

УДК 792.8.05:778.5+792.8и

## К вопросу о методе исследования главного конфликта телесериала в психологическом контексте (на материале сериала «Клан Сопрано»)

Кононов И. В.

### Аннотация

Актуальность работы обусловлена необходимостью дальнейшего изучения проблем сюжетосложения сериальной продукции в связи с растущим зрительским спросом на этот вид контента. В качестве предмета апробационного разбора выбран драматический сериал «Клан Сопрано» (“The Sopranos”, 1999–2007, HBO, США). Предложенные в статье метод позволил не только определить основные мотивы главных героев произведения и структуру главного конфликта, но и выявить композиционные особенности этого экранного продукта.

### Ключевые слова

главный конфликт, телесериал, исследование композиции, Клан Сопрано, драма, триллер

UDC 792.8.05:778.5+792.8и

## To the question of the method of studying the main conflict of the TV series in a psychological context (based on the material of the series “The Sopranos”)

KONONOV I. V.

### Abstract

Relevance of the article is due to the requirement to further study the problems of plot structure of TV-series products in connection with the growing audience demand for this type of content. As the subject of analysis was selected the drama TV-series “The Sopranos” 1999–2007, HBO. The method permits to determine the motives of the main characters of the work, and the structure of the main conflict, but also to identify the compositional features of the screen product.

### Key words

main conflict, TV-series, research of composition, The Sopranos, drama, thriller

Начало XXI века в экранной индустрии ознаменовалось, в том числе, всплеском зрительского интереса к игровым телесериалам. Даже на первый взгляд неискушенного зрителя очевидно, что причина этого всплеска не только в технологическом прорыве, сделавшем доступным экранный контент в сети Интернет. Качественные изменения произошли в самом сериальном продукте, организация повествования существенно усложнилась, авторские высказывания часто вызывают споры, а работа производителей — продюсеров, режиссеров, актеров, сценаристов — получает высочайшие оценки профессионалов киноиндустрии. Но главное многократно возрос зрительский интерес. Позволим себе утверждение, что зрителя не в последнюю очередь интересует сюжет. Сюжет, его сложность и актуальность напрямую зависит от того, как организован главный конфликт произведения. В этой связи встает вопрос методики исследования главного конфликта игрового драматического телесериала. В номере 35 журнала «Артикульт» вышла, в соавторстве с Я. А. Пархоменко, статья автора данного доклада «Чего боится Уолтер Уайт? Структурные особенности главного конфликта сериала “Во все тяжкие”». В статье анализируется драматическая структура и совокупность центральных конфликтов телесериала «Breaking Bad» (на отечественном телевидении — «Во все тяжкие») в психологическом контексте. Предлагается методика анализа внутреннего конфликта главного героя на базе общеизвестных и утвердившихся в практике кинодраматургии наработок известнейших психологов, таких как З. Фрейд, К.-Г. Юнг, А. Адлер, Э. Эриксон, Р. Мэй, Э. Берн.

Производится деконструкция событий экранного произведения в психоаналитическом контексте, выявляются этапы формирования, развития и разрешения внутреннего конфликта главного героя, воссоздаются мотивационные и поведенческие модели протагониста, выстраивается картина его взаимоотношений с «социумом» художественного произведения, определяются тематические поля, в рамках которых происходит драматическое действие.

Целью данной работы является проверка предложенного метода исследования драматического конфликта экранного произведения. В качестве объекта исследования выбран главный конфликт сериала «Клан Сопрано» («The Sopranos», 1999–2007), автор Дэвид Чейз, США. Выбор обусловлен тем, что этот экранный продукт не только обладает большим количеством престижных наград, но и стал своеобразным прорывом в телевизионной индустрии, изменив представления о художественных и коммерческих возможностях сериала.

I.

Главный герой, босс преступной организации Тони Сопрано, оказывается в кресле психотерапевта после того, как испытал паническую атаку и потерял сознание. Причиной атаки оказался страх потерять семью. Деконструкция событий сериала показывает, что под семьей героя понимается три социальных явления, триединое «пространство», внутри которого действует главный герой. Условно назовем эти «пространства» «Тони — сын», «Тони — муж и отец», «Тони — босс мафии».

В первой части этого «пространства» Тони сын, племянник, младший член семьи. Над ним, с точки зрения традиционной для западной культуры иерархии, стоит мать, Ливия, дядя Джуниор Коррадо Сопрано, а также незримо присутствует покойный Джонни Сопрано, отец главного героя. Взаимодействие персонажей в рамках этого «пространства» происходит в пределах трех основных линий:

- Линия Тони — Ливия (Пространство «Тони — сын»);
- Линия Тони — Коррадо (Пространство «Тони — сын»);
- Линия Тони — Джонни (Пространство «Тони — сын»),

а также нескольких вспомогательных, непосредственно не влияющих на сюжет:

- Линия Ливия — Коррадо;
- Линия Коррадо;
- Линия Дженис Сопрано;
- Линия Дженис — Коррадо.

Психологический контекст анализа данного экранного произведения базируется на общепринятых в психологической науке положениях. Общим для всех доктрин здесь является утверждение, что формирование характера индивидуума происходит в детстве под воздействием ближайшего окружения ребенка — матери, отца, близких родственников. Поэтому, исходя из нашей методической установки, следует уделить особое внимание характеристике главных персонажей и содержанию этих линий. События сериала происходят в середине 1990-х годов, главному герою сорок лет, следовательно, его детство проходило в 1960 — начале 1970-х. Это период, с одной стороны, «хиппи», «Битлз», сексуальной революции, с другой стороны, укрепления и расцвета преступного клана Нью-Джерси (где происходят события в сериале). Отец Тони, Джонни Сопрано был боссом мафиозной семьи, заслужил почет и уважение в мафиозном мире. Однако дома Тони видел, как мать держит отца в «ежовых рукавицах», «превращает» Джонни в «мышь». Ливия игнорировала внешний статус супруга, а в актуальном времени художественного мира произведения переносит это же отношение и на Тони [1;1;14:00–17:00]<sup>3</sup>. Противоречивое положение грозного «мафиози» Джонни Сопрано, обусловленное отношением к нему Ливии, способствовало формированию в сознании Тони представление об ущербности «босса семьи». Страх, с одной стороны, оказаться недостойным отца, с другой стороны, занять его место «мышь» рядом с матерью, превращается в фобию. Очевидна фиксация персонажа Тони Сопрано на проблеме детского, формирующегося в возрасте четырех — шести лет, представления о социальном прототипе [1, с. 3–5], в качестве которого был, вероятнее всего, выбран Джонни Сопрано. Однако гендерная полноценность этого прототипа обесценена Ливией. В результате у героя формируется комплекс неполноценности, выраженный в чувстве вины. Невозможность добиться теплого отношения матери к себе, «недолюбленность», по выражению А. Адлера, формирует в индивидууме комплекс неполноценности, влияющий на формирование «стиля жизни» [1, с. 15–25]. Однако наличие комплекса неполноценности еще не означает наличие внутреннего конфликта у персонажа. Комплекс неполноценности представляет собой «сжатую пружину» конфликта. Чтобы комплекс превратился в конфликт, требующий разрешения, необходим «спусковой крючок», запускающее событие, разрывающее «кольцо компенсации». Таким событием и становится отлет семейства уток из бассейна семейства Сопрано [1;1;18:50–20:00] и, как следствие, Тони оказывается на приеме у психотерапевта. Ливия узнает о проблемах Тони, но вместо сочувствия и поддержки сыну, она высказывает еще больше пренебрежения, и даже провоцирует Коррадо на организацию покушения на собственного сына.

После смерти Джонни по традиции место наставника должен был занять «Джуниор» Коррадо Сопрано. Тони стремится держаться традиции, но оказывается, что деловые качества у Тони выше, чем у Коррадо. В отношениях с Коррадо Тони оказывается в положении старшего брата, а не племянника. Деловые отношения вступают в конфликт с родственными. Главному герою в разрешении его внутреннего конфликта противостоят его самые близкие родственники.

Авторами сериала предлагается психологическое обоснование причин этого противостояния. Ливия, старшая сестра в семье, испытывала недостаток внимания в детстве внутри семьи в эпоху экономического кризиса в США, позже оказалась в тени мощной фигуры своего мужа. Комплекс неполноценности Ливии нашел отражение в ее стремлении манипулировать окружающими, требованием повышенного внимания к себе. Ливией движут страх и отчаяние, свойственные финальной, восьмой стадии развития личности [5, с. 100–153].

Коррадо, ровесник Ливии, его детство, как и детство Ливии, протекало в эпоху Великой депрессии в США. В результате Коррадо, в силу национальной традиции итальянцев в США держаться вместе, семьей, не смог покинуть город, вынужден был всю жизнь находиться в «тени» мощной фигуры брата. Можно предположить, что по этой причине не обзавелся собственной семьей, не имеет наследников. Коррадо, даже когда Тони выдвигает его на «пост» главы семьи, не может успокоиться и ищет способы отомстить сыну за отца, прилагает избыточные усилия для компенсации апперцептивно воспринимаемой «ущербности». Происходит гиперкомпенсация комплекса неполноценности, который перерастает в комплекс превосходства. Коррадо, как и Ливия, находится на завершающей стадии формирования личности, он в отчаянии из-за бессмысленно прожитой жизни, им овладел страх перед беспомощностью, смертью, небытием.

Цели персонажей Ливии и Коррадо сталкиваются с целью Тони — обретение идентичности через власть в единстве семьи во всех трех пространствах. Пожизненная позиция «второго» объединяет персонажей, их стремление удерживать консервативные традиции, пусть даже обусловленные «страхом конца жизни», желанием «вернуться» в молодость, делает их союзниками, а стремление выбиться в лидеры в пределах криминального сообщества, объединяет их в один противостоящий главному герою персонаж — ансамблевого антагониста.

Их цель — стать лидерами — теоретически может быть достигнута только в том случае, если сохранятся старые морально-этические принципы «мафии». Но эта цель оказывается недостижимой, так как в основе действий ансамблевого антагониста лежит потребность в компенсации своих комплексов неполноценности, а не стремление разрешить нормативный конфликт. Походы главного героя к женщине-психоаналитику в контексте исторической ретроспективы выглядят несоответствующими сложившимся представлениям о личных качествах главы криминального социума. Когда секрет главного героя становится

<sup>3</sup> Здесь и далее в квадратных скобках указана ссылка на фрагмент в сериале, где [первая цифра номер сезона; затем номер серии (эпизода); с какой минуты; секунды по какому минуте; секунду]. — Прим. авт.

достоянием преступной общественности, мнения соратников по организации разделяются, доминирующим, неожиданно для Тони, оказывается понимание и принятие подчиненными его проблем. К смерти Тони приговаривают только Коррадо и Ливия, возникает межличностный конфликт.

Эту сюжетную линию запускает Ливия, подталкивая Коррадо к действию. В стадии межличностного конфликта Ливия и Коррадо превращаются из ансамблевого антагониста в ансамблевого протагониста.

После смерти Ливии Коррадо остается один, напряжение между протагонистом (Коррадо) и антагонистом (Тони) ослабевает. Межличностный конфликт теряет напряжение, драматическое действие уходит в «эшелон» внутреннего конфликта Тони Сопрано, персонаж возвращается на свою «позицию» протагониста, развивающийся внутренний конфликт которого двигает сюжет.

Внутреннее напряжение Коррадо в поисках способов гиперкомпенсации остается, это напряжение он разрешает через выстрел в Тони. Разрешение межличностного конфликта становится кульминацией всего сериала.

Драматическая ситуация «зависает», возникает напряженное ожидание — что выберет Тони: месть или семейные ценности?

II.

Во второй части семейного «пространства» Тони отец и муж, глава семьи, здесь «под ним» находятся его жена Кармела, дочь Мэдоу и сын Энтони-младший («пространство» «Тони — муж и отец»). Сюжет развивается в рамках нескольких основных линий:

- Линия Тони — Кармела;
- Линия Тони — Мэдоу;
- Линия Тони — Энтони-младший;
- Линия Тони — Крисси;

и вспомогательных:

- Линия Кармелы;
- Линия Мэдоу;
- Линия Тони-младший.

Модель поведения отца главный герой переносит в пространство «Тони — муж и отец». С одной стороны, герой, по примеру своего отца, не может отказаться от принятого в мафии образа жизни, так как обязан придерживаться принятого в этом сообществе порядка. Здесь он сталкивается с непривычным для себя поведением Кармелы и детей. Кармела немного младше Тони, ее детство проходило в конце 1960–1970-х. Но ее родители не имеют отношения к криминальным национальным кланам, поэтому в ее сознании заложены другие, массовые «американские» ценности — социальная «значимость», успех, достижение «американской мечты». Кармелу, несмотря на то, что она приняла свое положение жены босса мафии, в отличие от Ливии, интересует официальный статус их семьи, возможность открыто демонстрировать достаток и быть принятой в соответствующем достатке обществе. Еще категоричнее в этом вопросе дочь Тони, Мэдоу. В лице Мэдоу представлена «другая» «американская Италия».

С другой стороны, непонимание мотивов поведения Кармелы, на фоне «недолюбленности» в детстве матерью, толкают Тони в объятие других женщин, в обществе с которыми он рассчитывает найти понимание, сочувствие и любовь. Авторы четко обозначили состояние персонажа в сцене, где психоаналитик доктор Дженнифер Мелфи парирует психологический перенос на себя желаний Тони в отношении женщин, которые его окружают: матери, жены, дочери [1;6; 37:10–40:30]. Чувство вины, таким образом, усиливается, комплекс неполноценности компенсируется за счет внимания со стороны любовниц, но не разрешается. Семья в этом пространстве персонажа медленно разрушается, «улетает» от него, потому что «законкомплексованному» мафиози нет места в «нормальном» социуме. Это пространство задает «объемность» драматическому повествованию, «очеловечивает» сложившийся в кинематографе образ мафиози, ставит главного героя в ряд «таких-же-как-все», ломает стереотипы и поднимает главный характер рассматриваемого экранного произведения почти до уровня архетипического «Другого» [3, с. 23–29, 43–45].

III.

В третьей части семейного триединства — семье как преступной организации («Тони — мафиозный босс») — главный герой занимает высокую позицию, он один из руководителей клана, но не самостоятельный иерарх, над ним стоят другие «боссы». В этом пространстве грабежей, убийств и насилия Тони ощущает себя вполне полноценно, его авторитет растет. Главные сюжетные удары возникают в моменты столкновения «пространств» «Тони — сын» и «Тони — Босс». Любопытно решение авторов сериала, поместивших в это пространство ряд вспомогательных линий, отражающих «внутренние» переживания главного героя. Здесь кроме личностных линий, присутствующих в других пространствах, появляются и «надличностные».

Личностные:

- Линия Криса;
- Линия Адрианы;
- Линия Полли;
- Линия Вито;
- Линия Джонни Сэка;
- Линия Джеки Април-младший;

Надличностные:

- Национальные линии евреев, афроамериканцев, индейцев и т. д.;
- Линии социально-культурных страт;
- Линии социально-экономических страт.

Вспомогательные сюжетные линии представляют собой законченные высказывания, в прямое столкновение с главной линией не вступают, но косвенно отражают переживания главного героя. Экранное произведение обретает объем саги, в которой главная идея формулируется как сумма высказываний. Эпизоды сталкиваются или противопоставляются друг

другу по принципу «эффекта Кулешова» (для сопоставляемых кадров), возникает «третий» смысл. Главное содержание этого третьего смысла заключается в том, что герои во вспомогательных личностных линиях не могут разрешить свой нормативный конфликт идентичности.

IV.

Формирование смыслов произведения происходит посредством трех пересечений:

- пересечение пространств семьи;
  - пересечение развивающихся внутренних конфликтов протагониста и антагонистов, перерастающее в межличностные столкновения;
  - пересечение главной линии с вспомогательными линиями, не связанными напрямую с основным драматическим действием.
- «Сборка» всех пересечений происходит в рамках линии «Тони — доктор Мэрфи».

Данные пересечения выявляют несколько уровней нормативного конфликта главного героя:

- идентичность национальная;
- идентичность семейно-гендерная;
- идентичность сословно-культурная;
- идентичность сословно-социальная.

Идентичность национальная. Герой взаимодействует с представителями разных социальных страт — национальных и социокультурных, — которые демонстрируют отличия в их самоидентификации от стереотипов, сложившихся в массовой культуре. Хасиды из первого сезона противопоставляются девушке — риэлтору из сезона, афроамериканцы выступают не только в качестве традиционных налетчиков и торговцев наркотиками, но и как уважаемые бизнесмены «нового поколения», которые решают проблемы в суде, а не при помощи оружия, и так далее.

Национальная идентичность находит отражение в нескольких плоскостях и проявляется во всех «пространствах» семьи.

Исторически-ретроспективной:

- соотнесение себя с потомками римлян;
- соотнесение себя с иммигрантами (итальянцами) начала XX века;
- осознание своей принадлежности к религиозной конфессии;
- соотнесение себя с национальной культурой;
- соотнесение себя с национальной преступной группой.

Исторически-актуальной:

- соотнесение себя с актуальной действующей нацией («американцы»);
- осознание своей принадлежности к одной из актуальных, но находящейся в дискурсивном противостоянии с другими социальных страт.

Идентичность семейно-гендерная («Кто Я, сын?», «Кто Я, муж и отец?»).

Актуализируется:

1. Непосредственно в пространствах «Тони — сын» и «Тони — муж, отец».
2. Опосредованно в результате пересечения с Вспомогательными линиями.

Смена ролей мужчины и женщины в семейном социуме происходит в русле глобальных культурных и социальных изменений. Однако это поле интимных отношений, и формируется оно в результате ежедневных столкновений индивидуумов с уникальными комплексами неполноценности и нормативными конфликтами. Существенная часть экранного повествования связана с развитием этого уровня конфликта, когда главный герой пытается утвердиться в разных пространствах семьи. Именно на этом уровне в результате столкновения двух пространств семьи — «Тони — сын» и «Тони — муж и отец» происходит развитие главного конфликта экранного произведения.

«Глубина» столкновения задается через сдвоенную цепь персонажей: две матери — Ливия и Кармела; два отца — Тони и его отец Джонни (присутствует как вне сцен, так во флэшбэках); два сына — Тони и Энтони — младший; два племянника — Тони и Крис; две дочери — Кармела и ее дочь Мэдоу, две сестры, дочери босса — Мэдоу и ее тетка Дженис; две жены босса — Кармела и Ливия; два босса криминальной семьи — Тони и Джони, с которыми сталкиваются два племянника.

Возникает сложная ризоматическая связь между персонажами, конфликт обретает традиционную форму противостояния «отцов и детей», не имеет перспектив окончательного разрешения, а сеттинговые особенности его развития задают трагическую остроту. Не смотря на то, что этот уровень идентичности задает, в основном, мелодраматическую жанровую составляющую, в точках пересечения пространств «Тони — сын» и «Тони — босс» возникает драматическое (трагическое) действие: Крис вынужден убить свою невесту, когда выясняется, что она сотрудничает со спецслужбами; Тони и его капитаны убивают Пусси; Тони убивает Криса, и т. д.

Идентичность сословно-культурная («К какой культуре я отношусь?»).

Актуализируется:

1. Непосредственно во всех пространствах семьи: «Тони — сын», «Тони — муж, отец», «Тони — босс».
2. Опосредованно в результате пересечения с вспомогательными линиями.

Этот пласт возникает в результате пересечения конфликтных линий национальной идентичности и семейно-гендерной идентичности. Однако отнести ее целиком или частично к одной или другой линии представляется некорректным. При помощи этой конфликтной линии возникает конкретика, мифологическое повествование обретает границы художественной действительности, у зрителя появляется возможность соотносить себя с героями, их проблемами и победами. Взгляд на широкий социум обретает точку наблюдения на социальные процессы, как семейные, так и национальные и наднациональные — это взгляд «на» и «от» «среднего» американца. Для той части зрительской аудитории, которая не вписывается в понятие «среднего сословия», это возможность прикоснуться к жизни самой массовой прослойки общества, для членов этой страты это возможность рефлексии.

Идентичность сословно-социальная («Кто Я в социуме?»).

Актуализируется:

1. Непосредственно во всех пространствах семьи.
2. Опосредованно в результате пересечения с Вспомогательными линиями.

В отношении последнего уровня конфликта идентичности, определенного здесь как сословно-социальный, стоит отметить, что его корень находится, видимо, в сложившейся в Западной цивилизации ситуации, которую Ж. Бодрийяр описал и означил как «симулякр» [2, с. 16–23]. Персонажи всех линий, включая главную, сталкиваются с иллюзорностью окружающей их действительности: прежние ценности, прежняя мораль, прежние обычаи и правила стремительно утрачивают актуальность, происходит всеобщий аксиологический сбой. В результате драматического действия, направленного на разрешение этого уровня нормативного конфликта формулируется тезис: «Самоидентификация осложняется из-за подмены реальности эрзац-реальностью».

V.

Развитие внутреннего конфликта главного героя приводит к драматическому действию в трех пространствах семьи, принуждает героя к разрешению нормативного конфликта четырех уровней, нацеленных на одну задачу — идентифицировать себя в зоне сознания — «Я». Авторы используют в качестве пружины драматического действия механизмы, которые отчетливо коррелируются с процессами, происходящими в индивидуальном бессознательном в том виде, как это формулирует З. Фрейд: происходит поиск компромисса между «Ид» и «Супер-Эго» [4, с. 425–439]. Все, что не может найти равновесия между этими зонами личности, попадает в Подсознание, усиливает конфликт. Стоит отметить, что у главного героя нет проблем с идентичностью в пространстве «Тони — босс». Само это пространство может быть охарактеризовано, с позиций фрейдовской конструкции сознания, как «Ид». В этом пространстве сознание Тони, его «Я», находится в состоянии равновесия, здесь проблемы решаются в рамках потребностей выживания и получения удовольствия — и в прямом, и в переносном смысле — посредством снятия напряжения либидо, но в рамках клановой морали, мафиозного «Кодекса». Цель героя, таким образом, найти компромисс (а с ним и обрести идентичность) между выживанием в парадигме криминального сообщества и изменившимися внешними потребностями, выражающимися во вторжении норм широкой общественной морали и этики в многоуровневое пространство семьи. Традиционная (по версии З. Фрейда) оппозиция «Ид» и «Супер-Эго» репрезентируется как противостояние идеологий: актуальным становится не поиск сознанием индивидуума, его «Эго», компромисса между основополагающими желаниями и общественной моралью, а столкновение аксиологических пространств в зоне «Супер-Эго», на уровне постановки задачи героем поиск идентичности подменяется симуляцией поиска.

Тема «Инаковости» главного героя, его столкновение с «Другими» ради свободы реализации его таланта бизнесмена, наделенного деловым чутьем, умением видеть стратегическую перспективу раскрывается на тематических полях законности и морали. Главная тема сериала раскрывается через многоуровневый внутренний конфликт главного героя и формулирует идею: «Осознание себя через «Другого» невозможно».

Апробация метода исследования главного конфликта игрового драматического экранного произведения показала, что метод психологической деконструкции позволяет проводить смысловой и структурный анализ композиции произведения, устанавливать внутренние связи персонажей. Предлагаемая методика позволяет выявлять принципы формирования уровней драматического конфликта, его структуру, связи и соподчиненности сюжетных линий и может служить инструментом анализа в кинодраматургии.

## Литература

1. *Адлер А.* Наука жить. Киев: Port-Royal, 1997. 288 с.
2. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
3. *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
4. *Фрейд З.* Психология бессознательного: Сб. произведений. М.: Просвещение, 1990. 448 с.
5. *Эриксон Э.* Идентичность: юность и кризис. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. 344 с.

Фильмография

Клан Сопрано / *The Sopranos* (1999–2007, авт. Дэвид Чейз, США), игр.

## References

1. *Adler A.* *Nauka zhyt'* [The Science of Living]. Kyev: Port-Royal, 1997. 288 p.
2. *Baudrillard J.* *Simulacry i simulacii* [Simulacres et simulation]. Tula, 2013. 204 c.
3. *Levinas E.* *Vremya i drugoj.* Gumanizm drugogo cheloverka [The time and the other. Humanism of the other person]. SPb.: Higher religious and philosophical school, 1998. 265 p.
4. *Freud S.* *Psihologiya bessoznatelnogo: sbornik proizvedenij* [Psychology of the unconscious: Collection of works]. M.: Prosvetshchenie, 1990. 448 p.
5. *Erikson E.* *Identichnost': junost' i krizis* [Identity: Youth and Crisis]. M.: Publishing group "Progress", 1996. 344 p.