Я.А. Пархоменко

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии

ivanna2001@yandex.ru

И.В. Кононов

аспирант кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии,

преподаватель Московской Международной Киношколы Киноколледж №40

i.v.obukhov@gmail.com

ЧЕГО БОИТСЯ УОЛТЕР УАЙТ? ДРАМАТИЧЕСКИЕ КОНФЛИКТЫ И МОТИВАЦИИ В СЕРИАЛЕ «ВО ВСЕ ТЯЖКИЕ»

Статья посвящена проблеме организации центрального конфликта в сюжете с ярко выраженной психологической трансформацией главного персонажа. В процессе анализа структуры телесериала «Во все тяжкие» выявляется механика формирования, развития и разрешения центрального конфликта в контексте психоаналитического дискурса. Деконструкция экранных событий с учетом выявленных коннотаций позволяет определить многоуровневую повествовательную структуру сериала и драматургические способы развития экранного действия, проанализировать мотивационные основания поступков главных действующих персонажей, что дает возможность сформировать сюжетную модель психологического триллера и определить главные тематические поля этого жанра. Предлагаемый метод анализа главного конфликта способствует дальнейшей разработке категориального аппарата жанра и может служить тестовым инструментом на стадии девелопмента экранного продукта. Конвергенция практик и теорий значимых ученых в области психологии и социологии, таких, например, как З. Фрейд, А. Адлер, Э. Эриксон, Э. Берн, и основополагающих принципов теории кинодраматургии раскрывает новые способы моделирования сюжета, формируя конструктивный инструментарий кинодраматурга.

Ключевые слова: конфликт, сериал, триллер, нарратив, дискурс, экранный продукт, герой, деконструкция, психоанализ, идентичность, комплекс неполноценности

The article focuses on the problem of the series' central conflict with severely pronounced psychological transformation of the main character. The analysis of the "Breaking Bad" reveals the inner works of the main conflict's formation, development and resolution in the context of psychoanalytic discussion. The deconstruction of the screen events, with due regard to the discovered connotations, makes it possible to identify the multi-layered narrative structure of the series and the dramatical methods of the screen action and to analyse the motivations behind the main characters' actions, which in turn allows to establish the narrative model of the psychological thriller and determine the thematic boundaries of the genre. The proposed model of the main conflict's analysis contributes to the further development of the categorical apparatus of the genre and may serve as a testing tool of the screen product's development stage. The convergence of the theories and the practices of the important scientists in the field of psychology, such as Freud, Z., Adler, A., Erickson, E., Bern, E. and the fundamental principles of the drama theory reveals new plot modeling methods, thus forming the dramatist's set of constructive tools.

Keywords: conflict, series, thriller, narrative, discourse, screen product, hero, deconstruction, psychoanalysis, identity, inferiority complex

Взаимный интерес киноведения и психологических дисциплин, наблюдаемый сегодня, привел к тому, что зачастую исследователи используют кинопроизведения жанра триллер в качестве иллюстративного материала в процессе изучения психологических аспектов личности, отраженных в художественных образах, в свою очередь кинодраматургии опираются на достижения психологов, психотерапевтов, психоаналитиков.

© Пархоменко Я.А., Кононов И.В., 2019

Ia.A. Parkhomenko, I.V. Kononov *What Walter White afraid?*
Structural features of the main conflict of the series "Breaking bad"

В сюжете триллера основные события, называемые поворотными точками, зачастую представляются результатом преодоления главным героем границы между его внутренним миром и социальной средой, что формирует особый строй художественной действительности. Специфика этого жанра, в особенности такого его поджанра как «психологический триллер», предполагает особую траекторию внутриличностной трансформации героя, что дает возможность рассматривать комплекс драматургических конфликтов того или иного кинофильма или сериала с позиций психоаналитического дискурса. В данной статье анализируется драматическая структура и совокупность центральных конфликтов на материале телесериала *Breaking Bad* (на отечественном телевидении – «Во все тяжкие»).

Автором идеи сериала «Во все тяжкие» является американский сценарист Винс Гиллиган. Сериал выходил в период с 20 января 2008 года по 29 сентября 2013 года, завоевал статус культового и получил ряд самых престижных наград, таких как премии «Эмми», «Золотой глобус», премии Пибоди, «Спутник», BAFTA и др.

Основная задача данной статьи состоит в выявлении многоуровневой структуры сюжета, определении специфики формирования, развития и разрешения главного конфликта, а также воссоздании мотивационных и поведенческих моделей главного героя и его взаимоотношений с социальной средой, что позволяет определить тематические и художественно-содержательные границы жанра триллер.

Анамнез и метаморфоза.

Мотивационная модель главного героя (ГГ) Уолтера Уайта, на первый взгляд, довольно проста: интеллигентный пятидесятилетний мужчина оказывается в сложной жизненной ситуации, требующей срочного решения финансовых проблем его семьи. Однако пристальный анализ внутреннего мира ГГ позволяет выявить значительно более сложную и противоречивую картину его взаимоотношений с другими персонажами. В экспозиции сериала задаются социальные и психологические условия возникновения главного конфликта. Уолтер Уайт, среднестатистический семейный американец, жена которого беременна, а подросток-сын – инвалид детства. Много лет назад он имел отношение к громкому научному открытию. Но сейчас герой преподает химию в обычной школе и подрабатывает на автомойке. Прошлые научные заслуги Уайта не повысили его положения в обществе и не принесли финансового успеха, таким образом, с самого начала истории зритель понимает, что профессиональный социальный статус героя не соответствует его интеллектуальному потенциалу.

Скайлер, жена героя, относится к мужу как ребенку, который не в состоянии принять на себя ответственность за себя и за свою семью. Хамоватый муж сестры Скайлер, Хэнк Шрейдер, относится к Уайту как к младшему брату, недюжинный ум которого скорее признак ущербности и повод для опеки, чем достоинство. Уайт не соответствует представлениям Хэнка о мужественности. Мари, жена Хэнка, также убеждена в превосходстве своего мужа над мужем сестры. Отчетливо семейные взаимоотношения обнаруживаются, когда пятидесятилетний юбилей Уайта превращается в гомерическое шоу для друзей Хэнка.

«Ближний круг» Уайта предстает отнюдь не «тихой гаванью», где он может проявить свои способности, поскольку со стороны родных и близких Уайт встречает ироничное, а порой презрительное отношение к себе. Вследствие чего личное пространство героя ограничено салоном автомобиля. Подчинение Уайта требованиям и представлениям его семьи, смирение с доминированием Хэнка, приводит к тому, что единственный сын Уайта, Уолтер-младший относится к дяде Хэнку, сотруднику отдела по борьбе с наркотиками, с большим уважением и пиететом, чем к родному отцу. За Хэнком стоит сила государственного правопорядка, именно он может защитить семью в случае необходимости. Образ Уолтера Уайта зиждется на униженности и недооцененности его семейного и социального статуса.

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*
Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

Далее вскрывается следующий уровень внутреннего конфликта ГГ: несоответствие гендерной функции отцовства адекватному уровню социальной репрезентации. С точки зрения транзактного анализа эго-состояние Родителя в психике Уайта постоянно атакуется эго-состоянием Ребенка. Иначе говоря, динамический образ героя обнаруживает признаки спорадической возрастной регрессии.

Возрастной рубеж – серьезное основание для осмысления прожитого. «Многое, слишком многое – жизнь, которая могла бы быть прожита иначе, – остается лежать в чуланах, покрытых пылью воспоминаний, порою даже оказываясь раскаленными углями под серым пеплом», – пишет К.-Г. Юнг в работе «Жизненный рубеж» [Юнг, 1930, с. 107]. Сразу после юбилея Уайт узнает о том, что у него рак легких. Это известие становится событием, которое делит жизнь Уайта на «до» и «после», «начинается закат. Он представляет собой инверсию всех ценностей и идеалов утра» [там же, с. 109]. Трагическое известие вызывает потребность в осмыслении того, что было в прошлом, и того, что делать дальше.

На спецоперации по захвату изготовителей наркотиков Уайт встречает бывшего ученика, Джесси Пинкмана. Эта встреча провоцирует метаморфозу в сознании отчаявшегося учителя – герой принимает парадоксальное решение начать производство высококачественного наркотика в компании с Пинкманом. Но ситуация оборачивается катастрофой: Уайт, спасая свою жизнь, совершает двойное убийство при попытке продать наркотик. Он не готов к подобному повороту, бросает преступный бизнес и, уступая напору родных, приступает к лечению.

Таким образом, в экспозиционной части сериала задаются условия развития противоречивого и неоднородного внутреннего конфликта главного персонажа в нескольких плоскостях, соотносимых с четырьмя уровнями идентичности¹ на фоне кризиса середины жизни:

1. Уровень подростковой идентичности: неготовность принять ответственность за себя и свою семью.
2. Уровень семейной идентичности: потребность в семье как основе идентификации, но исключающей свободу принятия решений.
3. Уровень гендерной идентичности: несоответствие формального отцовского статуса уровню семейной репрезентации.
4. Уровень профессиональной идентичности: социальный статус не соответствует интеллектуальному потенциалу.
5. Уровень нормативного конфликта середины жизни.

Итак, главный конфликт сериала «Во все тяжкие» строится как сложный многоуровневый внутренний конфликт главного героя, Уолтера Уайта, который провоцирует героя к принятию деструктивного решения в отношении собственной жизни и к выбору асоциального образа действия.

Сюжетные повороты как точки психологического перехода.

Для понимания образа героя с точки зрения его психологических и психических трудностей и противоречий важно проанализировать сюжетные повороты, где происходит «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман, 1998, с. 225].

Первым таким «переходом», когда в герое деформируются границы «внутреннего мира», оказывается встреча с Джесси Пинкманом. До этой встречи Уайт предстает слабовольным интеллигентом с высокими моральными устоями. С позиции фрейдистской концепции образ

¹ Идентичность понимается в определении Э. Эриксона: «...с точки зрения психологии формирование идентичности предполагает процесс одновременного отражения и наблюдения, процесс, протекающий на всех уровнях психической деятельности, посредством которого индивид оценивает себя с точки зрения того, как другие, по его мнению, оценивают его в сравнении с собой и в рамках значимой для них типологии; в то же время он оценивает их суждения о нем с точки зрения того, как он воспринимает себя в сравнении с ними и с типами, значимыми для него». Далее Эриксон замечает, что процесс идет неосознанно, за исключением случаев, когда внешние или «внутренние» условия обостряют осознание [Эриксон, 1996, с.16-17].

Уайта характеризуется жесткой подавленностью его подсознательного «Оно» со стороны «Супер-Эго» [Фрейд, 1990, с. 425-439], дисбалансом и блокировкой неразрешенных противоречий. Либи́до Уайта находится в подавленном состоянии, его «стремление к удовольствию» [там же, с. 382-424] пассивно.

Узнав свой диагноз, герой необратимо меняет свою жизнь, в силу неразрешенного подросткового конфликта он выбирает преступный путь. Склонность Уайта к самоанализу и угроза смерти подводят его к необходимости переосмысления личностных проблем. Внутренний «ребенок» не уступает своих позиций «взрослому», так как пубертатная инициация героем не была пройдена². Как следствие, вместо ожидаемой и адекватной рефлексии в подсознании героя актуализируется потребность в агрессивном подростковом асоциальном самоутверждении. Экранное выражение этой потребности реализуется в просьбе Уайта, обращенной к Хэнку, взять его на операцию захвата нарколаборатории.

Вторая точка «перехода» героя к новому этапу самоманифестации раскрывается в сюжете достаточно сложно, что определяет необходимость последовательной драматургической реконструкции. Ответ Уайта Пинкману: «Я проснулся» (1;1;36:54)³ означает, что в глубинах подсознания Уайта проснулось «Оно». Несмотря на зрелый возраст героя, его подростковое «Оно» со всеми свойственными этой возрастной группе страхами и смутно осознаваемыми потребностями начинает проявляться в ряде агрессивных действий в отношении случайных людей («наезд» Уайта в магазине на огромного парня, смеющегося над сыном-инвалидом (1;1;38:09 – 39:35)) или страстный секс с женой (1;1;56:33 – 57:12). «Оно», «Ид», жизненная энергия, толкаемая инстинктивным чувством самосохранения, вырывается из подсознания героя наружу. Обнаруживается стремление к удовольствиям, а вместе с ними приходит осознание, что настоящее удовольствие состоит в осуществлении противозаконных действий (1;7;3:17 – 3:44), тем самым в образе Уайта отражаются стереотипные механизмы бессознательной попытки разрешения внутреннего конфликта уровня подростковой идентичности. К.-Г. Юнг указывает, что женщины в возрасте около сорока лет (Скайлер сорок три года), а мужчины в возрасте от сорока пяти до пятидесяти лет как бы меняются ролями. Женщины становятся более мужественными, а мужчины более женственными. Причина подобных изменений кроется в том, что «мужчина расходует свой большой запас мужской субстанции, и у него остается лишь небольшая сумма женской, которой он и начинает пользоваться. И наоборот, женщина теперь пускает в ход не использованный ею ранее запас мужественности» [Юнг, 2017, с. 109]. Это происходит потому, что зачастую индивид оказывается неподготовленным к естественным возрастным психологическим трансформациям и оценивает свой новый статус с позиций предыдущей, «молодой» жизни. Для этого жизненного этапа норма заключается в осознании своей полезности, адекватной значимости в социальных процессах, сосредоточенности на эффективном взаимодействии с подрастающим поколением. Однако если личность определяется подростковыми мотивациями, то к возрасту Уайта соответствующие социальные ориентиры становятся несущественными, иллюзорными, а психологическая перспектива как бы развернута назад, в прошлое. Неосознанно Уайт стремится вернуться в беззаботное и безответственное «детство», а Скайлер, также неосознанно, это стремление поддерживает. Взрослый, образованный, умеющий логически мыслить мужчина превращается в подростка, демонстрируя психологическую фиксацию на прегенетальной стадии развития [Фрейд, 1990].

² «Я знаю одного набожного мужчину, возглавлявшего церковный приход. Примерно в сорок лет эта набожность переросла у него в несносную моральную и религиозную нетерпимость. При этом характер его становился все более невыносимым. В конце концов, он стал мало чем отличаться от угрюмо глядящей церковной колонны. Так он прожил до пятидесяти пяти лет, пока однажды он вдруг не привстал посреди ночи с постели и не сказал жене: «Теперь я все понял. Я подлинный негодяй». Это озарение не осталось без практических последствий. Последние годы жизни он провел в свое удовольствие, истратив при этом большую часть своего состояния. Очевидно, не так уж несимпатичен этот человек, способный на обе крайности!» [Юнг, 2017, с. 108]

³ Здесь и далее ссылка на фрагмент сериала «Во все тяжкие»: первая цифра до точки с запятой указывает «сезон», вторая цифра до следующей точки с запятой указывает номер серии в «сезоне», последующие цифры указывают минуты и секунды хронометража цитируемого фрагмента.

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

В этой связи стоит рассмотреть взаимодействие персонажей «Уайт» и «Скайлер» с позиций трансактного анализа Э. Берна [Берн, 2016]. Скайлер вступает в диалог с Уолтером (Э. Берн использует термин «стимул»⁴), как правило, с позиции «Родителя», Уайт отвечает с позиции «Ребенка» [там же, с. 25-29]. Такое позиционирование позволяет Уайту получить преимущество в общении с женой, смысл которого заключается в сохранении в неприкосновенности своего внутреннего мира, инфантильного по своей природе. С другой стороны, Уайт пытается снять с себя ответственность за нереализованный потенциал. Контакт между супругами превращается в игру. Привычка вести диалог с несвойственных зрелым людям позиций превратилась в образ жизни и является отражением фиксации Уайта на подростковых проблемах. Используя терминологию Э. Берна, можно сказать, что в личности Уайта доминирует область сознания «приспособившийся Ребенок», который, моделирует свое поведение под влиянием Родителя, однако дистанцирование Родителя⁵ не означает, что это автоматически приводит подобную личность к освоению функций Взрослого или Родителя: скорее, он станет «естественным Ребенком». «Естественный Ребенок выражается спонтанно – в творчестве или бунте» [там же, с. 23].

Означенная модель взаимоотношений Уайта с женой прямо указывает на неразрешенный внутренний подростковый конфликт, в норме разрешающийся в процессе своевременного взаимодействия с родителями. В случае с Уайтом очевидна, с одной стороны, привязанность к матери, из-под опеки которой он не смог выйти в соответствующем нормальном развитии возрасте, а с другой стороны, не менее очевиден недостаток влияния отца на становление подростка в пубертатном возрасте. Совокупность подобных психологических обстоятельств героя предопределяет фиксацию в его образе латентного неразрешенного подросткового конфликта. В результате этого неразрешенного конфликта в Уолтере Уайте сформировался комплекс неполноценности, который проявляется в повышенном интересе к сложным научным темам в ущерб гармоничному развитию всех сторон собственной личности. Индивид совершает некоторое действие для того, чтобы компенсировать апперцептивно осознаваемую ущербность, а не для реального разрешения проблемы. Таким образом, поведенческая модель героя раскрывается как замкнутый круг однотипных действий, направленных на компенсацию комплекса неполноценности. Чтобы комплекс неполноценности обратился в разрешаемый внутренний конфликт и стал мотивом для осознанного действия, необходимо разрушить механизм компенсаций. Фактором, повлиявшим на компенсаторные процессы, оказывается пробудившееся «Оно» в психике героя, и, как следствие, «естественный Ребенок» поднимает бунт, провоцируя развитие иницирующего события.

Выстраивается последовательность драматического действия, основанная на психологических проблемах образа персонажа: подростковый по своему содержанию внутренний конфликт, «замаскированный» комплексом неполноценности, обостряется нормативным кризисом второй половины жизни, запускается инстинктом самосохранения пробудившегося «Оно» в подсознании Уайта. Полем, на котором происходит разрешение подросткового конфликта, является взаимодействие Уайта с Джесси Пинкманом. Пробудившаяся «животная часть», часть сознания, «Оно», ищет спасения и удовольствий, а на пути к удовольствиям стоит неразрешенный подростковый конфликт, не преодоленные в свое время психологические табу.

⁴ Э. Берн выявил, что человек в возрасте старше шести лет может вступать во взаимодействие с другим индивидуумом на одном из трех уровней сознания: Родителя, Взрослого или Ребенка, в зависимости от ситуации и особенностей развития личности, степени близости и сложившихся отношений между людьми. Уровень Взрослого предполагает адекватное восприятие действительности. Уровень Родителя соответствует модели поведения, свойственной родителям – либо «Делай, как я сказал», либо «Делай не так, как я, а так, как я говорю». На уровне Ребенка проявляется поведение, видоизменяющееся под влиянием Родителей (например, угодливо), либо в творчестве или бунте. Берн утверждает, что все три уровня сознания – модели поведения, свойственны абсолютно всем индивидуумам, включая умственно отсталых. Эти модели поведения в гармоничном взаимодействии призваны обеспечить наиболее оптимальное функционирование личности, ее выживание. По активности или преобладанию одного из уровней можно судить о психологических проблемах индивидуума.

⁵ Имеется в виду прекращение влияния.

Ia.A. Parkhomenko, I.V. Kononov *What Walter White afraid?*
Structural features of the main conflict of the series "Breaking bad"

Это обстоятельство побуждает Уайта (после случайной встречи во время разгрома метлаборатории) обратиться к Пинкману в поисках «проводника» в мир кажущимися невинными удовольствий, которые сулят много «легких» денег. Между учителем (Уайтом) и бывшим нерадивым учеником (Пинкманом) устанавливаются новые взаимоотношения: учитель предлагает равноправное партнерство в преступном бизнесе. Глубинная потребность в разрешении подросткового конфликта Уайта определяет уровень дискурса между персонажами. Пинкман ожидает наставлений в родительском тоне, но Уайт строит свою стратегию общения, опираясь на «Детское состояние эго» [там же, с. 22], требует «впустить в игру». Пинкману это партнерство не нужно, поэтому Уайт прибегает к шантажу (1;1; 27:12 – 30:13).

Несмотря на то, что Уайт восхищает Пинкмана своими знаниями, дерзостью и талантом (1;1;42:55 – 43:26), Пинкман принимает наставничество Уайта не сразу. Пинкман «застрял» в проблемах идентичности пубертатного возраста. Для того чтобы разрешить этот свой конфликт и войти в «нормальный» социум, Пинкману также нужен Наставник. Родной отец отворачивается от Джесси, друзья и поделщики не соответствуют его интуитивным представлениям о том, каким должен быть Наставник, поэтому Пинкман приходит к Уайту с предложением «поговорить, устроить разбор полетов» (1;4;35:55 – 38:37). Очевидно, Уайт нужен Пинкману.

Так между Уайтом и Пинкманом устанавливается новый характер взаимодействия. Именно поэтому Наставником становится Уайт, для которого это совершенно новый опыт, поскольку в отношении родного сына данная функция не была реализована. Такое спонтанное наставничество повторно выталкивает Уайта за пределы его привычного мироощущения.

Это и есть точка второго перехода. Особенность этого перехода заключается в том, что позиция наставника становится для неокрепшего почти подросткового подсознания Уайта ловушкой, во многом способствовавшей превращению его комплекса неполноценности в комплекс превосходства.

Цели Уайта и Пинкмана тождественны и онтологически актуальны – пройти подростковую инициацию. После встречи оба персонажа начинают свой путь к новому состоянию сознания, которое определяется новым социальным статусом. В сознании Пинкмана доминирует подростковое «Оно», а сознание Уайта пребывает в состоянии доминирующего «Супер-Эго». Доминанты в сознании персонажей диаметрально: Джесси необходимо пробудить дремлющее «Супер-Эго», Уолтеру важно реабилитировать подавленное «Оно», по условиям художественного мира произведения они идеально подходят друг другу в качестве напарников. Только с помощью друг друга герои могут разрешить свои внутриличностные конфликты. Возникает микросоциум: «для того чтобы общество могло быть, нужно, по меньшей мере, двое людей и чтобы эти люди были бы связаны друг с другом связью взаимодействия» [Сорокин, 1994, с. 16]. Организация этого микросоциума соответствует социологическому канону, выведенному П. Сорокиным, удовлетворяя всем трем базовых условиям: «1) индивиды (по меньшей мере два); 2) их действия – акты; 3) проводники взаимодействия» [там же, с. 17].

Таким образом, героев объединяют не только общая цель, но также кооперативная деятельность, как самый мощный способ структурирования совместного континуума. Аксиологическое противостояние персонажей начинается с первой встречи и заканчивается гибелью Уайта. В течение всей истории взаимодействия персонажей, по мере их движения к резонансной точке инициации, меняются базовые основания мировоззрений персонажей, однако ни один из них не обретает способности принять ценности другого. Указанный ряд свойств партнерской пары Уайт – Пинкман обосновывает возникновение устойчивого микросоциума с внутренним непримиримым узлом противоречия, который обнаруживает себя в общем драматургическом контексте как ансамблевый Главный герой.

Обе «части» главного героя, и Уайт, и Пинкман, находятся в состоянии нормативного конфликта, описанного Э. Эриксоном [Эриксон, 2002].

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*
Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

Третья точка «перехода».

Уайту приходится быстро взрослеть: вторая и третья серии первого сезона отражают всего два дня жизни персонажей, и эти два дня наполнены напряженными размышлениями, содержание которых сводится к драматическому выбору, процессу преодоления Уайтом морального запрета на убийство. Тяжелые размышления Уайта сродни размышлениям Родиона Раскольникова: «Боже! ... да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп...» [Достоевский, 2014, с. 68]

Борьба внутри Уайта приобретает размах вопроса Раскольникова: «Тварь ли я дрожащая или право имею?» [там же, с. 463]. В обращении Уайта к головорезу Крэйзи Восемь – «Назови мне причину не убивать тебя» (1;3;28:00 – 28:20) – звучит страх перед нарушением моральных принципов, а не сострадание. Страх нарушить моральный запрет настолько силен, что один единственный, но критически важный контраргумент – «если я не убью его, то он убьет всю мою семью» – выглядит для Уайта неубедительно, пока не появляются веские доказательства намерений Крэйзи Восемь расправиться с Уайтом (1;3;35:53 – 37:12). Только прямая угроза заставляет Уайта нарушить моральный запрет, но все равно, он искренне и горько сожалеет, прося прощения у мертвого врага (1;7;39:50 – 40:10). Тем не менее, однажды нарушив моральный запрет, Уайт понимает, что он «право имеет».

Изменения, произошедшие с Уайтом, не позволяют ему вернуться к обычному образу жизни, его сознание необратимо изменилось. Нарушение морального запрета Уайтом, подобно его раку, пустило метастазы вседозволенности в сознании и способствовало разрешению его подросткового конфликта. Уайт перешагнул черту «взрослости» из страха перед смертью, но оправдываясь будущностью семьи. Он принял решение и выбрал порок.

Внутренний конфликт, вызревавший много лет, усиленный социальным пренебрежением, неизжитым подростковым комплексом, «мужским» давлением со стороны Хэнка, ограничением свободы в семье и «неудачей» в обретении «полноценного» наследника, получает возможность разрешения, потому что теперь Уайт знает ответ на вопрос Раскольникова: он «право имеет». Уайт не может принять помощь Шварцев, потому что к моменту предложения этой помощи он внутренне изменился, подростковый комплекс неполноценности компенсирован. Скрывавшийся за ним мировоззренческий конфликт получил перспективу разрешения. Открылась возможность разрешения основного внутреннего конфликта Уайта, который раскрывается на протяжении всего сериала, но обнаруживает себя только в последней серии последнего сезона.

Уайт изменился, но Скайлер и Хэнк не знают о «подвигах» Уайта, для них он все тот же интеллигент-подкаблучник. Перед Уайтом встает новая проблема: как вынудить Скайлер, которая поддерживает комплекс неполноценности Уайта, и Хэнка, по-прежнему воспринимающего Уайта как великовозрастного подростка, изменить отношение к себе? Встает вопрос разрешения конфликта уровня семейной идентичности.

Конфликт семейной идентичности.

Четвертая точка «перехода» героя из своего «внутреннего мира» во внешний художественный «мир» семьи приходится на эпизод «Семейный совет» (1;5; 28:30 – 39:02). На совете обсуждается вопрос необходимости лечения Уайта, Скайлер пытается оказать давление на Уайта «авторитетом» семьи. Уайт признается, что почти никогда не принимал самостоятельных решений, не высказывал собственного мнения (1;5;28:30 – 39:02). Это признание обнаруживает тот факт, что причина отказа от помощи Шварца кроется в страхе перед перспективой ограничения свободы выбора. К моменту семейного совета Уайт принимает решение «умереть в собственной постели», чтобы его все запомнили витальным, а не беспомощным инвалидом, страдающим от головокружений и тошноты (1;5;28:30 – 39:02).

Уайт отказывается от лечения, демонстрируя позицию, противоположную позиции Скайлер, но на следующее утро объявляет свое новое решение – лечиться. Кажется, что на изменение решения Уайта повлиял сын Уолтер-младший, назвавший Уайта трусом (1;2;30:03), и Скайлер, с ее страхом остаться без мужа с маленьким ребенком. Истинное же содержание этого эпизода в том, что запускается процесс разрешения конфликта семейной идентичности.

Скайлер вынуждает Уайта действовать, продолжая относиться к Уайту как к ребенку. На этом фоне завязывается сложно структурированная сюжетная линия взаимоотношений Уайта и Скайлер, развернутая на разных поведенческих уровнях: от скрытого противоречия до открытого межличностного противодействия.

Уровень внутреннего конфликта Уайта в своем развитии приводит к запуску межличностного конфликта Скайлер – Уайт. Уайт вступает в противостояние со Скайлер, потому что обрел цель: свобода выбора для полной самореализации.

Главным «оружием» в борьбе со Скайлер за обретение семейной идентичности для Уайта становится ложь. Идентификационный сбой в отношении семьи происходит в результате детского переживания Уайта, связанного со смертью отца. Отец запомнился Уайту как беспомощный, лишающийся рассудка больной человек, в то время как мать, стремясь оставить в памяти ребенка светлый образ отца, навязывала совершенно другие представления (4;10;24:15 – 28:53) (этим объясняется первоначальное решение не лечиться, озвученное в сцене с «говорящей» подушкой). Сочетание действительности, оставшееся в памяти ребенка, и вранье матери («ложь во спасение») повлияли на формирование его внутренней цели и модели поведения: оправданность вранья для создания «пристойной» картины мира, убежденность, что ложь всегда привлекательнее истины. Уайт чувствует себя ущербным, если происходят события, не укладывающиеся в заранее оговоренные рамки, если события в его восприятии нарушают норму, поэтому каждый раз компенсирует апперцептивную ущербность ложью.

Впервые ложь звучит из уст Уайта в самом начале первого эпизода первого сезона, в тизере, когда Уайт под звук сирен (как оказалось, пожарных машин, а не полиции), записывает видеообращение к семье, где уверяет, что все, что он делал, он делал для семьи. Это утверждение становится лейтмотивом линии отношений Уайт – Скайлер. Убитый Уайтом Крэйзи Восемь подсказал Уайту идею, моральное обоснование его «похода» за свободой: заработать деньги для семьи перед смертью (1;3;33:50). Эта идея становится оправдывающей мантрой для Уайта. Далее он врет жене, что покупал «травку» у Пинкмана (1;2;34:58 – 37:35), после покушения на Хэнка врёт Гусу о том, что возникли технические проблемы в производстве наркотика (3;8;34:43 – 36:03). «Прототип» Уайта – «Лжец» [Адлер, 1997]. Таким образом, комплекс неполноценности, заложенный матерью, Уайт может компенсировать только посредством лжи. Скайлер олицетворяет собой «Родительскую» (в значении Берна) позицию, призывающую к «правильности» и порядку, Уайт – бунтующую позицию «Ребенка», требующую свободы самовыражения, социального творчества. Невозможность для этой семейной пары выхода на уровень взаимодействия «Взрослый – Взрослый» заканчивается развалом семьи и личными трагедиями не только для участников противостояния, но и для их детей.

Развязка эпизода наступает, когда Уайт готовится к операции: на него начинает действовать наркоз, он выдает себя, проговариваясь о наличии у него нескольких телефонов (2;13;33:50). Доверие Скайлер окончательно исчезает, она уличает Уайта во лжи, семья Уайта разрушается (2;13;38:50).

Уайт-Лжец проиграл, но все еще неразрешенный конфликт семейной идентичности Уайта приводит к новому противостоянию между Скайлер и Уайтом-Хайзенбергом, диктатором. В завязке этого конфликта Скайлер вызывает полицию, чтобы выселить Уайта из их дома (3;3;7:30 – 16:00).

Пятым событием трансформации личности героя является сцена, в которой Уайт признается жене, что он лучший наркопроизводитель. Положение «лучшего варщика» обеспечивает Уайту

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

статус неприкосновенности в преступном мире, но окончательно выводит его за пределы законопослушного общества. Скайлер предлагает Уайту заняться отмыванием денег (3;11;37:50 – 38:44) и тоже выходит за границы легитимного социума. Постепенно позиция Уайта в «игре по Берну» со Скайлером меняется. Уайт пытается «перевести» Скайлер из положения «Родитель» в положение «Ребенок». «Я не в опасности, я сам опасность! Это я стучу в двери!» – заявляет Уайт жене, чем приводит ее в ужас (4;6;9:05 – 9:45). Скайлер пытается убежать, следовательно, она адекватно воспринимает действительность, демонстрирует позицию «Взрослый». Сам Уайт продолжает оставаться на позиции «Ребенок», требующей абсолютной свободы. Через «игру» Берна наглядно виден процесс перерастания комплекса неполноценности в комплекс превосходства.

Сцена признания Уайта в финальной серии, что все, что он совершил, он делал для себя, и ему это нравилось, является ключевой для понимания трансформации характера героя (5;16;33:25 – 34:17). Эта сцена свидетельствует о том, что Уайт разрешил для себя конфликт семейной идентичности, он выбрал свободу *от* семьи ради свободы *для* самоутверждения.

Конфликт «гендерной» идентичности.

Разрешение конфликта семейной идентичности тесно связано не только с конфликтом подростковой идентичности, но и с конфликтом «гендерной» идентичности, в свою очередь также переплетающейся с подростковым конфликтом. Поиск «гендерной» идентичности приводит к становлению и развитию еще одного межличностного конфликта: Хэнк – Уайт. Хэнк – полная противоположность Уайта, и внешне, физиономически, и внутренне, психологически. Правильность Хэнка, тот факт, что он представитель порядка (в смысле организованности) и «страж закона» (в смысле социального положения), становятся еще одной причиной перехода Уайта на «темную» сторону. Эта сюжетная линия выстраивается особым образом: Уайт много раз пытается спасти Хэнка, рискуя своей жизнью; оплачивает лечение и реабилитацию Хэнка; вместе с тем, периодически предает его, ведет за его спиной свою игру. В этой связке Хэнк выступает в качестве протагониста, он «двигает» эту сюжетную линию, а Уайт оказывает сопротивление. В отношениях с Хэнком Уайт движим желанием остаться в семье, защитить ее, но это желание находится в столкновении с потребностью индивидуации и мужского самоутверждения.

В конфликтной линии Хэнк – Уайт выделяется два этапа: скрытого противоборства и открытого противостояния. Скрытый этап начинается «заочно»: Хэнк смотрит запись камеры наблюдения, на которой Уайт и Пинкман воруют бочку с химикатом для производства наркотика (2;1;23:25 – 25:05). Этот этап можно назвать противоборством двух систем ценностей – правоохранительной системы в лице Хэнка и преступной вседозволенности в лице Уайта. Положение Уайта усложняется тем, что пытаясь самоутвердиться как мужчина (в социальном смысле) в пределах семьи, стать ее лидером, ему одновременно необходимо вести борьбу за независимость от семьи, сковывающей его свободу криминального «творчества».

В сцене «атаки» Уайта на Хэнка за влияние на Уолта-младшего на семейном торжестве (2;10;10:14 – 15:57) происходит «переход» границы внутреннего «мира» Уайта во внешний «мир». «Моя бутылка! Мой сын! Мой Дом!» – восклицает Уайт в кульминационном моменте эпизода. В этих словах обнажается «прорыв» меняющегося «мира» Уайта через границы статуйного неподвижного «социума» его семьи, с одной стороны, с другой стороны, зарождающийся комплекс превосходства Уайта. Хэнк действует с позиции «Родитель» в отношении Уайта и Уолтера-младшего, Уайт реагирует с позиции «Ребенок», его бунт бессмыслен и разрушителен, но это борьба за свое место в иерархии семейного социума и за право на родительское влияние на своего сына. Эту борьбу можно определить как первый этап в стремлении обрести адекватную гендерную идентичность.

Кульминационным моментом скрытого противостояния Хэнк – Уайт является сцена, в которой происходит еще одна заочная схватка между Хэнком и Уайтом, и Уайт убивает Гуса Фринга (4;13;37:51 – 38:19). В сцене, когда Уайт объявляет Скайлер, что он «выиграл» (4;13;47:30 – 48:19), происходит разрешение двух уровней конфликта: уровня «гендерной» идентичности и уровня конфликта семейной идентичности. Это не просто выигрыш в схватке с наркобароном, это внутренняя победа Уайта: он защитил свою семью, в первую очередь, Хэнка, и остался в своем «деле».

Противоборство обостряется после того, как Хэнк побывал на границе с Мексикой и на его глазах погибли его коллеги. После этого Хэнк стал одержим поиском Хайзенберга. Очевидно, что в психике Хэнка произошли серьезные изменения, которые неоднократно подчеркивают авторы: Хэнк утратил свою собственную социальную идентичность, в нем зародился комплекс неполноценности. Потребность Хэнка в компенсации своего комплекса неполноценности становится движущей силой в межличностном конфликте Хэнк – Уайт. Адекватная оценка действительности, позиция «Взрослый», которую Хэнк демонстрирует в эпизоде, когда Уолтера-младшего поймали при попытке купить пиво (1;5;20:58 – 24:51), меняется на позицию «Родитель».

Скрытое противоборство заканчивается, когда Хэнк находит книгу с автографом Беттикера в туалете Уайта и понимает, кем на самом деле является Уайт, «родственники» встречаются в гараже Хэнка (5;9;40:45 – 46:38), угрожают друг другу. Хэнк вступает в прямое столкновение с Уайтом. Уайт принимает вызов, происходит завязка открытого противостояния. Происходит еще одно событие «перехода» границы «миров» персонажей, и Хэнка, и Уайта.

Хэнк почувствовал страх, чувство, несовместимое с его социальным статусом борца со злом, представителя государственного правопорядка. После покушения и, особенно, после открытия Хэнка, что Хайзенберг это его свояк, член семьи, комплекс неполноценности перерастает в комплекс превосходства, происходит гиперкомпенсация. Авторы представляют параллельно психологические процессы, происходящие с персонажами Хэнка и Уайта. Хэнк стремительно утрачивает идентичность, Уайт обретает цельность. Оба персонажа, несмотря на различные «исходные позиции», погружаются в нормативный конфликт, описанный Э. Эриксоном как «близость против изоляции». И Хэнк, и Уайт демонстрируют «дистанцирование: готовность изолировать, а если необходимо – уничтожить те силы и тех людей, чье существование выглядит опасным для нас самих и чья «территория», кажется, захватывает пространство наших близких отношений. Развиваемые таким образом предрассудки (находящие применение и поддержку в политике и войнах) – просто более зрелые отростки на древе того слепого неприятия, которое во времена борьбы за идентичность резко и безжалостно разграничивает «свое» и «чужое». Опасность этой стадии заключается в том, что интимные, соперничающие и враждебные отношения человек испытывает к тем же самым людям» [Эриксон, 2002, с. 141]. Сталкиваются два комплекса превосходства: в случае Хэнка, комплекс усилен нормативным конфликтом утраты идентичности, в случае Уайта, комплекс усилен обретаемой цельностью.

Прямое вооруженное столкновение Хэнка и Уайта в пустыне становится кульминационной точкой конфликта между этими героями. Финал противостояния ироничен: Уайт много раз спасал Хэнка, но тот погибает именно по вине Уайта, пусть и невольной. Проиграли оба, семья разрушается, Уайту приходится бежать. Парадоксально, но аксиологически они оба выигрывают: в последние мгновения своей жизни Хэнк вновь обретает идентичность, его комплекс неполноценности разрешается, а Уайт становится знаменитостью, его портрет известен во всех штатах, о нем регулярно говорят по телевидению. Как говорил Хэнк Уолту-младшему, «плохих парней» знают все, а тех, кто их поймал, мало кто знает (3;8;33:05 – 34:20).

Следующий «слой» в разрешении уровня конфликта «гендерной» идентичности связан с противостоянием Уайт – Фринг. Между Уайтом и Густаво Фрингом состоялся прямой разговор о том, что значит быть мужчиной в семье (3;11;40:20 – 44:09). В этом диалоге Фринг выступает как наставник, помогает Уайту разобраться в себе в связи с кризисом «гендерной» идентичности,

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

наличие которого Фринг без труда разглядел у Уайта. Если в центре конфликта между Хэнком и Уайтом стоит Уолт-младший, то центром конфликта с Фрингом становится «названный» сын Уайта, Джесси Пинкман, второй персонаж ансамблевого главного героя произведения, и Хэнк как часть семьи Уайта.

И вновь, как и в случае разрешения уровня подросткового конфликта, «полем битвы» становятся отношения Уайт – Пинкман. Уайт не раз напрямую называет Пинкмана «сыном», в Пинкмане он видит продолжателя своего дела.

Борьба Уайта против Фринга за Пинкмана и Хэнка в разных ипостасях раскручивает пружину борьбы за «гендерную» идентичность. Поэтому развитие сюжета в противостоянии с Фрингом происходит в рамках означенных выше «переходов» вплоть до гибели Фринга от сделанной Уайтом бомбы.

Поражение свободы.

По мере приближения к развязке этой линии (Уайт – Фринг) меняются маркеры идентичности Уайта, он все меньше идентифицирует себя через привычный, «законопослушный» социум, его таланты – химика, лжеца, манипулятора людьми – рвутся к свободе. Уайт стремится создать свой собственный социум, чтобы в нем найти свое новое «лицо».

Уайт вынужден отказаться от всякой морали, в том числе и преступной, во главу угла становится принцип личной потребности, личного интереса, который важнее всякой морали. Талант Уайта проявляется не только в его узкой профессиональной сфере, химии, но и распространяется на поле социального взаимодействия. Уайт успешно формирует имидж криминального авторитета Хайзенберга, обретает известность как в криминальных кругах, так и в поле легального, но пока еще узкого социума – органах правопорядка: Хэнк начинает на него охоту.

Дальнейшее движение героя через лабиринты сознания в «царство ночи», в глубины подсознания аллегорично выражены в новом месте работы, в пещере «Минотавра»-Фринга, в подземном бункере. Но преступная слава и деньги загоняют Уайта в капкан: он, фактически, становится заложником Фринга. Подземелье, в котором находится «суперлаба» оказывается Преисподней.

Чем громче слава Уайта-Хайзенберга, тем уже поле свободы для Уайта. С одной стороны, «давит» Хэнк, с другой – Фринг и мексиканские «наркобароны». Уайт медленно приходит к пониманию, что свободу надо искать не в реальном мире, а в собственном сознании.

Эпизод «Муха» (3;10) обнажает это прозрение. Покушение на Хэнка, а главное, обстоятельства, вскрывшиеся после покушения (анонимный звонок Хэнку, предупреждение о готовящемся нападении), открывают Уайту глаза – убийцами руководит Фринг (3;8;40:45 – 42:55), – заставляют Уайта задуматься над тем, что будет с ним дальше. Мифический «Ангел смерти», – муха, обнаруженная в подземной лаборатории, – погружают Уайта в размышления. Главный вопрос, который он пытается для себя разрешить, это определить момент, «точку невозврата», когда был компромисс между Признанием и Свободой. Потому что деньги и признание не дают свободы автоматически.

Происходит следующее пересечение границ внутреннего «мира» Уайта и внешнего художественного «мира» произведения.

Дж. Кэмпбелл утверждает, что для перехода в новое сознательное и бессознательное состояние необходим перенос основного внимания с внешнего мира на внутренний, на сложившееся еще в детстве бессознательное [Кэмпбелл, 1997, с. 64]. Именно в бессознательном находятся все потенциальные возможности жизни, прежде никак не реализованные. Это провоцирует начало движения к истинному личностному «Я», способному воспринимать и ассимилировать архетипические образы.

Стремление к свободе приводят Уайта к ряду столкновений с Гусом Фрингом. Разрушение лаборатории после убийства Фринга означает конец рабства и, одновременно, конец плена у Подсознания. В очищающем огне исчезают все следы прошлой жизни, обрываются все связи с «Минотавром». Уайт окончательно определяется, кто он: представитель картеля с опаской произносит имя «Хайзенберг».

Особенность этого перехода в том, что комплекс превосходства Уайта достигает границ сознания Уайта, психика уже не в состоянии справиться с ограничением в компенсации, состояние Уайта, вероятно, психоаналитики определили бы как психоз.

Мотивационная модель поступков главного персонажа. Страхи и потребности.

Намерение Уайта убить Пинкмана после того, как Пинкман дал Хэнку показания на Уайта, свидетельствует о том, что «Оно» Уайта подчинило его «Супер-Эго», мораль подчинена инстинктам. Это еще одно ключевое событие в эволюции персонажа, а точнее, в его нравственной деградации – нравственное «дно». Авторы подчеркивают изменение доминант в сознании героя тем, что он становится фактическим руководителем банды рецидивистов-фашистов, абсолютного зла.

На предательство Пинкмана подвигло осознание ужаса преступлений, совершаемых Уайтом, «Супер-Эго» Пинкмана взяло под контроль его «Ид». Позже расплатой за грехи для Джесси становится рабство у бандитов, сбежать не позволяет мораль, чувство ответственности за жизнь мальчика Брока.

Уайт оказывается в той реальности, которую создал сам, осознанно: он воплощение зла, он – преступник, известный на всю страну. Плата за признание и славу – утрата семьи. От него отказываются все: родной сын и «названный» (Пинкман), жена и Шварцы. Вновь происходит обязательное для мифа переодевание, герой выбирается из «волшебного леса». Уайт отказался от безвозмездной помощи друзей, прошел инициацию, избавился от нескольких уровней внутреннего конфликта, добился «славы», денег, освободился от оков семьи, избавился от унижения мужского достоинства. Можно начинать жить заново, но Уайт возвращается туда, где его все знают, где его боятся. Здесь важно определить мотивацию героя.

В пятой серии первого сезона Гретхен убеждает Уайта принять помощь, говорит, что часть их денег принадлежит Уайту (1;5;44:05 – 46:20). Уайт считает это подачкой, в кафе Уайт ссорится с Гретхен, обвиняет ее в том, что она и Элиот на его научной разработке делают миллионы (2;6;29:34 – 33:52). В эпизоде последней встречи с Элиотом и Гретхен Шварц (5;16; 8:00 – 16:38) Уайт принуждает бывших коллег принять его «грязные» деньги и обеспечить ими будущее своей семьи. Получается, что Уайту важно, чтобы деньги были заработаны им, а Шварцы, «добрые люди», были унижены, запуганы, подчинены воле Уайта. Опять возникает вопрос о глубинной мотивации персонажа.

Ключ к пониманию отношений со Шварцами лежит в шестом эпизоде пятого сезона, Уайт признается Пинкману: «Я с коллегами по аспирантуре создал бизнес... Потом кое-что случилось, не буду вдаваться в подробности, я по личным причинам покинул компанию... я слил мою долю, мой потенциал, за пять тысяч долларов... Я хочу построить империю» (5;6;28:10 – 32:02). В этих «личных причинах», в этом сожалении о дешево «слитом потенциале» кроется смысл всего происходящего с Уайтом. Реплика Джесси о том, что «метимперия не повод для гордости», не имеет никакого значения для Уайта, о чем и свидетельствует последняя встреча со Шварцами.

Шварцы воплощают все то, чего не получил Уайт: всемирную известность, славу ученого и деньги. Если бы Уайт принял предложение Элиота Шварца, он навсегда остался бы «вторым» в этом дуэте, его талант не смог бы раскрыться свободно, гениальность Уайта осталась бы в тени Шварца. Если бы Уайт принял предложение Гретхен Шварц, он признал бы свою слабость, неправоту, ошибку, обнажил бы истинный мотив своего ухода от Гретхен – несостоятельность «великого одиночки», который без волевого управления и власти Элиота ничего не значит. К моменту разговора с

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

Элиотом на дне рождения, а чуть позже с Гретхен, Уайт уже знает свой ответ на вопрос Раскольников. Проснувшийся животный инстинкт указал путь к удовольствию – это обретение неограниченной власти как вершины свободы и самореализации таланта. А настоящее удовольствие всегда порочно. В современном «цивилизованном» обществе неограниченная власть может быть только у преступника, у того, кто существует по ту сторону закона.

Таким образом, эпизод подчинения Шварцев воле Уайта (5;16;8:00 – 16:38) разрешается полным триумфом Уайта. Его преступная известность превзошла легитимную славу Элиота Шварца. Тем самым Уайт достигает цели – подчиняет своей воле бывшего друга и партнера. Комплекс неполноценности окончательно перерастает в комплекс превосходства. Разворачивается последнее сюжетное взаимодействие с законопослушным социумом, миром положительных героев, к которым относятся Шварцы. Уайт не только больше не зависит от их мнения и воли, он сам сформировал представление о себе и использовал его в своих целях.

«Настоящее удовольствие незаконно», «плохих парней знают лучше, чем тех, кто их поймал». Значит, истинная слава будет у того, кто хуже «плохих парней», а истинное наслаждение – в самовластной незаконной расправе с преступным миром, которая обнажает гипертрофированную самооценку для Уайта чувства полного превосходства над миром (5;16;37:15 – 50:45). Формальным оправданием для его Эго выступает стремление защитить свою семью (люди Джека угрожали Скайлер (5;15;15:36 – 18:01)) и отомстить за смерть Хэнка (Джек ослушался Уайта и убил Хэнка (5;13;32:52 – 5;14;19:19)). Расправа с бандой ставит точку в развитии ценностной парадигмы превосходства Уайта: больше нет ни одного достойного соперника.

Спасение Пинкмана из рабства, готовность сделать это ценой собственной жизни, еще одна, крайняя, форма компенсации комплекса превосходства (5;16;37:15 – 49:38). Пинкман будет жить по воле Уайта.

Освобождение Пинкмана, уничтожение банды Джека приводят Уайта к следующей точке перехода: Уайт перестает быть вторичным по отношению к социуму, субъектно-объектные отношения перевернулись на сто восемьдесят градусов. Свобода для Уайта оказывается свободой выбора идентичности, он тот, кто он есть, и социум подтверждает то, что Уайт хочет, чтобы было подтверждено.

Главный конфликт. Инобытие.

Содержание главного конфликта сериала: безграничная свобода таланта (гения) против нравственных и этических норм общества, как законопослушной его части, так и преступной. Развитие всех уровней главного конфликта происходит в результате «перехода» внутреннего «мира» героя во внешний художественный «мир» экранного произведения. Каждый «переход» создает сюжетное событие,двигающее историю. Связь сюжетных линий разбираемого экранного произведения опирается на внутренний конфликт героя.

Вместо интеграции в социум и избавления от зависимостей апперцептивно воспринимаемых ущербностей происходит перерастание комплекса социальной неполноценности, через гиперкомпенсацию, в комплекс социального превосходства, к формированию авторитарной личности, диктатору. Внутри сознания Уайта был скрыт диктатор, но внешние обстоятельства не позволяли Уайту выпустить этого диктатора наружу. Внутренняя гиперболизированная потребность власти и мирового признания для реализации своего таланта, превращения таланта в гениальность в начале истории вошли в острое противостояние с реальным социальным статусом Уайта, ограничивающим его свободу, вызвали жажду реванша.

В ходе разрешения внутреннего конфликта «психика» персонажа меняется под воздействием личных представлений о себе, со всеми вытекающими внутренними требованиями к своему социальному статусу и реальному месту в социуме. Инаковость обуславливает уровень достатка, место в социальной иерархии. Уайт создает свое Иное Бытие. Существование Уайта меняется, вместе с ним меняется его акт-существования. Этот сложный процесс изменения можно определить рядом тезисов Э. Левинаса:

1. «Существовать в мире – значит действовать, и притом так, что объект нашего действия есть, в конечном счете, наше существование» [Левинас, 1998, с. 56]. Уайт меняет способ действия по отношению к вышеупомянутому объекту действия, поэтому логично, что «существование» меняется.

2. «...свобода от анонимного акта-существования становится в существующем прикованностью к себе, – прикованностью самоотожествления. ... Если отвлечься от всякой связи с будущим и прошлым, то субъект оказывается навязан самому себе, и притом в самой свободе своего настоящего» [Левинас, 1998, с. 63]. В конце экранного произведения Уайт теряет осознание себя в прошлом, отказывается от себя в будущем, он осознает себя только в бесконечно повторяющемся настоящем, в «бдении», когда «сон», «отдых» от постоянного «схватывания» себя в своем акте-существования невозможен, то есть, в вечности.

3. «Акт-существования можно охарактеризовать также через понятие вечности, ибо без существующего он не имеет точки отсчета. Вечный субъект – это *contradictio in adjectio*, ибо субъект уже есть некое начало. Вечный субъект не только не может ничего начать вне себя, он и в себе невозможен, ибо в качестве субъекта он должен быть началом и исключить вечность. Вечность неутолима, так как нет субъекта, который взял бы на себя ответственность за нее» [Левинас, 1998, с. 34]. В вечность, в покой, где отсутствует потребность индивидуации, уходит Уайт с блаженной улыбкой на устах.

Превращение Уайта из обычного, среднестатистического члена общества в «Иного», процесс его самоидентификации происходит в непрерывном столкновении персонажа с художественным «социумом» сериала.

Картина этого социума в сериале «Во все тяжкие» собирается из двух основных составляющих. Первая – изображение реально существующих социальных групп: семья, школа, государственные органы правопорядка, бандитские объединения, трудовые сообщества («фирмы»). Вторая возникает в ходе взаимодействия персонажей. Раскрытие внутреннего конфликта главного героя отражается на его социальной активности, формирует социальное явление, сюжет выстраивается как социальный акт. Это социальные явления, возникающие в ходе развития сюжета, вымышленные социальные явления. Возникает мифический тип поведения персонажей, обусловленный той или иной формой принуждения – мифический социальный факт [Дюркгейм, 1995, с. 12-18]. Образуется спираль: *становление внутреннего конфликта героя есть результат его социального бытия в рамках художественно осмысленных изображений реально существующих социальных явлений*. Развитие конфликта через точки взаимодействия внутреннего «мира» героя с внешним художественным «миром» приводит к столкновению социальных явлений, генерированию новых социальных фактов, в результате чего в пространстве произведения образуются новые группы социальных явлений – мифический «мир». Этот «мир» вымышленный, но онтологически уходит в реальные социальные явления. Изображенные реальные социальные явления и вымышленные социальные явления пересекаются во всех сюжетных точках всех нарративных линий: завязках, кульминациях, развязках, финалах.

Становление «Иного» в мифическом социуме сериала представляет собой «переозначивание» «Я-субъекта», обретение им объектности.

«Иным» персонаж Уайта становится по отношению к обществу, ко всем социальным стратам, а не только по отношению к себе самому. «Я» героя сериала в начале сюжета осознает себя таковым только через «Другого», то есть через персонификацию социальных групп, с которыми сталкивается. Но «Другой» определяет «Я», объективирует его, задает рамки, ограничивает свободу «Я». Преодолеть эти ограничения, значит отказаться от «Другого», или подчинить, подавить его, навязать свое субъективное, превратить его в объект. Комплекс превосходства Уайта избавляет его от зависимости самоидентификации в контексте «Другого». В конце сериала Уайт становится объектом для самого себя, тождественным самому себе, а значит, достигает онтологического одиночества, в котором кроется вся мощь индивидуалистского начала, весь ресурс творчества, абсолютная внеэтичная свобода.

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

Содержание и разрешение основного внутреннего конфликта раскрывается через драматическое действие – этапы разрешения выявленных уровней внутреннего конфликта: каждый уровень, так или иначе, связан с тематическими полями *свободы и таланта*. Авторы экранного произведения задают два вектора темы свободы: свободы «От» и свободы «Для»: от родительской опеки, от давления внутри семьи, от мнения общества, от страха смерти; для обретения мужской идентичности, для раскрытия таланта, для влияния на общественное мнение, для обретения бессмертия через продолжателя дела – избранного талантливого наследника. «Закрывая гештальт» на каждом из уровней внутреннего конфликта, Уайт приближается к разрешению своего главного конфликта.

Развитие главного конфликта сериала «Во все тяжкие» раскрывается через соотнесение тематических полей свободы и таланта, противопоставленных тематическим полям *законности и морали*. Психологические личностные модели позволили создать сложную и противоречивую систему образов персонажей. Понимание эволюции характера главного героя стало возможным в результате деконструкции ключевых точек «перехода» границ внутреннего мира героя во внешний художественный мир, таким же образом выявляется алгоритм главного конфликта – через пересборку содержания нарратива на основе теорий и наработок из области психологических дисциплин. Фабула сериального продукта сконструирована в соответствии с положениями учений З.Фрейда, А.Адлера, К.-Г.Юнга, Э.Эриксона, Э.Берна, С.Карпмана.

Модель структурного разбора главного конфликта с применением психологических практик в контексте жанра триллер способствует дальнейшей разработке категориального аппарата жанра, может служить тестовым инструментом на стадии девелопмента сериального экранного продукта, позволяет верифицировать мотивы художественного социального действия персонажа и соотносить мифический нарратив произведения с современными научными представлениями о моделях поведения индивидуума.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Во все тяжкие / Breaking Bad (2008 – 2013, авт. Винс Гиллиган, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Дмитриева В. Психология кино: учебно-методическое пособие. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Государственный университет, [2017?]
2. Достоевский Ф. Преступление и наказание. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.
3. Московская школа нового кино. Курсы: Психология для сценаристов и режиссеров; Психология кино. URL: <https://newcinemaschool.com/ru/predmety-i-kursy> (дата обращения: 13.12.2018)
4. Фомина В. Персонаж и характер: амбивалентность образа киногероя. URL: <http://conference-spbu.ru/en/conference/36/reports/5597> (дата обращения: 13.12.2018)
5. Шилова Т. «Дорога перемен». Трансактно-аналитическое исследование фильма URL: <http://www.transactional-analysis.ru/thinking/257-doroga> (дата обращения: 13.12.2018)

ЛИТЕРАТУРА

1. Адлер А. Наука жить. – Киев: Port-Royal, 1997.
2. Берна Э. Игры, в которые играют люди: психология человеческих отношений / Пер. с англ. А.И. Фет. – Sweden, Philosophical arkiv, 2016.
3. Бубер М. Диалог // Два образа веры. – Москва: Издательство АСТ, 1999.
4. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2015.
5. Деррида Ж. О грамматологии. – Москва: Издательство «Ad Marginem», 2000
6. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. – Москва: Канон, 1995.
7. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2014.

Ia.A. Parkhomenko, I.V. Kononov *What Walter White afraid?*
Structural features of the main conflict of the series "Breaking bad"

8. Карпман С. Жизнь, свободная от игр. – Санкт-Петербург: Метанойя, 2016.
9. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. – Москва: Ваклер; Рефл-бук; АСТ, 1997.
10. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. – Санкт-Петербург: Высшая религиозно-философская школа, 1998.
11. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998.
12. Сорокин П.А. Общедоступный учебник социологии. Статьи разных лет. Ред. Л.А. Голосенка [и др.] / Ин-т социологии. – Москва: Наука, 1994.
13. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. – Москва: Просвещение, 1990.
14. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис. – Москва: Издательская группа «Прогресс», 1996.
15. Эрикссон Э. Детство и общество. – Санкт-Петербург: Речь, 2002.
16. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. – Санкт-Петербург: «Питер», 1930.
17. Юнг К.-Г. Божественный ребенок: / воспитание: Сб. – Москва: «О. АСТ-ЛТД», 1997.

SOURCES

1. Dmitrieva V. *Psihologiya kino: uchebno-metodicheskoe posobie* [Psychology of cinema: educational manual] Saint-Petersburg, Saint-Petersburg State University, [2017?]
2. Dostoevsky F. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and Punishment], Saint-Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014.
3. Fomina V. *Personazh i karakter: ambivalentnost' obraza kinogeroya* [Character and nature: the ambivalence of the image of the movie hero], URL: <http://conference-spbu.ru/en/conference/36/reports/5597> (date of access: 13.12.2018)
4. Moskovskaya shkola novogo kino. Kursy: Psihologiya dlya scenaristov i rezhysserov; Psihologiya kino [Moscow School of New Cinema. Courses: Psychology for screenwriters and Directors; Psychology of cinema], URL: <https://newcinemaschool.com/ru/predmety-i-kursy> (date of access: 13.12.2018)
5. Shylova T. *"Doroga peremen"*. *Transaktno-analiticheskoe issledovanie filma* ["The road of change". Transactional and analytical study of the film], URL: <http://www.transactional-analysis.ru/thinking/257-doroga> (date of access: 13.12.2018)

REFERENCES

1. Adler A. *Nauka zhyt'* [The Science of Living]. Kyev, Port-Royal, 1997.
2. Berne E. *Igry, v kotorye igrajut ljudi: psihologiya chelovecheskih otnoshenij* [Games people play : the psychology of human relationship], transl. Engl. by A.I.Fet. Sweden, Philosophical arkiv, 2016.
3. Buber M. *Dialog // Dva obraza very* [Dialogue // Two ways of faith (collection)]. Moscow, Publishing house ACT, 1999.
4. Vogler K. *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer's Journey: Mythic Structure for writers]. Moscow, Alpina Non-fiction, 2015.
5. Derrida J. *O grammatologii* [Of Grammatology]. Moscow, Publishing house "Ad Marginem", 2000.
6. Durkheim E. *Sociologiya. Yejo predmet, metod, prednaznachenie* [Sociology. Its subject, method, purpose]. Moscow, Kanon, 1995.
7. Indick W. *Psihologiya dlya scenaristov. Postroenie konflikta v vashem suzhete* [Psychology for screenwriters. Building conflict in your script]. Moscow, Alpina Non-fiction, 2014.
8. Karpman S. *Zhyzn', svobodnaya ot igr* [A game free life]. Saint-Petersburg, Metanojya, 2016.
9. Campbell J. *Tysyachelikij geroj* [The hero with a thousand faces]. Moscow, Vakler; Refl-book; ACT, 1997.
10. Levinas E. *Vremya i drugoj. Gumanizm drugogo cheloverka* [The time and the other. Humanism of the other person]. Saint-Petersburg, Higher religious and philosophical school, 1998.
11. Lotman U. *Struktura hudozhestvennogo teksta // Lotman U.M. Ob iskusstve* [The structure of the artistic text. About art]. Saint-Petersburg, "Iskusstvo – SPb", 1998.
12. Sorokin P. *Obschedostupnyj uchebnik sociologii. Stat'i raznyh let* [Public textbook of sociology. Articles of different years], edit. by L.A. Glosenko [and other], Inst. of sociology. Moscow, Nauka, 1994.
13. Freud S. *Psihologiya bessoznatelnogo: sbornik proizvedenij* [Psychology of the unconscious: Collection of works]. Moscow, Prosveschenie, 1990.
14. Erikson E. *Identichnost': junost' i krizis* [Identity: Youth and Crisis]. Moscow, Publishing group "Progress", 1996.
15. Erikson E. *Detstvo i obschestvo* [Childhood and Society]. Saint-Petersburg, Rech', 2002.
16. Jung K.G. *Problemy dushy nashego vremeni* [Modern man in search of a soul]. Saint-Petersburg, "Piter", 2017.
17. Jung K.G. *Bozhestvennyj rebenok:/ vospitanie* [The divine child:/ education], Collec. Moscow, "O. ACT-LTD", 1997.