

UDC 791.2+316.7
LBC 85.337(3)+71

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.2-109-166
received 10.06.2019, accepted 21.06.2019

**EKATERINA V. SALNIKOVA /
ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА**

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
Государственного института искусствознания МК РФ,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-8386-9251
e-mail: k-saln@mail.ru

TRANSFORMATION OF CLASSIC DRAMA MOTIFS IN *GAME OF THRONES* SERIES*

Abstract. *Game of Thrones* series that has become one of the most widely discussed TV shows of our time, is analyzed from the perspective of art history and cultural studies. Its popularity is connected with the fact that it represents not just fantasy, but an archetypal situation, “deciding the fates”—in the style of a “baroque”, picturesque, dynamic screen show. This is an artistic statement on a number of highly relevant topics. The series is devoted to problems of management strategies, interstate policy, updated gender relations. The last season shows the emergence of an era of quick intelligence and unemotional, non-repressive governance. The image of Bran Stark—the new king, unable to walk but able to move in the space of the past and the future—embodies the features of an out-of-body, supra-personal mind, super-intelligence akin to an electronic one.

Game of Thrones is analyzed as a phenomenon of synthetic art in which cinematic, theatrical and dramatic aesthetic elements coexist. In different episodes of the eighth, final season these aesthetic elements are combined in various proportions. The third episode is the most cinematic one—the

* Translated by Maria Samsonova—*Turianski & Wolfsson. Translation experts.*

culmination of the battle between humans and White Walkers. The last episode, on the contrary, contains almost “on-stage” scenes and dialogues. Until the last season, the adventurous cinematic narration dominated, continuing the tradition of the adventure novel. And the last season includes more vivid features of a dramatic plot internally correlated with Shakespeare’s chronicles and tragedies and *Penthesilea*, a romantic tragedy by Kleist. However, in spite of the similarities with Shakespeare’s “state-of-the-world tragedies”, there are no characters in *Game of Thrones* who are completely similar to Renaissance playwright’s personae in their structure. One of the reasons is the rejection of a multi-faceted, “synthetic” character in the popular visual art of the Modern era, when the personality’s complexity and unique originality are replaced with the system of distinct “stage types” with a simpler inner world. The series contains a veiled appeal to adapt to the imperfection of the world, but also expresses serious concern about the continuously high value of brute force and power in the human society.

Keywords: screen media, series, George Martin, *Game of Thrones*, adventure novel, drama, Shakespeare, Kleist, theme of power, tragedy, chronicle, character, female warrior

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВОВ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В СЕРИАЛЕ «ИГРА ПРЕСТОЛОВ»

Аннотация. В статье с позиций искусствоведения и культурологии рассматривается сериал «Игра престолов», ставший одним из самых обсуждаемых экранных произведений наших дней. Его популярность связана с тем, что он представляет не просто фэнтези, а архетипическую ситуацию «решения судеб» — в стилистике по-барочному живописного, полного динамики зрелища. Данный сериал являет художественное высказывание на ряд высоко актуальных тем. Сериал посвящен проблемам управленческих стратегий, межгосударственной политике, обновлению межгендерных отношений. В последнем сезоне показано наступление эпохи быстрого интеллекта, неэмоционального и нерепрессивного управления. В образе Брана Старка — нового короля, не способного ходить, но умеющего передвигаться в пространстве прошлого и будущее-

го, — просматриваются черты внетелесного, надличностного разума, сверхинтеллекта, родственного электронному.

«Игра престолов» анализируется как явление синтетического искусства, в котором кинематографическое и театральное-драматическое начала сосуществуют. В разных сериях восьмого, заключительного сезона эти начала находятся в различных пропорциях. Наиболее кинематографична третья серия — кульминация битвы людей с белыми ходами. Последняя серия, напротив, содержит почти сценические мизансцены и диалоги. До последнего сезона в сериале доминировало авантюрное киноповествование, продолжающее традиции авантюрного романа. В последнем сезоне ярче проявляются черты драматургического сюжета, внутренне соотносимого с хрониками и трагедиями Шекспира, с трагедией «Пентесилея» Клейста. Однако, при всем сходстве с шекспировскими трагедиями «состояния мира», в «Игре престолов» отсутствуют герои, полностью аналогичные в своей структуре героям ренессансного драматурга. Это связано с отказом от многогранного, «синтетического» героя в игровом искусстве Нового времени, когда на смену сложности и неповторимому своеобразию личности приходит деление персонажей на амплуа. Сериал содержит завуалированный призыв адаптироваться к несовершенству мира, но также выражает серьезное беспокойство по поводу сохранения высокой ценности силы и власти в человеческом обществе.

Ключевые слова: экранные медиа, сериал, Джордж Мартин, Игра престолов, авантюрный роман, драматургия, Шекспир, Клейст, тема власти, трагедия, хроника, герой, героиня-воительница

HBO's *Game of Thrones* TV show after *A Song of Ice and Fire*, a series of novels by George Martin, became one of the most famous and widely discussed screen productions of the past decade. The last season of *Game of Thrones*, specifically, caused a huge negative response from a broad audience. It is gaining traction as criticizing the series is becoming good manners. People notice plastic bottles at characters' feet that were not removed from the shot on time. Similar "goofs" from earlier seasons. Petitions are filed to reshoot the whole final.

Meanwhile, contemporary Western science is actively and profoundly studying *Game of Thrones*. Some academics are interested in the special

features of developing the medieval theme [1], [2]. Others, in artistic messages on gender issues [3] and societal development [4]. The plot of the book and the TV series is also used as a collection of examples of behavioral models and business strategies [5]. The book and the TV series are therefore considered from a broad range of perspectives, from cultural and social studies to management theory.

A great step forward in Russian-language studies was a collection of papers, *Game of Thrones: Interpretation of Meanings. Historians and Psychologists Studying George Martin's World*, [6] that shifts the study of the book and the TV series towards not only psychology and history but also cultural studies and media theory. Texts from this work will be frequently referenced here as necessary.

In this paper, we shall consider exclusively the TV series by D. Benioff and D. Weiss, employing the methods of art history, or rather film and theatre studies to view *Game of Thrones* as a work of visual art. Cultural studies helped us focus on the content of the work of art. Our approaches are based on the fact that screen arts are synthetic arts. As Viktor Demin articulated so well, “let us remember that a television screen, a cinema screen and a theatrical stage alike offer us not a single art, even if it is dominating and the most important one in somebody’s eye, but a large family bound with an ontological heritage but with an unexpected, unplanned genetic variance, with unpredictable mutations.” [7, p. 4] The researcher meant the presence of expressive means along with images, motifs, plots, and archetypes in screen arts that were related to performing arts and literature, music and visual arts. In the early 21st century, however, it is even more obvious that synthetic arts themselves— theatre, cinema, television, etc.—are also “communicating vessels”. And as contemporary theatre is sometimes striving to use cinema’s screens and expressive means, so can screen arts frequently employ elements of scenic aesthetics (remember, for instance, Lars von Trier’s *Dogville* or Louis Malle’s *Vanya on 42nd Street*).

In synthetic-type works, be it a theatrical performance or a film, the ratio of various arts is different: it emerges differently each time. As Yury Barbov, a contemporary theorist of scenic forms aptly noted, “types of

theatre are defined in their specific features not only based on belonging of their contents, forms and languages but also by which parts of the performance's system make a decisive impact on this belonging in each case." [8, p. 229] The same feature shows in screen productions. In a series, different complexes of expressiveness may activate during different episodes, sometimes more fundamentally cinematographic (editing, play of shots, camera motion, etc.), sometimes literary (narration, voiceover, descriptive and informational demonstration of locations, etc.) or leaning towards theatrical (like a scene in the shot, a dialogue, a dramatic situation). The ratio between "cinematographic" and "dramatic" may be skewed in a series. Missing this paradox leaves many layers of series' meaning out of the research scope, or makes one interpret certain elements of its form as an omission, a weakness, a failure.

So the subject of this paper is the layers of meaning in *Game of Thrones* series that can be adequately read rather through comparison with some motifs of the classical West European drama. There are themes, after all, that did not lose their relevance throughout centuries. Contemporary popular culture is frequently engaged in an internal polemic with the classics or continues developing the form-containing layers built into it.

Our research twist does not contradict the perception that a successful series is a commercial product; in this case, a part of a trans-media commercial project. Anything someone decides to sell can become a product, though. And, vice versa, if a certain work is not functioning or was not, in its time, functioning as commercial, this does not mean that it lacks the "product" potential. However, these are issues of a work of art's destiny in the outside world as an object of manipulations. "Product" elements can be found in works by many great classics. The existence of such elements does not, however, preclude the presence of a full-blown artistic form with its internal laws of organization. Without reading this form, it is often impossible to say for certain what part of it could provide high social and cultural relevance that is usually the reason for commercial success. Our goal, consequently, is seeing the central semantic node that made *Game of Thrones* an undoubted leader among 2010s series.

FROM BAROQUE ADVENTURE TO POLITICAL DRAMA

With almost no changes in the external style, the last season of *Game of Thrones* shifted drastically towards art house, meaning that creators of the screen production stop spending every second of screen time on viewer's entertainment. They no longer care for his/her psychological or physical comfort, for informational transparency or understandability of screen action, for possibility to extract enhanced doses of enjoyment from watching. It is this fact that, in our opinion, causes the protest of the broad audience used to illusory visuality on screen.

Throughout the seven seasons, the audience was watching an adventure fantasy cinematic narrative. One with multiple characters, intense events, brutally picturesque, "baroque" in its feast-like contrasts of beauty, luxury, magic—and genuineness of earth, sand, blood, dirty physiological content. Cinematography of the whole could, however, include materials from the theatrical culture now and again. For instance, Joffrey's wedding scene (Season 4) featured a performance in the early 17th-century anti-masks style of the Tudor court. Costumed dwarves were a clear reference to sketches by Inigo Jones who staged British court performances [9]. In Season 5, the theme of street theater in a city square became an important element, reflecting recent dramatic events of the Westeros court life. But the language of screen art visibly dominated the series.

In Season 8, the visual "baroque" manifests but rarely. The screen illusionary showmanship recedes into the background time and again. And we are facing rather a "political theatre" on screen — agonizing, hard, not witty or picturesque. If we take into account the advantages of "two-step definitions" of the synthetic work's nature that Yury Barbov wrote about, considering them to be more scientifically correct [8, p. 227], the series' seven seasons were more of a fantasy adventure cinematic novel. The eighth season, though, gravitates towards fantasy drama whose cinematography is sometimes completely dimmed and sometimes erupts convulsively.

Elements of the adventure genre naturally stayed. But the main property of adventure aesthetics disappeared—according to it, even the most dreadful events, the most heart-wrenching emotions must serve the recipient's aesthetic pleasure. In this case, though, the aesthetic pleasure could no longer be extracted continuously or easily. Instead, the series showed what became its real concerns and interests by the time of the necessary endgame. That is, the series created a conceptual publicist statement under a fantasy guise of a screen show. The eighth season confirms, with a vengeance even, that the things happening on the screen relate not so much to the Middle Ages or the Baroque era but rather to our times.

DECIDING WORLD'S FATE IS ENTRUSTED TO SUPER-INTELLIGENCE

Let us start with the gloomiest part—the end that we, however, have been warned about in the very beginning—in the opening. We have already mentioned that in previous seasons, the image of a Mechanism dominates it, which in its turn is a kind of a multi-system of individual elements, functions, actors, and circumstances [10, p. 250–251]. Living beings also featured in the opening. The dynamics of the opening was to a large degree organized by the wish of the series' authors to give an idea of the map of the Seven Kingdoms [11, p. 15]. By the final season, no living figures were left the continuously changing opening. The flyover became too confident and rapid—no dragons or ravens, two- or three-eyed, fly at such speed; only thoughts in the pure speculative space.

The mechanism reigns with a sovereign power, while we are allowed into its entrails—a complicated, continuously changing viscera that look like an endless testing ground for several-lives-long initiation. In these viscera, the Iron Throne emerges and bristles again, forged from the swords of fallen armies' warriors. Nothing except this mechanism, throne and the winding path with sigils of the most significant houses exists any longer. The spiritual, individual, personal and even chthonic is no more included in the model of the universe.

The last large-scale scene of the last episode obviously leans toward theatricality, moreover, slipshod theatricality—so even if plastic bottles get into the line of sight, they shouldn't interfere with the perception. The scene looks like a pre-premier run or a "closed-doors" dress rehearsal. And this was by no means a rehearsal of an adventure story — rather a dispute drama, as Bernard Shaw would have named it. A conversational dispute play is always devoted to today's concerns of the people. The final of *Game of Thrones* is a dispute on today's world, power, and management strategies.

The set-up is frontal, symmetrical and therefore boring but its sense is very symbolic. The best people of the Seven Kingdoms, the most respected, ambitious, intelligent and tenacious lords and ladies are sitting in a semi-circle under a narrow tent on primitive scaffolding rigged up in the midst of a ravaged city. This is a political scene on the ruins of the civilization. And in front of everyone, in the center, stands Lord Tyrion (Peter Dinklage), almost in chains, just brought under guard from confinement whence he had been sent by Queen Daenerys, who was murdered by the time. And this short person with a shaggy head of hair, unshaven and unwashed for a long time, exhausted with the recent events, continues, in essence, to run the Westeros political life. While Grey Worm heading Daenerys' troops is trying to procure some decisions concerning Tyrion's punishment (for his refusal to serve the Queen), Tyrion himself persuades everyone assembled of the need to elect a new king who will give orders and order destinies.

The outside action is minimal, the emotional dynamics is slowed down, no high-pitched dialogues were written. And this can be considered a disadvantage of the episode. But this tiresome talkfest has important content.

Consciously or not, writers are showing a world rebuilding itself as it goes. Here, the one who has some ideas and the ability to articulate them persuasively begins to call the shots. Physical force and power, even physical and social freedom has nothing to do with it. Everyone listens to Tyrion because they have no ideas of their own; they are not even used to

move through life by “ideas”. But the era of ideas is suddenly beginning. And the viewers immediately get into the thick of it.

Lord Tyrion’s suggestion of appointing Bran Stark (Isaac Hempstead Wright) as King causes first bewilderment and then approval for two reasons. They cannot propose another adequate candidate because, among other reasons, one simply does not exist. Besides, no one but Tyrion is capable of overcoming personal ambitions and proposing another person, not themselves as a king. Most are secretly thinking of themselves but stay silent. One of the lords—Sansa’s and Bran’s uncle—stands up and starts recommending himself in earnest but he is immediately taken down a peg. He is not a villain but a simple-minded person who decided to articulate a position similar to those of others. Each one is capable of *wishing to see only themselves on the throne*—or not ready to deal with politics at all, like Gendry Baratheon, a bastard of one of the previous kings.

It is very indicative that the right of blood is no longer even considered as a reason for obtaining the crown. We seem to be shown the history of a societal shift from monarchies with elements of tyranny to elected power in the abstract.

But this is not a step from bad to better—that is the point of the whole story. *Game of Thrones* is always a cruel game and one evil is replaced by another and the third one here. So changes should not be interpreted as a positive step towards “democracy”. The emphasis is on the fact that the coming period is transitory in all senses: from known to the unknown and hardly foreseeable. In this respect, it is similar to modernity that Zygmunt Bauman described as follows: “today it is as hard as ever to say that ongoing changes have any pre-defined direction; they catch us off guard, we do not expect or foresee them. <...> We are in the time of interregnum, a condition of uncertainty... we do not even know how to foresee the course of events...” [12].

Series’ dramatic writing appropriately makes Tyrion a facilitator of the “transition period”: an outcast has the right to “get even” in a way. For it is the category of getting even that both the final season and

our today's reality think in. A happy end is not possible in this reality. Happiness is out of fashion. But several chosen ones may get even, or the world as a whole may get another chance. Art striving to harmonize the ultimate picture of the world frequently strives to give everyone their due, to punish or console characters according to their behavior and inner essence. And when the authors act as just gods, it does not necessarily point at exclusively entertaining works. Shakespeare's *The Tempest* and *The Winter's Tale* have this message, too.

Game of Thrones also doles out a portion of final gifts and punishments. Many of those who committed unseemly or horrible deeds in their past die in the battle with White Walkers or during the destruction of the King's Landing. But after that the series focuses on changing "trends", on identifying new favorites of the new era.

Bran crippled by Jaime Lannister, representative of a previously dominant aristocratic House, has a "return match" in store for him. Sansa, Bran's elder sister, will also get her due. But neither of these eminencies occurs because a reward should be granted to children of the murdered Warden of the North, unjustly oppressed and prosecuted; it occurs because they are suitable for the new era of management.

In her behavior, Sansa (Sophie Turner) adopts Tyrion's style who continued to control events instead of vindicating himself. Instead of recognizing Bran as the King, like the others do, Sansa makes a condition of her loyalty to her brother—independence of the North. She speaks of freedom from an oath as of an indisputable and the only just thing. The feeling of the right moment, the speed of thinking, the pragmatic response and the unflinching assurance of her personal position as an objective truth—this is a recipe for success. It is almost a manual for the tactics of managing things efficiently. The scene ignores all opportunities for ramping up the conflict. All the pressure is created not inside the scene but in the space between viewers (who expect the arguments to escalate) and the characters (who begin to be dominated by those capable of avoiding disputes and keeping open conflict at bay).

Bran who was appointed King is not a warrior or a lover, so far he has not been doing politics with wars and murders as all the others have. An illusion exists that things will be more peaceful with Bran. He is beyond love or pleasure, beyond money-grubbing or sanctimonious “blessed foolishness”. He will not sire heirs inherently aimed at the power struggle—and that is why he does not generate a pre-existing fear. So everything begins from the lower layers of the proverbial Maslow’s Pyramid, from the sense of safety inspired by Bran who moves around in a wheelchair yet is capable of travelling in time and seeing everything.

None of the characters is bothered by the fact that the new king is therefore removed from many human notions. He is human by origin but currently a free super-personal intelligence, a function of memory, super-vision and super-knowledge. An autonomous information system, almost free of feelings. As Maria Shteynman writes, in the seventh season, “weirwood trees from northern godswoods form a single information system, not only in space but also in time. <...> Connecting to this system, Bran gets an opportunity not only to see pictures from the past in trees’ memory but also to interact with them” [13, p. 156]. Shteynman also remembers Cameron’s *Avatar* that showed a single network of informational and spiritual being on the planet of Pandora and this network was also shaped as a forest [13, p. 157]. Incorporeal super-personal conscience acquires shapes of a sacred natural principle but demonstrates the capabilities that belong to the latest technology in today’s reality.

Of course Bran does not look like a computer but they do have something in common. As the character himself says, he does not want or feel anything. How disappointed in human feelings and urges you have to get to consider it a positive thing in the early 21st century...

Today, the world rather needs super-capabilities of a virtual intellectual, as the series believes, or at least these super-capabilities have the most chances of managing the humanity efficiently. These new priorities are what the eighth season is commenting upon. On the fact that intelligence, calculation, emotional neutrality and the ability to look into the future are going to rule instead of brute force, physical action

or feelings. Only people with brains and without bad habits, or tired of bad habits can be successful in politics. They need the rescued humanity to have someone to manipulate. On the other hand, great hero saviors in comparison to whom everyone else would look like egoistic or feeble shadows are no longer needed. That is why the series' central character, Jon Snow, previously seen as a king by many, is completely removed from the circle of persons governing the state.

WESTEROS IS ELSINORE WITHOUT A HAMLET

The composition of *Game of Thrones* appropriately traces its origin to Shakespeare. The series borrowed multi-character political peripeteia and the very subject of a frantic struggle for power from his chronicles. (It is no coincidence that Shakespeare's chronicles themselves were successfully adapted in *Hollow Crown* miniseries.) For a contemporary viewer, this is one of the most coveted subjects, a kind of a "phantom interest" of the majority that is completely out of touch with power, especially political power. The art gives an opportunity of partaking of the problems of power in a virtual world, making up for the deficiency of this inclusion in real life. Or seeing series' conflicts as more vivid and spectacular shadows of the same horrors everyone can face in a local community, be it a professional corporation or an informal "coterie". The same things are encountered there, after all, that overcrowd the world of the Seven Kingdoms—foul play, backstabbing, treachery, cunning, corruption, desire to rule, humiliate and inflict punishment with the means available.

L.E. Pinsky mentioned the connection of the chronicles with relevant problems of the English nation state of Shakespeare's times as their peculiar feature [14, p. 126–127], while we can acknowledge that super-national problems, problems of the whole world, peripeteia of inter-state relations turn out to be the most relevant in the globalization era. So *Game of Thrones* is, in a way, our disguised chronicles. On the other hand, it has fantastical, fairy-tale elements and exotic locations that were characteristic of Shakespeare's tragedies—for the reason that this genre

aspired to discuss eternal humanity's conflicts, merely updated to a certain era. Any location for such conflicts is an abstraction.

If we consider *Game of Thrones* from Shakespeare's perspective, it is obvious that the "major plot" leans towards the "state of the world" drama, as Pinsky would have named it [14, p. 270]. However, this is a social drama with an open final, not a tragedy. And despite the existence of a whole series of Shakespeare's themes that we will emphasize from time to time, this is definitely no Shakespeare. As we discuss the series' links to Shakespearean drama we are not inclined to exaggerate their intrinsic alignment (that actually occurs in the Western cinematic art quite frequently, since its writers were learning the fundamentals of their craft by studying, among other authors, Shakespeare and Molière). Let us overlook the scale of the talent and especially the difference of formats. If Shakespeare had been forced to pad a plot for many seasons his inimitable dramatist's gift would have failed him too.

The main question is different—why doesn't even the most successful screen production leaning towards Shakespearean vision of "time out of joint" ascend to Shakespearean heights, which would involve creating a grandiose hero? Why, with such a multitude of outstanding characters, is there no large-scale hero like Hamlet, Othello or King Lear in *Game of Thrones*?

Shakespearean influences are actually felt more strongly in women. Cersei (Lena Headey) even continues the theme of Lady Macbeth's image in a way — figuratively speaking, this is Lady Macbeth in different circumstances when she has to keep the power, not win it. Arya (Maisie Williams) conceals Cordelia — always the unconquered and not submitting to the etiquette. And her final decision to leave Westeros is reminiscent of Lear's position.

But today, people do not believe that love is a kind of cosmos and therefore, if someone stops loving someone else, there will be chaos, as Othello said. Chaos will not come, because love turned into a part of "personal life" and lost the status of the most important, the most elevated human feeling structuring the existence. That is why Othello is impossible.

The heroic has been pragmatized and no one believes in a person who can long live in an agony because of the lowly essence of the human society in general, live by challenging this society and demonstrating their own opposition — for no particular reason, not out of a desire to head this vile society. That is why King Lear is impossible. All, even the most argumentative characters of *Game of Thrones*, strive to something specific and practical, not to identifying the society's spiritual and ethical essence.

Besides, the art no longer believes in a synthetic character who can simultaneously be a philosopher, a warrior, an artistic person and at the same time a young man, like Prince Hamlet was. Jon Snow is obviously similar to Hamlet in his drive for justice. He also has a penchant to saving the world and lives by a certain mission. Neither of them is avaricious. Neither is interested in the throne, the power. He cannot place the feeling of love in the center and live by it when all around him comes crashing down. When he comes back from the dead, he says what Hamlet who doubted the arrangement of “the other world” would most probably have said in his place: “There was nothing at all”. (Our idea of Snow's lack of religious feeling despite the parallels with Christ's destiny is confirmed in Yanina Soldatkina's paper [15, p. 195]).

This ends the list of similarities between Hamlet and Snow.

Hamlet sees and knows the whole black essence of Elsinore, existing in a permanent reflection of that, while his tragic consciousness “seems to be autonomous from action”, as Pinsky aptly noted [14, p. 130]; Jon Snow, on the other hand, has no penchant for thinking or knowing. What humanity is like is somehow not his business. Such a character cannot have a “tragedy of knowing life” [14, p.127], he does not allow himself to engage in evaluating and even less in blaming the society or humanity. It is even less his task to express the known and the understood in lengthy speeches. He would immediately have been branded as an old-fashioned arguer. It turned out to be unaccepted and almost indecent to argue in earnest and criticize the world in earnest with a hero warrior's lips. Besides, contemporary series assume that the broad audience is skeptical about long clever soliloquies.

Thinking and contemplating on screen is only allowed if you do it with flair and in a remote manner, that is, with catchy cynical aphorisms. This is a function of intellectual characters. And they, according to contemporary art, cannot simultaneously be intimidating warriors and particularly not self-sacrificing zealots of all humanity's welfare. Their purview is pragmatism, ethic degeneracy and lost youth.

So it turns out that Westeros is a very large Elsinore, only without a Hamlet. And in this respect the image of this world is rather post-Shakespearean, similar to the gloomy world of playwrights like John Webster, Francis Beaumont and John Fletcher who are traditionally recognized as Shakespeare's younger contemporaries.

The present lack of faith in a complex, even universal hero reflects the pragmatization and narrowing view of a personality in the post-Renaissance era. It was embodied in the system of stage types, which, in a sense, did not grow outdated in the popular culture even by the beginning of the 21st century. Jon Snow is a warrior without fear and beyond reproach, a disinterested and honest person. So he cannot speak like an intelligent, educated subject thinking in complex and sophisticated ways. He has to be a man of few words; it is better for him to live by unarticulated impulses but not play a madman. He is anti-Hamletian and even boring in his behavior. That is why the "entertaining" decorative feature of Jon Snow's (Kit Harington) appearance is so important: "nice-looking, victim-like, elegant young man of the type adolescent girls like...", as Maria Grafova has put it [16, p. 58]. If Jon wasn't so curly-haired and handsome, he probably wouldn't have won the love of the multi-million audience.

He is established as a deeply moral and self-sacrificing character, a doer rather than a thinker, but Jon Snow nevertheless represents a unique position in the Seven Kingdoms. Inside, he serves no one; personal loyalty is not his religion. And that is why in case of a really great need he is capable of killing a loved one despite everything. He will be motivated by a high-spun idea, general salvation, the greater good or just revenge. For that, pragmatic and ethically ambivalent Tyrion takes Jon Snow out of the political game. As historian Lev Gumilev would have said, such a

knight simply needs to be sent off somewhere far from the civilization. Not because he is too passionarian but because he is too radical and suprapersonal in his humanism. For the sake of humanity's future, he is ready to give up the life of a specific and individual person if this person poses a threat to everyone. The series does not seem to know how to treat this position, which makes this character somewhat "underwritten".

Snow was capable of letting a horde of wildlings inside the Wall against the disagreement of many of the best and most respected warriors. He was ready to stop classifying people into the civilized and the uncivilized; he saw that the main and inviolable division was into the living and the undead. He was collectively murdered for this humanism and far-sightedness. And after being resurrected he proved to be capable of killing the woman he loved — again, out of love for humanity. But Jon Snow is the only one like that — looking as a man of the sword but in his heart, a post-individualistic radical who thinks in a too abstract manner. No one but him is burdened with the love for humanity in general.

From the look of it, the series, when it establishes Jon Snow as a perfectly positive, not an ambivalent character, gives the viewer a certain angle of looking at the world, too. Some of its bad laws are considered by the series to have no alternatives, so viewers are not invited to pull their hair out because of that.

WHAT DO WE SAY TO THE GOD OF MERCY? "NOT TODAY!"

The proposal by the intellectual and fat Sam (John Bradley West) to hold the general election fails miserably. *Game of Thrones* does not believe in democracy as a phenomenon of collective management in which large human masses are involved. The real institution, as the series says, is oligarchy of people with sophisticated thinking, capable of controlling themselves, compromising and finding ways to reach an agreement with each other. Assumedly, the real power is therefore incapable of relying on big capital [4], and that is why everyone who possesses it does not participate in the discussion of governance at all. The minority can be

financially well-off and “advanced” enough to really push the world forward. The majority cannot. It should not be allowed anywhere near the politics, the series says.

The crowd can be either a victim, as in the penultimate episode, or a collective torturer and murderer with impunity, like the Dothraki army or the capital’s inhabitants jeering at naked Cersei walking to the Red Keep in the end of the fifth season. In this regard, Richard Tempvist articulated the idea of *Game of Thrones*’ lacking an image of the people very accurately: “A ‘people’ was invented by Herder, i.e. in the 18th century. The starting point from which the plot is developing references us to a completely different, pre-historic, or in any case pre-Modern period. That is why there is really no people there.” [17, p. 250] Formally, there is no people or nations “yet” in the Seven Kingdoms’ chronology; but this is the case because there is “already” no people or nations for many of our contemporaries, for George Martin and the series’ authors; these are no longer relevant categories, the faith in them is rapidly eroding nowadays.

It is very indicative that the best of the best did not assume the responsibility for Daenerys’ unrealized “ethical education”. Tyrion mumbled a couple of phrases to the effect that their approving executions in various areas created a feeling of her own infallibility in the Queen of Dragons. But Jon Snow did not even try to support this conversation and repent in his turn.

In a word, this elite has never truly realized its horrible attitude to other people’s lives, never criticized its loyalty to the right to take away lives. On the contrary, the last murder committed by Snow confirmed the relevance of the whole system of violence as the most effective measure of changing the global landscape.

So the world has learnt almost nothing, again. And this is the spontaneous theme line of the whole story. It all in fact started not only with the cruelty of obviously evil Lannisters but also with the cruelty of the “good” Ned Stark who executed a person daring to desert from the Night Watch for an extraordinary reason, the essence of which the Warden of the North never got to, dismissing the news of the White Walkers (that almost

exterminated the whole humanity in the last season). In other words, the noble Ned Stark took a life because that was the custom, without showing mercy or political far-sightedness. Soon afterwards, he agreed with the need to kill one of his beloved direwolves—by an unjust demand of Queen Cersei. He dealt with that almost like Gerasim from Turgenev's story but the latter was a serf, while Ned Stark was the Warden of the North. As soon as his friend, King of the Seven Kingdoms, passed away, bequeathing that Ned protect his children, Ned Stark broke that oath. He did that out of good intentions but that was also an oath, and he had recently executed a person for breaking an oath.

In other words, the events of the first season sprung out of incorrect actions and multiple “missteps” of a noble character who was soon mercilessly executed by his foes. In the middle of the multi-season narrative, cruel executions are committed by Snow in Castle Black when he dealt with conspirators, a child among them. And in the eighth season, Lord Varys (Conleth Hill) discussing that it would be preferable to put the more humane Snow on the Iron Throne instead of Daenerys, shows with his eyes that Daenerys would have to be eliminated if this plot succeeded. Varys himself will soon be incinerated by Daenerys' dragon but before that the advisor is planning to poison his Queen. Any willingness to make sacrifices here is relative and situational. In his time, Tyrion committed patricide—but before that his father had given an order to execute Tyrion for a crime he never committed. And so on.

Everyone in this world is potentially not only a victim but also an executioner. Not only an executioner but also a victim. Almost all of the story's key figures are therefore linked with a shared system of values and morals, whether they accept it or are trying to think of themselves as oppositionists. (Here, again, we can feel the traditions of Shakespeare's view of Elsinore as a world where it is impossible to stay uncorrupted by the horrible morals, lack of respect to the death, a cruel game element used not only by Hamlet himself. The play's main character was going to cure the “time out of joint” but he himself proved to be a part of that “broken joint”, too, turning into a direct and immediate murderer.)

One of the “positive” slogans in the world of the Seven Kingdoms was driven home to young Arya by her valiant fencing teacher: “What do we say to the god of death?—Not today!” This inspirational expression lends the heroine strength at extraordinary times. But Westeros daily lives by another, non-articulated truth: “What do we say to the god of mercy?—Not today!”

Daenerys (Emilia Clarke) talked about her wish of “breaking the wheel”, meaning the wheel of power. The traditional theme of the Wheel of Fortune is therefore applied mainly to the political elite. No one was able to break the “wheel”. They were only able to hand it over for “steering” to someone who has never yet used this wheel in a bloody way.

A BATTLE FOR SURVIVAL—A HEROIC INTERMISSION

But before the world makes a step forward, towards the ‘politics of ideas’ era, without praying for forgiveness or even taking the time to realize its global sins, a perfectly harmonious third episode will take place where the decisive battle between humans and the Night King’s army occurs. No beautiful battle scenes or monumental battle dynamics in general. Ragged frames. Slipshod editing with sagging plot parts and confusion. Intermittent pulse rhythm. Dark misty emptiness, breathless expectation and horror of disoriented mortals, be they on the wall or in the crypt. A feeling of their own uselessness in Sansa and a number of other key figures of the whole story. Magic of the sorceress Melisandre (Carice van Houten) that only works after countless spells turning into a desperate plea but only delaying White Walkers’ new offensive by a few minutes.

No unconvincing beautiful heroism from those who are not capable of it by their very nature. Hound, flattening himself against the wall, forced into stupor by realizing the impossibility of a proper fight with the undead horde. Sam, literally scuttling from White Walkers on the battle field. Convincing heroism of those who cannot comprehend themselves without it. Little Lady Mormont, piercing the undead giant with a dagger with her last bit of strength, while her bones are crunching in his huge hand.

Music (by composer Ramin Djawadi), falling silent and recurring like the last drops of human energy and blood, collected with difficulty, like agonizing impulses of humanity's wasting powers. Music, communicating a physical experience not of a remote prospect of perishing but of irrevocable, immediate, already happening complete extermination. Music expressing Night King's placid confidence in his almost achieved victory. Sounds of battle—subdued, as if eclipsing, as if heard by a dying human consciousness.

Wordlessness, contactlessness, powerlessness... No heroic deeds by Jon Snow. Uselessness of dragons. Daenerys and Jon mounted them and surged up but could hardly do anything from there, fighting the snow storm away from the battle. And here are both dragons, helplessly swinging in the snowy night sky like the harmless avian...

Darkness, stillness and silence define this culminating battle shot as unlike Hollywood blockbusters' artifice as possible. This episode with its high cinematographic quality leans towards a style that could be dubbed "night impressionism".

Arya's emergence from the darkness and murder of the Night King look like a desperate, almost unnoticeable, convulsive motion, not a legitimate victory. This was a fluke—in the sense that its fact is not capable of cancelling out the high chance of complete extermination of all human.

Today, survival actually concerns cinema more than a triumph. And here, in the third episode, there is also a victory that came by a miracle and is no triumph. All triumphant intonations, so traditional and expected in such mega-plots, are weeded out of the screen matter. No euphoria, no joy, no relief or tranquility—not for a second of screen time.

The episode ends not with experiencing the fact of salvation but with realizing the irreplaceable losses. In this grief, everyone is lonely and small. And only the gesture of a giant dragon covering Daenerys who is crying over Ser Jorah's (Iain Glen) body with his wing and kind of creating a "living grotto of suffering" is capable of conveying the sense of union of all living things—human, animal and magical. This union does not cancel out the need for voluntary reckoning for past crimes. The cruel

but sometimes useful servant of the Lord of Light will take her own life—without pathetic showiness, or repenting goodbyes, or remorse. She will simply walk into the snowy field, take off the magic necklace keeping the energy of her prolonged existence and let it fall. Stumbling a few steps farther, Melisandre falls and stays lying in the middle of the waste as a piteous hump. There is no joy of vengeance in it, or melodramatic regret, only the bewilderment from how easily those who possess super-human abilities passed away. And from the sight of how little is left after a person and their magic.

The series shows that people are not masters of the situation and does not enjoy the great dramatic scene with intelligible spiritual impulses and spectacularly shot duels. Humanity represented by key characters cannot and should not enjoy itself forever and involve the audience in this attitude. The episode is structured around the sense that the threat of humanity's death is not a genre invention but an actual danger and it can come into the spotlight again at any time. Only its appearance and the subjects attacking the human world are fantastical here. And, paradoxically, this is still the happiest danger, struggling with which is a short breathing space in the series of humans' violence against humans. In the context of the main political plot of the eighth season, the third episode is a "heroic intermission" and a false happy ending preceding the new stage of complication in the society's life.

CATASTROPHE OF THE WORLD OF POWER. KLEIST-STYLE

As Jaime (Nikolaj Coster-Waldau) confessed, he never cared for Westeros inhabitants, he only cares about Cersei's fate. He is not the only one who thinks that way. As it turns out, Daenerys cares little for absolutely everyone if they are not Missandei—a world without her does not deserve mercy. The series shows almost complete loss of value of unknown masses' lives—lives of the crowd—against the acutely felt value of life of a loved one. People are governed by passions bordering on manias. Personal couplings of fates are elevated as the ultimate value

even against the drive for survival. This can be read as a certain resistance against the little significance of an individual, their feelings and their life for the big politics. This is the selective disastrous humanism in the world of power and hatred.

If it was not for Hound's (Rory McCann) desire to get even with his brother, he would have found a way to kill him without killing himself, not rushed into a blazing abyss together with Gregor. But that was the only way Hound could express and exhaust his hatred. If it was not for the desire to be with Cersei in a moment of mortal danger, Jaime could have lived. But only his coming into the city and their death together under the ruins of the palace could express his attachment to his sister. If it was not for the public execution of Missandei, Daenerys could have probably stopped in time, the city would not be destroyed, its inhabitants would not be burned and the Queen of Dragons herself would not have been killed by Jon Snow who loved her.

Queen Cersei signed her own death warrant and that of all capital's inhabitants by executing Missandei (Nathalie Emmanuel)—Daenerys' only true friend. From the political point of view, Missandei was only an interpreter, a function of mediation and co-presence with the high and mighty. In the general context of this power struggle, Missandei is the only saint: she has not committed a single crime, she has no brute force, no power, nor does she need them. Even the capability of influencing the high and mighty she only plays with, unlike Tyrion and Varys. The death of selfless Missandei, however, is a watershed, a culminating link in the "wheel of power's" life.

After all, Daenerys sees herself in Missandei—a lonely girl deprived of her home and motherland, only without dragons, an army or super-human abilities. Arya, Jon and Ser Davos contemplate in horror what is left from King's Landing—something like Pompeii that was also exploded after the volcano eruption. And the snow of a long winter as a danger turns into a whitish flying ash of burned bodies and a burned civilization. All this to avenge a certain interpreter from Naath Island, i.e. retaliation for the power's habit of mocking women's weakness, femininity, vulnerability and loneliness.

Behavior of the Queen of Dragons who turns into a flying volcano rhymes with behavior of Amazon Penthesilea in the eponymous romantic tragedy by Heinrich von Kleist (1808). Infuriated by Achilles' flippant attitude to her love and the expectation of respect on his side, Penthesilea "approaches him with hordes of elephants and sets her mad hunting dogs on him. He is torn into pieces, and Penthesilea herself, who does not remember who she is, tears Achilles' body apart together with the dogs"—the one she was in love with [18, p. 427].

Enraged Daenerys cannot stop her attack on King's Landing even when the city is ready to yield. She rushes above the conquered city time and again, leveling with the ground the place where they did not want to allow for the possibility of her victory, where she was not considered to be a worthy opponent, a significant political figure. Not in a love struggle but in a clash with another queen, Daenerys cannot bear that herself and her friend were not taken seriously, that Missandei's life was just collateral damage and a symbol of her own, Daenerys' vulnerability. Queen Cersei, to quote Berkovsky's words on Kleist's characters again "considered belligerence to be a whim... looking lightly at the weak one's drive to equality, did not wish to understand that she was dealing with actual things possessing formidable power." [18, p. 427]

The view of the world in *Game of Thrones* rhymes with the view of the world painted by the German romanticist: "it was in this tragedy by Kleist that the world is presented as a giant empire of power, as an arena of forces pitiless to each other. The equality is the fact that every man and every woman is allowed to practice their own power <...> animal competition of inherited and acquired advantages is in motion, society's aggressive instincts are legalized, all human traits inherent to them are hidden in people and no longer emerge to the surface of life." [18, p. 422–423] "Kleist's tragedy is a romantic presentiment of the fact that differences in the world as it is given to them today are fading and everything is moving towards death-like uniformity." [18, p. 425]. A horrible "smoothing out of gender and gender differences" was going on [18, p. 425]. Essentially, these words by Berkovsky are applicable to the world of Westeros as if they were written about it. Male values are dominant here; the female principle

is forced to adapt to them, which most female characters do with varying degrees of success. Many contemporary researchers see a positive sign in the treatment of the female theme by *Game of Thrones* — a demonstration of the fact that women are beginning to assume the right for their own choice of destiny [3, p. 169]. But female characters' enhanced activity and belligerence does not stimulate the society presented in the series to respect someone's femininity and weakness. So female characters' conquests should rather be considered as continuing unsolved problems relevant both for the Seven Kingdoms and the contemporary reality.

METAPHYSICAL FETTERS

As early as in the second mega-plot of our time, authors' obvious concern with the fact that the world, however civilized, complex and diverse it is, continues to be structured by brute force, can be felt. The measure of power is force; the measure of the right to rule is also force. This frustration could be read even in Harry Potter's story where the Wizarding World was rather a metaphor for a community of thinking people to whom it makes sense to make great demands and high claims. This world, including Hogwarts and Ministry of Magic with all their extraordinary properties, still has not developed any principles capable of stopping the most cruel and power-hungry being from getting all the power—for the second time, after once already surviving the experience of his accession [19, p. 8–18].

On the path to the final of *Game of Thrones*, the lack of close-ups and extreme close-ups of dying and dead characters is essential. We can only see from a distance how the Mountain beholds Missandei standing on the edge of the wall, how her body and head fall down separately. In the long shot, Mountain and Hound fly down from the crumbling wall in a deadly struggle, towards the raging flames. After the battle, Tyrion finds Jaime and Cersei among the ruins of the palace—only their heads and shoulders are visible, both corpses are lying next to each other under a pile of stones, covered with grey dust and seemingly turned into

anthropomorphic “wreckage”. No details of unburied bodies’ being. No blood. And no funeral.

A person in death loses its material structure more and more, is dematerialized and less and less entitled to a ritual burial and “paying last respects”. The less ritual action is on the screen, the smaller the illusion of arranging the world like Shakespeare does. No Fortinbras will come here to take up the bodies. The world will stay as completely disarranged as it is now.

It would have probably taken Shakespeare, Kleist or Pushkin to write good dialogues and soliloquies for Jon Snow before and after killing Daenerys. The problem of ridding the world of a new tyrant is actually hard to package into light dialogues. It would rather take writing a philosophical essay or making long author’s digressions. This does not correspond well with the fantasy series format. But the problem is not verbally justifying or mourning the need to eliminate the Queen of Dragons who was recently a sufferer sold out to savages. The problem is, the series does not think it necessary to invent anything else except the personally committed killing. Daenerys could have gone mad and/or died by the force of destiny, could have realized what she had done and committed suicide, could have been publicly condemned by the most respected lords and subjected to a physical execution or ostracized. It is not about lack of fantasy; it is probably about lack of faith in the efficiency of all alternative ways of taking a human beyond global impact on the fate of the world. Nothing better than murder has been invented yet, the series seems to be saying, so stop pretending the law, order or any kind of collective will matters.

As people fail to show any attempts at demonstrating their critical attitude to the whole institute of power, the dragon—the child of the stabbed Daenerys—proves to be the only intelligent person in the last episode. Poking her body a few times with its huge snout and making sure she is not breathing, the dragon utters a suffering roar and aims his flame not at the direct murderer—Jon, but at the Iron Throne, the symbol of great power. And the dragon does this until the throne begins to melt

and turns into streams of lava-like matter. But even its motion seems dangerous, aggressive and treacherous.

Until the concept of total power exists, there will always be blood, fire and insanity around it. Judging by what is happening in the 21st century on our side of the screen, the concept of power cannot be cancelled by anyone.

The dragon picks dead Daenerys in its huge clawed paw—there is something very sensible in this motion—and carries her away across the endless vastness of the sky. A gesture of mistrust to all humanity, unwillingness to leave the murdered queen for burial by human customs looks like a conscious and justified action expanding the borders of humanism. The dragon is no worse than people here, and in some respects, more intellectual and emotionally sophisticated.

Arya's decision not to return to the North, not to stay in the capital but set forth "where all the maps stop" rhymes with the dragon's behavior. In this action and the intonations the character used to communicate her plans, one can feel not so much wanderlust but rather a judgment to the known world. It does not work for the young heroine, she cannot stay in there. Let there be something else, not here. If traditional characters of adventure novels turned out to be just as beautiful, pure and full of cheerfulness in the final as they were in the beginning, as Bakhtin noted [20, p. 127], the exact opposite is obvious in *Game of Thrones*. The experience and new horrible knowledge are the "fetters" that now accompany characters wherever they go. But these metaphysical fetters are easier to wear in the land of the new and the unknown. In here, the potential for possible shreds of harmony has already been exhausted.

The complete lack of sweet loving couples in the final of the whole story is indicative. Couples are dead or broken. And even Sam and Gilly's marital happiness is not captured on camera. Those for whom no passion ever comes first gained relative social success. Only warrior female characters survived—Lady Brienne and Arya, i.e. carriers of the series' key female archetype [21, p. 43–47], along with Sansa who is prone to patience, craftiness and calculation. Bran was the only surviving child. The

other descendants of royal families along with commoners' children, not only did not make it to the final but actually died a violent martyrs' death. Y. A. Bogomolov recently wrote about the role of the child's image and "technique" in contemporary media culture [22, p. 47–49]. It is perfectly obvious that depreciation of children's lives is actually a recurring theme in contemporary screen plots and it can be traced quite clearly in *Game of Thrones*, too.

In conclusion let us repeat that despite numerous resonances with Shakespeare's and Kleist's tragedies, *Game of Thrones* is not a romantic tragedy, nor a Renaissance one. Great predecessors have already spoken about the horror of human society. In that playwriting, despair at the sight of its insolvable conflicts reached an extraordinary level. The vision of the world was laced with authors' uncompromising critical energy. A significant portion of this energy was embodied in central characters' attitude. But today, the situation is twofold: the view of the world in a contemporary series includes many of the same horrors that were outlined by Renaissance and Romantic art. The goals of depicting them, however, transformed along with the attitude to them. It hasn't turned positive, of course. But the critical attitude faded significantly.

The large screen format intended primarily for lengthy entertainment and secondly, for reflection, aims to keep the audience on its toes and sort of attune it to the demonstrated and very recognizable picture of the world. Intonations of uncompromising rejection of human society's disharmony are receding. They are replaced with intonations of forced recognition, since this disharmony seems to be inevitable and insurmountable. Which is why it is better to adapt to it mentally—the humanity has no other world and no other soul and it does not expect to get any. Costumes, climate, external threats may change; the principle of establishing power may change—but not the general system of values and public morals. This is the non-tragic attitude of *Game of Thrones*, as if telling its viewer: Shakespeare and Kleist still hoped for something in the future but they lived a long time ago and we have nothing to hope for in the early 21st century.

Сериал НВО «Игра престолов» по романам цикла Джорджа Мартина «Песни льда и пламени» стал одним из самых заметных и обсуждаемых экранных произведений последнего десятилетия. Причем последний сезон «Игры престолов» вызвал множество негативных реакций у широкой аудитории. Их волна растет, критика сериала становится хорошим тоном. Замечают пластиковые бутылки у ног персонажей, вовремя не убранные из кадра. Припоминают аналогичные «ляпы» в ранних сезонах. Раздаются требования переснять весь финал.

Между тем в современной западной науке «Игра престолов» активно и серьезно исследуется. Одних ученых интересует специфика развития темы Средневековья [1], [2]. Других — художественные высказывания о гендерных проблемах [3] и общественном развитии [4]. Также сюжет цикла романов и сериала используется как собрание примеров поведенческих моделей и бизнес-стратегий [5]. Таким образом, рассмотрение цикла романов и сериала происходит в диапазоне от культурологии и социологии до теории менеджмента.

Большим шагом вперед в русскоязычной науке стал сборник статей «Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина» [6], разворачивающего изучение сериала и цикла романов в сторону не только психологии и истории, но также культурологии и теории медиа. К текстам данного труда мы будем неоднократно обращаться по мере необходимости.

В данной статье мы остановимся исключительно на сериале Дэвида Бениоффа и Дэниела Бретта Уайсса, применяя методы искусствоведения, а, точнее, киноведения и театроведения, для рассмотрения «Игры престолов» как произведения визуального искусства. От культурологии же здесь — внимание к содержанию произведения искусства. В своих подходах мы основываемся на том факте, что экранные искусства — это синтетические искусства. Как точно формулировал Виктор Демин, «будем помнить, что и телевизионный экран, как и экран кинотеатра, как и театральные подмости, предлагает не одно какое-то искусство, пусть даже в чьих-то глазах

профилирующее и важнейшее, а многочисленную семью, связанную онтологической наследственностью, но с неожиданным, незапланированным генетическим разбросом, с непредсказуемыми мутациями» [7, с. 4]. Исследователь имел в виду наличие в экранных искусствах выразительных средств, а вместе с ними — образов, мотивов, сюжетов, архетипов, связанные со зрелищными искусствами и литературой, музыкой и изобразительными искусствами. Однако в начале XXI века еще более очевидно то, что сами синтетические искусства — театр, кино, телевидение и пр. — тоже «сообщающиеся сосуды». И подобно тому, как современный театр стремится иногда использовать экраны и средства выразительности кино, так и экранные искусства нередко активно используют элементы сценической эстетики (вспомним, к примеру, «Догвилль» Ларса фон Триера или «Ваня на 42 улице» Луи Маля).

В произведениях синтетического типа, будь то спектакль или фильм, соотношение разных искусств не одинаково, оно каждый раз выстраивается по-своему. По меткому замечанию современного теоретика сценических форм Юрия Барбоя, «виды театра определяются в своей специфике не только на основании принадлежности их содержаний, форм и языков, но и по тому, какие части системы спектакля оказывают в каждом случае решающее влияние на эту принадлежность» [8, с. 229]. Это же свойство проявляется в экранных произведениях. В сериале на протяжении разных серий могут активизироваться различные комплексы выразительности, то более сугубо кинематографические (монтаж, игра планов, движение камеры и пр.), то литературные (нарратив, закадровый голос, описательно-информационный показ мест действия и пр.), или же — тяготеющие больше к театральным, (например, мизансцена в кадре, диалог, драматическая ситуация). Соотношение «кинематографичности» и «драматургичности» в сериале бывает неровным. Без учета такого парадокса, остаются вне поля изучения многие смысловые пласты сериала или некоторые элементы его формы истолковываются как ее отсутствие, недоработка, погрешность.

Итак, предмет данной статьи — те смысловые пласты сериала «Игра престолов», которые могут быть адекватно прочтены, скорее, через сопоставление с некоторыми мотивами классической западноевропейской драматургии. Ведь существуют темы, неутратившие своей актуальности на протяжении столетий. Нередко современная популярная культура находится в процессе внутренней полемики с классикой или же продолжает развивать заложенные в ней формо-содержательные пласты.

Наш исследовательский поворот не противоречит представлениям о том, что успешный сериал — это коммерческий продукт, в данном случае, часть трансмедийного коммерческого проекта. Но продуктом может стать все, что решат продавать. И, наоборот, если какое-то произведение не функционирует или не функционировало в свое время как коммерческое, это не означает, что оно лишено потенциала «продукта». Однако это вопросы судьбы произведения во внешнем мире, в роли предмета манипуляций. Элементы «продукта» можно найти у многих великих классиков. Но наличие таких элементов не отменяет наличия полноценной художественной формы со своими внутренними законами организации. Не прочитав этой формы, часто невозможно сказать наверняка, а что же в ней может обеспечивать высокую социокультурную востребованность, как правило, и являющуюся причиной коммерческого успеха. Соответственно, наша цель — увидеть тот центральный смысловой узел, благодаря которому сериал «Игра престолов» стал несомненным лидером среди сериалов 2010-х годов.

ОТ БАРОЧНОЙ АВАНТЮРНОСТИ К ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ

Почти не меняя внешней стилистики, в последнем сезоне «Игра престолов» резко подвинулась в сторону архаичности, подразумевающей, что создатели экранного произведения перестают всякую секунду экранного времени тратить на развлечение зрителя. Они более не заботятся о его психологическом и физическом комфор-

те, об информационной прозрачности и доступности экранного действия, о возможности извлекать из просмотра усиленные дозы удовольствия. Это-то, на наш взгляд, и вызывает протест широкого зрителя, привыкшего к иллюзорной экранной визуальности.

Все семь сезонов аудитория смотрела авантурное фантазийное киноповествование. Многофигурное, событийно насыщенное, брутально живописное, «барочное» в пиршественных контрастах красоты, роскоши, магии — и натуральности земли, песка, крови, грязного физиологизма. Кинематографизм целого, впрочем, мог время от времени включать материалы из области театральной культуры. Так, в сцене свадьбы Джоффри (4-й сезон) разворачивалось представление в духе антимаски начала XVII века при дворе Тюдоров. В костюмированных карликах явственно читались отсылки к эскизам Иниго Джонса, устроителя британских придворных зрелищ [9]. В 5-м сезоне важной составляющей стала линия площадного театра, отображающего недавние драматические события придворной жизни Вестероса. Но язык экранного искусства зримо доминировал в сериале.

В восьмом сезоне визуальная «барочность» проявляется лишь изредка. Экранная иллюзийная зрелищность то и дело отступает в тень. И перед нами оказывается, скорее, «политический театр» в кадре — мучительный, тяжелый, неостроумный, неживописный. Если учитывать преимущества «двухступенчатых определений» природы синтетического произведения, о чем писал Юрий Барбой, считая их более научно корректными [8, с. 227], то семь сезонов сериала являли собой, скорее, фантазийный авантурный кинороман. А восьмой сезон тяготеет к фантазийной драме, кинематографичность которой то совсем приглушена, то конвульсивно прорывается наружу.

Элементы авантюристичности, естественно, остались. Но исчезло основное качество авантурной эстетики — ведь в ней все самые страшные события, самые душераздирающие переживания должны служить эстетическому удовольствию реципиента. А тут эстетическое удовольствие перестало извлекаться непрерывно и легко. Вместо этого сериал показал то, что его по-настоящему стало беспокоить

и занимать к периоду необходимых развязок. То есть, сериал создал концептуальное публицистическое высказывание в фантазийных одеяниях экранного шоу. Восьмой сезон подтверждает, и даже с нажимом, что происходящее в кадре соотносится не столько со Средневековьем или эпохой Барокко, сколько с нашим временем.

РЕШЕНИЕ СУДЕБ МИРА ПЕРЕДОВЕРЕНО СВЕРХРАЗУМУ

Начнем с самого мрачного — с конца, о котором, правда, нас предупредили в самом начале, в заставке. Мы уже писали о том, что в предыдущих сезонах в ней главенствует образ Механизма, в свою очередь, представляющего некую мультисистему отдельных элементов, функций, акторов, обстоятельств [10, с. 250–251]. Появлялись в заставке и живые существа. Динамика заставки была во многом организована желанием авторов сериала дать представление о карте Семи Королевств [11, с. 15]. К финальному сезону в заставке, постоянно видоизменяющейся, не осталось никаких живых фигур. Полет стал слишком уверенным и стремительным — так летают не драконы и не вороны, двуглазые или трехглазые, но мысли в пространстве чистого умозрения.

Механизм царит полновластно, зато мы пущены в его внутренности, сложное, постоянно видоизменяющееся нутро, похожее на бесконечный полигон для испытаний, для инициации длиною в несколько жизней. В этом нутре вновь вырастает и ощетинивается Железный трон, выкованный из мечей воинов поверженных армий. Ничего, кроме этого механизма, трона и ленты-пути с гербами самых значимых родов, более нет. Духовное, индивидуальное, личностное и даже хтоническое — более не присутствуют в модели мироздания.

Последняя большая сцена последней серии откровенно тяготеет к театральности, притом театральности «на скорую руку» — так что пластиковые бутылочки, если и маячат, не должны мешать восприятию. Сцена смотрится как предпремьерный прогон или генеральная репетиция «для своих». И прогон отнюдь не авантюрной истории,

но, скорее, драмы-диспута, как сказал бы Бернارد Шоу. Разговорная пьеса-диспут всегда посвящена тому, что волнует людей сегодня. Финал «Игры престолов» — это диспут о сегодняшнем мире, власти и стратегиях управления.

Мизансцена фронтальна, симметрична, этим скучна, но ее смысл весьма символичен. Лучшие люди Семи Королевств, самые авторитетные, амбициозные, умные или живучие лорды и леди сидят полукругом под узеньким тентом на примитивных подмостках, сколоченных посреди разрушенного города. Это политическая сцена на руинах цивилизации. А перед всеми, по центру, стоит лорд Тирион (Питер Динклейдж), чуть ли не в цепях, только что доставленный под конвоем из заточения, куда его отправила королева Дейенерис, к данному моменту убитая. И этот маленького роста человек с косматой головой, давно небритый и немывтый, измученный последними событиями, продолжает, по сути, управлять всей политической жизнью Вестероса. Пока возглавляющий войско Дейенерис Серый Червь пытается добиться каких-то решений о наказании Тириона (за его отказ служить королеве), сам Тирион убеждает всех собравшихся в необходимости выбрать нового короля, который и будет отдавать приказы и распоряжаться судьбами.

Внешнее действие минимально, эмоциональная динамика заторможена, никаких напряженных диалогов не придумано. И можно счесть это минусом серии. Но есть в занудстве говорильни важное содержание.

Вольно или невольно, сценаристы показывают мир, на ходу себя переделывающий. В нем начинает править балом тот, у кого есть в голове идеи и умение их убедительно излагать. Физическая сила и власть, даже физическая и социальная свобода тут ни при чем. Все слушают Тириона потому, что у них самих нет никаких идей, они вообще не привыкли двигаться по жизни «идеями». А тут вдруг начинается эпоха идей. И зрители сразу попадают на ее кухню.

Предложение лорда Тириона назначить королем Брана Старка (Айзек Хемпстед-Райт) вызывает сначала оторопь, а потом одобре-

ние по двум причинам. Другого адекватного претендента не могут предложить, в том числе потому, что его просто нету. Кроме того, никто, кроме Тириона, не в силах переступить через личные амбиции и предложить в короли не себя. Большинство мысленно думает о себе, но молчит. Один из лордов, дядя Сансы и Брана, встает и вполне серьезно начинает рекомендовать себя, но его тут же осаживают. Он не злодей, а бесхитростный человек, решивший озвучить позицию, аналогичную позициям остальных. Каждый способен желать видеть на троне только себя — или вообще не готов заниматься политикой, подобно Джендри Баратеону, бастарду одного из прежних королей.

Весьма показательно, что право крови вообще не рассматривается более как мотивация для обретения короны. Нам как бы показывают в сжатом виде историю движения общества от монархий с элементами тирании к выборной власти.

Но это не шаг от дурного к лучшему, вот в чем вся соль данной истории. «Игра престолов» — всегда жестокая игра, и в ней одно зло сменяется другим и третьим. И не стоит трактовать перемены как позитивный шаг в сторону «демократии». Акцент сделан на том, что наступивший период во всех смыслах переходный — от известного к неизвестному и с трудом прогнозируемому. И в этом он похож на нашу современность, о которой Зигмунт Бауман говорил, что «сегодня, как никогда, сложно сказать о том, что происходящие перемены имеют какое-то заранее определенное направление, они застают нас врасплох, мы их не ожидаем и не предвидим. <...> Мы находимся в периоде *interregnum*, состоянии неуверенности... мы даже не знаем, как предвидеть развитие событий...» [12].

Драматургия сериала закономерно делает Тириона модератором «переходного периода» — изгой имеет право на некоторый реванш. А именно категорией реванша мыслят и финальный сезон, и нынешняя действительность. Хеппи энд не возможен в этой реальности. Счастье — немодная категория. Но может случиться реванш для нескольких избранных, и новый шанс — для мира в целом. Искусство, стремящееся к гармонизации финальной картины мира, ча-

сто стремится раздать по заслугам, наказать или утешить персонажей сообразно их поведению и внутренней сущности. И тогда авторы выступают как справедливые боги — так происходит не обязательно в сугубо развлекательных произведениях. В «Буре» и «Зимней сказке» Шекспира есть этот пафос.

«Игра престолов» тоже раздает порцию финальных даров и наказаний. Многие из тех, кто в своем прошлом совершал неблагоприятные и страшные поступки, погибают в битве с белыми ходаками или во время разрушения Королевской гавани. Но после этого сериал заостряет внимание на переменах «трендов», на обозначении новых фаворитов новой эпохи.

Реванш уготован Брану, искалеченному Джейме Ланнистером, представителем ранее господствовавшего аристократического рода. Реванш будет и у Сансы, старшей сестры Брана. Но оба возвышения происходят уже не потому, что следует даровать награду детям убитого Хранителя Севера, несправедливо ущемляемым и гонимым, а потому, что они подходят для новой эры управления.

В своем поведении Санса (Софи Тернер) подхватывает стиль Тириона, продолжившего управлять событиями вместо того, чтобы оправдываться. Вместо признания Брана королем, как то делают остальные, Санса ставит условие своей лояльности брату — независимость Севера. Она говорит о свободе от присяги как о чем-то непреложном и единственно справедливым. Ощущение подходящего момента, скорость мысли, прагматика реакций и неколебимая убежденность в личной позиции как объективной истине — вот залог успеха. Это почти инструкция по тактике эффективного управления чем-либо. Сцена игнорирует все возможности для взвинчивания конфликтов. Все напряжение создается не внутри кадра, а в пространстве между зрителями, ожидающими активизации споров, и персонажами, среди которых на первый план выдвигаются те, кто умеет не допускать споров и не позволяет разгораться открытым конфликтам.

Назначенный королем Бран не воин и не любовник, он пока не делал политику с помощью войн и убийств, как то делали все осталь-

ные. Есть иллюзия, что с Браном будет спокойнее. Он вне любви и наслаждений, вне стяжательства и ханжеского юродства. Он не станет отцом наследников, заведомо нацеленных на борьбу за власть, — и поэтому он не вызывает заведомого страха. Так что все начинается с нижних ступеней пресловутой пирамиды А. Маслоу, с чувства безопасности, которое вселяет Бран, передвигающийся в кресле на колесах, но зато способный путешествовать во времени и видеть все.

Никого из персонажей не смущает то, что тем самым новый король далек от многого человеческого. По происхождению он человек, по настоящему состоянию — свободный надличностный разум, функция памяти, сверхвидения и сверхзнания. Некая автономная информационная система, почти без чувств. Как пишет Мария Штейнман, в седьмом сезоне «чардрева северных богорощ образуют единую информационную систему, причем не только пространственную, но и временную. <...> Подключившись к этой системе, Бран получает возможность не просто видеть картинки из прошлого в памяти деревьев, но и взаимодействовать с ними» [13, с. 156]. Также Штейнман вспоминает «Аватар» Кэмерона, где была показана единая сеть информационно-духовного бытия на планете Пандора, и эта сеть тоже имела форму леса [13, с. 157]. Бестелесное межличностное сознание обретает в современных фильмах формы сакрального природного начала, но демонстрирует те возможности, которые в нынешней реальности принадлежат именно новейшим технологиям.

Бран, конечно, по виду не похож на компьютер, но что-то родственное у них есть. Как говорит сам герой, он ничего не хочет и ничего не чувствует. До какой же степени разочарования в человеческих чувствах и побуждениях надо дойти, чтобы это считалось положительным фактором в начале XXI века...

Сверхвозможности виртуала-интеллектуала сегодня нужнее миру, как считает сериал, или, во всяком случае, у этих сверхвозможностей больше всего шансов эффективно управлять человечеством. Вот об этих новых приоритетах высказывается восьмой сезон. О том, что вместо силы, физического действия и чувств будут править раз-

ум, расчет, эмоциональная нейтральность и умение заглядывать в будущее. В политике могут быть успешны люди с мозгами и без вредных привычек или уставшие от вредных привычек. Спасенное человечество необходимо им для того, чтобы было, кем манипулировать. Зато более не нужны великие герои-спасители, в сравнении с которыми все остальные покажутся эгоистичными или немощными тенями. Поэтому центральный герой сериала, Джон Сноу, в котором прежде многие видели короля, вообще выведен из круга лиц, управляющих государством.

ВЕСТЕРОС — ЭЛЬСИНОР БЕЗ ГАМЛЕТА

Строение «Игры престолов» вполне закономерно восходит к Шекспиру. От хроник здесь — многофигурность политических перипетий и сама тема неистовой борьбы за власть. (Неслучайно из самих шекспировских хроник получился успешный мини-сериал «Пустая корона».) Для современного зрителя это одна из самых вожделенных тем, своего рода «фантомный интерес» большинства, полностью оторванного от власти, тем более политической. Искусство дает возможность приобщиться к проблемам власти виртуально, компенсируя дефицит этой приобщенности в реальной действительности. Или же увидеть в конфликтах сериала более яркие и эффектные тени все тех же ужасов, с которыми каждый может столкнуться в каком-либо локальном сообществе, будь то профессиональная корпорация или неофициальная «тусовка». Ведь там встречается все то же, чем переполнен мир Семи Королевств: коварство, подлость, предательство, хитрость, продажность, желание подавлять, унижать и чинить расправу доступными средствами.

Если Л. Пинский в качестве своеобразия хроник отмечал их связь с актуальными проблемами английского национального государства шекспировских времен [14, с. 126–127], то мы можем констатировать, что в эпоху глобализации актуальнее всего оказываются проблемы наднациональные, проблемы всего мира, перипетии

межгосударственных отношений. Так что в каком-то смысле «Игра престолов» — это наши завуалированные хроники. С другой стороны, в них есть фантастическое, сказочное, есть экзотические антуражи, что было характерно для трагедий Шекспира, — именно потому, что этот жанр претендовал на обсуждение вечных конфликтов человечества, лишь актуализированных в определенную эпоху. Любой антураж для таких конфликтов — абстракция.

Если смотреть на «Игру престолов» сквозь шекспировское, то совершенно очевидно тяготение «магистрального сюжета» к драме «состояния мира», как сказал бы Пинский [14, с. 270]. Однако это именно социальная драма с открытым финалом, а не трагедия. И при всем наличии ряда шекспировских мотивов, которые мы время от времени будем отмечать, — это отнюдь не Шекспир. Говоря о связях сериала с шекспировской драматургией, мы не склонны преувеличивать их внутреннюю соотнесенность (которая вообще часто встречается в западном киноискусстве, сценаристы которого постигали азы ремесла, в том числе с помощью изучения Шекспира и Мольера). Опускаю проблему масштабности талантов и тем более разницу форматов. Если бы Шекспира заставили ваять сюжет на много сезонов, его непревзойденный дар драматурга тоже дал бы сбой.

Главный вопрос в другом — почему вообще ни одно самое удачное экранное произведение, тяготеющее к шекспировскому видению «вывихнутого времени», не поднимается до шекспировских высот, что подразумевало бы создание грандиозного героя. Почему, при всем обилии ярких персонажей, нету в «Игре престолов» масштабного героя типа Гамлета, Отелло или Короля Лира?

Даже в женщинах шекспировские тени ощутимы сильнее. Серсея (Лина Хиди) в чем-то продолжает линию образа леди Макбет — условно говоря, это леди Макбет в других предложенных обстоятельствах, когда надо не завоевывать власть, а удерживать ее. Арья (Мейси Уильямс) таит в себе вечно непокорную и неподчиняющуюся этикету Корделию. А в ее финальном решении уехать из Вестероса брезжит эхо позиции короля Лира

Но нет сегодня веры в то, что любовь — это своего рода космос, и потому, если кто-то кого-то разлюбит, то наступит хаос, как выражался Отелло. Хаос не наступит, так как любовь превратилась в элемент «личной жизни» и утратила статус самого важного, самого возвышенного человеческого чувства, организующего бытие. Поэтому невозможен Отелло.

Произошла прагматизация героического, и нет веры в человека, который может долго жить страданием по поводу низкой сущности человеческого общества в целом, жить предъявлением этому обществу претензий и демонстрацией собственной оппозиционности — просто так, а не из желания возглавить это гнусное общество. Поэтому невозможен Король Лир. Все, даже самые скандальные персонажи «Игры престолов» стремятся к чему-то конкретному, практическому, а не к выявлению духовно-этического нутра социума.

А еще — нет более в искусстве веры в синтетического героя, который одновременно может быть философом, воином, артистической личностью и при этом молодым человеком, каким был принц Гамлет. Джона Сноу очевидно роднит с Гамлетом стремление к справедливости. Он тоже тяготеет к спасению мира и живет некоей миссией. Он тоже не алчен. Его тоже не интересует власть-трон. Он не может поставить чувство любви в центр и жить им, когда кругом все рушится. А вернувшись из мертвых, он говорит то, что, скорее всего, сказал бы на его месте Гамлет, сомневавшийся вообще в устройстве «того света»: «Там ничего нет». (Косвенно нашу мысль о нерелигиозности Сноу, несмотря на наличие параллелей с судьбой Христа, подтверждает в своей статье Янина Солдаткина [15, с. 195].)

Но на этом черты сходства Гамлета и Сноу заканчиваются.

Если Гамлет видит и знает всю черную сущность Эльсинора, пребывая в перманентной рефлексии об этом, а его трагическое сознание «как бы автономно от действия», как точно подметил Пинский [14, с. 130], Джон Сноу вообще не склонен думать и знать. Какое оно, человечество, — это как бы не его дело. У такого героя не может быть «трагедии знания жизни» [14, с. 127], он не позволяет

себе заниматься оценкой и тем паче осуждением социума и человечества. Тем более не его задача выражать знаемое и понимаемое в пространных речах. Тогда его тут же записали бы в старомодные резонеры. Рассуждать всерьез и критиковать всерьез мир устами героя-воина оказалось не принято и почти неприлично. К тому же современные сериалы исходят из того, что широкая аудитория скептически относится к длинным умным монологам.

Думать, рассуждать в кадре можно, лишь если делать это эффектно и отстраненно, то есть с броскими, циничными афоризмами. Это функция интеллектуальных персонажей. А они, как считает современное искусство, не могут быть по совместительству еще и грозными вояками, да еще и самоотверженными радетелями за благополучие всего человечества. Их удел — прагматизм, этическая испорченность и утраченная молодость.

Вот и получается, что Вестерос — это очень большой Эльсинор, но только без Гамлета. И в этом образ мира скорее постшекспировский, похожий на мрачный мир у драматургов Джона Уэбстера, Френсиса Бомонта, Джона Флетчера, традиционно именуемых младшими современниками Шекспира.

Нынешнее отсутствие веры в сложного, даже универсального героя — отображение прагматизации и сужения взгляда на личность в постренессанские времена. Оно запечатлелось и в системе амплуа, не устаревшей до известной степени в популярной культуре вплоть до начала XXI века. Джон Сноу — воин без страха и упрека, бескорыстный честный человек. Стало быть, он не может говорить как умный, образованный, сложно и тонко мыслящий субъект. Он должен быть немногословен, ему лучше жить нечленораздельными душевными движениями, но не играть в безумца. По стилю поведения он антигамлетичен и даже скучен. Поэтому так важна «развлекающая» декоративность внешности Джона Сноу (Кит Харингтон), «миловидного виктимно-изящного юноши того типа, который нравится девочкам-подросткам...», по выражению Марии Графовой [16, с. 58]. Не будь Сноу столь кудряв и красив, он, быть может, и не снискал бы такую любовь многомиллионной аудитории.

Решенный как высоко нравственный и самоотверженный герой, больше действующий, чем думающий, тем не менее, Джон Сноу представляет уникальную позицию в Семи Королевствах. Внутренне он не служит никому, личная преданность — не его религия. И поэтому при большой необходимости он может, вопреки всему, убить любого. И мотивацией будет высокая идея, общее спасение, благо или справедливое возмездие. За это прагматичный и этически амбивалентный Тирион выводит Джона Сноу из политической игры. Как сказал бы историк Лев Гумилев, такого рыцаря просто необходимо сплавить куда-нибудь подальше от цивилизации. Но не потому, что он слишком пассионарен, а потому, что слишком радикален и надличностен в своем гуманизме. Ради будущего человечества он готов поступиться жизнью любого конкретного и единичного человека, если этот человек представляет угрозу для всех. Как относиться к этой позиции, сериал, похоже, не представляет, что делает персонажа не вполне «досочиненным».

Сноу был способен впустить ораву одичалых за Стену, вопреки несогласию многих лучших и авторитетных воинов. Он был готов перестать делить людей на цивилизованных и нецивилизованных, он видел, что главное и непреложное деление — на живых и нежить. За этот гуманизм и дальновидность он был коллективно убит. А будучи воскрешен, оказался способен убить любимую женщину — снова из любви к человечеству. Но Джон Сноу — один такой, по виду — человек меча, в душе — слишком отвлеченно мыслящий постиндивидуалист-радикал. Никто, кроме него, любовью к человечеству в целом не отягощен.

Судя по всему, полагая Джона Сноу абсолютно положительным, а не амбивалентным героем, сериал задает и зрителю определенный ракурс видения мира. Некоторые дурные его законы расцениваются сериалом как безальтернативные, и рвать на себе волосы из-за этого зрителей не призывают.

ЧТО МЫ ГОВОРИМ БОГУ МИЛОСЕРДИЯ? — «НЕ СЕГОДНЯ!»

Предложение интеллектуального толстяка Сэма (Джон Брэдли-Уэст) о всеобщих выборах с треском проваливается. Нету в «Игре престолов» никакой веры в демократию как феномен коллективного управления, с участием больших человеческих масс. Реальный институт, говорит сериал, — это олигархизм сложно думающих людей, способных контролировать себя, идти на компромиссы и договариваться друг с другом. Подразумевается, что настоящая власть не может тем самым не опираться на большой капитал [4], и потому все те, кто им не обладает, вообще не участвуют в дискуссии об управлении. Меньшинство может быть финансово состоятельным и «продвинутым» настолько, чтобы действительно подталкивать мир вперед. Большинство — нет. Не надо его подпускать к политике, говорит сериал.

Толпа способна быть либо жертвой, как в предпоследней серии, либо — коллективным безнаказанным истязателем и убийцей, как армия дотракийцев или как горожане столицы, глумившиеся над голдой Серсеей, идущей к Красному замку в конце пятого сезона. В связи с чем очень точно сформулировал мысль об отсутствии в «Игре престолов» образа народа Ричард Темпвист: «“Народ” был придуман Гердером, то есть это XVIII век. Точка отсчета, от которой развивается сюжет, отсылает нас в совершенно иной, доисторический, во всяком случае, досовременный период. Поэтому народа там действительно нет» [17, с. 250]. Формально во временных координатах Семи Королевств народа и наций «еще нет» — но такова ситуация потому, что для многих наших современников, для Джорджа Мартина и создателей сериала, народа и наций «уже нет» — это неактуальные категории, вера в них сегодня стремительно слабеет.

Очень показательно, что лучшие из лучших не взяли на себя ответственность за несостоявшееся «этическое воспитание» Дейенерис. Тирион промямлил пару фраз о том, что их одобрение казней, творимых в разных областях, создало у королевы драконов ощущение

ние собственной непогрешимости. Но Джон Сноу даже не попытался поддержать этот разговор и покаяться следом.

Одним словом, элита так и не осознала всерьез свое чудовищное отношение к чужой жизни, не подвергла критике свою лояльность к праву отнимать жизнь. Напротив, с помощью последнего убийства, совершенного Сноу, подтвердилась актуальность всего комплекса насилия как наиболее действенной меры по изменению картины мира.

Так что мир снова почти ничему не научился. И это стихийный лейтмотив всей истории. Ведь все начиналось не только с жестокости заведомых злодеев Ланнистеров, но и с жестокости «хорошего» Неда Старка, который казнил человека, посмевшего дезертировать из Ночного дозора по экстраординарной причине, в суть которой Хранитель Севера не вникнул, отмахнувшись от известия о белых ходоках (которые в последнем сезоне чуть не истребили все человечество). Иными словами, благороднейший Нэд Старк отнял жизнь потому, что так принято, не проявив ни милосердия, ни политической дальновзоркости. Вскоре он согласился с необходимостью убить одного из своих любимых лютоволков — по несправедливому требованию королевы Серсеи. Повел он себя примерно как тургеневский Герасим, но тот был крепостным, а Нэд Старк — Хранителем Севера. Не успел его друг, король Семи Королевств, испустить дух, завещав Нэду защищать своих детей, Нэд Старк нарушил эту клятву. Он сделал это из благих намерений, но то была тоже клятва, за нарушение какой-то он сам недавно осуществлял казнь.

Иными словами, в начале событий первого сезона лежали неверные поступки, неоднократное «оступание» благородного героя, вскоре безжалостно казненного недругами. В середине многосезонного повествования происходят жестокие казни, творимые Сноу в Черном Замке при расправе с заговорщиками, среди которых был ребенок. А в восьмом сезоне лорд Варис (Конлет Хилл), обсуждающий с Тирионом предпочтительность возведения на Железный трон не Дейенерис, но более человеколюбивого Сноу, дает понять взглядом, что

при успехе данного замысла Дейенерис придется устранить. Вскоре сам Варис превратится в пепел от пламени дракона Дейенерис, но до этого советник планирует отравление своей королевы. Всякая жертвенность здесь относительна и ситуативна. В свое время Тирион стал убийцей отца — но предварительно тот отдал приказ о казни Тириона за преступление, которого тот не совершал. И так далее.

Каждый в этом мире потенциально не только жертва, но и палач. Не только палач, но и жертва. Тем самым почти все ключевые фигуры истории повязаны общей системой ценностей и нравов, принимают они это или пытаются мыслить себя оппозиционерами. (Тут снова ощущаются традиции шекспировского видения Эльсинора как мира, в котором невозможно остаться не запорченным страшными нравами, неуважением к смерти, жестокой игровой стихией, применяемой далеко не только Гамлетом. Герой пьесы собирался врачевать «вывихнутый сустав времени», однако сам он тоже оказывался частью этого вывиха, превращаясь в прямого и косвенного убийцу.)

Один из жизнеутверждающих «слоганов» в мире Семи Королевств хорошо усвоила юная Арья от своего доблестного учителя фехтования: «Что мы говорим богу смерти? — Не сегодня!». Эта вдохновляющая формула придает силы героине в экстраординарные моменты. Но по будням Вестерос живет другой неизреченной истиной: «Что мы говорим богу милосердия? — Не сегодня!»

Дейенерис (Эмилия Кларк) говорила о своем желании «сломать колесо» — имея в виду колесо власти. Традиционный мотив колеса фортуны тем самым применяется в основном к политической элите. Сломать «колесо» никому не удалось. Получилось лишь вручить его для «руления» тому, кто пока ни разу не *крутанул* это колесо каким-нибудь кровавым образом.

БИТВА ЗА ВЫЖИВАНИЕ — ГЕРОИЧЕСКАЯ ИНТЕРМЕДИЯ

Но прежде чем мир шагнет вперед, в эпоху политики идей, не замолив и даже не успев осознать своих глобальных грехов, будет

бесконечно гармоничная третья серия, когда происходит решающая битва людей с армией Короля Ночи. Никаких батальных красот и вообще монументальной батальности. Клочковатые кадры. Сумбурный монтаж с провисаниями и сумятицей. Ритм прерывистого пульса. Темная туманная пустота, напряженное ожидание и ужас дезориентированных смертных, на стене ли, в крипте ли. Ощущение собственной бесполезности у Сансы и ряда других ключевых фигур всей истории. Магия волшебницы Мелисандры (Кэрис ван Хаутен) — срабатывающая только после бесчисленных заклинаний, переходящих в отчаянную мольбу, но оттягивающая новое наступление белых ходоков всего-то на несколько минут. Никакого неубедительного красивого героизма тех, кто на него не способен по складу характера. Вжавшийся в стену Пес, впавший в протрацию от сознания невозможности полноценного сражения с ордой нежити. Сэм, буквально драпающий от белых ходоков по полю боя. Убедительный героизм тех, кто без него себя не мыслит. Маленькая леди Мормонт, из последних сил вонзающая кинжал в великана-нелюдя, пока хрустят ее кости, сжимаемые его ручищей.

Музыка (композитор Рамин Джавади), замолкающая и возвращающаяся как последние, с трудом собранные капли человеческой энергии и крови, мучительные душевные движения иссякающих сил человечества. Музыка, передающая физическое переживание не отдаленной перспективы гибели, но непреложности сиюминутного, уже творящегося полного истребления. Музыка, выражающая безмятежную уверенность Короля Ночи в своей почти наступившей победе. Приглушенные, как бы уплывающие вдаль звуки сражения, словно слышимые умирающим человеческим сознанием.

Бессловесность, бесконтактность, бессилие... Отсутствие подвигов у Джона Сноу. Бесполезность драконов. Дейенерис и Джон сели на них и взмыли ввысь, но сделать толком ничего оттуда не могли, сражались со снежной бурей, оторванные от битвы. И вот оба дракона беспомощно трепыхаются в снежном ночном поднебесье, как безобидные пернатые...

Мрак, тишина и молчание определяют эту кульминационную битву, снятую с максимально возможным уходом от постановочности голливудских блокбастеров. В своей высокой кинематографичности серия тяготеет к стилистике, которую можно обозначить как ночной импрессионизм.

Появление Арьи из тьмы и убийство Короля Ночи выглядит не закономерной победой, но отчаянным, почти незаметным, судорожным жестом. Это везение случайное — в том смысле, что его факт не в силах отменить высокой вероятности полного уничтожения всего человеческого.

Выживание сегодня вообще волнует кино больше, нежели какой-либо триумф. И здесь, в третьей серии, случается победа, которая далась чудом и не является триумфом. Все интонации триумфаторства, столь традиционные и ожидаемые в подобного рода мегасюжетах, вычищены из экранной материи. Никакой эйфории, никакой радости, никакого облегчения и умиротворения — ни на секунду экранного времени.

Серию венчает не переживание факта спасения, но осознание невозможности утрат. В этом горе каждый одинок и мал. И только жест огромного дракона, накрывающего своим крылом Дейенерис, рыдающую над телом сира Джораха (Йен Глен), и как бы создающего «живой грот сострадания», способен передать чувство единения всего живого — человеческого, звериного и магического. Это единение не отменяет необходимость добровольной расплаты за прошлые преступления. Жестокая, но иногда полезная служительница Владыки Света сама прекратит собственную жизнь — без эффектного пафоса, без покаянных прощальных речей, без сожаления. Идя по снежному полю, она просто снимает с шеи и дает упасть магическому ожерелью, хранилищу энергии ее затянувшегося существования. Проковыляв еще немного, Мелисандра падает и остается лежать жалким бугорком посреди пустоши. Нет в этом ни радости возмездия, ни мелодраматического сожаления, только оторопь от простоты ухода из жизни обладателей сверхчеловеческими возмож-

ностями. И от вида того, как мало остается от человека и его магии.

Сериял показывает отсутствие у людей позиции хозяина положения и наслаждения грандиозной драматической ситуацией с внятыми душевными импульсами и эффектно снятыми поединками. Не может и не должно человечество в лице ключевых персонажей вечно наслаждаться собой и подключать к этому настроению аудиторию. Серия организована ощущением того, что опасность гибели человечества — не жанровая придумка, но реальная опасность, и она в любой момент может снова заявить о себе. Лишь ее вид и субъекты натиска на мир людей здесь фантастичны. И парадоксальным образом все-таки это самая счастливая опасность, борьба с которой есть кратковременная передышка в череде расправ людей с людьми. В контексте магистрального политического сюжета восьмого сезона третья серия — «героическая интермедия» и ложный хеппи-энд, предвещающий новую стадию усложнения жизни общества.

КАТАСТРОФА МИРА СИЛЫ. В ДУХЕ КЛЕЙСТА

Как признавался Джейме (Николай Костер-Валдау), его мало волнуют жители Вестероса, его беспокоит только судьба Серсеи. Так мыслит не только он. Как выясняется, Дейенерис мало волнуют вообще все, если среди них нет Миссандеи, — мир без нее не достоин милосердия. Сериял показывает практически полное обесценивание жизни незнакомой массы, толпы, множества на фоне острого переживания ценности жизни дорогого существа. Людьми руководят душевные страсти на грани мании. Личные сцепления судеб возводятся в высшую ценность даже вопреки жажде выживания. В этом читается своеобразное сопротивление малой значимости отдельного индивида, его чувств и его жизни для большой политики. Таков избирательный, гибельный гуманизм в мире силы и ненависти.

Если бы не жажда Пса (Рори Макканн) поквитаться с братом, он бы нашел способ убить его, не убивая себя, а не ринулся бы вместе

с Грегором в полыхающую бездну. Но только так Пес мог выразить и исчерпать свою ненависть. Если бы не стремление быть с Серсеей в момент смертельной опасности, Джейме мог остаться в живых. Но только его приход в город и их гибель вдвоем под развалинами дворца могли выразить его привязанность к сестре. Если бы не публичная расправа над Миссандеей, Дейенерис, скорее всего, смогла бы вовремя остановиться, город не был бы разрушен, а его жители не были бы сожжены, сама же королева драконов не была бы убита любящим ее Джоном Сноу.

Королева Серсея подписала смертный приговор себе и всем жителям столицы казнью Миссандеи (Натали Эммануэль), единственного настоящего друга Дейенерис. С точки зрения политического расклада, Миссандея — всего-навсего переводчица, функция посредничества и соприсутствия сильным мира сего. В общем контексте борьбы за власть Миссандея — единственная святая: она не совершила ни одного преступления, у нее нет ни силы, ни власти, они ей не нужны. Даже возможностью влияния на сильных мира сего она не тешит себя в отличие от Тириона и Вариса. Однако смерть бескорыстной Миссандеи — поворотное, кульминационное звено в жизни «колеса власти».

Ведь Дейенерис видит в Миссандее себя, одинокую, лишённую родного дома и родины, — только без драконов, армии и сверхчеловеческих свойств. Арья, Джон и сир Давос в ужасе созерцают то, что осталось от Королевской гавани — нечто вроде Помпеи, которую после извержения вулкана еще и взорвали. И снег долгой зимы-опасности переходит в летающий белесый пепел сгоревших тел и сгоревшей цивилизации. Все это — месть за некую переводчицу с острова Наата, то есть возмездие за привычку силы глумиться над слабостью, женственностью, беззащитностью и одиночеством женщины.

Поведение королевы драконов, становящейся летающим вулканом, во многом рифмуется с поведением амазонки Пентесилеи в одноименной романтической трагедии Генриха фон Клейста (1808).

Взбешенная несерьезным отношением Ахилла к ее любви и ожиданию уважения с его стороны, Пентесилея «движется на него с полчищами слонов, спускает на него свору бешеных собак. Он растерзан в клочья, а сама Пентесилея, которая не помнит себя, вместе с собаками терзает тело Ахилла», в которого была влюблена [18, с. 427].

Обезумевшая Дейенерис не может остановить свою атаку на Королевскую Гавань, даже готовую сдаться. Она снова и снова проносится над побежденным городом, ровняя с землей то место, где не захотели допустить вероятности ее победы, где не видели в ней достойного противника, значительную политическую фигуру. Хотя и не в любовном борении, а в противостоянии с другой королевой, Дейенерис не может вынести того, что ее саму и ее подругу могли не принимать всерьез, что жизнь Миссандеи была лишь разменной монетой и символом ее, Дейенерис, уязвимости. Королева Серсея, опять же говоря словами Берковского о героях Клейста, «воинственность посчитала блажью... легкомысленно взглянула на пафос слабого к равенству, не пожелала понять, что перед ней сущие вещи, имеющие грозный вес» [18, с. 427].

Картина мира в «Игре престолов» рифмуется с картиной мира, начертанной немецким романтиком: «именно в этой трагедии Клейста мир представлен как гигантская империя силы, как арена сил, беспощадных друг к другу. Равенство заключается в том, что всякому и всякой дозволено практиковать собственную силу <...> идет звериная конкуренция унаследованных и благоприобретенных преимуществ, агрессивные инстинкты общества узаконены, в людях скрылось все людское, им присущее, и на поверхность жизни больше не выходит» [18, с. 422–423]. «Трагедия Клейста — предчувствие романтиками того, что вообще в мире, как он дан им сегодня, гаснут различия, все идет к смерти подобному единообразию» [18, с. 425]. Происходит страшное «сглаживание пола и половых различий» [18, с. 425]. В сущности, все эти слова Берковского применимы к миру Вестероса, как будто о нем и написаны. Мужские ценности здесь доминируют, женское начало вынуждено к ним приспособливаться, что большин-

ство героинь и делают с разной долей успеха. Многие современные исследователи видят в развитии женской темы «Игры престолов» позитивный факт, показ того, что женщины начинают исходить из права собственного выбора, как им строить свою судьбу [3, с. 169]. Однако усиление активности и воинственности героинь не побуждает общество, показанное в сериале, уважать чьи-то женственность и слабость. Так что завоевания женщин-героинь точнее будет расценивать как продолжение неразрешенных проблем, актуальных как для Семи Королевств, так и для современной действительности.

МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ КАНДАЛЫ

Уже во втором мегасюжете нашего времени чувствуется явная обеспокоенность авторов тем, что мир, каким бы он ни был цивилизованным, сложным и многообразным, продолжает быть организован грубой силой. И мерой власти является сила, и мерой права на управление — тоже сила. Эта же удрученность прочитывалась и в истории о Гарри Поттере, где мир волшебников выступал, скорее всего, метафорой сообщества думающих людей, к которым имеет смысл предъявлять высокие требования и большие претензии. Этот мир, включая Хогвартс и министерство магии, при всех своих экстраординарных свойствах, так и не выработал никаких принципов, способных помешать самому жестокому и властолюбивому существу получить всю власть — во второй раз, после уже однажды пережитого опыта его воцарения [19, с. 8–18].

На пути к финалу «Игры престолов» принципиально отсутствие крупных и сверхкрупных планов гибнущих и погибших персонажей. Мы видим лишь издали, как Гора отсекает голову Миссандее, стоящей на краю стены, и как ее тело и голова по отдельности валятся вниз. На дальнем плане Гора и Пес в смертельной схватке летят с рушащейся стены в полыхающее пламя. После битвы Тирион находит среди руин дворца Джейме и Серсею — видны только их головы и плечи, оба трупа лежат рядом, под грудой камней, покрытые серой

пылью и словно превратившиеся в антропоморфные «обломки». Никаких подробностей бытия непогребенных тел. Никакой крови. И никаких похорон.

Человек в смерти все более развеществляется, дематериализуется и все слабее подлежит ритуальному погребению с «отдаванием дани». Чем меньше ритуалистики в кадре, тем меньше иллюзии упорядочивания мира на манер шекспировской. Фортинбрас сюда не придет, чтобы убрать трупы. Мир как есть в полном раздразе, так и останется.

Для того, чтобы хорошо написать диалоги и монологи Джона Сноу до и после убийства Дейенерис, наверно, надо быть Шекспиром, Клейстом или Пушкиным. Проблему избавления мира от нового тирана вообще трудно уложить в легкие диалоги. Впору писать философское эссе или делать большие авторские отступления. С форматом фантазийного сериала это не слишком корреспондирует. Но проблема не в том, чтобы вербально оправдать или оплакать необходимость устранения королевы драконов, недавно бывшую страдальцей, запроданной дикарям. А в том, что ничего иного, кроме лично предпринятого убийства, сериал не считает нужным избрести. Дейенерис могла сойти с ума и/или погибнуть по воле рока, могла осознать содеянное и покончить с собой, могла быть публично осуждена наиболее авторитетными лордами и подвергнута физической казни или остракизму. Дело и не в отсутствии фантазии, но, видимо, в отсутствии веры в эффективность всех альтернативных форм вывода человека за пределы глобального воздействия на судьбы мира. Лучшего, чем убийство, еще не придумали, как бы говорит сериал, и нечего играть в значимость закона, порядка и какой-либо коллективной воли.

На фоне отсутствующих попыток людей показать критическое отношение ко всему институту власти единственной по-настоящему умной персоной в последней серии оказывается дракон, дитя пронзенной Дейенерис. Потормошив ее тело своей огромной мордой и убедившись в его бездыханности, дракон испускает страдальческий

рык и направляет свое пламя не на прямого убийцу, Джона, а на Железный трон, символ грандиозной власти. И направляет до тех пор, пока трон не начинает плавиться и не превращается в потоки лавообразной массы. Но даже ее движение кажется опасным, агрессивным, коварным.

Пока есть концепт тотальной власти, вокруг него всегда будет кровь, огонь и безумие. Судя по тому, что происходит в XXI веке по эту сторону экранов, концепт власти никто не способен отменить.

Дракон берет мертвую Дейенерис в свою огромную когтистую лапу — есть в этом жесте что-то очень разумное — и уносит ее прочь, по бесконечному простору небес. Жест недоверия всему человечеству, нежелание оставлять убитую королеву для погребения по человеческим обычаям, выглядит как осмысленное и правомерное действие, раздвигающее границы гуманизма. Дракон тут ничуть не хуже людей, а в чем-то интеллектуальнее и душевно тоньше.

С поведением дракона рифмуется решение Арьи не возвращаться на Север, не оставаться в столице, а отправиться туда, «где заканчиваются карты». В этом поступке и в том, с какими интонациями героиня сообщает о своих планах, ощущается не столько жажда странствий, сколько приговор известному миру. Он не устраивает юную героиню, оставаться в нем она не может. Пусть будет что-то другое, не здесь. Если традиционные герои авантурных романов в финале оказывались такими же прекрасными, чистыми и полными жизнелюбья, какими были в начале, как отмечал Бахтин [20, с. 127], в «Игре престолов» совершенно очевидно обратное. Полученный опыт и новые страшные знания — те «кандалы», которые теперь навсегда с героями, куда бы они ни направлялись. Но эти метафизические кандалы легче носятся на территории нового, неизведанного. Здесь-то потенциал возможных крупниц гармонии уже весь исчерпан.

Показательно полное отсутствие сладких любовных пар в финале всей истории. Пары мертвы или разрушены. И даже семейное благополучие Сэма и Лилли в кадр не попадает. Относительный социальный успех обрели те, для кого любая страсть не на первом ме-

сте. Из героинь выжили воительницы леди Бриенна и Арья, то есть носители ключевого женского архетипа сериала [21, с. 43–47], а также склонная к долготерпению, коварству и расчетливости Санса. Из детей выжил только Бран. Остальные отпрыски королевских семей, равно как и дети простолюдинов, не просто не дожили до финала, но умерли мученической насильственной смертью. Ю. Богомолов недавно писал о роли образа и «приема» ребенка в современной медиакультуре [22, с. 47–49]. Совершенно очевидно, что обесценивание детской жизни — это вообще лейтмотив современных экранных сюжетов, и в «Игре престолов» он тоже прослеживается вполне отчетливо.

В завершении повторим, несмотря на множество перекличек с трагедиями Шекспира и Клейста, «Игра престолов» — это не романтическая трагедия, как и не ренессансная трагедия. Великие предшественники говорили об ужасе человеческого общества. В той драматургии отчаяние при виде неразрешимых его конфликтов достигало незаурядной степени. Видение мира было пронизано непримиримой критической энергией авторов. Значительная часть этой энергии воплощалась в мироощущении центральных героев. На сегодняшний день мы имеем двойственную ситуацию: картина мира в современном сериале включает множество тех самых ужасов, которые были начертаны еще ренессансным и романтическим искусством. Однако цели этого начертания и отношение к ним трансформировались. Оно, конечно, не стало позитивным. Но критический пафос заметно угас.

Большая экранная форма, предназначенная для долгого развлечения в первую очередь, а для размышления — во вторую, призвана тонизировать аудиторию и как бы приручать к показанной и весьма узнаваемой картине мира. Интонации непримиримого неприятия дисгармонии человеческого общества уходят. Их заменяют интонации вынужденного признания, что данная дисгармония, судя по всему, неизбежна и непреодолима. А потому к ней лучше мысленно адаптироваться — другого мира и другой души у человечества нет и

не предвидится. Могут меняться костюмы, климат, внешние угрозы, может меняться принцип функционирования власти — но не общая система ценностей и общественных нравов. Таков нетрагический настрой «Игры престолов», словно говорящей своему зрителю: Шекспир с Клейстом еще на что-то в будущем надеялись, но они жили давно, а вам в начале XXI столетия надеяться не на что.

REFERENCES

1. Ashton G. *Medieval Afterlives in Contemporary Culture*. London: Bloomsbury Academic, 2015. 368 p.

2. Larrington C. Winter is coming. *The Medieval World of Game of Thrones*. London, New York: L. B. Tauris & Co. Ltd., 2016. 252 p.

3. Spector C. Power and Feminism in Westeros. *Beyond the Wall Exploring George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire*. Ed. Lowder J. Dallas: BenBella Books, Inc. 2012. P. 169–188.

4. Ewing J. The Iron Bank Will Have Its Due. *The Ultimate Game of Thrones and Philosophy: You Think or Die*. Ed. Silverman E. J. and Arp R. Newport: Carus Publishing Company. 2017.

URL: https://books.google.ru/books?id=oMlxDQAAQBAJ&pg=PT63&dq=iron+bank+will+have+its+due&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewj1pYDVyN_iAhXux6YKHac1C30QuwUILDAA#v=onepage&q=iron%20bank%20will%20have%20its%20due&f=false (11.05.2019)

5. Clare R., Phillips T. *Game of Thrones on Business Strategy, Morality and Leadership Lessons From the World's Most Talken-about TV show*. Oxford: Infinite Ideas Limited. 2015. 160 p.

6. Igra prestolov: prochtenie smyslov. Istoriki i psihologi issledujut mir Dzhordzha Martina [*Game of Thrones: the interpretation of meanings. Historians and psychologists explore the world of George Martin*]. Moscow: AST, 2019. 271 p. (In Russ.)

7. Demin V. Pervoe lico: hudozhnik i jekrannye iskusstva [First person: artist and screen arts] Moscow, Iskusstvo, 1977. 287 p. (In Russ.)

8. Barboj Ju. K teorii teatra [On the theatre theory]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj akademii teatral'nogo iskusstva, 2008. 239 p. (In Russ.)

9. Orgel S., Strong R. *Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court*. London, Los Angeles: Sotheby Parke Bernet/University of California Press, 1973. 868 p.

10. Sal'nikova E.V. Ot zastavki "Tvin Piksa" k zastavke "Igrы prestolov". Jevoljucija Mehanizma [From the *Twin Peaks* screensaver to the *Game of Thrones* screensaver. Evolution of Mechanism], Hudozhestvennaja kul'tura [Art & Culture Studies]. Moscow, 2018, no. 1. Pp. 238–259. (In Russ.)
11. Taylor C. A. Inside HBO's *Game of Thrones*: Seasons 3 & 4. San Francisco: Chronicle Books, 2014. 192 p.
12. Bauman Z. Lekcija, pročitannaja 21 aprilja 2011 g. v klube «PirOgi na Sretenke», v ramkah proekta «Publichnye lekcii Polit.ru» [The lecture, 21 April 2011, at "PirOgi na Sretenke" club, "Public lectures Polit.ru" project]. URL: <http://www.polit.ru/lectures/2011/05/06/bauman.html> (21.05. 2019). (In Russ.)
13. Shtejnman M. Dobro i zlo v "Igre prestolov" [Good and evil in *Game of Thrones*]. Igra prestolov: prochtenie smyslov... [Game of Thrones: the interpretation of meanings]. Moscow: AST, 2019. Pp. 147–172. (In Russ.)
14. Pinskij L.E. Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii [Shakespeare. The main origins of drama]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1971. 606 p. (In Russ.)
15. Soldatkina Ja. "Dzhonovo carstvo": hristianskie obrazy v mire "Igrы prestolov" [John's Kingdom: Christian images in the *Game of Thrones* world] / Igra prestolov: prochtenie smyslov... [Game of Thrones: the interpretation of meanings]. Moscow: AST, 2019. Pp. 193–218. (In Russ.)
16. Grafova M. Pobeda holodil'nika nad televizorom, ili Nazad k "Pesni o Rolande" [The fridge victory over the TV, or Back to the 'Song of Roland'] Igra prestolov: prochtenie smyslov... [Game of Thrones: the interpretation of meanings]. Moscow: AST, 2019. Pp. 49–66. (In Russ.)
17. Tempvist R. Kruglyj stol po «Igre prestolov» v redakcii Gefter.ru [Round table discussion on *Game of Thrones* in the editorial office of Hefter.ru] Igra prestolov: prochtenie smyslov... [Game of Thrones: the interpretation of meanings]. Moscow: AST. Pp. 219–271. (In Russ.)
18. Berkovskij N.Ja. Romantizm v Germanii [Romanticism in Germany]. Leningrad: Hudozhestvennaja literatura, 1973. 568 p. (In Russ.)
19. Rosenberg Robin S. What do Students Learn From Hogwarts Classes? The Psychology of Harry Potter. An Unauthorized Examination of the Boy Who Lived. Ed.by Mulholland N., PhD. Dallas, Texas: Benbella Books, Inc. 2006. Pp. 5–18.
20. Bahtin M.M. Formy vremeni i hronotopa v romane. Oчерki po istoricheskoi poetike. [The forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics]. Bahtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i [Literary and critical articles]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1986. Pp. 121–290. (In Russ.)

21. Frankel V.E. Women in *Game of Thrones*: Power, Conformity and Resistance. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2014. 216 p.

22. Bogomolov Ju.A. Antropologicheskie praktiki v sovremennom arthausnom kino. Sokurov. Balabanov. Zvjagincev [Anthropological practices in the modern art-house cinema. Sokurov. Balabanov. Zvjagincev]. Bol'shoj format: jekrannaja kul'tura v jepohu transmedijnosti. V treh chastjah. [Large format: screen culture in the transmedia era. In two vol.] Sost. Ju.A. Bogomolov, E.V. Sal'nikova. Chast' 3 [Vol. 3]. Moscow: Izdatel'skie reshenija na platforme Ridero, 2018. Pp. 11–54. (In Russ.)

ABOUT THE AUTHOR:

EKATERINA V. SALNIKOVA,

Doctor of Science in Cultural Studies,

The Head of the Department of Mass Media Artistic Problems,

State Institute for Art Studies,

Moscow, Kozitsky pereulok, 5

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Ashton G. Medieval Afterlives in Contemporary Culture. London: Bloomsbury Academic, 2015. 368 p.

2. Larrington C. Winter is coming. The Medieval World of Game of Thrones. London, New York: L. B. Tauris & Co. Ltd., 2016. 252 p.

3. Spector C. Power and Feminism in Westeros // Beyond the Wall Exploring George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire / ed. Lowder J. Dallas: BenBella Books, Inc. 2012. P. 169–188.

4. Ewing J. The Iron Bank Will Have Its Due [Электронный ресурс] // The Ultimate Game of Thrones and Philosophy: You Think or Die / ed. Silverman E. J. and Arp R.. Newport: Carus Publishing Company, 2017.

URL: https://books.google.ru/books?id=oMlxDQAAQBAJ&pg=PT63&dq=iron+bank+will+have+its+due&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewj1pYDVyN_iAhXux6YKHac1C30QuwUILDAA#v=onepage&q=iron%20bank%20will%20have%20its%20due&f=false (Дата обращения: 11.05.2019).

5. Clare R., Phillips T. Game of Thrones on Business Strategy, Morality and Leadership Lessons From the World's Most Talken-about TV show. Oxford: Infinite Ideas Limited, 2015. 160 p.

6. Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. М.: АСТ, 2019. 272 с.

7. Демин В.П. Первое лицо: художник и экранные искусства. М.: Искусство. 1977. 287 с.

8. Барбой Ю.М. К теории театра: учебное пособие. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2008. 239 с.

9. Orgel S., Strong R. Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court. London, Los Angeles: Sotheby Parke Bernet/University of California Press, 1973. 868 p.

10. Сальникова Е.В. От заставки «Твин Пикса» к заставке «Игры престолов». Эволюция Механизма // Художественная культура. М., 2018. № 1. С. 238–259.

11. Taylor C. A. Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4. San Francisco: Chronicle Books, 2014. 192 p.

12. Бауман З. Текучая модерность: взгляд из 2011 года. Лекция, прочитанная 21 апреля 2011 г. в клубе «ПирОги на Сретенке», в рамках проекта «Публичные лекции Полит.ру» [Электронный ресурс] // Полит.ру. 2011. 6 мая. URL: <http://www.polit.ru/lectures/2011/05/06/bauman.html> (Дата обращения 21.06.2019).

13. Штейнман М. Добро и зло в «Игре престолов» // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. М.: АСТ, 2019. С. 147–172.

14. Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература. 1971. 606 с.

15. Солдаткина Я. «Джоново царство»: христианские образы в мире «Игры престолов» // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. М.: АСТ, 2019. С. 193–218.

16. Графова М. Победа холодильника над телевизором, или Назад к «Песни о Роланде» // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. М.: АСТ, 2019. С. 49–66.

17. Темпвист Р. Круглый стол по «Игре престолов» в редакции Гефтер.ру // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. М.: АСТ, 2019. С. 219–271.

18. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. 568 с.

19. Rosenberg R.S. What do Students Learn From Hogwarts Classes? // The Psychology of Harry Potter. An Unauthorized Examination of the Boy Who Lived / ed. N. Mulholland. Dallas, Texas: Benbella Books, Inc. 2006. P. 5–18.

20. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.

21. Frankel V.E. Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2014. 216 p.

22. Богомолов Ю.А. Антропологические практики в современном артхаусном кино. Сокуров. Балабанов. Звягинцев // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности: в 3 ч. / сост. Ю.А. Богомолов, Е.В. Сальникова. М.: Издательские решения, 2018. Ч. 3. С. 11–54.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА,

доктор культурологии,

заведующий сектором художественных проблем массмедиа,

Государственный институт искусствознания МК РФ,

Москва, Козицкий пер., д. 5.

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru