

ФЕНТЕЗІ ЯК НЕОМІФ У КІНЕМАТОГРАФІ

Статтю присвячено жанру фентезі, який набирає дедалі більшої популярності як у літературі, так і на екрані.

Розглянуто стилістичні особливості фентезійних творів, неоміфологічний характер фентезі. Особливу увагу приділено багатосерійному телепроєкту HBO «Гра престолів», що вплив у собі як мистецькі досягнення, так і втрати фентезійного жанру.

Ключові слова: фентезі, історичні витоки, герой, архетип, неоміф.

The article is devoted to the genre of fantasy, which is becoming increasingly popular both in literature and on the screen.

It overviews the stylistic features of fantasy works, as well as the non-mythological nature of fantasy. Particular attention is paid to the HBO multi-part television project «Game of Thrones», which embodies both artistic achievements and miscalculations of the genre.

Keywords: fantasy, historical origin, hero, neomyth.

Статья посвящена жанру фентези, который становится все более популярным как в литературе, так и на экране.

Рассматриваются стилистические особенности фентезийных произведений, неомифологический характер фентези. Особое внимание уделено многосерийному телепроекту HBO «Игра престолов», который воплотил в себе как художественные достижения, так и просчеты творцов жанра фентези.

Ключевые слова: фентези, исторические истоки, герой, архетип, неомиф.

Жанр фентезі, що остаточно склався ще у другій половині ХХ століття, у ХХІ посідає дедалі помітніше місце як у літературі, так і в екранних мистецтвах.

Нині можна говорити про фентезі як метажанр, або поліжанрове утворення.

Слід, напевне, розпочати з дефініції. Що ж таке фентезі? Свого часу розрізнялися фантастика і фантастика наукова. Перша зводилась до перенесення на екран казкових сюжетів, а щодо другої — то були спроби поринути в майбутнє з його неймовірними відкриттями, фантастичними винаходами, подорожами у невідоме, скажімо, у безмежний космічний простір.

Та вже в першій третині ХХ століття з'являються твори, дещо відмінні від традиційної фантастики. Їх автори створюють дивні світи-симулякри, що начебто не мають аналогів ні в просторі, ні в часі. І разом з тим глядач упізнає в них героїв древніх легенд і саг, міфів і переказів. Найчастіше вони

нагадують «темні віки» Середньовіччя, про які більше відомостей до нас донесли саме старовинні легенди, аніж історична наука.

Особливою увагою читачів починають користуватися такі твори, як «Дочка короля Ельфландії» Е. Дансені (1924), «Конан» Р. Говарда (1932), «Хроніки Нарнії» К. С. Льюїса (1950–1956). Та найбільший успіх випадає на долю романів британського письменника Д. Р. Толкіна і особливо його роману «Володар перснів», що об'єднала цілу читачку спільноту, яка готова була зануритись у цей фантастичний світ. Власне, з Толкіна починається «високе фентезі».

У часопросторі згаданих романів діють магічні сили, живуть ельфи, феї, чаклуни, дракони, неймовірні чудовиська і потвори. Але їх існування сприймається як даність, не порушує законмірностей цього всесвіту. Натомість поруч з цими магічними істотами існують персонажі з плоті й крові, які немовби списані з героїв міфів і саг. Втім,

легендарність цих постатей певним чином умовна. Їх характери виписуються з психологічною точністю. Їх пристрасті, їх поривання, їх сподівання і надії виявляються напрочуд близькими читачеві, нашому сучаснику.

Так склався жанр фентезі, де фантастичні явища, події, що відбуваються або в глибинах історії, або в безмежному Космосі, сприймаються як цілком закономірні. На відміну від казкових, де задалегідь обумовлюються їх нереальність і фантастичність.

У сучасній науковій літературі акцентується неоміфологічний характер фентезі. Фантастичні світи, створені уявою автора, набувають свого онтологічного обґрунтування, містять у собі багатопланові життєві смисли.

Характер функціонування неоміфологічних світів можна наочно зрозуміти на прикладі романів Д. Роулінг про чудесного хлопчика Гаррі Поттера. Його персонажі, учні Гогвортса, щоб їхати до своєї чарівної школи, приходять на звичайний лондонський вокзал, а там, зробивши крок на платформу з дивним номером 9³/₄, потрапляють у паралельний простір. І магічний потяг везе їх до старовинного величного замку із численними залами, кімнатами для навчання, лабораторіями, таємничими підземеллями. А ті, хто перебуває поза цим зачаклованим світом, бачать з вікон звичайного потягу лише стародавні руїни.

Фентезійний світ має свою систему координат. Автори романів цього жанру створюють географію невідомих земель, де і розгортаються драматичні й трагічні події, і навіть мови, якими спілкуються їх мешканці. Час фентезі дуже близький до часу міфологічного. Як правило, історія розгортається циклічно за закономірністю «вічного повернення». Те, що скоїлося в глибині віків, має повторитися в сучасності.

Міф завжди був найтіснішим чином пов'язаний з ритуалом. Йому в фентезійному світі надається великого значення. Завдячуючи ритуалові можна розвернути хід подій, вплинути на них, зупинити злі сили і сприяти перемозі добра.

Носієм добра виступає як правило герой, що несе в собі месіанські риси. Він приходить у світ, щоб здолати темні сили, відновити в світі гармонію й подолати хаос. Це той неоміфологічний архетип, що притаманний світу фентезійних творів. Як правило, він, як і герой класичної міфології, вирушає у подорож. Причому це можуть бути пересування не лише у просторі, а й у часі. В нього завжди є велика мета, згадаймо хоча б подорожі лицарів Круглого столу у пошуках Чаші Святого Грааля.

Втім, недарма сплеск інтересу до жанру відбувся в часи, котрі отримали назву епохи постмо-

дернізму. Неоднозначність, плинність форм, зміщення певних моральних цінностей, перетворення космосу на хаос, їх єднання і взаємоперетікання, поява хаокосму характерне для постмодерністських текстів.

Однією з рис постмодерністського неоміфу є зміна парадигми героя, перехід його на «темний бік». Таке можна було спостерігати й у традиційних міфах і легендах. Однак, як правило, це пояснювалося діями магічних сил. Неоміф пропонує інше. Автор повинен пояснити таке перетворення рисами характеру, змінами у свідомості героя, який зважається на служіння злу.

Поява фантастики на екрані назавжди пов'язана з ім'ям Жоржа Мельєса. Цей маг і чародій екрана першим розкрив одну з фундаментальних рис кіно. В той час, як брати Люм'єр продемонстрували можливість свого винаходу документально відображати реальність, Мельєс відкрив здатність кінематографа перетворювати світ.

Саме на студії Мельєса, що розташувалась у мальовничому Мотре біля Парижа, розпочалась епоха чудес. Відбувалися вони і в космічних глибинах, і на дні океанів, де граціозно рухалися русалки і морські чудовиська. Так, то були перші екранні фантазії Мельєса.

Сьогодні ми сприймаємо його фільми так само, як картини Теодора Руссо або Ніко Піросмані та інших знаних примітивістів. Для сприйняття цих картин потрібна була дитяча безпосередність і віра в чудеса. Недарма одним з перших найсильніших кінематографічних вражень майбутнього видатного кіномитця Сергія Ейзенштейна був саме фільм Мельєса «400 витівок сатани», що їх він побачив ще 9-річним хлопчиком.

І література, й екран черпали теми і образи в усьому розмаїтті античних міфів, у біблійних мотивах. І все ж фантастика найбільш органічно впліталась у фільми, де йшлося про епоху Середньовіччя. Саме з цього симбіозу фантастики та історії й народилося фентезі.

На думку і дослідників фентезі, і митців, що стали класиками цього літературного напрямку, зокрема А. Сапковського, в основу різножанрових, стильово різнобарвних творів покладено цілком певний архетип. Це «артуріана» — цикл літературних творів про легендарного короля бриттів Артура і його лицарів Круглого столу. Обсяг цього масиву, що включає в себе і народні перекази, і пісні менестрелів, і лицарські романи, майже неосяжний. Твори присвячені королю Артуру з'являються у Франції, Британії, Німеччині. Зокрема перу Вольфрама фон Ейшенбаха належить віршований

роман «Парсіфаль», у Франції історії короля бриттів надихали Кретьєна де Труа.

І все ж варто відзначити роман XV століття «Смерть короля Артура» Томаса Меллорі, що включив у себе і розвинув канонічні теми й образи літературної «артуріани». Після певного згасання інтересу до артуріанської тематики, в XVI — XVII ст. настає період її відродження у XVIII — XIX ст., коли вона знаходить своє втілення в різних літературних жанрах, скажімо, у поемі «Король Артур» Е. Бульвер-Літтона, збірнику балад «Королівські ідилії» А. Теннісона, романі «Янкі з Коннектикуту при дворі короля Артура» Марка Твена та інших численних творах.

Не міг не зреагувати на відродження артуріанської теми і кінематограф, який з'явився на мапі мистецтва наприкінці XIX ст. Однією з перших спроб утілити артуріанські образи на екрані був американський фільм «Парсіфаль» (1904 р.). Причому автори, намагаючись перенести на екран однойменну оперу Вагнера, навіть спробували супроводжувати екранну дію звучанням арій, записаних на грамофонні платівки.

Екранне звернення до артуріанської теми в подальші роки вражає своїм розмаїттям. Тут передусім фільми, адресовані широким глядацьким колам, скажімо, «Чорний лицар» Т. Гарнета, «Принц Веліант» Г. Хеттуея, «Ланселот і Гвіневра» К. Вайлда.

До артуріанської теми долучився і В. Дісней. Анімаційну стрічку «Меч у камені» відзняв режисер В. Рейтерман. Ця, безперечно, вдала картина була останньою роботою Діснея-продюсера.

Свого роду еталонним став фільм Ричарда Торпа «Лицарі Крутлого столу» (1953 р.). Цей режисер, який не раз звертався до епохи Середньовіччя, запропонував своєрідну презентацію антуражу артуріанської епохи. Попри те, що епоха ця відноситься до «темних віків» (V–VI ст.), готичні замки на екрані і одяг та обладунки лицарів відсилають до «Високого Середньовіччя» (XII–XIV ст.). І це не було порушенням історичної правди. Адже британські, французькі й німецькі поети XII–XIV століть бачили своїх героїв своїми сучасниками, а не дикими варварами, які населяли Англію за кілька століть до того. Тому і в трактуванні кінематографістів немає анахронізму.

Стрічку було номіновано на два «Оскари» і на головну нагороду Каннського фестивалю (1953 р.).

Слід зауважити, що свідомо ідеалізація персонажів не робила їх пласкими й одноманітними. Одвічний конфлікт між почуттям і обов'язком, болісні пошуки виходу з глухого кута, куди приводить Ланселота (Р. Тейлор) кохання до королеви Гвіневри

(А. Гарднер), викликали щире співпереживання глядача. Надалі фільми, присвячені легендарним лицарям короля Артура, тією чи іншою мірою наслідували канони, що склалися в стрічці Р. Торпа.

Зацікавленість артуріанськими образами і сюжетами не згасає впродовж наступних десятиліть, хоч стилістика їх, безперечно, змінюється.

Подвиги короля Артура та його лицарів привертати увагу не лише постановників костюмних стрічок. Давню легенду переносить на екран в 1974 році класик французького кіно Робер Брессон. До речі, ідею постановки цього фільму він виношував багато років. Отже, це звернення було не випадковим. У стрічці «Ланселот Озерний» митець не відступає від свого суворого стилю, заснованому на максимальній стриманості й абсолютному мінімалізмі. Акцент робиться на метоніміях: деталь у кадрі замість цілого — глядач не побачить мальовничої картини турнірів чи поєдинків. Лише ноги коней, що мчать і падіння чергового лицаря від списа Ланселота та прапорець наступного учасника поєдинку на флагштоці. Не побачить глядач і загального плану Камелота: лише фрагменти напівзруйнованих часом башт і похмурі замкові переходи, що нагадують скоріше в'язницю, ніж місце, де живе король та його почт.

Брессон, як завжди, вимагав від виконавців максимальної стриманості, що в цьому фільмі межувала майже із сомнамбулічним станом. Це дало підставу порівняти стрічку Брессона з фільмом В. Герцога «Скляне серце», де актори грали під гіпнозом. Та під зовнішньою безпристрасністю криється справжня буря почуттів.

Власне, в свою картину Брессон вносить ту саму проблематику, що хвилювала його впродовж усього тривалого творчого шляху. Він ставить своїх героїв перед трагічним вибором. Трагічним, тому що його, власне, неможливо зробити. Будь-який крок виявиться фатальним. Герой не зможе вирватись із пастки долі, де нерозривно пов'язані приреченість і випадковість. Якщо у фільмі «Процес Жанни д'Арк» (1962) героїня могла зробити хай і трагічний, але власний вибір, то цього разу митець позбавляє свого Ланселота такої можливості.

Незвичайною і цікавою була інтерпретація артуріанської теми іншим знаним французьким режисером, одним із «стовпів» «нової хвилі» Еріком Ромером.

Звернувшись до твору Кретьєна де Труа «Персеваль, або Сказання про Грааль», режисер у своїй стрічці «Персеваль Валлієць» (1968) вирішив розгорнути дію в декораціях, що відтворювали мініатюри, якими ілюструвались середньовічні

лицарські романи. За принципом побудови мізансцен Ромер ішов від середньовічної містерії. Відповідного настрою додавала і музика, спеціально написана композитором Гі Робером для автентичних середньовічних інструментів. Сам режисер переклав текст роману зі старофранцузької мови, причому запропонував віршований варіант, вважаючи, що він краще сприйматиметься і відповідатиме самому духові твору.

Серед значної кількості «артуріанських» фільмів, котрі продовжували з'являтися на екрані і часто містили в собі досить нехитрий меседж «треба любити вітчизну, а не чужих дружин», у 1981 році з'являється стрічка «Екскалібур», яка поєднала в собі й усі принади розважального кіно, і глибокий філософський зміст. Режисер Джон Бурмен поклав в основу свого фільму середньовічний роман Томаса Меллорі «Смерть короля Артура», поєднавши в своїй інтерпретації епічне звучання з досить виразними іронічними інтонаціями.

Натурні зйомки відбувалися в Ірландії, в тих місцевостях, де, здається, зупинився час. У дикі пейзажі прекрасно вписувались декорації величних замків, на зелених луках відбувались епічні битви. Оператор Алекс Томсон недарма був номінований на «Оскар». Його рухома камера чудово передавала шалені ритми руху кіннотників, поєднувала у сюрреалістичному сплетінні реалістичні та фантастичні кадри, сповнені чудесних перетворень і видінь. Вражає своїм багатством кольорова гама фільму — від різких барв, що засліплюють, до ніжних пастельних тонів. Та в цьому просторі, світі магії, чародійства і чудес живуть звичайні люди, чий серця сповнені пристрастей, любові і ненависті. Настійливо звучить тема фатального призначення, котрому ні королю, ні простолюдинові не вдасться протистояти.

І знов-таки бачимо такі типові риси жанру — з одного боку, мальовничо і захоплююче відтворений середньовічний антураж, а з іншого — боротьбу пристрастей і почуттів, цілком близьких і зрозумілих сучасній людині.

Слід відзначити, що постать короля Артура у більшості фільмів часто залишалась досить однопланою. Головну увагу було зосереджено, як правило, на долі закоханих Ланселота і Гвіневри. Втім, і тут були справжні удачі. Це робота Ричарда Харріса у згаданому фільмі «Камелот» і, звичайно ж, Шона Коннері у стрічці «Перший лицар», реж. Джеррі Цукер (1995).

Знаному виконавцеві ролі Джеймса Бонда вдалося показати свого героя і як мудрого правителя, і як людину, що щиро страждає, коли бачить не лише зраду Ланселота і Гвіневри, а й крах його

ідеї про ідеальну державу, про вірних і відданих йому лицарів, що як рівні збиратимуться за його круглим столом.

Обминаючи чималу кількість екранізацій «артуріани» за останню чверть століття, як фільмів, так і серіалів, вдалих і менш вдалих, згадаймо дещо сенсаційну стрічку. Це фільм «Меч короля Артура» (2017) Гая Річі, постановника кримінальних стрічок в ключі чорного гумору. Автор фільму «Карті, гроші, два стволи, що димлять» (1998), не відійшов від канонів кримінального жанру. Досить вільно використавши сюжетні мотиви «артуріани», він перетворив місце дії на добре знайоме з усіх попередніх фільмів режисера кримінальне середовище.

У картині Річі основне місце (як завжди) посідають жорстокі бійки, що ніяк не нагадують лицарські поединки, а радше з'ясування стосунків між гангстерськими бандами.

У плані постановочному, багато в чому завдяки професіоналізму оператора Джона Метісона, стрічка Річі не поступається іншим фільмам жанру фентезі. Та це не врятувало картину від гучного провалу. Її не прийняли ні критики, ні глядач. Мабуть, у Річі не вистачило того чорного гумору, що надавав шарму його попереднім стрічкам. А уявити собі «банди Нью-Йорка» в Камелоті у глядачів, напевно, забракло фантазії.

Фільми фентезі, маючи на собі впливи «артуріанського» циклу разом з тим далеко вийшли за його межі.

Так склалося, що найбільш гучної слави в ХХІ столітті набули фентезі-екранізації. Причому інколи перенесення на екран відбувалося майже паралельно з написанням літературного твору.

Втім, романам, що стали взірцем для наступних авторів, довелося досить довго чекати екранного прочитання. І це не дивно. Адже автор «Володаря пернів» Джон Р.Р. Толкін створив своєю фантазією настільки неймовірний і мальовничий Всесвіт, що технічні засоби кінематографа аж до кінця ХХ ст. були неспроможні його відтворити.

Втім, перед кіномитцями поставали не лише технічні труднощі. Адже високе фентезі Толкіна вимагало не просто створення мальовничої «картинки» зі спецефектами, а вдумливої філософської інтерпретації. Письменник використовував неймовірне багатство архетипічних мотивів, створював свій вражаюче багатогранний Універсум, сприяючи тим якомога більшому осягненню існуючої реальності.

У творчості письменника, який був також видатним ученим-лінгвістом і філологом, синтезовано надзвичайно багатогранний і різноманітний

матеріал, починаючи від всебічного осмислення як міфів, легенд, переказів європейських народів, насамперед кельтських і британських, так і фактів, спогадів з особистого життя.

Дослідники, зосереджуючись на міфологічному корінні епопеї, на розвитку традицій стародавнього епосу і середньовічного лицарського роману, утверджують думку, що Толкін, разом з тим, відтворює не канонічний міф, а міф літературний, що і є основою його міфопоетичного твору.

І, звісно ж, слід пам'ятати, що письменник завжди прагнув прислужитися своїми творами утвердженню високим ідеалам Добра.

Сам автор твердив: «Звичайно ж, “Володар пернів” — в основі своїй твір релігійний і католицький... Адже релігійний елемент увібрали в себе сюжет і символіка... І головним чином я повинен дякувати долі за те, що мене виховано (з восьми років) у Вірі, котра вигодувала мене і навчила тому, що я знаю» [3].

Незважаючи на надзвичайно привабливий матеріал, кінематографісти довго не наважувались узятися до екранізації романів Толкіна. Нарешті, в 1990-х роках підготовку до постановки почали компанії США і Нової Зеландії New Line Cinema, WingNut Films, режисуру було довірено новозеландському режисерові Пітеру Джексону. Перед митцем постало нелегке завдання: гармонійно об'єднати всі елементи фентезійного твору, достовірно відтворити толкінський світ Середзем'я і героїв, котрі його населяють.

Відразу треба сказати, що це завдання Пітерові Джексону в цілому вдалося вирішити. До речі, кілька авторитетних асоціацій кінокритиків США, зокрема Спілка кінокритиків Фінікса присудила всім трьом фільмам за романами Толкіна премію за кращий акторський склад в ігровому кіно.

Беручись до візуального вирішення своїх фільмів за Толкіним, Джексон запросив до роботи відомих художників-ілюстраторів книги Толкіна Алана Лі та Джона Хоу. Художник-постановник Грант Мейджор, користуючись ескізами художників, перевів зображення в тримірний простір, аби використати їх для будівництва декорацій. Надзвичайно детально моделювався весь реквізит: зброя, шоломи, обладунки. Будівництво декорацій провадилось таким чином, щоб вони максимально природно вписувались у реальний пейзаж. Найфантастичніші істоти відтворювалися так, аби глядач повірив у їхню можливість пересуватися, літати, нападати на свої жертви.

Для створення спецефектів було задіяно рекордну кількість спеціалістів. Та головне, безперечно, не лише технологічне рішення. Адже технології тут

прислужилися для створення незабутнього образу світу, з одного боку, фантастичного, а з другого — абсолютно достовірного.

У картині надається перевага довгим планам, камера дає максимальну можливість оглянути світ Середзем'я. Глядач відкриває собі цей простір разом з персонажами — вражаючі пейзажі Нової Зеландії, що стали у фільмах Джексона ландшафтами Середзем'я.

Фільми Джексона за романами Толкіна, зрештою, стали безперечним взірцем для дальших утілень історичного фентезі. Тут слід говорити про подвійний вплив як екранних творів, так і літературного першоджерела.

Про свою творчу залежність від Всесвіту Толкіна не раз напрямки говорив Джорж Мартін, автор славнозвісної серії романів, об'єднаних під назвою «Пісня льоду і полум'я». Розпочавши писати їх ще в 1996 році, автор і досі працює над завершенням, що його з нетерпінням очікують читачі.

Водночас вже видані частини саги не могли не привернути увагу кінематографістів. Сам Мартін, попри те, що мав чималу практику роботи в Голлівуді і як сценарист, і як редактор, не бачив перспективи екранного втілення своїх романів. Втім, саме його авторська манера, розподіл тексту на окремі глави, пов'язані з долею того чи іншого персонажа, вже відкривала такі можливості. Невдовзі письменник дав згоду на екранізацію саги «Пісня льоду і полум'я». За її екранне прочитання взялась компанія НВО. Особливості втілення романів Мартіна у формі телесеріалу полягала в тому, що написання сценарію і зйомки телеепопеї відбувалися паралельно з роботою письменника над літературними текстами. Щоправда, в певний час ця «суголосність» розпалась. Автор серії романів «відстав» від знімального процесу і кінематографісти завершували сюжетні лінії телесеріалу на свій розсуд. Втім, автор літературного тексту не заперечував їх трактуванню, зауваживши разом з тим, що залишає за собою право свого розв'язання сюжетних ліній і долі персонажів.

І романи Мартіна, і відзнятий за ними серіал НВО «Гра престолів» стали не лише прикладом феноменального успіху у найширшій аудиторії, а й непересічною мистецькою подією. Нечасто буває, коли твір, здавалося б, розрахований, як і більшість фентезі, на просту розвагу, вражає своєю жорстокою правдивістю як у відтворенні людських характерів, так і картинами Всесвіту, покликаного до життя фантазією Мартіна.

Не дивно, що науковці звернули увагу як на романи, так і на серіал. На нашу думку, справді

плідним і корисним дослідженням став детальний і послідовний розгляд і романів, і телешоу у книжці британського історика Каролін Ларрінгтон «Зима близько. Середньовічний світ “Три престолів”».

Як твердить авторка, своє завдання вона бачить у тому, «щоб спробувати пояснити відомий світ (світ Вестероса), його звичаї, показати його мешканців, владу, релігії і культури крізь лінзу Середньовіччя» [2, 28]. Книжка стала свого роду путівником по фентезійному світу, акцентуючи його зв'язки з реальною епохою Середніх віків. Цей тип фентезі, на думку дослідниці, збирається із добре знайомих «будівельних блоків». Перед нами постане середньовічна Європа з ієрархією суспільних верств, аристократії, лицарства, духовенства і простого люду. Впізнаються і країни Середземномор'я з їх багатими торговими містами-республіками. Побачимо також безкраї степи Сходу з їх напівдикими кочовими племенами, що дедалі настійливіше рухаються на Захід і загрожують цивілізованому світові.

В основу структури фентезійного світу Мартіна покладено насамперед історію середньовічної Англії. Сам автор романів не раз відзначав, що його надихала історія війни Алої й Білої Троянд, де основою конфлікту було протистояння Ланкастерів і Йорків у боротьбі за трон. Прізвища аристократів Великих домів Вестероса Ланістерів і Старків цілком співзвучні реальним історичним. Текст романів, як і серіалів, має велику кількість інших відсилань. В Серсеї Ланістер можна впізнати постаті знаменитих середньовічних королів, що уславилися своїми інтригами і жорстокістю, зокрема Алієнори Аквітанської та Маргарити Анжуйської.

Боротьба за трон — один з основних конфліктів, який буквально роздирав країни в епоху Середньовіччя. І в романах, і в серіалі Залізний трон стає об'єктом сакральним і символічним. І хоч володіння ним, як правило, є фатальним, посісти його прагнуть численні претенденти. В романі наголошується, що сидіти на ньому було незручно і навіть небезпечно суто фізично. Лежа мечів, з яких його було викувано, загрожували травмами королю, який наважувався його зайняти. «Залізний трон Вестероса — це велика ставка у великій грі, в котрій, як скаже Серсея, можна або виграти, або вмерти» [2, 94].

На екрані глядач побачить вражаюче строкату географію «Відомого світу». Мартін не лише вільно поєднував або, навпаки, розмежовував країни і землі, а й сягав у глибини історії, де теж знаходив прототипи описаних ним міст і країн. Так стародавня Валірія, чиєю культурою живиться і Вестерос, і Ессос, відсилає нас як і до цілком реального стародавнього Риму, так і до міфічної Атлантиди Платона.

І в книжці, і на екрані відбувається занурення у життя і побут світу Вестероса, всіх його соціальних прошарків і верств. Ми дізнаємося, як живуть великі міста — від розкішних палаців до жахливих клоак, де юрмляться натовпи жебраків, злодіїв і голворізів. До речі, досить жорстко показано, що являє собою той міський плебс, який понад усе бажає хліба і видовищ, будь-то лицарські турніри, страта Неда Старка або покайний хід королеви Серсеї.

Щодо представників різних суспільних верств, то і в романах, і в серіалі автори далекі від їх ідеалізації. Тут вони йдуть за жорсткою історичною правдою, хоч інколи і дотримуються канонів лицарських романів. Усі аристократи, які представляють Великі домів і ведуть боротьбу за Залізний трон, мають свої «скелети у шафі». Королева Серсея (Лена Хіді) понад усе боїться викриття своєї страшної таємниці — її діти не є законними спадкоємцями трона, бо народжені в інцесті.

Придворні, що оточують трон, являють таких собі «павуків у банці». Вони весь час плетуть інтриги, зраджуючи як один одного, так і свого короля.

Посівши почесний і відповідальний пост королівської правиці, лорд Старк (Шон Бін), чесний і прямий, зі своїми патріархальними уявленнями мешканця Півночі зовсім не орієнтується в тому переплетенні інтриг, котрі панують при королівському дворі, що і стає причиною його загибелі.

Так само і його старший син Робб (Р. Медден), який виявляє себе талановитим полководцем і благородним лицарем, у своєму бажанні бути чесним до кінця потрапляє у підступні пастки.

Один з найбільш вражаючих епізодів — так зване «червоне весілля», де Робб Старк гине разом зі своєю матір'ю Кетлін (М. Фейрлі) і дружиною Талісою (у серіалі, У. Чаплін). Згадана вже К. Ларрінгтон знаходить відповідні аналогії в середньовічній історії, коли теж були порушені всі звичаєві і моральні норми.

Зокрема, це так звана «Різанина в Гленко» (1692) і загибель людей клану Макдональд і «Чорна вечеря» (1440), коли були вбиті запрошені королем граф Дуглас і його молодший брат.

Коли йдеться про часи Середньовіччя, то звичай згадується така інституція, як лицарство. Як зазначає К. Ларрінгтон: «...з дванадцятого століття лицарство розвивалось як культурний ареал, тісно пов'язаний з благородними озброєними вершниками» [2, 194]. Та йдучи за текстом роману і подіями в серіалі, автор дослідження показує, яким насправді виявляється благородне лицарство. Як доказ наводиться висловлювання одного з персонажів: «Лицар — це меч і кінь. Всілякі обітниця, священні олії

й дамські прихильності — це все шовкові стрічки, якими обв'язано меч» [2, 195].

Втім, ми бачимо королівський двір і його лицарство захопленим поглядом Санси, яка зі свого далекого північного Вінтерфеллу прибула до королівської столиці. Найбільше враження на неї справляє лицарський турнір. «Від блиску і пишноти у Санси перехопило подих: обладунки блищали, дужі бахмати красувалися в срібних і золотих опонах, натовп гомонів, на вітру хляпотіли прапори... А лицарі, які були лицарі!

— Краще, ніж у баладах,— прошепотіла Санса, коли вони зайняли обіцяні батьком місця поміж шляхетних лордів і леді». [5, 288]

«Видовище турніру, — додає Кароліна Ларрінгтон, — втілювало шик і славу середньовічної лицарської культури» [2, 198].

Сама Санса (Софі Тернер) почувається тією прекрасною дамою, на честь якої лицарі б'ються на поєдинках і звершують свої подвиги. Та дуже скоро до дівчини приходять жорстоке розчарування. Вона бачить, що криється за зовнішньою галантністю і вишуканістю.

Лицарі за своєю поведінкою мало чим поступаються найманцям. Ті, принаймні, відверті — як, скажімо, «перекупний меч» Бронн (Джером Флінн), який чесно каже Тіріонові, що готовий битися за нього і служити йому лише за значну винагороду.

Чи не ідеальним лицарем, принаймні зовні, ми бачимо Джейме Ланістера, коли він з'являється з почетом короля у Вінтерфеллі. В серіалі він ефектно знімає шолом із заборолом, і ми бачимо його привабливе, мужнє обличчя, чуємо шепіт захоплення в натовпі. За ним іде слава хороброго воїна, непереможного і в боях, і на турнірах. Але його супроводжує не лише захоплення, а й засудження.

Справді, Джейме, який служив у королівській гвардії, зважився завдати удару мечем королю Ейрісу, коли той разом зі своїм алхіміком хотів «диким вогнем» знищити свою столицю. Погодимось із поглядом психологів, які вважають, що найгірші риси Джейме і проявилися через те, що він був несправедливо затаврований людьми, яких він, власне, і врятував від неминучої загибелі.

Треба сказати, що Джейме — одна з найцікавіших постатей у серіалі. Цьому глядач завдячує надзвичайно переконливому екранному трактуванню, що його пропонує данський актор Ніколай Костер-Вальдау. Важливо, що актор надзвичайно достовірно показав еволюцію свого героя від красивого і самовпевненого егоїста, для якого втамування своїх бажань понад усе, до людини, яка усвідомлює весь тягар своїх помилок і гріхів. Цьому перетво-

ренню сприяв удар долі — втрата правиці. Адже для Джейме меч був продовженням його руки. Коли один з придворних висуває припущення — чи не міг старший син Тайвіна отруїти Джона Аррена, інший заперечує: Джейме надто любить споглядати, як кров жертви стікає лезом його меча.

Чи не найвиразніші кадри серіалу: Джейме, зрозумівши нарешті всю підступність своєї сестри, один, без війська, прямує на Північ, щоб узяти участь у боротьбі з навалою полчищ Короля Ночі. На тлі темного неба виникає самотня постать вершника. Поволі починає падати сніг. І білі зірочки сніжинок, що вкривають плащ лицаря, сприймаються і як символ очищення, і як знак загрози, з якою йому випаде зустрітися на Півночі.

Найпереконливіше розкривається внутрішня еволюція цього персонажа у стосунках Джейме Ланістера з дівчиною-воїном Брієнною Тарт (Гвендолін Крісті). Ця лінія набуває надзвичайно ліричного і зворушливого звучання. Тим більш фальшиво звучить фінал, коли ми бачимо, як Джейме повертається до Серсеї. Про це говорив і Костер Вальдау.

Закохані одне в одного близнюки, брат і сестра, — досить поширений архетип у світовій міфології. Зокрема слід згадати Зігмунда і Зіглінду — батьків Зігфріда з «Нібелунгів». За це недозволене почуття їх спіткала кара богів. Хоч їх син і став непереможним героєм, та злий фатум наздоганяє і його. Він гине від руки підступного Хагена, вражений списом у спину.

Ця тема хвилювала і Ейзенштейна, який торкнувся її під час роботи над вагнерівською оперою «Валькірія» в Большому театрі в 1940 році. Її теоретичне обґрунтування режисер виклав у своїй статті «Поетика міфа».

У випадку Серсеї і Джейме їхні діти несуть тавро інцесту, йдучи з життя за обставин, які багато в чому були спровоковані їхньою матір'ю.

Сама постать Серсеї (це ім'я співзвучне імені підступної і жорстокої чарівниці Цирцеї з «Одіссеї» Гомера) примусила дослідників психології персонажів як романів, так і серіалу звернутися до відомого юнгіанського архетипу Великої Матері. У книжці «Гра престолів і психологія: душа темна і повна жахів» — надзвичайно цікавому зібранні нарисів, присвячених аналізу внутрішнього світу героїв романів Мартіна — є розділ, що має назву «Добра мати і жаклива мати. Дейнеріс і Серсея як два прояви юнгіанського архетипу Великої Матері». Психологи акцентують увагу на подвійності її сутності, що і є причиною її постійного впливу на людську природу. «Таємниця Великої Матері полягає в її подвійності: вона любляча і турботлива

і в той же час вона пожирає і руйнує. Ця подвійність і надихнула Юнга описати архетип як «люблячу і жахливу матір»» [1, 150].

Так, Серсея любляча матір. Діти для неї понад усе. Любов до них — то єдина слабкість, яку вона собі дозволяє. Не любі нікого, окрім своїх дітей, — повчає вона сина. Але ця безтямна любов породжує лише зло. Гине цинічний садист і психопат Джоффри, яким він став багато в чому завдяки материнському вихованню. Жертвою помсти стає і донька Серсеї Мірцелла. А молодший син кінчає життя самогубством, коли дізнається, що мати стала причиною загибелі його коханої дружини. Так, здавалось би, найкращі материнські почуття спричиняють кров, смерть і хаос.

У розділі розглядається ще одна постать, що претендує на ім'я Великої Матері. Це Дейнеріс Таргарієн, мета життя якої повернути собі батьківський трон. Тут варто знову повернутися до міфологічних і легендарних джерел романів Мартіна. Зокрема, знову згадаємо лицарський роман XIII ст. «Пісня про нібелунгів» і класичний фільм Фріца Ланга «Нібелунги». Так от, історія Дейнеріс, її одруження з кхалом Дрого багато в чому перегукуються з другою частиною «Нібелунгів», що має назву «Помста Крیمгільди».

Так само, як і Дрого, вождь гуннів Аттіла посилає свого довіреного посла маркграфа Рудігера посватати йому королівську сестру Крیمгільду і отримує згоду. Далі буття Крیمгільди поміж диких гуннів теж нагадує історію Дейнеріс серед дотракійців. Треба сказати, що відсил до історії гуннів здається більш переконливим, ніж до монголів і Чингісхана. Історія ця сягає в глибини «темних віків», і ці кочові племена стали свого роду втіленням жорстокої агресивної і варварської сили. Тим більш, що монголів було зупинено на східних рубежах Європи, а гунни пройшли значно далі.

Сама Дейнеріс називає себе матір'ю драконів, яких вона виростила. Вона може використовувати їх як могутню зброю. Та спочатку каже, що не хоче бути королевою міст, спалених їх вогнем. Про це неначе забувають сценаристи і шоураннери серіалу в останньому сезоні.

Фінальна трансформація героїні Дейнеріс на «жахливу матір» — вразила актрису Емілію Кларк. Її робота в серіалі не може не викликати захоплення. Говорячи про цей образ, не можна не відзначити, що склалася майже унікальна ситуація: впродовж 8-ми сезонів (2011–2018) актриса дорослішала разом зі своєю героїнею. І цей нелегкий шлях героїні актриса безумовно здолала. Аж до 8-го сезону, коли була втрачена будь-яка логіка розвитку її характеру. Її

вчинки можна було пояснити лише прогресуючим безумством. Втім, це вже проблема медична, а не мистецька.

І, нарешті, справді одна з найважливіших постатей оповіді, як твердять деякі журналісти, улюбленець самого Мартіна — Джон Сноу. Саме походження героя зближує його з міфологічними і легендарними персонажами. Він зростає у Вінтерфеллі як бастард у сім'ї Неда Старка. Але так само, як невідомим було королівське походження Артура, так і Джон виявляється законним спадкоємцем трона Таргарієнів, королів Вестероса. Його історія, це теж історія дорослішання, фізичного і духовного зростання. Ініціація Джона пов'язана зі Стіною, циклопічною крижаною спорудою, що відокремлює світ людей від небезпечної таємничої Півночі.

Сам автор говорив, що прототипом Стіни в романах була стіна Адріана на півночі Британії, споруджена за часів Римської імперії, щоб захищатися від набігів диких піктів. Звичайно, крижана Стіна набагато перевершує за своїми розмірами всі відомі подібні споруди. До того ж вона ще й наділена магічними якостями. Стіна стає свого роду поділом світу на царство живих і мертвих. Там панує вічний холод, і серед снігу й криги з'являються блідавці, піддані Короля Ночі, що несуть із собою загибель всьому живому. Тому подорож Джона Сноу за Стіну стає аналогією з одним з найпоширеніших міфологічних мотивів: відвідини героєм царства мертвих.

До речі, така військова організація, як Нічна варта, має в людській історії чимало аналогій. Найбільш близька — це лицарські ордени, члени яких давали чернецькі обітниця і зосереджувались на захисті певних територій, скажімо, Святої землі в Палестині.

Слід згадати і Запорозьку Січ, де козаки-воїни також охороняли від набігів кочівників землі України, відмовляючись від особистого життя.

На сторінках дослідження, присвяченого психології персонажів серіалу, а почасти твору Мартіна, цілий розділ віддано Джонови Сноу. Він називається: «Чистий як сніг. Сильні сторони і добродетелі героя».

Багато в чому образ Джона Сноу примушує згадати героїв класичних творів, насамперед у тому, що йому в житті не раз доводиться робити вибір між обов'язком і почуттями. Це стосується і його рішення залишити кохану Ігрітт і повернутися на Стіну до своїх товаришів з Нічної варти. Життя раз у раз ставить перед ним непрості питання, — і коли він відмовляється від пропозиції Станіса стати лордом Вінтерфелла, хоч це було його заповітною мрією,

і коли він побачить у здичавілих за Стіною не лише ворогів, а людей, які теж мають право на життя. Тут також слід зупинитися на акторському втіленні. Кіт Герінгтон, як і його партнерки по фільму, прожив зі своїм героєм, як говорив сам актор, все третє десятиліття свого життя. В цій ролі він здобув шалену популярність. І в основі його лежить не лише фізична вправність персонажа, хоч і в книзі, і в серіалі Джон — один з найкращих бійців Вестероса. Вчені-психологи досить детально зупиняються на тих рисах, що роблять Джона справжнім героєм. На сторінках книжки «Гра престолів і психологія» цілком справедливо зазначається, що певний час «психологія приділяла мало уваги героїзму, проте нещодавно він став однією з головних тем наукового інтересу» [1, 266].

Втім, цілком природно виникає дискусія: кого вважати героєм, а кого ні. «Герой — це завжди відхилення від норми. Герої вчиняють так, як не вчиняє більшість», — твердить психолог Ф. Зімбардо [1, 265].

Уточнюючи уявлення про героїзм, автори дослідження акцентують: справжній герой не виконуватиме злочинних наказів, не приєднається до більшості, яка проявляє жорстокість.

Героїчне начало завжди пов'язане з гуманістичним. Людяність, котра визначає справді героїчну особистість, є безперечною константою.

Згідно з дослідженнями позитивної психології, героям притаманна комбінація «восьми визначних якостей», серед яких розум, сила, стійкість, самовідданість, харизматичність, надійність, здатність надихати інших. З цих позицій психологи і пропонують розглянути постать Джона Сноу в серіалі.

Своєю найкращою сценою Герінгтон вважає прощання Джона з вмираючою Ігрітт. Юнак схиляється над своєю коханою і запевняє її, що на них чекає щасливе майбутнє, розуміючи, разом з тим, що її рана смертельна. Епізод завершується спаленням тіла Ігрітт, крупного плану її прекрасного мертвого обличчя і сповненого скорботи постаті Герінгтона, який поволі йде від палаючого вогнища.

У фільмі є ще один образ, можна сказати, один з найвиразніших у багатій і багатоплановій галереї персонажів «Гри престолів». Це, безперечно, Тіріон Ланністер, у блискучому виконанні Пітера Дінклейджа. Робота актора була справедливо увінчана преміями «Еммі» (2011, 2015, 2018) і «Золотий глобус» (2012).

Якщо звертатися до літературних джерел, що вплинули на цей образ, то Тіріон являє собою дивне поєднання Річарда III і Гамлета. Разом з тим сам Мартін наголошував, що цей персонаж багато

в чому його alter ego, що він довірив йому свої заповітні думки. У перших серіях Тіріон з'являється як потворний карлик, цинічний, хтивий, охочий до вина і жінок. Слід зазначити, що в міфології, у фольклорі карлики найчастіше виступають таким втіленням зла і підступності. Вони жадібні, накопичують скарби, охороняють їх і знищують кожного, хто намагатиметься ними завладіти. Та поступово перед нами розкривається зовсім інший бік цієї особистості. Герой Дінклейджа розуміє, що він ізгой у рідній сім'ї і єдине, на що він може розраховувати, — то його розум. На запитання Джона, чому він так багато читає, Тіріон каже: книжки так само загострюють розум, як точило — меч. Спочатку здається, що Тіріон покликаний лише контрастувати з лицарськими достоїнствами Джейме. Та хід подій виявляє, що в чомусь карлик перевершує свого красеня-брата. Він більш талановитий як полководець, завдяки Тіріонові здобуто не одну перемогу в битвах, де він проявляє і неабияку особисту мужність. Його дипломатичні здібності, розуміння мотивів поведінки людей дають йому можливість знайти вихід з найскрутніших ситуацій, як-от у Орлиному гнізді. Він хоче пізнати світ і тому вирушає у небезпечну подорож на Стіну. Вже в дорозі відбувається його зустріч з Джоном Сноу, і Тіріон стає для нього добрим порадиником.

Його поради корисні і для Дейнеріс, коли та призначає його своєю правицею. Тіріон стримує королеву від непродуманих учинків, застерігає від непотрібної жорстокості.

Так відбувається впродовж усіх сезонів. Та в останньому, восьмому, спостерігаємо дивні трансформації як з персонажами, так і сюжетними лініями. «Арки» більшості з них так і лишаються незакритими. Можемо лише здогадуватись, що сталося з Дааріо Нагарісом, який залишився в Міїрині, куди поділися «безликі», а також послідовники Вогняного бога. І, зрештою, що змінилося через те, що стало відомим походження Джона як спадкоємця Залізного трона? Ця лінія теж зависла в повітрі. Можна лише потішити себе тим, що мабуть шоураннери готували місце для сіквелів і спін-оффів, де будуть розвинуті ці сюжетні напрямки.

Справляється враження, ніби автори сценарію забувають, що сталося в попередніх серіях. Так, за угодою, Джеймі мав прибути на Північ для боротьби з армією Короля Ночі, та його раптом перетворюють на звинуваченого, згадуючи йому всі старі гріхи. Не менш дивним видається й від'їзд Джона з Тормундом і дикунами за Стіну, адже Сноу домігся для них права жити на землях на південь від Стіни. Втім, у своїх інтерв'ю Герінгтон сказав,

що він вважає від'їзд Джона з дикунами за Стіну одним з найкращих моментів у фіналі. Тим більш, що подорожує він разом із своїм відданим дери-вовком Привидом.

Тема дружби з дикою твариною, яка з'являється, щоб допомогти у найскрутнішій ситуації, також має глибоке міфологічне коріння. Так само, як здатність Джона і його брата Брана вселятися в тіла своїх вовків.

Однією з найсильніших сторін серіалу, що робило його справжнім проривом у жанрі фентезі, була глибока вмотивованість учинків персонажів, розробка переконливих характерів. На жаль, в останньому сезоні ця логіка була порушена, персонажі перетворилися на маріонеток, які діяли не за внутрішніми імпульсами чи об'єктивними обставинами, а з волі сценаристів.

Як вже зазначалося, Джон Сноу від серії до серії набував рис епічного героя, який готував себе до вирішальної найкривавішої битви з Королем Ночі, котрий загрожував життю всього людства. Герінгтон мріяв зустрітися в екранному поєдинку з Володимиром Фурдіком (Король Ночі), якого актор вважав найкращим фехтувальником з тих, хто працював у серіалі. До речі, ці виконавці вже показали блискучий двобій, де Джон б'ється з одним з блідавців, перемагає його і той розсипається на крижини. Цю епізодичну роль теж виконав Фурдік. Попри захоплення бойовими епізодами, котрі надзвичайно вдалися Герінгтонові, актор переконливо і емоційно провів ліричну тему — кохання Джона і дикунки Ігрітт. І раптом, в останньому сезоні, Джон Сноу перетворюється на безвольну маріонетку, що лише підтакує найбезглуздішим і жорстоким розпорядженням Дейнеріс, якій він міг так рішуче заперечувати ще в попередніх серіях. Тим більш невмотивованим здається, що Джон, не висловивши ні єдиного заперечення Дейнеріс ні під час загибелі міста у вогні, ні під час розправи з полоненими, раптом завдає їй смертельного удару.

Серіал «Гра престолів» уславився грандіозними постановками батальних сцен, які, мабуть, увійдуть до кінематографічних підручників. Це і «битва бастардів», «оборона Чорного замку», «битва при Чорноводній», «битва в Суворому Домі», й багато інших батальних епізодів. Тому глядачі з нетерпінням прагнули побачити епічне протистояння з армією мертвих у битві за Вінтерфел. Але у пошуках вражаючих спецефектів шоураннери, здається, переграли самих себе, зануливши екран у цілковиту темряву, отож глядачі мало що могли роздивитися, крім ефектних спалахів, що розтинають цю темряву.

Одноманітним і невиразним стало видовище загибелі королівської столиці. Показ жахів, котрі вчинила Дейнеріс, подавались у такій кількості, що вони перестали вже шокувати глядача. Дракон, який не приніс жодної користі у битві за Вінтерфел, тут перетворюється у справжній «бомбардувальник», що крушить кам'яні стіни і башти. Як зауважив один з блогерів, це все відгонило «попкорн-шоу».

Під час зйомок серіалу шоураннери надавали величезного значення збереженню таємниці сценарію, особливо фінального сезону. Проте чи завжди тільки «прийом Шахерезади» є таким дієвим? Чи завжди увагу аудиторії утримує лише бажання дізнатися, що буде далі? А як же тоді екранізації відомих і популярних творів, де глядачеві все достеменно відомо, попри певні відхилення від літературного тексту? Варто згадати хоча б успіх екранної «поттеріани», або тих самих фільмів за Толкіном.

Втім, автори серіалу хотіли здивувати глядача за будь-яку ціну. Це перетворилося в свого роду фетиш. Інтернет був заповнений спойлерами і здогадками, одна недолугіша за іншу. Все це нагадувало радше тоталізатор, ніж роздуми про художній твір. Втім, що каліку Брана, який вже кілька сезонів «перетворювався» на триокого ворона, буде одногосно на пропозицію Тіріона обрано королем, ніхто так і не зміг здогадатися. Тим більше, що в попередніх серіях він твердив, що в нього не залишилося жодних людських бажань і справи людей його не обходять. Натомість зовсім неочікувано заявляє, що все життя йшов до цього.

Тексти Мартіна начебто дають на це підстави. Відбувається своєрідний «метампсихоз». У тіло каліки Брана вселяється дух одного з його предків, честолюбного і жорстокого Бріндона Рівера. Проте з екранних подій це майже неможливо зрозуміти.

Треба сказати, що Бран відразу проявляє неабияку «мудрість», подарувавши під гнівними і здивованими поглядами правителів інших земель корону Півночі своїй сестрі Сансі і тим самим заклавши початок розпаду Вестероса.

Отже так було поставлено крапку в серіалі, який став одним з найуспішніших в історії телемистецтва. І так невдало завершився, викликавши сплеск обурення в телемережі.

Невдале завершення багатосерійної саги «Гра престолів», її неначе нашвидкуруч подана розв'язка викликала повсюдне розчарування у фанів фентезі. Втім, критики більш поблажливо поставились до творіння НВО. Серіал мав значну кількість номінацій на премію «Еммі» (2019), але отримав лише дві. І знову тріумфував Пітер Дінклейдж. Це була вже четверта «Еммі» видатного актора.

Думається, як успіхи, так і прорахунки такого визначного явища, як «Гра престолів» стануть повчальними для майбутніх творців екранних фентезі.

Джерела та література

1. Игра престолов и психология: Душа темна и полна ужасов / под ред. Тревиса Ленгли. Москва : Альпина Паблшер, 2019. 316 с.
2. Ларрингтон К. Зима близко: Средневековый мир «Игры престолов». Москва : Рипол классик, 2018. 367 с.
3. Вікіпедія. Точка доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
4. Сапковский А. Нет золота в Серых горах. Точка доступу: http://loveread.ec/view_global.php?id=1086

5. Мартін Д. Гра престолів. Пісня льоду і полум'я. Книга перша. Київ : КМ-БУКС, 2017. 800 с.

References

1. Game of Thrones psychology: The Mind is Dark and Full of Terrors (2016). NY : Travis Langley, PhD. Moscow : Alpyna Publisher [in Russian].
2. Larrington, K. (2016, 2018). Winter is coming: The medieval world of Game of Thrones. London : I. B. Tauris&Coltd, 2016 ; Moscow : Ripol classic [in Russian].
3. Wikipedia. Retrieved from <http://uk.wikipedia.org/wiki/> [in Ukrainian].
4. Sapkowski, A. Piróg albo Nie Górach. Retrieved from: [in Russian].
5. Martin, D. (2017). A Game of Thrones. A Song of Ice and Fire, Book 1. Kyiv : KM-Books [in Ukrainian].