

Київський національний університет імені Тарас Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

Кваліфікаційна робота

на тему:

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУЛЬТУРНОГО ПАТЕРНУ В  
СИМВОЛІЧНОМУ ІНТЕРАКЦІОНІЗМІ (НА МАТЕРІАЛАХ РОБІТ  
КЕННЕТА БЬОРКА)**

Студент–виконавець:

Покотило Еліна Станіславівна  
освітній рівень магістр, II курс  
спеціальність 034 «Культурологія»  
ОНП «Культурологія»

Роботу захищено

з оцінкою \_\_\_\_\_

Науковий керівник:

**Маслікова Ірина Ігорівна**  
завідувач кафедри етики,  
естетики та культурології  
д. філос. н., доцент

---

(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри \_\_\_\_\_

КИЇВ–2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ПАТЕРНУ</b>	
1.1. Теоретичний ландшафт дослідження соціальної інтеракції.....	7
1.2. Методологічні підходи до визначення поняття «культурний патерн».....	10
<b>РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІЧНИЙ ІНТЕРАКЦІОНІЗМ ЯК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ НАПРЯМ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ</b>	
2.1. Основні положення представників символічного інтеракціонізму в аналізі культурного патерну соціальної взаємодії.....	17
2.2. Співвідношення дії, інтерпретації, інтеракції в осмисленні Герберта Блумера.....	23
2.3. Соціодраматургічний підхід Ірвінга Гоффмана.....	26
2.4. Зв'язок символічного інтеракціонізму з іншими напрямками соціогумітарного знання та прогнози розвитку символічного інтеракціонізму.....	30
<b>РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДРАМАТИЗМУ КЕННЕТА БЬОРКА</b>	
3.1. Аналіз тексту як метод культурних студій.....	40
3.2. Основні положення драматичної пентади Кеннета Бьорка .....	44
3.3. Елементи «драматичної пентади»: «сцена», «акт», «агент» та модуси їх співвідношення.....	49
3.4. Співвідношення акту, мотиву та дії через граматичну пару «actus» – «status».....	52
<b>РОЗДІЛ 4. СПІВВІДНОШЕННЯ «СЦЕНИ» ТА «СТАВЛЕННЯ» В КОНТЕКСТІ АКТУ ЯК КУЛЬТУРНОГО ПАТЕРНУ</b>	
4.1. Поняття ставлення у підході символічного інтеракціонізму через призму опозиції «actus» - «status». Самоіндикація як прояв «внутрішньої сцени».....	57
4.2. Множинність інтерпретації терміну «сцена».....	63
<b>РОЗДІЛ 5. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ФУНКЦІОНУВАННЯ «СЦЕНИ»</b>	
5.1. Реіфікація як оречевлення соціальної реальності .....	67
5.2. Ритуалізація як прояв домінування сцени.....	71
5.3. Культурний патерн як співвідношення «акт» – «акт» та прояв домінування сцени над агентом.....	74
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	86
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	91

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Перспектива соціальних та гуманітарних наук передбачає розгляд різних варіантів взаємозалежності культури та соціуму. Культура розглядається як усепроникний фактор, що проявляється у всіх аспектах соціального життя. Так семіотичні ресурси культури як символи, цінності та норми формуються і змінюються в контексті соціальних структур і водночас впливають на їхню організацію та розвиток. Отже, можна стверджувати про діалектичну взаємодію між культурними і соціальними структурами. Взаємодія культури та соціальної структури є двосторонньою: культура формує соціальні структури, але також є результатом дії цих структур.

Сучасна соціокультурна динаміка виявляється як комплексна проблема. Дослідження соціальних ситуацій має на меті аналіз міжособистісної взаємодії, а також встановлення зв'язків між різними факторами, що впливають на цю взаємодію. Це включає аналіз соціальних структур, культурних норм, економічних умов, політичних систем, диджиталізацію та інших визначальних чинників, що формують сприйняття та поведінку учасників суспільства та входять в загальне поле культури. За умови зростання розмаїття соціальних ситуацій, актуалізується важливість їх розуміння та інтерпретації.

Розкриття взаємозв'язку ситуації з культурою як загальною сценою через призму акту є нагальною темою, адже актори діють саме в рамках певної ситуації, а не «стосовно» культури, або соціальної структури як деякої цілісності. Так розуміння мікроаспектів соціальних ситуацій допомагає виявити та розуміти культурні механізми, які лежать в основі макротенденцій у суспільстві з виявленням їх можливих варіацій. Так само розуміння соціальної ситуації дає змогу проаналізувати культуру як динамічну основу через аналіз способу «розпорядження» акторами культурними патернами та семіотичними ресурсами, що їх надає культура.

Останній чинник зумовлює актуальність використання концепту «самоіндикації» Герберта Блумера.

У контексті сучасних соціальних та гуманітарних досліджень виникає проблема уявлення людей як пасивних учасників культурних процесів. З цього приводу важливо розглянути поняття «самотивованих актів», які функціонують в загальному контексті сцени, і визначити їхню важливість порівняно з рішеннями, прийнятими індивідуумами. Відзначається, що хоча самі акти можуть здаватися домінуючими, агент здатен обирати їх через самоіндикацію. Це породжує актуальне питання щодо взаєностосунків та домінування культурних форм, через які обумовлюють взаємодію індивідів та граматику мотивів їх актів.

Таким чином аналіз соціальної ситуації є актуальною проблемою для якої драматизм Кеннета Бьорка надає інструментарій для аналізу інтерпретацій певних соціальних ситуацій. Такий ракурс дослідження може сприяти глибшому розумінню соціокультурної динаміки сучасного суспільства.

### **Ступінь розробки теми.**

Основу роботи склала праця Кеннета Бьорка «Грамматика мотивів» (1945), яка визначає та пропонує інтерпретацію термінів «акт», «мотив», «сцена», «агент» і їх співвідношень як базових елементів соціокультурних структур. Робота передбачає реконструкцію терміну сцени у співвідношенні з суміжними концепціями поля культуральної соціології, зокрема символічним інтеракціонізмом Герберта Блумера та ритуалізацією Ірвінга Гоффмана.

Для дослідження соціальної ситуації та соціальної ритуалізації в рамках культурологічної перспективи використовується підхід Ірвінга Гоффмана, викладений у його роботі «Порядок взаємодії» (1967).

Аналіз ставлення як початкового етапу дії та специфічного поєднання *actus – status* ґрунтується на підході символічного інтеракціонізму,

представленому Гербертом Блумером у роботі «Символічний інтеракціонізм. Перспектива і метод» (1969).

З метою дослідження функціонування мови як культурного апарату, особливо при розгляді соціальної ситуації як самомотивованого акту, варто звернутися до положень конwersаційного аналізу, розроблених Гарві Саксом. Його курс «Лекції про розмову» (1974) пропонує цінний інструментарій для розуміння того, як саме організовується та розгортається повсякденна взаємодія через мову, відкриваючи закономірності її внутрішньої структури та динаміки.

Інтеграція різноманітних теоретичних підходів дозволяє сформулювати більш комплексне розуміння взаємозв'язку сцени та культурної форми в рамках драматизму Кеннета Бьорка.

Проблемою при інтегруванні різних підходів стала відсутність чіткої концептуалізації, що зумовило необхідність запровадження специфічної термінології в дослідженні задля уникнення неоднозначності.

Отже, незважаючи на достатньо ґрунтовну розробку окремих питань, вони створюють лише передумови для подальшого системного вивчення феномену, що зумовлює необхідність даної роботи.

**Об'єкт дослідження** – концепти культурного патерну в теорії символічного інтеракціонізму.

**Предмет дослідження** – інтерпретація культурного патерну як механізму засвоєння культурного досвіду в контексті соціодраматургічного підходу Кеннета Бьорка.

**Мета даної** даної роботи полягає в встановленні специфічних рис культурного патерну як «самотивованого акту» соціокультурної взаємодії в соціодраматичному підході Кеннета Бьорка. Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких завдань :

- розглянути теоретичний ландшафт дослідження соціальної інтеракції та методологічні підходи щодо визначення поняття «культурного патерну»

- дослідити методологію символічного інтеракціонізму щодо символічних аспектів соціальної взаємодії в теоретичній інтерпретації культури
- проаналізувати теоретико–методологічні засади «драматизму» Кеннета Бьорка;
- з’ясувати специфіку множинності інтерпретацій «сцени» та виявити особливості її співвідношення зі «ставленням» в контексті «акту»;
- розглянути культурний патерн як «самотивований акт» (метафора «сцени»), що проявляє специфіку соціокультурних контекстів

**Методологія роботи.** Дослідження проблематики передбачає використання міждисциплінарного методу, що застосований при аналізі інтеграції в досліджуваний феномен інформації різних дисциплін, зокрема культурології, соціології, філософії, психології, теорії комунікації. Задля дослідження граматичної пари «actus» – «status», дія – рух, а так само різних вимірів сцени був застосований компаративний метод. Метод дискурсивного аналізу застосовано задля вивчення та оцінки основних положень про специфіку соціальної ситуації, феномену ставлення та дії в рамках символічного інтеракціонізму та мікросоціології з наступним їх висвітленням в роботі.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, п’ятьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ПАТЕРНУ

## 1.1. Теоретичний ландшафт дослідження соціальної інтеракції

Для висвітлення інтерпретації культурного патерну в символічному інтеракціонізмі категорія акту є центральною. Герберт Блумер вважав, що кожна спільна дія ґрунтується на попередньому досвіді учасників, тому нові форми взаємодії завжди мають підґрунтя в минулому. Культура, згідно з автором, у будь-якому трактуванні, є продуктом людської діяльності.

З позиції драматизму Кеннета Бьорка акт є окремою одиницею дії. Дія розглядається як трансформуючий чинник, що має конотацію свідомості чи мети.

Соціальна ситуація розглядається як форма, що складається з серії актів, що функціонують за логікою обміну. Соціальна ситуація в роботі, згідно з позицією Ірвінга Гоффмана, визначається як середовище, де два або більше актори одночасно присутні фізично і перебувають у межах діапазону реакції один одного, такі актори усвідомлюють присутність один одного і мають можливість впливати на поведінку один одного.

У даній роботі запропоновано багаторівневий підхід до аналізу соціальних ситуацій. Він передбачає наступні етапи: 1) Розгляд соціальної ситуації. Початковою точкою аналізу є дослідження того, як відбувається соціальна ситуація з позиції символічного інтеракціонізму через висвітлення таких факторів як інтерпретація, дія, взаємодії між індивідами в конкретному контексті. Так, основні положення символічного інтеракціонізму передбачають, що взаємодія відбувається в межах конкретного соціального та культурного контексту, де суб'єкти, фізичні й соціальні об'єкти і ситуації набувають значення через індивідуальне тлумачення та звернення уваги на певні речі, тобто самоіндикацію.

2) Транскрипція. Другий рівень передбачає транскрибування соціальної ситуації у письмовий текстовий формат. Відбувається письмова фіксація вербальної взаємодії.

3) Аналіз другого порядку. На останньому етапі аналізу транскрибованого тексту застосовується «драматургічна пентада» як методологічний інструмент інтерпретації Кеннета Бьорка. Це передбачає інтерпретацію дій учасників через призму приписуваних мотивів цим діям, відповідно до елементів драматичної пентади.

Інтерпретація розглядається як важливий феномен на рівні дослідження дій та взаємодії конкретних акторів в соціальній ситуації. Згідно з позиціями символічного інтеракціонізму, взаємодія опосередковується інтерпретацією, з'ясуванням значення дій один одного на засадах використання символів. Так у процесі взаємодії кожен актор активно впливає на розуміння ситуації, виявляє свою позицію та через свою поведінку показує, як, на його думку, цю ситуацію слід сприймати. Інші ж, спостерігаючи за цією поведінкою, інтерпретують її та беруть до уваги, формуючи власне розуміння того, що відбувається. Ключову роль в цьому сенсі грає самоіндикація. Самоіндикація розглядається як форма «вказування» суб'єкта самому собі на певні речі, їх помічання. Як наслідок самоіндикації в актора формується певне ставлення, що є передмовою до дії.

Так само інтерпретація відіграє ключову роль на третьому етапі дослідження, де відбувається приписування мотивів певним актам згідно з драматичною пентадою Кеннета Бьорка.

У своїй «Граматичі мотивів» Кеннет Бьорк запропонував «пентаду» – систему з п'яти елементів для аналізу мотивів персонажів. Ця система передбачає відповіді на питання: що зроблено (акт), де і коли це відбулося (сцена), хто це зробив (агент), як це було зроблено (засіб) і чому (мета). Пентада є інструментом для аналізу ситуації через приписування мотивів

діям за цими п'ятьма аспектами. У цій роботі драматична пентада використовується для аналізу вербалізованого тексту, що описує соціальну ситуацію. Вербалізований та зафіксований опис певної ситуації редукує полісемантичність феноменів, що в ній фігурують. Так само в вербалізованому аналізі можливо висвітлення самого акту та його мотиву, тобто експліцитних та імпліцитних факторів акту.

В рамках драматичного підходу акт може виділятися як один з мотивів для самого себе. Так в актах, що є мотивами для себе передбачено, що певна дія зумовлює своє існування, продовження та відтворення. Такий акт в роботі буде названо самомотивованим.

Певний культурний патерн може проявлятися як самомотивований акт. Такий акт мислиться невіддільно від культури як «сцени». Можна стверджувати, що певна форма самомотивованого акту, що реалізується в формі «поведінкових сталих» через соціальну ритуалізацію зумовлює генералізацію поведінки акторів та її трансформацію в рольову поведінку на рівні опису та інтерпретації. Так індивіди, що складають суспільство, розглядаються як носії та виразники, через які діють такі усталені форми.

В цьому контексті варто розглянути явище реіфікації. Реіфікація (оречевлення) метафорично описує перетворення людських властивостей, відносин, дій чи ідей на об'єкти, що сприймаються як самостійні сутності. У цьому процесі людина може недостатньо усвідомлювати свою роль у створенні соціальної реальності та взаємозв'язок між собою як творцем і наслідками своєї діяльності. Так, реіфікація дає можливість на рівні теоретизування відділити певний культурний патерн від діяльності акторів, що його утворюють, та, на рівні інтерпретації надати йому певних характеристик.

Культурний патерн являє собою усталений зразок, модель або структуру культурного об'єкта чи явища, що може охоплювати матеріальні

предмети, способи поведінки, правові та звичайні норми, мистецькі стилі, а також форми економічних, політичних чи релігійних відносин. Ці патерни проявляються як узгоджена поведінка, що визначається певним принципом.

В цьому контексті варто розглянути порядок інтеракції за І. Гоффманом як систему символічних взаємодій та узгоджених дій, що виникає під час соціальних взаємодій між людьми, що проявляється через знакові системи. Соціальний ритуал з цього тексту є усталеною формою колективної поведінки, яка має власну внутрішню логіку. Такі соціальні ритуали існують на колективному рівні та в рамках дослідження розглядаються як самомотивовані.

Таким чином можна стверджувати, що певна форма самомотивованого акту, що реалізується в «поведінкових сталих» через соціальну ритуалізацію, зумовлює генералізацію поведінки акторів та її трансформацію в рольову поведінку на рівні інтерпретації та опису такої поведінки. Так індивіди, що складають суспільство, розглядаються як носії та виразники, через які діють такі усталені форми.

В рамках дослідження соціальної ситуації можна виділити «сцену» як 1) об'єктивний стан простору і часу, редукований певним масштабом, в якому було вчинено певний акт, 2) суб'єктивну «сцену», що існує для кожного актора на етапі самоіндикації, а також 3) «сцену» як світобудову, що може бути редукована до певних масштабів, до прикладу, культури. Виділяючи культурні патерни як сценічні мотиви, тобто зовнішні до актора можна стверджувати про домінування «сцени» (в першому та третьому значенні) над актором.

## **1.2. Методологічні підходи до визначення поняття «культурний патерн»**

В термінологічному словнику Поліни Герчанівської патерн в культурології визначається як культурний зразок, модель культури,

структура культурного об'єкта або явища (матеріальні предмети, способи й манери поведінки, правові або звичайні нормативи вчинків людей, жанри та стилі художньої творчості, форми економічних, політичних або релігійних стосунків тощо) [1]. Так само зазначено, що у психології патерном є систематично повторюваний, стійкий елемент або послідовність елементів поведінки [1].

Основна ідея теорії патернів полягає у виокремленні основних і повторюваних елементів культури. Теорія патернів не має на меті знайти причинно-наслідкові зв'язки, а прагне описати складну мережу взаємозв'язків, що формують культуру. В цих рамках поведінка розглядається не як індивідуальний прояв, а як вираження загальної тенденції, що становить основу традиції. На рівні інтерпретації патерни, до прикладу патерни мистецтва, релігії, філософії, технології та науки, набувають свого характерного змісту незалежно від окремих індивідів.

Введення терміну «патерн» у гуманітарні науки стало результатом взаємодії між різними гуманітарними та негуманітарними дисциплінами.

Передумовою появи терміна «культурний патерн» стали ідеї американського антрополога Кларка Віслера, зокрема його концепція «універсального патерну культури». Базове визначення патерну Віслер згадував ще у 1912 році. Заслуга Кларка Віслера полягає в тому, що він розробив теорію патерну та застосував її до значного обсягу даних. Патерн, на думку Віслера, проявляється в тому, що кожне плем'я або культурний регіон мають певні домінуючі ідеї. Так в певних фазах культури кожен соціальний елемент розвиває стиль або патерн відповідно до своїх характеристик, і запозичені риси будуть перероблені, щоб відповідати цьому патерну [62]. Тобто певний культурний комплекс може бути збагачений або ускладнений, але не може повністю подолати універсальний шаблон. Концепція «універсального патерна» Віслера дає змогу порівнювати історично не пов'язані риси культур.

У 1927 році американський лінгвіст та етнолог Едвард Сепір опублікував статтю «Несвідомі стереотипи поведінки в суспільстві». Автор демонструє, що будь-який вид культурної поведінки співвідноситься не лише з поведінкою індивіда як окремого психофізичного організму, але й з певним зразком того, що є прийнятим у суспільстві. Культурний патерн – це форма, що проявляється через функцію. Патерн є структурованою діяльністю, яка має значення з точки зору типового випадку для даного суспільства.

Автор розглядає патерни у співвідношенні з соціальною та індивідуальною поведінкою. Соціальна поведінка згідно з Едвардом Сепіром являє собою не просте підсумовування, а впорядковану конфігурацію аспектів індивідуальної поведінки. Такі патерни проявляються в корельованій поведінці, детермінованій певним принципом. Разом з тим не можна сказати, що в певних випадках поведінка суб'єкта є детермінованою соціальними чинниками, а в певних індивідуальними. Згідно з автором, у контексті аналізу людської діяльності для окремих дослідницьких цілей доцільним є віднесення конкретної дії до психофізичної організації індивіда. В інших випадках науковий інтерес спрямовується на континуальні процеси, які виходять за межі окремого організму та його функціонування. Отже, частина поведінки, яка об'єктивно є не більш і не менш індивідуальною, ніж перша, інтерпретується в термінах неіндивідуальних патернів, що становлять соціальну поведінку або культурну поведінку. Таким чином, певний фрагмент поведінки, який за своєю об'єктивною природою не відрізняється за ступенем індивідуальності від попереднього, отримує інтерпретацію в контексті неіндивідуальних патернів, що конституюють соціальну або культурну поведінку.

Корисним було б розглядати будь-яку людську дію з обох зазначених точок зору. Так автор зазначає, що існує значна кількість функцій, які складно уявити в соціальних термінах, проте соціальна точка зору може бути

успішно застосована навіть у цих випадках [60]. Так автор наводить приклад способу дихання окремої людини. Безсумнівно, що дихальні звички значною мірою обумовлені факторами, які зазвичай класифікуються як соціальні. Так, як правило, індивідуальний ритм дихання кожної людини вважається її особистою характеристикою. Однак, якщо фокус уваги переноситься на певний спосіб дихання, що розглядається як елемент етикету, соціальної традиції або іншого принципу, пов'язаного з суспільними нормами, то дихання перестає бути лише індивідуальною справою і стає соціальним явищем [60]. Наприклад, контрольоване дихання йогів, стримане дихання під час похоронних церемоній біля труни померлого, або техніка дихання, яку опановують у вчителів вокалу, є соціально обумовленими формами поведінки. Кожен із цих способів дихання є соціальним зразком, що займає певне місце в історії культури, хоча вони так само є індивідуальними актами, як і звичайне дихання, яке рідко сприймається як щось більше, ніж особиста фізіологічна функція.

Як приклад патерну соціальної поведінки, які є неусвідомленими до кінця звичайною людиною є мова. Звуки, слова, граматичні форми, синтаксичні конструкції та інші лінгвістичні форми, які люди засвоюють в дитинстві, набувають цінності лише тією мірою, якою суспільство неявно погодилося розглядати їх як символи позначення.

Поведінка значною мірою визначається тим, що люди вважають найлегшим та естетично найприйнятнішим способом узгодження своїх дій з більш-менш чітко організованими формами поведінки, за які ніхто індивідуально не несе відповідальності. Тут чудовим прикладом іншої сфери розвитку несвідомих культурних патернів є жестикуляція. Жести важко класифікувати, і складно провести свідоме розмежування між тим у жесті, що має суто індивідуальне походження, і тим, що відноситься до звичок групи в цілому. Згідно з автором, як і все інше в людській поведінці, жести сягають корінням реактивних потреб організму, але закони жестів,

неписаний кодекс жестівних повідомлень та реакцій, є результатом складної соціальної традиції [60].

Автор так само згадує соціальну обумовленість інтерпретації. Неможливо зрозуміти, що робить індивід, без неявного прийняття певних способів інтерпретації, які постійно нав'язуються нам соціальною традицією з самого народження.

Основна ідея книги Рут Бенедикт «Патерни культури», яка вийшла друком у 1934 році, полягає в тому, щоб розглядати культури «як своєрідні особистості». За словами авторки, культура, як і індивід, являє собою узгоджений патерн мислення і дії. Авторка стверджувала, що кожна культура схильна обирати декілька характеристик з широкого спектра людських можливостей. Так, одне суспільство будує суперструктуру юності, інше – смерті, третє – загробного життя [9]. Ці обрані риси, завдяки консолідації досвіду, стають визначальними для носіїв певної культури. Вони включають взаємопов'язаний набір естетичних смаків та цінностей, які разом утворюють унікальну конфігурацію, гештальт, або, як називала її Рут Бенедикт, «геній культури».

Антрополог Мелвілл Герсковіц, хоч і схвально відгукувався про книгу Рут Бенедикт «Патерни культури», водночас поставив під сумнів можливість класифікації цілих культур за єдиним шаблоном та логікою. На його думку, культури мають не один домінуючий патерн, а унікальний набір або комбінацію патернів, які формують основу системи цінностей цієї культури. Замість запропонованих Рут Бенедикт патернів, автор запропонував використовувати поняття «фокальних точок» або «культурних фокусів». «Культурний фокус», за визначенням автора, надає культурі її особливого акценту, дозволяє сторонньому відчутти її особливість і відмінність, охарактеризувати в кількох словах її сутнісну орієнтацію. Крім того, Мелвілл Герсковіц зазначав, що як у сферах «культурного фокуса», так і поза ними існують культурні «невловимості» – рутинні елементи мислення та

поведінки, що відтворюються «нижче рівня свідомості». Ці «невловимості» (imponderables) також відрізняються високим консерватизмом, оскільки, будучи елементами культури, які майже не усвідомлюються, вони сприймаються як належне і тому значно важче витісняються з патернів мислення та поведінки індивідів, ніж ті, яким необхідно приділяти постійну увагу [34].

Альфред Кребер і Клайд Клакхон запропонували власне розуміння патернів поведінки в культурі. Культура, на думку авторів, складається з патернів поведінки, явних та неявних, набутих та переданих за допомогою символів, що становлять характерне досягнення людських груп, включаючи їхні втілення в артефактах; суттєве ядро культури складається з традиційних, тобто історично створених та відібраних ідей та властивих їм символів; культурні системи можуть, з одного боку, розглядатися як продукти дії, з іншого – як обумовлюючі елементи майбутньої дії [41]. Частина культури складається з норм або стандартів поведінки. Проте інша частина складається з ідеологій, що виправдовують або раціоналізують певні відібрані способи поведінки. Кожна культура включає широкі загальні принципи відбору та впорядкування на основі яких будуються патерни поведінки та для поведінки. Тобто культура не є ні поведінкою, ні дослідженням поведінки в усій її конкретній цілісності.

Отже, існують три основні підходи до виокремлення патернів у культурі, які при цьому не суперечать один одному. Перший підхід, біхевіористський, розглядає патерни як несвідомі акти мислення та поведінки, що лежать в основі культури. Цей підхід, представлений такими авторами, як Сепір, Кребер, Клакхон та Герсковіц. Цей підхід визначає патерн через поведінку людини, а саме через способи та моделі дій, які дозволяють індивіду ефективно функціонувати у звичному середовищі. Отже, культурний патерн має несвідомий та практичний характер.

Другий підхід, структурно-ціннісний, трактує патерн як форму або своєрідний «скелет» культури, що проявляється через ціннісно-смісловий зміст. Представники цього підходу, такі як Вісслер, Кребер та Бейтсон, розглядають патерн як унікальну конфігурацію або гештальт, що складається із взаємопов'язаних рис, естетичних уподобань, цінностей та культурних установлень, як це обґрунтовувала Бенедикт.

Третій підхід, абстрактний, визначає патерн як абстрактну конструкцію, що є фундаментальною одиницею для дослідження культури. Таке розуміння патерну, підтримуване Бейтсоном, Бенедикт та Герсковіцем, є важливим інструментом для дослідника, оскільки дозволяє на основі спостережуваних елементів реконструювати відсутні, а також здійснювати порівняльний аналіз різних культур. Важливо підкреслити, що між патерном та культурою, яка його містить, не можна ставити знак рівності. Культура постійно орієнтується на цей схематичний образ, але ніколи не втілює його повністю.

## **РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІЧНИЙ ІНТЕРАКЦІОНІЗМ ЯК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ НАПРЯМ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ**

### **2.1. Основні положення представників символічного інтеракціонізму в аналізі культурного патерну соціальної взаємодії**

На рівні узагальнення символічний інтеракціонізм, драматизм, конверсаційний аналіз, феноменологічну соціологію, та етнометодологію можна називати перспективою соціальної інтеракції. Незважаючи на відмінності у емпіричному підґрунті, теоретичному підході, методологічному та понятійному апараті, всі ці підходи утримують фокус на сфері життєвого світу, в межах якого соціальні структури, сили, символи та ідеї не мають самостійного буття, а постають як безпосередньо втілені у досвіді, дії та взаємодії [33].

Символічний інтеракціонізм - теоретична перспектива мікрорівня соціології, яка розглядає механізми за допомогою яких індивіди створюють і підтримують суспільство через повторювані та значущі взаємодії [26].

Основні положення цього підходу можна узагальнити наступним чином: будь-яка подія у людському житті є результатом безперервного узгодження дій між усіма учасниками, число яких може бути значним, де кожен суб'єкт коригує свою поведінку, враховуючи дії інших, таким чином, спрямовуючи свої дії для того, щоб його власна лінія поведінки узгоджувалася з діями решти. Така узгодженість можлива лише за умови, того що люди діють не автоматично, а свідомо вибудовують свою поведінку, інтерпретуючи значення дій інших у відповідь на власні попередні кроки. Здатність діяти таким чином є свідченням можливості інтегрувати реакції інших суб'єктів у власні дії та прогнозувати ймовірний розвиток подій. За умови, що кожен здатний здійснити і здійснює таке узгодження, стають можливими складні форми спільної діяльності. Таким чином, ключовим аспектом перспективи символічного інтеракціонізму є наголос на процесі

інтерсуб'єктивного конструювання значень дій інших учасників соціальної взаємодії, що становить сутнісну характеристику «символічного» елементу в назві даного теоретичного підходу.

Символічний інтеракціонізм сформувався в середині ХХ століття під впливом передусім, філософії Д. Міда, який розробив концепцію взаємозв'язку між «Я» та суспільством. Цей підхід виник як альтернатива домінуючим на той час макросоціологічним теоріям, таким як структурний функціоналізм Т. Парсонса, що розглядали суспільство з позиції «згори вниз». На противагу цьому, символічний інтеракціонізм запропонував мікросоціологічний підхід, тобто аналіз суспільства через безпосередні взаємодії між індивідами.

Так, основні положення символічного інтеракціонізму передбачають, що взаємодія відбувається в межах конкретного соціального та культурного контексту, де суб'єкти, фізичні й соціальні об'єкти і ситуації набувають значення через індивідуальне тлумачення. Замість зосередження на впливі соціальних інститутів на людину, символічні інтеракціоністи звертають увагу на процеси інтерпретації суб'єктивного досвіду та на те, як люди осмислюють свою реальність з власної перспективи. У цьому контексті головну роль відіграє інтерпретація. Тобто символічний інтеракціонізм фокусується не стільки на об'єктивних соціальних структурах, скільки на суб'єктивних значеннях, що індивіди надають подіям, діям і об'єктам у процесі взаємодії. Тобто, індивіди розглядаються як такі, що використовують мову та значущі символи для комунікації.

Дослідження в руслі символічного інтеракціонізму займали значну позицію в соціологічному дискурсі, незважаючи на періоди критики за ненауковість, аполітичність та надмірну зосередженість на мікрорівні [26].

Теорія та дослідження символічного інтеракціонізму розвивалися за трьома основними напрямками, слідуючи роботам Г. Блумера (Чиказька

школа), М. Куна (Айовська школа) та Ш. Страйкера (Індіанська школа). У даній роботі пропонується розгляд вищезазначених трьох теоретичних традицій символічного інтеракціонізму з особливою увагою до методологічних позицій Г. Блумера.

Саме Г. Блумером у 1950-х роках розроблена була «класична версія» символічного інтеракціонізму. Г. Блумер не лише запровадив термін «символічний інтеракціонізм», а й вперше систематизував ідеї Д. Міда у вигляді цілісної соціологічної теорії з конкретними методологічними орієнтирами, адаптуючи філософсько орієнтований соціальний біхевіоризм Д. Міда. Оскільки сам Д. Мід не залишив завершеного письмового викладу своєї концепції та більшість його робіт були опубліковані вже після смерті, методологічні засади його підходу залишалися нечіткими. Символічний інтеракціонізм заклав основи нової парадигми, яка значною мірою кинула виклик панівним на той час моделям у соціології.

Позиції Г. Блумера постають як критика спрямована на спростування положень структурного функціоналізму, розробленого Т. Парсонсом, зокрема, його концепції рольової теорії [2]. Автор виражає свою незгоду з функціоналістичною теорією соціальної дії, яка постулює неможливість девіантної від норми поведінки як наслідок повної інтерналізації соціальних норм. Поведінка, з точки зору Г. Блумера, — це унікальна відповідь індивіда на конкретну інтерпретацію ситуації, її не можна витлумачити лише на основі узагальнених моделей реагування. Автор стверджує хибність тези про те, що вся сукупність соціального життя в будь-якому людському суспільстві є виключно маніфестацією прескриптивних моделей колективної поведінки. Натомість, на думку Г. Блумера, у сфері міжіндивідуальної інтеракції часто виникають нові ситуації, які не можуть бути лише сприйняті й класифіковані згідно з певною нормативною сіткою.

Автор вважав, що емпіричне пізнання соціальних ситуацій не може бути досягнуте виключно за допомогою статистичних методів або

тестування гіпотез, що притаманні позитивістському підходу. Натомість, дослідник повинен аналізувати соціальну поведінку не через абстрактні моделі, а через безпосередній аналіз конкретних форм дії в межах малих груп. Такий підхід зосереджений на ідеї автономної дії. Так, суспільство функціонує через здатність кожного індивіда самостійно приймати рішення і змінювати хід колективної взаємодії, пристосовуючи свої дії до умов, що змінюються. Отже, будь-який ефективний підхід до вивчення соціальної поведінки має враховувати інтерпретацію певного суб'єкта.

Останнє виражається в принципі «співпереживального занурення» (*sympathetic introspection*), тобто намаганні дослідника увійти в становище досліджуваного індивіда. Узагальнюючи, можна зазначити, що повноцінне розуміння соціального життя можливе лише через аналіз процесів інтерпретації, які використовують індивіди, а також через вивчення того, як вони конструюють свої дії у взаємозв'язку з іншими членами суспільства.

У руслі мідівської традиції Г. Блумер розглядав соціальні інституції як «соціальні звички», що формуються в межах конкретних ситуацій спільного досвіду. Він наголошував, що соціальні структури не мають самостійного існування поза міжособистісною взаємодією. Однак, так само автор підкреслював, що ідентичність формується через спільну дію, тобто вона виникає в процесі соціальної взаємодії. Таким чином суспільство не є статичною системою, однак є безперервним процесом, у якому ключову роль відіграють суб'єктивність, дія та непередбачуваність.

Підсумовуючи згідно з Г. Блумером символічний інтеракціонізм ґрунтується на трьох основних теоретичних положеннях. Перше полягає в тому, що люди діють стосовно об'єктів, виходячи зі значень, які ці об'єкти для них мають. Під «об'єктами» розуміється все, що людина сприймає у своєму оточенні: матеріальні предмети (н. пр., дерева, стільці), інші люди (н. пр. мати, продавець), соціальні категорії (н. пр. друзі, вороги), соціальні

інститути (н. пр. школа, уряд), ідеали (н. пр. особиста свобода, чесність), дії інших людей (н. пр. їхні накази, побажання) та повсякденні ситуації [2]. Друге положення стверджує, що значення об'єктів конструюються або виникають у процесі взаємодії з соціальним середовищем. Третє положення вказує на те, що діючі індивіди використовують ці значення в процесі інтерпретації ситуацій, і що ці значення можуть змінюватися в процесі того, як людина осмислює навколишні об'єкти. Таким чином, згідно з автором для адекватного розуміння дії певного актора необхідно реконструювати світ його об'єктів [2]. Більш детально положення теорії Г. Блумера будуть викладені в наступному підрозділі роботи.

Відсутність зафіксованих чітких методологічних вказівок у теоретичному доробку Д. Міда, ймовірно, спричинила виникнення різних дослідницьких підходів, що наслідують його праці. Незважаючи на методологічні розбіжності з Г. Блумером, М. Кун та Ш. Страйкер поділяли основні теоретичні засади, закладені Д. Мідом.

Важливим є те, що М. Кун та Ш. Страйкер застосовували позитивістські, кількісні методи для вивчення зв'язку між «Я» та соціальною структурою, тоді як на думку Г. Блумера, єдино прийнятним засобом аналізу людської поведінки є якісні методи, які передбачають ретельне концептуальне визначення понять.

Представники Айовської школи символічного інтеракціонізму, на чолі з М. Куном, наголошували на процесуальному характері соціальної взаємодії. Вони розглядали поведінку як цілеспрямовану, соціально конструйовану та узгоджену діяльність, що формується під впливом минулого досвіду та очікувань щодо майбутніх подій. Концептуальне ядро підходу М. Куна охоплює чотири основні тези: по-перше, соціальну взаємодію можна аналізувати з позицій кібернетики, враховуючи інтенційність, темпоральність та здатність до саморегуляції певного суб'єкта [26]. По-друге, першочергову увагу дослідників слід спрямовувати

на діади, тріади та малі групи як основні одиниці соціальних інтеракцій. Потребує, соціальну поведінку необхідно вивчати як у природних, так і в лабораторних умовах для виявлення універсальних закономірностей. По-четверте, соціологи повинні розробити систематизований та верифікований понятійний апарат для адекватного опису соціальної дійсності.

Замість традиційних опитувань М. Кун запропонував метод «Двадцяти тверджень» (TST), що ґрунтується на самоідентифікації респондента через послідовне надання двадцяти відповідей на запитання «Хто я?». Згідно з автором аналіз цих висловлювань дозволяє розкрити механізми формування самооцінок та соціальних ідентичностей у процесі символічної взаємодії. Використовуючи TST та інші кількісні методи, включно з лабораторними експериментами, Айовська школа прагнула прогнозувати сприйняття індивідом власного «Я» в різних контекстах, хоча сфера їхніх досліджень не обмежувалася виключно проблематикою ідентичності.

Ключовою фігурою Індіанської школи символічного інтеракціонізму, яка інституціоналізувалася в другій половині ХХ століття на базі Університету Індіани є Ш. Страйкер. Дослідницька діяльність Ш. Страйкера демонструє концептуальну та методологічну спорідненість з підходом М. Куна. На відміну від акцентуації Д. Міда та Г. Блумера на плінності значень та конструюванні «Я» в процесі інтеракції, Ш. Страйкер наголошував на процесах стабілізації цих значень та їхній ролі у відтворенні соціальних структур [26]. Він обґрунтовував необхідність застосування як якісних, так і кількісних методів у дослідженні символічного інтеракціонізму. Ш. Страйкер визначав соціальні ролі як «очікування, асоційовані з соціальними позиціями» або як «символічні категорії, що спрямовують поведінку індивідів» [26]. Згідно з поглядами автора, рольові очікування є динамічними та підлягають модифікації залежно від контексту ситуацій та в умовах культурних або соціальних трансформацій. Здійснюючи аналіз, що починається з індивідуального рівня та розширюється до ситуаційного

контексту в межах ширших соціальних структур, Ш. Страйкер емпірично демонстрував взаємодетермінацію індивіда та суспільства.

## **2.2. Співвідношення дії, інтерпретації, інтеракції в осмисленні Герберта Блумера**

В загальному контексті розгляду основних положень Герберта Блумера справедливим видається почати з категорії дії. У вихідному теоретичному положенні символічного інтеракціонізму стверджується, що «людські групи складаються з діючих осіб», як і те, що «способом існування людських груп і суспільства є діяльність» [2].

У центрі уваги теорії символічного інтеракціонізму перебуває процес формування значень соціальних дій, тоді як в інших теоріях ці значення просто приймаються як задані. Згідно із символічним інтеракціонізмом, значення дій є «соціальними продуктами», які створюються в переході від визначення ситуації до соціальної дії і назад. Найважливіша відмінність символічного інтеракціонізму від інших соціологічних теорій полягає в розумінні умов соціальної дії. Суб'єкти здійснюють дії не тому, що вони функціонально поведуться стосовно структурних умов, а тому, що надають цим умовам значення і тим самим створюють ці умови.

Г. Блумер зауважує: «Не має значення, що розуміється під культурою: звичаї, традиції, норми, цінності, правила тощо — це завжди похідне від діяльності людей» [2]. Це стосується і соціальної структури, всіх її аспектів, виражених у поняттях соціальної позиції, статусу, ролі, авторитету та престижу, у відносинах, що впливають із способів соціальної взаємодії між людьми» [2].

Згідно з Г. Блумером суспільство слід розглядати як безперервний процес узгодження дій його учасників. Новизна цього підходу полягає в тому, що індивіди передають одне одному значення своїх дій через самі дії,

а не, до прикладу, словами. На цій основі Г. Блумер стверджує, що у процесі соціальної взаємодії діячі спільно конструюють символи, на які потім самі орієнтуються, а також у ході взаємодії підтверджують, змінюють або переосмислюють їх.

Однак, щодо передісторії конкретної соціальної дії Г. Блумер акцентує увагу на тому, що «кожен випадок спільної дії, незалежно від того, чи є він новим, чи існує вже давно, обов'язково ґрунтується на попередніх діях його учасників. Новий вид спільної дії ніколи не буває вільним від такого підґрунтя» [2]. Кожен учасник привносить у соціальну взаємодію свій набір значень та інтерпретацій, засвоєних протягом життя. Кожна діюча особа в будь-який момент часу пов'язана зі своєю біографією. Отже, у соціальній взаємодії кожен її учасник інтегрується в біографії всіх інших.

Згідно з теорією, взаємодія в людському суспільстві відбувається переважно на символічному рівні. Так, сенс соціальної взаємодії постійно відтворюється через взаємну інтерпретацію дій, що надає соціальному життю динамічного й процесуального характеру. Завдяки взаємній інтерпретації соціальних дій безперервно створюється сенс соціальної взаємодії. Соціальні дії індивідів є демонстрацією як собі, так і іншим символічного значення цих дій. Так, на відміну від тварин, людина не просто реагує на подразники за заданим алгоритмом, а й обмінюється сигналами та інтерпретує їх. Людина осягає значення об'єктів передусім завдяки тому, як інші учасники взаємодії визначають ці об'єкти для неї. Отже, значення об'єктів не є іманентною властивістю самих об'єктів, а виникає з процесів їхнього визначення, які учасники соціальної взаємодії взаємно демонструють один одному. Відтак, важливо пам'ятати, що об'єкти — це завжди продукти людської діяльності.

Так соціальну дію не можна пояснити лише пошуком її причини, її слід розуміти як результат взаємодії багатьох чинників та інтерпретацій ситуацій, завдяки яким індивід залучається до соціального життя. Спільне життя

людей мислиться як процес, у межах якого соціальні об'єкти постійно конструюються, закріплюються, трансформуються або відкидаються. Таким чином в інтеракції кожен діючий індивід бере участь у визначенні ситуації, виражає це зовні та демонструє своєю поведінкою бажаний спосіб її інтерпретації. У свою чергу, інші індивіди інтерпретують його поведінку та враховують її у власному визначенні ситуації. Цей процес не часто усвідомлюється.

У контексті колективної інтеракції індивіди через свої поведінкові прояви артикулюють один одному існуюче або необхідне значення об'єктів. В роботі Г. Абельса «Interaktion, Identität, Präsentation» це ілюструється зокрема прикладом футбольної команди, орієнтованої на досягнення перемоги, або суспільства в цілому, занепокоєного проблемою безробіття [2]. Суб'єкти соціальної взаємодії перманентно демонструють це один одному.

Інтеракція є явищем, що виходить за межі простої сукупності окремих вчинків. Вона являє собою динамічний процес, який безперервно змінюється та водночас визначає кожен індивідуальну соціальну дію.

Окремі акти певних суб'єктів тісно взаємопов'язані між собою. Певні соціальні дії зумовлюють інші, водночас будучи реакцією на певні попередні дії та передумовою для наступних. Цей механізм в теорії Г. Блумера називається «переплетення». Переплетені зв'язки соціальних дій становлять основну частину спільного життя людей. Автор визначає їх як мережу соціальних дій або соціальні інститути. Такі мережі охоплюють взаємозв'язок дій різних осіб. Мережа соціальних дій із чітко регламентованою участю різних осіб і їхніх вчинків уособлює собою структуру соціальних інститутів. В логіці функціонування останніх Г. Блумер підкреслює першорядне значення дій самого індивіда. Прикладами такої мережевої структури соціальної дії є, зокрема, чітке «розподілення праці — від збирання врожаю селянами до продажу хліба у крамниці», або

ж ретельно організований ланцюг, що починається з арешту підозрюваного у злочині й завершується його звільненням після відбуття покарання [2]. Так автор зазначає, що, соціальні інститути неспроможні функціонувати автоматично з урахуванням певної внутрішньої динаміки чи підкоряючись вимогам системи, а функціонують завдяки тому, що індивіди з їхніми різними соціальними позиціями діють певним чином — а те, як саме вони діють, і є результатом визначення ситуації, в якій вони повинні діяти [2].

Таким чином інтеракція розглядається не як середовище, де проявляються певні детермінанти поведінки, а як взаємопов'язана поведінка її учасників, що сама формує таке середовище [2].

Соціальна взаємодія є процесом спільного існування індивідів, у межах якого формуються правила соціального життя. На думку автора, переважна більшість соціальних дій у суспільстві, особливо в усталених соціальних системах, відбувається у формі відтворюваних схем соціальної взаємодії. При цьому підкреслюється, що саме взаємодія є джерелом нормативного порядку, а не навпаки — правила не є автономною підставою, яка детермінує спільне буття людей. Отже, Г. Блумер, подібно до Д. Міда, прагне обґрунтувати принцип свободи людської діяльності.

### **2. 3. Соціодраматургічний підхід Ірвінга Гоффмана**

Протягом 1958-1968 років І. Гоффман здійснював педагогічну діяльність в Університеті Берклі на одній кафедрі з Г. Блумером. Цей період ознаменувався генезою феномену, відомого як «міф про Гоффмана», адже його постать набула культового статусу серед студентської спільноти [2].

Гоффман поділяє захоплення веберівською концепцією, згідно з якою соціальна дія спрямована на інтерсуб'єктивно зрозумілий сенс, що поділяється учасниками інтеракції. Так само І. Гоффман аналізує соціальну дію з перспективи Д. Міда, інтегруючи його положення про прийняття ролі

іншого. Синтез обох теоретичних підходів знаходить своє відображення в розробленому драматургійному підході.

I. Гоффман концептуалізує соціальну дію як процес семантичної маніпуляції, застосовуючи метафору театральної драматургії для аналізу інтерактивних ситуацій. Розвиваючи веберівську тезу про смислову орієнтацію соціальної дії, Гоффман здійснює аналіз соціальних взаємодій з перспективи режисера-постановника, акцентуючи на стратегічному управлінні враженнями, що формуються в учасників інтеракції [2]. Гоффман, на думку Е. Гоулднера, розглядає перехід від «людей з кальвіністською совістю до гравців, які діють не за внутрішнім переконанням, а примудряються передбачати реакції інших за допомогою вишуканих поведінкових трюків» [2].

У своїй інавгураційній промові на посаді президента Американської соціологічної асоціації в 1982 році I. Гоффман, здійснюючи ретроспективний аналіз власного наукового доробку, ідентифікував інтеракційний порядок як головну тему своєї творчості. Ця концепція згодом стала назвою його фінальної соціологічної монографії, що побачила світ у 1983 році, вже після його смерті. Інтеракційний порядок, або порядок соціальної інтеракції, являє собою систему регулювання, що функціонує на інтерперсональному рівні, в контексті безпосередньої взаємодії. З одного боку, цей порядок є похідним від структурних утворень, що існують незалежно від індивідуальних агентів, проте, водночас, він постає як результат колективного узгодження нормативних засад соціальної інтеракції.

Деякі критичні рецепції праць I. Гоффмана наголошують на тому, що автор, відходить від концепції консенсусу як основи соціальної дії, натомість акцентуючи на пріоритетності соціальних імперативів та наперед визначених «сценографічних» атрибутів соціальної дії, завдяки чому суб'єкт отримує можливість переважно вправно прорахувати власні дії задля

досягнення вигоди в межах конкретного соціального контексту. Більш детально інтеракційний порядок буде розглянуто в наступних розділах роботи.

I. Гоффман артикулює, що суб'єкти драматично виражають ціннісні орієнтації, що лежать в основі їхньої поведінки та очікувань аудиторії. Драматична презентація поведінки постає як методологічний інструмент, завдяки якому рольове виконання зазнає процесу соціалізації, тобто адаптується до когнітивного сприйняття та нормативних очікувань соціуму, в якому таке рольове виконання розгортається [2].

У своїй теорії драматургії I. Гоффман використовує поняття фасаду (front) для опису стандартизованого набору виразних засобів, які певний суб'єкт свідомо чи несвідомо використовує щоб створити певне враження про себе та визначити характер соціальної ситуації. Вибір та конструювання фасаду визначаються суспільними очікуваннями. Зведення поведінкових проявів до типових моделей та відповідних фасадів, загальновідомих членам суспільства, сприяє зростанню передбачуваності соціальних очікувань. I. Гоффман зазначає, що для орієнтації в різних соціальних контекстах індивідам достатньо використовувати обмежений набір фасадів та очікуваних реакцій. Фасад трансформується в «колективне рольове виконання» та набуває статусу самоцілі [2]. Стереотипні очікування щодо соціального фасаду можуть спричинити його інституціоналізацію [2]. Драматична презентація поведінки підтримує фасади, що є відомими для спостерігачів і лише на цьому контекстуальному тлі стає можливим вираження індивідуальних особливостей. Людина враховує передбачення реакцій цих осіб у своїй соціальній дії, що може призвести до іншого визначення обов'язків, які з цього випливають. Так Виконавець певної ролі повинен прийняти разом з нею і відповідний фасад, адже фасади зазвичай обирають, а не створюють.

Акцентуючи на контекстуальній детермінації поведінкових актів, І. Гоффман артикулює можливість їхньої невідповідності ситуативному контексту. Зокрема, актор соціальної ролі може залучати нерелевантні декорації. Г. Абельс у якості ілюстративного прикладу наводить ситуацію, коли індивід на карнавальному заході декларує пріоритетність боротьби проти експериментів над тваринами, що свідчить про обрання невідповідної сцени для даного висловлювання [2].

І. Гоффман зазначає, що люди, опинившись у певній ситуації, насамперед мають дати собі відповідь на запитання «що тут відбувається?». Це можна розуміти як перехід від невизначеності та множинності до єдиного сенсу, від потенційного — до актуального. В цьому контексті І. Гоффман зазначає, що люди розрізняють ситуації за допомогою специфічних вокабулярів, згідно з якими вони передбачають наслідки своїх дій [2]. Як зауважує Г. Абельс, коментуючи теоретичні позиції І. Гоффмана навіть просте сприйняття соціальної дії, а тим більше сприйняття сприйняття соціальної дії іншими людьми також є соціальною дією [2]. Однак, в загальному контексті не має значення, чи питання «що тут відбувається?» постає явно чи неявно. Такі імпліцитно прийняті або експліцитно задані визначення ситуації називаються «рамками».

Акт визначення ситуації постає як спроба спонукати інших агентів до поведінкових проявів, що узгоджуються з власною концептуалізацією дії, що неминуче призводить до обмеження спектру їхніх можливих поведінкових стратегій. Враховуючи взаємозалежний характер соціальної інтеракції, де кожен актор, який репрезентує певну роль, одночасно виступає в якості спостерігача, і навпаки, кожен спостерігач є актором, інтерпретація ситуації будь-якого учасника, має релевантність для всієї інтеракційної системи.

## **2.4. Зв'язок символічного інтеракціонізму з іншими напрямками соціогумітарного знання та прогнози розвитку символічного інтеракціонізму**

Основоположні концепції символічного інтеракціонізму справили суттєвий вплив на розвиток різних напрямів соціологічної теорії, включно з тими, представники яких формально не ідентифікують себе з цією традицією. Справедливим буде зазначити, що символічний інтеракціонізм не передбачає універсальної методології для здійснення досліджень певних культурних феноменів. Більше того, дослідники та теоретики, які працюють у цьому підході, часто мають мало спільних рис, за винятком індуктивного підходу до емпіричних досліджень та переконання в тому, що об'єктом їхнього вивчення є природний світ повсякденного досвіду [46].

Так ідеї символічного інтеракціонізму знайшли втілення в етнометодології (Г. Гарфінкель). Крім того, символічний інтеракціонізм суттєво вплинув на аналіз соціальних проблем (Д. Бест), культурологічні студії (Г. Беккер), дослідження девіантної поведінки, а також на формування теоретичних підходів у феміністській теорії (Д. Діган, М.Р. Хілл). Останніми десятиліттями спостерігається зростаючий інтерес до нео-прагматичних підходів і до інтеграції емоційної складової в рамках інтеракціоністського аналізу (А. Хохшильд) [46]. Символічний інтеракціонізм виявився ефективним підходом для аналізу соціальної конструкції гендеру та сексуальності. Так, у праці «Doing gender» К. Вест обґрунтовано ідею, що маскуліність і фемінність формуються через повторювані моделі взаємодії та соціалізації. Автори стверджують, що гендер не є вродженою характеристикою, а постає як результат повсякденної взаємодії. Ідеї символічного інтеракціонізму застосовувалися і в культурологічних студіях (в роботах Becker і McCall, 1993; Carey, 1989; Giroux, 2001; Maines, 1996) [46].

У північноамериканській традиції соціологічні дослідження переважно структуруються за тематичними напрямками, а не за методологічними чи концептуальними рамками. Так, існують окремі галузі соціології, що вивчають феномени, які вивчають і культурні студії, зокрема мистецтво, науку, релігію та знання, в межах яких використовується підхід символічного інтеракціонізму.

Культурні студії, завдяки своїй міждисциплінарності, на відміну від символічного інтеракціонізму, активно взаємодіяли з багатьма важливими інтелектуальними течіями останніх десятиліть. Революція в літературній критиці, рух « нової соціальної історії », « складний марксизм » у працях Д. Лукача, Л. Гольдмана, В. Беньяміна та представників Франкфуртської школи, лінгвістичний структуралізм К. Леві-Стросса і Р. Барта, марксистський структуралізм Л. Альтюссера, ідеї культурної гегемонії А. Грамші, а також постструктуралізм, що розвивався на основі праць Ж. Дерріда, Ж. Лакана, Ю. Крістевої, М. Фуко та частково під впливом Л. Альтюссера [46]. Представники символічного інтеракціонізму здебільшого не виявляли значної уваги до вищезазначених ключових інтелектуальних течій, репрезентованих у культурних студіях [46]. Однак, унаслідок зближення гуманітарних та соціальних наук протягом останніх років, на їхньому міждисциплінарному перетині сформувався жвавий дискурс.

Завдяки своїй емпіричній основі, символічний інтеракціонізм претендує на забезпечення більш адекватного розуміння людської природи, соціальної дії та динаміки групового життя порівняно з традиційними галузями соціогуманітарного знання. Символічний інтеракціонізм як теоретико-методологічна парадигма виходить з пріоритетності емпіричного дослідження конкретного світу досвіду взаємодії, розглядаючи теоретичні конструкти як такі, що повинні узгоджуватися з даною емпіричною реальністю. Так можна стверджувати, що епістемологічною перевагою

парадигми символічного інтеракціонізму для культурних студій є емпірична орієнтація [46].

Так само перспективним для культурологічних студій видається характерне для символічного інтеракціонізму розуміння культурної форми саме як динамічного процесу. Сам концепт процесу є центральним для символічного інтеракціонізму. Представники цього підходу наголошують, що соціальні події розгортаються послідовно і кожна наступна фаза зумовлює виникнення нових обставин, які вимагають від усіх залучених акторів подальшого узгодження дій. Таке розуміння процесуальності відкриває теоретичний простір для врахування чинника непередбачуваності, адже жодна подія не є детермінованою, і на кожному етапі її розвитку можливі альтернативні сценарії. Таке акцентування на процесуальності соціальної взаємодії дозволяє здійснити аналіз функціонування певної норми характерної для певного середовища. Зокрема аналіз співвідношення правил та їх порушення має здійснюватися через аналіз поведінки в конкретній інтеракції. Адже, згідно з цим підходом, соціальні норми та регуляції є продуктом та результатом соціальних процесів у груповому житті, а не навпаки.

Символічний інтеракціонізм також акцентує на колективній природі соціальної дії, розглядаючи культуру як відносно стабільну систему спільної діяльності. Така перспектива символічного інтеракціонізму відкриває можливість аналізувати взаємозв'язки між мікро- та макрорівнями соціальної організації, між конкретними індивідами та культурою, що набуває особливої значущості для культурологічних досліджень.

Символічний інтеракціонізм має багато спільного з феноменологічною соціологією А. Шюца. Так варто ззначити деякі загальні положення феноменологічної соціології А. Шюца на тему інтерпретації, дії та інтеракції, що дозволить окреслити ширший контекст у межах

антипозитивістської парадигми та виявити ключові спільні концепти, такі як суб'єктивність, інтерпретація, значення, дія, інтеракція та «життєвий світ».

В контексті інтерпретації та можливості її вербального фіксування автор зазначає, що саме мова є головною формою відкладення типових схем досвіду, релевантних для певного суспільства. Г. Абельс, коментуючи позиції А. Шюца, згадує, що цю особливість людського пізнання свого часу зафіксував філософ Артур Шопенгауер. Згідно зі спостереженнями останнього, суб'єкт схильний до швидкого підведення будь-якого нового феномена саме під певне поняття [2]. Так само цікавим в контексті дослідження інтерпретації в феноменологічній соціології є поняття «сенса», що визначається як зв'язок між двома одиницями досвіду (феноменами), що є значущим для обох. Таким чином, сенс існує поза межами самих феноменів [2].

Запас знань містить накопичений досвід, який А. Шюц називає «відкладеннями». Цей запас знань є інструментом для розуміння ситуацій та дій у них, слугуючи схемою для впорядкування нового досвіду. В цьому контексті вартим уваги є висвітлення А. Шюцом зв'язку між інтерпретацією та дією. Так, автор зазначає, що інтерпретації, накопичені в особистому «фонді знань» певного суб'єкта виконують функцію інструкцій для дій. За умови, що об'єкти займають певні позиції, суб'єкт повинен діяти відповідно до визначеного алгоритму. Дану тезу можна розглядати на рівні реіфакації певного культурного патерну для діючого суб'єкта.

Типізація досвіду відбувається через увагу, яку людина приділяє ситуації. Увага передбачає активність, тобто дію, спрямовану на розв'язання проблем, що фіксується в пам'яті. Коли виникає схожа ситуація, наявний запас знань активується, і відбувається типізація – встановлення зв'язку між попереднім досвідом та розв'язанням нової проблеми. Таким чином, типізація є процесом створення смислових зв'язків. Якщо ситуація постійно асоціюється з певним смисловим контекстом, вона стає типовою.

Очікування можна розглядати як своєрідні «випереджаючі спогади» про майбутні дії.

У соціології А. Шюца має принципове значення розрізнення між німецькими термінами «Handeln» (соціальна дія) та «Handlung» (вчинок). Соціальна дія завжди орієнтована на майбутнє, тоді як вчинок пов'язаний з минулим. Соціальна дія спрямована на реалізацію уявного майбутнього. Суттєво, що в часовій організації соціальної дії як процесу спочатку формується думка про її кінцевий етап – вчинок. Адже, до того, як діяти, необхідно мати уявлення про наслідок дії, тобто про вчинок. Навіть неіснуючий на даний момент результат вже впливає на поведінку суб'єкта. Отже, дії суб'єктів визначаються очікуваннями щодо майбутнього.

У соціальній дії А. Шюц виокремлює два типи мотивів: «для-того-щоб» та «тому-що». Перший пов'язаний із задумом соціальної дії, а другий — із біографічним контекстом настанов діючої особи. Кожен крок діючого суб'єкта спрямований на досягнення конкретної мети, так мотив «для-того-щоб» спрямований у майбутнє. Мотив «тому-що» пов'язаний із минулим. З іншого боку, дії суб'єктів мають передісторію у набутому досвіді, який формує певну суб'єктивну структуру значущості. Отже, суб'єкти розглядаються як такі, що діють не безпідставно, а через наявність певних причин. Дотримуючись схожих з Е. Гуссерлем позицій в контексті аналізу повсякденного життя А. Шюц, услід, назвав першу ідеалізацію «і-так-далі», а другу — ідеалізацією «я-можу-це-знову». Зміст ідеалізації «і-так-далі» передбачає когнітивну установку на продовження існуючого стану речей та можливість застосування звичних моделей поведінки в майбутньому. Індивід виявляє довіру до стабільних патернів знайомого йому світу, що, відповідно, зумовлює віру в незмінну релевантність запасу знань, сформованого на основі особистого досвіду. За умови сприйняття світової структури як відносно незмінної та збереження релевантності попереднього досвіду, суб'єкт зберігає здатність до здійснення впливу на навколишнє

середовище. Саме з цього випливає друга ідеалізація, концептуалізована як «я-можу-це-знову». Таким чином, природна установка передбачає можливість застосування в типовій ситуації апробованих у минулому успішних моделей поведінки з метою відтворення типового конфігурації обставин. Вищезазначені ідеалізації в контексті дослідження можуть бути названі своєрідною інтерпретацією установки певного суб'єкта, що слугує для підтримки певної культурної форми, зокрема й як самомотивованого акту, хоча й не має це на меті.

Так само в логіці роботи необхідним є розглянути взаємозв'язки символічного інтераціоналізму та конвєрсаційного аналізу. Аналіз розмови, започаткований Х. Саксом у співпраці з Е. Шеглоффом та Г. Джефферсон, став значущим напрямом досліджень, що вплинув не лише на соціологію, але й на теорію комунікації, лінгвістику та, певною мірою, антропологію [15].

Х. Сакс, так само як і Е. Шеглофф був учнем І. Гоффмана. Розвиток цього підходу у 1960-х роках Х. Саксом та Е. Шеглоффом був зумовлений прагненням до фіксації конкретних форм поведінки. Автори виходили з переконання, що безпосереднє вивчення реальних соціальних взаємодій є необхідною умовою для формування розуміння соціального середовища. Об'єднані сили символічної взаємодії та аналізу розмови можуть виявити миттєву, але повторювану і впорядковану структуру світу [15].

Отже, одна з ключових особливостей конвєрсаційного аналізу полягає в тому, що він є високоемпіричним, заснованим на даних, які можна аналізувати неодноразово і в різні способи. Ці дані представлені вербальними, аудіо- або відеофіксаціями взаємодій у різноманітних соціальних контекстах. Фундаментальним принципом цього підходу є акцент на безпосередньому спостереженні та аналізі, що дозволяє уникнути спрощеної категоризації та ідеалізованих описів, властивих багатьом

соціогуманітарним дисциплінам. Натомість розмова пропонується як первинні дані про «світ-як-він-відбувається».

Розмова демонструє притаманний їй порядок, оскільки учасники спільно використовують певні впорядковані та такі, що впорядковують конструкції для досягнення змістовної та цілеспрямованої взаємодії. Так важливим є вивчати розмову саме як порядок людських дій, а не лише як «написані слова» [15]. З цієї точки зору, соціальний порядок і соціальна структура не є зовнішніми по відношенню до дії, а радше створюються всередині та через локалізовані структури взаємодії. (Це становить методологічне ядро аналізу порядку інтеракції в якому сходяться Блумер, Гоффман і Сакс). Такі розмовні структури вважаються загалом вільними від контексту, що однак, не означає певної індивідуальної варіативності. Тобто використання певних структур мовлення можливі та виправдані лише в межах певних контекстів та лише в певні моменти.

Представники конверсаційного аналізу цікавляться не стільки мовою в лінгвістичному сенсі, скільки розмовою як основою соціальної взаємодії, а також формальними особливостями соціального порядку. Дейрдре Боден наголошує на можливості охарактеризувати розмову як «мову в дії», адже думка стає дією саме через мову [15]. Саме в цьому контексті конверсаційний аналіз тісно переплітається з принципами символічним інтеракціонізмом. Так, Дейрдре Боден зазначає, що точнішою назвою для цієї галузі було б «інтерактивний аналіз», адже будь-що у взаємодії — від тихого вдиху до просторово-часової організації всієї ситуації — може стати об'єктом дослідження [15].

Конверсаційний аналіз традиційно фокусується на вивченні спонтанної, «природної» розмови як основного об'єкта дослідження. Проте, так само доцільним було б дослідити потенціал застосування конверсаційного аналізу для вивчення культурних форм у контекстах, де існують заздалегідь визначені моделі вербальної інтеракції. Адже саме через

конкретні повторювані взаємодії актори продукують та відтворюють соціальні відносини у часі та просторі. До прикладу можна взяти типову розмову в магазині, яка передбачає певний патерн обміну фразами. В разі інтеракції в магазині такими фразами могли б бути «Добрий день!», «Пакет потрібен?», «Маєте картку знижок/бонусну картку?», «Оплата готівкою чи карткою?», «Сума до сплати...», «Дати чек?». Характер запитання можна розглядати як спосіб вербального впливу, що може містити елементи спонукання, а в деяких випадках — навіть коерцитивності, адже питання в собі вже містить звужений потенціал для майбутньої відповіді.

В контексті конверсаційного аналізу мова та значення не стільки розглядаються як самостійні предмети дослідження, натомість вони розглядаються як важливі ресурси, за допомогою яких конструюється спільна соціальна реальність.

Варто зазначити про майбутні можливі напрями розвитку символічного інтеракціонізму. 2003 року К. Сандстром і Г. Файн в роботі `Triumphs, emerging voices, and the future` висунули низку прогнозів щодо майбутнього символічного інтеракціонізму [26]. Вони передбачали, що ця теоретична традиція збережеться як упізнавана й популярна течія в соціології. На думку М. Картер цей прогноз (станом на 2016 рік) підтверджується. Тобто символічний інтеракціонізм залишається вагомим напрямом як у наукових публікаціях, так і в межах діяльності професійної організації — Товариства з вивчення символічного інтеракціонізму (SSSI).

Автори також прогнозували зростання теоретичної та методологічної різноманітності. Як зазначає М. Картер цей процес частково спостерігається, хоча межі між Чиказькою школою та школами Айови й Індіани, попри певне згладжування, усе ще залишаються помітними, особливо в різниці між якісними й кількісними підходами.

На думку М.Картер, прогноз щодо розвитку макрорівневого аналізу в межах інтеракціонізму наразі реалізований у дуже обмеженій мірі. Хоча поодинокі дослідження торкаються більших соціальних утворень, більшість із них усе ще зосереджені на мікросоціальних процесах. М. Картер зазначає, що найбільший потенціал для макроаналітики демонструють дослідження соціальних рухів та колективної поведінки. Роботи на перехресті культурних студій та символічного інтеракціонізму, зокрема і ця робота, входили б в цю категорію.

Нарешті, автори прогнозували, що поширення ідей символічного інтеракціонізму в загальному соціологічному дискурсі може призвести до їхньої асиміляції й втрати унікальності підходу. М. Картер, коментуючи цей прогноз, зазначає, що (станом на 2016 рік) часткові ознаки такого процесу вже спостерігаються, але повної інтеграції ще не відбулося.

В роботі «Interactionism, social organization, and social processes: Looking back and moving ahead» П. Гелл визначив кілька напрямів, якими символічні інтеракціоністи мають зайнятися в майбутньому. По-перше, це дослідження порядків взаємодії в контексті раси, класу та гендеру. По-друге, аналіз інституцій — зокрема того як організаційна поведінка інституціоналізується через соціальні конструкції на мезорівні, зокрема через політику. По-третє, необхідно глибше вивчати колективну дію з урахуванням просторово-часових вимірів — як індивіди спрямовують свої дії не лише в теперішньому, а й у майбутньому. Нарешті, четвертий напрям — вивчення просторово-часових порядків, тобто того, як соціальні уявлення про час і простір впливають на свідомість і поведінку. Окреслені напрями подальшого розвитку символічного інтеракціонізму концептуально перегукуються з ключовими засадами та предметною сферою культурології адже усі ці проблемні поля перебувають у центрі уваги сучасної культурологічної теорії. Вони відображають спільне прагнення до

осмислення механізмів формування культурних значень, структур влади та ідентичностей у межах соціальної інтеракції [26].

### РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИКО–МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ «ДРАМАТИЗМУ» КЕННЕТА БЬОРКА

#### 3.1. Аналіз тексту як метод культурних студій

Аналіз тексту є трансдисциплінарним методом, який присутній у ряді соціальних і гуманітарних наук. В рамках текстового аналізу існують варіації, які зосереджуються на більш специфічних методах в рамках окремих дисциплін.

У вивченні тексту як правило використовуються методи, що ототожнюються або з гуманістичною, або з позитивістською традицією [10]. Перший підхід передбачає інтерпретацію та «пошук сенсу». Другий передбачає зведення текстів до кодів, які представляють теми або поняття, і застосування кількісних методів для пошуку закономірностей у відносинах між цими кодами [10]. В дослідженні більшою мірою використовується перший підхід.

Так, аналіз тексту є різновидом якісного аналізу, який фокусується на культурних припущеннях, що лежать в основі тексту. Адже метою текстуального аналізу є виявлення того, які саме інтерпретації породжує текст і які з них є найбільш імовірними в межах конкретного культурного контексту. Кожна інтерпретація неминуче спирається на позатекстові знання. Частина цих знань має загальнокультурний характер, тоді як інші базуються на інформації з вторинних джерел.

Аналіз тексту, зокрема в контексті культурних студій, передбачає намагання проаналізувати мову та символи, що присутні в текстах, щоб отримати інформацію про те, яким чином люди вкладають у текст сенс. Як правило метою текстового аналізу визначають не виявлення єдиного «справжнього» чи «прихованого» значення тексту, а виявлення різноманітних можливих інтерпретацій досліджуваного матеріалу. За словами Алана Маккі, аналіз тексту - це спосіб, за допомогою якого

дослідники збирають інформацію про те, як інші суб'єкти осмислюють світ [7].

Аналіз тексту базується на розумінні механізмів функціонування значень. Значення не є індивідуальною прерогативою і не може зводитися до ізольованої «ідеї», що існувала в завершеній формі до її письмової фіксації. Опанування значення відбувається ззовні, через мову, яка передусім індивідуальному існуванню. Розвиваючи цю тезу, Кетрін Белсі зазначає, що, незважаючи на можливість творення нових лексем, їхнє значення набувається лише за умови їхньої інтерпретації іншими суб'єктами. Аналогічно, створені «коди» стають мовними системами виключно за умови їхньої потенційної або фактичної зрозумілості для іншої особи.

У певному сенсі аналіз тексту завжди є контекстуальним, а отже, культурним. Так існування тексту «поза певною ситуацією» не є можливим, відповідно не є можливим не враховувати особисті та спільні контексти під час прочитання тексту та інтерпретації [39].

Варто означити роль аналізу тексту в культурних студіях. Культурні студії часто розуміються як підхід, що наголошує саме на контекстах (соціальних, історичних, політичних умовах) і протиставляється аналізу, зосередженому виключно на самому тексті (текст-центричний аналіз). Зміна акценту з аналізу тексту на врахування значущості контекстів використання приблизно припадає на 1980-ті роки [39]. Показовим для цього розвитку є те, що редактори збірника «Cultural studies» Лоуренс Гроссберг, Кері Нельсон, Паула А. Трейхлер у вступі до книги могли написати: «хоча в дослідженнях культурних студій немає заборони на глибинний аналіз тексту, він також не є обов'язковим» [39].

Однак у своїй статті «Cultural studies and cultural text analysis» Урпо Ковала розглядає роль аналізу тексту в дослідженнях культурних студій. Автор стверджує, що аргумент щодо несумісності культурних студій та

аналізу тексту на сьогодні є нерелевантним. Натомість, наразі необхідне багаторівневе дослідження взаємозалежності тексту й контексту. Отже, аналіз тексту має враховувати всі аспекти та рівні його існування – виробництво, сам текст і сприйняття, а так само передбачати застосування різних підходів до його розгляду.

Певною мірою можливим є загалом визначати методи, що застосовуються культурними студіями, як «риторичні», через фокус культурних студій на проблемах означення та репрезентації. Так риторика буде розглядатися як механізм артикуляції розподілу влади.

Через хибне уявлення про мову як про прозорий засіб комунікації, часто ігноруються ті механізми, за допомогою яких вона відтворює або трансформує соціальні та ідеологічні реалії. Тексти виступають ключовою формою соціальної дії та можуть використовуватися як джерело при аналізі соціальних структур, відносин і процесів.

Вербальна форма вираження, порівняно з невербальною, може розглядатися як певна фіксованість, зокрема і в логіці розподілу влади. Таким чином важливо зазначити про те що навіть під час опису фактичного матеріалу відбувається акцентування на конкретних аспектах фактичності. Так Алан Маккі наводить приклад того, як різні заголовки можуть висвітлювати одну й ту саму подію, не будучи при цьому неточними чи хибними. Він зазначає, що британські онлайн-газети опублікували статті про смерть британської дівчини від людської форми губчастоподібної енцефалопатії великої рогатої худоби (BSE) під заголовками: «Мільйони людей спостерігали за останніми годинами Зої», або «Контроль за безпекою BSE скасовано». Автор підкреслює, що, незважаючи на їхню значну відмінність, обидва заголовки передають факти справи.

Однак варто зазначити і про кількісні методи аналізу тексту в контексті культурних студій. У своїй статті «Sourcing the wave: crime reporting,

Aboriginal youth and the West Australian Press» (1998) Стів Міклер та Алек МакХоул дослідили відображення корінних австралійців у західноавстралійській пресі за 1991 рік [47]. У межах свого аналізу вони провели статистичне порівняння різних аспектів газетних публікацій, зокрема зіставили кількість кримінальних репортажів про молодь аборигенів з офіційними даними про їхні затримання. Результати показали відсутність кореляції між щомісячною кількістю публікацій та рівнем злочинності серед молоді корінних народів. Зокрема, автори підкреслили, що пік висвітлення злочинів у пресі припав на період відносного зниження фактичної злочинності.

Мікко Лехтонен, окреслюючи модель аналізу тексту, що базується на розвитку досліджень культурних студій щодо значення та інтерпретації, виходить з того, що будь-який культурний аналіз повинен рухатися на трьох рівнях, які він постулює, а саме на рівні текстів, контекстів та читачів. Сам процес інтерпретації може сприйматися як наслідок відношення між читачем і текстом

Культурні студії певною мірою включають в себе літературознавство, розглядаючи літературу як особливу культурну практику [28]. Варто зазначити так само про можливість розгляду літератури як певної культурної практики означування, де твори літератури пов'язані з іншими дискурсами. Замість пошуку прихованих значень чи «підсвідомих» намірів автора завдання полягає в тому, щоб зрозуміти, які культурні та ідеологічні припущення були встановлені в певний час, що дозволило тексту мати форму, що він має та вважатися прийнятним.

Таким чином, маючи необхідність досліджувати, як текст як цілісну одиницю, так і контекст, а також їх взаємодію в рамках культурних студій тексти можуть використовуватися для пошуку сенсу та закономірності в письмовому тексті. Також у межах культурних студій аналіз текстів може зосереджуватись на виявленні проявів соціальних конфліктів, культурних

суперечностей, механізмів соціального контролю, а також способів, за допомогою яких функціонують безособові соціальні взаємодії. Крім того, така перспектива дозволяє досліджувати, як люди досягають і підтримують приписаний соціальний статус.

Одним з важливих інструментів аналізу дослідження репрезентації, фігурування значень та розподілу влади в письмовому тексті є драматична пентада Кеннета Бьорка.

### **3.2. Основні положення драматичної пентади Кеннета Бьорка**

Літературний критик і риторик Кеннет Бьорк називає людину «твариною, що використовує символи».

Кеннет Бьорк, не вважав свій драматизм простою формою символічного інтеракціонізму. Однак Бьорк відігравав важливу роль для соціологів-символічних інтеракціоністів, адже драматизм краще підходить для дослідження проблем дії та порядку в суспільстві, ніж традиційний раціональний аналіз [38].

Так, визнаний член «Другої Чиказької школи», американський соціолог Фред Девіс, що відомий своїми роботами в галузі символічного інтеракціонізму та соціології культури, характеризує Кеннета Бьорка як «улюбленого вченого символічного інтеракціонізму» [38].

Автор визначає свою теоретичну систему як «драматизм», обґрунтовуючи це тим, що в її межах реальне життя інтерпретується за аналогією з драматичним дійством.

Роберт Перінбанаягам в своїй роботі «Identity's Moments: The Self in Action and Interaction» розглядає драматизм Кеннета Бьорка поряд із драматургічним підходом Гоффмана, підкреслюючи зацікавленість Бьорка в упорядкуванні термінів, на відміну від Гоффмана, який зосереджувався на упорядкуванні ситуацій.

Ірвінг Гоффман, хоча й переважно не визнаючи цього, є мислителем, який найбільш успішно поєднав вплив у соціологічній спільноті з використанням ідей Кеннета Бьорка. Його драматургічний підхід має значні подібності до драматизму Бьорка, що простежується навіть у пізній праці «Frame Analysis». Гоффман використовував ключові концепції Бьорка, такі як співвідношення сцени та дії. Хоча Бьорк згадується лише в ранній та найвідомішій праці Гоффмана "Презентація себе у повсякденному житті" (1959), його вплив на мислення та успіх Гоффмана є очевидним [38]. Гоффман, будучи учнем Луїса Вірта в Чиказькому університеті, отримав грант на написання цієї книги, що свідчить про ранній зв'язок з ідеями Бьорка. Проте, згодом Гоффман свідомо дистанціювався від Бьорка, ймовірно, прагнучи утвердити власну інтелектуальну ідентичність [38].

Протягом своєї тривалої наукової діяльності, присвяченої вивченню комунікативних процесів, Кеннетом Бьорком було розроблено численні методологічні підходи до аналізу усної та письмової комунікації. У своїй праці «Грамматика мотивів» він представляє одну з найбільш значущих розробок – систему п'яти термінів, призначену для аналізу мотивів персонажів, котра отримала назву «пентада».

Пентада – розроблений Кеннетом Бьорком інструмент, що слугує для аналізу певної ситуації, (в даному дослідженні для опису певної соціальної ситуації), через приписування мотивів певним діям за п'ятьма аспектами пентади. Пентада розглядається не як спосіб знайти єдино вірне трактування ситуації, а як інструмент для зміни сприйняття ситуації. Кожен з п'яти термінів цієї системи репрезентує окрему перспективу або кут зору. Відповідно, застосування пентади допомагає побачити нові аргументи та підходи до розуміння певної ситуації.

Згідно з автором повне твердження про мотиви пропонує відповіді на ці п'ять питань: що було зроблено («акт»), коли або де це було зроблено («сцена»), хто це зробив («агент»), як він це зробив («засіб»), і чому, або з

якою метою («мета»). В драматичному підході мету не слід ототожнювати з мотивом, адже мета є специфічною формою мотиву, що відповідає на запитання «яким є бажаний результат, що його намагається досягти агент?».

В даній роботі драматична пентада розглядається як засіб аналізу вербалізованого та написаного тексту, що відображає максимально деталізовано події та обставини певної соціальної ситуації з актом як основною одиницею останньої.

Таким чином оптимальним підходом дослідження певної соціальної ситуації є її розгляд з точки зору не того як вона відбувається для акторів, що приймають в ній участь, однак, з точки зору відстороненої особи, що за нею спостерігає та на цій основі може вербально описати ситуації в певних термінах. При інтерпретації та описі певної ситуації, полісемантичність феноменів, що в ній фігурують та динамічність ситуації розрішується в певну фіксованість, від цього статичність, що властива вербальній інтерпретації. Тоді як форма інтерпретації та вербального опису певної соціальної ситуації уможливорює в аналізі поєднання експліцитних та імпліцитних факторів акту, самого акту та його мотиву.

Драматичний підхід передбачає мислення «у термінах чогось» (in terms of). Перший етап полягає у зведенні невербального до вербального. Далі, у межах вербального, відбувається зведення одного терміну до іншого. Будь-яке слово чи термін розглянуті з точки зору іншого слова чи терміна, є редуцією значення першого [8]. Однак, враховуючи, що абсолютне домінування певного терміну неможливе, зазвичай процедура полягає в тому, щоб визнати існування інших мотивів, але розглядати їх як в певному сенсі похідні, випадкові. Важливо, що в граматиці Бьорка пентада використовується як аналітичний інструмент для вивчення тексту. Це означає, що автор починає з тексту і використовує пентаду для його аналізу.

У даній роботі запропоновано багаторівневий підхід до аналізу соціальних ситуацій за допомогою драматичної пентади Кеннета Бьорка. Він включає в себе наступні етапи: 1) Соціальна ситуація. Початковою точкою аналізу є сама соціальна ситуація, яка охоплює спостережувані дії, взаємодії та динаміку між індивідами в конкретному контексті. 2) Транскрипція. Другий рівень передбачає транскрибування соціальної ситуації у письмовий текстовий формат. Відбувається письмова фіксація вербальної взаємодії. 3) Аналіз другого порядку. Останній рівень передбачає аналіз другого порядку транскрибованого тексту з використанням драматургічної пентади Кеннета Бьорка. На цьому етапі відбувається опис через надання оцінки характеру дій акторів та через приписування ним мотивів згідно з драматичною пентадою Кеннета Бьорка.

Варто зазначити, що здійснення другого етапу аналізу, а саме транскрибування, не є предметом розгляду в межах даної роботи. Однак для вивчення вербального аспекту соціальної ситуації та її письмового опису більш оптимальним видається аналіз через використання інтеракційної моделі комунікації. Остання передбачає виділення акторів «відправник–одержувач», що змінюються, представляючи комунікацію як циклічний процес. Відправник створює повідомлення, яке передається одержувачу та «розшифровується» останнім. Однак декодер не просто отримує повідомлення, а активно інтерпретує його на основі власного досвіду та розуміння, що в даному дослідженні апелює до моделі самоіндикації в інтерпретації Герберта Блумера, що буде висвітлено в роботі в подальшому.

Таким чином інтеракційна модель визнає двосторонній характер комунікації, але робить акцент на обміні повідомленнями між відправником і одержувачем, а не на одночасності інтерпретативного процесу та постійній взаємодії, як було б представлено транзакційною моделлю. Так в рамках даної моделі взаємодія представляється як серія почергових обмінів повідомленнями.

Драматична пентада як інструмент в рамках драматизму першопочатково була створена К. Бьорком не для того, щоб допомогти письменникові створити текст, пропонуючи, що він може зазначити, однак для того, щоб допомогти критикові сприйняти вже написаний текст [22].

Автор розглядає «граматичні ресурси» як такі, що відображають фундаментальні принципи структурування. Ці принципи присутні повсюдно, формуючи не лише систематично розроблені структури, але й правові судження, твори, такі як поезія та художня література, політичні та наукові праці, повсякденні новини та випадкові плітки [17].

Для розуміння специфіки Бьоркіанської пентади можна порівняти її з формулою середньовічного латинського гекзаметра, що поклав її основу. Так гекзаметр включає питання quis (хто), quid (що), ubi (де), quibus auxiliis (якими засобами), cur (чому), quomodo (як), quando (коли) щось сталося. Ця формула є базовою структурою для опису події або ситуації і діє через запит на фактичну інформацію про подію. На відміну від пентади, гекзаметр включає такі елементи, як «quando» (коли) і «quomodo» (як), які не є вираженими безпосередньо як частини пентади. Однак концепт сцени в пентаді може охоплювати ці параметри.

Модель гекзаметру не призначена спеціально для аналізу мотивів, що стоять за актами, вона є описовою, тоді як Бьоркіанська пентада виступає специфічним інструментом аналізу дій через мотиви.

Не зважаючи на те, що пентада розроблена для аналізу вже написаного тексту, очевидно, що така модель в певній формі може використовуватись як генеруючий принцип. Однак, нелогічним в рамках підходу було б намагатися реконструювати ланцюжок дії виходячи з внутрішнього мотиву як імпліцитного та суб'єктивного, переходячи до зовнішнього, як експліцитного та об'єктивного, адже мотив дії, як він існує в рамках пентади, не має чіткої кореляції з проявом дії, що на ньому заснована. Так, в

рамках даної роботи коректнішим було б означити, що певну дію не вчинено, але можна сприймати, розглядати, описувати і зображати як таку, що базується на певному мотиві.

### **3.3. Елементи «драматичної пентади»: «сцена», «акт», «агент» та модуси їх співвідношення.**

Граматику мотивів зосереджується не лише на певних аспектах пентади, однак на співвідношенні (ratio) між ними. Кеннет Бьорк припускає, що аналіз взаємозв'язку між термінами може бути більш пізнавальним, ніж проста атрибуція кожного з них окремо. П'ять термінів дозволили б отримати десять співвідношень.

Співвідношення розглядається як формула, що вказує на перехід від одного терміну до іншого [20]. Таким чином співвідношення є принципами для визначення. Питання про різну природу термінів пентади досліджується в подальшому в рамках роботи.

Принципово зазначити, що співвідношення функціонують як реверсивні, зворотні. Тобто, співвідношення між термінами «агент» та «сцена», що можуть проявлятися у модусах як «сцена– агент» та «агент – сцена», оскільки або певний тип сцени може вимагати відповідного типу агента, або певний агент може вимагати відповідного типу сцени [17]. Дану реверсивність співвідношення «агент» та «сцена» як мотивів акту і було покладено в основі роботи.

До прикладу, Кеннет Бьорк ілюструє реверсивність цього модусу на сприйнятті ситуації війни : «можна змістити увагу від сценічних матерій, помістивши мотиви вчинку в агента (як це було б, якби пояснювали війни виключно на основі «войовничого інстинкту» у людей): або, навпаки, можна відвернути увагу від критики особистих мотивів, виводячи вчинок або ставлення не з рис агента, а з характеру ситуації» [19].

Формально це питання присутнє в метафізичних дискусіях про те, чи є мотиви «внутрішніми» чи «зовнішніми». Так Кеннет Бьорк ототожнює дані форми з парою родового (фамільярного) та геометричного, де перше є логікою визначення агента, а друге сцени як локусу мотивів [19]. Так само модус «агент» – «сцена» за Кеннетом Бьорком прирівнюється до пари, що характеризує характер мотивів, як свобода та необхідність (necessity) : «Необхідність» називає зовнішні умови, які визначають рух і мають бути враховані при плануванні дії. А розгляд з точки зору Творця веде до «свободи», коли, відповідно до логіки родової субстанції, люди «суттєво» отримують свободу (або саморух) від Бога як її першоджерела» [19].

За умови можливості реверсивності слід розглянути можливість т. зв. «зацикленості» термінів співвідношення агента та сцени [19]. Так, за умови початкової позиції невідповідності агента до сцени, агент відповідно до своєї природи через свої акти може змінити природу сцени. Таке співвідношення є модусом «агент – сцена». Результатом такого акту буде зняття протистояння між агентом та сценою та, до певної міри, утворення їх відповідності. Отже, в рамках інтерпретації та опису співвідношення терміну агента до терміну сцени буде розглянуто як стан відповідності, а отже єдності. З позиції домінування агента, така відповідність може визначатися як результат реалізації бажань та природи актора стосовно сцени. В такому разі, слід першопочатково розглядати даний акт як такий, що базується на мотиві агента і, реалізуючись в умовах сцени, є направленим на неї. В даному дослідженні таку позицію можна назвати домінуванням актора над сценою.

Розглядаючи модус «сцена – агент» та специфіку утворення відповідності між ними через домінування сцени слід взяти перспективу того, що сцена вимагає певної дії, що створює відповідний тип агента, тим самим уподібнюючи агента до сцени. Таким чином сама природа агента, або, як мінімум, патерн сприйняття іншим агента співвідноситься з його актом,

або серією актів, що його мотивом є сцена, таким чином досягається відповідність, узгодженість термінів.

Окремо Кеннет Бьорк зазначає, що трансформаційна здатність акту є обмеженою: «Такою була б Едемська парадигма, застосовна, якби ми були здатні до повних дій, які призводять до повних трансформацій. Насправді ми здатні лише на часткові дії, дії, які лише частково представляють нас і викликають лише часткові трансформації» [19].

Враховуючи очевидно різну природу термінів «сцена» та «агент», так само як обмежену можливість до вчинення агентом акту у повній мірі, щоб виражав агента повною мірою, так само як до цілковитого трансформування актом сцени, можливе лише часткове зняття невідповідності між агентом та сценою. Однак, трансформування, а отже домінування можливе.

Варто зауважити, що логічним буде розглядати таку ситуацію як можливу для реалізації в мікроконтексті. Хоча, за умови зведення «агента» до всього людського роду, що через культуру трансформує природу уможлиблює розгляд ситуації в макроконтексті.

Сприйняття певного феномена в межах певного терміну пентади жодним чином не стверджує «фіксованість» реального феномена, що розглянутого як застиглого в цій формі. Одні й ті самі феномени можуть розглядатися як форми різних аспектів пентади, відповідно, вони можуть слугувати різними мотивами для акту. До прикладу, автор зазначає, що художник–портретист може розглядати тіло як вираження особистості агента, тоді як матеріалістична медицина вважатиме його тіло «сценічним», «об’єктивним матеріалом», .... У той час як окремі машини слугують інструментами, тобто входять в аспект «засіб», їхня колективна присутність формує індустріальний ландшафт з його унікальним набором характеристик мотивів [17].

Такий саме підхід зберігається в автора і по відношенню до соціально конструйованих подій, до прикладу війни як колективного акту, що поділяється на багато індивідуальних актів і з них «складається». Так, автор зазначає, що війну можна розглядати і як аспект засобу, оскільки вона є способом досягнення цілі, і як саму ціль через термін мети, коли вона піднесена до культового статусу, для солдата вона сприймається як сцена, ситуація, яка мотивує його дії, тоді як у міфології війна набуває персоніфікованої ролі агента чи навіть «суперагента» у вигляді бога війни [17].

Так, дослідження граматики мотивів передбачає розгляд зв'язків між п'ятьма термінами, що реалізуються через співвідношення, враховуючи їхні можливості взаємовпливу. Тоді як в фокусі даного дослідження є розгляд особливостей інтерпретації, опису і зображення певної ситуації.

### **3.4. Співвідношення акту, мотиву та дії через граматичну пару «actus» – «status».**

Термін «акт», згідно з Кеннетом Бьорком апелює до того що було зроблено (what was done), так само автор зазначає, що акт називає те, що відбулося, в думках чи на ділі [17]. Однак, остання теза про можливість трактування імпліцитного (думки) як акту не зовсім розкрита в «Граматиці мотивів». Так само варто відзначити, що в оригіналі остання фраза має просторове визначення «what took place», вказуючи, з наміром, чи ні, на взаємозв'язок акту та сцени.

Задля обмеження термінологічної невизначеності в даній роботі розглянуто акт як експліцитно виражений вчинок – окрему дію актора.

Розглядаючи акт як основну одиницю драматичного підходу, агентом, як похідна, за Кеннетом Бьорком визначається той, хто вчинив акт, або який тип людини вчинив акт [17]. Згідно з підходом, в рамках агенту

розміщаються особисті характеристики актора, яким надається мотиваційне значення, такі як, до прикладу, «ідеї», «воля», «страх», «злість», «інтуїція», «творча уява» [17]. Таким чином до уваги беруться й невидимі «внутрішні» атрибути актора.

В даній роботі агентом названо певну структуру діючого актора через призму поглядів Кеннета Бьорка, тоді як актором є конкретний діючий суб'єкт.

Співвідношення акту з іншим терміном оптимально розглядати через трансформаційну, а отже динамічну природу акту, тобто аналіз станів «до акту» і «після нього», через стани буття і становлення (being and becoming). В той же час важко застосувати таку ж перспективу для розгляду модусу «акт – акт», що його буде надалі висвітлено в роботі.

Акт розглядається в діалектичній єдності зі станом як динамічне зі сталим, активне з пасивним. Відповідним слід зазначити про пару «actus» та «status».

Специфічним є співвідношення «акт – агент». Якщо порівнювати співвідношення акту та сцени, або агента та сцени, то терміни акт і агент є такими, що їх «вміщає в собі» сцена. В той час як агент не «містить» в собі акт, його початковий етап у вигляді «ставлення» та результати «віртуально існують» у ньому [19].

Так, співвідношення акту та агента скоріше, вказує на часовий або послідовний зв'язок, адже агент часово передує певному акту, так він є «автором своїх вчинків». Однак агент не передує своїм актам як певній невід'ємній цілості, адже агент повною мірою може реалізуватися лише через свої акти. Так, акти конструюють образ агента і водночас через співвідношення агента та акту, акти як «твір агента» можуть сприйматися як такі, що поділяють його форму, мають його властивості. Таким чином, за

домінування агенту в парі «агент – акт», останній сприймається як «акт агресії», адже він вчинений агентом, що вважається агресивним.

Так, акт можна розглянути через призму активного та пасивного якщо виходити з положення про існування певної потенції агента як стан розуму (state of mind). Так само надалі буде розглянута категорія ставлення (attitude). Категорія стану розуму за Кеннетом Бьорком співвідноситься як імпліцитне до експліцитного та як потенційне до актуального. За умови нереалізованості акту, актор є пасивним, однак містить певну потенцію до дії. Однак, враховуючи, що цей стан, може призвести, а може і не призвести до акту, поки він не є реалізованим, в рамках підходу, належить до терміну агента [19].

Варто зауважити, що співвідношення пари actus–status є реалізованим в рамках самої методології драматизму. Так, драматичний підхід концентрує увагу на дії, в той час як лірика прагне зафіксувати настрій чи момент [19].

Слід так само розрізняти потенцію до дії та тенденцію дії, що виходить зі стану розуму агента. Так тенденція дії матиме очевидно сценічний характер, адже апелює до існування деякої усталеної форми, що вона може визначити майбутній варіант розгортання подій, бо він в ній є логічним, або повторюваним.

Розгляд акту в термінах граматики мотивів йде через розрізнення понять дії та руху.

Так акт не прирівнюється до будь–якого механістичного руху, але натомість акт конструюється в формі дії (action). В той час як дія визначається як будь–яке дієслово, яке має конотацію свідомості чи мети та «драматично» основна одиниця дії буде визначена як «людське тіло у свідомому чи цілеспрямованому русі» [19].

Дія є особистим принципом, тоді як рух є безособовим принципом. Щодо розрізнення руху та дії Бьорк зазначає: «Якби хтось наткнувся на

перешкоду, це була б не дія, а простий рух. Однак навіть цю випадкову подію можна було б перетворити на щось на кшталт акту, якщо під час падіння хтось раптом забажав б свого падіння» [19].

Таким чином рух можна розглядати через терміни сценічного та геометричного визначення. Розширюючи перспективу автор зазначає, що драматично природа (у сенсі Божого Творіння) належить до природи (у сенсі натуралістичної науки), як дія до руху, оскільки Боже Творіння є актом, тоді як природа, як вона розуміється в термінах натуралістичної науки, є суцільним злиттям рухів. В той час як пантеїстичне прирівнювання Бога і Природи було б паралельним прирівнюванню дії та руху.

Розглядаючи функціонування граматичної пари пасивного та активного на модусі «акт–агент», можна припустити, що в рамках сприйняття за умов зведення певного актора до його усталеного образу та вчинення ним акту, що суперечить цьому образу, агент до даного акту буде сприйматися як пасивне до активного. Так само образ агента навіть як певна усталена конструкція, що і складається з актів, є пасивною.

Так само важливим є розглянути категорії «активне» й «пасивне» на парі «мотив» та «акт». Мотив сприймається як фіксований, а отже пасивний стан, тоді як акт, вочевидь, сприймається як активний. Як наслідок, фраза «мотивація вчинку» імпліцитно включає поєднання активного й пасивного, що Кеннет Бьорк називає «парадоксом субстанції» [19].

Таким чином, зведення акту до мотивів, тобто до того чим він не є, було б зведенням активного до пасивного [19]. Так само, некоректним буде зазначити, що акт, що вчинений на основі мотиву є лише його «виразником», однак він може бути сприйнятий як такий.

Так у виразі «мотивація дії» можна виявити драматичний каламбур, що поєднує стани активного і пасивного. Так якщо сприймати актора як пасивного, то у строгому сенсі, дія агента була б рухом рушія – тобто рушієм

самого себе, немов би чогось зовнішнього, що було б «зовні приведеним у рух» [19]. Тоді кожен акт є своєрідним самопересуванням актором самого себе.

Пара actus–status має багато варіантів прояву. Так пара «віра» і «знання» (pistis та gnosis, fides та intellectus) може розглядатися як приклад цього ж модусу граматичних форм, де віра функціонує як активна форма і по справжньому проявляється в «акті віри», тоді як знання – це стан, який є результатом акту [19]. Так можна стверджувати, що існують певні граматичні можливості для поєднання активного й пасивного статусів.

## РОЗДІЛ 4. СПІВВІДНОШЕННЯ «СЦЕНИ» ТА «СТАВЛЕННЯ» В КОНТЕКСТІ АКТУ ЯК КУЛЬТУРНОГО ПАТЕРНУ

### 4.1. Поняття ставлення у підході символічного інтеракціонізму через призму опозиції «actus» - «status». Самоіндикація як прояв «внутрішньої сцени»

В рамках опису акту через його мотив і його зв'язок з актором, що відбувається можна розглянути питання «ставлення» (attitude) та взаємозв'язку поняття ставлення до актора та до акту.

Виходячи зі ставлення як специфічної форми поєднання actus – status, можна припустити, що ймовірно ставлення включає в собі відповідь у формі початкової дії, тобто воно є першим етапом та передумовою акту. Так, до прикладу, можна згадати, що ставлення в роботі Джорджа Міда «Mind, Self, and Society» сприймається як початок акту [16].

Однак в рамках драматизму, ставлення може замінювати собою акт коли останній залишається нереалізованим, тобто таким чином status заміняє actus. Тобто оскільки ставлення може бути як першим кроком до дії воно також може замінити дію [16].

Задля кращого розуміння поняття ставлення оптимальним є звернутися до моделі запропонованої Гербертом Блумером в рамках символічного інтеракціонізму. Однак, слід враховувати, що трактування ставлення через призму символічного інтеракціонізму покликане висвітлювати якими є передумови дії для акторів в реальному житті, а не яким чином ці дії та передумови є інтерпретованими та зображеними, що не повною мірою корелює з перспективою роботи.

Візія Герберта Блумера диктує сприйняття акту через актора. Однак слід зауважити, що дана теза не суперечить поглядам представленим в цій роботі з урахуванням того, що аналіз ставлення у Герберта Блумера має на

меті висвітлити умови реального життя стосовного того як актори формують свої дії.

Так, саме поняття «ставлення» (attitude) в роботі Герберта Блумера має дещо специфічну інтерпретацію. Автор приписує ставлення як attitude до актора і фактично зводить ставлення до агента за Бьорком : «... термін «ставлення» як такий нічого не додає до розуміння; його можна було б опустити без втрати значення. Ми можемо повідомити так само ефективно, сказавши, що людина підозріла, як і те, що вона має підозріле ставлення, що вона нетерпима до іноземців, як і те, що вона має нетерпиме ставлення до них...» [11].

В даному значенні ставлення розглядається як певна стала форма, яка є повторюваною і властивою актору. Категорія розглядається пасивно як ставлення, а не активно як «становлення» в моменті, що воно щоразу реалізується для дії. Такий підхід може бути критикованим з позиції порівняння цих двох категорій, адже сенсом ставлення в звичайному розумінні слова є вираження певної форми в рамках часової обмеженості, тобто сенсом виділення категорії ставлення є наголошення на тому, що агент ним не обмежується.

Однак ставлення в такому сенсі презентоване Гербертом Блумером в понятті самоіндикації (self indication). Так, блумерівська візія наголошує на неправильності тлумачення актів як форми реакції на певні стимули, або як вивільнення певних заготовлених форм, тоді як основним для підходу є наголошення на процесі початкової інтерпретації актором. Самоіндикація в рамках символічного інтеракціонізму – це динамічний комунікативний процес, на якому актори індивіди спостерігають, оцінюють, інтерпретують своє оточення, (тобто сцену за К. Бьорком) і, зрештою, обирають дії на основі сконструйованих ними значень.

Так, люди інтерпретують або «визначають» дії один одного замість того, щоб просто реагувати. «Відповідь» здійснюється не безпосередньо на стимул, але ґрунтується на значенні, яке актор надає цьому феномену [12]. Таким чином, людська взаємодія опосередковується, інтерпретацією, з'ясуванням значення дій один одного на засадах використання символів.

Отже, самоіндикація є етапом інтерпретативного опосередкування між стимулом і реакцією.

Тобто в контексті дослідження інтерпретації та опису, в дослідженні, слід вважати, що певна дія має певну реакцію не через властивість, що характерна для цієї дії, однак через специфічний характер інтерпретації актором, що здійснюється в рамках самоіндикації.

Термін самоіндикація позначає вказування самому собі. Таким чином, граматично, самоіндикація передбачає саме дію, акт, а не рух. Такий підхід презентує статус агента як активний, а також особливо підкреслює сприйняття агента як такого, що чинить саморух в акті, бо є водночас і джерелом руху і тим кого рухають. В парі «реакції» та «самоіндикації» за Гербертом Блумером так само можна простежити функціонування граматичної пари діяльність – рух, так реакція на стимул сприймається як механістична й об'єктивна, тоді як самоіндикація сприймається як свідома та суб'єктивна.

В рамках поділу на категорії «діяльність» – «рух», Герберт Блумер розділяє поведінку на два типи, зауважуючи, що у певних ситуаціях поведінкові тенденції акторів можуть домінувати над ситуативними вимогами та соціальними очікуваннями. Прикладами можуть бути меланхолійний настрій, сильний потяг до наркотиків, сильна лють і паніка [11]. Ці випадки характеризуються відсутністю самокерованої поведінки, отже представляють собою скоріше рух ніж дію у разі якщо вони є неусвідомленими та неконтрольованими.

За Блумером стосунок між агентом та сценою в такому разі виходить через постійність суб'єкт–об'єктної опозиції. Так в процесі самоіндикації за Гербертом Блумером під час визначення ситуації, вказуючи собі на певні речі через помічання, звернення уваги на них, актор протиставляє себе їм і здатен діяти у відповідь, приймаючи їх, відкидаючи або трансформуючи відповідно до того, як він їх інтерпретує [12].

Позначити щось, для автора, означає вирвати його з контексту, виокремити, надати йому значення, або, використовуючи термінологію Д. Міда, перетворити його на об'єкт [12]. Об'єктом вважається будь–що, на що людина вказує собі сама. Так, на відміну від стимулів, які мають невід'ємні якості, що впливають на актора, об'єкту надає характер актор, об'єкт є результатом бажання людини діяти замість того, щоб бути попереднім стимулом, який спонукає до дії [11].

Таким чином можна припустити, що трактування сцени в рамках символічного інтеракціонізму полягає в тому, що актор самостійно створює своє оточення, а не є оточеним вже існуючими предметами, які спонукають його діяти певним чином [11]. В такому розумінні можна сказати, що об'єкт є проявом домінування агента над сценою.

Тобто дія через самоіндикацію за Гербертом Блумером конструюється так : «У цьому процесі актор відзначає різні речі, визначає і зважує їх, проектує різні можливості дій, вибирає з них, приймає рішення та переглядає свої плани, коли він бере до уваги щось нове» [11]. Отже, відбувається певне кореляція зміни сцени для актора через помічання інших факторів зовнішньої сцени. Так дія співвідноситься зі зміною в сцені. Таким чином через розподіл уваги шляхом помічання відбувається конструювання сцени агентом.

Отже, не зважаючи на невід'ємність природи сцени як складової в природі певного агента, за Гербертом Блумером, під час конструювання

своїх дій актором на початковій стадії дії, етапі самоіндикації, відбувається протипоставлення агентом себе до сцени задля конструювання подальших власних дій в межах цієї ж сцени.

Так можна виділити варіант сцени, що існує як зовнішня до агента (сцена в якій розгортається ситуація) та внутрішньої сцени, що існує «в агенті» і функціонує як сукупність домінуючих культурних форм всередині агента, визначає та утворює його позиції. Отже, можна припустити, що на етапі самоіндикації через протипоставлення відбувається конфлікт даних сцен, який проявляється через внутрішні регуляційні механізми певного агента у вигляді інтерпретації на основі символів, ставлення та дії, що на них заснована.

Зіставлення зі сценою під час самоіндикації відбувається так само через врахування актором потенційних вимог очікуваних від нього, заборони діяти певним чином, або загрози, які можуть виникнути в обставинах, пов'язаних з його діями [12]. Так поведінка актора розвивається на основі такої самоіндикації. Тобто для перспективи Блумера характерно вважати, що кожен актор узгоджує свої дії з діями інших, з'ясовуючи, що вони роблять або що мають намір вчинити та, інтерпретуючи сенс їхніх вчинків. В такому підлаштовуванні актора під дії іншого / інших можна побачити зовнішній «сценічний» мотив.

Тут варто згадати, що через призму акту певного агента в драматизмі так само передбачена наявність т. зв. «друзів», ко-агентів, або «ворогів», контр-агентів, що під їх впливом агент може змінювати свої дії, може бути частково мотивований ними. Отже, підхід передбачає наявність можливого варіанту «зовнішньої» мотивації в іншому агенті, однак відсутні певні уточнення особливостей можливого впливу, як зі сторони ко-агентів, так і зі сторони контр-агентів.

В процесі самоіндикації для того, щоб вчинити акт, актор спочатку має визначити свої цілі та план дій, а також перешкоди, які можуть стояти на шляху цих дій. Таким чином постає питання про функціонування такого «плану дій» під час, до прикладу, ситуації сварки, адже остання розглядається як ситуація спонтанності та вивільнення імпульсів, відсутності керованості діями та процесом особливо під час ескалації сварки. Однак, описаний Гербертом Блумером етап самоіндикації, що включає конструювання «плану дій», насправді не повинен мати оформлений та вербалізований характер, а скоріше може бути певним окресленим вектором поведінки. Концепція самоіндикації натомість підкреслює динамічний і мінливий характер того, як люди конструюють свою діяльність та взаємодіють з оточенням.

Слід зауважити, що думка Герберта Блумера критикувалася за надмірне раціоналізування акторів та, фокус на свідомому виборі, що передбачав недооцінювання емоцій, та імпульсів у людській поведінці, так само як і ігнорування соціальних структурних факторів, роблячи надмірний акцент на індивідуальній волі та інтерпретації. Однак, в даному дослідженні етап самоіндикації в межах агента розглядається не з позиції майбутньої, раціональної свідомої дії, однак через розгляд сцени агентом через певний фільтр його характеру та «внутрішньої сцени».

В рамках драматизму такий характер ставлення як самоіндикація так само міг би мислитися в термінах драматичної пентади і відсилати до одного з них, отже пентаду як інструмент можна було б застосовувати ще на початковому етапі дії.

Таким чином в роботі презентовано візію, що співпадає з візією Блумера стосовно уявлення про актора як про такого, що конструює власну дію, однак при інтерпретації певної ситуації в якій було вчинено акт, акту все ще можна приписати як мотиви агента, так і мотиви сцени, чи будь-якого іншого терміну пентади. Отже, теза про можливість, до прикладу,

сценічного тобто зовнішнього по відношенню до агенту акта не суперечить активній ролі актора при конструюванні певної дії.

#### **4.2. Множинність інтерпретації терміну «сцена»**

Термін сцена описує тло вчинку, ситуацію, в якій він стався та відповідає на питання коли і де було вчинено певний акт. В даній роботі сценою називається контекст певної соціальної ситуації.

Співвідношення «сцена–дія» та «сцена–агент», в розумінні сцени як матеріального «тла», є «позиційними», реалізованими в геометричній логіці [19].

В даному контексті сцена розглядається в модусі «сцена – агент». Однак, можна зазначити, що навіть якщо агент і сцена, зображені як такі, що мають стосунок невідповідності та напруги, вони не мають стосунок взаємовиключення. З позиції драматизму ці терміни є взаємозалежними. Так, агент не може бути розглянутий і описаний за умови повної ізоляваності від сцени, водночас сама наявність акту та агента «складає» біля себе певну сцену, сцена існує в певному масштабі через її обумовленість певним актом.

В межах драматичного підходу агент не розглядається через призму впливу можливих варіантів макрообставин запропонованих сценічними обставинами, як це б передбачав культурологічний підхід, однак агент розглядається і з точки зору його вроджених, або нефіксованих даних як, до прикладу, характер. Останній не є фіксованим з точки зору прояву характеру, однак є фіксованим під час інтерпретації та вербального опису. Однак сценічні прояви завжди присутні в агенті в формі набутого специфічно людського способу буття. Так само актор може бути частиною сцени для іншого актора і такою мірою при описі певної ситуації може бути охарактеризований в термінах зовнішнього механістичного руху.

Питання інтерпретації позицій домінування сцени, або агента для Кеннета Бьорка представлено в філософських традиціях реалізму та ідеалістичної формули Берклі «*Esse est percipi*» (Бути – означає бути сприйнятим). Отже, в першому варіанті суб'єктивне знання трактується у термінах дійсності, тоді як у другому дійсність трактується у термінах знання та сприйняття [19]. В розрізі цієї перспективи можна говорити про конкуренцію двох сцен «об'єктивної», що існує в термінах зовнішнього руху та «суб'єктивної», що шляхом самоіндикації, конструюється агентом через активне сприйняття, тобто помічання.

Певне конструювання сцени завжди відбувається в рамках сприйняття через редукування ситуації до певного масштабу. Так само будь-яка характеристика, вербалізована зокрема, є впорядкуванням за допомогою редукції.

Для Кеннета Бьорка питання інтерпретації під час опису певної ситуації досліджується через поняття «кола (*circumferences*) мотивів». Ці кола представляють різні масштаби, в яких ми можемо аналізувати мотиви, що стоять за дією. Кожен рівень аналізу (коло), незалежно від масштабів кола, що їх охоплює, передбачає редукцію. Наприклад, космологічне пояснення світу зводить його до рамок людської мови, тоді як загальні поняття, такі як «людина», нехтують індивідуальними відмінностями, щоб підкреслити спільні характеристики [19].

Автор виділяє високоспецифічні мотивації, що є локалізованими в часі, місці та меті. Та ширші контекстуальні фактори, що діють на макрорівні, такі як культурні тенденції, біологічні фактори (гормони) або соціальні структури (засоби виробництва) [19].

Водночас автор зауважує, що не правильним було б робити градування кола відповідно до розширення його масштабу, адже більшість

кіл відчуваються не стільки ширшими чи вужчими, скільки просто різними [19].

В рамках дослідження сцену можна розділити на 1) об'єктивний стан простору і часу, редукований певним масштабом, в якому було вчинено певний акт 2) суб'єктивну сцену, що існує для актора на етапі самоіндикації, коли актор обирає на основі яких зовнішніх об'єктів та інтерпретант конструювати поведінку, а також можна виділити 3) сцену як світобудову, що може бути редукована до певних масштабів до прикладу культури, або країни. Так Кеннет Бьорк зазначає, що як поняття для характеризувannya макросцени людської дії можна використовувати згідно з певною перспективою, поняття Бога, природи, культури, навколишнього середовища, історії, засобів виробництва, тощо [31].

Кеннет Бьорк приділяє увагу розгляду співвідношенню колективного та індивідуального мотиву. Колективний мотив може функціонувати на рівні т. зв. «загальної волі», або певних форм розкладу роду, до прикладу, клас, нація, тощо. Колективний мотив, за автором, стає «чистим» мотивом, коли зіставляється з індивідуальним локусом мотивації. Так, він певним чином є запереченням індивідуального мотиву. Вивести індивідуальний мотив з колективного мотиву було б подібно до виведення особистого принципу з надособистісного принципу, тоді як контекстуально надособистісний принцип був би протилежним особистому [31]. Співвіднесеність колективного та індивідуального мотивів автор ілюструє на прикладі солдату, що, як патріот може діяти з мотиву самопожертви в ім'я своєї країни, але як приватна особа він може хотіти отримати вигоду [31].

Слід зазначити, що для Кеннета Бьорка символічна комунікація є не зовнішнім інструментом, але є внутрішньо притаманною людям. Її властивості характеризують як «людську ситуацію», так і те, чим людина є «сама по собі» [19]. У цьому контексті відзначається можлива суперечливість між тлумаченням мови як засобу та мови як конкретно

людської форми сприйняття та організації діяльності в культурному середовищі.

Тобто в перебігу соціальної ситуації можна визначити макро– (загальне тло) та мікросередовище (конкретні обставини, в яких виникла ситуація), а також специфічну сцену, що її сприймає актор через процес самоіндикації. Остання як процес є середовищем взаємодії культурних форм, що зумовлені зовнішніми обставинами та культурних форм вже засвоєних актором, що вони функціонують для нього у вигляді посилання до норми.

## РОЗДІЛ 5. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ФУНКЦІОНУВАННЯ «СЦЕНИ»

### 5.1. Реіфікація як оречевлення соціальної реальності

Реіфікація (оречевлення) в метафоричному сенсі відображає трансформацію людських якостей, взаємозв'язків, динамік, вчинків, ідей тощо в "res" – об'єкти, які функціонують подібно до самостійних суб'єктів, наділених власною автономією [61]. Реіфікувати соціальну структуру означає розглядати її як об'єкт незалежний від дій, якими вона створюється. Реіфікація соціальної структури передбачає те, що соціальні категорії, організації, норми, правила, відокремлюються і набувають статусу речей, які є незалежними від індивідуальної дії.

Реіфікація є сприйняттям соціальних явищ як зовнішній, об'єктивних та самостійних форм, що можуть здаватися надлюдськими або навіть нелюдськими. У цьому контексті реіфікація передбачає неповне усвідомлення людиною власної ролі у конструюванні соціальної реальності та діалектичного взаємозв'язку між суб'єктом як творцем і результатами його діяльності. Світ, що сприймається через призму реіфікації постає як зовнішня, самостійна і неконтрольована фактичність, а не як продукт власної людської продуктивної діяльності. Таким чином продукти людської свідомості починають домінувати над своїми творцями і самі творці підкорюються цим породженням. Основним механізмом реіфікації соціальних інститутів є їхня онтологізація — надання їм статусу самостійної сутності, що нібито не залежить від людської діяльності та процесів надання значення.

Реіфікація є центральним поняттям соціальної теорії загалом та критичної теорії зокрема. Питання реіфікації соціальної структури було порушено Карлом Марксом у його дискусії про відчуження, абстракцію та товарний фетишизм. Парадигматичним прикладом реіфікації у Маркса є

фетишизм товарів, де фактичні відносини між людьми набувають вигляду відносин між речами. Поняття реіфікації використовується в цій теорії для опису відносно автономного, відчуженого функціонування соціальних і культурних підсистем капіталістичних суспільств. Ці системи розглядаються як такі, що нав'язують індивідам зовнішні обмеження, лімітують їхню свободу. Таким чином індивіди зведені до безсилим "носіїв" або пасивних "виконавців" певної системи. Так продукти людської діяльності перетворюються на самореферентні закриті системи, які функціонують незалежно від волі та свідомості індивідів, або навіть перешкоджають їм, загрожують їхній автономії [61].

Хоча найбільшу увагу реіфікації було приділено в західному марксизмі, важливо не обмежувати використання цього поняття лише цією традицією, а розуміти, що воно також і вже присутнє в працях Іммануїла Канта, Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, Фрідріха Вільгельма Ніцше, Вільгельма Дільтея, Едмунда Гуссерля, Мартіна Гайдеггера та Георга Зіммеля та Макса Вебера для критики дегуманізаційних, раціоналізаційних та відчужуючих тенденцій модерності [61].

З погляду номіналізму, віталізму чи критицизму, реіфікація — це хибне перетворення абстрактних концептів на нібито реальні, матеріальні об'єкти [61]. Йдеться про логічну помилку, при якій аналітичні конструкції чи ідеальні типи (наприклад, «держави», «пролетаріат», «буржуазія») сприймаються як самостійні суб'єкти з волею та дією. Критика спрямована проти онтологізації понять, коли абстракція підміняється речовинною сутністю — нібито «реччю самою по собі» [61]. З цієї точки зору цікавим видається розглянути реіфікацію не як протилежність персоналізації, а як своєрідну її форму. Тобто певна діяльність абстрагується і на рівні інтерпретації «діє» певним чином.

Соціальна структура може бути реіфікована не лише членами суспільства в процесах їхньої повсякденної взаємодії, але й у дискурсі

соціальних науковців [45]. Таким чином, тією мірою, якою соціальні науковці розглядають соціальні категорії, норми, ролі тощо як такі, що існують незалежно від конкретних контекстів, у яких вони продукуються, їхні концептуальні схеми та теорії мають справу не з суспільством, а з реіфікованими абстракціями. Зокрема таку концепцію соціальної структури можна розглядати як фундаментальну передумову мейнстріму сучасної соціологічної теорії [45].

П. Бергер та Т. Лукман ототожнюють соціальні інститути з правилами, за допомогою яких суспільство зміцнює свої внутрішні зв'язки. Автори підкреслюють, що за допомогою ролей інститути втілюються в індивідуальному досвіді. Так, через соціальні ролі суспільство «проникає» і проявляється в індивіді. Як зазначає Г. Абельс таким чином суспільство «обґрунтовує свою реальність» для кожного індивіда [2]. Таким чином суб'єкт через виконувані ролі залучається до специфічних сфер соціально об'єктивованого знання. Це знання охоплює не лише когнітивний аспект, але й розуміння норм, цінностей та навіть емоцій, прийнятих у суспільстві. Остання фраза є важливою в контексті подальшого розгляду реіфікації, адже суспільство в цьому контексті представлено як певна об'єктивна окремішність для індивіда, що має власні правила. В контексті соціальної інтеракції П. Бергер і Т. Лукман зазначають, що А та В є один для одного «типовими представниками типових дій» [2]. Типізації в цьому розумінні є об'єктивацією. Інституційний світ, як і будь-який окремий інститут, є об'єктивованою людською діяльністю.

Реіфікацію логічно в цьому сенсі розглядати в одному контексті з хабітуалізацією. Як стверджують П. Бергер та Т. Лукман у своїй праці «Соціальне конструювання реальності», створення суспільного порядку не є ані систематичним і спланованим, ані випадковим, а радше є доцільним процесом. У цьому контексті П. Бергер та Т. Лукман зазначають, що будь-яка людська діяльність схильна до хабітуалізації, тобто освоєння суб'єктом

певної соціальної позиції і формування в нього установок, стереотипів, властивих даній групі [2]. Кожна дія, що часто повторюється, стає шаблоном, який згодом може бути відтворений суб'єктом з економією зусиль та усвідомлений як зразок його виконання. Хабітуалізація означає, що певна дія може бути знову здійснена в майбутньому тим самим способом і з тим самим практичним зусиллям. Зазначену поведінку можна розглядати як доцільну, оскільки у випадку ефективності певних дій суб'єкта щодо природного середовища або соціального оточення, ці дії, як правило, закріплюються у практиці. За умови повторюваності вони поступово набувають стабільного характеру і формують модель майбутньої поведінки. Однак хоча соціальна реальність в контексті роботи П. Бергера та Т. Лукмана сприймається як об'єктивована, вона не є онтологічно автономною, тобто не існує незалежно від людської діяльності, яка й становить основу її формування [2].

Питання співвідношення дослідження культури та реіфікації розглядається в роботі Гленн Адамс «Culture As Patterns: An Alternative Approach to the Problem of Reification». Варто зазначити, що сама праця спирається на діалогічну теорію Я (dialogical self theory) нідерландського психолога Губерта М. Германса та знаходиться в царині культуральної психології та етнографії. В роботі обґрунтовується альтернативний підхід до проблеми реіфікації, а саме рекомендується розглядати культуру не як певну групу людей, а як сукупність патернів.

Реіфікація культури розглядається як тенденція «перетворювати назви на речі». Зазначено, що ця тенденція може бути притаманна самому акту називання як такому [3]. Тобто, називаючи або описуючи спостережуваний патерн як "американський" чи "голландський", відбувається перехід від динамічного та плинного до статичного і фіксованого. Тобто запропоновано певну норму, на тлі якої деякі «відхилення» видаються "неамериканськими" або "неголландськими" [3].

Дуглас Мейнард зазначає, що, не зважаючи на доволі велику історію дослідження реіфікації, питання щодо того, як Реіфікація проявляється у безпосередній взаємодії між конкретними індивідами не отримало належної уваги [45]. Останнє питання, тим не менш, є критично важливим, оскільки воно є центральним для тези про те, що культура, суспільство та «історичний процес» є результатом діяльності конкретних індивідів.

## **5.2. Ритуалізація як прояв домінування сцени**

Питання домінування сцени зводиться до намагань аналізу зумовленості поведінки акторів середовищем в якому вони знаходяться в розрізі експліцитного, та питанням функціонування певного стереотипу сприйняття та розпорядження семіотичними ресурсами імпліцитно.

В ході дослідження запропоновано дві перспективи домінування термінів в рамках модусу «актор» – «сцена», з віднесенням самомотивованого акту до функціонування терміну сцени. Останнє буде надалі пояснено в роботі. Отже, позиція символічного інтеракціонізму передбачає активний стан агента через процес самоіндикації, моделлю для акту є інтерпретація та дія, що засновується на підлаштовуванні до сукупності сценічних показників помічених актором – об'єктів. Тоді як роботи представників соціології, що їх критиковано в роботі Гербертом Блумером були б проявом домінування сцени.

Мікросоціологічний підхід Ірвінга Гоффмана вказує на домінування сцени через соціальну ритуалізацію та наявність численності соціальних ритуалів в культурі, що передбачають деяку сталість форми, пропонуючи свій інструментарій, домінують та «втягують в себе». Такі соціальні ритуали існують на колективному рівні та в рамках дослідження розглядаються як самомотивовані.

1) Розглядаючи сцену як об'єктивний стан простору і часу, редукований певним масштабом, в якому було вчинено певний акт варто зазначити про неможливість її відсутності в соціальній ситуації.

Так враховуючи, що у мікросоціологічній концепції Ірвінга Гоффмана соціальні ситуації визначаються як середовище, де два або більше актори одночасно присутні фізично і перебувають у межах діапазону реакції один одного, такі актори усвідомлюють присутність один одного і мають можливість впливати на поведінку один одного. В даному розумінні соціальна ситуація розглядається як форма, що складається за вищезазначених умов як серія актів, що функціонують за логікою обміну. Так, соціальну ситуацію так само можна розглянути як цілісну форму.

Тобто, особливістю взаємодії акторів в умовах соціальної ситуації є тілесно обумовлена одночасність, що зумовлює специфічну «сценічність». Так, якщо порівнювати соціальну ситуацію, що передбачає взаємодію «обличчям до обличчя» з іншими видами комунікації, до прикладу, листуванням, то для взаємодії віч–на–віч, характерна визначеність, тобто обмеженість у просторі, так само як і в часі [31]. Тобто тілесність диктує спільність сцени для акторів соціальної ситуації. Взаємодія відбувається у формі реакції через можливість відповіді і її миттєвий характер.

Питання домінування такої сцени в експліцитній поведінці актора зумовлюється більшою сталістю певної матеріальної сцени.

Так домінування матеріальної сцени над актом, що може мати характеристики самомотивованого, також зумовлює функціонування в арсеналі загальної макросцени певної форми таких актів. Можна навести приклад «типової вуличної сварки», де матеріальна сцена, що є сталою, порівняно з її акторами – вулиця, зумовлює певний характер взаємодії останніх. Так «типові вуличні сварки» виникають через розпорядження ресурсами запропонованими вулицею. Таким чином обставини зумовлюють

природу сварки в той час як мовленнєвий апарат пропонує ресурси для її конструювання через вербальну конфронтацію відповідно до усталеної форми. Вулиця як сцена є більш сталою ніж позиції певних акторів на ній, тобто в даному випадку актори не зумовлюють сцену своєю присутністю. В свою чергу, стереотип про типову вуличну сварку є запропонованим в межах культури. До прикладу, можна згадати про метафору, досліджену Даніелем Коеном «Суперечка – це війна» («Argument is war...»). Так автор, характеризуючи метафору, зазначає : «Хоча це не є визначенням поняття «суперечка», вона (метафора) характеризує те, як ми думаємо про суперечки, говоримо про суперечки та беремо участь у суперечках» [27]. Отже, домінування сцени як об'єктивного стану простору і часу функціонує в рамках масштабнішої сцени як світобудови.

2) Принцип самоіндикації Герберта Блумера передбачає оцінку актором зовнішніх умов через власну внутрішню призму, комбінуючи таким чином внутрішнє та зовнішнє.

При описі суб'єктивної сцени, що актор конструює на основі зовнішніх феноменів, в термінології Дж. Міда об'єктивізуючи їх, варто зазначити про категорії «situated» та «situational», що представлені в Ірвінга Гоффмана. Так питання суб'єктивної сцени, що утворюється актором з об'єктів через процес помічання й інтерпретації та матеріальної сцени в якій розміщується акт та агенти знімається для Ірвінга Гоффмана через введення понять «розміщеного» (situated) та «ситуаційного» (situational) відповідно. В той час як просто розміщенні елементи стосуються просторових і часових аспектів інтеракції, ситуаційні елементи охоплюють значимі для інтеракції аспекти ситуації [31]. В даному контексті можна провести паралель між граматичною парою руху та дії.

3) Цілісний розгляд домінування сцени як «макромасштабу» та принципів світобудови є не можливим. Так в даній роботі така сцена буде

редукована до поля культури, що має певні фіксовані форми соціальних ситуацій, самомотивованих актів та надає апарат їх виразників.

Таким чином у «внутрішній сцені» суб'єкта імпліцитно існують форми, що є набутими, культурно зумовленими та в даному випадку, такими, що проявляються в формі соціального ритуалу. Так, Кеннет Бьорк констатує, що в відношенні сцени та агента «Однією з найпоширеніших помилок при визначенні внутрішнього є ототожнення внутрішнього з унікальним» [19].

Отже, характеризуючи агента в невіддільності з діяльністю та сценою, Кеннет Бьорк зазначає: «... людина перебуває не лише в ситуації, притаманній її добі чи її конкретному місцю в цій добі (навіть якби ми могли домовитися про риси, що характеризують її добу). Вона також перебуває в ситуації, що триває століттями; вона перебуває в «загальнолюдській» ситуації; вона перебуває в «універсальній» ситуації» [19].

## **5.2. Культурний патерн як співвідношення «акт» – «акт» та прояв домінування сцени над агентом**

В рамках драматичного підходу акт може виділятися як один з мотивів для самого себе. Так в актах, що є мотивами для себе передбачено, що певна дія зумовлює своє існування, продовження та відтворення.

Так Кеннет Бьорк ілюструє це прикладами ідіом «*l'appétit vient en mangeant*» (апетит приходить під час їжі) та «*Übung macht den Meister*» (Практика робить досконалим) [24]. В даних випадках перша ідіома ілюструє зворотній порядок дій, не від бажання певного агента до втамування голоду, однак з самого себе. Друга ідіома слугує ілюстрацією того як, єдина можливість робити певну дію «повною мірою», тобто правильно, це її виконувати, тобто навичка походить від самих дій, в яких вони практикуються через їх повторювану природу.

Однак в рамках дослідження акт, що є мотивом сам для себе є таким актом, що забезпечує своє відтворення та свою продовжуваність. Жоден фактор окрім логічного розвитку самого процесу (акту), як агент або сцена не впливають на фінальні стадії цієї дії. Тут можна згадати ще одну ілюстрацію, що її пропонує Кеннет Бьорк, так він розглядає тривалу дію, наприклад, написання довгої книги як дію, що продовжується «за інерцією», а не через інші фактори.

Форми акту, що є мотивом для самого себе можна розглядати як таку, що домінує над агентом. Однак, остання теза йде з урахуванням перспективи опису певної ситуації, а не її реального розгортання.

Має сенс згадати про метафору нескінченної розмови Кеннета Бьорка (Burkean parlor), адже в світлі зазначеного можна сказати, що дана метафора є поєднанням макросцени з самомотивованим актом, що в рамках опису домінує над агентом. Хоча слід враховувати, що метафора не була представлена самим автором в даному контексті. Так, Burkean parlor описує ситуацію, коли актор заходить в кімнату, де вже точиться гаряча дискусія, її учасники надто заглиблені в неї щоб пояснити про що йде мова. Зрештою актор, послухавши деякий час, бере участь в дискусії, висуваючи свої аргументи. Дискусія, однак, нескінченна. Приходять нові учасники, які додають свою точку зору, а інші йдуть. Приймавши активну участь в дискусії актор має йти, тоді як дискусія між учасниками, що з'явилися все ще продовжується.

Загалом Burkean Parlor зазвичай інтерпретується як метаформа прояву кожного суб'єкта в житті, так само Burkean Parlor слугує для опису загального дискурсу та генерування ідей, що триває протягом всієї історії, також, відображуючи ідею про те, що письмо як соціальний акт, який виникає в результаті обміну ідеями та думками.

Однак *Burkean Parlor* так само сприймається як приклад самомотивованого акту, адже є описом форми, що є такою, що підтримується через себе, а не через діючих акторів, що її складають. В даному випадку форма дискусії підтримується через наступність агентів, їх зміну при загальному збереженні структури. Таким чином сама форма розмови «програє» агентів, що її конструюють.

Таке представлення ситуації через домінування самомотивованого акту та сцени все ж не виключає (в реальній ситуації, або її інтерпретації) стадію самоіндикації, адже актор обирає певну модель поведінки, конструює її, проте з узгодженням та залежністю від самої форми самомотивованого акту.

З культурологічної точки зору, форма акту, що є мотивом сам для себе, маючи внутрішню логіку, існує в загальних рамках сцени. Тобто в даному дослідженні такі акти, що мають усталену та домінуючу природу і існують на колективному рівні входять в загальну сцену «програючи» таким чином акторів, що чинять акти. Тобто на рівні індивідуального сприйняття та поведінки агента, що базується на помічанні певних об'єктів, проявляється колективне, сценічне. Таким чином культура як сцена, домінуючи над актором, виступає як активна.

Так само оптимальною для ілюстрування вираження макросцени в конкретній соціальній ситуації, можна звернутися до прикладу представленого в роботі Харві Сакса. Так автор розглядає ситуацію вечора, де організатори розмови, намагаючись забезпечити активність та жвавість обговорень, вибирають учасників з різних соціальних груп або з різними поглядами. Так, участь представників різних поглядів не лише стимулює активну дискусію, але і зумовлює те, що через свою «контрастність» актори обмежують себе виразників певних позицій. Домінування сцени тут так само проявляється через неможливість не реагування, адже думка людей зі спільними з актором переконаннями має бути представленою. Отже, мікроситуація соціальної взаємодії має відповідати загальним положенням

макросцени та як виразник макрообставин має бути програною учасниками: «Якщо ви маєте намір провести, скажімо, вечір політичної дискусії, то спосіб зробити її жвавою – це запросити кількох представників різних поглядів... Це дасть привід для суперечок не лише тому, що ці люди, звісно, не погоджуватимуться, але й тому, що ці люди зобов'язані вести розмову, яка не збігається з їхніми думками. Якщо, наприклад, А – комуніст, а Б – республіканець, і Б говорить щось політичне, то якщо А мовчить, це може бути сприйнято, наприклад, як те, що він погоджується, або що він «не має відповіді». Тоді А може відчутися зобов'язаним говорити, оскільки його мовчання буде оцінюватися з огляду на те, «як комуністи ставляться до цього питання», оскільки він, в першу чергу, виступає в ролі комуніста і представлений як такий» [49].

Таким чином за умови домінування сцени, можна стверджувати, що певна форма самомотивованого акту, що реалізується в формі «поведінкових сталих» через соціальну ритуалізацію зумовлює генералізацію поведінки акторів та її трансформацію в рольову поведінку на рівні інтерпретації та опису такої поведінки. Так індивіди, що складають суспільство, розглядаються як носії та виразники, через які діють такі усталені форми.

Як один з варіантів розрішення цього питання в варіанті взаємодії обличчям до обличчя в соціальній ситуації можна ознайомитись з методологією конверсаційного аналізу Харві Сакса. Мислячи певні вербальні усталені форми, що передбачені культурним апаратом, можна згадати про «two unit sequences» детально розглянуті в конверсаційному аналізі Харві Сакса. Концепція «послідовностей з двох одиниць» Гарві Сакса в аналізі розмови стосується базової моделі взаємодії, яка формує основу структури розмови. Ці сегменти, які зазвичай складаються з двох послідовних висловлювань, зроблених різними мовцями, є важливими для того, щоб розпочати і підтримувати потік розмови. Такі механізми, до

прикладу, включають питання–відповідь, привітання – привітання, запит–прийняття/відмова, команда–виконання/невиконання.

Тобто сама форма, що передбачає специфічну реакцію, через сильну регуляторну соціальну норму взаємності, слугує своїм мотивом та продовженням подібно до самомотивованого акту. Так, форма, що підтримується таким чином, що формат одного висловлювання задає тон наступним формам висловлення, певна форма міжособистісної взаємодії так само може мати характеристики самомотивованості. Так, при розгляді мовного аспекту соціальної ситуації автор зосереджується саме на «апараті», що представлений культурою, і специфіці його оперування, а не на індивідуальних намірах акторів, що ним оперують. Так, до прикладу, в роботі «On the preferences for agreement and contiguity in sequences in conversation» досліджується концепція вербальних механізмів, які сприяють вирішенню розбіжностей. Автор припускає, що в культурі існує системна структура, що діє в рамках мови, так званий «апарат», що підтримує перевагу згоди навіть тоді, коли виникають розбіжності. Ця система, забезпечує акторів можливістю не акцентувати увагу на розбіжностях

В даній роботі культурно обумовлена усталена форма передбачає повторюване функціонування серії актів, що складають собою єдність та стереотип її сприйняття.

Для аналізу домінант поведінки, які складають собою форми взаємодії між акторами, зокрема самомотивований акт, що мислиться як взаємопов'язаний з сценою, в дослідженні були використані позиції про порядок інтеракції Ірвінга Гоффмана [31].

Ірвінг Гоффман описує «Порядок інтеракції» як систему символічних взаємодій та узгоджених дій, що виникає під час соціальних інтеракцій між людьми, що проявляється через знакові системи. Так, автор розглядає порядок взаємодії як самостійну предметну область.

Отже, певній соціальній ситуації властивий внутрішній порядок, що означає усталеність форми. Впорядкованість соціальної взаємодії за Гоффманом ґрунтується на широкій базі спільних когнітивних пресупозицій, тобто припущень, передумов, неявних знань та очікувань якщо не нормативних, то самопідтримуваних обмежень, які існують в межах культури [31].

Визначення соціальної ритуалізації в роботі «Порядок інтеракції» представляє ритуалізацію як «...стандартизацію тілесної та голосової поведінки через соціалізацію, надання такій поведінці ... спеціалізованої комунікативної функції в потоці поведінки» [31]. В рамках мікросоціології Ірвінга Гоффмана соціальні ритуали є основним механізмом, за допомогою якого люди орієнтуються в соціальній реальності. Ці ритуали слугують для встановлення норм, ролей та очікувань, дозволяючи людям передбачати та інтерпретувати поведінку один одного [31]. Сприйняття акту через соціальну ритуалізацію презентує сценічну природу останнього.

Ірвінг Гоффман, описуючи «Порядок інтеракції», наголошує на соціальній обумовленості актів, зокрема і тих, що здійснюється в умовах повної приватності. Наслідки «соціальної локалізації» діяльності актора проявляються як певні вираження–індикатори, або «симптоми» соціальних структур, таких як відносини, неформальні групи, вікові категорії, стать, етнічні меншини, соціальні класи і т. п. [31].

Соціальна ситуація є основною одиницею дослідження порядку взаємодії. Описуючи соціальну ситуацію, Ірвінг Гоффман зазначає «І саме соціальні ситуації є тим природним театром, в якому всі тілесні прояви розігруються і в якому всі тілесні прояви прочитуються» [31]. Тобто сама форма вистави та ролі, що передбачена театром є усталеною. В даному прочитанні варто підкреслити усталену форму як «соціальну роль», що передбачає поєднання соціального та діяльнісного, тобто сценічного та акту.

Зокрема використання концепції соціальної ролі характерне для Джорджа Міда.

Зв'язок соціального ритуалу з культурою розкривається для Ірвінга Гоффмана в варіативності та динамічності норми в часових та просторових координатах: «Всі елементи суспільного життя мають свою історію і зазнають критичних змін з плином часу, і жоден з них не може бути повністю зрозумілим поза конкретною культурою, в якій він відбувається» [31].

Однак сам концепт соціальної ритуалізації не слід зводити до вираження певної культурно усталеної форми: «Малий соціальний ритуал не є вираженням структурних домовленостей у простому розумінні; у кращому випадку він є виразом, що розвивається по відношенню до цих укладень» [31]. Так соціальні структури не «визначають» форми дії, але допомагають вибирати з «доступного репертуару» [31].

Проте не зважаючи на можливість розгляду певної ситуації через домінування сцени, варто зазначити, що остання надає певний ресурс для певних дій, однак не зумовлює їх, заперечуючи процес самоіндикації.

Особливо важливим в рамках роботи видається розглянути різницю мотиву сцени, (само)мотиву акту та мотиву агента через призму поглядів викладених Гербертом Блумером.

Блумер зауважує, що акт не є «звільненням уже організованої тенденції», але є конструкцією, що побудована актором [11]. Питання визначеності та передвстановленості певного типу поведінки в Герберта Блумера вирішується через повторюваність певних ліній поведінки. Так в межах колективного, тобто сценічного, вже присутні певні можливості інтерпретації та варіантів дії, так автор вважає, що більшість ситуацій, з якими стикаються люди в певному суспільстві, визначаються ними однаково, через попередню взаємодію, таким чином актори набувають спільне розуміння або визначення того, як діяти в тій чи іншій ситуації [12].

Такі спільні патерни інтерпретації та дії є запропонованими полем культури. Так, автор зауважує: «Спільна повторювана поведінка людей у таких ситуаціях не повинна вводити студента в оману, вважаючи, що тут не відбувається процесу інтерпретації; навпаки, навіть якщо дії учасників фіксовані, вони конструюються ними за допомогою процесу інтерпретації. Оскільки готові та загальноприйняті визначення є під рукою, люди не відчують особливого напруження, спрямовуючи та організовуючи свої дії. Однак багато інших ситуацій не можуть бути визначені учасниками єдиним чином» [12].

Так автор контрастує підхід символічного інтеракціонізму, приділяючи особливу роль в ньому Джоржу Мідду, порівняно з перспективи інших соціологічних підходів. Отже, описуючи позиції «інших підходів» Блумер характеризує їх як такі, що розглядають акт як реалізацію певної вже організованої до акту форми.

В рамках опису соціальної ситуації з позицій символічного інтеракціонізму Герберт Блумер означає, соціальна організація розглядається як структура, що формує, але не диктує дії акторів. Структурні особливості, такі як «культура», «соціальні системи», «стратифікація» або «ролі», створюють контекст для дії, а не визначають її заздалегідь.

Так само, згідно з підходом, актори діють саме в рамках функціонування мікросцени соціальної ситуації, вони діють у відповідь на ситуації, а не на абстрактні поняття, такі як культура чи соціальна структура [12].

Зв'язок між мікросценою та макросценою автор зазначає : «Соціальна організація діє лише в тій мірі, в якій вона формує ситуації, в яких діють люди, і в тій мірі, в якій вона забезпечує фіксовані набори символів, які люди використовують для інтерпретації своїх ситуацій» [12].

В зазначеному контексті в рамках дослідження можна ототожнити поняття соціальної організації та культури, де остання визначається як комплекс характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних, емоційних рис суспільства, що вони задають системи історично визначених світоглядних основоположень, надбіологічних порядків і програм діяльності людини, які створюють особливий тип індивідуального і суспільного досвіду, що фіксується та діє у вигляді знакових систем.

Теза про неможливість детермінування культурою певної ситуації підкріплюється Гербертом Блумером через характеристику сучасної макросцени як змінної, флюїдної. Так за автором, у сучасних суспільствах виникають соціальні ситуації, в яких дії учасників не можуть підпорядковуватися встановленим правилам і стандартам через новизну форми цих ситуацій, так, існуючі соціальні структури можуть мати мінімальний вплив на ситуації взаємодії. Адже ситуації не є і не можуть бути попередньо стандартизованими та врегульованими. Відсутність заздалегідь визначених рамок може призвести до значної варіативності та динамічності символічних систем або інтерпретаційних інструментів, які використовують актори в таких ситуаціях. Автор контрастує таку сцену зі сценою осілих та стабільних суспільств, таких як ізольовані корінні племена та аграрні громади, де вплив соціальної організації, є безсумнівно суттєвим, на думку автора [12].

Таким чином зіставлення дій актора до сценічної норми є вираженням плюральності норми, що відображається в сингулярності як єдиному акторі.

Отже, характер домінування агента в модусі «агент» – «сцена» в вербальному виразі може проявлятися через апелювання до особливостей бажань, характеру і біографії актора, що так чи інакше будуть співвідноситися з варіаціями форм, «нормами», що пропонує сцена. Характер домінування сцени може виражатися через апелювання до невідповідності дій іншого актора до ситуації в якій вони знаходяться, або

на основі ширших меж Бьорк'янського «кола». Призма домінування сцени зумовить вербальний опис ситуації, шляхом редукування агента до виразника усталених форм сприйняття та дії.

Задля ілюстрування сприйняття соціальної ситуації як самомотивованого акту можна навести приклад сварки. При умовах моделювання ситуації сварки з перспективи відстороненого спостерігача, що звершує процес інтерпретації як самоіндикації і діє описуючи цю ситуацію, в будь-якому випадку така ситуація буде мислитися в сценічних термінах. Однак кожному окремому акту учасників сварки як і загалом сама сварка як форма, тобто «єдиний акт» при описі їй можуть бути приписані різні мотиви.

Так в актах, що є мотивами для себе передбачено, що певна дія зумовлює своє існування та продовження та відтворення, сварка може бути сприйнята як така соціальна ситуація.

Таким чином, цікавим видається розглянути ситуацію, що зазвичай сприймається як ситуація неконтрольованого «вивільнення імпульсу», до прикладу ситуацію сварки. Так через наявність певного апарату який є типовим для конструювання сварки, можна стверджувати, що остання є формою, що передбачає «підготовленість до спонтанності», адже, функціонування мовного апарату є передбачуваним в підтриманні цієї форми, що зокрема можуть ілюструвати роботи Харві Сакса. Тобто ситуація сварки передбачає усталеність форми для вираження конкретної емоційної орієнтації.

Враховуючи, що переважна більшість літератури присвяченої розгляду конфлікту як феномену та дослідженню конфліктної поведінки направленні саме на розв'язання, або запобігання конфлікту, останній є презентованим як «поглинаюча форма», самомотивований акт, що домінує над акторами, має внутрішню логіку розвитку з самого початку, що зумовлює дії акторів.

Таким чином сварка сприймається як самообмежуюча форма, в ситуації сварки акторів змушує продовжувати діяти відповідним чином внутрішня логіка сварки як форми, наявність попередніх етапів сварки, логіка ескалації конфлікту через «петлі конфлікту» тощо. Тобто з точки зору лінії розвитку конфлікту, існує початкова позиція, якій приймається рішення про характер акту і вибудовується лінія поведінки, що може відбуватися згідно з самоіндикацією.

Отже, актори розглядаються як такі, що не відхиляються від типу поведінки, що був заданий і маніфестувався на початку прийняття певної форми. Так, Томас Джордан, коментуючи, дев'ятиступеневу модель розвитку конфлікту за Гласлом, зазначає, якщо актори експліцитно взяли на себе зобов'язання дотримуватися певної позиції, вони будуть її дотримуватися, цей процес позначається як «кристалізація погляду в фіксовану позицію» [37].

Тобто сама форма сварки представлена як така, що затягує учасника в себе спонукаючи його до продовження певної лінії поведінки, шляхом дублювання попередніх проявів поведінки з мінімальною девіацією, або з характером ескалації.

В цій же логіці можна припустити, що особливістю опису ситуації сварки з точки зору висвітлення акторів характеризується акцентуванням на відмінності позицій акторів, так відмінності між сторонами видаються більш значущими, ніж подібності.

Таким чином певні галузі знання можуть інтерпретувати дії іншого через мотив сцени, або мотив актора та надавати спеціальну преференцію певному видові оцінки. Так, якщо один з текстів, що спрямований на скеровування людей до розрішення конфліктів, зазначає, що причиною конфлікту між С. Джебсом та Д. Скаллі, полягала в тому, що перший міг неправильно інтерпретувати дії Скаллі, приписуючи їх особистим якостям,

наприклад, жадібності, а не ситуативним факторам, наприклад, тиску з боку правління. Демонструючи мотив домінування агента над сценою, текст називає це явище фундаментальною помилкою атрибуції, задаючи негативну окраску пояснення певній дії через мотив агента.

## ВИСНОВКИ

В ході реалізації поставленої мети було здійснено розгляд основних положень про специфіку взаємозв'язку терміну сцени та культурної форми в рамках драматизму Кеннета Бьорка на прикладі соціальної ситуації. Дослідивши тему можна прийти до висновку, що викладений в наступних положеннях.

Метод драматизму спрямований на аналіз дії та акту, як її виразника, та мотиву цього акту. Сценічний мотив обумовлений наявністю акту. Актом є дія у свідомому чи цілеспрямованому русі. Дія є індивідуальним принципом, у той час як рух є безособовим принципом.

Культурний патерн передбачає повторюване функціонування серії актів в соціальній ситуації, що складають собою єдність та патерн її сприйняття. Така форма є «сценічною» в рамках драматизму та може проявлятися у формі самомотивованого акту. Ставлення в варіанті самоіндикації є першим етапом акту. Самоіндикація – це активний процес осмислення індивідом навколишнього світу через спостереження, оцінку та інтерпретацію, що визначає його подальші дії.

В рамках драматичного підходу акт може виділятися як один з мотивів для самого себе. В актах, що є мотивами для себе передбачено, що певна дія зумовлює своє існування, продовження та відтворення. Певний культурний патерн може проявлятися як самомотивований акт. Такий акт мислиться невіддільно від культури як сцени.

З позиції драматизму терміни агенту та сцени є взаємодетерміновані. Так, агент не може бути розглянутий і описаний за умови повної ізоляваності від сцени, водночас сама наявність акту та агента «складає» біля себе певну сцену, сцена існує в певному масштабі через її обумовленість певним актом. Певне конструювання сцени завжди відбувається в рамках сприйняття через редукування ситуації до певного масштабу.

В рамках дослідження сцену можна розділити на 1) об'єктивний стан простору і часу, редукований певним масштабом, в якому було вчинено певний акт, 2) суб'єктивну сцену, що існує для актора на етапі самоіндикації, а також 3) сцену як світобудову, що може бути редукована до певних масштабів до прикладу культури.

Культурологічну перспективу можна назвати перспективою домінування терміну сцени.

Аналіз сприйняття соціальної ситуації через призму драматизму передбачає трьохрівневий процес, що включає в себе наступні етапи: 1) наявність соціальної ситуації та її спостереження 2) транскрипція соціальної ситуації 3) аналіз другого порядку з використанням драматургічної пентади Кеннета Бьорка. Аналіз сцени є релевантним по відношенню до першого та другого етапів.

Розгляд першого етапу зумовив наступні висновки.

Соціальна ситуація є середовищем, де два або більше актори одночасно присутні фізично і перебувають у межах діапазону реакції один одного, такі актори усвідомлюють присутність один одного і мають можливість впливати на поведінку один одного. Соціальна ситуація розглядається як форма, що складається за вищезазначених умов як серія актів, що функціонують за логікою обміну. Тілесність диктує спільність сцени для акторів соціальної ситуації. Питання домінування такої сцени в експліцитній поведінці актора зумовлюється більшою сталістю певної матеріальної сцени. Домінування матеріальної сцени над актом, що може мати характеристики самомотивованого, також зумовлює функціонування в арсеналі загальної макросцени певної форми таких актів.

Розгляд сцени як суб'єктивної та сконструйованої актором в процесі самоіндикації зумовив наступні висновки. Першим етапом акту в разі його реалізації є ставлення як самоіндикація. Самоіндикація є етапом

інтерпретативного опосередкування між стимулом і реакцією. Самоіндикація є динамічним комунікативним процесом, де індивід спостерігає, оцінює та інтерпретує своє оточення, обираючи дії на основі сконструйованих значень, і. Термін самоіндикація позначає «вказування» самому собі, тобто граматично концепт передбачає саме дію, а не рух та підкреслює сприйняття агента як такого, що чинить саморух в акті. Сцена як суб'єктивна, і створена через самоіндикацію утворюється актором з об'єктів через процес помічання й інтерпретації матеріальної сцени. В такій «внутрішній сцені» суб'єкта імпліцитно існують форми, що є набутими, культурно зумовленими та в даному випадку, такими, що проявляються в формі соціального ритуалу.

Функціонування граматичної пари діяльність – рух простежується в парі «реакції» та «самоіндикації» за Гербертом Блумером. Так реакція на стимул сприймається як механістична й об'єктивна, тоді як самоіндикація сприймається як свідомо та суб'єктивна.

Розгляд сцени як світобудови редукованої до масштабів культури зумовив наступні висновки.

Сцена як культура має певні фіксовані форми соціальних ситуацій, самомотивованих актів та надає апарат їх виразників. Соціальна ситуація розвивається в контексті соціальної ритуалізації та функціонування культурних патернів, що є порядком унормовування поведінки. Таким чином за умови домінування сцени, можна стверджувати, що певний культурний патерн, що реалізується в формі «поведінкових сталих» через соціальну ритуалізацію зумовлює генералізацію поведінки акторів та її трансформацію в рольову поведінку.

В рамках культури як сцени варто зазначити про можливість функціонування культурного патерну в умовах соціальної ситуації як

самотивованого акту. Таким чином культура як сцена, домінуючи над актором, виступає як активна.

Таке представлення ситуації через домінування самотивованого акту та сцени все ж не виключає стадію самоіндикації, адже актор обирає певну модель поведінки, конструює її, проте з узгодженням та залежністю від самої форми самотивованого акту.

Проте, соціальна ситуація не є вираженням структурних форм, однак є виразом, що розвивається по відношенню до цих укладень.

Питання про співвідношення трьох сцен можливо розв'язати через врахування того, що актори діють в рамках функціонування «мікросцени» соціальної ситуації, вони діють у відповідь на ситуації, а не на абстрактні поняття, такі як культура чи соціальна структура. Однак соціальна організація та культура діє в тій мірі, в якій вона формує ситуації, в яких діють люди, і в тій мірі, в якій вона забезпечує фіксовані символи, які люди використовують для інтерпретації своїх ситуацій. Структурні особливості, такі як «культура», «соціальні системи», «стратифікація» або «ролі», створюють контекст для дії, а не визначають її заздалегідь. Співставлення дій актора до сценічної норми є вираженням плюральності норми, що відображається в сингулярності як єдиному акторі.

Третій етап, тобто аналіз другого порядку з використанням драматургічної пентади Кеннета Бьорка зумовив наступні висновки. В рамках драматизму нелогічним є намагатися реконструювати ланцюжок дії виходячи з внутрішнього мотиву як імпліцитного та суб'єктивного, переходячи до зовнішнього, як експліцитного та об'єктивного, адже мотив дії, як він існує в рамках пентади, не має чіткої кореляції з проявом дії, що на ньому заснована. Так, в рамках даної роботи коректнішим було б означити, що певну дію не вчинено, але можна сприймати, розглядати, описувати і зображати як таку, що базується на певному мотиві. Тобто такий

опис та аналіз згідно з драматичною пентадою так само є конструйованим в результаті початкового етапу самоіндикації.

Інтерпретація шляхом самоіндикації та написаний опис певної ситуації редукує полісемантичність феноменів, що в ній фігурують. Тобто динамічність ситуації переходить в певну фіксованість, статичність, що властива вербальній інтерпретації, що водночас уможлиблює в аналізі поєднання експліцитних та імпліцитних факторів акту, самого акту та його мотиву.

Отже, характер домінування агента в модусі «агент» – «сцена» в вербальному виразі може проявлятися через апелювання до особливостей бажань, характеру і біографії актора, що так чи інакше будуть співвідноситися з варіаціями форм, «нормами», що пропонує сцена. Характер домінування сцени може виражатися через апелювання до невідповідності дій іншого актора до ситуації в якій вони знаходяться, або на основі ширших меж Бьоркманського «кола». Призма домінування сцени зумовить вербальний опис ситуації, шляхом редукування агента до виразника усталених форм сприйняття та дії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Культурологія: термінологічний словник / П.Е. Герчанівська. - К.: Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. - 439 с.
2. Abels, Heinz. Interaktion, Identität, Präsentation: Kleine Einführung in Interpretative Theorien Der Soziologie. VS Verlag Für Sozialwissenschaften : Imprint : VS Verlag Für Sozialwissenschaften, 1998.
3. Adams, Glenn, and Hazel Rose Markus. "Culture as patterns: An alternative approach to the problem of reification." *Culture & Psychology*, vol. 7, no. 3, Sept. 2001, pp. 283–296, <https://doi.org/10.1177/1354067x0173002>.
4. Alexander, J. C. (2003) *The Meanings of Social Life. A Cultural Sociology*. New York, NY: Oxford Uni-versity Press.
5. Alexander, J. C., and Smith, P. (2003) 'The Strong Program in Cultural Sociology. Elements of a Struc-tural Hermeneutics', in Alexander, J. C. (ed.) *The Meanings of Social Life. A Cultural Sociology* (11–26). Oxford: Oxford University Press.
6. Alexander, J. C., Giesen, B. and Mast, J. L. (2006) *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Prag-matics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press. Bellah, R. (2011) *Religion in Human Evolution. From the Paleolithic*
7. Arya, Aneri. "An Overview of Textual Analysis as a Research Method for Cultural Studies." *INTERNATIONAL JOURNAL FOR INNOVATIVE RESEARCH IN MULTIDISCIPLINARY FIELD*, vol. 6, no. 3, Mar. 2020.
8. Barki, Henri, and Jon Hartwick. "Conceptualizing the construct of interpersonal conflict." *International Journal of Conflict Management*, vol. 15, no. 3, 1 Mar. 2004, pp. 216–244, <https://doi.org/10.1108/eb022913>.

9. Benedict, R. *Patterns of Culture* / R. Benedict. – 3rd printing. – New York: Penguin Books, 1947. – 272 p
10. Bernard, H. Russell, and Clarence C. Gravlee. *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*. Rowman & Littlefield, 2015.
11. Blumer, Herbert. “Attitudes and the social act.” *Symbolic Interactionism. Perspective and Method.*, University of California Press, Los Angeles, California, 1984, pp. 90–101.
12. Blumer, Herbert. “Society as symbolic interaction.” *Symbolic Interactionism. Perspective and Method.*, University of California Press, Los Angeles, California, 1984, pp. 78–90.
13. Blumer, Herbert. “The methodological position of symbolic interactionism.” *Symbolic Interactionism. Perspective and Method.*, University of California Press, Los Angeles, California, 1984, pp. 1–61.
14. Blumer, Herbert. “What is wrong with social theory?” *Symbolic Interactionism. Perspective and Method.*, University of California Press, Los Angeles, California, 1984, pp. 127–140.
15. Boden, Deirdre. “People Are Talking: Conversation Analysis and Symbolic Interaction.” *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, The University of Chicago Press, Chicago et London, 1990, pp. 244–275.
16. Burke, Kenneth. “«Incipient» and «Delayed» Action.” *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkley, 1969, pp. 232–235.
17. Burke, Kenneth. “10 : The Five Key Terms of Dramatism .” *A Grammar of Motives*, Prentice–Hall, New York, 1945.
18. Burke, Kenneth. “Antinomies of Definition.” *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkley, 1969, pp. 21–59.

19. Burke, Kenneth. "Container and Thing Contained." *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkley, 1969, pp. 3–21.
20. Burke, Kenneth. "Further Remarks on Act and Potency." *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkley, 1969, pp. 252–262.
21. Burke, Kenneth. "Psychology of Action." *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkley, 1969, pp. 262–275.
22. Burke, Kenneth. "Questions and answers about the pentad." *College Composition and Communication*, vol. 29, no. 4, Dec. 1978, pp. 330–335, <https://doi.org/10.2307/357013>.
23. Burke, Kenneth. "Scene in General." *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkley, 1969, pp. 127–132.
24. Burke, Kenneth. "Scope and Reduction." *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkley, 1969, pp. 59–117.
25. Burke, Kenneth. "The philosophy of literary form." *Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Louisiana State University Press, 1941, pp. 1–138.
26. Carter, Michael & Fuller, Celene. (2015). *Symbolic Interactionism*. *Sociopedia.isa*. 10.1177/205684601561.
27. Cohen, Daniel. "Argument Is War... And War Is Hell: Philosophy, Education, and Metaphors for Argumentation." *Arguments and Metaphors in Philosophy*, 2nd ed., vol. 17, Brock University, 1995, pp. 177–188. *Informal Logic*.
28. Culler, Jonathan. "Chapter 3. Literature and Cultural Studies." *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1997, pp. 42–54. *A Very Short Introduction*.

29. Dennen, J. M. G. V. D. (2005). 10: On Conflict. *The Sociobiology of Conflict*. London: Chapman & Hall, 1990, pp. 1–19.
30. Goffman, Erving. “On Face–Work.” *Interaction Ritual: Essays on Face–to–Face Behavior*, Pantheon Books, New York, 1967, pp. 5–47.
31. Goffman, Erving. “The Interaction Order. American Sociological Association, 1982 Presidential Address.” *American Sociological Review*, vol. 48, no. 1, Feb. 1983, pp. 1–17, <https://doi.org/10.2307/2095141>.
32. Greene, Ronald Walter. "56. Rhetoric in cultural studies". Halbband 1 *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics*, edited by Ulla Fix, Andreas Gardt and Joachim Knape, Berlin, New York: De Gruyter Mouton, 2008, pp. 959-970. <https://doi.org/10.1515/9783110211405.4.959>
33. Hall, John R., “Social Interaction, Culture, and Historical Studies.” *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, The University of Chicago Press, Chicago et London, 1990, pp. 16–46.
34. Herskovits, M. J. *Problem, Method and Theory in Afroamerican Studies / M. J. Herskovits // The New World Negro: Selected Papers in Afroamerican Studies*. – Bloomington: Indiana University Press, 1966 [1945]. – P. 43–61
35. Hubbard, Jacob. “Man as a Symbol Using Animal – General Reflections (Kenneth Burke).” *Jacob’s Dialectic*, 4 Jan. 2015, [jacobsdialectic.wordpress.com/2015/01/04/man-as-a-symbol-using-animal-general-reflections-kenneth-burke/](http://jacobsdialectic.wordpress.com/2015/01/04/man-as-a-symbol-using-animal-general-reflections-kenneth-burke/).
36. Ishmuratov, Anatoliy. “Logical modelling of conflict phenomenon.” *Theoria: An International Journal for Theory, History and Foundations of Science*, vol. 14, no. 1(34), 1999, pp. 95–107. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23918055>. Accessed 8 Jan. 2024.

37. Jordan, Thomas. Glasl's nine-stage model of conflict escalation, Jan. 2000, <https://www.studocu.com/pt/document/universidade-catolica-portuguesa/negociacao-e-tomada-de-decisao/glasl-article/42326218>.
38. Kenny, Robert Wade. "The glamour of motives: Applications of Kenneth Burke within the Sociological Field." *The Journal of the Kenneth Burke Society*, vol. 4, no. 2, spring 2008.
39. Kovala, Urpo. "Cultural studies and cultural text analysis." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 4, no. 4, 1 Dec. 2002, pp. 1–8, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1169>.
40. Krauss, Robert M., and Ezequiel Morsella. "Communication and Conflict." *The Handbook of Conflict Resolution: Theory and Practice*, edited by Peter T. Coleman et al., 2nd ed. ed., Jossey-Bass, San Francisco, CA, 2006, pp. 144–158.
41. Kroeber, A. L., & Kluckhohn, C. (1952). *Culture: a critical review of concepts and definitions*. Papers. Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University, 47(1), viii, 223.
42. Larsen, Håkon. "Cultural sociology as Social Research: A conversation with Jeffrey C. Alexander." *Sociologisk Tidsskrift*, vol. 22, no. 1, 15 Jan. 2014, pp. 75–90, <https://doi.org/10.18261/issn1504-2928-2014-01-05>.
43. Leeuwen, Theo. *Introducing Social Semiotics*. Routledge. Taylor & Francis Group, 2009.
44. Mason, Simon, and Sandra Rychard. "Conflict analysis tools. Tip sheet." Swiss Agency for Development and Cooperation, SDC Conflict Prevention and Transformation Division (COPRET), no. Bern, Dec. 2005.
45. Maynard, Douglas & Wilson, Thomas. (1980). *On the Reification of Social Structure*. *Current Perspectives in Social Theory*. 1. 287-322.

46. McCall, Michal M., and Howard S. Becker. "Introduction." *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, The University of Chicago Press, Chicago et London, 1990, pp. 1–16.
47. McKee, Alan. "Beginner's Guide to Textual analysis." *Metro Magazine*, vol. 127, Jan. 2001, pp. 138–148.
48. Mills, Charles W. "C. Wright Mills (1940) Situated Actions and Vocabularies of Motive." *Cultural Apparatus*, 24 Aug. 2011, [culturalapparatus.wordpress.com/intellectual-craftsmanship/c-wright-mills-1940-situated-actions-and-vocabularies-of-motive/](http://culturalapparatus.wordpress.com/intellectual-craftsmanship/c-wright-mills-1940-situated-actions-and-vocabularies-of-motive/).
49. Sacks, Harvey. "Lecture 10. Everyone gets a chance to talk." *Lectures on Conversation, Volume I, II*, Blackwell Publishing, 1995, pp. 701–709.
50. Sacks, Harvey. "Lecture 3. Bases for 'Interruption.'" *Lectures on Conversation, Volume I, II*, Blackwell Publishing, 1995, pp. 641–647.
51. Sacks, Harvey. "Lecture 5. Tying rules; Insult sequences." *Lectures on Conversation, Volume I, II*, Blackwell Publishing, 1995, pp. 157–163.
52. Sacks, Harvey. "Lecture 6. 'You.'" *Lectures on Conversation, Volume I, II*, Blackwell Publishing, 1995, pp. 163–168.
53. Sacks, Harvey. "Lecture 7. 'Hotrodders' as a revolutionary category." *Lectures on Conversation, Volume I, II*, Blackwell Publishing, 1995, pp. 168–174.
54. Sacks, Harvey. "On the preferences for agreement and contiguity in sequences in conversation." *Talk and Social Organisation*, 31 Dec. 1987, pp. 54–69, <https://doi.org/10.21832/9781800418226-004>.
55. Schütz, Alfred, and Thomas Luckmann. *Strukturen Der Lebenswelt* Alfred Schütz, Thomas Luckmann. UVK Verlagsgesellschaft mbH UVK/Lucius UTB, 2017.

56. Serafini, Luca, and Scott Lash. "Cultural Studies and Cultural Sociology. Scott Lash in Conversation with Luca Serafini." *Sociologica*, Società editrice il Mulino, Bologna, no. 1, Apr. 2016, pp. 1–14, <https://doi.org/10.2383/83889>.
57. Sieriakova, Iryna, et al. "Multimodal conflict management in English fictional discourse." *Arab World English Journal For Translation and Literary Studies*, vol. 4, no. 2, 15 May 2020, pp. 177–186, <https://doi.org/10.24093/awejtls/vol4no2.14>.
58. Storti, Craig. "Cultural Patterns." *The SAGE Encyclopedia of Intercultural Competence*. Vol. 2. Thousand Oaks,: SAGE Publications, Inc., 2015, pp. 173-74. Sage Knowledge, doi: <https://doi.org/10.4135/9781483346267.n64>.
59. Svensson, Trygve. "Three dimensions in rhetorical conflict analysis: A topological model." *Conflict & Communication Online*, vol. 15, no. 1, 2016, ISSN 1618–0747.
60. Sapir, E. *The Unconscious patterning of behavior in society* / E. Sapir // *The Unconscious: A Symposium*. Ed. by E. S. Dummer. – New York: Knopf, 1927. – P. 114–142
61. Vandenberghe, Frederic. "Reification: History of the concept." *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Mar. 2015, pp. 203–206, <https://doi.org/10.1016/b978-0-08-097086-8.03109-3>.
62. Wissler, Clark. *Man and Culture*. Kessinger Publishing, 2005. - 384 p.