листів, щоденників, автобіографій, включене спо- стереження тощо.

У зв'язку з цим у рамках інтеракціоністського напрямку було сформульовано ряд принципів, які підкреслюють необхідність розуміння суб'єктивних станів досліджуваного, прагнення вжитися в них і збагнути. Гадаємо, що ці принципи корисно пам'ятати всім, хто намагається досліджувати людину **.або** принаймні цікавитися результатами таких досліджень.

По-перше, оскільки міжособа взаємодія відбувається на зовнішньому і внутрішньому (об'єктивному та суб'єктивному) рівнях і оскільки значення об'єктів можуть змінюватись навіть протягом однієї і тієї ж взаємодії, остільки необхідно співставляти внутрішній підтекст поведінки з її очевидними для спостереження зовнішніми зразками. Приклад такого співставлення на рівні практичної психології наводять славнозвісні автори «Дванадцяти стільців» та «Золотого теляти». Один комівоєжер каже іншому: «Послухайте, ви кажете мені, що їдете до Одеси (зразок зовнішньої вербальної поведінки — якщо висловлюватися мовою науки), щоб я подумав, що ви туди не їдете (прихований внутрішній підтекст). Але ж ви насправді їдете до Одеси (значення, що надав початковій репліці-повідомленню співрозмовник), то навіщо ви брешете (реакція обурення у відповідь)?»

По-друге, дослідник повинен розглядати зміст взаємодії з [!] точки зору тих, хто бере в ній участь; при цьому мусить бути відтворений процес надання суб'єктивних значень предметам, явищам та особам,, а також процес «кристалізації», стабілізації значень, що відбувається під час

«застигання» форм взаємодії. Це дасть змогу позбутися «помилки об'єктивізму», коли дослідник мимоволі підмінює своєю точкою зору точку зору піддослідних. Секрет успіхів славетного комісара Мегре якраз у тому й полягає, що у своїй детективній діяльності він неухильно керується цим принципом. Аналізуючи обставини злочину, Мегре насамперед вживається у психологічну атмосферу, що йому передувала; розмірковуючи над версіями, він ніколи не ставить себе на місце злочинця (попри поширеність такого хибного уявлення про метод Мегре), а, сховавши у найвіддаленіший куточок свідомості власне «Я», намагається повністю перевтілитися в іншу особистість.

По-третє, «прийняття» ролі піддослідного дає змогу збагнути зв'язок суб'єктивних значень з груповими та соціальними структурами, точніше, з тими стандартизованими значеннями (нормами, цінностями, експектаціями), які функціонують у цих структурах. За ілюстраціями до цього положення звернемось до Михайла Жванецького, який у монолозі «Гра слів, яку неможливо перекласти» дає ряд вірців специфічних для нашого суспільства символів. «Наші лиха неперекладні,— стверджує сатирик. — Неможливо перекласти, що означає «будеш третім» або «ви тут не стояли, я тут стояв», що таке «товариші, ви самі себе затримуєте»... Тільки «свій» розуміє, що таке «витрата бензину на сто кілометрів»; тільки «свій» розуміє, яка тут гра цифр, запчастин, самоскидів та автолюбителів... Тільки «свій» здатний второпати, що не газета нам, а ми газеті новини повідомляємо...».

Та жарти жартами, а воно й справді рольова поведінка, особливо її мотиваційна структура, лишається неостаточно розшифрованою дослідником до того моменту, поки не буде уточнений соціальний та груповий «фон» суб'єкта ролі. Особливості впливу суспільно-культурного фону на характер суб'єктивних значень ми продемонстрували за допомогою уривків з гуморески. Щодо коригуючого впливу будь-якої соціальної групи — вікової, фахової, освітньої — то тут важко вибрати приклад, бо їх аж надто рясно. Скажімо, такі загальноживані слова, як «дуб», «ковдра», «ізіум», значення яких, здавалося б, очевидне, на жаргоні карних злочинців означають відповідно «карбованець», «паспорт», «дощ». За манерою триматись, звичаями і звичками, професійним сленгом пізнають «один одного здалеку» не тільки моряки, а й шахтарі, лікарі, водії, художники. І так само легко відрізняють чужака завдяки його нездатності вписатися у специфіку норм взаємодії даного соціуму. Згадаємо, чому патер Браун з оповідання Г. К. Честертон «Сапфіровий хрест» запідозрив, що його вдягнений священником супутник насправді ' не той, кого з себе вдає: зловмисник у розмові «нападав на розум, а у священників це не заведено».

Наш шановний читач вже, певно, збагнув, що так само надавані особою значення модифікуються відповідно до характеру спілкування у малих (контактних) групах, до яких ця особа належить. У житті кожному неодноразово доводилося бувати в чужих для нього, але

міцно здружених, «збитих» колективах (чи просто компаніях) і спостерігати, як люди в них розуміють одне одного з напівслова, вкладають тільки їм відомий смисл у жест, гримасу, натяк. Гарним прикладом такої «згорнутої» спів-дії, що базується на узгодженій сталості специфічних для членів даної групи значень, є анекдот про те, як у згуртованому товаристві замість того, щоб розповідати давно відомі анекдоти, просто називають їх порядкові номери. Для групи ситуація зрозуміла, а сторонній людині, доки їй не розтлумачать суті справи, видається чудернацьким, що люди навколо регочуть, варто лише назвати цифру «тринадцять» чи «шістдесят вісім».

По-четверте. Дослідникові не зайве тримати у полі зору ситуаційну сторону рольової взаємодії: за яких обставин вона відбувається, протягом якого часу і таке інше. Важливість конкретних умов рольового спілкування і для самого процесу взаємодії, і для його результатів неможливо переоцінити. За прикладами далеко ходити не доводиться. Надто добре знає і вправно використовує силу обставин (особливо — чари сутінків) при виконанні ролей усе поспіль жіноцтво. Чудово розумівся на цьому і каліф Гарун-аль-Рашид з казок «Тисячі і однієї ночі». Звечора, перебраний у бідні шати, він блукав містом у пошуках пригод, а вранці, приголомшуючи вчорашніх співбесідників величчю та пишнотою, реалізовував вигоди такого різючого перевтілення.

Можливий і протилежний випадок. Саме внаслідок ситуативної неузгодженості своєї рольової поведінки з експектаціями оточуючих страждає дурник з народної казки, коли на пожежі сміється і танцює, на весіллі побивається і голосить, а зустрічній похоронній процесії від щирого серця бажає: «носити вам — не переносити!» Бідолаха начебто неухильно виконує рольові інструкції, а результат щоразу невтішний — синці та лайка.

Підбиваючи підсумки, слід наголосити, що всі перелічені методологічні принципи спрямовані на одне—тлумачити факти рольової поведінки дослідник повинен не інакше, як у нерозривному зв'язку з її суспільним, соціальним, соціально-психологічним та психологічним контекстом і то—якнайширшим. Відмінності у значеннях, що надаються різними особами одним і тим самим об'єктам, бувають настільки різючі, що, вступаючи у спілкування з незнайомими людьми, ми потрапляємо, за улюбленим висловом Ж. Марсо, «прямісінько на мінне поле семантики».

Здавалося б, що може бути небезпечного у слові «млинець»? Однак бравий ковбой Джедсон Вірна Смерть з новели О'Генрі «Пімієнтські млинці» натрапив на семантичну «міну», що її за-клав підступний суперник у коханні — вівчар Джексон Птаха з виярку Шолудивого Осла, саме в зв'язку з цією смачною стравою. (Нагадаємо: упадаючи коло дівчини, Вірна Смерть помітив непроханого конкурента і вирішив «відшити» його. Однак вівчар запевнив, що зазіхає тільки на кулінарний рецепт приготування млинців, які нібито чудово пече дівчина, і взяв з Джедсона

обіцянку допомогти здобути цей «фірмовий» секрет. Водночас він повідав дівчині, що якимось на біваці пекли млинці і хтось з ковбоїв тріснув Дредсона по маківці сковорідкою. З того часу варто йому розхвилюватися, як рана починає турбувати, і Дредсон стає небезпечним і марить млинцями. Наслідки уявити нескладно: нічого не підозрюючи, Вірна Смерть наступив на цю «міну», тобто невідповідність між суб'єктивними значеннями слова-символу «млинець», і його матримоніальні плани розлетілися вщент!).

У довершеному вигляді ситуація взаємодії, де контекст рольового партнера цілком незнаний і **будь-яка** дія здатна викликати **будь-який** резонанс, може виникнути хіба що під час зіткнення людства з представниками інопланетних цивілізацій. (цю тему за можливість несподіваних сюжетних ходів особливо полюбляють письменники-фантасти). Але то справа неіснуючої ще науки – ксенопсихології. А нам час повернутися до основної лінії нашої розповіді.

Особливе місце серед представників рольових теорій займає американський соціолог і соціопсихолог Е. Гоффман, що висунув концепцію “соціальної драматургії”. Ця концепція ґрунтується на фактичному ототожненні реальних життєвих ситуацій і театральної вистави. Гоффман розглядає всіх членів суспільства як акторів і досліджує “технологію” рольової поведінки за аналогією з виконавчою майстерністю учасників театрального дійства.

Суть його теорії така. Індивід завжди намагається певним чином “подати” себе в суспільстві, представити соціальному оточенню таку інформацію про себе, яка створить йому привабливий в очах інших людей образ (так званий імідж). Пригадаємо рядки з комедії Великого Кобзаря “Сон”:

А той, тихий та тверезий
Богобоязливий,
Як кішечка підкрадається,
Вижде нещасливий
У тебе час та й запустить
Пазури в печінки, –
І не благай: не вимолять
Ні діти, ні жінка.

Оті визначення – “тихий”, “тверезий”, “богобоязливий” – якраз і є характеристиками іміджу, за удаваною благочестивістю якого ховається жорстокий і безжальний хижак у людській подобі.

Механізм створення іміджу є, за Е. Гоффманом, **універсальним** для людського спілкування. Справедливість цього твердження чудово ілюструє сценка з “Пригод Тома Сойєра”. До недільної школи у крихітному містечку завітав високий гість – окружний суддя. З нагоди цієї неабиякої події у школі, як воно заведено (і ведеться досі – згадаймо лишень свої

власні шкільні роки, читачу), зчинилася справжнісінька веремія.

Кумедно спостерігати за тим, як ця ситуація додає усім без винятку присутнім запалу в побудові відповідних іміджів. Директор школи (плюгавий чоловік років тридцяти п'яти, стрижений, з цапиною борідкою) заходився “показувати себе”. Він гарячково віддавав накази, розпорядження, гасав туди-сюди. Бібліотекар теж “показував себе”, бігаючи всюди з оберемком книжок, страшенно галасуючи. Молоді вчительки “показували себе”, ніжно схиляючись до дітей (яких вони щойно частували стусанами і скубли за вуха), з усмішкою сварячись пальчиками неслухняним хлопчикам і підбадьорюючи слухняних. Молоді вчителі “показували себе”, виявляючи свою владу коротенькими зауваженнями та запроваджуючи “похвальну” дисципліну. Дівчатка теж “показували себе” всякими способами, а хлопчики “показували себе” так старанно, що повітря було сповнене шелестом паперу та мурмотінням голосів. А над усім цим височіла постать великої людини, котра сидячи в кріслі, розливала гордовиту суддівську посмішку, так би мовити, грілася в промінні власної величі, бо суддя теж “показував себе”²⁷.

Створюючи імідж, людина намагається також – свідомо чи несвідомо – контролювати надходження інформації про себе – образно кажучи, крадькома позирає час від часу на співбесідників. Робиться це для того, щоб перевірити, чи справляє виконання ролі відповідне враження, чи є надія викликати “запрограмований” зворотний зв'язок. При цьому від індивіда під час комунікації ідуть два потоки інформації, або, як зве її Гоффман, експресії. Перший потік становлять експресії, що видає особистість, другий – експресії, що видають її. Експресії останнього типу виглядають більш ситуативними, ненавмисними, і тому люди проникливі вірять їм більше, ніж словам. Зрадливе тремтіння пальців, миттєва зміна виразу на обличчі, скоса кинутий погляд – усі ці другорядні деталі поведінки відіграють вирішальне значення при оцінці щирості співрозмовника. “Я платив би вам по десять фунтів на тиждень за оте старече тремтіння колін!” – вражено вигукує недолугий сищик Лестрейд, обдурений майстерним перевтіленням Шерлока Холмса у старого матроса.

Однак усі ці “достовірні” і такі переконливі для спостерігача деталі можуть бути вдало зімітовані, як і довів це щойно наведений приклад з практики геніального детектива. Більше того, звичка “підробляти” увесь другий потік експресії, приводити його у відповідність з першим (тобто з “основною легендою”) може стати другою натурою людини. Вона починає лицемірити не тільки на словах, а й поглядом очей, рухами, вчинками, бо така подвійна експресія несхибно “б`є у ціль”, створюючи в очах оточуючих жаданий для особи образ.

Розкриваючи це положення своєї теорії, Гоффман запозичує приклад з художньої літератури – роману В. Сенсома “Суперник жіноцтва”. Ось як старанно “будує” потоки своїх експресій герой цього роману на ім'я Пріді (англієць, що відпочиває на іспанському курорті), коли вперше з'являється на пляжі біля літнього готелю. “Перш за все він повинен довести до відома

потенційного товариства, в якому минатиме його відпустка, що воно його геть чисто не обходить. Він дивився крізь оточуючих, повз оточуючих, через оточуючих – очі губилися у просторі. Узбережжя повинно бути порожнім. Якщо випадково м'яч перетинав його шлях, він набирив здивованого вигляду і лише згодом, наче відірвавшись від роздумів, дозволяв посмішці осяяти своє обличчя (Пріді доброзичливий); огледівшись навкруги і ошелешений тим, що на узбережжі ще є люди, він відпасовував м'яча з невизначеною посмішкою, а тоді безтурботно поновлював своє байдуже дослідження простору.

Але надійшов час влаштувати невеличку виставу ідеального Пріді. Обхідними маневрами він надавав можливість будь-кому роздивитись назву його книги — іспанського перекладу Гомера, а потім, склавши разом свою пляжну ковдру і торбинку в охайний пакет, що не пропускав піску (методичний і розсудливий Пріді), повільно підвівся, невимушене вистручив своє велетенське тіло («великий кіт» Пріді), відкинувши свої сандалі (безтурботний Пріді, врешті-решт)».

Як бачимо, хитрун Пріді добре розраховує свої дії, створюючи потрібний йому ефект. Але чи й справді він такий меткий? Річ у тім, що дії по (формуванню вигідного для себе іміджу особа може виконувати іноді зумисно, чітко обмірковуючи кожен крок, а іноді з розрахунку, однак не до кінця свідомо. Мається на увазі, що часом традиції ролі змушують її виконавця створювати досконало продуманий зовнішній образ, а сам він несхильний справляти таке враження. Виходить щось ніби на зразок: «Я маю власну думку, але не розділяю її» у перекладі на «мову поведінки». Оточуючі, у свою чергу, можуть сприйняти зовнішній обрис ролі за «чисту монету», тобто за вияв справжніх мотивів. А може трапитись і навпаки — правдиві експресії розцінюються як такі, що цілеспрямовано працюють на бажаний імідж. В обох випадках оцінка рольових намірів індивіда виявляється помилковою.

Знаючи з власного досвіду, що «робота на образ» контролюється особою лише до деякої міри (як не брешти— все одно про хопишся), люди схильні розділяти все, що бачать і чують під час спілкування, на дві частини. Перша — це ті експресії, щ< їх «підробити» відносно легко: словесні декларації, «стандарт ні» посмішки тощо. Друга — такі деталі поведінки, які зімітувати вкрай складно або взагалі неможливо. Зважаючи на цю різницю, експресії другого типу вважають більш вірогідними використовують для контролю експресій першого типу.

Для прикладу пропонуємо розглянути таку нескладну схему Такий собі «А» прагне дізнатись, що насправді один його знайомий («Б») думає про іншого знайомого («В»). Щоб отримати відповідь, йому варто лише дочекатись, щоб за відсутності «В» зайшла розмова про нього, і «Б» узяв у ній участь. Тоді крадькома слідкуючи за виразом обличчя та іншими експресивними формами поведінки «Б» у той час, коли «В» хвалять чи, навпаки, гудять, наш цікавий «А» отримає надійну інформацію до роздумів про ставлення «Б» до відсутнього «В».

Схожу ситуацію штучно змодельював Гамлет, принц Датський, щоб з'ясувати, чи справді у смерті його батька винен король. Він навіть ускладнив схему експерименту, запросивши задля об'єктивності ще одного спостерігача-експерта — **свого** і друга Гораціо:

Сей вечір буде королю **вистава**;

Одна в ній сцена смерть мого батька Відтворить так, як я тобі
повів. Як гратимуть її, ти, будь ласкав, Мого дядька, мов
меткий ловець, Пильнуй; якщо з глибин його душі Не зрине на
поверхню гріх тяжкий, То, значить, нам являвся сам диявол І в
мене помисли брудні, мов кузня Вулканова. Слідкуй і
примічай. Я теж уп'юсь йому в лице очима;

Що бачили, ми потім порівняєм І дійдем висновку.

Проте досвідчені люди чудово знають, що сторонні намагатимуться перевірити щирість контрольованих елементів їх поведінки шляхом співставлення з неконтрольованими. Саме так діє контррозвідник капітан Альохін (з роману В. Богомолова «У серпні сорок четвертого»), уважно фіксуючи майже невлітими невідповідності поведінки під час перевірки документів у підозрюваних, Цей спосіб аналізу зрештою допомагає йому розшифрувати фашистських агентів.

Та буває і так, що трапила коса на камінь. Іноді Індивідові щастить використати для зміцнення свого позитивного іміджу саме отой потік некерованих (начебто!) експресій, що, як вважається, несе цілком надійну інформацію. Скажімо, це трапляється тоді, коли завбачлива людина зберігає на обличчі відповідний вираз, навіть якщо ладна заприсягнути, що на її мимовільну реакцію не чатують чийсь цікаві очі чи вуха. В такому разі нелегко з'ясувати, чи насправді вона думає так, **як** говорить і робить.

Гадаємо, що для більш докладного опису прийомів такої складної рольової взаємодії варто надати слово фахівцеві — розвіднику Емілю Боеву з роману Б. Райнова «Велика нудьга».

Ось як він аналізує ситуацію, потрапивши «під ковпак» стеження: «І все-таки дрібні перипетії й окремі репліки... містять досить вихідних даних, щоб скласти про мене початкове уявлення. Найнезначніші мої жести та найвипадковіші репліки, відповідно оброблені й зіставлені, набули службової виразності. Ставлення до стриптизу, поведінка під час танцю, кількість випитих чарок, стан під час і після гулянки, реакція на ту чи іншу чужу репліку, значення тієї чи іншої моєї репліки, взагалі уся сукупність дрібниць, з яких складена гулянка, тут узагальнена в сухі канцелярські фрази, що заповнюють відповідні графи: ставлення до жінок і спиртного, до подорожей і доброї кухні, до грошей та матеріальних вигод, до наукової роботи і авантюри, балакучий чи стриманий, суєтний чи скромний, швидкий чи неповороткий у

діях, імпульсивний чи витриманий, підозріливий чи легковірний, проникливий чи поверховий і ще ряд констатацій цього стибу. Отак складена характеристика була б досить повною і, звісно, досить неправильною. Бо я, добродушно піддаючись іспитові, намагався випнути деякі свої риси про випадок, якщо на мене справді збираються складати кадрове досє. Корисна обачність, особливо в поєднанні з певною далекоглядністю. Бо справа не тільки в тому, щоб створити хибне уявлення про себе. Необхідно, щоб воно було хибне в точно визначених пунктах і в точно визначеному смислі»²⁸.

Що тут додати? Хіба те, що даний вид контролю й самоконтролю з боку індивіда відкриває таку стадію інформаційної гри, на якій можливий потенційно нескінченний цикл маскування, розкриття брехливої відвертості, нового викриття і т. д. Особа, що володіє цим «мистецтвом», може багато чого досягти в житті. Звичайно, інші люди можуть відчути або припустити, виходячи із загальних міркувань, що існує якась імовірність маніпуляції тими елементами поведінки, які традиційно вважаються некерованими, спонтанними. Це озброює їх психологічною готовністю до того, що потрібно видобувати правдиву інформацію з такого більш складного варіанта рольової поведінки. Надбудова таких «поверхів» розшифрування дій партнера по спілкуванню за ситуації «дока на доку» може відбуватися за принципом «казки про білого бичка». При цьому «меч гримить об щит», митецькі прийоми імітацій експресій породжують витончені методи перевірки щирості поведінки індивідів під час спілкування. Але, як наголошує Гоффман, мистецтво зривати «рольові маски» розвивається швидше, ніж наше уміння маніпулювати власною поведінкою. І скільки б «ходів» не було зроблено сторонами в інформаційній грі, «спостерігач» завжди має перевагу над «актором».

«Бреши, та міру знай» — каже прислів'я. Для нас це пряма вказівка: ні, не на те, щоб «закруглятись»,— як, певно, встигли подумати найкмітливіші,— а на ту обставину, що за звичайних умов визначення учасниками спілкування ситуації значною мірою взаємопогоджені. Це не обов'язково той тип злагоди, що виникає, коли кожен щиро виражає те, що думає і відчуває, і знаходить цілковите розуміння у співрозмовників. Змальований тип гармонії частіше виявляється недосяжним ідеалом. Та це не заважає суспільству спокійнісінько існувати далі. Рятує становище «мовчазна змова», до якої вступило майже все людство—окрім божевільних, правдолюбців та «божевільних правдолюбців», тобто блазнів (остання роль є дуже цікавою в історико-соціальному відношенні, та про це згодом). Аксиомою поведінки учасників цієї змови є те, що кожен з них «за власною волею» придушує свої справжні почуття. Натомість демонструються ті почуття, що будуть, як здається індивідові, хоча б тимчасово прийнятні для оточуючих. Загальна установка виголошує: «Ти роби вигляд, що кажеш правду, а я вдаватиму, що вірю в це». Підтримка видимої однакості полегшується тим, що кожен учасник взаємодії приховує власні наміри заявами, в яких визнаються загальноприйняті

суспільні цінності.

Змальований рівень стосунків між людьми Гоффман називає «робочою згодою». Остання багато в чому нагадує принцип конвенціональності індивідуальних ролей (про який уже йшлося), але має і певні важливі відмінності. Зокрема, Гоффман вважає, що кожний учасник взаємодії має змогу встановлювати попередні формальні правила стосовно того, що життєво необхідне йому, але безпосередньо не обходить інших. Зважаючи на таку люб'язність, він не втручається у справи, важливі для інших, однак незначущі для нього самого.

Далі. Учасники взаємодії поділяють загальне для всіх визначення ситуації спілкування, яке ґрунтується не на реальній угоді про те, що **мусило б** мати місце, а на тимчасовій згоді з приводу того, на що претендує кожний. Взаємостосунки Слона і Моськи з відомої байки— характерний приклад «робочої Згоди». В житті, як і в байці, моськи торжествують не внаслідок реального співвідношення сил чи хоробрості, а тому, що слони до пори до часу приймають їх претензії і дозволяють дзявкати на себе...

Ще один важливий момент. Поміж рольовими партнерами існує так ж мовчазна, проте цілком реальна, згода—намагатися утримуватися від прямого конфлікту, не переходячи певної незримої межі, якщо, звісно, ситуація не змушує вдатися до відкритих «воєнних дій».

«Робоча згода» — річ досить нетривка, хоча і може в окремих випадках зберігатися необмежене довгий час. Криза настає тоді, коли відбуваються події, що дискредитують «образи» учасників цієї угоди. Коли це трапляється, тобто «правила гри» порушуються, взаємодія руйнується сама собою. Такі колізії могли б мати місце набагато частіше, ніж мають насправді, якби люди заздалегідь не вживали запобіжних заходів. Якщо вже не щастить перехопити і знешкодити небезпечну для іміджу інформацію, то застосовується сукупність прийомів, що дають змогу послабити її руйнівний ефект.

Якщо, зокрема, індивід самотужки намагається виправити становище, амортизувати негативний вплив якихось вчинків чи подій, то має місце **захисна дія**. Якщо ж «робочу згоду» намагаються врятувати з яких то б не було мотивів інші її учасники, що їх імідж безпосередньо не скомпрометований, то мова йде про **охоронні дії**. І той, і другий засоби ґрунтуються на принципі превентивності, тобто вжиття заздалегідь запобіжних заходів.

Приклад такої «гри на випередження» запозичимо з народної казки. Молода господиня порасться у хаті, доводячи до блиску миски та каструлі (і відночас—свій імідж Дбайливої господарки). Та раптом—горе: клятий горщик вислизнув з рук і розбився. Ні, то не горщик — то розлетілася на скалки добра репутація господині. Перша думка: прибрати, приховати якнайшвидше! Але ж коза... Ось вона замекала — певно, бачила і все розкаже. Господиня до неї — і ну пестити, умовляти. Та коза невмолима у своїй принциповості. Аж тут і свекруха нагодилася. Що робити? Вступає в дію захисний механізм: аби випередити козу, молодиця сама розповідає

свекрусі про свою прикру пригоду, ще й жаліється на невмолиму донощицю. Свекруха сприймає каяття поблажливо і згодна з ситуативними претензіями невістки на збереження іміджу. Отже, захисний механізм спрацював, і «робочу згоду» між цими двома суб'єктами спільної дії врятовано. Але ще лишається залагодити справу з чоловіком господині, бо підступна коза не мине нагоди розповісти йому про все. Свекруха усією силою свого авторитету намагається «натиснути» на козу, та даремно. Тоді лишається останній засіб — вдатися до **охоронних** дій. Тільки-но син ступає до двору, стара кидається йому назустріч і, позмовницьки озираючись, пошепки оповідає всю історію і просить не вірити намовлянням кози. Щоправда, за сюжетом казки, її дипломатія не досягла мети. Чоловік «утік з дому, щоб пошукати, чи є де у світі більші дурепи». Та в житті охоронний механізм здебільшого спрацьовує справно, вносячи толерантність у людські взаємини.

Не можна проминути й ту обставину, що нарівні з бажанням оборонити «робочу згоду» і таким чином зберегти статус-кво } взаємовідносинах учасники спілкування можуть здійснювати протилежні наміри. Повсякчасно трапляються ситуації, в якій індивіди намагаються зруйнувати «робочу угоду» або принаймні змусити рольових партнерів переглянути її. Крайній випадок зіткнення двох тенденцій — охоронної і руйнівної — описаний в одному з «одеських оповідань» І. Бабеля. Старий нальотчик Фроїм Грач приходить до ЧК, щоб «домовитися» з допомогою хабара, аби відпустили його «орлів». Чинячи так, він дотримується встановленого за царату рольового розподілу функцій у взаємодії «сищики — злодії». Фроїм чудово знає умову гри:

«Попався — плати». Та тільки на цей раз розмова відбувається за іншим сценарієм, і у фіналі на бандита чекає свинцева крапка. Фроїм Грач навіть трохи симпатичний своєю наївною вірою у непорушність норм рольової поведінки, такою собі «гангстерською чесністю». Та Радянська влада в особі голови ЧК вважає за неможливе «грати» з бандитом за правилами старого світу...

Однак здебільшого засоби скасування «робочої згоди» мають менш драматичний характер. Це можуть бути грубі дотепи, розиграші та соціальні ігри, мета яких — свідоме створення ситуації замішання, розгубленості, що виводять індивіда із звичного «амплуа». Щось схоже трапилося з бідолашним кентервільським приви́дом (з однойменного оповідання О. Уайльда), коли в замку поселилася родина американського мільйонера. Замість ото, щоб страхатися витівок приви́да, як то годилося б за традиційною «робочою згодою» між ним та мешканцями замку, нові володарі замку самі лякають «поважного» духа, влаштовують на нього засідки, пастки і т. п. У результаті привид, як і будь-яка людина за схожих обставин, змушений змінити свою рольову поведінку, аби досягти нової «робочої згоди». Певно, не існує груп, де б не використовувались такі попереджувальні маневри і санкції. Вони прямо застерігають особу: будь скромнішим у своїх претензіях. Якщо ж їй і надалі бракує розсудливості у взаєминах з

іншими людьми, то рано чи пізно на неї чекають перипетії, подібні до тих, що пережив завдяки власній самовпевненості та зарозумілості шекспірівський персонаж Мальволіо.

^

Зауважимо на додаток, що індивід може й сам себе застерігати проти порушень «робочої згоди». Для цього досить уявити себе в якійсь небажаній ситуації. Неприємні почуття, що викликає такий образ, будуть зовсім не уявні. Вони почасти й виконують роль підсвідомого режисера. Декому навіть вдається вкрай залякати себе самого так, як от чеховському Белікову, цій «людині у футлярі».

Важливе значення в рольовій теорії Гоффмана надається початковій інформації про партнера, на основі якої особа починає визначати ситуацію спілкування і намічати ряд дій у відповідь. Гоффман вважає, що те, як індивід подав себе з самого початку, накладає на нього обов'язок тримати себе таким же чином і надалі. Звичайно, в ході розвитку взаємодії виникають нові моменти, що коригують і доповнюють початкове враження. Та **все ж** цей розвиток неодмінно впливатиме зі стартових позицій тих, що спілкуються, або принаймні не суперечитиме їм. Звідси висновок, що індивідові значно легше з самого початку обирати лінію поведінки (роль) у співдії, ніж міняти її згодом.

Немає сумніву, що «правило першого враження» має серйозне значення для практики виховання та управління. Досвідчені вчителі, керівники добре знають, що перше знайомство з колективом накладає відбиток, який змінити потім дуже складно. Неважко уявити, яким буде авторитет командира, що під час першої зустрічі з підлеглими набундючено заявив: «Я до вас прибув із знаменитої Кантемирівської дивізії, а там, як відомо, дурнів не тримають»²⁹. (Звичайно, легше змалювати те, як не **треба** знайомитись, ніж те, як треба. Універсальних рецептів тут немає. Проте деякі поради все ж таки ризикуємо дати читачеві. Зокрема, Жюль Марсо пропонує таку тактику знайомства з майбутніми підлеглими: «Першого ж дня потрібно дати зрозуміти, хто господар становища. Почати ви повинні впевнено і досить суворо, щоб пізніше пом'якшити ставлення, коли справа піде. Можна діяти і протилежним чином — якщо ви хочете із своєї вимогливості зробити розвагу для підлеглих»).

Підбиваючи підсумки, варто зауважити, що існує задосить поважних причин для того, щоб людина контролювала враження, яке вона справляє на інших людей. Конкретний зміст ролей, що їх виконують індивідуальні учасники взаємодії, ми тимчасово «вилучили з обігу» і тому не брали до уваги, роблячи такий висновок. Але гадаємо, що для підтвердження його справедливості цілком достатньо вже проведеного аналізу драматургічних проблем рольової поведінки особи. У суспільному житті з цими проблемами доводиться зустрічатися на кожному кроці.

Виконання ролі з погляду соціально-драматургічного підходу можна визначити як активність даного учасника у даних обставинах співдії, що спрямована на інших її учасників.

Якщо взяти дії когось з «акторів» за точку відліку, то можна окреслити коло усіх діючих персонажів; їх Гоффман пропонує називати аудиторією або співучасниками. При цьому склад дій, що використовуються індивідом під час виконання даної ролі, він іменує «партією» або «шаблоном». Коли особа — виконавець ролі — за різних обставин «програє» одну й ту саму «партію» | перед однією й тією ж аудиторією, викристалізується соціальне відношення. На зорі розвитку суспільства чисельні повтори певних «партій» зробили їх типовими. Так з'явилися соціальні ролі-функції Вождя, Жреця, Наставника і т. п. Кожна соціальна роль, за Гоффманом, є узагальненням цілої низки «партій», що виконуються різними особами в різних групах, але і обставини дії, і склад співучасників подібні.

Гадаємо, що у вас, шановний читачу, вже починає іти обертом голова від усіх отих теорій та теорійок. Воно й не дивно. «Я так досі достеменно і не знаю, яка з двох ситуацій: злізти на верхівку дерева науки чи впасти з верхівки звичайного дерева — гарантує більше неприємних відчуттів,— звіряється Ж. Марсо.— Та я вибачаю собі таку необізнаність, оскільки за все життя жодного разу не зумів зробити до пуття ні того, ні другого». Та нам конче необхідно здертися на ще одну дебелу «гілку» дерева рольових теорій, «аби покуштувати плодів, що вирости на ній». Мова йде про вітчизняну психологію.

Вихідним її принципом є розгляд особи та її поведінки у найширшому соціальному контексті. Цей контекст створюється системою реальних відносин особи із зовнішнім світом. Визнаний фахівець у галузі людинознавства Б. А. Ананьєв, окреслюючи загальні теоретичні засади розгляду проблеми «людина— роль— спілкування», наголошував, що «поняття соціальної ролі, яке так широко розповсюджене в сучасній соціології та соціальній психології, повинно бути включене в більш широку систему соціологічних понять (соціальне становище, позиція, структура соціума, сфери суспільної діяльності, класи й соціальні групи, суспільні інститути і т. д.)»³⁰. Образно кажучи, це і є головний канон зображення (і пояснення) людини.

Згідно з марксистськими принципами не досить змалювати особу в повен зріст, від маківки до п'ят, старанно виписати її поставу, кожен рисочку обличчя і навіть передати вираз очей. Точніше, цього вистачить для живопису, але не для наукового пізнання. З погляду психології як науки зобразити так особу означає по-варварськи вибатурити її портрет з епічного полотна суспільного життя. І навпаки, намалювати людину «як живу» можна тільки таким чином. На першому плані, звісно, височіє вона сама. Далі півколом розташувалися близькі, родичі, друзі. За ними шикуються у ряди й колони «групи товаришів» — по роботі, навчанню, дозвіллю. За їх спинами хвилюється безкрай натовп випадкових знайомих, попутників, «зустрічних та поперечних». Праворуч височать корпуси заводу, ліворуч — жилі квартали, а ген далі — неозорі лани та діброви. Від ніг Людини на всі боки розбігаються незліченні дороги. Скраєчку в'ється стежечка до улюбленого бару. Тягнеться нескінченна вервечка поїздів і трамваїв,

шугають у небі літаки, наближається тривожне миготіння ліхтаря карети «швидкої допомоги». Десь за обрієм вгадуються тихі алеї цвинтаря...

Людина настільки органічно вписується у це соціальне й природне тло, є водночас його породженням і творцем, що збагнути її власну сутність поза цим далекі неможливо. Науковою мовою ця думка формується, як на нас, більш стисло і виразно: «Досягнуто певного рівня **об'єктивного розуміння особи у системі соціальних зв'язків і відносин**, починаючи від зв'язків у малих групах та колективах і закінчуючи цілими культурами, суспільствами, епохами»³¹.

Існує, звичайно, ризик заплутатись у круговерті цих зв'язків, бо рівень і зміст їх досить різноманітні. Кожен індивід вкорінений у систему відносин з іншими людьми, але й цілі групи, до яких належать ці індивіди, вступають у відносини між собою. Таким чином людина співдіє з собою подібними не тільки безпосередньо, а й як член певної громади, верстви, класу або каст, нації, громадянин, представник країни з певним суспільно-політичним ладом, ступенем цивілізованості, способом і рівнем **життя**.

Втім то тільки здається, що всі ці відносини перебувають у стані сплутаного хаотичного безладдя. У дійсності вони організовані відповідним чином; в основі лежать безособові суспільні відносини, а на їх фундамент підноситься мереживо ажурних конструкцій відносин **психологічних**.

Що причинний зв'язок між першими та другими існує, і саме в такий спосіб, як зазначено, то достеменно. Не варто, однак, абсолютизувати цю залежність. «У кінцевому підсумку міжособові відносини зумовлені об'єктивними суспільними відносинами, але саме **в кінцевому підсумку**. Практично обидва ряди відносин дано разом, і недооцінка другого ряду перешкоджає справжньому глибокому аналізу і другого ряду відносин»³². Це вдало продемонстрував у «Капіталі» К. Маркс, який довів, що під час обміну товарами люди виступають один для одного як характерні економічні маски. І він же водночас показав, що це **необхідна**, але не **достатня** умова для створення повноцінної моделі рольових взаємин у галузі обміну. Ось хід його думок. Якщо власник товару А виявився спритним пройдисвітом і обдурив простодушного власника товару В — за вино, що коштує 40 фунтів стерлінгів, одержав пшеницю вартістю у 50 фунтів стерлінгів,— то, хоча вартість, яка перебувала в обігу, не збільшилася навіть на атом, її розподіл між А та В значною мірою змінився³³. Гому обов'язково слід враховувати, яким **чином** суспільні відносини «розчиняються» у конкретних ролях конкретних особистостей.

Розв'язати цю проблему допомагає концепція психологічних відношень особи, що розроблена радянським дослідником В. М. Мясичевим. На його думку, людина як представник людського роду є водночас і об'єктом (тим, на кого впливають), і суб'єктом (тим, хто впливає) соціальних відносин. На початку свого життєвого шляху вона здебільшого виступає осередком

формуючої дії соціальних інституцій та історичних процесів. Та разом з тим у ній мужніє і розвивається особисте «Я», що являє собою не що інше, як притаманну даній особі цілісну систему **свідомо** вибіркових відношень (зв'язків) з різними сторонами об'єктивної дійсності. Це насамперед відношення до природи, її явищ, процесів, законів; до суспільства і його структур; до інших людей, до самого себе. Усі разом вони утворюють зміст внутрішнього світу людини (щось подібне стверджує символічний інтеракціонізм у тому своєму розділі, де йдеться про суб'єктивну інтерпретацію, що надходять до свідомості).

Відтак складене з багатьох шарів відношень ядро особи починає визначати особливості сприйняття нею дійсності, характер поведінки і емоційних переживань. Це і відрізняє людину від маріонетки з лялькового театру: якщо та без опору підкоряється владі ниточок і не ладна без них навіть поворухнутися, то людина, яку смикають незримі «ниточки» різноманітних відносин — суспільних, соціальних, групових, міжособових, — здатна «шарпнути» їх у відповідь, тобто **змінити** відповідно до своїх потреб.

Отже, практично в усіх групових співдіях особливим для цієї групи способом поєднується те, що надходить з боку суспільства, і те, що привносять у спільну дію окремі її учасники «від себе». При цьому особа виступає ніби у двох якостях одразу: як виконавець безособової соціальної ролі і як неповторна людська особистість. З цього сполучення беруть початок усі закони міжособового спілкування у даній групі — закони, в яких залізна необхідність суспільних функцій примхливо сполучається з ірраціональним малюнком симпатій та антипатій.

Наголошуючи на складній природі цільової поведінки особи у групі, ми підтримуємо висновки про те, що, по-перше, надзвичайно важливим і важким завданням сучасної соціальної психології є одночасний аналіз двох рядів відносин у групі — як міжособових, так і опосередкованих спільною діяльністю — і, по-друге, саме в цьому пункті аналізу підхід вітчизняної соціальної психології істотно відрізняється від традиційного підходу

західної соціальної психології³⁴.

Наостанку, завершуючи наш побіжний огляд, спробуємо пояснити, чому соціологічні та соціально-психологічні рольові теорії, які мають спільне коріння, предмет аналізу і багато в чому збігаються у висновках, усе ж таки не зрослися остаточно. Напевно, здогадливий читач і без нашої допомоги встиг збагнути, що, досліджуючи «айсберг» рольової поведінки, соціологи концентрують свою увагу головним чином на його підводній частині (зв'язках соціальних ролей-функцій з суспільними відносинами та інститутами), тоді як їх колеги — соціальні психологи — переважно звертають погляди до сліпучої верхівки (тобто зразків поведінки як виявів способу «прив'язки» безособової функції до конкретного індивіда та його соціального мікросередовища). Але, як відомо, у воді і в повітрі світлові промені заломлюються по-різному; часом різні кути зору й відмінності у прийомах спостереження заважають представникам

першої і другої" наукової дисципліни правильно співставляти «надводні» й «підводні» обриси досліджуваного феномена.

Авжеж, це мусив втямити (і, гадаємо, таки втямив) кожен розважливий і зацікавлений читач. Та ба, давно минули ті благословенні для авторів часи, коли книжку купували, аби розміркувати над її змістом. Нині, за шаленого вихору інформації, про таке годі й мріяти. Мусиш почувати себе щасливим уже тоді, коли хтось знічев'я зглянеться і нашвидкоруч перегорне написані тобою сторінки. Що ж, треба зважати на вимоги сьогодення. Саме з огляду на них Жюль Марсо, до неосяжного досвіду якого ми вже зверталися і, либонь, ще не раз звернемося у майбутньому, наполегливо радить: «Не лінуйтеся повторювати співрозмовникам свою головну тезу доти, поки їх не занудить од неї. При цьому існує, звісно, небезпека, що вони покинуть вас слухати; так само немає певності, що врешті-решт вони таки второпують усе як слід. Однак зате є стовідсоткова гарантія, що кожного наступного разу, коли їх від чогось нудите, вони неодмінно пригадають за законами асоціативного мислення вас і ваші постулати».

То ж, окрилені цим проникливим напучуванням, ми ще раз хочемо підкреслити, що відмінності в соціологічному та соціально-психологічному підходах до проблеми ролі є наслідком розбіжності у рівнях дослідження: другий починається там, де закінчується перший.

Картина четверта.

Жнива

За відомим висловом, є час на те, щоб розкидати каміння, і час на те, щоб його збирати. На попередніх сторінках ми щедрою рукою розкидали каміння, чи то пак ідеї, зі світової скарбниці філософської, соціологічної, психологічної думки (не кажучи вже про особисту скарбничку Жюля Марсо). Та, мабуть, довгенько довелося б чекати, поки забує наша нива стиглим колоссям. А як нам чимдужче кортить узятися до жнив, то ми поклали за мету знову постягати до купи більшість каменів, аби скласти з них більш-менш придатний для цілісного сприйняття образ ролі як форми соціальної поведінки особи. Не пропаде й решта брил—усі їх, аже геть до непідйомних, автори запрягаються спільними зусиллями пожбурити в тих, кому буде не до вподоби викладена концепція.

Давно вже стала класичною теза К. Маркса про те, що найгірший архітектор відрізняється від найвправнішої бджоли тим, що заздалегідь має в голові ідеальний образ майбутнього результату своїх дій. Але той образ виникає не сам по собі, він формується під впливом потреб, знань про себе й навколишній світ, реальних обставин та засобів дії. Власне, й ми прагнемо до того, щоб на основі пізнавального інтересу читача, його життєвого досвіду і нашого викладу досягнень психологічної науки сформувати таке розуміння ролі, яке допомагало б зрозуміти, що у власній поведінці головне, а що — другорядне, що постійне, а

що—ситуативне, що бере початок в індивідуальних особливостях, а що — в закономірностях соціальної та групової взаємодії.

Отже, запрошуємо потренуватися в розумовій гімнастиці — Виконати разом з нами кілька аналітико-синтетичних вправ. Повірте, шановний читачу, що насамперед це тяжке випробування для самих авторів. «Наймарудніша справа— викладати якісь знання систематизовано,— зауважує Жюль Марсо.— За виснажливістю її можна прирівняти до спроби підняти на ноги і розвести по домівках компанію приятелів після добрячої п'ятки. Поки розтлумачиш, що й до чого одному, інші падають і засинають. Так само поняття, яке ти щосили намагаєшся зафіксувати в пам'яті неуважного читача, вислизає звідти тієї ж миті, коли, полегшено зітхнувши, переходиш до роз'яснень наступного терміна».

За таких обставин найдоцільніше скористатися алгоритмом, що закладений в англійському народному віршику «Дім, який збудував Джек», **тоб у «хвіст» нової тези** прилаштувати **усі** попередні.

Ось роль, яку ми намірилися проаналізувати.

Ось об'єктивна основа ролі, яку ми намірилися проаналізувати.

Ось... «Чекайте!— вигукне читач (і буде правий).—Що це за об'єктивна основа ролі, про яку досі не було сказано й слова?»'

Це поняття відображає, на наш погляд, зумовлений суспільними факторами каркас ролі, який у загальному плані визначає соціальний зміст, структуру й типові форми рольової поведінки. Далі ми побачимо, як на цей каркас (або, точніше кажучи, кістяк) наростають «м'язи» безпосередніх людських стосунків і «шкіра» особистих умінь, звичок, характерних рис, як «мозок» ролі заповнюють життєві цілі її виконавця, як по всьому «тілу» ролі розтікається енергія індивідуальної мотивації рольових дій. Але зараз ми вважаємо за необхідне підкреслити, що в основі цих дій лежать структури, задані ззовні; структури, істотно змінити які людина може тільки в тому випадку, якщо «переверне світ» (тобто систему суспільних відносин). Це ні в якому разі не слід розуміти так, буцімто людина в рамках рольової поведінки перетворюється на механічну ляльку, що сліпо й беззастережно підкоряється закладеній у ній суспільством програмі. Навпаки, у практичній поведінці відхилення від рольових і приписів не тільки можливі, а й закономірні.

Однак то зовсім інша річ, бо порушувати можна тільки ту норму поведінки, яка вже існує, склалася. Для Адама і Єви, наприклад, виконання ролей Чоловіка і Жінки почалося (якщо вірити біблійській легенді) з гріхопадіння. Здавшись на підступне намовляння Змія і відвідавши заборонений плід з дерева пізнання добра і зла, перше подружжя збагнуло, що не ли-чить ходити голими (ось вона, норма!), і почепило на відповідні місця фігове листя (ось і виконання нормативно-рольових вимог!). Як бачимо, у легенди є цілком реальне соціально-психологічне

коріння: самосвідомість людини і разом з тим її здатність виконувати певну роль народжуються шляхом інтерналізації, засвоєння зразків суспільного досвіду. Поза соціальним | контекстом, нехай його носієм виступав у райських кущах сам , тільки боженька, намагання Єви приодягти себе й чоловіка були б безглуздими.

Та повернемося безпосередньо до об'єктивної основи ролі. Якщо розглянути її більш предметне, то очевидно стає присутність у ній двох основних підструктур — цільової та функціональної. Спочатку зупинимось на другій з названих підструктур, **бо** саме завдяки їй визначаються соціальні обриси ролі, з'являється можливість оцінити об'єктивне значення і місце даної ролі відносно суспільної «системи координат».

За визначенням, що кочує з одного енциклопедичного видання до іншого, функція (у широкому значенні цього слова) розшифровується як діяльність, обов'язок, робота, призначення. Ця діяльність набуває певного забарвлення в залежності від того, яким чином взагалі здійснюється суспільна практика в дану епоху і як організоване зокрема соціальне мікросередовище — безпосередня сцена рольової взаємодії людей. Інакше кажучи, функціональна підструктура об'єктивної основи ролі відображає те призначення, те смислове навантаження, яке несе дана роль, виступаючи елементом, «коліщатком» у складному механізмі спілкування. «Кожна система в загальному вигляді являє собою набір елементів, які входять до неї, і відношення між цими елементами. Кожний елемент виконує певні функції по відношенню до всієї системи в цілому, як, зрештою, і система виконує деякі функції по відношенню до кожного елемента»³⁵.

При розгляді функціональної підсистеми якраз і відбувається пошук відповіді на запитання: що важить оця складова для системи в цілому, який обсяг і рівень вимог щодо її нормальної діяльності?

Аби цей пошук завершився успішно, потрібно визначити два головних параметри функції— пов'язані з її виконанням права й **обов'язки**. Тобто те, що **мусить і може** робити кожен, хто займає відповідну позицію у системі суспільних та міжособових відносин. «Коли ти мені муж, то будь мені дуж, а як не гриб, то не лізь у козуб» — каже прислів'я з цього приводу. Характер, зміст, коло функціональних прав та обов'язків—усі ці наріжні камені підвалин рольової поведінки не залежать від свідомості, прагнень, настроїв та примх «актора». «О б о в ' я з о к— це те, що людина відчуває себе змушеною робити, виходячи з тієї ролі, яку вона грає; інші люди очікують і вимагають, щоб вона чинила саме таким робом. Матері слід піклуватися про благополуччя своєї дитини незалежно від того, любить вона її насправді чи ні. Вона не зобов'язана так само піклуватися про сусідську дитину, навіть якщо, можливо, відчуває до неї велику любов. Хвора дитина зобов'язана прагнути зробити все для того, щоб скоріше вийти з цієї ролі, і мусить у цьому співробітничати з лікарем... Виступаючи в певній ролі, кожна

людина має також права стосовно інших учасників взаємодії, її право утворюють експектації (очікування), які звернені до інших учасників і спонукають їх щось робити заради цього. Покупець має право на те, щоб продавець поведився з ним ввічливо; учитель... щоб його учні були старанні у навчанні»³".

Здебільшого функціональні права та обов'язки міцно пов'язані між собою: одні є умовою других і навпаки. Проте інколи трапляється так, що одне з «крил» функціональної підструктури виявляється недорозвиненим. Пригадаймо, яку силу-силенну хатньої роботи — прибрати в кімнатах, помити вікна, натерти підлогу, побілити кухню, прополоти грядки, посадити під вікнами сім кущів троянд, пізнати саму себе і намолоти кави на сім тижнів — загадала зла мачуха виконати Пополюшці, щоб та отримала право хоч здаля поглянути на королівський бал. Тут, як бачимо, присутня явна невідповідність між обсягом функціонально-рольових обов'язків Попелюшки, з одного боку, та її прав — з другого.

Можливий і протилежний випадок. У «штатному розкладі» католицької церкви за часів середньовіччя існувала омріяна ледарями усіх часів і народів посада — так звана синекура. Той, хто її посідав, отримував непогані статки, але не виконував жодних обов'язків, ба навіть не повинен був з'являтися до місця служби. З того часу і повелося, що синекурою називають будь-яку посаду, котра дає змогу добре заробляти без обтяжливих клопотів, тобто передбачає надлишок прав у порівнянні з обов'язками.

Ідеальною є **така** ситуація, **за якої** функціонально-рольові права й обов'язки взаємно врівноважені: здійснення кожного обов'язку забезпечується певним правом, і не існує жодного права, **яке не** було б пов'язане з відповідним обов'язком. **Та на** практиці досягти такої повної збалансованості функціональної підструктури напрочуд важко. І, на жаль, надто рідко в житті зустрічаються добрі феї, які можуть силою чар встановити справедливу рівновагу між правами й обов'язками.

Порушення паритету функціональних прав і обов'язків—це та загрозна тріщина, яка перетинає підмурок об'єктивної основи ролі. Розширення її багате на неприємні наслідки для виконавця даної ролі, бо суперечливість рольових приписів за «сприятливих» умов обіцяє перерости у внутрішній конфлікт особи. Серед таких умов насамперед слід назвати пов'язаний з реалізацією рольової функції високий рівень **відповідальності**. Одна справа — відповідальність капітана атомного підводного човна під час виконання службових функцій і зовсім інша — його ж відповідальність, коли він виступає в ролі капітана шахової чи волейбольної команди. У другому випадку невідповідність функціональних прав та обов'язків обіцяє щонайбільше кілька неприємних хвилин, у першому ж гарантує постійне джерело стресових ситуацій.

Отже, рівень відповідальності при здійсненні прав та обов'язків є третім головним

параметром, який суттєво характеризує функціональну підструктуру об'єктивної основи ролі. Разом з рольовими правами та обов'язками він визначає «соціальний силует» ролі.

Тепер, здається, саме час згадати продовження нашого віршика: «Ось цільова підструктура об'єктивної основи ролі, яку ми намірилися проаналізувати».

Лід ціллю, з легкої руки Арістотеля, розуміють *causa finalis* (лат.) — кінцеву причину, «те, заради чого» відбувається дія. Якщо функціональна підструктура — це відображення об'єктивної основи ролі з погляду її припасовування до інших елементів спільної дії, то цільова є відповіддю на запитання про те, яким же буде результат неухильного виконання рольових функцій. Можливо, краще уявити різницю між ними допоможе таке порівняння. Коли, схрестивши «по-наполеонівськи» руки, ми з безпечної висоти пагорба спостерігаємо за учбовою танковою атакою і примічаємо, як танки взаємодіють між собою, | а також з піхотою, артилеристами, вертольотчиками, то ми аналізуємо їх рольову функцію на полі бою. Однієї миті, наприклад, танковий екіпаж сумлінно виконує свої обов'язки, ведучи шалений вогонь по умовному супротивнику, а наступної — реалізує, так би мовити, свої права, висилаючи наперед у хащу чагарників піхотинців перевірити, чи не зачаївся десь під кушиком якийсь ворожий сміливець з гранатою. Тоді ж, коли наш погляд звернений до наміченого пункту атаки і ми подумки приміряємось, як танкам швидше і безпечніше до нього дістатися, де варто скинути швидкість, а де, навпаки, «газонути», по яких вогневих точках бити в першу чергу, ми розмірковуємо над метою і засобами її досягнення.

Цільова підструктура показує напрям, в якому мають відбуватися усі рольові дії. Але справа в тому, що цілі утворюють і собою справжню піраміду, яка складена з безпосередньої мети | рольової поведінки; цілей тієї «соціальної множини» (групи, організації, соціуму), в механізмі функціонування якої більш чи і менш важливою частиною виступає дана роль; цілей метасистеми, до складу якої входить зазначена «множина», і т. д. Найкращим чином архітектуру цієї піраміди ілюструє старовинна притча про будівельників, які споруджували собор у французькому місті Шартрі. На запитання: «Що вони роблять?» — один з них відповів: «Тягну цю важку тачку, хай їй грець»; другий: «Заробляю на хліб сімейству»; третій же, витерши з обличчя і піт, гордо сказав: «Я будую Шартрський собор». Як бачимо, усі відповіді про мету і зміст виконуваних дій різні. Однак вони ! не суперечать одна одній, бо належать до різних поверхів цільової піраміди (яку, до речі, четвертий будівельник міг надбудувати приблизно такою відповіддю: «Дбаю про славу віри християнської»). Що ж, чим вищий поверх, тим більший кругогляд і тим далі можна зазирнути за обрій майбутніх подій. Та водночас гірше видно дрібні деталі біля підніжжя піраміди. Через це доцільно обмежити наші відвідини першим поверхом піраміди та її підземними поверхами.

Якщо задля зручностей «анатомування» взяти об'єктивну ос- нову ролі відособлено, поза

системою структурних зв'язків та змістовних характеристик, то ціль рольової діяльності набуває вигляду **кінцевої мети**. А кінцева мета — це «стала, загальна, істотна ціль, яка відображає корінні інтереси; вона є підсумком, завершенням довгого, послідовного ряду дій, що пов'язані із здійсненням проміжних (найближчих та наступних) цілей, які є етапами на шляху до кінцевої мети»³⁷. Сукупність проміжних цілей, які відносно кінцевої мети виступають як **задачі**, утворює підземні поверхи піраміди цілей. Усі разом вони становлять **рольовий сюжет**.

Як, приміром, можна було б охарактеризувати мету рольової поведінки могутнього й уславленого джина Гасана Абдурах-мана Ібн Хоттаба (або простіше — Хотабича) з відомої повісті-казки Л. Лагіна? Певно, як прагнення пристосуватись до дивних і незрозумілих йому умов сьогодення. Ця кінцева мета розпадається на низку більш конкретних цілей-задач: навчитися підкорятися досвіду свого дванадцятирічного друга Вольки; збагнути норми людських взаємин; перестати лякатися автобусів, тролейбусів, трамваїв, екскаваторів, друкарських машинок, примусів, резинових іграшок та **ін.**

Та самими цілями й задачами склад основних елементів цільової підструктури об'єктивної основи ролі не вичерпується, Сюди ж входять і дії, що виступають конкретними засобами виконання окремих задач, а в кінцевому підсумку — і загальної мети рольової поведінки. Образно кажучи, дії — це ті різнокольорові камінці, з яких особистість, керуючись кінцевою метою та проміжними цілями-задачами, чинячи відповідно до функціонально-рольових прав та обов'язків, викладає зовнішній візерунок рольової поведінки.

Під час створення тих візерунків можуть бути використані як загальнозживані (наприклад, рукостискання, яким користується під час виконання своєї ролі і президент країни, і малюк-першокласник), так і суто специфічні для якоїсь певної ролі «шматочки» поведінки (скажімо, такий характерний для ролі повітряного десантника елемент, як стрибок з парашутом). У способах дій, крім виконавчих операцій, виділяють також операції, які забезпечують орієнтування в ситуації, планування потрібного порядку ходів у рольовій грі та контроль за досягненням мети. Перекладений на мову конкретних дій рольовий сюжет перетворюється в **рольовий сценарій**, у якому «розписано», що саме, як саме і в якій послідовності мусить виконувати особа під час «програвання» даної ролі.

Таким чином, «соціальний силует» і «сценарій» — то два основні виміри об'єктивної основи ролі. Залишається з'ясувати, звідки вони беруться.

У черговий раз виголосимо, трохи переінакшивши, наш рефрен: «Ось чинники, що зумовлюють об'єктивну основу ролі, яку ми намірилися проаналізувати». І візьмемось за ті чинники впритул.

Найголовнішим серед факторів, котрі детермінують роль, є система суспільних відносин. То

що ж воно таке — оті суспільні відносини, які до місця й не до місця полюбують згадувати «присяжні» ідеологи та суспільствознавці? Відповідь на це питання не проста, та ми мусимо її навести, бо інакше читач буде вправі вважати, що ми сліпо вклоняємось фетишам марксистської теорії суспільства.

Як і завжди у складних випадках, звернемося по допомогу до уяви. «Не якась там міфічна Муза, а уява читача—рятівниця і годувальниця літератора «від науки»,— стверджує Ж. Марсо. — Коли не маєш чого сказати, але мусиш, пиши що завгодно і в самому несподіваному місці став три крапки. Якщо для читачевої уяви досить самої першої літери авторського «803 »*, щоб вирушити на поміч,— твоє щастя: ти натрапив

Як відомо, три крайки за азбукою Морзе означають літеру «5 » — першу літеру міжнародного сигналу біди - (прим. авт.).

на «свого» читача; якщо ж ні,—його біда, бо, зрештою, **хто з вас двох придбав книжку «не свого» автора...»**

То ж зосередилися. Фантазуємо.

...Прадавній ліс. На галявині біля печери зібралося все плем'я. Скупчилися до гурту мисливці, збуджено перемовляються підлітки, тиснуться до матерів малюки. Посеред гурту статечно радяться старійшини. Плем'я готується до здійснення чергового етапу своєї продовольчої програми — полювання на мамонта. Саме б час трубити мисливським рогам (якби їх на цей час винайшли) та заходитися гавкотом хортам (якби їх було вже приручено) . Вожді остаточно уточнюють деталі : кому копати яму-пастку, кому зманювати до неї тварин, кому наносити перший удар полоненому гіганту. Стоп! Досить. Може, окремі подробиці наша уява змалювала не зовсім вірно. Та важлива суть того, що тисячі разів відбувалося перед тисячами печер: виконуючи спільні дії, наші пращури з необхідністю вступали в організаційно-технічні відносини, які в історичному плані є найдавнішими формами спілкування.

Тепер знову перенесемося силою уяви до палеоліту. Опускаючи технічні подробиці полювання, констатуємо факт: мамонта забито. Велетенська туша розрубана кам'яними сокирами, і паруючі шматки м'яса перенесені до печери. Відбувається новий акт соціальної драми — вирішується питання про те, кому скільки їжі дістанеться. Народжуються і вступають у дію розподільчі відносини.

Новий поворот сюжету. У вождя несподівано прихопило живіт, і він, як і личить мудрому вождеві, відклав свій особистий бенкет до ранку. Але якийсь ненажера прочумався раніше і... Тут ніякої уяви не вистачить, щоб змалювати гнів зголоднілого вождя. Аби запобігти повторенню таких казусів у майбутньому, первісні люди змушені були навопацьки, наосліп

виробити у своїй повсякденній практиці відповідний регулятор — відносини власності. Коли з'їсти все негайно виявилось для племені непосильним завданням і з'явилися надлишки, виникло й поняття «моє». Потім це «моє» перейшло і на інші предмети, що полегшували печерній людині боротьбу за життя.

Ще один характерний момент. Велетню з могутніми вузлуватими руками нічого не варто було виламати й обтесати до потрібних розмірів бойову палицю. Однак обробка тонких уламків кременю краще виходила у тендітного юнака з гнучкими пальцями. То кожен потроху починав спеціалізуватися на тому, що вмів робити краще за інших. Виник поділ праці, а з ним і економічні форми обміну діяльністю. Бойова палиця обмінювалась на десяток наконечників для стріл, намисто з черепашок—на кам'яну скребачку й ніж.

А на порозі печери слідом за економічними з'явився цілий «натовп» інших суспільних відносин — моральних, релігійних, правових, естетичних, політичних, ідеологічних.

Усі форми суспільних відносин люди створювали (і продовжують створювати) власноручно, спільними зусиллями у ході практичної діяльності. Узяти хоча б те ж полювання. Його можна розглядати як одну з типових ситуацій спілкування для первісної людини. У тому разі, коли результати полювання виявлялися втішними, мисливці знову і знову повторювали у своїх спільних діях той спосіб, який приніс успіх. Таким чином вироблялася звичка чинити саме так, а не інакше.

На початку свого становлення кожна форма суспільних відносин є нестійкою, мінливою; вона порівняно легко набирає іншого вигляду під впливом людської діяльності. Але справа змінюється, коли виліплені з м'якої глини міжособових взаємин форми суспільних відносин потрапляють для випалювання у піч історії. Воно триває так довго, що ні окрема людина, ні навіть ціле покоління не в змозі претендувати на авторство щодо всієї складної системи цих відносин. Вийшовши з майстерні людської практики, ці загальні форми спілкування існують далі самостійно, незалежно від волі колективного деміурга. Для окремого індивіда суспільні відносини стають будівлею, в кімнатах і коридорах якої він проводить усе своє життя (якщо її, звичайно, не зруйнує землетрус соціальних потрясінь). Сподіваємося, тепер читачу стала остаточно зрозумілою природа суспільних відносин, а разом з цим і те, чому їм надається чільне місце серед факторів, що визначають об'єктивну основу ролі.

Суспільні відносини — то дуже важливі детермінанти рольової поведінки особи, проте не менш істотним для визначення її обрисів має конкретно-історичне наповнення цих відносин. Скажімо, один і той же суспільний лад може панувати у великій і малій, багатій чи бідній країні, і ці відмінності неминуче накладають свій відбиток **на** безпосередні форми рольової спільної дії її громадян.

Так само істотним є вплив на формування об'єктивної основи ролі чинників культурного,

національного, соціально-психологічного характеру (мови, традицій, звичаїв, обрядів, ритуалів, моди). На особу суспільні відносини, а разом з ними й інші перелічені вище соціальні фактори діють через сукупність суспільних інститутів, до яких належать загальна система освіти, сім'я, держава, наука, засоби масової комунікації тощо.

Останньою ланкою в ланцюжку детермінант, що опосередковують вплив системи суспільних відносин на об'єктивну основу ролі, цю часточку «технологічної схеми» спілкування, є **соціальний статус** особи. «Статус особи нібито «заданий» існуючою системою суспільних відносин, соціальних формувань, що об'єктивно визначають «місце» особи в соціальній структурі»⁸. Уявімо собі металеву порошок, яку тримають у повітрі невидимі силові поля десятків потужних електромагнітів. Уявили? Добре. А тепер дещо ускладнимо нашу уможлядну модель. Уявімо, що електричний струм подається на кожний з магнітів від окремого джерела живлення і що сила його весь час довільно змінюється. Ці перепади по-різному можуть відбитися на становищі порошок: вона може лишитися нерухомою (якщо внаслідок одночасної зміни діючих сил випадково збережеться їх рівновага), а може безладно затіпатися на всі боки чи почати зміщуватись у якомусь певному напрямі. Оце і є спрощене зображення соціального статусу особи, який виникає на перетині «площин» суспільних відносин, що проходять через одну «точку».

Соціальний статус особи визначається не тільки особливостями історичної епохи й суспільного ладу, але й конкретними умовами соціального мікросередовища. Зокрема, він є похідною від статусу сім'ї, в якій людина народилась і зростає, економічних, політичних та правових позицій, фаху, освіти, віросповідань його батьків і близьких. Якщо, приміром, у родині коронованого чи некоронованого короля народжується немовлятко, то воно — зроду-віку принц з усіма, як то кажуть, витікаючими звідси наслідками. У тому разі, коли статус сім'ї різко порушується (лиха у вигляді революції, заколотів, загального занепаду країни не обминають і королівських родин), особливо якщо це веде до зниження матеріального й культурного рівнів життя, таке порушення неодмінно зле відбивається на формуванні особи та її власного статусу, а відтак і на потенціальному наборі її ролей. Особливо виразно дія цієї закономірності простежується у долях нащадків занепалого шляхетського роду в п'єсі М. Горького «Останні».

В міру того як індивід включається у все ширше коло суспільних зв'язків, формується його власний статус. Він спадково пов'язаний із статусом сім'ї, з якої походить даний індивід. Під впливом життєвих обставин та історичних змін у суспільстві власний статус може все більше віддалятися від родинного. Це може бути запаморочливий зліт угору (« з грязі та в князі») або не менш карколомне падіння. Але у будь-якому випадку рольовий уклад життя особи зазнає змін. Таким чином, соціальному статусу особи притаманна відносна сталість і водночас

мінливість головних рис.

«Дослідження статусу особи має важливе значення для визначення її соціальних функцій-ролей, які розглядаються взагалі як динамічний аспект статусу, реалізації зв'язків, які задані позиціями особи в суспільстві. Так само статус особи, схожий зі статусами одних і протилежний статусам інших людей у мікросередовищі та більших за розмірами суспільних утвореннях має значення для усвідомлення й переживання людиною спільності з іншими людьми. Наукове розроблення цієї важливої проблеми... можливе тільки комплексним способом/оскільки статус особи, по суті,— це не тільки становище особи в суспільстві, а й основа способу її життя, сукупності тих обставин життя і подій, які детермінують її діяльність і змінюються у процесі цієї діяльності»³⁹.

Зважаючи на складну природу статусу особи, марно намагатися визначити його за якоюсь однією ознакою. За традицією американської соціології, для того щоб визначити «хто є хто» у соціально-статусному плані, досить оцінити престижність фаху й місця роботи людини, розмір її доходів, рівень освіти, належність до певної етнічної групи. Немає жодних сумнівів, та всі ці виміри статусу особи важливі для його загальної характеристики. Проте, як на нашу думку, побудована на них характеристика виглядатиме надто куцою, неповною. Насправді, окрім зазначених, доцільно враховувати ще й такі показники, як майновий стан, загальний заробіток сім'ї, забезпеченість житлом, громадянські права і обов'язки, працездатність особи, ставлення до релігії, національні особливості тощо. Відносно кожного з названих критеріїв оцінки визначається частковий статус, або, як його ще називають, **соціальна позиція**.

Ось воно! Саме соціальна позиція і є тим проявом взаємовідносин у системі «особа—суспільство», який безпосередньо пов'язаний з об'єктивною основою ролі. Займаючи певну позицію, індивід водночас змушений узяти на себе «приписані» до неї рольові цілі та функції. «Як став паном, то й губу закопилів» — каже прислів'я, в образній формі констатує факт зміни зовнішніх зразків поведінки внаслідок зайняття відповідної соціальної позиції. Прикладів метаморфоз такого типу задосить і в художній літературі, і в житті навколо, нас. Усе той же Жюль Марсо змалював цю залежність коротко і влучно: «Як генеральний, так і геніальний...»

Соціальна позиція і об'єктивна основа ролі співвідносяться таким чином. Якщо перша дає відповідь на запитання «хто він?» (токаря, піаніста, дідька з рогами), то друга містить інформацію про те, що оцей «він» може і мусить робити (працювати біля верстата, виступати з концертами чи полювати на грішні душі). Позиція особи безпосередньо детермінує об'єктивну основу ролі, а разом з тим і рольову поведінку загалом. Це дало підставу багатьом дослідникам прирівняти роль до динамічного аспекту, форми виявлення соціальної позиції у спільній дії її суб'єкта з іншими людьми. На наш погляд, це не зовсім точно відбиває суть справи, бо при такому підході дещо втрачається діалектика структурних і процесуальних засад у відносинах людини і

суспільства.

Соціальна позиція особи може бути відправною точкою рольових дій, а то й і їх результатом. Великий Дайте сказав: «Шлях до пекла вимощений благими намірами». Але справа не в тому, що людина уявляє собі одне, а об'єктивно виконує зовсім іншу роль і займає відповідну соціальну позицію. Неповне усвідомлення особою власного статусу, з якого виростає хибне уявлення про виконувану роль,— річ якраз звичайна. Важливо інше. Одні дії в динамічній напруженій ситуації, коли між протидіючими факторами існує хитка тимчасова рівновага, можуть в одному випадку привести людину на п'єдестал Героя, у другому — навічно прикути її до ганебного стовпа як Зрадника. Встиг альпініст підхопити товариша, що захитався, стоячи на краю прірви,— рятівник; підштовхнув випадково, намагаючись підтримати,— прямий винуватець його загибелі. Отже, роль і позиція — дві проекції життєдіяльності людини; позиція фіксує те, що вже досягнуте людиною і від чого вона мусить «танцювати» далі. Роль зумовлена позицією і пов'язаними з нею соціальними експектаціями, проте в ході її виконання людина може своїми діями змінити вихідну позицію. Втім залишимо суто наукову полеміку для суто наукових видань.

«Гаразд»,— скаже вдумливий читач. Із співвідношенням соціальної позиції і об'єктивної ролі ми спільними зусиллями начебто розібрались. Позиція — це стілець, на який може сісти будь-хто. Але саме **сісти**, а не лягти чи стати. Оце «сісти» і є лаконічним описом об'єктивної основи ролі «того, хто на стільці сидить». Однак і сидіти можна по-різному: один сів — ніби закам'янів, другий весь час совається і підскакує, наче сів не на стілець, а на їжака, третій розвалився недбало (роль і типи її виконання). Нарешті, один посидів та й пішов—немов і не сів; другий так розхитав стільця, що годі якомусь іще на нього сісти; третій, навпаки, прилаштував м'які бильця і спинку, а четвертий взагалі перетворив на трон (зворотний вплив рольової поведінки на соціальну позицію). Та якщо саме позиція є «робочою поверхнею» механізму соціальної детермінації ролі, то навіщо було стільки уваги приділяти соціальному статусу особи?

Річ у тім, що статус особи — то не жмуток зв'язаних до купи окремих соціальних позицій, а сплав різноманітних часткових статусів. Інтегративний характер соціального статусу особи виявляється, зокрема, у тому, що одні позиції «накладаються» на інші. Хлопці-футболісти з повагою ставляться до опасистого директора школи, що в літньому таборі раптом надумав поганяти разом з ними м'яча, хоч якогось іншого череваня зневажливо висміяли б за невірність. Мер та жителі маленького закуткового містечка ладні покійно сприймати будь-які ексцентричні витівки головної героїні п'єси швейцарського драматурга Ф. Дюрренматта «Візит старої дами», бо, хоч і знали її колись розбещеним рудим дівчиськом, нині засліплені сяйвом її мільйонів. Натовпи екзальтованих прихильниць ведуть наполегливу облогу непоказних на

вигляд акторів, співців, поетів, хоч і не глянули б у їхній бік десь на вулиці чи в компанії, які не знали, **хто вони такі**.

В результаті доповнення соціального **статусу** особи новими позиціями він змінюється не тільки в самосвідомості виконавця рольового набору і сприйманні оточуючих його рольових партнерів, а й об'єктивно. Так само й окрема соціальна позиція, коли її займає людина з певним статусом, дещо модифікується.

Визначальний вплив суспільства на об'єктивну основу ролі та рольову поведінку особи, яка виростає на цій основі, не обмежується тим, що за допомогою ліній суспільних зв'язків суспільство розкреслює простір людських стосунків подібно до велетенської шахівниці, яка складається з «клітинок» — статусів. Ні, як і належить досвідченому режисерові, суспільство не віддає ролей на повний розсуд (і поталу) їх виконавцям. Воно «має довгі руки» і ніколи не забуває — інколи по-материнськи лагідно, часом з невблаганною суворістю, а то і шляхом прямого насильства — нагадати індивідові про те, як йому слід себе поводити в тих чи інших обставинах.

Отими «руками», або, інакше кажучи, основними регуляторами рольової поведінки, є **соціальні очікування, санкції і норми**. Останні являють собою найуніверсальніший з механізмів упорядкування людських стосунків. Народжуючись у ході спілкування, соціальні норми одразу ж, тільки-но «з'являються на І світ», починають наставляти на путь істини своїх творців. Вони | всюдиусі без жодного перебільшення, бо виробляються в усіх сферах суспільного життя, в усіх видах соціальних відносин і зв'язків.

Регулятивні функції соціальних норм важливі й різноманітні. «З допомогою соціальних норм суспільство формує, оцінює, підтримує, захищає, відтворює необхідний йому тип спілкування, поведінки, свідомості особи — члена даного суспільства, що відповідає його природі, реалізує його ідеали, забезпечує його існування, відтворення і розвиток»⁴⁰. Норма—це місток, перекинутий через провалля, яке розділяє індивіда і суспільство. З одного боку, вона вбирає мудрість, соціальний досвід поколінь, з другого — служить засобом передачі людині загальних вимог суспільства або якоїсь суспільної групи.

Соціальні норми надзвичайно багатоликі. Вони бувають чіткі чи розмиті, обов'язкові чи орієнтовні, формальні чи «неписані». Усі ці різновиди норм, разом узяті, утворюють рамки, які полегшують людям спільні дії (щоправда, часом вони набувають вигляду «найждженої колії», про яку співав В. Висоцький). Вони, ці рамки, так глибоко занурені у тканину реальної поведінки, що навіть не завжди усвідомлюються, і намагання раціонально осмислити їх буває складно здійснити. Жертвою спроби свідомо витлумачити норму, замість того щоб попросту додержуватись її, стала Стоніжка, яку запитали, звідки вона знає, коли якою ногою переступати. (Вона, як відомо, всерйоз замислилась над цим питанням і загинула з голоду, бо

не зуміла рушити з місця.) У людському житті в подібну ситуацію, хоч і без фатальних наслідків, потрапляє кожен школяр: з дитинства користуючись рідною мовою, учні мучаться, вивчаючи її граматику, хоч це не що інше, як систематизоване зведення засвоєних ними мовних норм.

Особливість регулюючого впливу соціальних норм на виконання ролі полягає в тому, що вони не детермінують безпосередньо поведінку, а лише схвалюють одні вчинки і засуджують інші. Власне, це випливає з самого значення слова «норма», яке походить від латинського погта, тобто керуюча сила, правило, зразок. Якщо людина, виконуючи роль, нехтує хоча б у дрібницях соціально схваленими зразками, то не треба бути провидцем, аби напроорокувати їй у підсумку неминучий конфлікт з оточуючими. Переконливий доказ того, що норми слід святобливо шанувати, запозичимо з п'єси Бертольда Брехта «Пан Пун-тіла і його служник Матті». Майбутній зять Пунтіла скаржитися в одній із сцен на «делікатне становище дипломата»: теща посла відлупцювала свого полюбовника парасолькою, і одразу ж вибухнув дипломатичний скандал. Не тому, що — полюбовника, не тому, що — відлупцювала, а тому, що — парасолькою. Це вже неподобство, неприпустиме порушення кастових норм.

І все ж таки порушення нормативних вимог є не менш типовою нормою людського спілкування, ніж їх додержання. Кумедне ведмежатко Віні-Пух цілком щиро вважало, що мед існує для того, щоб його з'їсти, і заради улюблених солодоців знехтувало небезпекою конфлікту з бджолами. Чимало людей користується схожою логікою: «Норми на те й існують, щоб їх порушувати». Особливої популярності цей нігілістичний принцип набуває у смутні часи історії. Серед спеціалістів таке суспільне явище отримало назву **«аномія»**, що схоже з анемією суспільства не тільки за співзвуччям, а й за змістом. Аномія означає неміч суспільства, порушення системи її нормативного «кровообігу», коли відсутність, слабкість або несталість та суперечливість соціальних норм не дають можливості ефективно регулювати людські прагнення, безмежні за своєю природою. А хиткість основоположних суспільних цінностей і норм веде до неузгодженості рольових дій і навіть до повного розладу системи розподілу ролей. (Певно, читачі вже підмітили разючу схожість між теоретичним описом аномії і нашим сьогоденням.

Характерними прикметами часу стали невпевненість у майбутньому, «руйнування капиців старих богів» і скидання колишніх ідолів з п'єдесталу, богошукання, а для деякого — ностальгія по «твердій руці». У «збоях» нормативної системи суспільства слід почасти вбачати причини стрімкого зростання кількості правопорушень і злочинів. А, втім, годі, бо про наші труднощі й недоліки нині можна просторікувати без кінця.)

Щоправда, якби не було порушників сталих суспільних норм — від Прометея до хіпі,— то не було б і поступу у житті суспільства. Немає, певно, жодної норми, яка б не мала супро-

тивників (згадаймо хоча б безглузду суперечку щодо елементарної норми — з гострого чи з тупого кінця розбивати варене яйце,— свідком якої став Гулівер під час подорожі до країни ліліпутів. Дрібниця, чи не так? А між тим одинадцять тисяч фанатиків, за свідченням Дж. Свіфта, пішли на смерть за відмову розбивати яйця з гострого кінця!). Звичайно, норма до норми не приходить. Не можна ставити на одну сходинку бунтарів духа — Сократа, Вольтера чи Сковороду— з якимсь розкуйовдженим нечупарою. Тільки в одному моменті виявляється схожість усіх рольових сюжетів «нормоборчої» поведінки: для кожного порушника соціальних приписів суспільство ховає за спиною добрячий кулак **санкцій**.

Авжеж, кому з нас незнайомий «ефект білої ворони»? Варто почати виконувати роль не так, як заведено, тобто «погано» з погляду відповідності нормі, як тут же суспільство не забариться з «потиличником». Форми його можуть бути найрізноманітніші — від неприязної мовчанки та зневажливої посмішки до смертного вироку.

Втім, якщо «актор» виконує свою роль бездоганно з точки зору норм, традицій, звичаїв, моральних та юридичних правил, то караючі кулаки суспільства розтискаються і перетворюються у плещущі долоні. Цукерка, привітне звертання, премія, орден— усе це зразки позитивних санкцій, з допомогою яких суспільство заохочує усіх бажаючих діяти «так, як треба».

Отже, соціальні норми — то вивірені досвідом поколінь еталони спільної дії, якими суспільство забезпечує індивіда на всі випадки життя. Якщо ж той уперто ігнорує запропоновані йому стандарти, в дію вступає система санкцій (негативних і позитивних). Не києм, так палицею суспільство прилучає «актора» до освячених канонів виконання ролі.

Принципова схема соціальної регуляції рольової поведінки особи має саме такий вигляд. Однак для того щоб вона «працювала» не «у принципі», а насправді, потрібна ще одна важлива деталь — система оперативного контролю, яка б сигналізувала: норму порушено, час вжити заходів. Таку функцію суспільство покладає на соціальні очікування. «Специфічні соціальні очікування, що звернені до індивіда, який займає певну позицію у системі взаємодії, позначаються терміном «експектації». Рольові експектації є безособовими: вони звернені не до конкретної людини, а до будь-кого, хто займає певну позицію»⁴¹. По суті, це вимоги, що їх оточуючі ставлять до дій, думок, почуттів індивіда у відповідності з власним розумінням ситуації спільної дії. Якщо, приміром, до квартири заходить слюсар-водопровідник і починає перевіряти крани, то його поведінка видається вам природною, бо відповідає вашим уявленням про рольові функції фахівця даного профілю. Та коли замість того, щоб поратися з кранами, він сідає до роялю і починає віртуозно грати концерт Чайковського, то його несумісна з рольовими експектаціями поведінка, принаймні, збентежить вас. Так само і слюсар буде збентежений, якщо заодно з кранами ви попросите його відремонтувати і ваші черевики або замість

очікуваних «коньячних» подаруєте від щирого серця чарівну квітку.

Таким чином, основне призначення соціальних очікувань полягає в тому, щоб впорядковувати спілкування людей, сприяти їх взаєморозумінню, погодженню взятих ними на себе ролей. При цьому експектації здатні набирати найрізноманітніших форм: деякі з них зафіксовані в чітких правилах та інструкціях, тоді як інші навіть не усвідомлюються. Проте хоч би які з них не виконувались, виникає відчуття, що «щось воно не теє». Адже очікування дають людині змогу «промацувати» найближче майбутнє, і, коли її орієнтовані на «нормальний» розвиток подій прогнози чомусь не справджуються, вона почуває себе вибитою з колії. Знаючи цю закономірність, легко збагнути психологічний механізм переляку розбійників з казки братів Грімм «Бременські музики», коли у вікні їх хижі раптом з'явилася осячча голова й закукурікала, потім загавкав чорний кіт і т. д. Надто разючою виявилася для простих розбійницьких душ різниця між звичними експектаціями щодо «ролей» півня, осла, kota і побаченим.

Ну от, нарешті ми вибралися з хащі соціальних чинників, які зумовлюють об'єктивну основу ролі. Тепер, якщо оглянутися на подоланий шлях, то він видається не таким уже й складним. Згодні? Ні? Якщо не згодні, то даремно, бо в цьому випадку вам треба буде повернутися до самого початку і мандрувати туди-сюди по сторінках книжки до тих пір, поки усе написане не стане простим і зрозумілим. А нам час рушати далі.

Здається, ми дещо призабули наш улюблений віршик. Він має звучати тепер таким чином: «Ось групові чинники, які надбудовуються над системою соціальних факторів і коригують їх вплив на об'єктивну основу ролі, яку ми намірилися проаналізувати».

Групові чинники— то більш-менш безпосередні умови, за яких відбувається низка перетворень, внаслідок чого з кокону об'єктивної основи ролі випурхує метелик рольової поведінки. Відомий англійський письменник С. Моем зауважував: «Знання людей — взагалі справа важка, а по-справжньому знати можна, як мені здається, тільки своїх співвітчизників. Адже жодна людина не існує сама по собі. Люди — це і країна, де вони народилися, і ферма або міська квартира, де вчилися ходити, й ігри, в які вони грали дітьми, і плітки, які їм довелося підслухати, і їжа, якою їх годували, школа, де їх навчали, спорт, яким вони захоплювались, поети, яких читали, і бог, в якого вірили. Усе це і зробило їх такими, якими вони є...»⁴². Як бачимо, проникливий майстер перелічив більшість сфер спілкування і груп, що становлять середовище формування особи в сучасному суспільстві. Кожна з них «витискує» свій особливий орнамент на манері виконання індивідом набору його ролей.

Насамперед слід повести мову про великі соціальні групи, до яких належить «актор».

Приміром, соціальний силует об'єктивної основи ролі своєрідно заломлюється крізь призму національних та етнічних груп. Вони накладають свій відбиток — де майже невловимий, а де й помітний — на всі без винятку ролі особи. Недарма кажуть про національні риси характеру,

національну психологію як про певні загальні властивості, притаманні значній частині або навіть більшості представників даної нації чи народності. Приміром, у нашій країні поширена думка, що французи — це неодмінно дотепні, винахідливі, чарівні, спритні люди з вишуканим смаком; вони чудово розуміються на «радошах життя»—коханні й кухні, в політиці — полум'яні патріоти і прихильники свободи. Якщо французу і можна у чомусь дорікнути — то це в надмірній легковажності, схильності до пустощів. Один з радянських кінорежисерів так змалював свої очікування щодо французів: «До того часу, як я вперше приїхав до Франції, мені здавалося, що за кожним столиком паризького кафе сидять самі лише д'Ар-таньяни». Щоправда, такий соціально-психологічний портрет швидше схожий на дружній шарж (тоді як думка американського журналіста Г. Сміта, який порівняв Париж із «затокою, де замість дельфінів плавають акули», більше нагадує карикатуру)⁴³. Проте у будь-якому разі статистичне умовного «середнього француза» — Дюрана чи Дюпона в береті, з червоною стрічкою Почесного легіону в петельці, 170 сантиметрів на зріст, вагою 70 кілограмів, який має 2—3 дітей і помирає у віці 70 років — навряд чи сплутаєш при виконанні ролей Службовця, Чоловіка чи Футболіста з малорослим, вічно усміхненим, незворушним і ввічливим сином «країни висхідного сонця».

А ось інший приклад. Як ви вважаєте, представникові якої з культурно-освітніх груп суспільства більше пасує образ «очкарика в капелюсі»? Гадаємо, що більшість читачів без вагань відповість: інтелігентові з вищою освітою. Певна річ, капелюх і окуляри (та, власне, і диплом про вищу освіту) не є обов'язковими ознаками вихованої, інтелігентної людини. Проте відповідно до нормативно-рольових очікувань щодо зовнішнього вигляду інтелігента ми від кожного, хто має такі зовнішні прикмети, сподіваємось почути поштиву відповідь на запитання і т. п. І навпаки, грубощі в поведінці вантажника ми сприймемо значно спокійніше тоді, коли на ньому засмальцована ватянка (мовляв, що з нього взяти?), ніж тоді, коли він переодягнеться в модний костюм і сорочку з краваткою. Та головні відмінності між культурною та невихованою людиною при виконанні традиційних ролей Пасажира, Покупця, Керівника пов'язані все ж таки не з нашим сприйняттям зовнішнього вигляду, а з притаманними їй внутрішніми нормами. Не випадково для нашої «воєнної літератури» хрестоматійним став часом комічний, а часом і трагічний образ «м'якотілого» інтелігента в ролі Командира. Багато хто так і не зумів (а ще більше — просто не встиг) позбутися тавра, накладеного культурою звичного кола спілкування.

Так само по-різному підходять до виконання одного й того ж «амплуа» представники різних соціально-професійних груп. На початку пролога вже йшлося про явище «професійного кретинізму», тобто перенесення навичок виконання професійної ролі на інші сфери рольової поведінки. Особливо чітко сила рольової звички простежується у відставних військових чи професійних керівників, які ладні командувати навіть у тих справах, на яких до ладу не

знаються. Боже вас борони, шановний читачу, від думки, що в такому явищі або його назві є щось образливе. Даний феномен є об'єктивним наслідком дії об'єктивно існуючого механізму впливу соціально-професійної групи на стиль виконання її членами найрізноманітних ролей.

Цікаві дані з цього приводу наводить радянський дослідник О. Г. Кукосян. Разом із своїми співробітниками він провів аналіз характеристик одного й того самого рольового об'єкта (безособової ролі Дівчини), які склалися представниками різних фахів — юристами, біологами, художниками, фізиками, економістами. Виявилося, що опорними словами при описуванні рольового об'єкта для юристів виступали ті слова, які відображають особисті інтереси й біографічні відомості, у фізиків — ті, що демонструють ставлення до точних наук, у художників — що змальовують внутрішній світ особи в цілому і т. д.⁴¹

Варто також згадати про вплив на манеру рольової поведінки з боку соціально-вікових і статевих груп, до яких належить суб'єкт ролі. Мова йде не про біологічні особливості організму, а про ті соціально-психологічні нашарування, які утворюються на фізіологічній основі внаслідок характерних форм суспільного поділу праці. Пов'язані з ними розбіжності у виконанні ролей надто очевидні, щоб довго просторікувати щодо одвічного змагання молодечого запалу і старечого досвіду, дорослої розважливості і дитячої безпосередності, особливостей формальної і «жіночої» логіки або чоловічої та жіночої дружби. Тому ми вирішили обмежитися самою лише згадкою про ці великі соціальні групи, а також про класи, верстви, політичні партії й рухи, модифікуючий вплив яких на рольову поведінку особи загальновідомий і не потребує зайвих коментарів.

Насгупний клас «ролетворчих» факторів пов'язаний з існуванням так званих **проміжних груп**. Вони не ладні конкурувати з великими соціальними групами за масштабами, проте можуть, налічувати від кількох до кількох тисяч членів. Маються на увазі працівники великих підприємств, виробничих об'єднань, концернів, психологія і рольова поведінка яких може бути наскрізь просякнута «фірмовим духом». Чудову ілюстрацію цього положення наводить у книжці «П'ятнадцятий камінь саду Реандзі» публіцист Володимир Цветов: «П'ять разів на тиждень, крім суботи й неділі, японські робітники, інженери та службовці починають день з фізичних вправ і співу. Вишикувавшись рівними рядами біля верстатів і поточних ліній, письмових столів і кульманів, вітрин і прилавоків, японці хором виспівують гімни своїх фірм. У концерні «Мацусіта денкі», наприклад, співають так:

...Безперервно й безупинно, немов струмені фонтана,

Народам усього світу надішлем продукти наших розуму і рук.

Наче хвиля невичерпна, піднімайся промисловість;

Зростай, зростай, «Мацусіта денкі», «Мацусіта денкі»!

Президенти фірм співають гімни, повернувшись до фірмових хоругв, що зберігаються в їхніх кабінетах. Після того робітники, інженери, службовці і, певна річ, президенти декламують заповіді. Зміст заповідей зводиться приблизно до такого: працювати старанно і наполегливо, підкорятися і бути скромним, бути вдячним і відповідати добром на добро...»⁴⁴ Таке виховання не минає безслідно: люди, беручись до виконання своїх рольових функцій, діють у відповідності з отриманим психологічним зарядом. Таке явище В. Цветов влучно назвав «лоботомією по-японськи».

До проміжних груп належать також колективи учбових закладів (приміром, зовнішній лоск, який надає манері поведінки перебування у стінах Оксфордського університету, ввійшов навіть до прислів'я); військові з'єднання — дивізії, армії, ескадри; товариства аматорів; територіальні спільності, власні «нрав і права» може мати не тільки «кожен город», а й мешканці певного району або навіть місцевості кутка, кварталу. Ось як змальовує звичаї Сигнального Пустиря — передмістя фантастичного Лісса — письменник Олександр Грін: «Про Сигнальний Пустир склали приказку: «На пустирі і вдень — ніч». Там жили худі, жилаві люди з безбарвними очима й перекошеним ротом. У них були свої звичаї, світогляди, свій дивний патріотизм. Найбільш спритні й небезпечні злодії водилися на Сигнальному Пустирі, там же квітло пияцтво, контрабанда і зграї — цілі товариства дорослих хлопців, кожне з яких мало свого ватажка... Сигнальний Пустир був територією жорстоких традицій і дивних ревнощів, на підставі яких кожний нежитель Пустиря був природним ворогом»⁴⁶.

Похмуре видовище, чи не так? Проте навряд реалії життя мешканців того ж нью-йоркського Гарлема набагато світліші. Втім колорит локальних традицій, звичаїв, норм зовсім не обов'язково повинен набирати лиховісного відтінку. Досить пригадати гумор одеситів або жителів болгарського Габрово. Та нас, власне, цікавить не зміст рольових очікувань, що характерні для тієї чи іншої місцевості, а сам факт їх коригуючого впливу на виконавця ролі. За прикладом знову заирнемо до роману О. Гріна «Золотий цеп», герой якого Санді так змальовує поведінку мешканця Сигнального Пустиря: «Я знав одного матроса з Сигнального Пустиря — це був одутлий чолов'яга з очима у вигляді двох гострих трикутників; він ніколи не посміхався і не розставався з ножем. Він ходив завжди один, повільно, ледь похитуючись, руки в кишенях, пильно озирючи і проводжаючи поглядом кожного, хто сам затримував на його припухлому обличчі свій погляд, ніби хотів зупинити, щоб слово за словом розпочати сварку... Здавалося, що він народився за тисячі миль від Лісса, в упертій країні дурнів, де, випинаючи груди, ходять хвальки з ножами за пазухою»⁴⁷. От вам і специфіка виконання представником проміжної групи пересічних ролей Матроса і Перехожого!

Не менш своєрідно переінакшувати загально визнаний зміст ролі здатні малі контактні групи, де кожен знає кожного і безпосередньо діє разом з усіма членами групи. Особливістю спіл-

кування в такій групі є те, що чорно-біла схематична логіка безособових рольових стосунків розфарбовується з допомогою усієї палітри «барв», тобто людських емоцій і почуттів. Коли об'єктивні основи ролей зчеплені одна з одною загальною «технологією» суспільної життєдіяльності, то люди, що вместилися на відповідні стільці, змушені «дотикатися» одне одного в емоційному плані. Вони можуть стати друзями або суперниками, поважати, любити чи ненавидіти одне одного. Неможливе тільки одне—повна байдужість під час рольової взаємодії. Те, як кожна людина реагує на пов'язаних з нею людей, утворює другу систему прав і обов'язків. **Шаблон міжособових стосунків, які розвиваються між втягненими у спільну дію людьми, створює ще одну матрицю, котра накладає подальші обмеження на те, що кожна людина може або не може робити.** До того часу, поки людина не зрозуміє, що властива кожній первинній групі картина світу утворює фільтр, через який проходить визначення ситуації, багато які людські вчинки будуть викликати у неї здивування»⁴⁸. . .

Стабільна мала група, в якій люди міцно зжилися, володіє величезною силою впливу на поведінку своїх членів. Дослідження психологів довели, що добре ставлення групи індивіди схильні оцінювати вище, ніж офіційну подяку в наказі, а загроза втратити прихильність і повагу групи має більшу стимулюючу силу, ніж страх перед доганою⁴⁹. Коли ж виникають суперечності між соціальними вимогами і груповими, то ще невідомо, чиє буде зверху в кінцевому підсумку. Прикладами переможної живучості неписаних групових вимог можуть бути явище «дідівщини» в армії або «посвячення новачків» у спортивних секціях.

Для того щоб з'ясувати причини такої влади контактної групи над рольовою поведінкою її членів, потрібно було б глибоко зануритись у проблеми типології груп, їх формальної і неформальної структури, динаміки становлення й функціонування. На наш погляд, ці питання доцільніше висвітлити пізніше, коли мова піде про розподіл функцій у групі і пов'язані з ними рольові набори осіб. Зараз же ми хотіли б звернути увагу читачів лише на одну обставину. Будь-яка група — велика, проміжна, мала — є спрощеною моделлю суспільства, і тому немає нічого дивного, що в них діють такі самі регулятори — норми, очікування та санкції. Проте на кожному рівні групової організації вони мають свою специфіку.

Якщо простежити за змінами характеру і властивостей механізмів регуляції на шляху від суспільства до малої групи, то перш за все кидаються в очі дві закономірності. Перша — це поступове зниження рівня норм від універсального, тобто обов'язкового для всіх членів суспільства, до часткового, локального, що поширюється тільки в межах даної групи. Друга являє собою зміну характеру норм і санкцій від здебільшого формалізованих (коли вимоги чітко сформульовано у вигляді законів, правил, кодексів, статутів і так само чітко регламентована процедура застосування санкцій) до здебільшого дифузних, неписаних, які однак, не менш обов'язкові і дійові для члена групи.

Ще одна особливість групових регуляторів полягає в тому, що вони, на відміну від економічних, технологічних, юридичних, моральних та інших норм, не задаються групі ззовні, а виникають стихійно. Однак при цьому не треба змішувати стихійність і випадковість. Там, де складається група, неодмінно виникнуть і відповідні норми, оскільки вони виконують життєво важливі функції в її внутрішньому житті. Групові норми полегшують людям можливість спільно діяти, бо дозволяють стандартно реагувати на типові рольові ситуації; завдяки їм ми не ризикуємо потрапити в халепу самі чи завдати клопоту іншим членам групи. Дозволяючи передбачити поведінку оточуючих, вони позбавляють нас невизначеності і тривоги. Саме групові норми і експектації є тим надособовим координатором, який згуртовує членів групи і скеровує їх спільні дії. Узяті разом, внутрішні регулятори визначають «обличчя» групи, яке легко впізнається у підході члена групи до всієї сукупності особистих ролей. Недарма люди кажуть: «Яку дружбу заведеш, таке **життя й** поведеш».

Отже, групові фактори доповнюють дію соціальних чинників, надаючи об'єктивній основі ролі завершеного вигляду.

Зараз вчасно було б знову використати наш віршований алгоритм розповіді: «Ось індивідуальна рольова позиція, яка опосередкує соціальні і групові чинники, що визначають об'єктивну основу ролі, яку ми намірилися проаналізувати».

Так, безпосередньою основою верхівки айсберга, що виступає над поверхнею океану незримих людських відносин, є **суб'єктивна рольова позиція індивіда**, те, як він сприймає і «перетравлює» задану багаторівневою системою суспільних та між-особових відносин рольову функцію. Одразу слід зазначити, що індивідуальна рольова позиція має багато складових, які за походженням можна поділити на раціональні та емоційні. (Наголосимо, що для вказаного розподілу елементів внутрішньої ро-рольової позиції за відправну точку взято лише їх походження від тих чи інших структур особистості; насправді ж кожен з них органічно поєднує логіку і почуття.) До перших належать образ **ролі, рольовий ідеал, образ власного «Я», уявний образ «Я» у даній ролі та рольовий автопортрет**. До другого — **особисте ставлення до ролі і ставлення до себе як до її виконавця**. Розглянемо усі їх послідовно.

Образ ролі є не що інше, як суб'єктивне уявлення про цільову спрямованість рольових дій, сукупність функціонально-рольових прав та обов'язків, систему засобів їх реалізації. Іншими словами, це те, як людина сама собі відповідає на запитання: що, навіщо і яким чином мусить вона робити, виконуючи дану роль. Ці уявлення можуть бути повні або часткові, хибні чи адекватні. Скажімо, популярна свого часу пісенька «Як добре бути генералом» (якщо втратити на якусь мить почуття гумору й заходитися аналізувати її всерйоз) може служити за зразок помилкового уявлення про цю роль. Адже в ній немає й натяку на той важенний тягар відповідальності за життя тисяч людей, який лежить на плечах кожного «діючого» генерала.

На превеликий жаль, значна частина людства користується при рольовому виборі приблизно такою ж непевною інформацією, як і легковажний герой пісеньки. Особливо відчутної шкоди суспільству, і насамперед самій людині, такий необачний спосіб самовизначення завдає при створенні сім'ї або при виборі професії. Досить сказати, що від 20 до 40 процентів випускників вузів змінюють згодом обрану спеціальність⁵⁰. А це ж даремно витрачені кошти і час, поламані долі...

Залежно від характеру ролі її образ формується у свідомості «актора» різними шляхами. Для правильного відображення об'єктивної основи одних ролей потрібне спеціальне навчання, тоді як необхідні уявлення про інші з'являються ніби самі собою. Певно, мало хто з читачів не чув анекдоту, де у відповідь на запитання: «Чи вмієш грати на флейті?»—лунає незворушне «не знаю, не пробував». Однак стосовно певних зразків рольової поведінки така відповідь вже не виглядає цілковитим безглуздом. Приміром, славнозвісний Х. Р. Капабланка ще маленьким хлопчиком засвоїв досить складні правила і стратегічні принципи шахів, хоч ніхто його цьому не навчав. Він зумів це зробити, спостерігаючи за грою батька.

Звичайно, наведений випадок з майбутнім шаховим чемпіоном—то все-таки виняток. Та більшість образів ролей особа виробляє під час процесу соціалізації несамохіть — вони є нібито побічним продуктом ігрової діяльності, праці, засвоєння культурних цінностей — від літератури до скульптури. При цьому величезний обсяг роботи виконують підсвідомі механізми людської психіки, хоч ми часто недооцінюємо їх значення. Судіть самі: за один-єдиний день наші очі сприймають стільки, скільки вміщується на двадцятикілометрову кіноплівку. Вся ця інформація відкладається у надрах нашої психіки і раз по раз вихоплюється звідти у вигляді несподіваних рішень, прагнень, схильностей. Зразки рольової поведінки підсвідоме сприймаються і так само підсвідоме наслідуються під час міжособового спілкування. Ця естафета передається і в просторі — від людини до людини, і в часі—від покоління до покоління. Тому так часто в рольовій поведінці незнайомої людини ми раптом помічаємо знайомі риси. Це певне свідчення того, що у своїх діях вони виходять не тільки з єдиної об'єктивної основи ролі, а й однакових суб'єктивних уявлень про неї. Недарма всі успіхи знаменитої міс Марпл з детективних повістей Агати Крісті побудовані на вмінні відшукати психологічного «двійника» злочинця серед своїх численних родичів та знайомих.

Ще один неодмінний атрибут суб'єктивної рольової позиції — рольовий ідеал. Він, як і належить ідеалові, являє собою особисте уявлення індивіда про досконале виконання (або досконалого виконавця) ролі. Різниця полягає в тому, що в першому випадку йдеться про «зліплену» з нормативних вимог безособову модель взірцевого виконання ролі, а в другому — про її уособлення (персоніфікацію) у вигаданому чи конкретному рольовому персонажі. Скажімо, великий фізіолог І. П. Павлов може бути обраним початкуючим науковцем за взірець

ученого, проте не всі зразки його поведінки в інших ролях викликають таку ж симпатію і бажання наслідувати їм. Одне слово, рольовий ідеал— це твір на тему «Яким потрібно бути «акторові» при виконанні даної ролі». (До речі, можливий і антиідеал, який людина формулює для себе так: «я нізащо у світі не хотів би бути таким, як оцей» або «я ніколи не став би діяти таким чином».)

Питання про образ «Я» викладати і просто, і складно водночас. Просто тому, що воно глибоко розроблене в сучасній психології, складно — бо легко захлинутися в морі теорій, гіпотез, суперечок, що точаться навколо цього терміна. Образ «Я» або, як його ще називають, «Я-концепція» — відносно стійка, більш-менш усвідомлена й опосередкована неповторними переживаннями система уявлень індивіда про самого себе, на основі якої він будує свої стосунки з іншими людьми і ставиться до себе»⁵¹. Власне кажучи, суб'єктивна рольова позиція індивіда також є частиною образу «Я». Але щоб не заплутати читача остаточно у відношеннях підлеглості (що до чого входить складовою частиною: образ «Я» до рольової позиції чи навпаки), треба нагадати про розтягнутість процесу формування уявлень про себе у часі. Перш ніж стати складовою частиною Я-концепції, індивідуальна рольова позиція мусить бути вироблена особою, і в її створенні найвідповідальніша роль відводиться дотеперішньому образу «Я».

Придивляючись до характерних особливостей становлення у людини самосвідомості, радянський дослідник В. С. Мерлін вирізняв у її структурі чотири основних компоненти, які також можна розглядати як етапи її розвитку:

— **усвідомлення тотожності**, яке зароджується вже в одинадцятимісячному віці, коли немовля починає відрізняти відчуття, що походять від його власного тіла, від відчуттів, що викликані зовнішніми предметами;

— **усвідомлення «Я»** як джерела активності суб'єкта діяльності, котре з'являється у 2—3 роки, коли дитина оволодіває особовими займенниками й починає вдаватися до формули «Я сам»;

— **усвідомлення своїх психічних якостей**, яке виникає внаслідок узагальнення даних самоспостереження і тому передбачає досить розвинене абстрактне мислення;

— **соціально-моральна самооцінка**, здатність до якої формується у підлітковому віці на основі нагромадженого досвіду спілкування і діяльності⁵².

Для нас найбільш цікавим є два останніх компоненти, бо саме вони дозволяють людині втямити з допомогою рефлексії, і тобто пізнання самого себе, відповіді на ряд взаємопов'язаних | важливих запитань: «Що взагалі я можу, а що мені завідомо не до снаги? У чому полягають сильні сторони моєї природи і де її слабкі місця? Що я можу виконати блискуче, а що—посередньо?» Знання власних якостей і співставлення їх з образом ;

ролі дозволяє особистості «не залітати вороною у чужі хорони», тобто обирати відповідні своїм здібностям «амплуа» і рольові маски. Результатом такого порівняння якраз і є образ «Я» у даній ролі.

Згаданий образ існує у двох різновидах. Перший з них — уявний образ, який виникає, коли людина подумки «приміряє» якусь певну роль, мислено програє різноманітні рольові ситуації з погляду свого уявного місця у спільній дії. Часто уявний образ «Я» у даній ролі межує з мрією, особливо в дитинстві і юності. Хто з хлопців не уявляв себе в ролі бравого мушкетера або хороброго козака-рубача, хто з дівчат не приміряв подумки фати нареченої? Підростаючи, ми приміряємося до більш буденних ролей і робимо це більш прозаїчно — як от приміряли б нову одяжину. Сидить добре? Зручна? Гаманець дозволяє? Ну то купуємо — і край! Життєвий досвід позбавляє нас від надмірної пихи при самооцінці і вчить, насамперед, дошкукуватись мінусів, а не плюсів рольової функції. Тому і погляд на себе як на можливого виконавця тієї чи іншої ролі стає більш реалістичним. Створений на підставі самокритичного аналізу уявний образ «Я» в конкретній ролі дозволяє надійно прогнозувати, що чекає на «актора» — успіх чи провал, і дає таким чином змогу уникнути хибних кроків у житті (хоч як би часом не кортіло їх зробити).

Другий різновид — це рольовий автопортрет, який людина малює з себе тоді, коли вже виконує належні за роллю функції. Автопортрет — то не дзеркальний відбиток «акторського» «Я». Людині взагалі важко дивитись на себе неупереджено. Більше восьмидесяти відсотків людей «не пізнають» себе, коли бачать свою поведінку у відеозапису. На пам'ять приходить сюжет фантастичного оповідання, за яким психічно неврівноваженій людині лікар нав'язує постійного напарника, аби той сприятливо впливав на неї. За короткий час герой оповідання встиг смертельно зненавидіти свого невідступного візаві, і, коли він **уже** ладен був піти на все, щоб тільки його позбутися, лікар повідомляє, що останні тижні він спілкувався з точною психологічною копією свого власного «Я».

Отже, рольовий автопортрет — то, як правило, стилізоване зображення виконавця ролі. Створюючи його «для внутрішнього користування», особистість буває або надто поблажливою у ставленні до своєї «акторської майстерності», або, навпаки, надто суворою. Той, хто з ласки англійського письменника Джерома К. Джерома в курсі перипетії подорожі трьох джентльменів і веселого фокстер'ера Монтморенсі у човні і знає, як один з них, Гарріс, уміє виконувати комічні куплети, не потребує кращого зразку «рольового автопортрету в рожевих тонах». Слухаючи Гаррісові завивання, присутні ладні розбігтися світ за очі, «а Гарріс так і не розуміє, яке посміховище робить він із себе і якої прикраси завдає стільком людям, що не заподіяли йому нічого поганого. Він щиро вірить, що потішив їх, і обіцяє після вечері заспівати ще»⁵³.

Прикладом протилежного плану може бути прекрасний білий лебідь з казки про гидке каченя, який, перетворившись на лебідя, все ще продовжував вважати себе бридким. Та якими

фарбами не був би виконаний рольовий автопортрет, людина **вірить** у його схожість з оригіналом і використовує як засіб самоконтролю за рольовою поведінкою. Ця важлива функція і зумовлює місце рольового автопортрету у структурі суб'єктивної рольової позиції.

Що ж до «емоціогенних» компонентів, то вони виникають внаслідок переживань індивіда під час входження в роль і протягом усього часу її виконання. Перш за все треба виділити особисте ставлення до ролі. Воно містить у собі безліч різноманітних нюансів і відтінків. Суб'єктивне ставлення індивіда до ролі може бути ясним і недвозначним або заплутаним і суперечливим, варіювати від цілковитого схвалення до цілковитого засудження, від повної самоідентифікації (ототожнення) особистості з роллю до не менш повного відчуження. На одному з полюсів шкали суб'єктивного ставлення до ролі — повне злиття її з особистістю. Крах особи як виконавця ролі у цьому випадку часто стає фатальним для людини. Є чимало фактів, коли капітани залишались на борту своїх гинучих кораблів, хоч у них і була можливість врятувати життя. Переможені самураї добровільно виконували ритуальне самовбивство — характері, бо **не** бачили сенсу в подальшому існуванні. А які німі трагедії розігруються в душах відставних політиків, дипломатів, керівників, льотчиків, акторів — усіх тих, хто за довгий вік встиг зріднитися з професійною роллю. Втім це не єдиний різновид ролей, поза яким людина може не мислити свого існування. Скільки бальзаківських героїв і героїнь продовжували жити, власне, навіть не жити, а гиніти суто по інерції, коли «вищий світ» відлучав їх з якоїсь причини. Навіть геніальний Пушкін не міг визволити своє волелюбне «Я» з тенет рольових очікувань і, немов метелик на вогонь, рвався із заслання до столиці, до двору...

Другий полюс—це внутрішня незгода з роллю або принаймні з деякими неприйнятними для особистості рольовими нормами. Ми не торкаємось того крайнього випадку, коли внутрішній протест проти певної ролі настільки значний, що людина діє, всупереч рольовим експектаціям попри можливість застосування

до неї найсуворіших санкцій. Так, приміром, автор славнозвісної «Утопії», лорд-канцлер Англії Томас Мор, вважаючи за неможливе поступитися принципами, відмовився від присяги королю і наклав за це голову. Але, вийшовши за рамки об'єктивної основи своєї ролі, він тим самим фактично відмовився від неї і змінив її на роль Бунтівника (а ту, у свою чергу,— на роль Мученика).

Та для наших цілей варто обмежити розгляд суб'єктивного ставлення до ролі тією межею, до якої воно зберігає вигляд бодай зовні лояльного до основних рольових приписів. Чудовий Приклад саме такого відчуженого ставлення до виконуваної ролі ми знаходимо в одній з персидських казок. Купець, прибувши до якогось міста, з подивом чує, як муедзин кричить з мінарета: «Немає бога окрім Аллаха, і Мухаммед — пророк його, як кажуть мусульмани» (розрядка наша.— **Авт.**). Запитуючи місцевих жителів, що б то мусило означати, він дізнається,

що в місті не знайшлося правовірного з хорошим голосом. А місцевий єврей, що має напрочуд дужий і гарний голос, не вірує в канони ісламу і погодився скликати правовірних на молитву тільки таким чином. Оцей невірний муедзин якраз і уособлює собою людину, яка діє відповідно до рольових норм, але відкрито демонструє негативне ставлення до нав'язаної їй ролі.

До речі, якщо мова зайшла про зовнішню демонстрацію особистого ставлення до обраного «амплуа», то варто звернути увагу читачів на особливості його проявів. Здавалося б, неозброєним оком видно, хто прикипів душею до своєї ролі., а хто тільки й очікує нагоди, щоб від неї відкараскатися. Та часом усе виявляється не так просто. Людина, яка закохана у свою справу, може водночас соромитися своєї «роботоманії» і про людське око відгукуватись про «справу, якій служить», насмішкувато або навіть зневажливо. Іноді має місце своєрідне «рольове кокетство»: досконало знаючи усі норми, досвідчений «актор» дозволяє собі трохи від них відступити (модники й модниці, наприклад, чудово знають, що деяка недбалість у зовнішньому вигляді підкреслює його вишуканість). Тому той, хто прийме за чисту монету блюзнірство першого і браваду другого і стане, наслідуючи їх, гудити їх улюблену роль, негайно дістане відкоша! Що доступне Юпітерові, недоступне бику.

Та все ж набагато ширше розповсюджений протилежний варіант маскуванню справжнього ставлення до виконуваної ролі, коли «актор» виставляє на загальний огляд фальшиві почуття і нещирі вчинки. Той, хто вдає, що недостатньо обізнаний з будь-яким лицемірством з приводу ставлення до кола власних ролей, ознайомиться з незрівнянними його зразками, якщо перегляне «Ярмарок марнославія» У. Теккерея. Ми ж воліємо взяти за приклад прийом з арсеналу панотців єзуїтів. Називається він «мисленою угодою». Людина домовляється сама з собою про те, що не вважає свої наступні дії виплеском власного «Я». Хоч би що вона робила, вчинки її не бентежать, бо з суб'єктивної точки зору відбуваються «не насправді». Будь-який єзуїт ладен ганити навіть господа бога, вихвалюючи його в той же час подумки. Для нього це не тільки припустимо, а й обов'язково, коли мова йде про інтереси всього ордена. Те саме здатна чинити кожна людина, яка дбайливо зберігає від оточуючих таємницю дійсного ставлення до ролі. Часом вона робить це за власним бажанням, неначе справжнісінький єзуїт. Однак частіше має місце спричинений загрозою санкцій конформізм, коли за принципом «убравсь між ворони, то й каркай, як вони», людина свідомо на біле каже чорне.

Розглядаючи особисте ставлення до ролі, треба зважати не тільки на те, який знак—плюс чи мінус—воно має, а й на його інтенсивність. Ставлення до ролі може бути млявим (як правило, тоді, коли індивід вважає дану роль дрібною й незначущою), а може виявитись аж надто завзятим. Вдалою ілюстрацією останнього випадку є, на наш погляд, сцена з телесеріалу «Сімнадцять миттєвостей весни», в якій шеф гестапо Мюллер доручає слідчому Холтоффу перевірити Штірліца. Даючи настанови молодшому колезі, він із зневажливою погордою оці-

нює його службовий запал: «Цьому ще наші ігри не набридли. Цей буде землю рити».

Загалом особисте ставлення до ролі можна уподібнити своєрідному трансформатору, який здатний посилювати або послаблювати напругу мотивації, що спонукає особу до виконання ролі.

Дещо інше ставлення має ставлення до себе як до виконавця ролі. Воно містить відповідь на запитання: подобається людині її рольовий автопортрет чи ні? В оповіданні О'Генрі «Самотнім шляхом» помічник шерифа Бак Капертон мусить волею автора прориватись разом з приятелем крізь банду, що захопила салун і пиячить. Надаємо йому слово. «Ми встигли протупати до середини залу, перш ніж вони помітили нас. Десь збоку до мене долинає ревіння Беррі Тримбла: «Та це ж Бак Капертон! Як він сюди потрапив?» — і його куля здирає клопоть шкіри з моєї шиї. Ну й бридко було, мабуть, у нього на душі через оцей промах — адже що не кажи, а Беррі кращий стрілець південніше від Південної-Тихоокеанської». Гадаємо, що висловлене припущення вірне і що бандит мав усі підстави для невдоволення своїм виконанням ролі (тим більше, що коли Бак Капертон вискочив на ганок, то «вихопив вінчестер у лобура, що вартував ззовні, обернувся і поквитався з містером Беррі»).

Ставлення «актора» до своєї «гри», як і будь-який інший вид самооцінки, може бути завищеним (щось на кшталт нарцисова комплексу) або заниженим (як у чехлівської прохачки: «я жінка слабка, беззахисна...»). Але і в першому, і в другому випадках воно не виконує як слід закріплених за ним функцій контролю і регулювання. Оптимальним «режимом функціонування» цього важливого вузла суб'єктивної рольової позиції є самокритичність навіпіл з самоіронією, як от у жартівливому вірші В. Купріянова «Творча біографія»:

Ведмідь усіма чотирма лапами

стоїть на реальному ґрунті життя,

ловить рибу в каламутному вирі подій,

іде навпростець до єдиної мети,

розвінчує привселюдно липовість з'їденого меду,

мов лицар відбиває дрібні уколи бджіл,

готує з літа діловито собі барліг

і зиму всю висотує з цальця

правдиві байки про страшних мисливців,

що сплять і бачать його власну шубу.

Суб'єктивна рольова позиція особи не просто сполучає усі зазначені компоненти, а інтегрує їх у єдине ціле. Вона служить тим фільтром, крізь який проціджуються усі елементи об'єктивної основи ролі. Водночас суб'єктивна рольова позиція разом із характером визначає індивідуальний стиль виконання ролі. Ось як змальовує дві протилежні манери виконання однієї і тієї ж ролі Вальтер Скотт у романі «Квентін Дорвард». Об'єктом його цікавості стала постать ката, тому що «під час будь-якої тиранії особа ката завжди має важливе значення». Один з катів, на прізвисько Жан-кисляй, відзначався статечністю і виразом якоїсь особливої поважності на обличчі. Він завжди носив на шії великі чотки, які мав звичай побожно пропонувати нещасним, котрі потрапили до його лабет. У нього завжди були наготові два-три латинських вислови про марність і нікчемність земного життя. Якби можна було б допустити подібне сполучення, він міг би об'єднати обов'язки ката з обов'язками тюремного священика.

Другий, на прізвисько Жан-скалозуб, робив свою справу як найбільш веселу у світі. Здавалося, він відчував особливу, ніжну прихильність до своїх жертв і звертався до них не інакше, як з доброзичливими і лагідними словами. Якщо перший намагався прищепити нещасним філософський погляд на їх жахливу долю, то другий завжди прагнув підбадьорити їх веселим жартом. Характерні риси індивідуального стилю рольової поведінки кожного з них демонструє така розмова з приреченим до страти: «То ж якщо тобі потрібен сповідник»,— сказав один кат. «Або кухлик винця»,— підхопив його грайливий товариш. «Або псалом»,— сказала Трагедія. «Або весела пісенька»,— сказала Комедія...⁵⁴»

Галерею цих рольових портретів легко було б поповнити, якщо заглянути до споминів в'язнів фашистських концтаборів або до романів-хронік О. Волкова та О. Солженіцина. Та хай їм грець, отим цинікам і садистам! Щиро зичимо читачам (та й собі) ніколи не вивчати на особистому досвіді індивідуальних *Л* стилів виконання такої ролі.

Наш любий читач уже, певно, чекає, що після розповіді про *ж* складові суб'єктивної рольової позиції ми перейдемо до традиційного розгляду чинників, які ці складові визначають. Перепрошуємо тих, хто правді плекав таку думку, бо сподівання їх марні. Адже ті компоненти є виявом усього складу особи, її спрямованості. З їх приводу видано чимало грубих томів наукових праць, а буде видано ще бозна у скільки разів більше, поки ці питання розв'яжуть більш-менш остаточно. Ми ж пишемо звичайну собі книжку, а не Книгу книжок, яка б вмістила мудрість цілої психологічної бібліотеки. Тому зі спокійною совістю обмежимося сам лише переліком основних структур і механізмів особи, які відповідають за формування її суб'єктивної рольової позиції. Це біологічні особливості організму, своєрідність психічних процесів, характеру, здібностей, установок, інтересів, потреб, життєвих цілей, цінностей і цінносних орієнтацій, світосприймання і світорозуміння, знань і життєвого досвіду.

Отже, ми завершили обстеження невидимої оку підводної частини «айсберга» ролі, і

попереду лишився порівняно невеликий клопіт — дослідити його верхівку. Наш «віршований» опис ролі набирає остаточного вигляду: «Ось рольова поведінка, яка зумовлена суб'єктивною рольовою позицією індивіда, яка визначається складом особи, її індивідуальними особливостями і опосередковує соціальні групові чинники, що визначають об'єктивну основу ролі, яку ми намірилися проаналізувати і проаналізували».

Поведінка в широкому значенні цього слова є способом взаємодії людини з навколишнім середовищем — природним і соціальним, проявом, зовнішньою стороною людської діяльності. Найдрібнішими «камінчиками» в її будові є реакції, які певним чином організуються в операції, а ті, у свою чергу, утворюють дії, з яких складаються зразки (стереотипи) поведінки.

Рольова поведінка — це та частина поведінки, що пов'язана з соціальними діями людини або набирає значення соціальних дій у певному контексті подій. Приміром, сон є біологічною потребою людини, і поведінка під час сну як спосіб взаємодії з природним середовищем аж ніяк не є соціальною. Ця істина здається нам незаперечною доти, поки не доведеться переночувати в одній кімнаті з якимось хронуном. У «контексті» готельного номера спляча людина й уві сні виступає в ролі Сусіда по кімнаті, а отже, начебто суто біологічна форма поведінки тимчасово набирає соціального значення. Сон на посту може мати фатальні наслідки для сплюхивартового. Не рекомендується безтурботно спати у вокзальному фотелі пасажиrowі (бо злодії не дріматимуть!) і т. п.

Якщо дивитись на поведінку з погляду рольової теорії, то весь її шар виявляється розкряним уздовж і впоперек відповідно до рольових цілей і функцій. Буває навіть так, що одна і та ж «скибка» поведінки належить одночасно кільком ролям. Скажімо, ви сидите в автобусі і розмовляєте з приятелем чи приятелькою. При цьому ви одночасно виконуєте дві ролі — Пасажира і Приятеля свого приятеля, зовсім не «розриваючись на шматки», як це доводилося робити бідолашному Труффальдіно з комедії К. Гольдоні «Служник двох панів». А якщо зважити на те, що автобус може везти вас на екскурсію разом з усім вашим виробничим колективом (відділом, бригадою тощо), то водночас з уже гаданими ролями ви несамохіль виконуєте ще двійко ролей — Екскурсанта і Члена колективу. Добре, коли соціальні, групові та міжособові експектації щодо вашої поведінки побудовані на однакових нормах. Якщо ж це не так, і «бог править своєї, а чорт — своєї», то доводиться вчитися посміхатися однією половиною обличчя, як от героєві кінофільму «Осінній марафон». Та у нас ще буде нагода детальніше розглянути рольове «сумісництво» та міжрольові конфлікти при цьому. Зараз же ми хотіли б сфокусувати увагу читачів на такому компоненті рольової поведінки, як **рольова маска**.

Маска — це засіб захиститись від цікавих Поглядів, сховати справжнє обличчя під робленим. «Недоброзичливі люди вигадали маску для того, щоб люди доброзичливі мали змогу

звинуватити їх у тому, що вони соромляться своїх почуттів»,— вишукано пожартував якое Жюль Марсо. Однак не станемо наслідувати у лихослів'ї цього видатного сучасника. Недоліки рольових масок є продовженням їх переваг.

Під час виконання будь-якої ролі людина стикається як з унікальними, так і з типовими ситуаціями. Ладні заприсягтися, що останніх значно більше в кожній ролі, бо якою б заплутаною і неординарною вона не була, неодмінно виникає повторення певних моментів, ситуацій. Якісне їх розмаїття може бути досить значним, проте кількість усе ж обмежена. Скажімо, загальну картину типових ситуативно-рольових дій для щедрої на несподіванки ролі Керівника можна змалювати за допомогою всього-на-всього двох десятків дієслів. Керівник **розглядає, вивчає, вислуховує, головує, очолює, радиться, вимагає, вичитує, лає, карає, улещує, пояснює, «натискає», приймає рішення, контролює.** Потрапляючи до схожих ситуацій знов і знов, «актор» щоразу на основі попереднього досвіду діє впевненіше. Мине деякий час — і відповідні зразки рольової поведінки будуть доведені до автоматизму. Утвориться певний стереотип поведінки, звичка. У тому випадку, коли така звичка виникає стосовно визначених об'єктивною основою ролі форм взаємодії з іншими людьми, вона отримує назву рольової маски.

Отже, з погляду соціально-психологічної теорії рольова маска — то не розмальований шматок картону зі шворками з боків, а модель поведінки у типовій для даної ролі ситуації.

Маски істотно полегшують «акторові» життя і тому потрібні геть усім. При всій повазі до І. С. Кона ми не можемо погодитися з його твердженням, що «маска повинна компенсувати те, чого особі згідно з її самооцінкою, не вистачає і що їй очевидно, потрібно. Дбайливій людині не доводиться «виявляти піклування», раболіпному не треба імітувати покору, а веселому— надягати маску веселуна»⁵⁵. Звичайно, особисті якості полегшують або утруднюють виконання ролі, але не роблять зовсім непотрібною рольову маску. Адже буває, що роль вимагає веселощів від справдешнього веселуна і тоді, коли йому не до жартів. Інша справа, що існують вимушені й улюблені рольові маски. Однак вибирати рольову маску за власним бажанням особистості випадає вряди-годи.

Поза всякими сумнівами, «актор» здатний напинати рольову маску на власне «Я» цілком свідомо. (Згадати хоча б полководця, який мав звичку, знетямившись від гніву, зривати з голови берета і несамовито його топтати. Підлеглі залякували одне одного розповідями про його нестримну лють і боялися дати щонайменший привід для її нападу. І тільки найближче оточення знало, що у «дні гніву» маршал заздалегідь наказував принести старий берет). Проте «свідомо» не означає «як заманеться». В міру свого досвіду і здібностей виконавець ролі схоплює суть ситуації та обирає відповідну, як на його думку, маску. Часом він робить це не до ладу. Причин такої невідповідності може бути кілька. По-перше, на заваді правильному вибору

рольової маски може стати хибна оцінка ситуації. Особливо цим грішать «актори»-початківці. По-друге, не всі уміють так миттєво змінювати маску відповідно до обставин, як городовий з оповідання А. П. Чехова «Хамелеон». По-третє, В душі людини може раптом прокинутися кіплінгівська **Кішка, яка гуляє сама по собі**, і вона дозволяє собі невеличку демонстрацію зневаги до усяких там форс-мажорів. Якщо вірити Ірвінгу Стоуну, то на це аж надто часто зважувалась у вирішальних ситуаціях нещасна шотландська королева Марія Стюарт.

Взагалі спроби «акторів» діяти всупереч вимогам ситуації ідуть часом не від тупої упертості або поганого настрою, а від ' невірною розуміння співвідношення рольової маски і особистого «Я». Здатність довільно маніпулювати масками породжує у суб'єкта ролі ілюзію, начебто маска є чимось стороннім по відношенню до «Я», посередником між ним і рольовими партнерами. Нерідко людина такою мірою абсолютизує відчуженість, «Я» від маски, що починає вважати останню підступним ворогом, який зловмисне каверзує проти шляхетного «Я».

Ось яка неймовірна пригода трапилася з героєм повісті відомого японського письменника Кобо Абе «Стіна. Злочин. Карми». Прокинувшись якимось уранці, він із здивуванням зрозумів, що забув власне ім'я. Пошуки відомостей про себе вдома ні до чого не привели. Вирушив на роботу, заглянув у свій кабінет — і отетерів. У його кріслі сидів двійник, який, однією рукою гортаючи документи, а другою погладжуючи по коліну машиністку, диктував їй доповідь. Раптом «двійник обернувся і зло подивився на мене, наші погляди зустрілися, і я миттю зрозумів, ким насправді був двійник. Моєю візитною карткою»⁵⁶. Чи не правда, зав'язка сюжету дещо нагадує гоголівський «Ніс»? Що ж, нічого дивного у тому немає, бо незалежно один від одного обидва геніальні письменники протестують проти розчинення Людини у рольовій функції, проти заміни обличчя машкарою.

Не можна сказати, що немає підстав тривожитися з приводу того, що рольова маска може «прикипіти» до людського «Я». Часто повторювані зразки «зовнішньої» поведінки неабияк впливають на зміст «внутрішніх» переживань. На підтвердження цього положення психологами був проведений цікавий експеримент. Групу піддослідних-добровольців подразнювали електро-струмом. Половині з них запропонували зображувати при цьому спокій, тоді як інші мали імітувати страх. Виявилось, що хоч на всіх учасників експерименту діяли струмом однакової сили, «спокійні» переносили його (і за об'єктивними фізіологічними показниками, і за самозвітами) значно легше, ніж «наполохані». Прикладом практичного використання цього механізму є масове додержання американцями принципу «smile» (посміхайся!). Постійна посмішка, хоч би і фальшива, навіртає людину до життєрадісності, оптимізму. І навпаки, звичка ремствувати на долю з часом перетворює людину на психологічного близнюка вічно похнюпленого ослика Іа-Іа з книжки Р. Мілна, «Вінні-Пух і всі, всі, всі...».

Однак не варто надто перебільшувати небезпеку спотворення «Я» регулярним вживанням

рольових масок. Поразка «Я» у двобої з маскою, винуватцем якої індивід вважає суспільство, при детальнішому розгляді виявляється перемогою реальної поведінки особи над вигаданою, ілюзорною. Маска виступає як механізм пристосування, що допомагає людині адаптуватися до певної ролі або рольової ситуації. Самосвідомість, що дещо запізнюється порівняно з практичною поведінкою, спочатку не визнає її частиною власного «Я». Але якщо зразок поведінки повторюється і набуває сталості, особа не в змозі ухилитися від його усвідомлення. Вона змушена або реалізувати у поведінці те, що вважає своїм «справжнім Я», відмовившись від маски, або визнати маску як своє дійсне обличчя, перекресливши попередній «образ Я». Саме цей конфлікт висвітлює, що в людині «справжнє», суттєве, а що уявне, поверхове⁵⁷.

До негативних наслідків користування рольовими масками належить втрата «свіжості погляду» на рольові задачі у контексті даної ситуації. А якщо (цур йому!) розвиток рольової взаємодії приведе до виникнення нестандартної ситуації, то тоді значна частина тих, що користуються рольовими масками, може стати взагалі безпорадною. За підтвердженням цієї тези звернемося до авторів «Дванадцяти стільців». Драма сімейного життя Елочки-людодірки дійшла до кульмінації: чоловік її, інженер Щукін, назавжди йшов з дому. І в наш час не в кожній сім'ї така ситуація трапляється щодня. Тоді ж, до часів занепаду соціального інституту шлюбу, це взагалі була Подія. Як же обійшлася своїми жалюгідними вербальними стереотипами у цій непересічній ситуації наша, чи то пак Ільфа-петрова, героїня? Блискуче, за її термінологією. «Він чекав, що дружина хоч у даному разі стримає ебе від звичайних металічних словечок. Елочка теж відчула всю важливість моменту. Вона напружилась і стала добирати відповідних до розлуки слів. Вони швидко знайшлись: «Поїдеш в таксо? Кр-расота!»⁵⁸. «Кр-расо-та», що й казати.

Та попри закиди рольові маски складають найважливішу частину рольової поведінки і по праву займають місце на верхівці «айсберга» ролі.

Тепер, коли ми подолали шлях від самісінького споду «айсберга» до його верхівки, залишається сказати, що ж воно таке — отой «айсберг». Іншими словами, слід дати визначення ролі, а разом з тим навести існуючі класифікації ролей.

Трохи раніше ми вже наводили ряд визначень поняття «роль» — від загальноновживаних до специфічних для окремих напрямів рольової теорії. Додамо до них ще кілька. Так, Р. Мертон вважає, що роль — це вихована людиною у самій собі установка, яка сформувалася під впливом соціальних очікувань. У свою чергу, соціальні очікування впливають на поведінку особи настільки, наскільки їм це дозволяють її ціннісні орієнтації. Отже, згідно з поглядом Мертона, роль кристалізується у боротьбі перших з другими.

Т. Ньюком запропонував розрізняти ролі, що запропоновані особі суспільством (де вона перебуває під тягарем певних суспільних очікувань), і ролі, що виконуються безпосередньо у

сфері поведінки. Останні визначають поведінку конкретної особи залежно від популярності ролі і змісту вимог, які їй адресовано.

Т. Парсонс наголошував, що роль містить у собі принаймні три рівня інтеграції — психологічний, соціальний та культурний і являє собою канал, по якому властивості і стани окремої особи впливають на функціонування різних суспільних та культурних систем.

Питання щодо того, чиє ж визначення більш влучне, залишаємо на розсуд читачів. Свою власну точку зору на цей предмет ми формулюємо таким чином: «Роль — це індивідуалізований спосіб виконання певного кола соціальних і групових функцій». Така дефініція має, як на нас, дві відчутні переваги. По-перше, вона коротка, по-друге, містить вказівку на конкретну форму суперечності між загальним, особливим і одиничним, а що, як не ця суперечність, є джерелом енергії для самого існування ролі.

Класифікації ролей, незважаючи на деяку розбіжність назв, розподіляють їх головним чином на соціальні (конвенціональні, офіційні, безособові) і психологічні (ті, що всередині групи). А. Б. Добрович окрім групових виділяє додатково з цього середовища психологічних ролей ще міжособові та Індивідуальні ролі. Міжособовою роллю він називає поведінку, яку ми будемо з урахуванням очікувань, що їх нам пред'являє знайома людина, виходячи з існуючих між нами стосунків. До цієї категорії належать ролі Помічника, Приятеля, Ворога, Насмішника, Наклепника, Рятівника та безліч інших. Індивідуальна роль означає поведінку, яка будується відповідно до власних очікувань⁵⁹.

Гадаємо, що варто зважити і на точку зору Є. С. Кузьміна, який зазначає, що роль може оцінюватись у соціальній, соціально-психологічній і психологічній системах. Роль у соціальному плані — це, скоріше, об'єктивний результат і суспільна значущість діяльності особи, у психологічному — відповідність якостей індивіда ролі, яка виконується. Роль у соціально-психологічному смислі — це глибина розуміння відповідальності в її виконанні, це співвідношення різних ролей, їх конфліктність, це співставлення індивідуальної ролі з груповими нормами і цінностями і т. д.⁶⁰.

Ми намагалися розібрати структуру ролі на складові частини, використовуючи по черзі кожен з цих підходів. І напевно, у вашій уяві, шановний читачу, нагромадилася ціла гора різних складових ролей. Спробуйте-но припасувати їх одну до одної. А якщо після завершення складання «годинникового механізму» ролі якісь деталі раптом виявляться «зайвими»... Що ж, Жюль Марсо в таких випадках хвалить себе за ощадливість!

Та при всій повазі до його конструкторського кредо радимо керуватися настановами іншого геніального механіка— Життя. Деякі з його творчих прийомів будуть продемонстровані під час останньої дії.

ДІЯ ТРЕТЯ. ШЛЯХ ДО СЕБЕ

Картина перша. Котилася торба...

З легкої руки славнозвісних сатириків у небо суспільної свідомості злетів і пурхає там чимало років крилатий вираз «Статистика знає все». Щоправда, оті тендітні крильця добряче присмалив вогнедишний дракон глуму та іронії. За віщо, питаєте. Бідоласі довелося терпіти таку наругу? За гріхи матінки-статистики. Закиди на її адресу стали останнім часом надміру ущипливими через те, що занадто довго статистичні цифри дозволяли собі безкарно «лукавити», а слідом з ними й ми «знали все» надто однобоке. Що ж до іронії, то вона взагалі була повитухою під час народження цього вислову, одразу вхопивши його в професійно-неласкаві обійми. Річ у тім, що статистика знає-таки багатенько щодо того, «де і що», але не можуть не викликати іронічної посмішки її намагання вичерпно відповісти **на** запитання: «Чому?»

Та хоч як би там не було, статистика — особа більш-менш поінформована. Зокрема, вона може бодай орієнтовно повідомити, яка частина щойно народжених малюків, котрі сьогодні довірливо посміхаються в колисках, виростуть запеклими злочинцями, яка кількість тих, що ніколи не зазнають втіх та прикросців подружнього життя, і т. п. Навряд чи хтось змалку вважає себе кандидатом до якоїсь з цих категорій і добровільно зголосився б обрати життєвий шлях, який веде до тюремної камери або до самотньої старості. І все ж такі трагедії раз по раз трапляються у повсякденному житті.

Хто винен, що ролі розподіляються саме таким чином? Особливо унаочнює це запитання приголомшливої сили епізод з роману О. М. Толстого «Петро Перший». Кара за вбивство чоловіка була в ті часи нечуваною за жорстокістю: жінку закопували по шию в землю, залишаючи конати в тяжких муках, а тіло по смерті викопували і вішали догори ногами на шибениці. І ось як письменник змальовує думки й відчуття приреченої на смерть: «Повільно голова звела повіки... Нема смерті, немає... Земляний холод здавив тіло... Не прогріти землю... Не поворохнутись у могилі. По самі вуха закопали... (М'який сніжок падав на закинута вгору обличчя.) Хоч би знову млюсть заволокла очі—не було б себе так жаль... Звірі—люди, ох—звірі... Жила дівчинка, мов квіточка польова. «Дашо, Дашенько»,— звала мама рідна... Нащо породила мене? Щоб люди в землю живою закопали... Не винна я... В нестямі убила... Собака ж кусає... Конячина і та... Нічим кричати. До непритомності дійшов біль. Розширилися очі, померкли. Голова схилилась набік...»⁶¹.

На наш погляд, основний пафос сцени сконцентрований у риторичному запитанні: «Нащо породила мене?.. Щоб люди живою в землю закопали?.. Воно підкреслює очевидну безглуздість, кричущу невідповідність між тривіальним початком життєвого шляху («росла мов квіточка польова») і **таким** його кінцем («Убила... і ще раз убила б його, звіра»). Так не

повинно бути. Все наше моральне ество повстає проти антигуманного присуду долі. Але так було і так (або трохи інакше за формою) буває й досі. Йй-право, для керованого формальною логікою мислення з'являється велика спокуса повірити у фатальну рокованість певного розподілу ролей або принаймні в одвічну їх сталість.

Алгоритм такого роду міркувань чудово зімітували І. Ільф та Є. Петров, вклавши до вуст одного з персонажів «Золотого теляти» оновлену версію біблійської історії про Адама і Єву:

«Жив, панове, у Москві молодий чоловік, комсомолец. Звали його Адам. І була в тому ж місті молода дівчина, комсомолка Єва. І от ці молоді люди пішли якось погуляти до московського раю — в парк культури і відпочинку. Не знаю, про що вони там розмовляли. У нас молоді люди здебільшого розмовляють про любов. Та ваші Адам і Єва були марксистами і, можливо, говорили про світову революцію. В усякому разі сталося так, що, прогулюючись колишнім Нескучним садом, вони присіли на траву під дерево. Не знаю, яке це було дерево. Можливо, це було древо пізнання добра і зла. Та марксисти, як вам відомо, не люблять містики, їм, очевидно, здалося, що це звичайнісінька горобина. Продовжуючи розмову, Єва зірвала з дерева гілку і подарувала її Адамові. Та в цю мить з'явилася людина, яку позбавлені фантазії молоді марксисти сприйняли за садового сторожа. А це був, очевидно, ангел з вогненным мечем.

Невдоволений ангел, лаючись, повів Адама і Єву до контори для складання протоколу за шкоду, вчинену садовому господарству. Ця незначна побутова подія відвернула увагу молодих людей від високої політики, і Адам помітив, що перед ним стоїть ніжна Єва, а Єва помітила, що перед нею стоїть мужній Адам. І молоді люди покохали одне одного. Через три роки в них було два сина». Тут оповідач зробив ефектну паузу і у відповідь на запитання: «Ну й що?» виголосив: «А те, що одного сина звать Каїн, а другого — Авель і що за певний час Каїн уб'є Авеля, Авраам народить Ісаака, Ісаак народить Іакова, і взагалі вся біблійна історія почнеться спочатку, і ніякий марксизм перешкодити цьому не зможе. Все повторюється. Буде й потом, буде й Ной з трьома синами, і Хам образить Ноя, буде і Вавілонська башта, яку ніколи не добудують, панове. І так далі. І нічого нового на світі не станеться. Так що ви даремно гарячкуєте з приводу нового життя»².

Спробуємо поставитись до цього розумування серйозно й розділити праведне і грішне. По-перше, марксизм ніколи не закликав діяти всупереч законам природи і суспільства; навпаки, він прагнув пізнати ці закони і діяти відповідно до них. (Тобто втілював у життя принцип Станіслава Єжи Леца: «Ніколи не керуйся неправдою. Керуй неправдою!») По-друге, марксисти насправді не люблять містики. Через те й доводять, що при визначенні як індивідуальної ролі, так і всього суспільного набору типових ролей ми маємо справу не із зловісним фатумом, а з причинністю. Діючи, людина поза власним бажанням і свідомістю

відтворює схвалені історією форми спілкування, тобто суспільні відносини, певний тип культури (матеріальної, виробничої, духовної), а в кінцевому підсумку — систему соціальних ролей. Інакше кажучи, вони стверджують, що за певних суспільних обставин неодмінно з'являтимуться і президенти, і вбивці, бо такі ролі містить репертуар історичної епохи. Але гріш ціна тому провидцю, котрий, посилаючись на волю провидіння, розташування зірок, лінії руки чи кібернетичні розрахунки, бундючно заявляє, що йому, напевно відомо, кому з пелюшок судилося прокладати стежку до президентського крісла, а кому — до електричного стільця.

[Прикладів сталості суспільного набору ролей в різні епохи можна навести безліч. Нічого дивного, бо саме через ролі відбувається єднання часів і поколінь, реалізується принцип спадковості культури. Однак ця сталість мінлива; більше того, властива їй мінливість є сталою. Тому ми й обрали для цієї картини таку символічну назву. Торба, що «котиться з високого горба», так би мовити, «уособлює» спосіб руху, згідно з яким предмет, що рухається, змінюється (у нашому випадку — брудниться, псується, рветься, всередині все змішується до купи і т. п.), але таким чином, що не втрачає самототожності (і дірява торба залишається торбою).

Історичні зміни в наборі ролей, що суспільство пропонує до послуг особи, відбуваються у двох планах. По-перше, одні ролі виникають, а інші, проживши свій вік, щезають зі сцени соціальної взаємодії. Скажімо, прошарок рантє аж ніяк не міг виникнути за часів неоліту, бо тоді не було ще банківського капіталу (а на проценти з батьківської спритності та хоробрості печерна людина прожити не могла). А по-друге, в наш час з життя зникла роль блазня, яка була неодмінною приналежністю багатьох епох та державних устроїв. Читач, певно, з приємністю згадає і образи блазнів, блискуче змальовані Шекспіром, Лопе де Вега, В. Скоттом, О. Дюма, О. Толстим, Ю. Нагібіним.

Що об'єднує всі ці персонажі, споріднює винахідливого дотепника Шико з царським блазнем Яковом Тургенєвим, «мужиком розумним і злим»? Уміння під виглядом жартів говорити | можновладцям правду. (До речі, славетний драматург і жартівник Б. Шоу казав так: «Мої дотепи полягають у тому, що я кажу правду. Це найбільш кумедний дотеп на світі»³. За будь-яких форм тиранії, коли «народ мовчить», блазні; скоморохи, блаженні брали на себе функцію прихованої опозиції, за що не раз накладали головою — згадаймо хоча б сумну долю скомороха з фільму «Андрій Рубльов»). Недарма єврейське прислів'я каже: «Всерйоз розмовляють тільки блазні». Соціальне становище у сукупності з навмисне створюваною репутацією трохи (або й не трохи) пришелепкуватого дивака гарантували блазням, юродивим і т. п. освячену народним звичаєм безпеку. Пригадаймо сцену між Іваном Грозним та блаженним з роману О. К. Толстого «Князь Серебряний». Блаженний прилюдно звинувачує царя в тому, що він засудив до страти невинних. Даремно цар намагається підкупити його, якимось умовити піти з площі. «Не піду,— затято сказав юродивий, вчепившись за кінську зброю, але раптом засміявся і став пальцем

показувати на Іоанна.—Дивіться, дивіться! — заговорив він,—що це в нього на лобі? Що це в тебе, Івашку? В тебе роги на лобі! В тебе козліні роги вирости! І голова твоя стала собачою!

Очі Іоанна спалахнули.

— Геть, божевільний! — закричав він і, вихопивши списа з рук найближчого опричника, замахнувся ним на юродивого.

Крик обурення розлігся в народі.

— Не чіпай його! — почулося в натовпі,—не чіпай блаженного! Наші голови тобі належать, а блаженного не чіпай!..

Спис затремтів в руці Іоанна. Ще одна мить, і він вп'явся б у груди юродивого, та новий крик народу втримав його в повітрі. Цар спромігся зробити зусилля і приборкав свою волю...»⁴.

Однак, підкреслимо, безпека ця була дуже умовною.

Майже до останнього часу смілива, несанкціонована думка нерідко напинала блазенську личину. Взяти хоча б сюжет оповідання В. Шукшина «Дайош серце!» Сільський ветфельдшер, почувши по радіо в три години ночі повідомлення про першу у світі успішну пересадку людині чужого серця, на radoшах вибіг на вулицю і салютував значній науковій перемозі пострілами в повітря. А коли вранці представники місцевої влади провели дізнання, хто і навіщо стріляв, він, побачивши, що їм невтямки його душевний порив, блюзнірськи оголошує: «Я — ши-зя!» Таке пояснення з полегкістю сприймається збюрокраченим мисленням...⁵. Щоправда, за умов «розвинутого соціалізму» мав місце і зворотний варіант: той, хто зважувався виголошувати власну незалежну думку, яка мала якісь розбіжності з офіційними ідеологемами, часом оголошувався психічнохворим або поставав на сторінках масових видань у вигляді блазня.

Нині ж блазнів можна побачити хіба що на арені цирку. І ось чому. Той, хто уважно простежить за дією шекспірівської трагедії «Король Лір», не може не помітити, що в один з моментів з кола діючих осіб безслідно зникає королівський блазень. Той самий блазень, що застерігав свого повелителя від нерозважливих вчинків, а коли той, врешті-решт, на собі відчув усю міру власної необачливості, залишався останньою його опорою. І от він щез. Що це, недогляд драматурга? Ні, щось не схоже, щоб великий Шекспір припустився елементарної помилки в композиції п'єси. Тоді що ж?

Лише згодом починаєш розуміти, що таємниче на перший погляд зникнення цілком закономірне. Королю, котрий пережив болісне прозріння та збагнув сувору правду дійсності, блазень уже непотрібний (бо на блазня перетворився він сам). Так само і в житті блазні як носії замаскованої ідеї опору виконали свою роль до кінця і зникли. Або, точніше, за умов гласності поступилися місцем на соціально-політичній сцені відкритій опозиції.

Другий план змін у суспільному наборі ролей — то часткова зміна змісту ролей, що відбувається з плином часу. Технічний та духовний поступ людства відображається і в еволюції

ролей. Приміром, роль полководця розігрувалася в історії різними виконавцями аж надто часто. Вона відома з сивої давнини і залишається актуальною досі. Та одна справа — командувати кіннотою, лучниками, бойовими слонами і т. п., і зовсім інша — керувати діями стратегічних ракетних підрозділів, з'єднань підводних човнів, армадами швидкісних літаків, не кажучи вже про сухопутні війська. Тому кожна роль нагадує палімпсест (тобто рукопис, що написаний на пергаменті поверх зішкрябаного попереднього тексту), який кожна епоха пише заново. Зміст чергового запису багато в чому відрізняється від попереднього, однак перед нами все той же знайомий багатьом поколінням шматок пергаменту, на якому можна розібрати напівстерті рядки колишнього розуміння даної ролі.

Так само як суспільні відносини визначають характерний набір соціальних ролей психологічна конституція людини і необхідність встановлення міжособових стосунків зумовлюють сталість рольового набору в безпосередньому спілкуванні. Серед тисяч випадкових контактів між людьми виділяються сталі, життєво важливі стосунки, що становлять тканину людського існування. Це — **особисто значущі** стосунки. Ті з оточуючих, що виступають носіями таких відносин, стають головними персонажами життєвого дійства особи. «В життєвому задумі кожного, в драмі, комедії або трагедії його щоденних справ саме ці люди виконують головні ролі: Помічників, Свідків, Порадників, Натхненників, Прихильників, Соратників, Суперників, Критиків, Меценатів... Відносини з ними живуть довго, переживаючи часом навіть своїх героїв. Кращі з них створюють золотий фонд історії людського спілкування» .

Середовищем, в якому розігруються ці ролі, є група. Або, точніше, ціле намисто груп, яке нанизують людина завдяки багатоплановості своїх контактів. Група як проміжна ланка між особою, з одного боку, і великими соціальними спільнотами — з другого, є важливою формою організації спільної дії людей. Розподіл ролей у групі є продовженням і доповненням ролей соціальних. Скажімо, два водії вирушають разом у далекий рейс. Обидва займають однакову соціальну позицію, а отже, виконують з формальної точки зору однакові ролі. Проте насправді функції їх під час рейсу можуть дещо відрізнитися. І яким саме чином відбудеться їх розподіл, залежить від міжособових стосунків, ролей, що утворилися в цій маленькій групі.

В сучасній соціальній психології не відчувається нестачі в різних поглядах щодо характерних ознак групи, її кількісного складу, класифікації тощо. Однак практично ні в кого не викликає сумніву положення про те, що група є формуванням, яке за властивостями якісно відмінне від суми властивостей його членів. Цікаво от що. Варто людям бодай крок ступити від випадкового контакту (приміром, між сусідами в натовпі) до його закріплення, як одразу починається процес розподілу ролей у новоспеченій групі. Здавалося б, єдність мети, умов взаємодії, спільність поглядів мусять сприяти виробленню однакових рольових позицій. Але ж

ні! Навіть у близнят, які завше намагаються підкреслити свою схожість в усьому, насправді дуже рано починається диференціація ролей у спілкуванні.

Радянський вчений І. І. Канаєв спостерігав за розвитком двох дівчаток-близнюків — Наталі та Еми. В ранньому дитинстві вони були дуже близькі між собою. Улюбленим займенником слугувало їм «ми». Одного разу дівчатка навіть заявили батькам: «Ми сьогодні вночі бачили уві сні...» — і далі, перебиваючи одна одну, кожна розповіла свій сон. Але й тут ролі майже одразу розподілилися: лідером стала Наталя, а Ема здебільшого грала пасивну роль, охоче підкоряючись сестрі. Якось під час досліду в лабораторії Ема впустила на підлогу гайку. Наталя кинулася її шукати, а Ема, заклавши руки за спину, спокійно спостерігала за сестрою. Коли вчений запитав, чому вона не шукає, Ема відповіла: «Такими справами у нас займається Наталя».

А ось якою була рольова структура групи з чотирьох близнят на прізвище Морлок (США). Там лідером усієї групи стала найбільша за зростом сестра. Вона була представником інтересів четвірки у стосунках з навколишнім світом, її «депутатом». Найкрихітніша сестричка отримала роль «бебі», інші її опікували. Ще дві сестри взяли на себе роль своєрідних вигадників: одна була «блазень», тобто задира і жартівник, а друга—«артист», бо виявила схильність до музики і малювання⁷.

Як бачимо, мова в цих прикладах йшла про рольове самовизначення маленьких членів невеличкої групи. Ми підкреслюємо цей момент, бо в деяких випадках рольові відносини між членами групи визначаються позагруповими факторами (наприклад, технологією виробництва, яка диктує, скільки людей і яким чином мають спільно діяти заради виконання якоїсь операції). Таку «задану ззовні» рольову структуру групи називають звичайно формальною. Але за умов постійної взаємодії в групі утворюється ще одна, незалежна від першої, структура рольових відносин, що ґрунтується на особистій приязні чи неприязні, спільності поглядів, переконань, цілей. Цей розподіл ролей у групі називають неформальним. Саме неформальні набори ролей у групах і цікавлять нас з огляду на їх універсальність для однотипних груп.

Характер, розміри, структура неформальних груп досить різноманітні. Немає жодної людини у світі, котра б щоденно не брала участі в якихось неформальних групах та організаціях в буденному житті. Це черги в їдальнях, на зупинках громадського транспорту, групи в «курилках», самодіяльні гуртки тощо. Одні з них існують протягом кількох хвилин або годин, другі— кілька днів, треті—кілька місяців або навіть років. Одні групи мають просту структуру, інші — складну й заплутану. Але в кожній відносно сталій групі, навіть такій, яка складається з близьких друзів, уважний спостерігач помітить, що одні й ті ж члени групи виконують по відношенню до неї більш-менш сталі обов'язки. Одного вважають штатним жартівником, другий є «совістю групи», третій звик першим кидатись реалізовувати спільні плани і т. п. Для

більшості таких ролей у соціальній психології використовуються яскраві образні назви, які говорять самі за себе: Лідер, Критик, Буркотун, Блазень, Попелюшка, Невдоволений, Ведений, Відщепенець, Незалежний тощо.

Формальна й неформальна ролі структури можуть не співпадати, а часом навіть суперечити одна одній. І ще невідомо, яка з них важливіша, які очікування щодо виконання особою ролі переважають у конфлікті: соціальні чи групові. Виразний, переконливий приклад живучості неформального розподілу ролей наводиться в оповіданні «Подорож у перевернутий світ». Його автор, Л. Самойлов, історик за фахом, провів кілька років у місцях ув'язнення і на основі власних спостережень змалював співвідношення формальної та неформальної структур ролей в'язнів у «зоні». Потрапивши до табору, він побачив, що рівності серед в'язнів там немає і близько. Всі вони чітко розділені на три касты: злодії, мужики, чушки. I

«Злодій» — це не обов'язково той, що вкрав. За табірною термінологією злодій — це відчайдушний і завзятий карний злочинець, аристократ злочинного світу, господар становища. В таборі він якщо і ходить на роботу, то не працює біля верстака, а керує або наглядає. Злодії утворюють у таборі вищу касту. «Мужики» — більш дрібні злочинці. Назва визначається тим, що вони в таборі «пашуть». За себе і за злодіїв. У них багато обов'язків і є деякі права (так, не можна забирати в них пайку хліба. Решту можна). Це середня каста. «Чушка» — це раб. Чушки працюють у свою зміну і в наступну, а також несуть безперервні наряди по зоні та обслуговують злодіїв. Робити з ними можна все, що завгодно. А завгодно багато чого.

Отже, з одного боку, в таборі керує адміністрація. До неї входять начальник табору та його заступники, начальники відділів, офіцери — начальники загонів. Адміністрація може заохочувати в'язнів преміями, додатковими передачами, представляти на скорочення строку. Порушників порядку карають позбавленням листування і передач, а в окремих випадках порушують у суді справу про додатковий строк покарання. Механізм діє продумано і злагоджено.

Та з другого боку, вся ця розгалужена мережа влади виявляється суто поверховою. Вона діє тільки вдень, точніше протягом частини дня, і навіть тоді її дія обмежена. Що вже й казати про ніч. Коли настає темрява, піднімають голову ті, кого «зона» сприймає як справжніх володарів (хоча і вдень усе робиться з їхнього відома). Так, загін очолює той, кого раніше називали «пахан», а нині, за новим стилем, — «головзлодій». Він обирається на весь час перебування в таборі з числа впливових злодіїв, його темна влада безумовна і майже безмежна. Авторитет «головзлодія» підтримують «бійці» — його почет і бойова дружина, що налічує 7—8 чоловік. Нижче «головзлодія» розташовуються його підручні — «головшнирь» (так би мовити, завгосп), «кутові» (впливові персони, що сплять на нижніх кутових койках), «бугри», «бійці»; за ними йдуть дрібніші «злодії» та «підзлодії». І це лише верхня каста⁸.

Автор оповідання, яке ми з повним правом можемо назвати звітом про результати проведеного спостереження, наводить ще чимало подробиць щодо правил рольової поведінки для решти в'язнів, описує механізми регулювання неофіційних відносин у таборі. Та вже наведеного уривку, мабуть, цілком достатньо, щоб уявити нелюдську систему групових відносин «у місцях не дуже віддалених».

Нелюдську? О ні! Л. Самойлов переконливо обґрунтовує існування прямої аналогії між соціальною системою примусу та \ кривим відбиттям її у вигляді того «перевернутого світу», в яко-1 му «перевиховуються» злочинці. Саме у зв'язку формальної та I неформальної структур слід шукати відповідь на запитання, чому так вперто, немов бур'ян, проростають у виправних закладах традиції насильства. А звідси вже недалеко й до загального висновку: неформальна структура будь-якої групи містить так багато знайомих персонажів через те, що за походженням групі ролі є видозміненими зменшеними моделями соціальних ролей та відносин.

Щоправда, жодна група, хоча б і чисельна за кількістю членів, не може порівнятися у неповороткості з таким колосом, як суспільство в цілому. Звідси й відносно більша динамічність групового набору ролей порівнянне із соціальним. Якщо суспільство з його відносинами, нормами, ролевими експектаціями з точки зору короткого людського віку виглядає закам'янілим мастодонтом, то група на його тлі виглядає досить рухливим створінням. Вона має свої особливості і фази розвитку, відповідно до яких характерні для членів групи амплуа замінюються іншими або еволюціонують. Значний внесок у вивчення цього процесу зробив відомий радянський дослідник А. В. Петровський. Завдяки його розробкам у психології було подолано розрив між вивченням міжособових стосунків поза групою та групової поведінки поза міжособовими стосунками. В руслі теорії Петровського стало можливим досягнути значення ряду феноменів (таких, як групове самовизначення, дійова емоційна ідентифікація групи тощо), які водночас є проявом і групи, і особи. Запроваджуючи ідею розвитку соціальної групи, дослідник розвивав самобутнє бачення рольової поведінки особи в групі: «Міжособові зв'язки та їх носій — конкретний індивід — практично нерозривні... Вони дані досліднику в проявах особистості кожного з членів групи, та разом з тим утворюють особливу якість самої групової діяльності, котра опосередкує ці особистісні прояви...»⁹.

Взаємодія між індивідами здійснюється в групі у формі рольового зв'язку, котрий з точки зору групи має нормативно-заданий характер, а щодо кожного з учасників цієї взаємодії — особисто значущий характер. Саме тут і криється один з головних механізмів, що забезпечує видозміну початкового рольового набору групи. Адже діючи у строгій відповідності з нормами рольової поведінки людина нічим не ризикує («не був», «не відвідував», «не мав» і т. п.); однак і можливості реалізувати себе у неї надто куці. Їй залишається хіба що слухняно реагувати на

мотиви-стимули, що йдуть від ситуації. Разом з тим, відступаючи від «затвердженої» групою ролі, особа не справджує очікувань інших членів групи; елементи її поведінки втрачають загальноприйнятий зміст (так, якби при письмі дана особа замість абетки вдалася раптом до клинопису). З'являється ризик зазнати санкцій з боку роздратованих партнерів по спільній дії, але водночас і шанс «переграти» розподіл рольових стосунків, перетягнувши більшість членів групи на бік «заколотника». Часом такі дії приводять до успіху — попри думку поета, що сказав: «Ніколи заколот успішним не буває. Інакше зветься він, коли перемагає».

Якщо під обраним кутом зору ми поглянемо на розвиток подій у філософській казці Ф. Іскандера «Кролики й удави», то дістанемо чітке підтвердження наведеної тези.

...Жили-були собі в далекій південній країні удави і кролики. Традиційна роль перших передбачала гіпнотизування, заковтування та переварювання (на удав'ячому жаргоні — «обробку») других. Кролики відповідно до своєї ролі слухняно дозволяли себе загіпнотизувати (їх тактикою у «спілкуванні» з удавами було: «розмножуватися з випередженням»). Та якось все «удав'яче» плем'я на чолі з самим Великим Пітоном сполошив випадок з Нахабним кроликом, котрий після заковтування порушив приписи «обробки»: замість того щоб спокійно перетравлюватись (як і належить загіпнотизованому), він звівся всередині удава на задні лапи, вперся головою в його спину і заявив, що не рушить з місця ані на крок і що з удавами треба боротись, навіть знаходячись у шлунку удава. Заради загального блага порушника нормативних очікувань кинули разом з удавом, що не зумів з ним упоратись, під ноги стада слонів. Та минув деякий час, і серед кроликів з'явився Той, що задумався. Він науково довів (експериментуючи на собі), що кроликів до пащі удава жене не гіпноз, а їх власний страх перед гіпнозом. Справу Того, що задумався, підхопив його учень—Той, що «забажав». І звичний розподіл ролей між удавами та кроликами в тій далекій південній країні одразу ж пішов шкереберть¹⁰.

Таким чином, ми розглянули типові рольові набори, причини їх виникнення та подальших змін на **інтерпсихічному** (соціальному та груповому) рівні). Тепер же час перейти до аналізу сукупності ролей на рівні **інтрапсихічному**, тобто розглянути, яким кшталтом заповнюється рольовими шатами індивідуальний «гардероб» особистості.

Мало не найважливіше місце серед механізмів соціалізації (тобто засвоєння окремою особою суспільних відносин, соціального досвіду, культурних надбань людства) займає гра. Це дуже цікавий і водночас складний для вивчення вид людської діяльності. Багато що про його природу говорить етимологія самого поняття «гра». У Стародавній Греції з його допомогою позначали дії, властиві дітлахам, а також те, що ми сьогодні назвали б пустотливістю, дитячістю. У стародавніх євреїв слово «гра» спочатку означало жарти, сміх, у римлян — веселощі. В перекладі з санскриту «гра» — це «радість». У стародавніх германців це слово розшифровувалось як дія, що обіцяє велике задоволення. Згодом в усіх європейських мовах

слово «гра» почало означати велике коло людський дій — від дитячих забавок до відтворення героїчних вчинків на театральній сцені.

Гру як елемент культури під різними кутами зору вивчають такі науки, як етнографія, естетика, психологія, математика, теорія управління. Та нас, як неважко здогадатися, цікавить насамперед специфічний вид гри, а саме — рольова гра.

Рольова гра як спосіб спілкування увійшла до практики людства завдяки тому, що в результаті незліченної кількості повторень у реальному житті стандартних ситуацій поступово були вироблені правила «на всі випадки». Аби не винаходити їх заново для кожного покоління, потрібний був надійний засіб збереження і передачі надбаного колективного досвіду. Таким засобом стало створення псевдореальної ситуації, або рольова гра. В процесі гри людина, «приміряючи» до себе ролі інших людей та реалізуючи типові для цих ролей дії і відношення, мимохіть засвоює відповідні зразки поведінки. За визначенням Д. Б. Ельконіна, «гра в людини являє собою таке відтворення людської діяльності, при якому з неї виділяється її соціальна, виключно людська суть — її завдання і норми стосунків між людьми»".

Рольовій грі «усякий вік підвладний», однак справді неоціненне значення вона має для раннього періоду формування особи. Для дитини гра стає чарівною паличкою, що перетворює буденність на казку. Під час гри навколишні предмети вмить обертаються за бажанням малюка на потрібні для даної ролі речі. Замість коня він їздить верхи на паличці, перекинутий стілець править за човна, машину чи кабінку вертольота, картонна коробка стає по черзі будинком, лицарським шоломом, телевізором, грубкою — усім, чим завгодно. Точніше всім, що виникає в уяві дитини. Ще на початку століття англійський психолог Д. Селлі відзначав: «Сутність дитячої гри полягає у виконанні якої-небудь ролі». І «тут ми зустрічаємося з тим, що становить, можливо, найцікавішу рису дитячої гри, з перетворенням незначних оточуючих їх речей у справжні живі істоти»¹². (Як тут не згадати чудовий мультфільм «Рукавиця». Приваблює психологічна точність його сюжету, за яким мрія маленької дівчинки про живого друга-цуценятка збувається завдяки... в'язаній рукавичці, котра «оживає» у грі за допомогою уяви).

Та не будемо забувати, що перетворення предметів — це вторинний ефект гри, необхідна бутафорія для «програвання» ролі. Головним є інше. Зображуючи Робінзона Крузо, лікаря Айболить чи якогось іншого героя, дитина виходить за межі свого дійсного «Я», долає кордони повсякденного світу. «Розвиваючи свою роль, вона у своїй уяві змінює все оточуюче, і воно набуває того вигляду і смислу, котрі в даний момент вимагаються цією роллю»¹³. Отже, предметом рольової гри виступають не **речі та їх використання**, а **відносини між людьми**, які моделюються з допомогою речей. У грі відтворюються ті сторони від-відносин між дорослими,

які заборонені або недоступні для безпосередньої участі дітей. У дорослих, крім того, в рольовій грі можливі вчинки та висловлювання, на які «актор» може зважитися від імені рольового персонажу, але аж ніяк не від себе (згадаймо сміливі дотепи схованих за рольовими масками блазнів). У рольовій грі, як і в мистецтві, діють ніби дві реальності — «справжня» і умовна. За рахунок переходу з однієї в іншу людина розширює простір, в якому діє її «Я», визволяється від пут буденного, творить життя в нових його формах. І трапляється чудо — умовна реальність стає дійсністю. Гра, по суті, завжди спрямована в майбутнє, а не в минуле. То, може, це стежка до розкриття таємниці вічної мінливості життя?

Втім у нас ще буде можливість поміркувати над цим питанням. Зараз же продовжимо аналітичний «розбір» гри. Радянський дослідник П. Я. Гальперін, якому психологія значною мірою зобов'язана розробкою теорії орієнтувальної діяльності, писав про способи орієнтації у грі: «Участь орієнтувальної діяльності в пристосуванні суб'єкта до індивідуальних особливостей обстановки не обов'язково означає появу нових форм поведінки, а відкриває можливість більш гнучкого, а отже, і широкого застосування вже існуючого репертуару, загальних схем поведінки, адаптованих до особливостей ситуації»¹⁴. Інакше кажучи, гра є тим видом діяльності, в якому вдосконалюється саморегуляція поведінки особи. Всі можливі форми поведінки в грі переплітаються найнесподіванішим і чудернацьким способом, завдяки чому вона й стає для людини універсальним полігоном.

Отже, як у дітей, та і в дорослих рольова гра є засобом відтворення відносин людей. Внаслідок цього її можна використовувати для з'ясування того, як людина уявляє собі оточуючих, смисл їх діяльності і взаємин. З цього боку гра і роль індивіда в ній є відмінним матеріалом для визначення соціально-психологічного діагнозу умов формування особистості. Повчальний приклад щодо такого використання рольової гри містить у собі сюжет одного з науково-популярних фільмів. На плівку було знято організовану психологами рольову гру під назвою «День народження». На мальовничій галявинці накрили столи з солодощами, лимонадом, морозивом і запросили до них групу ¹ школярів десятирічного віку. Їх попросили поводити себе так, ніби вони дорослі, яких запрошено на день народження, і залишили самих (якщо не рахувати безпристрасного ока схованої поблизу кінокамери). І смішно, і моторошно було дивитися, як дітлахи, імітуючи бачене в житті, притьмом кинулися відкорковувати пляшки з лимонадом, виголошувати тости та хвацько «перекидати» одну за одну «чарки». Потім хтось поклав на стіл голову і гучно захропів, почалися незграбні танці, невдовзі зчинилася сварка...

З іншого боку, під час рольової гри людина вступає не тільки в удавані, а й у реальні стосунки з партнерами по грі. Саме в цих відносинах вона виявляє свої особистісні риси і переживання. В кожній з ролей людина виступає як «Я» і як «не-Я» ; (інший). Так, наприклад, якщо дитина відтворює у своїй ролі І агресивного батька або турботливу матір, це ще не

означає, що і сама вона є агресивною чи турботливою. Але разом з тим у її манері виконання ігрової ролі криється і особисте ставлення до виконуваних дій, а отже, виявляється власне «Я». Особливих доказів, як на нас, це положення не потребує. Однак заради чистоти сумління надамо слово Ф. Кривіну:

Простак, Убийца и Король,
Играя без подсказки,
Со временем входили в роль
И привыкали к маске.
И даже кончив свой спектакль
И сняв колпак бумажный,
Держался простаком Простак,
Убийца крови жаждал,
Скупой копил, транжирил Мот,
Обжора плотно ужинал,
Любовник все никак не мог
Вернуться к роли мужа...
И не поймешь в конце концов —
Где правда, а где сказка,
Где настоящее лицо,
А где всего лишь маска.

155

В чому секрет «причепливості» рис рольового образу до людського «Я»? Вичерпну відповідь на це запитання дав видатний радянський психолог С. Л. Рубінштейн. По-перше, відзначив він, «мотиви ігрової діяльності відбивають більш-менш безпосереднє відношення особи до середовища; значущість тих чи інших його сторін переживається в ігровій діяльності на підставі більш безпосереднього ставлення до їх власного внутрішнього змісту». По-друге, «в ігровій діяльності відпадає можливе в практичній діяльності розходження між мотивом і прямою метою дії суб'єкта. У грі відбуваються лише ті дії, цілі яких мають значення для індивіда за їх власним внутрішнім змістом. У цьому головна особливість ігрової діяльності і в цьому її основна чарівність...»¹⁵. Інакше кажучи, почуття розкутості, пустотливої свободи, що наповнює душу людини під час гри, полегшує її свідомості та підсвідомості переробку і засвоєння здобутої під час гри інформації.

Важливою є також думка Рубінштейна про те, що в грі немає шляху до втечі від дійсності в мнимий, нереальний світ ілюзій: «Усе, чим гра живе і що втілює в дії, вона черпає з дійсності.

Гра виходить за межі однієї ситуації, абстрагуючись від одних сторін дійсності з тим, щоб ще глибше виявити в дійовому плані інші її сторони»¹⁶.

Отже, в найбільш загальному плані гра — це школа довільної поведінки. При виконанні ігрової ролі зразок поведінки, котрий вона містить, стає водночас еталоном, з яким особа порівнює свою поведінку, контролюючи її. Тобто в грі людина сполучає дві функції — репетирує якусь життєву роль і разом з тим оцінює свою «виконавську майстерність». Через це ігрова поведінка набуває порівняно складної організації, а свідомість «актора» своєрідним чином роздвоюється, набирає характеру внутрішнього діалога.

Крім того, гра, як ми вже говорили, головним чином зосереджується навколо норм і правил людських стосунків. Це дає право вважати її школою пристосування людей до умов співжиття в окремих групах і взагалі в суспільстві. А якщо зважати на те, що норми й очікування, котрі лежать в основі групових відносин, стають через гру джерелом розвитку моралі особистості з ранніх років життя, то гра є також і школою моралі. До того ж моралі «працюючої», зафіксованої не в ряді затверджених догм, а в живій тканині дій.

Підсумовуючи викладене, скористаємося набором тез Л. С. В'ї готського, який в конспективній формі зафіксував «вузлові моменти» рольової гри:

— гра — джерело розвитку і створює зони найближчого розвитку;

— парадокс гри: людина діє по лінії найменшого опору (дістає задоволення), але навчається діяти по лінії найбільшого опору (школа волі і моралі);

— гра є спосіб довільності і свободи;

— людина вчиться у грі своєму «Я», створюючи **точки** ідентифікації — центри «Я»;

— парадокс «Я»: у грі радує те, що я **хочу**; але тут **же і** обмеження «Я», підкорення правилу, конвенції;

— гра — це радість, задоволення успіхом, що супроводжує діяльність, її результатом. Але є і специфічне задоволення від гри самої по собі, а не її результатом (неутилітарність ігрової поведінки)¹⁷.

Що ж, певно, мав рацію Ж. Марсо, коли стверджує: «Немає потреби, перефразовуючи відоме «вік живи — вік учись», постійно нагадувати собі про необхідність підтримувати ігрову форму. Гра — це одне з небагатьох занять, котрими людина залюбки займається довіку».

До чого ж, врешті-решт, «дограється» людина в ході ранньої соціалізації? До певного, більш-менш сталого набору життєвих ролей. Звичайно, цей набір складається не відразу. Адже життя індивіда починається з моменту народження, а особою він стає значно пізніше, в міру того як «включається в ході соціалізації у все нові форми зв'язків і відносин, інтеріоризує їх зміст у вигляді способів дій, знань, переконань, цінностей, світогляду»¹⁸ І, додамо від себе, у вигляді рольового набору. Його становлення відбувається поступово; при цьому крок за кроком

зменшується неозорий простір можливостей потенційного вибору ролей до цілком конкретних їх комбінацій.

Та припустимо, що процес самовизначення особи щодо різноманітних сфер її спілкування в першому наближенні завершився; інакше кажучи, індивідуальний рольовий «гардероб» повністю укомплектований—від фракка до нічної піжами. Тепер нам слід визначити, в якій мірі даний набір є сталим.

Певної сталості структурі рольової поведінки особи надають загальні «правила руху» вздовж життєвого шляху. Останній є неповторним результатом взаємодії законів розвитку самої особи і сучасної для неї культурно-історичної епохи. Однак у кінцевому підсумку індивідуальний життєвий шлях «неминуче виявляється схожим у ряді істотних моментів з життєвими дорогами інших людей. Соціально-історична зумовленість біографії виникає внаслідок того, що... процеси, які відбуваються в суспільстві, визначають загальну схему руху особи по життєвому шляху. Життя в єдиному макросередовищі створює деяку психологічну спільність сучасників-співгромадян»¹⁹.

Та справа не тільки в тому, що всі ми діти свого часу. Життєвий шлях складається з ряду етапів, кожен з яких має свої вікові рамки. В межах цих рамок рольовий набір індивіда особливих змін, як правило, не зазнає; основні зміщення в рольовому репертуарі припадають на момент переходу від одного етапу до іншого. (Закінчив школу — пішов до армії — вступив до вузу — потрапив на виробництво — одружився і т. д. Перелічені події є віхами, що знаменують завершення одного відрізка життя і початок нового, а разом з тим і оновлення рольового набору). Через те, що кожен етап може тривати від кількох місяців до кількох десятків років, ми звикаємо до кола пов'язаних з ним рольових стосунків і сприймаємо їх як відносно стабільний атрибут нашого існування.

Отже, ведучи мову про динаміку або статику рольового набору особи, треба чітко обумовити обраний часовий «масштаб» аналізу. Якщо за «одиницю виміру» береться все життя, то зміни в рольовому наборі особи не тільки можливі, а й закономірні. Адже змінюються протягом часу не тільки зовнішні обставини, життєві ситуації. Невблаганно змінюється з плином часу й сам «актор», якому з допомогою віково-рольових очікувань групи та суспільства приписують відповідні його віку й соціальному статусу ролі. Щоправда, амплітуда цих змін у кожному конкретному випадку є різною. В однієї людини лінія життя може пролягати відносно рівно, в іншій вона покручена, звивиста, насичена випадковостями і тупиками. Взяти хоча б складну долю головного героя історичного роману Л. Фейхтвангера «Іудейська війна». На які тільки ролі не «ангажувало» його життя! Починав священиком, був змовником, політичним діячем, воїном, дипломатом. Став рабом. Піднявся до ролі особистого друга кількох римських імператорів. Набув звання патриція. Розбагатів. А вмерти довелося

перебраним у жебрацький одяг (втім у життя бувають ще й не такі примхи).

Якщо ж глянути на рольовий набір з погляду короткого відрізка часу (скажімо, одного дня), то він виглядає непорушним як розклад уроків у школі. Це й дає змогу людині жити «в торбі, що котиться», і не відчувати від цього незручностей. Таким чином, ми розглянули деякі закономірності та механізми формування й розвитку рольового репертуару особи на різних рівнях — від суспільства до окремого індивіда. На кожному з цих рівнів діють свої закони, існують свої умови, ведуть перед свої, «місцеві» сили. І лише всі разом вони визначають шлях нашої «торби», тобто типового набору ролей.

Картина друга.

Ролі, які ми обираємо

Хто знає, чи не перевівся в наш час всесвітнього інформаційного «потопу» такий рідкісний різновид, як Читач в'їдливий. Шкода, якщо перевівся. Бо на те й існував він у широководій річці культури, щоб автор не дрімав над своїми рядками. Оце саме час цього рольового персонажа запросити на сцену, чи то пак, на сторінки нашої книжки. Пройшовся б він отими сторінками, зупинився на оцьому самому місці та й чемненько розпочав би: «Що ж, любі автори, таки чималенько понаписували ви і про зернятко, і про жнива, і про закулісні справи театру...» «Аякже,— негайно вклинилися б ми зі своєю реплікою, намагаючись перетворити вступ до монологу в його закінчення,— не цураємося стародавнього принципу, забезпечуємо всіх бажаних «хлібом і видовищами» (щоправда, то «хліб» для допитливості і «видовища» для уяви). Та де там! Хіба зіб'єш з пантелику такою дрібницею Читача в'їдливого!. Гне далі своєї. «...Та чи не здається вам усе те дещо абстрактним? І чи не занадто ' брутално вживати образ торби, яка ще й бозна звідки котиться, для відбиття тонкої матерії психологічних стосунків? І взагалі, обіцяні були люди і ролі. Ролям віддано забагато місця (я й сам персоніфікована рольова функція), а люди де?»

Відповісти на це запитання не так-то вже й просто. Внутрішній світ людини поділяється на «Я» і «не-Я». Зокрема, «не-Я» втілюється у сукупності інтеріоризованих особою різноманітних ролей, які «відповідають» за пристосування індивіда до життєвих обставин, ситуацій спілкування. Разом з тим людина не тільки пристосовується до світу, а й пристосовує світ до себе, змінюючи його відповідно до власних бажань. Звідки походить ця унікальна, суто людська риса — активне ставлення до світу? В кожній особі під час її розвитку поступово формується внутрішній гарант її сталості — певне ядро, центр особистості, який і відповідає за те, що бажання людини є її **власними** бажаннями. Отой центр має коротке, але гучне ім'я — «Я». Він конче необхідний людині, бо надає їй відносної автономії від виконуваних ролей. Якби не стабілізуюча функція «Я», людину, наче тріску, негайно закрутив би вир подій,

нескінченна зміна ролей з нездоланною силою потягла б її до прірви, де б психіка вщент розбилася об гострі шпичаки суперечливих вимог і очікувань.

Так, так, все це дуже романтично змальовано,—негайно зауважив би наш знайомий — Читач в'їдливий.— Але чому ви назвали автономію «Я» відносною? Чому не повний суверенітет?» Красно дякуємо за допомогу, в'їдливий ви наш! Бо ми оце довго мізкували, в якій формі задати таке риторичне запитання. Адже форма відповіді на нього заготовлена вже давно.

Уявімо, що з допомогою якогось фантастичного пристрою пощастило зняти фільм про внутрішнє життя особи. (Підкреслюємо для любителів нездорових сенсацій: не особисте, а внутрішнє!) Зрозуміло, що однією серією справа не обійшлася. Але ми, **хоч і** зупинятимемо показ час від часу, щоб докладніше проаналізувати окремі кадри, просимо сприймати увесь серіал як єдине ціле. Головні його персонажі — «Я» особи і її ролі. Їх спільне життя і стосунки — злагода, конфронтації, розбрат, з'ясування «хто є хто», примирення тощо — складають зміст сюжету фільму.

Отже, серія перша: «Люлька миру, або ідилія полюбовної згоди». Одним з крайніх випадків співвідношення ролі і «Я» є мало не повне розчинення «Я» в ролі (про нього вже трохи йшлося наприкінці першої дії). Відбуватися воно може дещо по-різному.

Кадр перший: «Ліпше й бути не може».

В романі Г. Сенкевича «Хрестоносці» є такі міркування про військову зугарність: «Бувають люди, які неначе хижі птахи, створені для битви і завдяки особливій природній обдарованості наче чуттям вгадують те, до чого інші доходять лише за довгі роки навчання». Якщо така людина за власним бажанням обирає ремесло воїна, а не, скажімо, купця або кравця, то здібності, помножені на пристрасть, роблять з неї «жовніра божою милістю». Це ж саме сполучення — здібності і схильність — практично завжди є передумовою самоототожнення особистості з виконуваною роллю.

Кадр другий: «Хай річка й невеличка, а береги ламає». Людина може мати посередні задатки до виконання певних «амплуа», але завдяки ототожненню свого «Я» саме з цими ролями досягати в них успіху. Про це в усякому разі свідчить «Оповідання про студента і водолаза» М. Зоценка.

Кадр третій: «А нехай собі як знають, **нам** своє робить». Людина вперто ототожнює себе з роллю, хоч для цього немає підстав ні з погляду потенційних здібностей, ані з погляду реальних досягнень. Згадаймо вінценосного нездару — римського імператора Нерона, який до смерті вважав себе неперевершеним артистом.

Серія друга: «Стежка війни».

Ця серія складається з двох частин і присвячена зображенню протилежних крайностей: очевидному конфлікту між «Я» і роллю, який розриває їх носія — особу — на частини. Ступінь

психологічного відчуження особистості від своїх ролей залежить . від цілого ряду соціальних та соціально-психологічних факторів. Ми розглянемо два основних, як на нас, випадки протистояння.

Серія друга. **Частина перша:** «Засідка».

Якби люди підраховали, скільки разів у житті кожного з **них** невідповідність між рівнем потреб і можливостей призводила до внутрішнього конфлікту, і склали усі ті цифри, вийшло б, напевно, астрономічне число. Раз **по раз** ми потрапляємо до немудрящої пастки (як правило, «допомагають» нам не помітити її вчасно недоліки нашого виховання і спілкування), котра зветься «невідповідність самооцінки». Тут головним чином мається на увазі завищена самооцінка, яка особливо підкреслює неспроможність «Я» в даній ролі. Особа «не дотягує» до рольових вимог, але вперто продовжує тягнутися. Прикладом можуть бути графомани, «вічні абітурієнти» і т. д. В одних випадках настирливість «акторів» — невдах викликає в оточуючих повагу (як-от у випадку з героєм оповідання Е. Хемінгуея «Непереможений» — матадором Зурітою, який став надто старим і кволим для участі в боях биків, але наполегливо прагнув знову вийти на поєдинок); у других—жаль, у третіх—роздратування. Для самої ж особистості наслідки такого конфлікту між «Я» і роллю можуть бути різні.

Кадр перший: «Горе переможеному».

Мається на увазі песимістичний фінал конфлікту, коли, врешті-решт, особа визнає поразку і відмовляється від непосильної ролі (як правило, це пов'язане з серйозною травмою для її «Я»).

Кадр другий: «Тріумфатор».

Це той рідкісний випадок, коли людина «стрибає вище голови» і таки оволодіває складною для себе роллю. Ситуація схожа на другий кадр попередньої серії, але з тією різницею, що там людина не усвідомлює потенційного конфлікту між «хочу бути» і «можу бути», щасливо минаючи його, а тут, переживши гіркоту усвідомлення власної недолугості, збирається з силами і перевершує себе. Це гідний шлях, що й констатував Ж. Марсо в одному зі своїх афоризмів: «Осягнути свої можливості і витиснути з них усе, і навіть більше — набагато надійніший рецепт життєвого успіху, ніж сліпе потурання власному честолюбству».

Крім двох продемонстрованих принципових розв'язань даної суперечності можливі й проміжні варіанти.

Кадр третій: «Безнадійна гонитва».

Людина «пнеться аж гнеться» виконувати роль, для якої немає достатніх здібностей або освіти (або і того, і другого). Певний час завдяки величезній напрузі всіх сил вона тримається на належному рівні. Але така виснажлива праця, що обертається для особи постійним

неспокоем і тривожністю, не може тривати надто довго. Це явище гонитви за примарою успіху дістало в соціальній психології назву «перфекталізм». «Перфекталізм можна витлумачити як конфлікт між роллю і «Я», коли оцінка ролі значно перевищує оцінку власного «Я»²⁰.

Кадр четвертий: «Фальшивомонетник».

Для розв'язання конфлікту між «Я» і роллю людина свідомо обирає обхідні шляхи. Вона вдає, що виконує роль, прагне не результату (бо неспроможна його досягти), а створення враження про результативність своїх дій. Конфлікт при цьому не розв'язується, але людина робить усе, щоб про його існування знала тільки вона. Такий спосіб «відкладення платежів по заборгованостям» образно змалював С. Єсін у повісті «Імітатор»²¹ герой якої не спромігся стати справжнім великим художником, але зумів натомість добитися становища визнаного майстра живопису.

Серія друга. Частина друга: «Один з нас зайвий».

Тепер подивимось, як суперечність між «Я» і роллю виникає на, так би мовити, «ідейних засадах». Тобто «Я» даної особистості «може, але не хоче» виконувати рольову функцію, котра здається йому неприйнятною частково або в цілому. Ми вважаємо за потрібне зробити особливий наголос на слові «здається», тому що дуже часто особа з зайвою упередженістю ставиться до нових ролей. Психологічний механізм обережного сприймання ролей цілком очевидний. Адже роль сприймається індивідом як щось зовнішнє відносно себе, можливо, потрібне, принадне, але все ж таки чуже. Людина не може спілкуватися з собі подібними, не займаючи щодо них більш-менш окреслених позицій, а значить, не засвоюючи відповідних норм рольової поведінки. Цей процес мимоволі викликає опір з боку «Я», оскільки його проймає острах перед неминучими змінами, що будуть викликані впливом засвоюваних ролей. Тим більше що існує задосить свідчень про глибокі внутрішні конфлікти, які потенційно може викликати зіткнення «Я» і ролі. Звідси й уявлення про роль як про ворожу індивідуальній свободі силу, котра закріпачує особистість, чинить перешкоди її творчим самовиявам. Ця думка прихована в знаменитому уайльдівському рядку: «Коханих убивають всі...» Більш докладно її виклав А. Камю в повісті «Падіння». У вуста одного з завсідників амстердамського шинку він вклав такі слова: «Час від часу тут сутенери влаштовують різанину або стрілянину, проте не думайте, що вони кровожерливі. Роль цього вимагає, ось і все; вони помирають від жаху, випускаючи останні кулі. І все ж таки я вважаю їх людьми більш моральними, ніж ті, хто вбиває, так би мовити, по-сімейному, бере на змор. Помічали ви, що сучасне суспільство чудово організоване для такого роду знищення? Ви, напевно, чули про тих крихітних рибок, які водяться в річках Бразилії: вони тисячами нападають на необережного плавця, за кілька секунд швидкими жадібними ковтками пожирають його, лишається тільки

бездоганно обглоданий, чистенький кістяк. «Бажаєте ви мати особисте життя? Як усі люди?» Ви, звичайно, кажете: «Так». Як же це вимовити: «Ні»? Згодні? Зараз же вас і обглодають: ось вам професія, сім'я, організоване дозвілля. І гострі зубки впинаються у ваше тіло аж до кістки»²¹.

Що ж, треба визнати, що певна частка правди в цих словах є. Але тільки частка. По-перше, рольовий розподіл світу спілкування є тією універсальною мовою, з допомогою якої люди здатні порозумітися. (Глибокий філософський смисл закладений у афоризмі К. Саймака: «Ніхто з нас не може бути тільки самим собою». Варто вдуматись у нього всім, хто вбачає в соціальному наборі ролей підступного ворога індивідуальності.) По-друге, результат сутички між «Я» і роллю не завжди буває однозначним. Як-то кажуть, можливі варіанти...

Кадр перший: «Приборкання непокірної». •

Не так вже й рідко у двобої з роллю «Я» перемагає. Перемогою ми в даному випадку називаємо верховенство законів «Я» над законами ролі. Щоправда, аби вберегти своє «Я» від коригуючих впливів ролі, особі доводиться нехтувати принаймні частиною рольових приписів. І підставляти себе під удар санкцій. А" тут уже кому як поведеться.

Кадр перший. Дубль перший: «Кайдани розірвані!»

Переможне повстання «Я» проти нав'язаної суспільством ролі з великою психологічною точністю змальоване в п'єсі Дж. Прістлі «Скандальний випадок з містером Кеттлом і місіс Мун». Містер Кеттл, управляючий відділенням банку в маленькому містечку Брікмлі, одного прекрасного дощового ранку замість того, щоб зайнятися звичними справами, придбав дитячу гру «Полювання в джунглях» і влаштував собі розвагу, про яку мріяв у дитинстві. Ні, він не збожеволів. Просто його ество раптом збунтувалося проти необхідності «щоденно прикидатися». Ось як розповідає містер Кеттл про своє звільнення: «Потрібно було рівно три секунди. Я йшов у банк, був уже поруч, як зненацька почув голос: «Навіщо, Джордже? Навіщо тобі все це? Чи довго це буде тривати?» Я нічого не міг відповісти і вирішив зразу ж узяти і покінчити. А вони думають, що я п'яний, хворий, з'їхав з глузду. Нічого подібного. Я просто покінчив з усім цим. Досить».²²

Однак містер Кеттл помилявся. Рішення про відмову від звичних ролей було прийнятним миттєво, але для його здійснення довелося перебороти чималі труднощі. Поліція, керівництво банку, представники місцевого істеблішменту, лікар-психіатр—усі ці живі уособлення звичного кола ролей і «здорового глузду» притьмом накинулися на бунтівника, що насмілився не рахуватися з їх експектаціями. Погрози, лестощі, вмовляння, підкуп, примусове лікування—увесь цей випробуваний арсенал суспільних санкцій було введено в дію. Хтозна, може ця атака й примусила б Джорджа Кеттла відступитися від своїх намірів, якби не рішуча підтримка ще однієї «живої душі».—місіс Мун. Вона рішуче приєдналася до бунтівника, а дует «на тарілках у

супроводі вугільного відерця замість барабана» виявився увертюрою до глибокого почуття, що виникло між ними... Вільні, безтурботні, щасливі Джордж і Делія (вчорашня місіс Мун) покидають містечко, яке здається їм «несправжнім».

Кадр перший. Дубль другий: «Скачка наосліп».

«Зйомочний матеріал» нам цього разу поставляє трилогія О. Толстого «Ходіння по муках». В одному з епізодів перед нами «у всій красі» постає ексцентричний главком Сорокін. «Сорокін — цар і бог в армії, чорти його знають, люблять за хоробрість—своя людина»; в бою главком «з кинутими повіддями пер в самісінький вогонь — червона сорочка, весь на видноті. Бійці, забачивши його,— ура!.. Прямо—цезар»²³. Навіть з цих коротеньких уривків видно, що буйне «Я» цієї людини підкорило собі роль. Главком гнув свою лінію всупереч усім рольовим принципам і, що найдивніше, міцно тримався в посадовому «сідлі». Однак у перспективі така скачка наосліп, з шорами пориву на очах розуму, не віщувала нічого втішного ні для очолюваних ним військ, ані для нього особисто. Та поки що «Я» у суперечці з роллю торжествувало свою дикунську перемогу.

Коментар за кадром. Слід звернути увагу, що при всій несхожості перемоги «Я» в конфлікті з роллю у першому та другому випадках мають одну важливу спільну рису — вони тимчасові. Попри ряд успіхів ці повстання приречені, зрештою, на невдачу (як це було з Жакерією або повстанням Спартака). Річ у тім, що ролі являють собою атоми, з яких складається суспільство, а отже, і кожна людина (як суспільна істота). Розтрощивши або підім'явши під себе норми рольової поведінки в якомусь конкретному випадку, людина не позбавляється їх остаточно, бо тоді з атмосфери, забрудненої сморідом, вона б потрапила у взагалі безповітряну атмосферу. Отже, людина не може повністю вирватися з «зачарованого кола» суспільних норм і ролей, бо поза ними немає життя. Заміна одного рольового набору іншим також не є гарантією досягнення, внутрішньої гармонії, оскільки від себе попереднього, тобто інтеріоризованих часточок виконуваних раніше ролей, що злилися з «Я», так просто не втечеш.

То, може, не варто і тікати? (Як пожартував С. Лец: «Ну, припустимо, ти проламав головою стіну. Що ти будеш робити в сусідній камері?») Ні, варто! Але варто при цьому ще й знати— **куди та як**. Відомий західний психолог Е. Фромм стверджує: «Коли порушені зв'язки, що давали людині впевненість, коли вона протистоїть світу навколо себе як чомусь цілком чужому, коли їй потрібно подолати нестерпне почуття безсилля і самотності, перед нею відкриваються два шляхи. Один шлях веде її до «позитивної» свободи: вона може спонтанно зв'язати себе зі світом через кохання й працю, через справжні вияви своїх почуттєвих, інтелектуальних та емоційних здібностей; таким чином індивід може знову досягти єдності з людьми, зі світом і з самим собою, не відмовляючись при цьому від незалежності і цілісності свого власного «Я». Другий шлях — це шлях назад: відмова людини від свободи у спробі подолати свою

самотність, усунути розрив, що виник між її особистістю і навколишнім світом. Цей другий шлях ніколи не повертає людину до органічної єдності зі світом, в якому вона перебувала раніше, поки не стала «індивідом» — адже в його відокремленості немає звороття,— це просто втеча з нестерпної ситуації, в якій вона не може далі жити. Така втеча має вимушений характер — як і будь-яка втеча від будь-якої загрози, що викликає паніку, „ і в той же час вона пов'язана з більш-менш повною відмовою від індивідуальності і цінності людського «Я». Це рішення не веде до щастя...»²⁴.

Ми щиро зичимо симпатичним героям п'єси Прістлі успіхів у виборі вірного шляху, однак не певні у всемогутності таких засобів соціальної реабілітації особистості, як любов та праця. На наш погляд, більш надійною є не заміна ролей, а зміна, наповнення їх новим змістом. Але це вже проблема суспільно-історичного масштабу.

Кадр другий: «Коли дзвони дзвонять дзвонарем». Мова йде про ситуацію, в якій конфлікт між «Я» і роллю розв'язується на користь ролі. Практично це означає, що людина стримує свої почуття, не даючи власному «Я» діяти відповідно до внутрішніх поривань і переконань. Особливо треба підкреслити, що при цьому має місце не зовнішній, а внутрішній примус; бажанням «Я» протистоїть усвідомлена необхідність діяти саме так, а не інакше. З точки зору суб'єктивних переживань один і той же результат — пристосування «Я» до вимог ролі— відбувається по-різному. Іноді йому передують тяжкі роздуми, сумніви, хитання; часом же «Я» майже не пручається, безболісно погоджуючись з верховенством ролевих вимог. Розглянемо обидва ці крайні випадки «крупним планом». **Кадр другий. Дубль перший:** «Розчавлений кремій».

Тепер, коли безперечно доведена невинність багатьох жертв сталінських репресій, продовжує дивувати психологічна загадка: як могли знищені в той час вожді партії, люди розумні, досвідчені і загартовані у випробуваннях, погодитися з тією принизливою роллю, яка їм відводилася на відкритих політичних процесах кінця тридцятих років? Спробу знайти відповідь на неї здійснив Е. Кестлер у повісті «Сліпуча тьма», її центральною постаттю є Лев Рубашов, який втілює в собі риси ряду репресованих керівників. Це сильна, мужня, безмежно віддана комуністичній ідеї людина. Рубашов має тільки одну істотну ваду (яка є продовженням його чеснот)—переконання у тому, що мета важливіша від засобів, а функція важливіша за людину. Він вірить у партію, яку вважає переможною зброєю людства у боротьбі за історичний поступ. Його світогляд пронизаний переконанням, що людина мусить служити високій ідеї. Ця філософія примиряє його з тим, що на жертвний камінь ідеї він приносить спочатку друзів, потім кохану, а зрештою і себе самого. Наостанок кати вміло використовують цю «ахілесову п'яту» героя, намовляючи його «заради справи партії» звести на себе страшний наклеп. Змальована трагедія робить ще більш контрастною тезу про те, що той, у кому «Я» поглинуте

функцією, роллю, неминуче втрачає здатність розрізняти високе й нище.

Кадр другий. Дубль другий: «Натхненно славлячи ярмо».

В оповіданні «Експеримент професора Роусса» великий насмішник К. Чапек вдало покепкував з асоціативної психології, а разом з тим і з людей, котрі повністю підпорядковують «Я» якійсь ролі. Експеримент полягає у тому, що піддослідний мусив відповідати на вимовлене професором слово першим-ліпшим словом, що спало на думку («склянка»—«пиво» і т. п.). Вважалося, що завдяки цьому методу можна дістатися до глибин «Я» особи: її характеру, минулого та найпотаємніших думок. Професор на очах присутніх добився блискучого успіху, вивідавши у вбивці таємницю злочину, а потім запропонував випробувати метод на добровольцеві з публіки. Довго ніхто не наважувався, та потім один з присутніх зголосився взяти участь у досліді, його відповіді здивували і приголомшили славетного професора, бо на кожне слово він відповідав серією заялжених штампів. Скажімо, почувши слово «музика», він радісно бубонів: «Музика майбутнього. Заслужений ансамбль. Ми — народ музик. Знадливі звуки. Концерт держав. Мирна сопілка. Бойові фанфари. Національний гімн». Покрутившись так і сьак, професор здався і запитав: «Послухайте, ви журналіст?» «Саме так,— ввічливо відізвався піддослідний.— Я репортер Вашатко. Тридцять років працюю в газеті»²⁶.

«Феномен Вашатка» чудово демонструє, як у виконавців певних ролей особисте «Я» повністю атрофується, замінюється сурогатом із пересічних стереотипів, афоризмів, загальних норм. Цікаво, що людина, скалічена таким чином, не відчуває себе скривдженою на кшталт того раба, що усвідомив своє рабство, і, змирившись з ним, захоплено славить своє життя і свого пана. Як при такому розвиткові конфлікту між «Я» і роллю людині щастить уникнути відчутних психічних травм? Дивіться про це в наступній серії.

Серія третя: «Внутрішня дипломатія».

Щоб пом'якшити для «Я» тягар можливої поразки в результаті можливої конфронтації з роллю, людська психіка виробила засоби псевдоадаптації, коли конфлікт між «Я» та роллю не розв'язується, а лише усувається з сфери свідомості. Внутрішня стабільність «Я» підтримується з допомогою так званих «захисних механізмів» (назва ця запропонована їх першим дослідником З. Фрейдом), які нейтралізують руйнівний вплив неприйнятної для «Я» інформації про відносини особи з навколишнім світом.

Кадр перший: «Раціоналізація».

Це не що інше, як спроба представити хід подій у вигідному для себе світлі. Людина, яка змушена виконувати роль, що не відповідає її «Я», запевняє себе та інших у тому, що робить це виключно з власної доброї волі. («Від усієї душі даю тобі те, в чому від усієї душі відмовив би, якби ти сам не взяв».)

Кадр другий: «Витіснення».

Витіснення означає виключення зі сфери свідомості імпульсу, що викликає напруження і неспокій. Таким чином людина «забуває» про власний негарний вчинок, невиконану обіцянку тощо. Причому це не лицемірство. Вона «чесно» забуває, не бачить, не знає того, що «небажано» знати для власного спокою. (У фашистській Німеччині населення так само «не знало» про табори смерті; вбивця ж усупереч очевидним доказам кричить:

«Це не я! Я не міг такого зробити!»)

Кадр третій: «Стимування».

Існуючий конфлікт між «Я» та роллю не має очевидних проявів ні в свідомості, ні в почуттях, ні у вчинках людини. Такий стан веде до поступового зростання напруги і несподіваного вибуху (як у містера Кеттла).

Кадр четвертий: «Проекція».

Це той випадок, коли власні почуття й бажання підсвідоме переносяться на іншу людину. Тут криється психологічний механізм святенництва: ханжа приписує оточуючим власні прагнення, що суперечать його моральним переконанням (недарма в епоху інквізиції ченці з особливим завзяттям переслідували гарненьких «відьом»).

Кадр п'ятий: «Зігнання (злості)».

Якщо людина не може дістатися до справжнього «кривдника» (причин, що породжують конфлікт), вона несвідомо переорієнтує свої почуття на більш доступний предмет. (Наприклад, «тиха вівця» на роботі вдома стає лютим тираном. Або згадаймо Шевченкове: «Дивлюсь, цар підходить до найстаршого... та в пику його як затопить! Облизався, неборака, та меншого в пузо — аж загуло!.. А той собі ще меншого туза межі плечі; той — меншого, а менший — малого, а той — дрібних, а дрібнота уже за порогом як кинеться по вулицях та й давай місити...»)

Кадр шостий: «Інверсія».

Інверсія полягає в тому, що людина, котра сіла «не в свої сани», тобто опинилася в ролі, яка не влаштовує її «Я», звинувачує в цьому себе саму. «Де були мої очі!» — вигукує такий бідолаха, «рвучи на собі волосся». Але ж, як відомо, себе й картаєш з любов'ю. Тому за таким каяттям сам конфлікт непомітно відсувається на задній план.

Кадр сьомий: «Реактивне утворення».

Цей механізм ґрунтується на принципі «чим краще—тим гірше». Мається на увазі, що людина, усвідомлюючи мізерність своїх шансів на успіх в жаданій ролі (наприклад, нещасний закоханий, що не сподівається стати щасливим обранцем), реалізує свій потяг до неї шляхом... виконання протилежної ролі. Хлопчик, що симпатизує дівчинці та не сміє в цьому зізнатися, особливо старанно смикає її за коси.

Коментар за кадром. Усі перелічені механізми не допомагають розв'язати конфлікт, а лише

дають особистості можливість «перевести подих». Вони нагадують болевгамовуючі ліки, які часом допомагають, а часом шкодять, бо маскують подальший розвиток хвороби.

Серія четверта: «Звіринець».

Припустимо, ви досягли (або вважаєте, Що досягли) гармонії у відносинах між «Я» і роллю. Не поспішайте радіти (як не поспішає радіти досвідчений прохач, здобувши один з багатьох погоджувальних підписів на документі). З яким із своїх «Я» ви погодили лінію своєї поведінки? Адже ще у незапам'ятні часи було підмічено що «в людині намішано всяке». Особливо виразне розмежування психологічних структур індивідуального «Я» показано в оповіданні Р. Л. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда». Лікар Джекіл, упевнившись в існуванні в межах власного «Я» двох чітко протилежних тенденцій (однієї—високоморальної, другої—спрямованої на задоволення низьких бажань), зумів за допомогою особливих ліків розділити їх і по черзі перебувати у двох оболонках: шляхетного доктора Джекіла і відразного містера Хайда. Щось подібне проробив, використавши замість ліків літературну творчість, М. В. Гоголь. Він писав, що образи «Мертвих душ» фактично були втіленням темних сторін його власного «Я» і ЩО, унаочнюючи їх, він волів би таким чином убити їх в собі.

Згодом за дослідження цього питання взялися психологи, вихідні положення яких були приблизно такі: «Час від часу різні аспекти поведінки людей (пози, голос, погляди, мовний словник) помітно змінюються. Зміни поведінки звичайно супроводжуються змінами емоційними. У кожної людини певний набір схем поведінки співвідноситься з певним станом її свідомості. А з іншим психічним станом, який часто буває несумісним з першим, пов'язаний уже інший набір" схем. Ці відмінності та Зміни наводять нас на думку про існування різних станів «Я»²⁶.

З часом з'явився цілий ряд психологічних теорій, які намагалися змалювати і пояснити багатоліку природу «Я».

Кадр перший: «Перша спроба».

Однією з ранніх моделей «Я» була концепція американського психолога В. Джемса. Він розмежував «ідеальне Я», що містило уявлення про взірець, яким треба керуватися, і «емпіричне Я» — те, що поєднує людину зі світом, що вона може вважати часткою свого життя. «Емпіричне Я», у свою чергу, поділялося на три компоненти: «матеріальне Я»—тіло, одяг, власність; «соціальне Я» — те, ким вважають дану людину оточуючі; «духовне Я» — сукупність психічних здібностей і схильностей²⁷.

Кадр другий: «Людина-зебра».

Вже в нашому столітті інший американський психолог Ч. Кулі висунув теорію «дзеркального Я». За цією теорією уявлення про власне «Я» формується у людини під впливом групи. Припустимо, в дитинстві хлопчик викликав захват батьків і знайомих. Внаслідок цього у

нього закріпилося враження про себе як про миле, обдароване створіння. Але згодом у школі однолітки не приймали його до гурту, били і ображали. Так виник ще один «Я-образ»— знехтуваної усіма людини. В юначі літа він став привабливим хлопцем, за яким тужило чимало дівчат. У результаті нове «Я» — улюбленець жіноцтва. На роботі до його починань ставилися скептично, що викликало до життя ще одну версію «Я» — людини, котру ніхто не розуміє. І так далі²⁸. Кадр третій: «Єдине в трьох лицах». З точки зору вже знайомого нам психолога і психотерапевта Е. Берна структура «Я» має такий вигляд. Кожна людина володіє певним, здебільшого обмеженим репертуаром станів свого «Я», які не є ролями. По-перше, це стани «Я», близькі до станів батьків; по-друге, стани «Я», спрямовані на об'єктивну оцінку реальності; по-третє, стани «Я», котрі діють з моменту фіксації в ранньому дитинстві і являють собою архаїчні пережитки. Ці стани «Я» БERN називає відповідно Батько, Дорослий, Дитина. Дитина—це джерело інтуїції, творчості, спонтанності. Стан «Дорослий» необхідний для життя, для раціональної взаємодії зі світом. «Батько» виконує дві основні функції. По-перше, завдяки цьому стану людина може ефективно виконувати батьківську роль у вихованні власних дітей. По-друге, завдяки Батькові чимало наших реакцій перетворилися в автоматичні, що дозволяє зекономити багато часу і енергії²⁹. Кадр четвертий: «Хто більше?»

Ще один американський психолог, М. Розенберг, запропонував більш детальну класифікацію «Я». До неї входять: справжнє «Я» (тобто яким я видаюся собі в дійсності в цю мить); динамічне «Я» (тип особи, яким я прагну стати); фантастичне «Я» (яким би я хотів бути, коли б усе було можливо); ідеальне «Я» (тип особи, яким я відповідно до власних моральних переконань мушу бути); майбутнє «Я» (те, яким я, на мій погляд, можу стати); ідеалізоване «Я» (тобто таке, яке мені приємно бачити). Крім цього, цілий ряд зображуваних «Я»—образів і масок, які індивід виставляє на загальний огляд, щоб сховати за ними якісь негативні, хворобливі або просто інтимні риси і вади свого реального «Я»³⁰.

Коментар за кадром. Не маючи змоги прискіпливо розбирати плюси й мінуси кожної з наведених концепцій, зауважимо, що жодна з них не здобула загального визнання. Питання про те, скільки іпостасей має наше «Я» і які вони, залишається відкритим. Щодо нашої точки зору, то чи не найкраща версія міститься в уривку з вірша А. Вознесенського, який так любить цитувати І. С. Кон:

Я — семья,
во мне, как в спектре, живут семь «я»,
невыносимых, как семь зверей,
а самый синий
свистит в свирель!
а весной,

мне снится,

что я — восьмой.

Серія п'ята: «Пасмо гір».

Відношення між особистим «Я» і роллю ускладнюється тим, що ролей, як і різновидів «Я», існує задосить. Кожна особистість—то цілий світ образів, ролей, функцій. Різноманітні ролі особистості можуть мирно змінювати одна одну, а можуть спричиняти конфлікт у результаті незбігу очікувань, пов'язаних з кожною з них. «Я вам по-людськи співчуваю, але як начальник повинен покарати, а як колишній однокашник—закрити очі на те, що трапилося»,— ось приклад тривіального зіткнення рольових вимог в результаті якого «Я» належить зробити нелегкий вибір. Та про все по порядку.

Кадр перший: «Кочування».

Коло спілкування пересічної людини досить широке, і ми звикли, самі того не помічаючи, постійно кочувати з однієї ролі до іншої. Така перманентна зміна ролей розвиває наше «Я», даючи змогу краще пізнати себе та інших. Велике виховне значення навіть уявного переходу до іншої ролі демонструє приклад з практики Дж. Морено. Маленький Джонотан хоче зайти до спальні і негайно поговорити з батьком, який там відпочиває. Мати намагається відмовити хлопця від його наміру, але Джонотан наполягає. Тоді мати пропонує помінятися ролями. Тепер вона грає роль Джонотана, а він — роль матері, яка заперечує проти бажання сина. Після програвання цієї сценки Джонотан легко відмовляється від своєї примхи. Таким чином, зміна ролей допомагає нам змінювати стани власного «Я».

Кадр другий: «Землетрус».

Добре, якщо ролі змінюють одна одну розмірене й чітко, як вартові на посту. Але частіше буває так, що вони змагаються за право бути актуальними водночас. Тоді їх відношення нагадують сутичку регбістів, де «Я» є одразу і суддею, і м'ячем. Чи впертою буде боротьба, залежить від спортивних даних гравців. Інакше кажучи, переможцем у сутичці виходить та роль, яка більш значуща для «Я» в даній ситуації, за якою стоїть більш сильна мотивація. Адже з точки зору особистісного смислу сукупність виконуваних індивідом ролей має вигляд гірського пасма, де одні вершини височіють над іншими. В результаті зіткнення двох або кількох громадин неодмінно виникає «землетрус», в ході якого відбувається горотворчий процес. Коли пил остаточно розвіюється, перед нашими очима може постати змінений до невпізнанності краєвид. Ті мотиваційні піки, що гордовито підносились найвище від усіх, можуть розсипатися на і купу уламків, а непомітні пагорбки якихось другорядних ролей підвестись до рівня Джомолунгми. І, певна річ, такі метаморфози не можуть не відбиватися на всій структурі «Я». | Досі ми зловживали сповільненим показом, навіть зовсім зупиняючи час від часу нашу «кінострічку». Це давало змогу краще роздивитися окремі кадри,

тицьнути указкою в нерухомі, статичні фігури персонажів. Якщо ж прокрутити наш серіал з нормальною «життєвою» швидкістю, то побачене буде дивовижно нагадувати екранізацію оповідання Х. Кортасара «Лукас — його битви з гідрою».

...Лише зараз, постарівши, він розуміє: убити її не так уже й легко. Бути гідрою просто, а вбити її — ні, бо якщо і справді для вбивства гідри потрібно відрубати її численні голови, то необхідно залишити принаймні одну, оскільки гідра — сам Лукас, і чого він прагне — так це вибратися з гідри, але залишитися в Лукасі, перейти з багато- в одноголову істоту. Одна справа — убити гідру, а інша — бути цієї гідрою, котра одного разу була просто Лукасом, ким він і бажає знову стати. Приміром, приголомшуєш її ударом по голові, що колекціонує платівки, і другим ударом — по тій, що неодмінно поміщає люльку в лівій частині письмового столу, а склянку з фломастерами — в правій і трохи вглиб. І починаєш оцінювати результати. Гм, дещо досягнуто. Дві заміновані голови приводять у критичний стан інші, що гарячкове напружують звивини перед лицем такої фатальної події.

А тим часом було відтято голову, що любила самотність, фотель для читання поруч із торшером, віскі о пів на сьому з двома кубиками льоду і помірною кількістю содової. І ще одну... Лукас все ближче до самого себе, справа пішла на краще. Проте, як і завжди, щось обов'язково відвертає увагу. На цей раз— телефонний дзвінок. І поки Лукас пояснює коханій, що не може втекти з поля бою, стікаючи плазмою і реzus-фактором, аби піти з вередливою красунею в кіно, битву безнадійно програно. Лукас бачить у ванній у дзеркалі всю гідру цілком з її пащами, які вишкірили назовні зуби в сліпучих посмішках. Голови в неї знову повиростали, як він їх не стинав. Це очевидно ³¹.

Символіка гідри, гадаємо, досить прозора, щоб давати якісь детальні тлумачення. Підкреслимо лише головне: взяте в динаміці розвитку співвідношення Я» і ролей істотно змінюється в порівнянні з результатами ґрунтового статичного аналізу. Одразу в очі впадає спорідненість рольового набору і станів «Я» особи, їх взаємопроникнення і взаємопереходи. Ролі, які ми обираємо, з неменшим правом можна назвати ролями, що створюють нас. Отже, ми обираємо себе.

Головне сказано. Тепер на екрані свідомості саме час спалахнути напису: «Кінець фільму».

Але дію ще не завершено. В нас лишилося ще кілька **проблем**, про які слід згадати хоча б побіжно.

Проблема вибору. У фантастичному оповіданні К. Саймака «Театр тіней», як і в реальному житті, перед героями весь час постає необхідність вибирати спочатку персонажів Вистави, потім лінію їх поведінки, а згодом лінію власної поведінки відносно Інопланетного Чудовиська, Красивої Стерви та інших Матеріалізованих витворів уяви. Отже, будь-яка роль потребує від особи, її «Я» здатності зробити вибір. Спершу ми обираємо саме цю роль серед інших

можливих ролей, тоді загальну манеру її виконання, потім рольові маски відповідно до конкретної ситуації спілкування і т. д. Т. С. Еліот писав:

І тягар душі, яка весь час росте,
Дедалі дужче дошкулять готовий,
Неспинно вимагає обирати Між тим, що є, і тим, що видається
Можливим і незбутнім, хіттю і стримом...

Та найбільш важливим і відповідальним серед усіляких видів вибору є життєвий вибір особи. Мов кола на воді, його наслідки розходяться крізь роки, гублячись десь у майбутньому. «Завдяки здатності здійснювати життєві вибори реалізується властива людині потреба в досягненні максимальної наповненості життя. При цьому простір для життєвого вибору, різноманітність конкретних форм самоствердження і самовияву справді неозорі, як неозоре і невичерпне в можливостях свого розвитку саме життя.

Предметом життєвого вибору може бути будь-яка галузь життєдіяльності особи (в кожній з них рано чи пізно людина так або інакше самовизначається) і навіть життя в цілому, коли мова йде про вибір стратегії життя, визначення смисложиттєвих цінностей, життєвого кредо, програми життя і т. д. Він може бути рольовим, коли особа мусить обрати рішення відносно довгострокового виконання тих чи інших соціальних функцій, і ситуативним, таким, що має смисложиттєве значення для даних конкретних обставин, які можуть і не виникнути знову. Життєвий вибір може бути здійснений одномоментно, особливо в критичній, екстремальній ситуації, котра вимагає негайних дій, однак частіше це розгорнутий у часі процес, пов'язаний з напруженою «працею душі», моральною рефлексією, яка веде до істотних змін у внутрішньому світі особи»²³.

Проблема вибору якнайщільніше пов'язана з **проблемою відповідальності** за прийняте рішення. Згадаймо про трагічну долю Генрі Гріфіса з «Театру тіней». Розв'язуючи поставлене перед спецгрупою вчених завдання проникнути у таємницю виникнення життя, він аж надто близько підійшов до вірної відповіді. Те, що знайшов Генрі, виявилось згубним для нього самого. Дотик до загадки життя збурило ядро його «Я»—його совість. У той момент коли Гріфіс зрозумів, що людина може створити життя за власною волею і бажанням, однією лише силою уяви в поєднанні з величезними можливостями електроніки, він осягнув і весь тягар відповідальності за ці нові знання. Адже таким чином вичерпувалася необхідність існування самого людства. Воно виконало свою місію, розкривши шлях до перетворення себе самого, і тим самим вичерпало свій потенціал пізнання. Нескінченне зіткнулося зі скінченням, і трапився вибух, що потропив «Я» вченого. Генрі перший зазирнув у безодню і перший поліг жертвою свого відкриття, по-своєму вирішивши знамените гамлетівське запитання.

Не зайвим було б згадати і проблему **стилю** індивідуального виконання ролі. Стиль — це те

неповторне, що проглядає якимсь чином у всіх без винятку ролях, які «програє» особистість. Іноді він майже невловимий, однак здебільшого дає змогу безпомилково «пізнати птаха по польоту». Ось як висловлюється з цього приводу Мартін Чіверел, драматург з роману Дж. Прістлі «Дженні Віл'єрс»: «Одна людина у відпущений їй час грає безліч ролей. Людина відрізняється від своїх ролей, і час її життя—це та сцена, на якій вона їх грає. Я вірю тепер, що в нашому житті, як і на сцені, декорації, костюми, грим і реквізит — це тільки театр тіней, який складають і виносять, коли виставу закінчено. А справжнє, нетлінне і міцне — це якраз все те, що стільком дурням здається скороминущим і перебіжним... найпотаємніші й найглибші почуття, які чесний митець віддає своїй праці... коріння і суть справжнього особистого ставлення... полум'я»³³.

А як можна обминути проблему **творчої самореалізації** в ролі? В статичному протиставленні «Я» і ролі закладена помилка абсолютизації їх функцій: від «Я», мовляв, іде творчість;

від ролі — нудьга і рутинна. «В буденній свідомості роллю називається такий аспект поведінки, діяльності особи, який є для неї неорганічним, переживається як щось зовнішнє, несправжнє, відмінне від її справжнього «Я»... «Бути в ролі» — значить прикидатися, грати, усвідомлювати штучність своєї поведінки»³⁴. А ось ми слідом за багатьма нашими попередниками ще і ще раз ладні повторити, що у своїх численних ролях людина відкриває себе, вибудовуючи свою індивідуальність. Адже роль не зсодиться до механічного виконання функцій, вона починається із сприймання, вживання в неї, «маленьких особистих відкриттів» усвідомлення. Все це само по собі активізує творчий потенціал індивіда. Кожна людина володіє творчим обдарованням (так званою креативністю), але при неправильній спрямованості ця здатність стає руйнівною для особи.

Смисл життя полягає у творчій діяльності, яка об'єднує особистість зі світом. Мудро сказав Платон: «Муж, в якого все, що приносить щастя, залежить повністю або майже повністю від нього самого і який не перекладає цього на плечі інших, чий талант або бездарність роблять хиткою і його власну долю, тим самим готує собі найліпшу долю і виявляється мудрим, розумним і мужнім»³⁵. Але до цього треба додати: містком, що перекинутий від світу зовнішньої залежності до світу внутрішньої незалежності, є символіка ролі. І не роль винна, якщо індивід не йде у своїх вчинках далі пристосовництва. «Бо той, хто мусить бути таким, яким він є, може проклинати долю, але змінити її не може. Але той, хто може змінити самого себе, вже нікого у світі не може звинуватити у своїй недолугості. Якщо йому погано з самим собою, то ніхто, крім нього, в цьому не винен»³⁶.

епілог

Ну от і скінчилася наша оповідь. Час підбивати підсумки. До вашої уваги, шановний читачу, останній сплеск авторської рефлексії.

Чи сказали ми все, що бажали, і так, як хотілося? Звичайно, ні. Остаточного зрозуміти те, як варто було б писати книжку, можна лише по тому, як її напишеш. Нам дуже хотілося б сказати більше про людське «Я», його зростаючу цінність, гру масок, міжрольові конфлікти, закони життєтворчості. Та ба! Кожному авторові досягти ідеального втілення своїх задумів завжди заважають одні й ті ж причини (тільки поєднуються вони в кожному випадку в різній пропорції). Це нестача часу, обсягу книги і хисту. От і ми відчували, що нам бракує то того, то іншого. А чого більше — вирішувати вам, читачу. Дозволимо тільки замість ремарки навести невеличкий афоризм Люка де Клап'є де Вовенарга: «Ми куди більш старанно підмічаємо у письменника суперечності, часто мнимі, та інші промахи, ніж здобуємо користь з його міркувань, як вірних, та і помилкових».

І все ж можна тепер зітхнути з полегкістю, недбало відкинувши вбік непотрібний вже набір ролевих масок «літераторів від науки» Балакучого оповідача, Поблажливого ментора, Іронічного скептика, Читачевого спільника, Веселого дотепника. Інтелектуального флагеланта*... Спав з плечей важкий тягар експектацій щодо виконання ролі автора, які пред'являли: уявний читач; зовем не уявний редактор; наділений химерною уявою співавтор (і це не рахуючи власних самоочікувань!)

І все ж радісне почуття розкутого «раба друкарської машинки» змішується з жалем за відчуженими ідеями, «пережитими» сторінками. (Тільки тепер розумієш, як точно сказав поет: «Думи мої, діти мої, лихо мені з вами. Нащо стали на папері сумними рядами?») Особливо важко прощатися, бо хто знає, чи не назавжди, з нашим улюбленцем Жюлем Марсо. Залишається втішати себе останнім його афоризмом: «Намагайтеся виконувати свою роль так, щоб почуття радості від розставання з вами не вихлюпувалося у ролевих партнерів за межі пристойного». І ми намагалися!

* Флагеланти — монахи, що проповідували публічне самобичування заради «спокутування гріхів» (прим. авт.).

БІБЛОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

Дія перша.

- 1 Искусство в мире духовной культуры /Отв. ред. Е. П. Шудря. К.і 1985. С. 39.
- ² Там же. С. 46.
- ³ **Борев Ю.** Эстетика. М., 1975, С. 367.
- ⁴ **Мрожек С.** Хочу быть лошадыо: Сатирические рассказы й пьеси. М., 1990. С. 5.
- ⁵ **Леонтьев А. Н.** Некоторые проблему психологии искусства // Избр. психол. произв.: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 239.
- ⁶ Это было в каменном веке // Повести: Пер. с англ. й фр. Минск, 1989. С. 96.
- ⁷ **Лондон Д.** До Адама // Собр. соч.: В 13 т. М., 1976. Т. 6. С. 128.
- ⁸ Див.: **Говоров А. А.** Алкамен — театральний мальчик. М., 1987. С. 27—31.
- ⁹ Маркс К., Энгельс Ф. // Твори. 2-е вид- Т. 12. С. 693.
- ¹⁰ Там же. Т. 40. С. 145.
- " Аристофан. Лягушки // Античная литература. Греция. Аитология. М., 1989. Ч. 2. С. 181—182.
- ¹² Скотт В. Аббат // Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 10. С. 170—171. i
- ¹³ Там же. С. 165.
- ¹⁴ **Рубинский Ю. Й.** французи у себя дома. М., 1989. С. 172—173.
- ¹⁵ **Дюма А.** Граф Монте-Кристо: Роман. Пер. с фр. Фрунзе, 1978. Т. 1. , С 403.
- ¹⁶ **Толстой О. М.** Петро Перший: Роман. К., 1953. С. 172—173.
- ¹⁷ **Шекспір В.** Як вам це сподобається // Твори: В 6 т. **К.**, 1985. Т. 4. С. 121.
- ¹⁸ **Пильняк Б. А.** Жизнь в штосе // Повесть непогашенной луни. Рассказы, повести, роман. М., 1990. С. 230.
- ¹⁹ **Маркс К., Энгельс Ф.** // Твори. 2-е вид. Т. 1. С. 388.
- ²⁰ **Станиславский К. С.** Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 304—305.
- ²¹ **Сильман Т.** Диккенс. М., 1958. С. 372.
- ²² **Редгрейв М.** Маска или лицо. М., 1965. С. 39.
- ²³ **Мозм С.** Подводя итоги // Избр. ироизв.: В 2 т. М., 1985. **Т. 2. С.-. 439—440.**
- ²⁴ Добрович А. Б. Воспитателю о психологии й психогигиене общения. М., 1987. С. 74—75.
- ²⁵ Див.: Чапек К. Как ставится пьеса // Собр. соч.: В 5 т. М., 1959. Т. 2. С. 125—131.
- ²⁶ **Мозм С.** Подводя итоги. **С. 464.**
- ²⁷ Там же. С. 463.
- ²⁸ **Чапек К.** Как ставится пьеса. С. 126.
- ²⁹ **Мозм С.** Подводя итоги. С. 451—452.
- ³⁰ **Андроников Й. Л.** Ошибка Сальвини // Избр. произв.: В 2 т. **М.**, **1975. Т. 2. С. 69—75.**
- ³¹ **Аникст А.** Теория драми на Западе во второй половине XIX века. М., 1968. С. 123.
- ³² **Станиславский К. С.** Моя жизнь в искусстве. Т. 1. С. 408—409.
- ³³ Там же. С. 299.
- ³⁴ Див.: **Гиппиус С. В.** Гимнастика чувств. М.; Л., 1967; **Новицкая Л. Г.** Тренинг й муштра (Изучение злементов психотехники актерского мастерства). М., 1969.
- ³⁵ **Скотт В.** Айвенго // Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т; 8. С. 237. 176.
- ³⁶ **Врехт Б.** Пьесы. М.. 1983. С. 7.
- ³⁷ **Брехт Б.** О театре. М., 1960. С. 144.
- ³⁸ **Редгрейв М.** Маска или лицо. С. 110.
- ³⁹ Там же. С. 111.
- ⁴⁰ Цит. по: **Десев Л.** Психология малих групп: социальные иллюзии й проблеми: Пер. с болг. М.. 1979. С. 63—64.
- ⁴¹ Там же. С. 64.
- ⁴² Леви В. Л. Искусство быть другим. М., 1981. С. 18—21.
- ⁴³ **Берн 9.** Игры, в которые играют: Психология человеческих взаимоотно-ношений; Люди, которые играют в

игры: Психология человеческой судьбы:

Пер. с англ. М., 1988. С. 12—13.

⁴⁴ Там же. С. 175.

⁴⁵ Там же. С. 207.

⁴⁶ Там же. С. 176.

⁴⁷ Там же. С. 177.

⁴⁸ Там же. С. 179.

Дія друг а. Мандри до лабіринту пізнання

1 Ярошевский М. Г., Анциферова Л. Й. Развитие й современное состояние зарубежной

психологии. М., 1974. С. 173.

² Цит. по: **Роменец В. А.** История психологии. К., 1978. С. 221.

³ **Савченко В. Й.** Открываю себя. М., 1971. С. 89.

⁴ Походження імені персонажа, якому належить дане висловлювання, розкрито на початку книги (див. примітку).

⁵ **Цмганенко Г. П.** Этимологический словарь русского языка. К., 1989., С. 360.

⁶ Советский энциклопедический словарь/А.М. Прохоров (пред.), М. С.-Гиляров, Е. М. Жуков й др. М., 1980. С. 1147.

⁷ Словарь иностранных слов /Под ред. Й. В. Лехина й проф; Ф. Н. Петрова. 4-е изд., перераб. й доп. М., 1954. С. 613.

⁸ **Даль В. Й.** Топковий словарь живого великорусского языка. М., 1980., Т. 4. С. 103.

⁹ Уайльд О. Портрет Дориана Грея //Избранное: Пер. с англ. М., 1989., С. 89.

¹⁰ **Ярошевский М. Г.** Психология в XX столетии: Теорет. пробл. Развития психол. науки. 2-е изд. > доп. М., 1974. С. 296—297.

¹¹ **Инкельс А.** Личность й социальная структура //Американская социология. Перспективы. Проблемы. Методы. М., 1972. С. 46.

¹² **Парсонс Т.** Общий обзор // Американская социология. Перспективы. Проблемы. Методы. С. 369.

¹³ **Шибутани Т.** Социальная психология. М., 1969. С. 44—45.

¹⁴ Там же. С. 48.

¹⁵ **Санин В. М.** Старые друзья: Рассказ й повесть. М., 1989. С. 219—220.

¹⁶ Лем С. Навигатор Пиркс. Голос Неба: Пер. с польск. М., 1971. С. 380—381.

¹⁷ Цит. по: Критика современной буржуазной теоретической социологии., М., 1977. С. 111.

¹⁸ Ионин Л. Г. Понимающая социология: Ист.-крит. анализ. М., 1979., С. 102.

¹⁹ **Маркс К.,** Энгельс Ф. //Твори. Т. 3; С. 34, 441;

²⁰ Див.: **Кон Й. С.** Социология личности. М., 1967, С.12—20.

²¹ "Маркс К., Энгельс Ф.//Твори; Т. 4. С. 122. ²² Там же. Т. 3. С. 71.

²³ **Кон Й. С.** Социология личности. С. 23.

²⁴ **Блумер Г.** Общество как символическая интеракция // Современная за-рубежная социальная психология: Тексты. М., 1984. С. 173.

²⁵ Там же. С. 176—177.

²⁶ Див.: **Твен М.** Пригоди Тома Сойера. К., 1982. С. 27.

²⁷ Цит. по: **Гоффман Е.** Представление себя другим // Современная за- \ ружбная социальная психология: Тексты. С. 190.

²⁸ **Райнов Б.** Пан Нікто: Трилогія: Пер. з болг. К., 1972. С. 454.

²⁹ 24 часа. 1990. № 31 (60). С. 1.

³⁰ **Ананьев Б. Г.** Человек как предмет познания // Избр. психол. труды: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 142.

³¹ Там же. С. 126.

³² Андреева Г. М. Социальная психология. М., 1980. С. 84...

³³ Див.: **Маркс К.** Капітал. Т. 1. //Маркс К., Энгельс Ф. Твори. Т, 23. С. 162.

³⁴ **Андреева Г. М.** Социальная психология. С. 87.

³⁵ **Бородкин Ф. М., Коряк Н. М.** Внимание: конфликт! 2-е изд., перераб. й доп. Новосибирск, 1989. С. 43.

³⁶ **Шибутани Т.** Социальная психология. С, 45.

³⁷ **Гендин А. М.** Предвидение й цель в развитии общества. Красноярск, 1970. С. 68.

³⁸ **Ананьев Б. Г.** Человек как предмет познания. С. 133.

³⁹ Там же. С. 134—135.

⁴⁰ Психологические проблемы социальной регуляции поведения / Под ред. Е. В. Шороховой, М. Й. Бобневой. М., 1976. С. 159.

⁴¹ Социальная психология: Краткий очерк / Под общ. ред. Г. П. Пред-вечного й Ю. А. Шерковина. М., 1975., С. 234.

⁴² **Мозм С.** Лезвие бритвы // Избр. произв.: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 10— "11.

⁴³ Див.: **Рубинский Ю. Й.** Французы у себя дома. С. 5—6.

- ⁴⁴ **Кукосян О. Г.** Профессия и познание людей. Ростов н/Д, 1981. С. 137.
- ⁴⁵ **Цветов В. Я.** Пятнадцатый камень сада Реандзи. М., 1986. С. 27—28.
- ⁴⁶ **Грин А. С.** Золотая цепь // Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 4. С. 49, 51.
- ⁴⁷ Там же. С. 49.
- ⁴⁸ Шибутани Т. Социальная психология. С. 266, 351.
- ⁴⁹ Див.: Свенцицкий А. Л. Социально-психологические проблемы управления. Л., 1975.
- ⁵⁰ Мартунюк Й. О. Инженер в зеркале времени. К., 1989. С. 69.
- ⁵¹ Психология. Словарь / Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Яро-шевского. 2-е изд., испр. и доп. М., 1990. С. 475.
- ⁵² Див.: Мерлин В. С. Проблемы экспериментальной психологии личности // Уч. записки Пермск. пед. ин-та. Т. 77. Пермь, 1970.
- ⁵³ **Джером К. Джером.** Трое в одном човні (як не рахувати собаки): Оповідання: Пер. з англ. К., 1974. С. 79.
- ⁵⁴ Скотт В. Квентин Дорвард // Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 15. С. 93—94, 496.
- ⁵⁵ **Кон Й. С.** Открытие «Я». М., 1978. С. 236. *
- ⁵⁶ **Кобо А.** Женщина в песках: Повести, рассказы, сцени: Пер. с яп. М., 1987. С. 316.
- ⁵⁷ Див.: **Кон Й. С.** Открытие «Я». С. 239—240.
- ⁵⁸ **Ильф И. О., Петров С. П.** Двенадцать стільців. Золотое тело: Пер. с рос. К., 1972. С. 137—138.
- ⁵⁹ **Добрович А. Б.** Воспитателю о психологии и психогигиене общения. С. 80—81.
- ⁶⁰ **Кузьмин Е. С.** Основы социальной психологии. Л., 1967. С. 122—123.

Дія третя. Шлях до себе

- ¹ **Толстой О. М.** Петро Перший. С. 150.
- ² **Ильф И. А., Петров С. П.** Двенадцать стільців. Золотое тело. С. 453.
- ³ Разум сердца. Мир нравственности в высказываниях и афоризмах. М., 1990. С. 337.
- ⁴ **Толстой А. К.** Князь Серебряный // Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т. 2., С. 343.
- ⁵ **Шукшин В. М.** Брат мой // Рассказы, повести. М., 1975. С. 100—105.
- ⁶ **Кроник А. А., Кроник Е. А.** В главных ролях Ви, Ми, Он, Ты, Я: Психология значимых отношений. М., 1989. С. 5.
- ⁷ **Коломинский Я. Л.** Человек среди людей. 2-е изд. доп. М., 1973. С.39—40.
- ⁸ **Самойлов Л.** Путешествие в перевернутый мир // Нева. 1989, № 4., С. 150—162.
- ⁹ **Петровский А. В.** Личность в психологии с позиции системного подхода // Вопр. психологии. 1981. №1., С. 61.
- ¹⁰ Див.: **Искандер Ф. А.** Кролики и удавы. Проза последних лет. М., 1988. С. 84—190.
- ¹¹ Зльконин Д. Б. Психология игры. М., 1971. С. 20.
- ¹² Селли Дж. Очерки по психологии детства: Пер. с англ. М., 1901., С.47, 51.
- ¹³ Там же, С. 45.
- ¹⁴ **Гальперин П. Я.** Введение в психологию. М., 1976. С. 117.
- ¹⁵ **Рубинштейн С. Л.** Основы общей психологии. 2-е изд., М., 1946. С. 590,
- ¹⁶ Там же. С. 592.
- ¹⁷ Див.: **Зльконин Д. Б.** Психология игры; Приложение. С. 289—294.
- ¹⁸ Жизненный путь личности (Вопросы теории и методологии социальнопсихологического исследования). К., 1987. С. 80.
- ¹⁹ Принцип развития в психологии. М., 1978. С. 157.
- ²⁰ Социальная психология / Под общ. ред. Г. П. Предвечного и Ю. А. Шерковина. С. 239.
- ²¹ **Камю А.** Падение // Избранное: Пер. с фр. М., 1990.
- ²² **Пристли Дж.** Скандальнее происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун // Избранное: Пер. с англ. М., 1985. С. 499—500.
- ²³ **Толстой А. Н.** Хождение по мукам: Трилогия // Собр. соч.: В 8 т. М., 1972. Т. 5. С. 412, 532.
- ²⁴ **Фромм З.** Бегство от свободы: Пер. с англ. М., 1990. С. 123.
- ²⁵ **Чапек К.** Эксперимент профессора Роусса // Собр. соч.: В 5 т. М., 1958. Т. 1. С. 135—143.
- ²⁶ **Берн З.** Игры, в которые играют люди; Психология человеческих взаимоотношений. С. 16.
- ²⁷ **Кон Й. С.** Открытие «Я». С. 34.
- ²⁸ **Добрович А. Б.** Воспитателю о психологии и психогигиене общения. С. 82.
- ²⁹ **Берн З.** Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. С. 16, 19—20.
- ³⁰ **Кон Й. С.** Социология личности. С. 64—65.
- ³¹ **Кортасар Х.** 62. Модель для сборки: Роман. Рассказы: Пер. с исп. М., 1985. С. 335—337.
- ³² **Соболева Н. И.** Мировоззрение и жизненный выбор личности. К., 1989. С. 65,
- ³³ Антология сказочной фантастики. М., 1971. С. 118, 119.
- ³⁴ **Кон Й. С.** Социология личности. С. 186.
- ³⁵ Платон. Диалоги: Пер. с древнегреч. / Сост., ред. и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев. М., 1986. С. 110.
- ³⁶ **Лем С.** Кіберіада. Пер. с польськ, К., 1990. С. 222—223.

