

## ЕТИЧНИЙ ВИБІР ГЕРОЯ СЕРІАЛУ З ПОГЛЯДУ ПСИХОАНАЛІЗУ

*У статті здійснено аналітичний огляд сучасних серіалів різної жанрової приналежності, зокрема фентезі, псевдосередньовічної історії, а також скандинавського нуару (детективу). Головну увагу приділено можливостям застосування так званої етики психоаналізу до серіальної продукції початку XXI ст. Підкреслено зміну проблематики в сучасному серіалі, що своєю чергою пов'язано із зсувами в сучасній культурі. Констатується неоднозначність етичного вибору, що є проявом так званої етики бажання, на противагу етиці утилітарній.*

**Ключові слова:** серіал, психоаналіз, бажання, етика, означник.

Способи розгляду серіальної продукції, та й саме ставлення до серіалу як знаряддя конструювання уявного світу сучасної культури, вимагають значної вправності й неупередженості. Якщо для суто телевізійної так званої «мильної опери» минулого століття, може, й підходить трохи зверхне розуміння її як засобу відволікання домогосподарок від нудного повсякдення, то з поширенням Інтернету серіали стала дивитися у вільно обраний, зручний для себе час зовсім інша цільова аудиторія. Важко уявити собі настільки розгалужені спільноти фанатів на тлі виключно телебачення, без мережевої інтерактивності. Мало того, важко уявити собі й так звану просунуту молодь, яка щодня в певний час бігтиме до екранів телевізора. В Інтернеті ж можна продивитися хоч попередній сезон, хоч і той, що вийшов три роки тому, хоч по дві серії поспіль і хоч о другій годині ночі. Отже, серіал почав відповідати запитам і смакам публіки, так би мовити, з претензіями.

Це означає, що в конструюванні паралельної реальності серіалів можна простежувати все нові й нові пласти смислів і значень. Ідеться саме про конструювання, бо тільки «наївний глядач», якого, може, ніколи й не існувало, вбачатиме в екранній продукції відображення життя. Образ на екрані не є живою людиною не тільки тому, що на екрані є лише темні й світлі плями, а не люди й речі, і не лише тому, що у фільмах актори грають людей, яких насправді ніколи не було в реальності. Референція в серіалах може бути іноді максимально підкресленою, у вигляді прив'язки до ландшафту сучасних міст (наприклад, у шведсько-данському «Мості», одному з обраних нами об'єктів розгляду). Але вона вводить в оману через неминучу фантазійність серіального світу в цілому, яку не варто зводити до

всім відомого ескапізму масової та/або популярної культури.

Будь-який персонаж постановочного дійства є знаком ще й у тому сенсі, що він репрезентує не стільки світ людей, скільки світ уявлень людей про людей. Естетика реалізму теж не позбавлена цього, але привчила бачити в персонажах життєподібність. В епохи панування класицистичних принципів знаковість героїв більш очевидна, вони покликані відтворювати не живих людей, а втілювати зразки вад і чеснот. У серіалах часто знов так само, але іноді не все так уже просто. Персонажі сучасних серіалів часто є зовсім непрозорими з погляду каталогу морально-етичних якостей.

Можна навіть запропонувати спосіб розгляду серіалів, виходячи з того, чи є їхні персонажі етично неоднозначними і змінними у своїх проявах, а чи вони є втіленням (чи означником) тієї чи іншої характерної функції. У першому випадку матимемо власне етику свого бажання, внутрішнього закону, якому неможливо опиратися, у другому – радше так звану «мораль блага». У ній (моралі) існує набір вад і чеснот, герої можуть їх репрезентувати з тим чи іншим успіхом. Здебільшого утилітарна етика притаманна наративам, розташованим у просторі й часі, що припускає референцію до навколишнього світу. А от різні модифікації фентезі дозволяють експериментувати з моралістичними стандартами.

«Життя» героя серіалу відрізняється від його презентації в часопросторі окремого фільму, де він має розкрити весь свій потенціал за півтори чи дві години. Тут, у серіалі, він може мінятися, може приховувати щось аж до позанаступного сезону, несподівано перевернути вже сформоване уявлення. Фентезі особливо сприяє цьому, бо референція до зовнішнього світу в цьому жанрі

значно послаблена й більшою є свобода само-розкриття означуваних змістів.

Отже, для розгляду ми обираємо декілька серіалів, виходячи з їх популярності в найрізноманітніших вікових, освітніх, узагалі статусних групах. Найперше місце, безумовно, посідає «Гра престолів» як найпомітніша новітня фантазійна міфологія, що відтіснила вже на другий план толкінізм. Достатньо сказати, що при наборі слова «гра» у гугл-пошуку розширення «престолів» з'являється автоматично. Давно створено потужні мережеві спільноти (16 млн підписників у Фейсбук, 600 тисяч ВКонтакте), де продукуються тести на кшталт «Хто ти у Грі престолів?», а деякі меми в соцмережах без знання серіалу просто не зрозумілі. Творцем «Гри престолів» є письменник Джордж Мартін, хоча від літературного прототипу серіал зі змінними режисерами в кожній серії достеменно відрізняється. Вийшло з 2011 р. 5 сезонів, шостий призначений на квітень 2016-го. Виробник – американська компанія НВО.

Далі до розгляду залучимо канадсько-ірландський серіал «Вікінги» (4 сезони, 2013–2016) та британську репліку на нього «Останнє королівство» (поки що один сезон, 2015). Фанатська спільнота «Вікінгів» утричі менша за спільноту «Гри престолів», але так само активна в мережах і взаємодіє з першою. Позірно зазначені два серіали – не те саме, що попередній, бо ж уявного світу Вестеросу ніколи не існувало, тоді як подвиги вікінгів розгортаються на тлі квазіісторичної Британії, Франції, Данії... Але саме квазі-, бо персонажі саг і хронік у них перемішані між собою в рамках VIII–X століть, а деякі деталі, як-от арбалети, взагалі прибували зі століття XIII. Зі свого боку, сім королівств Вестеросу «Гри престолів» дуже й дуже нагадують карту британської гептархії тих самих VIII–X (а особливо VII) століть.

Недарма світ фентезі як жанру й світ псевдоісторичної фантазії перетинаються на екрані. Фентезі робиться з уламків уявлень про середньовіччя, і з них же робиться квазіісторія. Що є означуваним таких сконструйованих означників – якраз і є нашим предметом.

Для контрасту беремо два серіали з іншого часу, але з простору, не надто віддаленого в сучасному уявному. Існує міф недосяжної Скандинавії, яка з країни вікінгів перетворилася на країну мрій, де немає суспільних негараздів. Тому доречним буде проаналізувати два серіали виробництва сучасного Північного співтовариства: норвезький «Окуповані» (Okkupert, поки

що один сезон, 2015) та шведсько-данський «Міст» (Bron/Broen, 3 сезони, 2011–2015). Строго кажучи, у виробництві обох серіалів узяли участь усі три країни. І належать вони до одного жанру Nordic noir – «скандинавський чорний детектив», що вирізняється великою кількістю модерних скляних офісних інтер'єрів (як сказано в одній з норвезьких рецензій [6]) та значною соціальною проблематикою, яка, правда, може в процесі оповіді трохи знецінюватися. Усе ж перший є специфічно норвезьким, другий так само специфічно шведсько-данським. Бо ж у другому все зав'язано на Ересуннський міст, що віднедавна зв'язує Швецію з Данією, в першому ж – на можливу в уявному майбутньому окупацію Норвегії Росією, з якою її розділяє спільний кордон на півночі.

За методологічну базу ж беремо так звану етику психоаналізу Жака Лакана, виразно протиставлену ним утилітарній етиці чи моралі блага. Поняття «етика» й «мораль» можна й не вважати протилежними. Головне – пам'ятати формулювання психоаналітичної етики з Семінару 7 французького мислителя, 1959/1960 рр.: «Єдине, у чому людина може бути винна з аналітичної точки зору, це якщо вона поступилася своїм бажанням» [3, с. 406]. Звісно, за те, щоб ним не поступатися, суб'єкт платить усіма можливими благами, що ілюструється в Лакана прикладом софоклівської Антигони. Але якраз тут пролягає межа між мораллю як пошуком блага й етикою як слідуванням своєму бажанню. Своєму в широкому сенсі, як символічному великому Іншому. Як внутрішньому закону в «Антигоні». Слідування своєму бажанню веде до трагічних наслідків, тому у звичайних умовах люди такого не роблять, а йдуть на моральний компроміс.

У «Гри престолів», у точності за фройдівським «Митцем і фантазуванням» [4, с. 201–216], здійснено ті бажання людей, у яких вони собі не зізнаються й, звісно ж, ними поступаються. У серіалі герої поведуться саме так, як поводитися б люди, якби їм ніщо не заважало, ні як Над-Я, ні як принцип реальності. Тому й може Тіріон застрелити власне надто матеріальне Над-Я з арбалета, а малолітня Ар'я Старк може жити лише помстою й складати список для бога з багатьма обличчями.

Іноді власний вчинок повертається персонажеві несподівано, як помста долі. Це відбувається і з «царевбивцею», чия рука відрубана, мабуть, не через вбивство тирана в позаекранному часі, і навіть не за інцест з сестрою, а за скаліченого молодшого Старка. Так само і Теон

Грейджой поплатився за двох селянських дітлахів (убитих замість того ж таки молодшого Старка) власною кастрацією.

Бо слідування своєму бажанню не є сваволею, радше це більш глибокий закон, більш архаїчний, закладений у символічне. Одна річ – прагнути власної вигоди й тому коїти що завгодно, інша – дотримуватись закону таліона чи вірності роду.

Тіріон Ланістер убиває батька через те, що той завжди зневажав його й нехтував ним. Тим самим він здійснює едипальне бажання (перед тим пристреливши ще й зрадливу коханку).

Ар'я Старк є радше такою собі Антигоною, перераховує тих, хто зашкодив її роду і має померти. Ця «дитина» замовляє власний меч, а втративши його, мститься тим, хто відібрав... і не може розпрощатися з ним, навіть переходячи на службу спільноті анонімних убивць.

Звісно, той, хто слідує таким бажанням, прямує до смерті й сам. Власне, за Лаканом, чисто символічне, втілене в незрадженому бажанні, потягом до смерті і є.

Ще один лаканівський мотив наявний саме у зв'язку з темою «бога з багатьма обличчями». Щоб служити йому, треба втратити себе, стати ніким, чого до кінця ще не вміє Ар'я. «Коли стаєш ніким, стаєш людиною» – мотив, запозичений Жаком Лаканом з якогось не зовсім канонічного видання «Едипа в Колоні» Софокла. Теж ілюстрація потягу до смерті.

Сучасний серіал є значно жорстокішим за продукцію попередніх десятиліть, недарма так смішно виглядають стилізовані трейлери «якою була б Гра престолів 1995 року». І аналогії з «Твін Пікс» не допоможуть, бо зло приходило там ззовні, тут же воно іманентна сила. Що ж, постмодернізм явно скінчився.

Кожен з героїв, яких можна окреслити негативно, має й позитивні заслуги (як і реальні люди зрештою). Тіріон Ланістер врятував місто під час облоги. Капризна «мати драконів» є ще й визволителькою рабів, цілої їх армії. Навіть царевбивця був праведним царевбивцею. Щось можна знайти навіть і в Теоні.

Аристотель свого часу казав, що Софокл зображає людей такими, якими вони мають бути, а Еврипід – якими вони є. І називав Еврипіда найтрагічнішим з поетів. Як і тут, в Еврипіда траплялись епізоди на межі комічного, як от захоплення Орестом своєї майбутньої нареченої в заручниці (доля Санси Старк у «Грі престолів» завжди така). Але, як і тут, ходульно добродійних персонажів в Еврипіда майже нема. Еврипід – це, так би мовити, дорослість

еллінської цивілізації, як «Гра престолів» – дорослість цивілізації сучасної.

Чорно-біле маніхейство масової культури психоаналітик Отто Кернберг вважав ознакою її, так би мовити, підлітковості, якщо не допубертатності [2, с. 214–217]. Гарні хлопці перемогли поганих хлопців... Але в «Грі престолів» нема гарних хлопців (може, за винятком Джона Сноу, чию загибель оплакують навіть у формі графіті на стінах). А кількість поганих хлопців зашкалює, як і поганих дівчат (може, за винятком Санси Старк, чию загибель ніхто не оплакує, хоча за каноном вона мала б бути the last girl surviving).

Чому називаємо це дорослістю? Перекидаючи місток у сучасність, побачимо, що під дорослістю може іронічно (саме іронічно) розумітися утилітаризм, що буде видно в «Окупованих». Але поки що затримаємося на серіалах про більш віддалені часи.

У «Вікінгах», як і в «Останньому королівстві», обрано так само зручно дистанційований від сучасності світ реалізації бажань людини, притлумлених цивілізацією. (Чи так уже притлумлених? Чи не у варварську епоху ми живемо?) Як там, так і тут ідеться не про реалістичну реконструкцію середньовіччя і не про ностальгію за ним. Власне кажучи, доба вікінгів і не вважається середньовіччям у скандинавських істориків, це радше «пізній залізний вік» [1, с. 32]. Епоха до остаточної християнізації та припинення загарбницьких плавань у 1066 р. Тема протистояння язичництва й християнства присутня і в канадсько-ірландському, і в британському серіалах, і виглядає знов-таки як протиставлення етики й моралі. Чого варта розправа Утреда, сина Утреда, британця за народженням, данця (язичника) за вихованням, з управителем його дружини-християнки, яку той нещадно обкрадав, а вона заплющувала на це очі. Розтоптавши крадія конем, Утред каже в камеру: «Оце була справедливість». Узагалі, допомігши Альфреду (історичний король Уессексу) відстояти Британію від данів (саме так, бо дав клятву, що розсварила його з данськими побратимами), він у кінці першого сезону вирушає далі шукати долі, а саме: як повернути батьківський спадок. Глибинне бажання перемагає.

Про персонажів «Вікінгів» можна сказати ще більше. Рагнар Лодброк, котрий мало схожий на історичного данського конунга IX ст., керують явно не до кінця усвідомлені імперативи: жага слави й визнання, помста, але ж і дружба, й досить архаїчна, але

справедливість. Бувши безкомпромісним язичником, здатним прикинутися християнином і удавано померти, аби потрапити в Париж, якого інакше не взяти, – він здатен прихистити в себе англосаксонського монаха Етельстана й помститися за його вбивство своєму кращому другові. Флокі, магічний трікстер, будівник дракарів, посередник між людьми й богами, теж слідував бажанню як внутрішньому закону, але його вбивство монаха «просто так» було якраз перевищенням міри. Міру в покаранні його знайдено в 4 сезоні. Хоча, правду кажучи, незнання міри в карах, не без впливу «Гри престолів», навіть на рівні сюжетних мотивів, іноді відчувається, і притаманне воно іноді не лише чоловічим, а й жіночим персонажам. Так, поступово перетворюється на каструючу жінку воїтельниця Лагерта, перша дружина Рагнара (а друга, Аслауг Сігурдартоттір, – на підступну змію).

Знання чи незнання міри в правді виступає так саме суттєвим означуванням у серіалах на тему сучасності, але вступає в них в інші синтагматичні стосунки. Почнемо з версії фантазійної сучасності, точніше з проекції типових страхів сучасності на близьке можливе майбутнє.

Ітиметься про норвезький серіал «Окуповані» (Okkupert), перший сезон якого з'явився восени 2015 р. Виробниками серіалу є Франція, Швеція, Данія й Норвегія, але місцем дії обрано саме Норвегію, автори й актори теж норвезькі. Ідея належить майстру скандинавського детективу/трилера (krim) Йу Несбю (Jo Nesbø).

Відправною точкою авторської фантазії про недалеке майбутнє є рішення (уявного) норвезького уряду припинити видобування нафти й перейти на екологічно чисті джерела енергії (в цьому випадку це торій). У реальності на екологічно чисті джерела нині переходить Швеція; але, оскільки добувають нафту саме в Норвегії, то її й обрано як місце дії. Цей вибір тим більш влучний, що Швеція не має кордону з Росією, а Норвегія має, і це в серіалі відіграватиме чималу роль. І Швеція є членом ЄС, а Норвегія – ні.

У першій серії прем'єр-міністра Норвегії на ймення Яспер Берг (актор Хенрік Местад) викрадають загадкові люди на гелікоптері, свідками чого є його охоронець Дюпвік (актор Ельдар Скар) і журналіст газети «Новий час» (Ny Tid), якого грає Вегар Хоел. Цілком реальна газета, чий редактор був трохи здивований роллю, відведеною його виданню. Проте зараз нас цікавить подія викрадення, яка дзеркально повториться у фінальній 10 серії першого сезону

із зовсім іншим змістовим наповненням. Люди на гелікоптері виявляються російськими спецназівцями, які за завданням Євросоюзу (так!) ставлять йому ультиматум: продовжити видобуток нафти в попередньому обсязі, бо світ без неї не може. Навіть зв'язують його по скайпу з єврокомісаром, котрий потім з'явиться в наступних серіях. Поки йдуть перемовини, а охоронець марно намагається їхати слідом, біля гелікоптера в лісі з'являється випадковий селянин, що вигулює собаку. Росіяни вбивають селянина-свідка, викидають з гелікоптера прем'єра Яспера й відлітають. Невдовзі Яспера Берга знаходить Дюпвік.

Повернувшись в імпозантну будівлю уряду (її роль у серіалі виконує реальна будівля Statoil, державної нафтової компанії), прем'єр фактично робить свій етико-моральний вибір, що потягне за собою численні наслідки. Він приховує своє викрадення (разом з убивством), наказує мовчати охоронцеві й затикає рота журналістові, котрому, на його думку, варто подорослішати. З цієї репліки недарма кепкують, оскільки вона пов'язує «дорослість» із моральним компромісом, а не з глибинним бажанням, що вище вже нами зазначалося. У момент здійснення свого вибору герой (Яспер) переходить на позиції «практичної етики» на шкоду принципам. Самовиправданням Яспера є те, що він боїться можливої загибелі людей, а тому пропонує прийняти у своїй країні обмежений контингент росіян, які контролюватимуть видобуток нафти. Росіяни успішно займають бурові, зі своїм військом і персоналом. Посол Сидорова забезпечує здійснення цього плану своєю постійною присутністю.

Зазначимо одразу, що вибір на користь утилітарної моралі замість безкомпромісного етичного імперативу має наслідком почуття провини, з психоаналітичного погляду. Щоправда, Бергу дадуть іще другий шанс. Поки що ж він опиняється в положенні колаборанта, який мовчки спостерігає поступове наростання присутності російської «допомоги». Ситуація стає все напруженішою після замаху на посла Сидорова, здійсненого на урочистій церемонії нагородження орденом начальника гвардії за те, що він нічого не зробив для протидії окупантам, і вчиняє цей замах один з гвардійців, його підлеглих. Вправний охоронець Дюпвік рятує Сидорова. Після цього росіяни довіряють лише йому, й він стає свого роду медіатором між ними і своїми співвітчизниками (мораль блага і етика слідування внутрішньому імперативу і тут явно розходяться). Кажемо саме

«медіатором», а не просто «посередником», бо візуально досить виразно протиставляються темний світ російського посольства – стара будівля, величезні напівосвітлені напівпорожні кімнати, й більш прозорий світ сучасних норвезьких урядових офісів. Отже, виходить свого роду міфологічна медіаторність героя, що регулярно перетинає кордон у потойбіччя й повертається назад.

Відвідавши заарештованого гвардійця в російському посольстві, Дюпвік дізнається про існування підпільного руху опору.

Паралельно з цими подіями дружина безкомпромісного журналіста, котрий єдиний знає про викрадення й намагається докопатися до суті справи, обслуговує у своєму ресторанчику навпроти російського посольства багатих росіян, бо ті добре платять, чемні; бізнес процвітає. Один з них гине прямо перед рестораном під колесами авто, в якому їхали двоє чеченців – батько-емігрант першого покоління (яких у Норвегії чимало) й син, друга генерація, вже норвезький громадянин. Убивство начебто випадкове, але провокує підозру на чеченський слід, хлопець до того ж виявиться потім активістом опору, а батько покінчить із собою в тюрмі.

Далі сюжетні лінії все ускладнюються (марна справа – переповідати весь детективний серіал, краще його дивитися), тому виділимо найголовніше. Представники організації опору Fritt Norge («Вільна Норвегія») організують теракт на одному з переробних заводів, беруть за це на себе відповідальність. Там гинуть виключно російські робітники... але от теракт скоєно саме тоді, коли росіяни формально якраз збиралися піти, виконавши своє завдання. А після теракту вони піти ніяк не можуть. Підозра в розіграності цього епізоду до кінця першого сезону так і не розвіюється.

Зосередимося на ще декількох гострих і не завжди зручних моментах. Один з них – це мігрантофобія. Близьче до останніх серій з'ясовується такий факт, що його показує офіцер нацбезпеки документально на екрані. Росіяни з військової бази на північному кордоні з Норвегією тихенько перетинають його поодинокі й групами, деяка частина потім повертається назад, решта розпорошується по країні. Їх, безправних нелегалів, радо приймають добрі сусіди-норвежці; але, коли настане час, усі ці невинні нелегали, насправді агенти ФСБ, опиняться кожен у потрібному місці й захоплять усе, що можна захопити. Дізнавшись про це, прем'єр Яспер Берг робить перший рішучий крок і починає депортацію всіх російських

нелегалів. Але от халепа – Росія не приймає їх, попри наявність російських паспортів. Яспер вирішує розмістити їх на Шпіцбергені (спільна норвезько-російська юрисдикція), але й це не допомагає, йому стає непереливки. Після вдало відбитого замаху він ховається в американському посольстві...

Розслідуючи проникнення нелегалів на північному кордоні, загадково гине безкомпромісний журналіст з Ny Tid. Його етичний вибір шукання істини, не знаючи в цьому мірі, веде його туди ж, куди вів завжди героїв трагедії. Проте, дізнавшись про смерть чоловіка, його дружина-колаборантка припиняє ховати в себе в домі росіян і наказує їм забиратися геть.

Як уже сказано, в кінці однієї з серій прем'єр з помпою в'їжджає до посольства США, де йому ніщо не загрожує (Норвегія хоч і не член ЄС, але член НАТО, на що й була слабка надія). Звідти він дистанційно бере участь у роботі кабінету міністрів, що його змушений скликати сам король... Але от у наступній серії ми бачимо, як американці йому відмовляють у приміщенні для роботи, й він змушений для свого секретаріату поставити намет на підвір'ї. А потім його й просто викидають, чимось несмертельно отруївши – щоб він потрапив до лікарні поза посольством.

Звідти його викрадають патріоти з Fritt Norge. Знову на гелікоптері. Десята серія закінчується таким самим вертолітним викраденням, яким починалася перша, але із зовсім іншими конотаціями. Цього разу Берга викрадають патріоти, що облаштували тренувальний табір у колишньому монастирі, й запитання, перед яким він лишається безпорадним до наступного сезону, є таке: «Чи здатні Ви боротися за свою країну?» (в цьому контексті «боротися» (kjempe) означає «воювати»).

Цей етичний, а вже не прагматично-моральний, вибір здійснила задовго до нього смертельно хвора очільниця служби безпеки, яка знаходить вихід у тому, щоб таємно скоїти самогубство, перед тим записавши на відео звернення до народу, начебто вона йде в підпілля з тим, щоб очолити рух опору російській окупації. Хоча насправді вона його не очолює й не контролює, але таким собі незнищеним, бо неіснуючим, езотеричним символом стає. Тіла її не знайдуть, його за домовленістю спалив у крематорії її давній знайомець.

Щодо самого руху опору, він, правду кажучи, зображений як такий собі підлітковий протест, що тільки ускладнює ситуацію. Але в наступних сезонах усе може змінитися.

Насамкінець приділимо трохи уваги суто детективному «Мосту», соціальна та міжкультурна проблематика якого (контраст Швеції й Данії, зв'язаних мостом Ересунн, зі знайденого на якому тіла все розпочинається) систематично перебивається глибинними етичними й психологічними мотивами.

Річ не тільки в тім, що всі серійні вбивці, що апелюють до начебто болючих проблем суспільства («5 питань» у першому сезоні, екологія в другому, толерантність у третьому), зрештою виявляються травмованими его-маніяками, котрі мстяться своїм особистим ворогам за власну неповноцінність. Ще виразнішими за злочинців з їхнім нестримним слідуванням власному бажанню є слідчі: вона – зі Швеції, він – із Данії. У перших двох сезонах данський, так би мовити, природний чоловічий типаж репрезентовано таким собі Мартіном, який є просто ходячою помилкою з усіх боків – і сімейного, і професійного. Власне, через його недолуге донжуанство й виникла низка злочинів: Мартін спокусив дружину свого друга, той дізнався, жінка з переляку втекла з сином до подруги й обоє загинули в автокатастрофі на мості між двома країнами. Йенс, її чоловік, починає параноїдально мститися всім, і зокрема Мартінові. Звісно, це з'ясовується лише під кінець першого сезону, і врятувати сина Мартіна від помсти Йенса вже неможливо. У другому сезоні Мартін розпочинає небезпечну гру свого бажання з довічно ув'язненим Йенсом, відвідуючи того в тюрмі й намагаючись витягнути з нього каяття, а разом з тим і подолати свою від нього залежність (жертви від ката, хоча так, мабуть, мають мислити обоє). Усе марно, дружина остаточно йде від Мартіна, а він із відчаю отруєє у в'язниці Йенса.

І за це отримує десять років. А донесла на нього людина, яка вважала його єдиним своїм другом, але не могла не виконати припис закону. Ідеться про образ, мабуть, центральний у серіалі. Це представниця шведської поліції на ім'я Сага (шведською це слово означає «казка», і персонаж таки не зовсім сумірний реальності). Уявімо собі людину, яка не знає, що таке людські стосунки, у неповних сорок років, зате знає напам'ять усі інструкції й керується у своїй поведінці виключно ними. Уже в експозиції вона не пропускає швидку з пацієнтом, котрого везуть на пересадку серця, бо міст перекрито для розслідування. Пропускає машину під свою відповідальність якраз Мартін. Потім дружина цього, вже померлого, пацієнта матиме справу виключно з ним.

Добре відомо, що правила етики не прописані в інструкціях і не зводяться до них. От у такі

колізії автори весь час вплутують свою героїню. І саме Мартін поступово олюднеє її. Зокрема, вчить не завжди казати правду, якщо ця правда травмуватиме людей (ще одна лаканівська істина – удавати щось або просто брехати властиво саме людині). Образ Саги Нурен сконструйований у такий спосіб, що про специфіку її вдачі ми дізнаємось поступово, і до кінця третього сезону лишається не зовсім зрозуміло, що сталося в її сім'ї такого, що зробило її повністю відчуженою від «надто людського» (майстерність авторів полягає в тому, щоб залишити розгадку на потім). Але позірно в неї є свідоме обмеження его (за принципом «це не для мене») виключно професійною ефективністю, іноді ціною безжальності. Тут таки їй вдається не зробити помилок, які притаманні їй надто гуманним напарникам.

Не будемо пробувати з'ясувати, чому саме жіночі персонажі часто стають втіленням надлюдської (чи то нелюдської) прямолінійності і в справедливості, і в помсті. Так було в «Грі престолів», так і тут. У третьому сезоні все ж розкривається, що Сага засадила в юності в тюрму власних батьків через неіснуючий злочин щодо сестри, – а сестра потім покінчила самогубством. Під кінець персонаж деконструюється, знов таки як створена Джорджем Мартіном Дейнеріс, втілення справедливості і водночас примхливої жорстокості. Хоча остаточно деконструкцію залишено, мабуть, на наступний сезон.

Для нас важливе тут зіткнення вже не тільки утилітарної моралі й неунічного бажання суб'єкта. Радше це зіткнення суб'єктів, що ще по-людському звикли бажати (правильно чи неправильно, але зсередини себе), і представниці того, що називають постлюдством, коли на бажання не зважають. Зрештою, гендерна проблематика й не є тут вирішальною, хоча все частіше представниками «слабкої» статі в сучасній візуальній продукції виступають чоловіки, а не жінки (знову згадується «Гра престолів» з Джоном Сноу та іншими другорядними м'якосердними чоловіками). Кожна з трьох версій етичного вибору – бажати абсолютного здійснення внутрішнього імперативу, бажання бажати конвенційного блага, бажання не бажати взагалі – призводить до трагічної розв'язки.

Як висновок скажемо: на нашу думку, боротьба добра і зла, типовими означниками яких були герої підліткового варіанта фентезі чи класичного детективу, витісняється сьогодні траєкторіями бажання більш автентичного суб'єкта, які заводять його часто в глухі кути, але провокують співпереживання більш софістикованого глядача.

### Список літератури

1. История Норвегии. От викингов до наших дней / Р. Даниельсен, С. Дюрвик, Т. Гренли и др. ; [пер. с англ.]. – М. : Весь мир, 2003. – 528 с.
2. Кернберг О. Ф. Отношения любви: норма и патология / Отто Кернберг ; [пер. с англ.]. – М. : Класс, 2000. – 256 с.
3. Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII) / Жак Лакан ; [пер. с фр.]. – М. : Гнозис/Логос, 2006. – 416 с.
4. Фрейд З. Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве / Зигмунд Фрейд ; [пер. с нем.]. – СПб. : Азбука-Классика, 2007. – 224 с.

M. Sobutsky

## ETHICAL CHOICE MADE BY A HERO OF A SERIAL: A PSYCHOANALYTICAL APPROACH

*We have some reasonable grounds to believe that constant transformations of the contemporary world bring about considerable changes in the phantasms representing its hopes and fears. Visual serial products, spread through TV and/or the Internet, make clearly seen a deep discrepancy between Manichean world of daydreaming of the previous century, where good guys always defeated bad guys, and more complicated patterns of nowadays. The most renowned serials such as the “Game of Thrones” or “Vikings” reveal relatively new features in the relatively old ethical universe of the fantasy genre. In our opinion, their barbarian cruelty and straightforwardness indicate a shift from conventional or utilitarian ethical standards to a mode which could be described through a maxim forwarded by Jacques Lacan: “One may feel guilty only if one betrays one’s desire.” The desire which is meant here is not a whimsical wish but an innermost principle of an individual’s existence. We cannot hope that a hero of a contemporary serial would be “moral” in the usual sense, but truly devoted to the unconscious desire he or she will be. We equal the British serial “The Last Kingdom” to the products mentioned above in its ethical ruthlessness.*

*Also we contrast and compare to the fantasy or historical serials some samples of the so-called “Nordic noir.” This genre is represented here by such two samples as the Norwegian “Okkupert” (“Occupied”), a tentative construction of Norway’s near future, and Swedish-Danish “Bron/Broen” (“Bridge”), a cross-cultural detective story about today’s life. The crucial point of the plot in the “Occupied” is that Russia tries to occupy Norway in a half-hidden way. This situation brings every person concerned, starting from the prime minister, to a moral trial on the way he or she chooses, i.e. moral utilitarianism vs. patriotic principles. The question “What could you die for?” remains unanswered, but everybody behaves as a real signifier of some possible answer to it.*

*And in the “Bridge,” we see a sharp contrast between not only two but even three possible ethical maxims: follow your desire, follow your conventional human condition, or follow the written instructions. Not a single one of them wins; each choice has its demerits.*

*Thus, the contemporary serial is a much more complicated ethical construction than one used to believe.*

**Keywords:** serial, psychoanalysis, desire, ethics, signifier.

Матеріал надійшов 21.03.2016