

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ  
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

Полянская Арина Игоревна

ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ЦИКЛЕ РОМАНОВ ДЖ. МАРТИНА  
«ПЕСНЬ ЛЬДА И ОГНЯ»

Специальность 5.9.2. — Литературы народов мира  
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель —  
доктор филологических наук, профессор  
Баранова Ксения Михайловна

Москва — 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФЭНТЕЗИ-ЛИТЕРАТУРЫ..	17
1.1. Стиль фэнтези и жанр фэнтези-роман: теоретическое обоснование .....	17
1.2. Классификации фэнтези-произведений.....	33
1.3. Методы изучения фэнтези-литературы и культурно-исторический фон цикла романов Дж. Мартина «Песнь льда и огня».....	49
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1 .....	68
ГЛАВА 2. ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В КОНТЕКСТЕ ФЭНТЕЗИ-ТВОРЧЕСТВА .....	72
2.1. Женская тема в современном литературоведении .....	72
2.2. Особенности передачи женских образов в фэнтези-прозе .....	86
2.3. Типологический подход к анализу женских образов.....	99
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2 .....	116
ГЛАВА 3. АРХЕТИПЫ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ЦИКЛЕ РОМАНОВ ДЖ. МАРТИНА «ПЕСНЬ ЛЬДА И ОГНЯ» .....	119
3.1. <i>Мать и дитя</i> .....	119
3.2. <i>Жертва и мститель</i> .....	137
3.3. <i>Искусительница, возлюбленная и воительница</i> .....	153
3.4. <i>Тиран и правитель</i> .....	168
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3 .....	185
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	189
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	199
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Воплощение архетипов в женских образах.....	231
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Трансформация архетипов .....	232
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Вариативность архетипов.....	233

## ВВЕДЕНИЕ

Современная литература отличается большим разнообразием форм, жанров и направлений. Творческий потенциал писателей оказывается ограниченным не строгими художественными рамками, а лишь их собственным талантом и, в немалой степени, воображением. Однако наша действительность значительно отличается от прошлых столетий, в первую очередь, благодаря достижениям научно-технического прогресса и резкому повышению доступности информации. На Земле практически не осталось неизведанных локаций, а реальность за пределами планеты объясняется строгими законами физики. Человек как существо, склонное к постоянному движению вперед и исследованию всего нового, часто обращается к литературному наследию, главной темой которого становятся волшебные миры, словно приглашающие читателя стать их первооткрывателем.

Настоящая диссертационная работа посвящена изучению и типологизации женских образов в одном из знаковых фэнтези-произведений американского писателя Джорджа Мартина (George Martin, 1948–) «Песнь льда и огня» (“A Song of Ice and Fire”, 1996). Данный цикл состоит из пяти книг. В массовой культуре фэнтези имеет большую популярность, которая возрастает с каждым годом. На заре появления таких произведений они воспринимались широкой общественностью как несерьезная и даже вредная литература, однако со временем количество их почитателей значительно увеличилось. Подобный читательский интерес не мог не заинтересовать и научное сообщество, в связи с чем в литературоведческой среде как у нас в стране, так и за рубежом постепенно стали появляться работы, касающиеся именно этого литературного феномена.

Творчество Дж. Мартина привлекает внимание множества поклонников и давно получило признание на мировом уровне. Критики

отметили сочинения, упомянутые выше, сериями номинаций на престижные премии, среди которых имеются награды «Локус» (“Locus”) за лучший фэнтези-роман, полученные в 1997, 1999 и 2001 годах. Автор смог привнести в фэнтези-прозу значительную новизну. Его произведения сосредоточены не столько на приключенческой составляющей, сколько на человеческих характерах. Будучи глубоко психологическими творениями, рассматриваемые книги поразили читателя откровенным повествованием, в котором отсутствует четкое разделение на «плохих» и «хороших» героев. Каждый из протагонистов обладает как светлыми, так и темными сторонами характера, что как нельзя лучше отражает реалии многогранного человеческого социума. Более того, один и тот же персонаж может вызывать одновременно восхищение и отвращение – настолько противоречивые образы создает американский прозаик. Особую привлекательность этим действующим лицам придает их натуралистичность, которую фэнтезийный антураж только подчеркивает. Традиционный для фэнтези посыл борьбы добра со злом у Дж. Мартина остается на периферии повествования, вызывая смутное чувство напряженности у реципиента, которое уступает место неподдельному интересу к хитросплетениям интриг и процессам борьбы за трон в ходе развития сюжета.

В целом, вопросы власти, взлета и падения человеческой личности являются одними из центральных в романах писателя. Уникальна также авторская манера изложения. Нарратив представлен от третьего лица, и тот, кто знакомится с ним, получает возможность воспринимать события с различных точек зрения. На общем фоне выделяются харизматичные и разноплановые женские образы, которые весьма удачно удалось создать романисту. В тексте имеются параллели и отсылки к реальным историческим фактам. Несмотря на значительный объем, все произведение выглядит целостным и логически развивающимся. На данный момент американский прозаик не завершил цикл полностью и сосредоточился на

наполнении вымышленного мира всевозможными деталями, создав путеводитель и предысторию к изучаемым романам.

Популярность и высокое качество работ Дж. Мартина привлекли внимание телевизионного канала HBO, который в 2011 году выпустил в эфир одноименный сериал «Игра престолов» (“Game of Thrones”). Его руководителями стали Д. Бениофф (D. Benioff) и Д. Уайсс (D. Weiss). Данный проект снискал благосклонность как критиков, так и зрителей. Режиссеры, а также актеры, воплотившие на экранах образы главных героев, были удостоены нескольких кинематографических премий, среди которых «Хьюго» (“Hugo”, 2012), «Эмми» (“Emmy”, 2012) и др. Зрительский интерес был настолько высок, что по официальной информации HBO премьерный показ последней серии финального сезона собрал у телеэкранов 13,6 миллионов зрителей [HBO, 2024]. Несомненно, подобная популярность сериала только увеличила привлекательность данного книжного цикла и фэнтези-прозы в целом.

Тем не менее в литературоведческой среде отсутствует консенсус относительно теоретического обоснования особенностей и характеристик изучаемого феномена фэнтези. На текущий момент исследователи не пришли к единому мнению относительно того, как квалифицировать анализируемое явление, в рамках которого большое количество научных работ, как отечественных, так и зарубежных, посвящено классическим фэнтези-произведениям. Таким образом, **актуальность** диссертационной работы обусловлена, с одной стороны, неизменным читательским и литературоведческим интересом к творчеству Дж. Мартина. С другой стороны, не менее важным является заполнение исследовательской лакуны, которая выражается в недостаточной унификации теоретической базы феномена фэнтези, что обнаруживается при более детальном ознакомлении с имеющимися научными изысканиями. Помимо этого, отметим, что в наши дни в научной среде особое внимание уделяется женской теме в целом и женским образам в частности, что указывает на

важность и своевременность рассмотрения данного аспекта в изучаемом феномене.

**Материалом** для исследования послужил цикл романов Дж. Мартина под общим названием «Песнь льда и огня», состоящий из пяти книг: «Игра престолов» (“A Game of Thrones”, 1996), «Битва королей» (“A Clash of Kings”, 1998), «Буря мечей» (“A Storm of Swords”, 2000), «Пир стервятников» (“A Feast for Crows”, 2005), «Танец драконов» (“A Dance with Dragons”, 2011).

В качестве **объекта исследования** в данной работе выступает идейно-художественное содержание вышеназванных произведений Дж. Мартина в плане презентации женских образов.

**Предметом исследования** является типология женских образов, представленная в указанных романах Дж. Мартина. Поскольку творческий замысел автора подразумевает значительное количество персонажей, было принято решение искусственно ограничить локус научного изыскания двумя условиями:

- 1) проанализированы будут только те герои, от лица которых ведется повествование (ПОВ);
- 2) рассмотрены будут те персонажи, количество ПОВ-глав при участии которых в одном томе составляет четыре и более.

**Теоретическая основа** данной диссертации опирается на исследования отечественных и зарубежных ученых, которые, условно, можно разделить на три группы. К первой из них относятся материалы, посвященные научному обоснованию феномена фэнтези и его месту в современной литературной системе. В отечественной науке этим вопросом занимались такие ученые как: С. В. Алексеев, Е. А. Афанасьева, Д. А. Батулин, И. В. Винтерле, Е. В. Галанина, М. С. Галина, С. А. Гоголева, И. В. Головачева, В. Л. Гопман, Е. С. Дьяконова, Е. Н. Ковтун, Я. В. Королькова, С. П. Лавлинский, И. В. Лебедев, М. И. Мещеринова, М. Ф. Мисник, В. С. Муравьев, А. Н. Осипов,

Я. Р. Паславская, В. А. Романов, Е. А. Сафрон, В. С. Толкачева, С. В. Травкин, В. М. Чумаков, Р. Шидфар, Т. И. Хоруженко и др. В зарубежном литературоведении проблемы фэнтези и связанные с ним аспекты стали предметом исследования следующих авторов: Дж. Адкос (J. Adcox), К. Балдик (C. Baldick), К. Балкли (K. Bulkeley), Р. Боуэр (R. Boyer), Д. Вагунер (D. Waggoner), Т. Вулфорд (T. Wolford), К. Жардилье (C. Jardillier), К. Захорски (K. Zahorski), В. Лашкевич (W. Łaszkiwicz), Б. Стэблфорд (B. Stableford), Дж. Тиммерман (J. Timmerman), Дж. Толкин (J. Tolkien), М. Херст (M. Hurst) и др.

Вторая группа работ затрагивает вопросы женской темы в художественных произведениях и включает в себя труды следующих отечественных и зарубежных авторов: А. С. Афанасьев, М. М. Бахтин, В. Г. Белинский, Т. Н. Бреева, Д. М. Букатова, М. И. Галаева, Е. И. Головина, Е. Н. Гончарова, Н. В. Искандарова, Е. В. Костина, Е. Г. Кошкарова, Т. В. Мальченко, Ю. В. Манн, О. В. Пензина, И. Л. Савкина, М. Б. Храпченко, М. С. Хуснутдинова, Е. Н. Ярмонова, Дж. Врэй (J. Wray), Л. Гудман (L. Goodman), В. Джонс (R. Jones), Ш. Ортнер (S. Ortner), М. Пастуро (M. Pastoureau), П. Чайлдс (P. Childs) и др.

Третья группа теоретических исследований, которые выступили в качестве научной основы данной диссертации, посвящена вопросам типологии женских образов, в том числе, с помощью создания системы архетипов, среди которых представлены работы следующих ученых: С. С. Аверинцев, Ю. М. Антонян, М. А. Аринина, А. С. Афанасьева, Е. С. Балашова, Е. А. Барляева, А. Ю. Большакова, А. Н. Веселовский, И. В. Котина, Ю. М. Лотман, Ж. К. Маратова, Е. М. Мелетинский, Т. В. Платицына, Г. Н. Пospelов, И. А. Романов, Е. Н. Рымарева, С. В. Рязанова, Э. С. Сергеева, У. Фохт, М. Б. Храпченко, Ю. А. Цымбалова, И. К. Янбаев. В зарубежной науке архетип стал предметом анализа таких ученых как: Дж. Биби (J. Beebe), С. Гроф

(S. Grof), А. Дандес (A. Dundes), Дж. Кэмпбелл (J. Campbell), Дж. Лехнер (J. Lechner), М. Марк (M. Mark), Б. Мур (B. Moore), Э. Ньюман (E. Neumann), К. Пирсон (C. Pearson), М. Телла (M. Tella), К. Юнг (K. Jung) и др.

**Степень изученности** темы можно определить как относительно высокую. Многие отечественные и зарубежные литературоведы занимались изучением базовых литературных концепций, необходимых для рассмотрения заявленной темы данной кандидатской диссертации.

Феномен фэнтези в литературе привлекал и привлекает большое внимание зарубежных специалистов. Он зародился ближе к середине XX века в англоговорящих странах, однако исследователи предполагают, что отдельные фэнтезийные элементы можно встретить и в более ранних художественных работах, на что указывает, например, Б. Стэблфорд (B. Stableford) в своем труде «Фэнтези от А до Я» (перевод наш – А. П.) (“The A to Z of Fantasy Literature”, 2009). Большинство представителей научного сообщества сходится во мнении, что первые фэнтези-работы стали появляться на рубеже XIX–XX веков, полностью оформившись в самостоятельную группу с выходом из печати знаковых произведений Дж. Толкина (1892–1973) в 1960-х годах.

В своей публикации «Далекие холмы: путеводитель по фэнтези» (перевод наш – А. П.) (“The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy”, 1978) американский исследователь Д. Ваггунер (D. Waggoner) одной из первых предлагает теоретическую характеристику фэнтези-творчества, определяя его стилеобразующий элемент – магию. К. Захорски (K. Zahorski) и Р. Боуэр (R. Boyer) в монографии «Эстетика фэнтези-литературы и искусства» (перевод наш – А. П.) (“The Aesthetics of Fantasy Literature and Art”, 1982) приводят базовую внутреннюю классификацию фэнтези-сочинений. Эти и другие работы послужили отправной точкой в зарубежных научных изысканиях, посвященных феномену фэнтези.



В отечественной научной среде внимание к данному явлению появилось далеко не сразу. Но ряд авторитетных источников («Литературная энциклопедия терминов и понятий» под ред. А. Н. Николюкина, 2001; «Энциклопедический словарь английской литературы XX в.», отв. ред. А. П. Саруханян, 2005; «Словарь литературоведческих терминов», сост. С. П. Белокурова, 2007) включили определение фэнтези в свои словари, хотя иные авторы-составители подобных изданий не учитывали появление нового термина [Тимофеев, 1974; Тamarченко, 2008].

В дальнейшем обращение к фэнтези-творчеству у нас в стране становится все более популярным. Так, Т. И. Хоруженко в диссертации на соискание звания кандидата филологических наук «Русское фэнтези: на пути к метажанру» (2015) изучает феномен фэнтези в контексте его возникновения и формирования на основе существующих литературных жанров. Исследователь, используя теоретические работы других ученых, предлагает новую трактовку фэнтези как метажанра.

Д. А. Батулин в кандидатской диссертации «Виртуально-неомифологическая сущность фэнтези» (2015) подходит к изучению фэнтези с точки зрения философии. Основное внимание он уделяет особенностям вымышленного мира или художественной виртуальности. Этот аспект затрагивается и в настоящем исследовании, поскольку имеет большое значение для любого фэнтези-произведения.

Романы Дж. Мартина из цикла «Песнь льда и огня» преимущественно анализируются учеными с лингвистической точки зрения, в частности, в корреляции с понятием дискурс. Например, Е. С. Дьяконова в кандидатской диссертации «Специфика дискурсивной гетерогенности англоязычного эпического фэнтези» (2017) рассматривает лингвокультурные особенности и языковые средства, маркирующие эпическое фэнтези, на материале различных произведений, в том числе, «Игра престолов», «Битва королей» и «Буря мечей».

С. В. Травкин в своей кандидатской диссертации «Языковые маркеры жанровой принадлежности текста: на материале романов фэнтези» (2019) на основе общепринятой в научной среде характеристики фэнтези как жанра изучает его специфические черты через связь с маркерной лексикой. Материалом изучения выступают несколько романов как отечественных, так и зарубежных фэнтези-авторов, среди которых присутствуют работы Дж. Мартина.

Несмотря на наличие определенного количества работ, изучающих непосредственно явление фэнтези с точки зрения жанровой теории и языкознания, в области литературоведения можно отметить отсутствие анализа женских образов в контексте данного феномена и, более конкретно, их типологии. Поэтому **научная новизна** диссертационной работы обусловлена, в первую очередь, новым подходом к категоризации феномена фэнтези в современных литературоведческих изысканиях. Столкнувшись с неоднозначными выводами других исследователей (М. С. Галина, И. В. Головачева, В. Л. Гопман, А. Н. Осипов и др.), мы предлагаем альтернативный подход к дефиниции фэнтези и его соотношению с традиционной жанровой системой. Кроме того, наличие большого разнообразия внутренних классификаций изучаемого явления привело нас к созданию новых категорий, которые опираются на уже существующие подразделения и используют в качестве инструмента предложенные схемы Е. А. Афанасьевой. Новизна работы также обуславливается подробным анализом женских образов в соответствии с адаптированной системой архетипов на основе работ К. Юнга, К. Пирсон, Дж. Биби и других ученых.

**Цель исследования** – изучить женские образы в цикле произведений Дж. Мартина «Песнь льда и огня» («Игра престолов», «Битва королей», «Буря мечей», «Пир стервятников», «Танец драконов»).

В соответствии с поставленной целью в ходе нашей работы решаются следующие **задачи**:

1) проанализировать культурно-исторические и социальные аспекты исторического периода, в котором проходило творческое становление Дж. Мартина;

2) рассмотреть культурные и социальные аспекты исторического периода, который был взят за основу для создания вымышленного мира указанных произведений;

3) описать явление женской темы в современном литературоведении и охарактеризовать этот феномен в фэнтези-сочинениях;

4) сформировать и дополнить инструментарий для проведения типологического анализа женских образов на основе системы архетипов;

5) провести практический анализ типологии женских образов в соответствии с выбранным инструментом анализа;

6) разработать новый подход к внутренней классификации фэнтези-произведений и предложить альтернативный вариант классификации фэнтези-сочинений в современной системе литературы.

В кандидатской диссертации использован комплексный **системный методологический подход**, основанный на сочетании следующих методов изучения литературных произведений: биографический, культурно-исторический, социологический, структурный.

**Теоретическую значимость** исследования можно усмотреть в дальнейшем изучении фэнтези-сочинений с использованием нового подхода к их анализу в жанровой системе новейшей литературы, а также с употреблением новой классификации подтипов фэнтези-произведений, адаптации инструментария типологии женских образов на основе дополненной системы архетипов.

**Практическая значимость** диссертации заключается в том, что ее результаты можно использовать при проведении лекционных и семинарских занятий по предмету «Зарубежная литература США» в ВУЗах, написании рефератов, выпускных квалификационных студенческих работ и магистерских диссертаций. Они могут также

послужить основой как для продолжения изучения женских образов в нарративах Дж. Мартина, так и для их рассмотрения в произведениях иных авторов.

### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. В современной литературной системе отнесение фэнтези-сочинений к жанру или к направлению представляется не совсем корректным. Для характеристики фэнтези-произведений предлагается использовать категориальный термин особой манеры письма с обобщённым значением наличия иррационального и магического – *стиль*.

2. Имеющиеся в науке классификации фэнтези далеко не всегда являются полными. В диссертации была разработана и апробирована новая форма систематизации подобных произведений, предполагающая наличие девяти видов фэнтези-стиля: исторического, псевдоисторического, эпического, темного, мифологического, мистического, романтического, натуралистического, юмористического.

3. Пробразом вымышленного мира в изучаемом цикле стало Средневековье с его культурными и историческими особенностями (система вассалитета, влияние церкви, социальная иерархия мужчин и женщин). Кроме того, американский романист помещает в текст множество отсылок к реальным историческим событиям и географическим локациям. Феминистические настроения второй половины XX века в США, в течение которой происходило творческое становление автора, также нашли свое отражение в многообразии сильных духом женских персонажей.

4. Женская тема как явление в современной литературоведческой науке понимается многоаспектно, в связи с чем мы рассматриваем его как совокупность художественных, стилистических, культурных, социальных, гендерных и иных особенностей повествования и сюжета, которые присущи творчеству конкретного автора в аспекте изображения женских персонажей.

5. В качестве инструмента для изучения типологии женских образов была откорректирована система архетипов, созданная на основе работ К. Юнга, К. Пирсон и других авторов. В рамках данного диссертационного исследования типология женских образов включает в себя девять архетипов: *мать, дитя, жертва, мститель, воительница, возлюбленная, искусительница, правитель, тиран*. Архетипы были охарактеризованы на основе исторических, религиозных и литературных примеров, что подтверждает их универсальность в рамках анализа творчества американского писателя Дж. Мартина.

6. Типологический анализ, проведенный для шести наиболее значимых женских образов автора, показал, что использование системы архетипов представляется релевантным для его проведения. Особенностью женских персонажей в творчестве Дж. Мартина является их вариативность внутри отдельных архетипов. Каждый из них соответствует нескольким архетипам и претерпевает определенную трансформацию. При этом часть архетипов (*мать, жертва, мститель, возлюбленная*) имеет внутреннее разнообразие, что позволяет дифференцировать их как вариацию базовых архетипов, а именно: *манипулятивная мать, мистическая мать, изгой, благородный мститель, ангел смерти, безутешная возлюбленная, несчастная влюбленная*.

**Апробация работы.** Апробация настоящей диссертации осуществлялась в ходе обсуждения отдельных ее аспектов на следующих научных конференциях: Международный литературный коллоквиум «Теория жанра и метод в зарубежной литературе: история и современность» в рамках мероприятий Научной школы ИИЯ МГПУ «Проблемы современного зарубежного литературоведения» (Москва, 26 октября 2022 г.); Открытая конференция «Лига исследователей МГПУ» (Москва, 22 ноября 2022 г.); Конференция «Научный Старт 2023 (с элементами научной школы)» (Москва, 11–20 марта 2023 г.); Всероссийская научно-практическая конференция «Три "Л" в парадигме

современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика» (Москва, 23 ноября 2023 г.); Международная научно-практическая конференция «Диалог культур. Культура диалога в многонациональном городском пространстве» (Москва, 28 февраля 2024 г.), а также ряде публикаций:

Сафронова, А. И. (Полянская А. И.) Своеобразие средневекового сеттинга в фэнтези-произведениях на примере цикла «Песнь льда и огня» Дж. Мартина / А. И. Сафронова // Лига исследователей МГПУ : сборник статей студенческой открытой конференции. В 4-х томах, Москва, 21–25 ноября 2022 года. Москва: Московский городской педагогический университет, 2022. С. 32 – 40.

Сафронова, А. И. (Полянская А. И.) Жанр фэнтези в литературоведении: проблемы современной классификации / А. И. Сафронова // Теория жанра и метод в зарубежной литературе: история и современность: сборник научных трудов по литературоведению. Материалы участников международного литературного коллоквиума, Москва, 26 октября 2022 года. Москва : Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. С. 120 – 126.

Сафронова, А. И. (Полянская А. И.) Фэнтези как стиль в современной литературе / А. И. Сафронова // Научный старт-2023 : сборник статей аспирантов и магистрантов. Москва : Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. С. 347 – 350.

Сафронова, А. И. (Полянская А. И.) «Женская инициация» в романе Дж. Мартина «Игра престолов» / А. И. Сафронова, Н. С. Шалимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16. № 4. С. 1062 – 1066 (издание **ВАК**).

Полянская А.И. Проблема классификации фэнтези-произведений / А. И. Полянская // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2023. № 2. С. 185 – 194 (издание **ВАК**).

Полянская, А. И. Особенности повествования и читательской рецепции персонажей в романе Дж. Мартина «Игра престолов» / А. И. Полянская // Три "Л" в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика : сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 23 ноября 2023 года. Москва: ООО "Языки Народов Мира", 2024. С. 309 – 314.

Полянская А.И. Образ матери в фэнтези-романе Дж. Мартина «Игра престолов» / А. И. Полянская // Litera. 2024. № 4. С. 324 – 332 (издание ВАК).

Полянская, А. И. Трансформация образа Дейнерис Таргариен в цикле романов Джорджа Мартина "Песнь льда и огня" на примере культурной адаптации в различных городских пространствах / А. И. Полянская // Диалог культур-культура диалога в многонациональном городском пространстве : материалы Четвертой международной научно-практической конференции, Москва, 27 февраля – 01 марта 2024 года. Москва: ООО "Языки народов мира", 2024. – С. 676 – 680.

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, выводов по каждой из них, заключения, списка использованной литературы, включающего 255 наименований, в том числе 86 источников на иностранном языке, и трех приложений. Первая и вторая главы состоят из трех параграфов, третья глава включает в себя четыре. Общий объем диссертации составляет 233 страницы.

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяется ее научная новизна, указываются объект, предмет и материал исследования, показана степень изученности проблемы, сформулированы цель и задачи исследования, поясняются его теоретическая значимость и практическая ценность, описаны применяемые методы, перечислены выносимые на защиту положения.

В **Главе 1 «Основные характеристики фэнтези-литературы»** рассматривается теоретическое обоснование феномена фэнтези, выделяются имеющиеся лакуны в терминологии, рассматривается существующая внутренняя классификация фэнтези и предлагается новый инструментарий для дифференциации сочинений в этом стиле. Глава завершается анализом исторических и культурных особенностей биографии Дж. Мартина и вымышленного мира его нарративов.

В **Главе 2 «Женские образы в контексте фэнтези-творчества»** анализируется такое явление как женская тема. В главе происходит сравнение исторических и культурных особенностей жизни представительниц прекрасного пола с реалиями, представленными в изучаемых произведениях. Помимо этого, в данной главе предлагается типологическая классификация женских образов на основе доработанной системы архетипов К. Юнга.

**Глава 3 «Архетипы женских образов в цикле романов Дж. Мартина «Песнь льда и огня»** посвящена практическому анализу женских образов в цикле романов Дж. Мартина «Песнь льда и огня» на основе предложенной типологической системы архетипов. Женские портреты подвергаются анализу по расширенной системе архетипов. Выделяются закономерности, присущие соответствию образов героинь тому или иному архетипу, а также трансформации архетипов в нарративе.

В **Заключении** описаны результаты выполненного исследования, сформулированы основные выводы относительно стиля фэнтези в современной литературе, а также влияния социальных и культурных особенностей различных исторических периодов на создание вымышленного мира и положение женщин в нем. Здесь же охарактеризованы архетипы женских образов и намечены возможные перспективы дальнейшего изучения творчества американского романиста.



## ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФЭНТЕЗИ-ЛИТЕРАТУРЫ

### 1.1. Стиль фэнтези и жанр фэнтези-роман: теоретическое обоснование

Современная литература, являясь неоспоримой наследницей традиций, отличается значительной вариативностью жанров, стилей и направлений. Подобная характерная черта художественных произведений нашего времени отражает не только творческий путь того или иного автора и разнообразные предпочтения читателей, но также порождает исследовательский интерес со стороны ученых. Одним из фундаментальных вопросов в литературоведении XXI века является классификация сочинений на основе идейно-художественных предпочтений писателей.

Литературным явлением, противоречивым в этом отношении, выступает фантастическая литература, которую нельзя рассматривать в качестве абсолютно нового типа художественных произведений, ибо ее истоки можно проследить вплоть до отражения пост-мифотворческого сознания, в частности, в волшебной сказке [Фрейденберг, 1998: 17]. Фантастика, как таковая, имеет долгую историю. Практически в каждом литературном направлении можно обнаружить различные фантастические элементы, однако наибольшее свое развитие фантастика получила в начале XX столетия. Проанализируем существующие определения данного явления.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» автор предлагает следующую дефиницию: «Фантастика — разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого — вымышленного, нереального, «чудесного мира» [Муравьев, 2001: 1119]. В другом авторитетном словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» поясняется, что

«фантастическое в литературе – тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ «возможного» и «невозможного» [Лавлинский, 2008: 278]. В зарубежном словаре «The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms» («Краткий Оксфордский словарь литературных терминов», перевод наш – А. П.) приводится следующее толкование термина: «Fantastics is a mode of fiction in which the possible and the impossible are confounded so as to leave the reader (and often the narrator and/or central character) with no consistent explanation for the story's strange events» [Baldick, 2001: 94]. Как следует из цитаты, в пояснении отмечается, что фантастика – это такой вид художественной литературы, который находится на границе возможного и невозможного.

Следовательно, фантастическая литература в целом подразумевает некоторый вымысел, лежащий в основе произведения. Однако исследователи считают, что создание современной чёткой классификации фантастической литературы довольно затруднительно. Так, например, известный фантаст Б. Стругацкий в своей работе «Что такое фантастика» утверждает, что проблема подобной классификации связана непосредственно с нечеткостью самого термина [Стругацкий, 1998]. В науке существует два подхода к дифференциации феномена фантастического: первый определяет фантастику как вид литературы и искусства, в то время как второй утверждает, что фантастика – это художественный прием [Чумаков, 1974].

Как уже было отмечено, наивысшего расцвета анализируемый вид литературы достигает в XX веке, что связано с формированием таких явлений, как научная фантастика и фэнтези, которые представляются закономерными этапами развития всей фантастической литературы, поскольку оформлены в самостоятельные литературные феномены. В определенном смысле именно они являются ключевыми элементами современной системы классификации фантастического в литературе. Соответственно, необходимо пояснить основные особенности

фантастической и, главное, фэнтезийной литературы, которые позволяют выделить последнюю из общего количества сочинений анализируемого направления.

Важно отметить, что, несмотря на довольно высокую степень изученности фантастической литературы в целом и популярность отдельных литературных произведений, в частности, разграничение фэнтези и фантастики все еще недостаточно детализировано. Даже в таком авторитетном источнике как «Литературная энциклопедия терминов и понятий», граница между ними определяется достаточно условно. Так, научная фантастика рассматривается в этом издании как «вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанный на единой сюжетной посылке (допущении) рационального характера» [Муравьев, 2001: 622], а фэнтези-сочинения представлены как «вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанной на сюжетном допущении иррационального характера» [Гопман, 2001: 1161]. При этом авторы энциклопедии подчеркивают, что подобное допущение предлагается без дополнительных логических пояснений: писатели подразумевают, что существуют такие факты и явления, которые невозможно объяснить с помощью привычных законов экстралингвистической реальности, что и отличает фэнтези от научной фантастики [Там же].

Исходя из приведенных выше определений, можно утверждать, что граница между произведениями фэнтези и научной фантастики весьма условна, так как единственное различие между ними можно усмотреть лишь в том, что сюжет первых основан на наличии в нем фактов иррационального характера, которые отсутствуют во вторых, где все происходящее поддается рациональному объяснению и потенциально может быть обнаружено в реальном мире. Следует также подчеркнуть, что во многих авторитетных литературоведческих словарях и энциклопедиях определения научной фантастики и фэнтези не рассматриваются вовсе

[Кожевников, 1987; Тамарченко, 2008; Тураев, 1974]. Данное положение дел, на наш взгляд, указывает на необходимость расширения дальнейших исследований феномена фэнтези в литературоведении.

Тем не менее ученым удалось сформулировать ключевые принципы, которые позволяют причислить конкретное произведение к фэнтези-сочинениям. Проанализируем их более подробно. В первую очередь, необходимо определить основополагающие характеристики и приемы, используемые авторами, которые позволяют отнести тот или иной текст непосредственно к фэнтези-работам. Как уже было сказано выше, важнейшей особенностью таких произведений является иррациональность отдельных аспектов повествования, связанных с вымышленной реальностью, то есть наличие в ней элементов, деталей, условностей, которые невозможны в экстралингвистической действительности.

В зарубежном литературоведении при изучении фэнтези-сочинений ученые также подчеркивают тот факт, что в подобных трудах авторы ставят акцент на том, что события происходят в ирреальном мире. Так, например, автор статьи в англоязычном словаре «The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms» («Краткий Оксфордский словарь литературных терминов», перевод наш – А. П.) предлагает считать фэнтези общим термином, который можно использовать, характеризуя любую работу, основанную на нереальных фактах иррационального характера, и определяет его следующим образом: «Fantasy, a general term for any kind of fictional work that is not primarily devoted to realistic representation of the known world. The category includes several literary genres (e.g. dream vision, fable, fairy tale, romance, science fiction) describing imagined worlds in which magical powers and other impossibilities are accepted» [Baldick, 2001: 95]. В приведенной выше дефиниции необходимо выделить существенный по значимости элемент, а именно магию, которая, по мнению американского исследователя Д. Ваггонер, является стилеобразующим элементом [Waggoner, 1978: 10].

Отечественные исследователи солидарны с точкой зрения зарубежных коллег. В изученных нами работах они утверждают, что наиболее значимым критерием, формирующим явление фэнтези, становится понятие своеобразного мира, который разрабатывает писатель в своем творчестве. Так, И. Д. Винтерле отмечает, что практически в любом фэнтези-произведении описывается пространство, отличающееся от существующей реальности и, более того, оно не имеет возможности находиться в согласии с материалистическими законами. Одной из задач автора становится необходимость сделать эту среду максимально правдоподобной: «из выдумки превратить в «яркую и подлинную действительность» [Винтерле, 2012: 37]. Особое внимание в приведенной выше характеристике следует обратить на прилагательное *правдоподобный*. Несмотря на иррациональную основу любой фэнтези-работы, писатель стремится сохранить определенную связь с реальностью, избегая чрезмерной сюрреалистичности.

Зачастую выдуманный фэнтезийный мир может пересекаться с миром существующим – исследователи и авторы определяют их как параллельные или псевдоисторические. Иллюстрацией первого может служить пространство, изображенное в классическом цикле К. Льюиса «Хроники Нарнии» (Clive Lewis, 1898–1963, “The Chronicles of Narnia”, 1950–1956), в каждой книге которого дети различными путями попадают в реальность, параллельную нашей. Магия заложена в основу мироздания. В контексте псевдоисторического мира создатели текстов часто обращаются к определенной географической области или конкретному историческому периоду и, используя элементы волшебства, адаптируют их под свой вымысел.

Так, например, действие произведений Р. Ховарда (R. Howard, 1906–1936) происходит в наполненной магией, вымышленной Хайборийской эре (Hyborian Age) древнего периода истории. Центральным героем его работ является киммерийский варвар Конан (Conan). В специально

разработанном путеводителе по своему миру, вероятно, в ответ на критику в переосмыслении и даже фальсификации истории, писатель утверждает, что не следует воспринимать его творчество как стремление создать реальность, противоречащую традиционной исторической модели развития мира, в котором мы живем: «It is simply a fictional background for a series of fiction-stories. When I began writing the Conan stories a few years ago, I prepared this 'history' of his age and the peoples of that age, in order to lend him and his sagas a greater aspect of realness» [Howard, 2013]. Прозаик подчеркивает, что созданная им реальность воспроизводит лишь некий фон для сюжета.

Магия в фэнтези-мире существует как отдельный элемент повествования. Его создатели часто поясняют этот факт, выстраивая некую систему волшебной реальности. Так, например, исследователи подобной литературы отмечают, что: «...художественный мир фэнтези <...> репрезентирует действительность, для которой обязательно наличие законов магии. Причем, в различных фэнтезийных мирах действуют разные магические законы» [Мисник, 2006: 127]. Сами писатели зачастую вкладывают собственное понимание волшебного элемента непосредственно в нарратив, чтобы сохранить необходимую долю реалистичности: «Магия – одна из отраслей науки. Пока что самая перспективная» [Громько, 2005: 145]. Подобный подход к изображению магического элемента характерен, скорее, для более поздних фэнтезийных произведений, а также для тех сочинений, авторы которых ставят во главу угла репрезентацию магии как науки.

В качестве примера можно предложить всемирно известную серию книг о Гарри Поттере (“Harry Potter”, 1997–2007) Дж. Роулинг (J. Rowling, 1965–). Здесь действие происходит в нашем мире, где волшебники тайно живут рядом с простыми людьми, а магическая составляющая изучается в специальных школах волшебства. Другие создатели фэнтези-литературы, среди которых можно назвать Дж. Толкина и Дж. Мартина,

придерживаются иного подхода. В их мирах магия, фактически, пронизывает саму ткань мироздания, но в повседневной жизни персонажей она никак не обнаруживается, оставаясь реальным, но одновременно и сверхъестественным явлением. Так, Дж. Толкин в своих работах рассматривает магию эльфов как искусство, свободное от всех ограничений.

Отечественные исследователи считают, что к категории фэнтези можно отнести те произведения фантастической литературы, в которых обнаруживаются такие элементы, как магия в различных вариациях, а также выдуманный, зачастую псевдоисторический мир [Травкин, 2017: 305]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что ключевыми сюжетообразующими частями фэнтези-произведений являются магия и вымышленный мир.

Помимо вышеперечисленных элементов многие отечественные ученые, среди которых, например, Д. А. Батулин, Е. В. Галанина, и зарубежные исследователи (Дж. Адкок) особо подчеркивают мифологичность фэнтези-произведений [Батулин, 2013; Галанина, 2016; Adcox, 2023]. В справочнике «Русская фантастика XX века в именах и лицах» авторы характеризуют это явление как «своеобразное сращение сказки, фантастики и приключенческого романа в единую («параллельную», «вторичную») художественную реальность с тенденцией к воссозданию, переосмыслению мифологического архетипа и формированию нового мифа в ее границах» [Мещеринова, 1998: 12]. Е. В. Галанина отмечает, что зачастую при создании нового мира, автор одновременно развивает и его новую, фэнтезийную мифологию. В качестве примера исследователь приводит творчество Дж. Толкина, который заимствовал некоторые элементы кельтской и скандинавской мифологий в процессе работы над своим фэнтезийным эпосом «Властелин колец» [Галанина, 2016: 41]. Иными словами, под мифологичностью

фэнтези понимается разработка писателем своего вымышленного мира на основе и с использованием известных мифологических деталей и образов.

Следовательно, мифологичность фэнтези – это синтез традиционной мифологии и идей писателя, которые трансформируются в продуманную систему мироздания, что можно назвать еще одной отличительной чертой произведений, относящихся к изучаемому феномену. Многие авторы уделяют достаточно пристальное внимание структурному и содержательному наполнению создаваемого ими мира, поясняя читателям, как его физическое устройство, так и религиозные, духовные и иные составляющие.

Подводя итог вышесказанному, еще раз выделим характерные элементы, присущие фэнтези, а именно: действие происходит в вымышленном или параллельном мире с мифологической и/или фольклорной составляющей, в основе же развития сюжета находятся иррациональное начало и магическая концепция. Следует сказать, что данная характеристика подразумевает и некую вариативность. Это проявляется в осложнении дифференциации отдельных произведений, действие которых происходит в вымышленном мире, но в основе которых можно усмотреть технократические элементы. В качестве примеров подобных работ можно привести цикл детективного фэнтези Р. Гаррета (R. Garrett, 1927–1987) о лорде Дарси (“Too Many Magicians”, 1966, “Murder and Magic”, 1976), произведения «Магия, Инкорпорейтед» (“Magic, Inc”, 1940) Р. Хайнлайна (R. Heinlein, 1907–1988), «Джек из Тени» (“Jack of Shadows”, 1971) Р. Желязны (R. Zelazny, 1937–1995) и др.

Необходимо также упомянуть современный взгляд на историческую перспективу развития фэнтези как своеобразного вида фантастической литературы. Так, по мнению британского ученого Б. Стэблфорда, фэнтези-творчество зародилось еще в VII веке нашей эры с появлением первых эпических сочинений, поскольку, будучи плодом авторского или коллективного воображения, такие произведения, как сказки, ранний эпос



и мифы тоже можно рассматривать в качестве фэнтези [Stableford, 2009]. Это предположение еще раз подтверждает высказанный ранее тезис о том, что элементы фантастического появляются уже в самых ранних литературных творениях.

Традиционно же исследователи считают, что фэнтези в современном его понимании появилось в конце XIX – начале XX веков. Его формирование происходило постепенно и было связано с публикацией произведений писателей Э. Дансейни (E. Dunsany, 1878–1957), А. Мерритта (A. Merritt, 1884–1943) и др. Своего расцвета анализируемый стиль достиг во второй половине XX столетия, ознаменовавшегося выходом в свет произведений культовых авторов, например, Дж. Толкина и К. Льюиса. В 70-х годах прошлого века начинается подъем фэнтези-литературы, рассчитанной на массового читателя [Алексеев, 2012: 312]. Из печати выходят знаковые публикации в форме трилогий или циклов: Э. Райс, «Интервью с вампиром» (A. Rice, 1941–2021, “Interview with the Vampire”, 1976); Т. Пратчетт, «Цвет волшебства» (T. Prachett, 1948–2015, “The Colour of Magic”, 1983); Р. Сальваторе, «Отступник» (R. Salvatore, 1959–, “Homeland”, 1990); Н. Перумов (1963–), «Гибель богов» (1994); А. Сапковский, «Кровь эльфов» (A. Sapkowski, 1948–, “Krew elfów”, 1994) и др. Такое обширное историческое наследие фэнтези-произведений приводит к тому, что в творчестве некоторых авторов закладываются специфические особенности, которые последующие поколения писателей перенимают и адаптируют. Иными словами, в фэнтези появляются собственные литературные традиции, а некоторые труды становятся возможным сгруппировать по тем или иным характерным сюжетным условностям, мирообразующим характеристикам и допущениям.

Охарактеризовав феномен фэнтези и проследив его историческое развитие, нельзя не отметить имеющиеся трудности в работе с анализом фэнтези-творчества. Так, в научных изысканиях отмечается, что в процессе исследования данного феномена возникают вопросы, касающиеся его

формулировки, появления и соотношения с другими жанрами [Гоголева, 2006: 85]. При этом в отношении фэнтези складывается уникальная ситуация, когда сами изучающие это литературное явление не могут выработать консенсус относительно используемой терминологии. Например, часть из них предпочитает слово *жанр* [Галина, 1998: 161] или *метажанр* [Хоруженско, 2015], а некоторые исследователи используют термин *направление* [Осипов, 1999: 301]. В упоминавшейся выше «Литературной энциклопедии терминов и понятий» фэнтези определяется как *вид* фантастической литературы [Гопман, 2001: 1161]. При этом некоторые ученые полагают, что термин *фэнтези* уже жанрово маркирован [Головачева, 2014: 35].

О такой неоднозначной трактовке терминологической единицы свидетельствует также основополагающий тезис одного из авторитетных литературоведов Ц. Тодорова, который считает, что «выражение «фантастическая литература» обозначает определенную разновидность литературы, или, как обычно говорят, литературный жанр» [Тодоров, 1999: 1]. В данном высказывании ученый в определенной степени смешивает термины *направление* и *жанр*, что только подтверждает вышесказанное. Следует провести более тщательный анализ сложившейся ситуации для того, чтобы четко сформулировать ответ на вопрос: что есть феномен фэнтези в рамках современного литературоведения.

Обратимся к термину *жанр*, который встречается в литературоведческих работах чаще всего. Изыскания российских исследователей часто используют классификацию литературных творений по родам, в которой традиционно выделяются эпос, лирика и драма, что восходит к «Поэтике» Аристотеля (384–322 гг. до н.э.) [Хализев, 2002: 308]. Согласно «Словарю литературоведческих терминов» под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева, термин *жанр* произошел от французского слова «genre» – род, вид. В современном литературоведении данный термин употребляется в различных значениях.

Одни ученые в соответствии с этимологией слова используют его для обозначения литературного рода: эпос, лирика и драма. Другие подразумевают под ним литературные виды, на которые делится род (роман, повесть, рассказ и т. д.). Это понимание является, пожалуй, самым распространенным [Калачева, 1974: 82].

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» автор поясняет, что жанр — это «тип словесно-художественного произведения», а именно:

1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений: эпопея, роман, повесть, новелла в эпике; комедия, трагедия и др. в области драмы; ода, элегия, баллада и пр. в лирике;

2) «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта (это значение термина присутствует в любом определении того или иного жанра литературы)» [Тамарченко, 2001: 265].

Понятие жанра в литературоведении неоднократно менялось, однако, исходя из вышеперечисленных определений и теоретических обоснований, можно сделать определенные выводы. Термин *фэнтези* представляется некорректным употреблять применительно к жанру литературных произведений в силу нескольких очевидных причин. Это подтверждает часть исследователей, отмечая, что не следует использовать термин *жанр* для обозначения фэнтези, так как это не совсем точно, ибо фантастические рассказы, повести, романы и т.д. сами по себе являются примерами литературных жанров [Ковтун, 2007: 6].

Фэнтези-произведения вариативны по своей природе. Среди них можно обнаружить образцы эпического жанра (фэнтези-романы), лирической поэзии (фэнтези-стихотворения) и драмы (фэнтези-пьесы).

Форма фэнтези не содержит специфических жанровых признаков, особенности имеет лишь его содержание [Толкачева, 2010: 171].

То же самое можно утверждать и по отношению к классификации литературных произведений по форме. В качестве примера можно назвать роман Дж. Мартина «Игра престолов», рассказ О. Громько (1978–) «Капкан для некроманта» (2008), пьесу Д. Торна «Проклятое Дитя» (J. Thorne, 1978–, “Harry Potter and the Cursed Child”, 2016), поэму Дж. Р. Р. Толкина «Лэ о Лейтиан» (“The Lay of Leithian”, 1950). Все они имеют различные жанровые формы, их относят к фэнтези-сочинениям только по особенному художественному признаку, который присутствует во всех работах — наличие иррационального элемента и магической составляющей.

Тем не менее большинство отечественных исследователей (Е. А. Афанасьева, И. Д. Винтерле, М. С. Галина, и др.) продолжают придерживаться устоявшейся традиции, корни которой предположительно можно усмотреть в зарубежных научных изысканиях. Поясним данную точку зрения. Феномен фэнтези, начавший активное развитие в англоязычных странах в середине прошлого века, первоначально привлек значительное внимание именно со стороны зарубежных ученых. В западном литературоведении теория традиционной классификации деления литературы на жанры, предложенная еще Аристотелем, подвергалась критике за излишний конформизм и ограниченность рамок [Duff, 2000]. Зачастую критерии, которые использовались для определения жанра, назывались спорными [Thomas, 2003]. Предположительно, все это привело к тому, что использование термина стало более свободным. Под ним стали подразумевать любой оформившийся литературный или иной феномен искусства, который демонстрировал определенные, специфические для него черты. Аналогичная ситуация сложилась и в отношении фэнтези.

Кроме того, отметим, что в период активного формирования фэнтези происходил и расцвет кинематографического искусства, чрезвычайно важного для западной культуры. В кинематографе произведения подразделяются на основе жанровой системы, что опирается на такие характеристики фильмов, как условности, иконография, декорации, темп и стиль повествования, развитие сюжета, персонажи, актеры [Grant, 2007]. Подобный подход дает возможность предположить, что, возможно, объединение литературных работ в фэнтези-группу или группу, представляющую научную фанатику, происходило по сходным критериям. Эта гипотеза позволяет утверждать, что, вероятно, систематическая неточность в отношении использования термина была воспринята и использована также и российскими исследователями фэнтези, которые продолжили характеризовать рассматриваемый феномен как жанр.

Однако вопрос о классификации фэнтези-произведений нельзя считать решенным. Проанализируем, насколько правомерно, классифицировать фэнтези как *направление*. Как указывалось выше, в основе фэнтези лежат сюжетообразующие признаки, к которым относятся иррациональность вымышленного мира и магический элемент, а не единая жанровая или видовая форма. Фундаментальный подход к классификации литературных работ, подразумевающий их дифференциацию не по их форме, а по содержанию, выделяет определенные литературно-эстетические и духовные принципы, доминирующие в литературе в качестве наследия той или иной страны в конкретный историко-культурный период.

Одна из предлагаемых дефиниций в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» указывает, что «литературное направление — это исторически складывающиеся в ходе литературного процесса художественные общности» [Кормилов, 2001: 604]. Автор статьи считает, что под направлением первоначально понимали общий характер всей

национальной литературы или какого-то ее периода, а также цель, к которой ей следует стремиться [Там же]. Иными словами, литературное направление — это совокупность идей, устойчивый и повторяющийся в том или ином периоде исторического развития литературы целостный органически связанный круг основных особенностей литературного творчества, выражающийся как в характере отбора явлений действительности, так и в отвечающих ему принципах выбора средств художественного изображения у ряда писателей [Тимофеев, 1974: 213].

Ученые выделяют несколько направлений, которые формировались под влиянием социокультурных и исторических событий как отражение общественного сознания и его ответа на окружающий контекст. В частности, общепринятая классификация предлагает следующие направления (в порядке исторического развития и становления): классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм и его течения (символизм, натурализм, футуризм и т.д.), постмодернизм.

С одной стороны, фэнтези-произведения разделяют единую литературную общность, характерную для понятия *направление*, однако следует подчеркнуть неоднозначность, которая не позволяет применять этот термин по отношению к фэнтези. В приведенных ранее определениях подчеркивается, что направление формируется под влиянием историко-культурных факторов, что подразумевает единое литературное течение в определенный временной период. Оно характерно для группы авторов, в нарративах которых отмечаются специфические художественные общности. Применительно к фэнтези-сочинениям вряд ли можно говорить о едином историческом периоде или единой географической локации. Иными словами, фэнтези-произведения создавались и создаются в различных географических и культурных средах в абсолютно разное время. Это положение подтверждается тем, что элементы фантастического прослеживаются уже на самом раннем этапе формирования литературного творчества, о чем говорилось выше.

Более того, характерным для литературного направления является последовательность хронологического развития. Каждое последующее направление частично или полностью вытесняет предыдущее. Фэнтези же, оформившись в период модернизма, активно развивалось во время повсеместного распространения постмодернизма: во многих случаях фэнтези-сочинения не имели каких-либо характерных для данного направления признаков. При этом, иногда фэнтези-произведения, наоборот, перенимали характеристики сопутствующего литературного направления. Так, например, авторы-любители на портале Live Journal провели объемный анализ первых четырех книг из серии «Гарри Поттер» Дж. Роулинг, в котором, как они утверждают, писательница ведет определенную игру с читателем, что характерно для работ именно авторов-постмодернистов [Big Game, URL: 2024].

Исходя из всего вышесказанного, можно утверждать, что фэнтези-литература представляет собой уникальное явление, которое не поддается точной классификации, но, тем не менее, продолжает развиваться. Его основная отличительная черта заключается именно в общем подходе писателей к отражению ирреальной составляющей. Иными словами, все авторы фэнтези-произведений используют единый прием при создании своих работ. На этот факт, например, указывает В. М. Чумаков, который характеризует всю фантастическую литературу как художественный прием [Чумаков, 1974]. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» поясняется, что литературный прием — это «средство (композиционное, стилистическое, звуковое, ритмическое), служащее для конкретизации, выделения элемента повествования (состояния персонажа, описания, авторской речи и пр.)» [Чуйкова, 2001: 805].

Отметим, что область использования литературного приема достаточно ограничена, однако в фэнтези-сочинениях она обнаруживается относительно легко. Так, например, в своих работах белорусская писательница О. Громыко намеренно использует регионально окрашенную

лексику для придания повествованию особого «славянского колорита», т.к. ее фэнтези-творчество основано именно на славянской мифологии.

Для общей характеристики феномена фэнтези представляется целесообразным применять термин, позволяющий охватить многообразную, но одновременно единую творческую сущность манеры письма фэнтези – иррациональность и магическое, например, термин *стиль* как продолжение и расширение литературного приема. В словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» стиль характеризуется «как система признаков, выражение единой творческой установки, воплощение художественной воли автора-творца» [Тамарченко, 2008: 247]. Предложенный термин фокусирует внимание реципиента не столько на форме или содержании литературного объекта, сколько на творческой индивидуальности автора или группы авторов, работающих над своими сочинениями в похожей манере. Безусловно, для фантастической и фэнтезийной литературы большое значение имеет индивидуальность создателей нарративов, их восприятие действительности, что находит отражение в самом литературном произведении. Ведь действие в нем происходит в вымышленном мире. События в ходе развития сюжета подчиняются воле писателя и происходят так, как задумал автор-творец.

Фэнтези-произведения, как уже было отмечено выше, отличаются по форме и содержанию, писатели могут использовать заимствованные из различных мифологических систем элементы или же создавать вымышленные миры, опираясь только на собственное воображение. Ключевым элементом, объединяющим работы таких прозаиков, является волшебная составляющая сюжета. Сходство литературных трудов, которые традиционно причисляются к фэнтези, может быть весьма поверхностным, но, так или иначе, повторяющиеся общие аспекты прослеживаются в каждом из них. Вышеизложенный материал подтверждает, что группировка сочинений на основе классических литературоведческих систем (направление, жанр) достаточно



противоречива. Иными словами, такое подвижное и изменчивое явление, как фэнтези, было бы неправильно ограничивать строгими рамками устоявшихся категорий. Это убеждение и привело нас к поиску термина, который отображал бы характерные особенности авторского творчества, но не сужал бы его до узконаправленной дефиниции. При этом выбранное нами наименование в своей основе четко подразумевает единство, чего не лишены фэнтези-произведения.

Термин *стиль* представляется нам более подходящим с точки зрения характеристики всего многообразия изучаемого феномена, однако он обладает определенной свободой в толковании. Следовательно, в нашей работе, несмотря на то, что в читательской и, что более значимо, в литературоведческой среде, превалирует использование термина *жанр*, для обозначения фэнтези мы будем придерживаться категориального термина особой манеры письма с обобщённым значением наличия иррационального и магического – *стиль*.

Таким образом, необходимо еще раз уточнить названия, которые используются в данном исследовании: для обозначения феномена фэнтези в целом в настоящей диссертации употребляется термин *стиль*. При этом важно отметить, что если фэнтези-произведение представляет собой по форме, например, роман, то мы предлагаем категоризировать его как *жанр роман в стиле фэнтези*. На наш взгляд, подобное использование терминологии позволяет придерживаться традиционного взгляда на жанровую классификацию произведений, уточняя их направленность и при этом выделяя фэнтези на фоне других форм литературного творчества.

## **1.2. Классификации фэнтези-произведений**

В предыдущем параграфе было показано, что литературоведческая дифференциация произведений в стиле фэнтези по-прежнему остается сложной задачей для исследователя. Тем не менее ученые продолжают

работать с данным явлением, в том числе и в силу его возросшей популярности. Стиль фэнтези отличается высокой степенью вариативности, увеличившейся со временем, и, закономерно, актуальным становится вопрос внутренней классификации произведений. В наши дни практически невозможно проводить изыскания без более точной и научно-обоснованной дифференциации рассматриваемого сочинения.

Однако в случае с анализируемым феноменом литературоведы уже на самом раннем этапе проведения своих исследований сталкиваются с некоторыми трудностями. В первую очередь, как было отмечено в предыдущем параграфе, в отношении фэнтези на данный момент отсутствует четкое определение самого явления. Чтобы избежать путаницы, мы считаем возможным характеризовать это явление как стиль, которому присущи общие художественные условности. При этом не представляется релевантным игнорировать классическое деление произведений на жанры по литературным родам. К таковым, как упоминалось выше, относятся эпос, лирика и драма [Хализев, 2002]. В дальнейшем все три рода подразделяют на жанры и субжанры, каждый из которых обладает своими структурными особенностями. В связи с этим при проведении анализа необходимо учитывать данную специфику.

В классификациях фэнтези-произведений по форме могут использоваться такие термины, как *жанр рассказа в стиле фэнтези*, *жанр повести в стиле фэнтези*, однако чаще по форме фэнтези-работу можно охарактеризовать как *жанр романа в стиле фэнтези*. Так, например, отечественный исследователь В. А. Романов считает, что фэнтези можно описать как феномен, возникший в результате синтетического смешения авантюрного романа, фантастики и детектива с определенным количеством филологических заимствований [Романов, 2014: 297]. Другие ученые указывают, что канон фэнтези постоянно расширяется и диверсифицируется, адаптируя различные стилистические модели: фэнтези перенимает традиции авантюрно-приключенческого романа

[Лебедев, 2014], детективного, конспирологического, философского и романа воспитания [Сафрон, 2021], а также сказочно-мифологическую мотивировку и сюжетику [Королькова, 2010].

Особое место в романе, созданном в стиле фэнтези, занимают путешествия. В этом можно усмотреть определенное сходство с мотивной теорией, в рамках которой мотив есть нечто, проходящее «красной нитью» через национальную литературу, «художественный нерв» [Баранова, 2011]. Такой «красной нитью» в фэнтези является магическая составляющая, но, поскольку творчество авторов не ограничено национальными признаками, то стиль подразумевает некую общность, единство, доминанту, что характерно для множества авторов. А. И. Самсонова пишет, что в большинстве случаев в основе фэнтези-работы оказывается путешествие персонажа или персонажей по вымышленному (вторичному) миру. Именно поэтому значимое место в структурно-содержательной организации таких произведений занимает мотив пути [Самсонова, 2014: 138].

Американский литературовед Джон Тимерманн в своей работе отмечает, что фэнтези на самом деле концентрируется на человеческом духе и его силе. Подобные работы исследуют мир человека и его духовную реальность [Timmerman, 1983]. Здесь можно усмотреть связь с исторической типологией романа М. М. Бахтина, выделявшего среди различных типов романа роман-испытание, который «строится как ряд испытаний главных героев, испытаний их верности, доблести, смелости, добродетели, благородства, святости и т. п.» [Бахтин, 2013: 201]. В таких романах проверяются внутренние личностные качества персонажа, когда он/она, проходя различные испытания, справляется с ними. В начале повествования протагонист уже представлен как неизменная, сформировавшаяся личность [Там же].

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что фэнтези-произведения по своей структуре являются особой разновидностью приключенческой литературы. И.В. Лебедев указывает, что

мифологически-сказочные допущения в работах фэнтези преимущественно обуславливают два вида приключения: историческое и географическое. Кроме того, поскольку действие произведения чаще всего разворачивается в вымышленном мире со своими географическими и историческими особенностями, можно отметить, что «роман «путешествий» вроде робинзонады или любой экзотической истории, сольется с историческим авантюрным романом, первым чистым видом которого был роман рыцарский» [Лебедев, 2015: 365]. Данное подразделение видов приключений представляется весьма логичным.

Романы, выступающие в нашем изыскании в качестве произведений исследования, также содержат множественные характеристики традиционного жанра романа, приведенные выше. Персонажи цикла романов «Песнь льда и огня» Дж. Мартина проходят различные испытания, которые иногда полностью трансформируют их характер. Так, например, одна из главных героинь, Арья (Arya), будучи в начале повествования девятилетней дочкой знатного лорда, под воздействием обстоятельств проходит непростой путь развития, позволяющей ей на момент последней опубликованной книги обучаться в таинственном обществе наемных убийц, где она получает возможность менять свое лицо. В основе «Властелина колец» Дж. Толкина лежит путешествие хоббитов к Роковой горе для уничтожения Кольца Всевластья. На протяжении всего пути они и другие герои сталкиваются с различными личностными испытаниями и преодолевают их. В тетралогии К. Паолини (K. Paolini, 1983–) «Наследие» (“Inheritance Cycle”, 2003–2011) повествуется о взрослении мальчика, который, предпринимая несколько длительных путешествий, познает себя, овладевает магическими искусствами и находит истинную любовь. Уже упомянутая выше серия книг о Гарри Поттере имеет много общего с классическим воспитательным романом диккенсовской эпохи [Паславская, 2015].

Таким образом, роман в стиле фэнтези уже демонстрирует разноплановые черты, сочетая в себе характеристики, присущие детективным, приключенческим и другим разновидностям жанра романа. Как уже отмечалось выше, следует проводить дифференциацию фэнтези-произведений в соответствии с их формой, но преимущественно современная классификация подобных работ основывается на отличных от формы признаках, зачастую связанных с сюжетом, художественными характеристиками, авторским стилем и т.д. Это говорит о том, что, возможно, в литературоведении однозначно сформировалась потребность в качественно новом подходе к анализу художественных произведений, относящихся к стилю фэнтези.

Внутри данного стиля с процессом его развития появляется все больше и больше разнообразия, что в совокупности и подталкивает ученых к попыткам создать его внутреннюю классификацию. Так, отечественный исследователь Е. Н. Ковтун выделяет следующие внутренние разновидности фэнтези: мистическо-философское, метафорическое, «черное» и героическое [Ковтун, 2008: 101]. Мистическо-философское фэнтези – это тип произведения, в основе которого лежит мистическое иррациональное допущение, от чего во многом зависит судьба героя. Второй тип, выделенный автором, характеризуется некой утопической иррациональной реальностью, а во главу угла ставится внутренний мир персонажей. Третий тип подобных сочинений соотносится с литературой ужасов: потусторонние силы вторгаются в обыденную реальность и не доступны осмыслению большинства людей. В героическом фэнтези иррациональные допущения, фантастическая реальность становятся лишь фоном для авантурных походов главного действующего лица [Там же].

Р. Шидфар также предлагает четыре типа для внутренней классификации фэнтези: героическое, фольклорно-сказочное, героико-эпическое и мифообразующее [Шидфар, 1997: 87]. В основе первого типа

этой классификации лежит кельтский фольклор, второй тип отличается тем, что действие произведения происходит в реальном мире, который наполнен отдельными иррациональными элементами (мифические существа, элементы магии). Героико-эпическое фэнтези автор определяет как «меч и магию», это – повествование, в центре которого находятся приключения главного героя и присутствует волшебство. Четвертый тип, мифообразующий, используется для того, чтобы охарактеризовать произведения, в которых их создатель формирует свою собственную мифологическую систему [Там же].

Зарубежные исследователи К. Захорски и Р. Боуэр считают возможным подразделить фэнтези-сочинения на низкие (low) и высокие (high). Основное отличие между ними отмечается в так называемом сеттинге (от англ. setting, обстановка), или окружающем персонажей пространстве. События в работах низкого фэнтези происходят во временном режиме здесь и сейчас, в нашем «первичном мире» (термин Дж. Толкина) [Zahorski, Boyer, 1982: 56]. Повествование в работах высокого фэнтези разворачивается уже во вторичном мире. Автор может предложить некоторые пояснения, объясняющие изображаемую действительность, но только с помощью магических закономерностей и иррациональных допущений [Там же]. Несколько иначе смотрят на ситуацию отечественные ученые. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина представлена классификация фэнтези по характеру фантастического, присущего произведению:

- высокое фэнтези – действие происходит в вымышленном мире («Песнь льда и огня» Дж. Р.Р. Мартина, «Сага о Ведьмаке», написанная польским писателем Анджеем Сапковским, трилогия «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкина);

- низкое фэнтези – элементы сверхъестественного проявляются в реальном мире («Гарри Поттер» Дж. К. Роулинг, «Тайный круг» Л. Дж. Смит) [Гопман, 2002: 1162].

В этой же энциклопедической статье предлагается и классификация, созданная на основе проблемно-тематического принципа:

- героическое фэнтези (действие происходит в вымышленных мирах и повествует о приключениях главного героя);

- готическое фэнтези (текст включает в себя элементы готики и ужасов);

- христианское фэнтези (в основе повествования лежат христианские мотивы, идеи, сюжеты, христианская модель устройства Вселенной) [Там же: 1162–1163].

Некоторые отечественные авторы в своих изысканиях обращаются к работе «Жанр фэнтези: проблемы классификации» (2008) Е.А. Афанасьевой. Данный отечественный исследователь предприняла попытку разработать некий инструмент для систематизации произведений изучаемого стиля, благодаря чему становится возможным охватить все существующие вариации фэнтези-сочинений.

В своей работе Е. А. Афанасьева предлагает учитывать следующие параметры анализируемого произведения при попытке определить его внутренний тип, выделяя:

- сюжетно-тематический принцип (эпическое, темное, мифологическое, мистическое и романтическое в произведении);

- мировоззренческое начало (христианские постулаты, техномагические положения и элементы «философского боевика»);

- национальная специфика (в зависимости от выбранной мифологической системы определяются скандинавские, славянские и монгольские традиции в мифологии);

- время действия (далекое будущее, исторические события и современность);

- адресат произведения (предлагается только одна группа — детская аудитория);

- аксиологическая плоскость (произведения противопоставляются по заявленной системе ценностей, включая героические и юмористические произведения) [Афанасьева, 2009: 89].

Приведенные выше разнообразные классификации позволяют утверждать, что в литературоведческой среде на текущий момент не выработалось единого мнения относительно порядка внутренней классификации фэнтези-произведений. В рамках данной диссертационной работы, которая учитывает, в том числе, не только научный, но и читательский интерес к фэнтези, обуславливающий его популярность, нельзя не упомянуть сложившуюся любительскую классификацию, которой часто придерживаются реципиенты текстов.

Так, на различных отечественных тематических форумах и ресурсах для онлайн-общения, читатели и писатели-любители, выделяют такие поджанры, как: «новое странное» («new weird»), юмористическое, женское любовное, славянское фэнтези, техно-фэнтези и попаданчество. Эта неофициальная классификация представлена на тематическом Интернет-ресурсе *Проза.ру*. Автор публикации под псевдонимом В. Вольфгерт обобщает любительские характеристики и систематизирует их [Проза.ру, 2014]. Материал представляет собой определенный интерес, поскольку позволяет взглянуть на проблему классификации произведений в стиле фэнтези не только с точки зрения ученых-литературоведов, но и поклонников литературы.

Все вышеперечисленные классификации позволяют выявить несколько критериев, на которые опираются ученые при формулировке своих теорий. В первую очередь, выделяется характеристика реальности, в рамках которой разворачиваются события произведения. Этот мир может быть как первичным, иными словами, тем, в котором мы живем, так и вторичным, то есть полностью вымышленным. Мифологичности фэнтези-



сочинений также уделяется особое внимание. Так, например, Р. Шидфар группирует литературу на основе заимствований из кельтской мифологии. Кроме того, некоторые исследователи относят к отдельной группе фэнтези-классификации произведения с элементами ужаса [Батулин, 2013; Гоголева, 2007; Vulkeley, 2016]. Однако такие работы, скорее, принадлежат к общей массе фантастической литературы наравне с фэнтези и научной фантастикой.

В литературе ужасов в центре повествования обычно находится элемент психологического воздействия на читателя. Любительские классификации фэнтези больше внимания уделяют не структурным характеристикам, а сюжетным и стилистическим особенностям литературного творчества авторов. Интересно отметить, что подобные классификации более понятны широкой читательской аудитории и используются повсеместно на различных порталах и в онлайн-библиотеках.

Исходя из вышесказанного, необходимо отметить, что внутренняя классификация фэнтези-стиля не менее сложна, чем внешняя. Исследователи используют разные подходы, более того, одно фэнтези-сочинение может быть рассмотрено с разных позиций и классифицировано с помощью различных инструментов. В данной диссертации предпринимается попытка сформулировать новую классификацию таких сочинений, опираясь на работы отечественных и зарубежных исследователей, а также принимая во внимание любительскую точку зрения. В связи с этим представляется необходимым выделить характеристики произведений, которые, на наш взгляд, имеют значение для общего восприятия фэнтези-работ, формируют их структуру и стиль повествования, что, в свою очередь, и позволяет предложить новую классификацию.

Во-первых, необходимо определить пафос, заложенный в творчестве писателя. Если автор, подобно Дж. Толкину, размышляет о высоких

материях, в частности, об абсолютном добре или зле, то данное сочинение будет относиться к высокому фэнтези. Если же повествование сосредоточено на локальных проблемах и внутренних конфликтах героя, которые не связаны с условно вечными проблемами бытия и борьбой абсолютного добра с абсолютным злом (творчество О. Громько, С. Майер (S. Meyer, 1973–)), то такое фэнтези уместно называть низким. В этом случае позволим себе не согласиться с классификацией В. Л. Гопмана, представленной в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», который, разделяя фэнтези на высокое и низкое, смещает акцент с сюжетного содержания на место действия. Это относит «Игру престолов» Дж. Мартина к категории высокого фэнтези, что представляется не совсем терминологически верным. Высокое фэнтези, как было сказано выше, сосредоточено на высоких материях, стиль такого повествования схож с эпическими сказаниями, в то время как творчество Дж. Мартина преимущественно описывает локальную борьбу за власть и, скорее, сосредоточено на человеческих пороках и страстях.

Во-вторых, место действия фэнтези-нарратива играет очень большую роль в развитии сюжета, поскольку сам стиль подобного сочинения основывается, в том числе, на авторском вымысле, который зачастую принимает форму отдельной и уникальной вселенной. Вот почему возможно деление анализируемых работ на псевдоисторические и исторические фэнтези. В первом случае действие происходит в полностью вымышленном мире («Игра престолов» Дж. Мартина, «Властелин колец» Дж. Толкина), во втором — автор опирается на действительность мира существующего, видоизменяя его («Гарри Поттер» Дж. Роулинг, «Американские Боги» Н. Геймана). Таким образом, работа может одновременно относиться и к историческому, и к высокому фэнтези. Данные термины соотносятся с первичным и вторичным мирами Дж. Толкина, однако при исследовании некоторых произведений, в

которых фигурируют две и более параллельные реальности, также называемые *мирами*, может возникнуть терминологическая путаница.

При этом отметим некоторую нелогичность термина мифообразующий тип фэнтези, предложенного Р. Шидфаром. Миф в феномене фэнтези – это широкое понятие, которое относится не только к классической мифологической системе, например, территорий Скандинавии или Древней Греции. Мифотворчество в фэнтези связано с физическим и духовным наполнением создаваемого автором мира, иными словами, – любое вымышленное пространство обладает своей мифологией, которая либо детально поясняется автором (Дж. Толкин), либо остается за скобками повествования, поддерживая некую таинственность и недосказанность, что типично для сочинений К. Паолини. В некоторых произведениях, например, в известной работе Дж. Толкина «Сильмариллион» (“*Silmarillion*”, 1977) или в творчестве К. Льюиса уделяется больше внимания именно божественному созданию и устройству мира, тем не менее, в большинстве случаев мифообразующее фэнтези будет, фактически, дублировать его псевдоисторический тип.

В настоящей кандидатской диссертации мы в целом принимаем классификацию фэнтези-произведений Е. А. Афанасьевой. Она создана на основе сюжетно-тематического принципа, в частности, фэнтези подразделяется на эпическое, темное, мифологическое, мистическое и романтическое. Сюжетно-тематический принцип представляется наиболее логичным с точки зрения анализа литературной работы. В нашем исследовании данная классификация расширяется: в нее добавлена рубрика натуралистическое фэнтези.

Поясним, что в этом случае действие сочинения может происходить в псевдоисторическом или историческом мире, однако, автор крайне внимательно относится к деталям быта и жизни персонажей. Кроме того, правдоподобно передаются особенности социальных взаимоотношений, политического и экономического устройства мира. В качестве примера

можно привести следующие работы: Я. Пекара, «Слуга божий» (J. Piekara 1965–, “Sluga Bozy”, 2003); М. Пейрвер «Брат Волк» (M. Paver, 1960–, Wolf Brother, 2004).

Подобные художественные изображения характеризуются реалистичностью, возможностью существования в конкретном мире. В противовес этому можно привести ставший классическим для фэнтези-любителей парадокс, кратко характеризуемый как «штаны Арагорна». На протяжении всего произведения Дж. Толкин нигде не описывает одежду персонажей детально, в связи с чем в первой мультипликационной экранизации «Властелина колец» (1978 г., реж. Р. Бакши (R. Bakshi)) Арагорн изображается в виде варвара, что входит в полный диссонанс со скандинавскими и англо-саксонскими костюмными традициями. Такое изображение протагониста породило в фанатской среде ожесточенные споры относительно его канонического образа, что было вызвано отсутствием бытовых деталей в тексте. Автор сконцентрировал свое внимание на высоких материях, частично или полностью проигнорировав быт человеческой расы и оставив практические потребности своих героев в тени.

Следующая характеристика, на которую следует обратить внимание, частично связана с мифологичностью фэнтези. Речь идет о принципе классификации рассматриваемых фэнтези-произведений с опорой на регионально окрашенный фольклор или мифологию. Таким образом, например, Р. Шидфар характеризует героическое фэнтези, в основе которого лежат кельтские сказания. Отечественные исследователи выделяют славянское фэнтези, под которым подразумевают литературные работы писателей стран СНГ, действие которых происходит в псевдославянском мире, используя традиционную славянскую мифологию и характерную колоритную речь персонажей. Такое выделение, предположительно, связано с явным отличием характерных англо-саксонских фольклорных и мифологических традиций от славянской

мифологии и фольклора. Е. А. Афанасьева также предлагает деление анализируемых сочинений на скандинавское и монгольское фэнтези.

Рассмотрим цикл романов о «Гарри Поттере» Дж. Роулинг, в которых так называемая английскость выражена во множестве специфических элементов повествования и сюжета, например, в существовании частных школ-пансионов, исключительно британских фольклорных персонажах (лепреконы) и т.д. В романе «Опиумная война» Р. Куанг (R. Kuang, 1996–, “The Poppy War”, 1996) используются типичные мотивы китайской фольклористики. Однако в научно-исследовательской среде отсутствуют подобные классификации. Поэтому активно использовать культурно-ориентированные характеристики представляется не совсем верным.

С теоретической точки зрения фэнтези-произведения, действительно, могут быть охарактеризованы по принципу географической принадлежности, но, как уже отмечалось выше, стиль фэнтези не ограничивается конкретными регионами и свободно развивается во всем мире. Условный тайландский писатель может взять за основу своего сочинения, например, французские эпические или фольклорные традиции. Искусственное подразделение фэнтези на основе определенных локусов не находит значимого отклика в современных условиях глобализации. В связи с этим классификация работ по географическому принципу не представляется релевантной.

Аналогичная ситуация складывается и с адресной характеристикой литературных работ. Уже в течение длительного времени фэнтези-сочинения, фактически, ушли от потенциальных возрастных и гендерных ограничений интереса читателей к той или иной работе. Например, нередко книги и серии романов, изначально рассчитанные на детскую аудиторию, завоевывают поклонников среди читателей всех возрастов, а творчество К. Льюиса, также преимущественно ориентированное на молодых людей, требует высокого уровня читательской рецепции для

адекватного восприятия всех религиозных аллюзий и отсылок в тексте. Героями анализируемых произведений оказываются не только юные индивиды, но и вполне взрослые личности, наблюдать за которыми интересно читателям всех возрастов.

В предложенную классификацию не представляется значимым включать возможное деление фэнтези-сочинений на мужские и женские, поскольку это не только противоречит современному отрицанию гендерных стереотипов, но и, фактически, ограничивает свободу читательского выбора. Те нарративы, которые, условно, могут быть причислены к группе женских, т.е. имеющих романтический конфликт в основе сюжета, эротические сцены и т.д., можно также относить к категории романтического фэнтези, которое привлекает как мужскую, так и женскую читательскую аудиторию.

Рассмотрим и отдельно проанализируем категорию юмористического фэнтези. Практически в каждом произведении может быть обнаружен элемент, вызывающий улыбку у читателей. Здесь важно пояснить, является ли этот факт сюжетно значимым, оказывает ли он определенное влияние на повествование и развитие действия, или используется в качестве фонового приема. В первом случае без юмористического элемента будет утеряна значительная часть авторского посыла или общего антуража литературного сочинения, что и позволяет отнести подобные работы к юмористическому фэнтези. Для более наглядной демонстрации разработанной нами классификации, предложим условную схему внутренней дифференциации произведений в рамках рассматриваемого стиля (Схема 1).



### Схема 1. Классификация фэнтези-произведений

Отдельно необходимо отметить, что в рамках предложенной классификации то или иное фэнтези-сочинение может одновременно принадлежать к нескольким выделенным типам в зависимости от особенностей повествования, построения вымышленного или адаптированного мира и сюжетно-тематических характеристик. Постараемся определить, к какому из них относится произведение, ставшее во многом знаковым и положившее начало классическому фэнтези-повествованию в литературной традиции. Действие «Властелина колец» Дж. Толкина происходит в вымышленном мире со своими законами, основной конфликт заключается в вечной борьбе абсолютного безликого зла с добром. Победа добра оборачивается торжеством сил света и одновременно угасанием и увяданием магической энергии. Можно классифицировать данное литературное сочинение как псевдоисторическое и одновременно эпическое.

Для полноты нашего изыскания необходимо охарактеризовать нарратив, выступающий в качестве объекта настоящего исследования. Сюжет «Песни Льда и Огня» также разворачивается в вымышленном мире, однако во время его развития концентрация внимания автора направлена в основном на человеческие характеры с их пороками и страстями, в то

время как сверхъестественная угроза, нависшая над миром живых людей, не воспринимается как нечто серьезное персонажами, занятыми локальной борьбой за власть. Дж Мартин использует красочные описания событий и дает детальные характеристики многим из них, начиная со сцен обезглавливания и заканчивая изображениями пиров, благодаря чему у читателя создается эффект реального присутствия. Такое произведение можно назвать как псевдоисторическим, так и натуралистическим.

Чтобы апробировать предлагаемую в диссертации классификацию, помимо «Властелина колец» и цикла «Песнь льда и огня», рассмотрим еще несколько произведений, фигурирующих в тексте исследования в качестве примеров. Так, творчество белорусской писательницы О. Громько во многом посвящено истории ведьмы, которая, окончив обучение в магической школе вымышленной страны Белории, приступает к непростой работе, обретает друзей и находит истинную любовь. Текст трилогии наполнен юмористическими элементами, которые призваны вызвать у читателя улыбку. Без них нарратив воспринимался бы ограниченно и, возможно, показался бы читателю неинтересным. По перечисленным выше признакам указанные романы можно отнести к псевдоисторическому юмористическому фэнтези. Работы К. Паолини повествуют о взрослении молодого человека по имени Эрагон (Eragon), который волею случая становится наездником на драконе и присоединяется к освободительной войне против тирана, уничтожившего древний орден драконьих всадников. Юноша обучается магическим и воинским искусствам и становится настоящим лидером. События разворачиваются в вымышленной стране Алагейзии (Alagaësia). Этот цикл можно охарактеризовать как псевдоисторическое эпическое фэнтези.

Следует подчеркнуть, что предлагаемая классификация также не может считаться полной, однако она учитывает новые тенденции развития работ в стиле фэнтези, в частности, расширение их географии. Таким образом, в дальнейшем она может быть расширена и видоизменена с тем,



чтобы полностью соответствовать современному разнообразию творчества авторов.

### **1.3. Методы изучения фэнтези-литературы и культурно-исторический фон цикла романов Дж. Мартина «Песнь льда и огня»**

Литература как культурное и социальное явление тесно связана с обществом, его историей. Изучение любого литературного феномена невозможно без обращения к современным литературоведческим методам исследования, так как они не только выступают в качестве инструмента проведения научных изысканий, но и согласуются с утверждением о значимости культурно-исторической среды, в которой создавалось произведение, а также важности биографических, социологических и психологических характеристик автора. Литература, будучи своеобразным зеркалом, отражающим настроения определенного исторического периода, закономерно впитывает в себя особенности социального строя, общественных взглядов и убеждений, иногда противоположных, но точно характеризующих общество в конкретный период его развития.

Эта связь находит отражение в литературоведческих методах, так как ученые признают ценность подобного подхода к изучению работ различных писателей. Поскольку правильно выбранный метод исследования литературного произведения позволяет лучше увидеть замысел его создателя и выявить культурно-исторические условия как формирования его личности и творческого метода, так и особенностей повествования, представляется немаловажным кратко охарактеризовать ведущие стратегии изучения художественного творчества. Так, например, одним из значимых способов анализа литературы становится биографический метод, где факторы биографии, оказавшие влияние на личность и становление писателя, исследуются в качестве ключевых характеристик его творчества [Нефедов, 1988: 116]. Специфика фэнтези

заключается в описании вымышленного мира, и, несомненно, личные характеристики, имеющийся жизненный опыт индивида, создающего подобные работы, существенно влияют на процесс создания произведений и конечный результат сочинений в этом стиле. В качестве примера можно привести первый роман из тетралогии «Эрагон» К. Паолини. Автор начал работу над его созданием, и, соответственно, разработкой вымышленного мира, в возрасте 15 лет. Главный герой в самом начале повествования находится в том же возрасте, и во многом его переживания и взгляды воссоздаются прозаиком на основе собственных убеждений, которых он придерживался в подростковый период своего развития.

Культурно-исторический и сравнительно-исторический методы исследуют, в первую очередь, региональные и глобально значимые исторические события и факторы, либо же рассматривают современные культурно-исторические и социальные контексты [Зинченко, 2011: 47]. В том, что касается изучения фэнтези-произведений, культурно-исторический метод может оказаться ключевым инструментом для исследователя. Причина этого заключается в особенностях процесса разработки вымышленного мира, который является обязательным элементом повествования.

Тем не менее множество фэнтезийных произведений создаются на основе существующей реальности, как, например, цикл романов о Перси Джексоне Р. Риордана (R. Riordan, 1964–, “Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief”, 2005). События в книгах происходят в нашем мире, где потомки древнегреческих богов тайно живут рядом с простыми людьми и совместно сражаются против древних чудовищ. Таким образом, культурно-исторический метод позволяет проанализировать реальные культурные заимствования в конкретном тексте. Например, можно выявить, что идея полубожественных героев почерпнута автором в наследии Древней Греции.

В случае псевдоисторических произведений, прозаики нередко опираются на существующие или ранее существовавшие элементы культуры, быта и традиций. В итоге подобные характеристики находят отражение и в вымышленном мире, что несомненно оказывает определенное влияние на повествование. Следовательно, можно утверждать, что создатели фэнтези-сочинений не живут в культурном вакууме. Они являются частью нашего мира, и это неизбежно ведет к передаче соответствующего культурно-исторического опыта через нарратив их работ. В связи с этим одноименный метод находит свое применение и в случае с анализом работ подобного типа.

Помимо заимствований из периода, соотносимого с рамками творчества писателя, в фэнтези-произведениях с помощью вышеуказанного метода можно выявить и исторические отсылки к прошлому. Здесь речь идет еще об одной специфической характеристике стиля фэнтези. Вымышленный мир авторов часто соответствует конкретному историческому периоду, например, эпохе Средневековья. В некоторых случаях, особенно при желании писателя сохранить реалистичность и аутентичность текста, помимо уровня технологического прогресса в него также переносятся многие социальные и моральные нормы того или иного периода, о чем более подробно будет сказано ниже.

Социологический метод также является весьма значимым при исследовании современной литературы. В его рамках нарративы рассматриваются, прежде всего, как одна из форм общественного сознания [Зинченко, 2011: 92]. Использование данного метода в процессе изучения фэнтези-произведений представляется достаточно перспективным. Автор создает вымышленный фэнтези-мир с учетом реалий существующей действительности. Этот процесс может происходить как намеренно, так и подсознательно. Вот почему в подобных сочинениях, так или иначе, присутствуют определенные элементы и особенности современного писателю социального устройства общества. Иногда создатель фэнтези

инкорпорирует нужную ему социальную модель, например, средневекового общества, на страницы своей работы. Так, например, в творческом наследии Дж. Мартина показана феодальная система, которая обуславливает взаимоотношения героев, их реакцию на те или иные события, их позицию в социуме.

Таким образом, через призму активно используемых различными учеными литературоведческих методов исследования можно обосновать значимость социальных, культурных, исторических и биографических факторов, оказывающих непосредственное влияние на творчество писателей. Фэнтези-произведения обладают своеобразной спецификой вымышленного мира. Поясним, что эта особенность заключается в высоком уровне творческой свободы автора-творца. Иными словами, прозаик волен создавать сколь угодно разнообразный и волшебный мир, границы которого очерчиваются исключительно его/ее творческой фантазией.

Так, например, зарубежный исследователь В. Лашкевич отмечает следующее: «If mythology is perceived as a key element of a society's cultural identity, it is not surprising that a fantastic Secondary World also requires a mythological background if the World is to become fully believable» [Łaszkiiewicz, 2019: 17]. Из приведенной цитаты следует, что важным элементом нарратива остается наличие связи с миром реальным для сохранения достоверности вымышленного мира. Ученый отмечает тесную взаимозависимость между самоопределением общества и его мифологическим наследием, обосновывая необходимость создания соответствующей базы и для вымышленного, так называемого вторичного мира. Действительно, культурные, социальные и иные особенности реальности должны, в той или иной степени, присутствовать и в вымышленном фэнтезийном мире автора-творца. Рассмотрим приведенные утверждения более подробно, а также обратимся к социальным и

культурным характеристикам исторического периода, в котором вырос и сформировался Дж. Мартин как писатель.

Джордж Рэймонд Ричард Мартин родился в 1949 году в США, в Нью-Джерси, который считается экономически развитым штатом с преимущественно белым населением [The US Census Bureau, 2017]. Отец мальчика был портовым грузчиком, мать занималась домом и детьми. Генетический анализ, который писатель прошел уже в зрелом возрасте, выявил его ирландское происхождение [92 NY Plus, 2015], что косвенно связывает прозаика с мифологическим, культурным и историческим наследием Европы, в частности, Британских островов. Дж. Мартин проявил интерес к литературному творчеству довольно рано: уже в школе он начал писать короткие истории в жанре ужасов и стал продавать их соседским детям. Сам автор признается, что мир его детства был ограничен несколькими улицами между школой и домом, и единственной возможностью путешествовать стало его воображение. Он пристрастился к чтению, что помогло подростку открыть для себя много нового [Martin, 2017].

В этом возрасте Дж. Мартин особенно заинтересовался комиксами, выпускаемыми компанией Марвел (Marvel), и позже говорил, что их создатель, Стэн Ли (Stan Lee), стал для него идейным вдохновителем: «Maybe Stan Lee is the greatest literary influence on me, even more than Shakespeare or Tolkien» [Macdonald, 2014]. Позже юноша увлекся созданием так называемых фэнзинов (от англ. fanzine, fan magazine – фанатский журнал). Его привлекли любительские малотиражные периодические или иные издания, где представители той или иной субкультуры, а также поклонники книг и фильмов публикуют свои истории. В 1965 году начинающий писатель за свой рассказ «Энергетик против Синего Барьера» (“Powerman VS The Blue Barrier”) получил награду «Эллей Авард» (Alley Award), которая ежегодно присуждалась

творческим работам поклонников комиксов. Критики сразу отметили талант молодого автора.

Профессиональную писательскую карьеру Дж. Мартин начал в 1970 году, когда его работы стали публиковать. Его первый рассказ «С наступлением утра наступает туман» (“With Morning Comes Mistfall”) был опубликован в 1973 году в журнале «Аналог» (Analog). Его номинировали на премию «Хьюго» (Hugo Award), присуждаемую за достижения в области научной фантастики, и премию «Небьюла» (Nebula Award) которая является ежегодной наградой, отмечающей лучшие работы в жанре научной фантастики и стиле фэнтези. Обе премии высоко ценятся литературными критиками.

Помимо писательской деятельности, которая приносила весьма небольшой доход, Дж. Мартин, благодаря своим отличным навыкам игры в шахматы, работал в Континентальной ассоциации шахматистов (Continental Chess Association), помогая проводить турниры по выходным дням. Эта интересная биографическая деталь находит определенное отражение в дальнейшем творчестве романиста: стратегическое мышление писателя, столь необходимое в шахматной игре, позволяет ему создавать уникальные хитросплетения сюжетов, не теряя при этом нить повествования, несмотря на значительное количество героев, сюжетных линий и событий в его цикле «Песнь льда и огня».

В дальнейшем молодой прозаик устраивается на работу в колледж, где преподает английский язык и журналистику. Постепенно Дж. Мартин сосредотачивается исключительно на литературном творчестве. В течение пяти лет из печати выходят несколько его работ: «Умиравший свет» (“Dying of the Light”, 1977), «Путь Креста и Дракона» (“The Way of Cross and Dragon”, 1979), «Песчаные короли» (“Sandkings”, 1981). Личная жизнь автора складывается не очень гладко, в 1979 году он разводится с женой. Постепенно писатель налаживает отношения со своей давней знакомой и

партнером, Пэрис МакБрайд (Parris McBride), и в 2011 году они официально заключают брак.

Работу над циклом своих самых известных произведений «Песнь льда и огня» романист начинает в 1991 году, после нескольких неудач с созданием сценариев для телевизионных проектов, которые были отвергнуты из-за проблем с бюджетом [Hibbert, 2011]. Писатель решает создать произведение, при написании которого ему не придется «ограничивать свое воображение» [Richards, 2001].

Следовательно, можно заключить, что становление профессиональной деятельности Дж. Мартина происходило во второй половине XX века, а работа над наиболее знаковыми его произведениями, изучаемыми в данном диссертационном исследовании, была начата в 1990-е годы. Поскольку многие ученые признают, что литература отражает дух народа в разные периоды его исторического развития [Зинченко, 2010: 52], следует более детально рассмотреть данный, относительно недавний период в истории США для наилучшего понимания культурно-исторического фона, повлиявшего на создание его работ.

Вторая половина XX века в стране прошла под эгидой холодной войны и конфликта во Вьетнаме. «Красная угроза» и военные действия, называемые «вьетнамской проблемой» существенно воздействовали на сознание общества, пережившего настоящий шок после убийства Дж. Ф. Кеннеди в 1968 году и уставшего от жестокости [Иванян, 2004: 243]. Американское общество того времени обратилось к идеям пацифизма, что породило движение хиппи в молодежной среде. Несмотря на определенную негативную репутацию, основные идеи сообщества (например, «мир во всем мире») перекликаются с выводом американских войск из Вьетнама и возвращением ветеранов домой. Практически в каждой семье США есть своя история, связанная с этим периодом.

Важно также отметить, что работы Дж. Толкина, одного из вдохновителей Дж. Мартина, были особенно тепло встречены публикой и

стали популярными в США именно на волне отмеченного выше молодежного движения. Его представители нашли в писателе единомышленника, отрицавшего в своем творчестве войну, как нечто ужасное и разрушительное для людей и окружающего мира [Foster, 2006]. При этом одной из главных тем его произведений оказывается власть, и люди, одержимые ею. В качестве объективизации этого образа романистом было выбрано само Кольцо Всевластья, которое обладает способностью развращать души как индивидов, так и эльфов и даже более могущественных существ [Drout, 2006]. В данном историческом контексте можно усмотреть определенное влияние творчества Дж. Толкина на дальнейшее развитие литературной деятельности Дж. Мартина. Так, например, увлечение работами британского автора предположительно связано с ростом популярности его нарративов. Возможно, этот факт способствовал тому, что создатель «Игры Престолов» смог взглянуть на фэнтези под другим углом: его романы в противовес работам Дж. Толкина часто критиковали за излишнюю жестокость и откровенность, романтизацию насилия.

Одновременно с движением хиппи во второй половине XX века в США активно проявляли себя выступления феминисток. Нарастание подобных настроений явилось результатом публикации книги «Загадка женственности» («The Feminine Mystique», 1963), написанной американкой Бетти Фридан (Betty Friedan, 1921–2006), одним из лидеров американского женского движения [Юдичева, 2020: 116]. Такие идеи выступали в качестве противовеса сложившемуся образу «американской домохозяйки», который транслировался средствами массовой информации в то время.

Дж. Мартин в своих интервью нередко затрагивает тему феминизма: «There was a period in my life when I would have called myself a feminist, back in the seventies, when the feminist movement was really getting going» [About Face, 2013]. Автор подчеркивает, что в его жизни был период, когда он мог бы назвать себя феминистом. Это относится к семидесятым годам



прошлого века, когда данное движение активно набирало обороты. Приведенная цитата не только раскрывает характер писателя, но и подтверждает тот факт, что культурно-исторический аспект оказывает значительное влияние на творчество любого автора и во многом формирует его произведения.

Тем не менее Дж. Мартин относится к современной радикальной форме феминизма несколько критически, отмечая, что для него быть феминистом – значит относиться к мужчинам и женщинам одинаково. Иными словами, между ними существуют различия, многие из которых продиктованы социумом, будь то средневековый Вестерос (Westeros) или западные общества XXI века [About Face, 2013]. Подобные убеждения Дж. Мартина подтверждают наше предположение о том, что значимым элементом повествования в его трудах является культурная среда, под которой писатель подразумевает не только то время, в котором он работает, но и исторический период, являющийся основой для создания фэнтези-мира.

Действие его романов происходит в вымышленной реальности на двух континентах – Вестерос и Эсос (Esos). Развитие сюжета показывает историю нескольких Великих Домов (The Great Houses), чьи интриги и борьба за власть приводят к новой гражданской войне в Семи Королевствах (The Seven Kingdoms). Помимо этого, за Узким Морем (Narrow Sea) наследница свергнутой более 15 лет назад древней династии Дейнерис (Daenerys) постепенно обретает силу, стремясь вернуть себе трон. В конце первой книги цикла ее притязания обретают возможность осуществиться — из подаренных ей яиц впервые за несколько сотен лет на свет появляются драконы. Однако основная угроза исходит из территории вечной мерзлоты, которая находится за Стеной (The Wall), где пробуждается древнее зло, стремящееся захватить мир людей.

Предложенное краткое описание серии романов помогает читателю понять, что действие в них происходит в воображаемом пространстве. За

основу структуры данного мира взят период раннего и зрелого Средневековья, при этом уровень развития народов различается и зависит от места, где происходят основные события. Так, Вестерос, или Западное Королевство, становится аналогом Средневековой Европы. В первую очередь, читатель обращает внимание на общий антураж произведения. С первых же строк он понимает уровень научно-технического прогресса, характеризующий место действия: «Mounted on his huge black destrier, the knight towered above Will and Gared on their smaller garrons» [Martin, 2021: 8]. Герои используют лошадей в качестве средства передвижения, а в обществе имеется система рыцарства.

Обращение к конкретному историческому периоду можно считать классическим для фэнтези-произведений. Такие известные авторы, как Урсула Ле Гуин (Ursula Le Guin, 1929–2018), Энн Райс, Терри Пратчетт и указанные выше Роберт Сальваторе, Ник Перумов, Анджей Сапковский, Кристофер Паолини в своих работах описывали миры, в целом схожие с периодом Средневековья. Интересно отметить, что многие из писателей, упомянутых выше, как и сам Дж. Мартин, являются выходцами из США. Однако они обращаются к средневековому периоду именно Европы, к европейским англо-саксонским и романо-германским культурным, а также фольклорным традициям. Возможно, это связано с влиянием на их творчество основоположника жанра, Дж. Толкина, который утверждал, что одной из его основных задач было создание мифологии и фольклора для Англии, поскольку изначально эпические сказания в литературе Великобритании отсутствуют [Толкин, 1981].

По мнению других ученых, выбор авторами, в том числе американскими, европейской средневековой культуры в качестве фэнтезийного референса потенциально может быть связан с особым мистическим ореолом, окружающим Старую Европу: «... their works voice a nostalgic longing for the enchantment of the Old World and, indirectly, for the Old World itself» [Łaszkiewicz, 2019: 31]. Действительно, европейские

культурные и фольклорные традиции имеют давнюю историю. Они широко известны во всем мире, поэтому их заимствование и адаптация встречаются в работах многих зарубежных и отечественных авторов.

Исследователи расходятся во мнении относительно временных рамок периода Средневековья, взятого Дж. Мартиным за основу. Однако большинство из них считают его началом падение Западной Римской империи, а окончанием — эпоху Великих географических открытий (VI – XVI вв.). Средневековье длилось почти тысячелетие, поэтому сложно говорить о некой однородности развития Европы в культурном плане. Тем не менее традиционное обывательское представление об этом времени включает рыцарскую культуру, феодализм и общую политическую и социальную раздробленность [Карпов, 2005: 328].

Важнейшей характеристикой средневекового западноевропейского общества была его иерархическая структура, основанная на практике земельных пожалований – система вассалитета. Во главе феодальной иерархии стоял король. На второй ступени феодальной лестницы находились непосредственные вассалы короля – крупные землевладельцы [Кольцов, 2020: 46]. Вассальная система определяла связи в обществе, роль каждого его члена, а также его/ее права и обязанности. Исследователи отмечают, что Дж. Мартин ссылается на действительную историческую хронику Британских островов и других стран эпохи Средневековья, трактуя различные элементы в фантастическом ключе [Давыдов, 2017: 24]

Подобные же взаимоотношения, обусловленные социальным положением героев, можно наблюдать и в вымышленном мире Дж. Мартина, по крайней мере, в западной его части. На момент начала первого романа, «Игра престолов», во главе объединенных Семи Королевств находится верховный король, которому подчиняются главы Великих Домов, чьи предки были суверенными правителями. У каждого правящего рода имеется большое количество вассалов, малые дома, которым, в свою очередь, подконтрольны остальные младшие дома,

межевые рыцари и т.д. Эта система очень четко прописана в романе, причем автор постепенно раскрывает довольно большое количество деталей.

Такая феодальная структура взаимоотношений обуславливает особенности поведения персонажей и их взаимоотношения. Верность клятве, приказ короля, семейные традиции, герб, девиз – все это имеет первостепенное значение для многих персонажей. Так, например, в приведенном выше описании книжной серии сказано, что наследница свергнутой династии стремится вернуть себе власть. Ее притязания основаны на кровном праве царствовать в Семи Королевствах, в то время как находящийся на троне узурпатор добыл этот статус, подняв восстание против своего сюзерена, тем самым нарушив традиции вассального общества. Даже несмотря на то, что правящий король имеет отдаленные родственные связи с предыдущей династией, некоторые представители дворянства отказывают ему в праве на трон. Подобные взаимодействия идеально вписываются в рамки средневековых социальных взаимоотношений.

Особое внимание следует обратить на положение женщины в феодальном обществе, поскольку, ввиду темы данной диссертационной работы, в дальнейшем именно женским персонажам будет уделено приоритетное внимание. Женщины в Средние века находились в зависимом положении, которое было характерно для Римской империи, с учетом догматов христианской религии, в которой «женщина рассматривалась как лицо ответственное за первородный грех Евы» [Ярмонова, 2014: 325]. В ту эпоху именно в семье видели основное предназначение женщины. При этом упоминалась некая метафорическая сила, обращающая представительниц прекрасного пола в иные существа с социальной и экономической точек зрения, что делало их частью новой семьи, на чем и строилась вся общественная система [Дюби, 2008: 41].

Положение женщины благородного происхождения, несмотря на отсутствие необходимости заниматься тяжелым ручным трудом, оставалось на протяжении всего периода Средних веков (за некоторыми исключениями) чрезвычайно зависимым. Основной ее задачей являлось рождение наследников, что нередко приводило к смерти матери. Подобные же ситуации мы наблюдаем и в сочинениях Дж. Мартина.

При этом реальный мир Средневековья не ограничивался европейскими государствами. В Азии существовали как развитые империи (например, на территории современного Китая), так и варварские племена. В каждом регионе имелась своя специфика социально-культурной организации общества, и, что удивительно, практически каждая культурная среда была адаптирована писателем в его нарративах.

Будучи классическим временным периодом для изображения в фэнтези-мирах, Средние века характеризуются как отправная точка для описания научно-технического прогресса в вымышленном пространстве. Так, в романах Дж. Мартина развитие общества находится именно на уровне, характерном для XII–XIII веков. При этом в тексте писатель отмечает, что после падения одной из наиболее могущественных империй, Древней Валирии (Old Valyria), многие технологии были утеряны. Интересно отметить, что аналогичные сюжетные идеи наблюдаются и во многих других фэнтези-вселенных. Вероятно, основу этой тенденции «увядания» заложил еще Дж. Толкин: в его творчестве можно обнаружить упоминания того, что нынешняя сила первородных созданий, эльфов, не может сравниться с их могуществом в древности, а люди, чья продолжительность жизни изначально составляла около шестисот лет, постепенно «измельчали» [Толкин, 2022].

В целом, мир в сочинениях Дж. Мартина соответствует реальному Средневековью в большей степени, чем многие другие произведения. Поясним, что именно достоверность вымышленного мира является важнейшей задачей при создании фэнтези. Высокий уровень наличия

реалистических деталей во многом связан не только с обращением к действительно культурному периоду. Он также объясняется количеством заимствований реальных исторических событий, фигур и географических локаций, введенных в нарратив. Рассмотрим этот аспект более подробно. В нижеприведенной Таблице 1 представлены исторические прототипы определенных географических мест и событий, описанных в сюжете цикла «Песнь льда и огня».

<b>Исторический прототип</b>	<b>Фэнтезийный аналог</b>
Семь англо-саксонских королевств Великобритании (V–XI вв.)	Семь Королевств Вестероса
Города-государства Италии эпохи Возрождения (IX–XV вв.)	Вольные города
Страны Леванта	Рабовладельческие города на востоке континента Эсос
Империи Древнего Китая (IV–VI вв.)	Страна Йи Ти (Yi Ti) на востоке континента Эсос
Древний Рим (VIII–V вв. до н.э.)	Республика Валирия
Адрианов вал (II век)	Стена на Севере (The Wall)
Вильгельм Завоеватель (XI век)	Эйгон Завоеватель (Aegon the Conqueror)
Война Алой и Белой розы (XV век)	Соперничество Старков (Starks) и Ланнистеров (Lannisters)

Черный обед (XV в.) и резня в Гленко (XVII век)	Красная Свадьба (Red Wedding)
Осада Константинополя (XV век)	Битва у Черноводной (Battle of the Blackwater)
Христианская церковь	Вера в Семерых (The Seven)

**Таблица 1. Предполагаемые заимствования реальных исторических событий и локаций в цикле «Песнь льда и огня»**

### **Дж. Мартина**

Данная таблица призвана показать, какие параллели с конкретными историческими событиями можно усмотреть в серии «Песнь льда и огня». Очевидно, что Дж. Мартин глубоко изучил хроники Великобритании и других государств, чтобы иметь возможность опираться на эти события в пространстве вымышленного мира своего произведения. Интересно отметить, что писатель именно адаптирует историческую реальность и на ее основе создает полностью вымышленный, но одновременно весьма реалистичный мир. Такая правдивость и, в некоторых случаях, натуралистичность, обуславливает и логику поведения большинства персонажей его сочинений [Сафронова, 2022: 33].

Таким образом, можно заключить, что создатель цикла фэнтези-романов активно обращается к периоду Средневековья как в географическом, так и в социокультурном аспектах. Тем не менее, несмотря на столь широкое использование автором средневековых культурных, социальных и исторических паттернов соответствующей эпохи, мир, описанный в творчестве Дж. Мартина, нельзя назвать Средневековьем. Это было бы неправильно в силу наличия основополагающей для стиля фэнтези характеристики – магии и событий, невозможных с точки зрения законов современной физики и логики.

В связи с этим представляется закономерным охарактеризовать показанный в сочинениях период, практически эквивалентным реальному Средневековью, особым термином. По аналогии с представленной ранее внутренней классификацией фэнтези-сочинений, по которой цикл «Песнь льда и огня» был отнесен к псевдоисторическому типу, разумным представляется использовать термин *Псевдосредневековье*, под которым подразумеваются исторические, культурные и социальные характеристики временного периода, представленного в тексте, схожие или аналогичные средневековым реалиям. Уточним, что, в соответствии с разработанной в диссертации классификацией, это наименование будет применяться только по отношению к работам, в которых писатели самостоятельно создают вымышленный мир. Так, различные нарративы, в которых главные герои тем или иным способом попадают в прошлое (т.н. «попаданчество»), не могут относиться к указанной категории, поскольку авторы не воссоздают мир, аналогичный средневековому, а описывают его, опираясь на исторические источники и хроники. При этом произведения, в которых изображаются отдельные элементы Средневековья, не всегда можно отнести именно к категории *Псевдосредневековья*. Поясним вышеизложенное утверждение.

Проведенный краткий анализ реалий, описанных в творениях Дж. Мартина, показывает, что автор обращается не только к условному уровню научно-технического прогресса, что характерно для большинства писателей, создающих свои нарративы с рассматриваемой точки зрения. В творчестве известного американского романиста умозаключения и поступки героев во многом продиктованы именно социальным строем и исторической перспективой. Некоторые создатели фэнтези, помещая своих героев в миры, находящиеся на аналогичном уровне технического развития (отсутствие парового двигателя, огнестрельного оружия, пороха и т.д.), не воссоздают аналогичный социальный и культурный фон. Иными словами, *Средневековье* представлено в их работах исключительно путем



слаборазвитого технического и бытового сеттинга, а не при помощи культурных или социальных особенностей, влияющих на поведение персонажей.

Проанализируем последнее положение более детально, так как литературоведческие методы исследования, предложенные в начале параграфа, позволяют утверждать, что именно социальная и культурная обстановка конкретного исторического периода оказывает на поведение героев большое значение. Специфика конкретной ситуации отображается в вымышленном мире, который создает автор. Как неоднократно упоминалось выше, критики отмечают реалистичность и достоверность созданных Дж. Мартиным нарративов. Это одна из основополагающих характеристик всех имеющих успех фэнтезийных работ: писателю нужно создать такой мир, в который читателю будет легко поверить. В. Лашкевич использует в своей работе термин *верование* (*believability* от англ. глагола *believe* – верить), что указывает на достоверность, правдоподобность изложения. В связи с этим многие писатели уделяют большое внимание деталям, которыми они наполняют создаваемую ими действительность, разрабатывают мифологию, описывают быт и элементы костюмов действующих лиц. Особенно преуспевает в этом сам Дж. Мартин. Подобная реалистичность позволяет читателю более пристально проанализировать и понять контекст Псевдосредневековья.

Вышесказанное крайне важно для проведения дальнейшего практического исследования. При прочтении любого художественного нарратива читатель наблюдает за поступками героев и в некоторых случаях даже ассоциирует себя с действующими лицами. Чем более приближен тот или иной исторический период к моменту прочтения работы, тем проще логически проследить мотивацию поступков персонажей, что также имеет связь с уровнем читательской рецепции у конкретного индивида.

Тем не менее в некоторых случаях не всегда можно понять, почему в конкретном сочинении герой поступает так, а не иначе. Иногда недопонимание связано с личностными качествами действующего лица, которые заложены в него писателем, однако они не характерны для читателя и остаются чуждыми для него. В других случаях подобный диссонанс создается именно культурной средой, в рамках которой происходит развитие сюжета. Не все протагонисты действуют в соответствии с заданными культурными установками. Однако в большинстве случаев сюжет развивается именно так. В мире Дж. Мартина культурный строй общества во многом определяет поступки его героев, которые не всегда кажутся современному читателю логичными. В связи с этим представляется значимым в процессе дальнейшего практического анализа учитывать созданный писателем культурно-исторический контекст, который был кратко охарактеризован выше, наравне с личностным опытом самого автора.

Подводя краткий итог данному параграфу, обобщим проведенный анализ. В первую очередь, с помощью современных литературоведческих методов исследования и на примере конкретных фэнтези-сочинений было подтверждено, что историко-культурный фон, в рамках которого происходило становление и развитие автора, его личные характеристики и убеждения оказывают определенное воздействие на само произведение. Феминистические настроения, сформировавшиеся в США во второй половине XX века, несомненно, повлияли на мировоззрение Дж. Мартина и, следовательно, на его работы.

Помимо непосредственно современных исторических и культурных событий, повлиявших на творчество прозаика, были рассмотрены особенности взятой им за образец культурно-исторической эпохи Средневековья. Выявленные параллели между реальными versus вымышленными географическими локациями и историческими событиями позволяют утверждать, что романист с не меньшим вниманием относится к

культурным доминантам, оказывающим значительное влияние на общество. Иными словами, Дж. Мартин в своем натуралистическом фэнтези учитывает менталитет жителей Средневековья и транслирует его черты на своих героев, тем самым повышая уровень реалистичности художественного текста. В созданный писателем мир читателю легко поверить, что также было отмечено критиками. При прочтении текста рецепция воспринимающей стороны имеет большое значение, что связано не только с психологическим портретом отдельных персонажей, но и с социально-культурным фоном всего произведения, детально спланированного создателем конкретного сочинения.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В данной главе были рассмотрены основополагающие характеристики стиля фэнтези как литературного феномена. Поскольку в качестве одной из исследовательских проблем была обозначена некоторая нечеткость определения явления фэнтези, которая обнаружилась уже на начальном этапе нашего исследования, в первую очередь были разграничены явления фэнтези и научной фантастики. Главным отличием последней становится наличие в повествовании элемента рациональности, в то время как в анализируемом феномене в основе нарратива лежит допущение иррациональное. Это также подтверждается мнением таких ученых, как В. Л. Гопман, В. С. Муравьев и др.

Кроме иррациональной основы, работы в стиле фэнтези отличаются сюжетообразующими элементами, в виде которых часто выступает магия (И. В. Винтерле, С. Baldick, D. Waggoner). Было отмечено, что автор создает вымышленный мир, опираясь либо на уже существующую реальность, либо включая новую вселенную с уникальными, присущими ей характеристиками. Однако даже в определении сюжетнообразующих элементов исследователи не смогли достигнуть полного консенсуса. Так, некоторые ученые (Д. А. Батурин, С. А. Гоголева, К. Vulkeley) причисляют к фэнтези-сочинениям повествования, в которых присутствуют черты произведений жанра ужасов или другие жанрово-маркированные особенности.

Помимо неясности в отношении ключевых свойств рассматриваемого феномена, некоторые специалисты на данный момент не могут прийти к единому мнению относительно того, чем, собственно, является фэнтези (М. С. Галина, А. Н. Осипов, И. Тодоров). Часть причисляет его к жанру (Е. А. Афанасьева, И. Д. Винтерле, М. С. Галина, и др.), некоторые склонны характеризовать это литературное явление как направление (А. Н. Осипов) или художественный прием (В. М. Чумаков).

Таким образом, в современной литературной системе отнесение фэнтези-сочинений к жанру или к направлению представляется не совсем корректным. Для характеристики фэнтези-произведений предлагается использовать категориальный термин особой манеры письма с обобщённым значением наличия иррационального и магического – *стиль*. Это связано со спецификой фэнтези-творчества и высоким уровнем его вариативности. Подобный шаг позволяет исследователю не вступать в противоречие с уже устоявшейся терминологией, подчеркивая при этом своеобразие феномена. Материал, ставший предметом исследования, следует охарактеризовать как жанр романа в стиле фэнтези «Песнь льда и огня».

Указанная неоднородность анализируемого явления подталкивает ученых к его более детальной дифференциации, в частности, выделению конкретных групп произведений, которые можно систематизировать на основе сходных характеристик. Такие попытки неоднократно предпринимались как у нас в стране (Е. А. Афанасьева, В. Л. Гопман, Е. Н. Ковтун, Р. Шидфар), так и за рубежом (R. Boyer, K. Zahorski). Однако подобное количество вариантов предполагает, что процесс анализа еще не завершен. В связи с этим, на основе концепции Е. А. Афанасьевой, мы разработали собственную классификационную систему, добавив в нее значимые, с нашей точки зрения, элементы, что позволило соотнести произведение Дж. Мартина «Песнь льда и огня» с новой классификацией, определив его как псевдоисторическое и натуралистическое.

Нередко работы в стиле фэнтези воспринимаются научным сообществом как несерьезное творчество, что отразилось в отсутствии определения данного феномена в одном из самых авторитетных словарей, составителем которого является Н. Д. Тмарченко [Тмарченко, 2001]. Тем не менее все основные методы изучения литературы абсолютно применимы к изучению этого явления. Данное утверждение было доказано на основе краткого анализа нескольких фэнтези-произведений. Уместность

использования классических литературоведческих научных методов доказывает несостоятельность критики стиля как «несерьезного». Кроме того, поскольку в качестве одной из основополагающих черт фэнтези является творческая свобода авторов, мы предположили, что именно жизненный опыт и исторические реалии могут оказывать существенное влияние на создаваемые ими произведения в контексте изучаемого феномена. Эти предположения были подтверждены с помощью ссылок на конкретные художественные тексты известных писателей при использовании вышеупомянутых исследовательских методов.

Проведенный в диссертации обзор биографии Дж. Мартина показал в его литературном стиле наличие реалий, оказавших влияние на становление прозаика в качестве творца вымышленного мира. Помимо событий, непосредственным свидетелем которых был сам романист, на его нарративы определенное воздействие оказал и период, выбранный в качестве культурного и социального ориентира – период Средневековья. Но, поскольку в сочинении воссоздана иная действительность, для ее описания был использован термин *Псевдосредневековье*. Сопоставительный анализ показал, что многие события и географические объекты имеют сходство с историческими эпизодами и локациями. Это позволило усмотреть в нарративе характерное влияние конкретной эпохи на развитие общества.

Такой подход писателя к изображению вымышленного мира и характерное для него внимание к деталям демонстрируют еще одну важнейшую черту стиля фэнтези, а именно достоверность создаваемой творцом реальности. Исследователи отмечают, что читателю необходимо поверить в изображаемых героев и происходящие события, а потому они не должны противоречить существующей действительности. Всестороннее рассмотрение нарратива Дж. Мартина привело нас к выводу о том, что он тщательно подходит к решению этой задачи. Это дает ему возможность создать максимально реалистичный и, в некоторых аспектах,

натуралистичный текст. Более того, указанный выше характер повествования неизменно сказывается на мотивации и поступках героев рассматриваемых сочинений. Естественное для них поведение в условиях Псевдосредневековья может вызывать некоторые вопросы у неподготовленного реципиента художественного творчества, что напрямую связано с уровнем читательской рецепции.

Таким образом, в данной главе были представлены основополагающие характеристики фэнтези-литературы, а также предложены новые аспекты, которые позволяют описать данный феномен как *стиль*, учитывая его вариативный характер.

## ГЛАВА 2. ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В КОНТЕКСТЕ ФЭНТЕЗИ-ТВОРЧЕСТВА

### 2.1. Женская тема в современном литературоведении

В науке вопросами репрезентации женских персонажей в литературных произведениях различных авторов занимались и занимаются многие исследователи (М. М. Бахтин, В. М. Жирмунский, Т. Ли, В. Манн, П. Д. Хван, М. Б. Храпченко), что еще раз подтверждает актуальность изучаемой темы. Необходимо отметить, что многие из отечественных и зарубежных специалистов работают не только в области литературоведения, но и обращаются к другим социальным и гуманитарным наукам (М. И. Галаева, Е. И. Головина, Т. Wolford). Это указывает на высокий уровень интеграции художественного творчества в современные аспекты жизни общества, о чем уже упоминалось выше.

Практически в каждом национальном литературном наследии можно найти несколько героинь, образы которых отражают культурные особенности народа и становятся, фактически, отражением идеалов и духа нации. Например, в британской литературе это Элизабет Беннет (Elizabeth Bennet), героиня романа Дж. Остин «Гордость и предубеждение» (J. Ostin, 1775–1817, “Pride and Prejudice”, 1813). В американской – Скарлет О’Хара (Scarlett O’Hara), основной персонаж известного бестселлера М. Митчелл «Унесенные ветром» (M. Mitchell, 1900–1949, “Gone with the Wind”, 1836). В творчестве русских писателей можно назвать Лизу из произведения «Дворянское гнездо» (1859) И. С. Тургенева (1818–1883). Научные труды по указанной проблеме вносят большой вклад в изучение женских персонажей в каждой конкретной национальной литературе.

Исследователи уделяют в своих работах особое внимание женским образам в творчестве таких отечественных писателей-классиков, как А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев,



А. П. Чехов. Подобные научные изыскания позволяют проанализировать концепцию женских образов в литературе предыдущих поколений, однако закономерное развитие искусства диктует необходимость обратиться и к прозе последних лет на предмет изучения соответствующей темы.

Современная литература рассматривает различные социальные проблемы и вопросы, которые являются актуальными для читательской аудитории и самих создателей художественных произведений. Многие из них изучают роль женщин в обществе, причем широта вопроса не подвергается сомнению. Несмотря на то, что словосочетание *женская тема* стало появляться в литературоведческом пространстве относительно недавно (конец XXв.), внимание к нему возникло в творчестве писателей различных стран гораздо раньше. Такие авторы, как Г. Ибсен, (H. Ibsen, 1828–1906); Э. Золя (E. Zola, 1840–1902); Г. де Мопассан (G. De Maupassant, 1850–1893); Т. Харди (T. Hardy, 1840–1928); Б. Прус, (B. Prus, 1847–1912); Т. Фонтане (T. Fontane, 1819–1898) и другие в своих работах поднимали вопрос значимости представительниц прекрасного пола в обществе того времени. Само понятие женской темы связано со многими аспектами литературного творчества. Занимаются ими авторы обоих полов. Их художественные изыскания объединяет внимание к женщине, как к уникальному явлению действительности. Следует более детально проанализировать вышеприведенное словосочетание для дальнейшего его использования в литературоведческом дискурсе.

Рассматривая женскую тему в работах современных авторов, необходимо отметить, что под этим феноменом исследователи понимают несколько составляющих изучаемой проблемы. Так, его часто употребляют при обзоре созданных автором женских образов в том или ином произведении (М. С. Хуснутдинова, Н. В. Искандарова). В работах указанных литературоведов категории *женская тема* и *образ* зачастую пересекаются. Составители «Литературоведческой энциклопедии терминов и понятий» поясняют, что образ – это «всеобщая категория

литературного творчества, <...> присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов» [Роднянская, 2001: 670]. При этом зачастую под образом понимается некий объект или субъект, который обладает самостоятельной «жизнью и содержанием» [Там же]. Женская тема в указанном контексте воспринимается как синоним описания процесса создания автором, независимо от его пола, художественных образов женских литературных персонажей.

Другой подход к изучению женской темы основан на гендерной принадлежности самого писателя. Этот аспект литературоведческой науки остается относительно новым, так как на текущий момент данный вопрос получает больше внимания в рамках лингвистической парадигмы [Пензина, 2008]. В данном понимании анализируемого феномена исследователи концентрируют свое внимание на особенностях, присущих лирике и прозе авторов-женщин. И. Л. Савкина отмечает, что одной из наиболее значимых тем стал вопрос о том, что же такое женская литература, можно ли дискутировать о существовании особой женской эстетики, специфических для представительниц прекрасного пола языке и способе письма. Не менее остро встает вопрос и о том, как можно охарактеризовать историю подобной литературы [Савкина, 1997]. Литературоведческие изыскания в этой области продолжают расширяться, формируя новые подходы к изучению особенностей творчества авторов-женщин.

При этом исследователи часто отдельно рассматривают аспект изображения писательницами женских персонажей. Например, в английской прозе XVIII века, созданной писательницами, образ покорной женщины-жены, типичный для сочинений прозаиков-мужчин, противопоставляется образу женщины-матери, которая имеет над мужскими персонажами определенную власть [Мальченко, 2011: 515]. Базовое различие в походе к изображению героев прозаиками, имеющими

различия в гендерной принадлежности, фиксируется уже на данном этапе развития литературы.

Интерес к концептуализации феномена *женская тема* в вышеназванном ключе значительно возрастает в начале XXI века, в том числе в силу увеличения гендерного разнообразия среди сообщества писателей. Литература неизбежно фиксирует эти процессы [Кошкарова, 2005]. Некоторые исследователи отмечают, что так называемая женская литература впервые появилась именно как результат осмысления женщинами особенностей своего бытия, отличных от характеристик жизни мужчин [Афанасьева, 2006].

Тем не менее само явление женского художественного творчества неоднократно подвергалось критике представителями сильного пола. Современные литературоведы подчеркивают, что, например, В. Г. Белинский на протяжении 1830-х годов несколько раз довольно негативно высказывался по данному вопросу [Белинский, 1976]. Подобные примеры говорят о том, что профессиональное сообщество, состоявшее преимущественно из мужчин, на протяжении столетий не было готово принять тот факт, что автор-женщина может создавать самобытные, качественные произведения.

В этом случае важно уточнить, что традиционно писатели противоположных полов обладают специфическими свойствами, которые не умаляют качество их работ, но оказывают определенное влияние, например, на изображение психологии и поведения героев, их портретные или речевые характеристики [Пензина, 2009]. Можно сказать, что женская и мужская проза обладают некоторыми самобытными особенностями. Их стало возможным выделять только после начала литературоведческого изучения феномена женского и мужского творчества.

Трактовка явления *женская тема* в плане принадлежности автора к определенному полу нередко используется в рамках третьей концепции, в которой именно писательницы в своих произведениях поднимают вопросы

и темы, актуальные для женщин как членов социума. Е. В. Костина подтверждает этот тезис, подчеркивая, что, например, в американской литературе подобное понимание женской темы занимает важнейшее место в контексте одного из «измерений историко-культурного и закономерностей развития художественного сознания и творчества» [Костина, 2003]. Иными словами, в своих работах писательницы подходят к созданию женских образов отлично от авторов-мужчин и часто анализируют те аспекты социальной жизни женщины, которые, возможно, ускользают от внимания представителей сильного пола. Это особенно касается периода полового созревания, межличностных отношений, деторождения, процесса старения и т.д. Показательным в этом отношении является роман Б. Эваристо «Девушка, женщина, иная» (B. Evaristo, 1959–, “Girl, Woman, Other”, 2019). В этом сочинении прозаик детально описывает подробности жизни нескольких женщин в Британии конца XX века, характеризуя их жизненный путь. Каждая из героинь сталкивается с трудностями, обусловленными социальными, гендерными и историческими проблемами. Данное произведение было отмечено Букеровской премией (Booker Prize) в 2019 г., и критики единогласно его похвалили именно за достоверное изображение женщины как члена социума.

Исходя из вышесказанного, женскую тему в литературе можно рассматривать в следующих аспектах: 1) образ женщины в творчестве авторов-мужчин, 2) женский образ в творчестве писательниц и 3) общие литературные принципы, характерные для авторов-женщин. В этом плане женская тема тесно переплетается с современными вопросами гендера. Подобные исследования в отечественном литературоведении только начинают привлекать внимание ученых (А. С. Афанасьев, Т. Н. Бреева, И. Л. Савкина), в то время как в западном научном сообществе этот вопрос уже получил широкое признание (L. Goodman, R. Jones, J. Wray).

Сам термин *гендер* в науке тоже понимается неоднозначно: несмотря на то, что некоторые исследователи считают слова *гендер* абсолютными синонимами, это не совсем верно. “The difficulty here is that while gender and sex are most often – though not inevitably – seen as related they are not synonyms or substitutes for each other” [Childs, 2005: 96]. Как следует из цитаты, данные термины существенно отличаются друг от друга. Авторы-составители «Словаря литературных терминов Рутледжа» поясняют, что впервые их разделение произошло в 1974 году после публикации работы антрополога Шерри Ортнер (Sherry Ortner) «Относится ли женщина к мужчине так же, как природа к культуре?» (‘Is Female to Male as Nature is to Culture?’). Здесь ученый впервые разграничила лексемы *пол* и *гендер*. В первом случае речь идет о биологической характеристике живого организма, во втором – акцент ставится на том, как человек того или иного пола воспринимается в обществе и ощущает себя в нем [Ortner, 1974]. Таким образом, гендер, скорее, относится к социальному, нежели биологическому аспекту современного мироустройства.

С точки зрения литературоведения, изучение гендерного вопроса не связано с анализом текста в соответствии с половой принадлежностью персонажа или автора, а относится к более широкой проблеме конкретного произведения. В частности, ученых интересует вопрос, как оно создано, каким образом воспринимается и интерпретируется мужчинами и женщинами в рамках различных культур [Goodman, 2015]. В зарубежном литературоведении встречается такой термин, как *гендерная литература* (gender literature). Под ним понимают сочинения, в центре сюжета которых находятся вопросы гендера как комплексного социального явления. Автор труда, который принадлежит к такому виду литературы, рассуждает о гендерных стереотипах, равенстве или изменении гендерных ролей в социуме.

Интересно отметить, что одним из основоположников указанного типа литературы называют американскую писательницу У. Ле Гуинн.

Чтобы подчеркнуть, насколько укоренилась концепция гендера в обществе, она помещает действие своего произведения «Левая рука Тьмы» (“The Left Hand of Darkness”, 1969) на планету, населенную особой расой, не имеющей концепции гендера как такового, что позволяет ее представителям жить в гармонии. Автор описывает мир, жители которого не имеют постоянного пола, их сексуальные роли определяются контекстом и проявляют себя только один раз в месяц [Wray, 2013]. Примечателен этот роман тем, что У. Ле Гуинн является известным прозаиком. Она работала в жанре научной фантастики и, что более важно, в стиле фэнтези. Это позволяет предположить, что в конкретный момент развития литературы фэнтези стало областью, в которой авторы, благодаря высокому уровню творческой свободы, смогли экспериментировать с изображением гендерных ролей и с вопросами пола в целом.

Рассматриваемая тематика нередко является ведущей в сюжетах фэнтези-произведений, особенно в работах современных авторов. Писатели, отталкиваясь от устаревших гендерных ролей, реализуют свою творческую свободу для того, чтобы пересмотреть устоявшиеся нормы и в определенном смысле трансформировать традиционные художественные паттерны. Так, например, в романе К. Херли «Зеркальная империя» (K. Hurley, 1980 –, “The Mirror Empire”, 2014) описывается радикально матриархальное общество, в котором мужчины являются собственностью женщин. Представительницы прекрасного пола имеют право продавать, использовать, насиловать и даже убивать представителей мужского населения. Подобное художественное изображение несколько гротескно, однако его можно противопоставить повторяющимся сюжетным элементам, которые часто встречаются в фэнтези-произведениях. В качестве примера можно привести судьбу Дейнерис, героини цикла Дж. Мартина «Песнь льда и огня». Родной брат отдает ее вождю варварского народа дотракийцев (Dothraki) в обмен на военный союз. В приведенных работах можно усмотреть противоположные

художественные изображения положения женщин в радикально феминистском и патриархальном обществах.

В целом, гендерные вопросы, которые поднимают фэнтези-писатели, многообразны по своей форме. Уточняя терминологию, используемую в данной диссертации, полагаем, что гендерная литература является одной из вариаций женской темы. Она интерпретируется более широко, поскольку, как было показано выше, включает в себя три ключевых аспекта. В настоящем исследовании феномен женской темы понимается как совокупность художественных, стилистических, культурных, социальных, гендерных и иных особенностей повествования и развития сюжета, которые присущи творчеству конкретного автора в плане изображения женских персонажей. В определении важно подчеркнуть широту и обобщенность характеристики, что достаточно для того, чтобы в дальнейшем на их основе произвести типологизацию женских персонажей с учетом своеобразия стиля фэнтези.

Как уже было отмечено во втором параграфе данного данной диссертации, фэнтези-литература выделяется своими более свободными художественными рамками. Такое утверждение позволяет усмотреть в ней широкие возможности для авторов-творцов работать над созданием женских образов. Вероятно, что подход к изображению женского персонажа (что также справедливо и для героя-мужчины) во многом зависит от личных убеждений самого писателя. Исходя из этого можно утверждать, что, несмотря на гендерное равенство в современной литературе, определенные специфические характеристики текста, созданного представителями разных полов, сохраняются.

Помимо персональных особенностей мировоззрения создателя произведения, большое значение в изображении фэнтези-героинь играют повторяющиеся сюжеты и образы. Одним из основных источников сюжетных заимствований выступают мифы. Исследователи подчеркивают тесную связь фэнтези-сочинений с мифами с точки зрения адаптации

определенных этико-эстетических и структурополагающих основ последних [Винтерле, 2012: 37]. Под этим понимаются как отдельные художественные элементы, так и целые мифологические системы. В качестве примера можно привести цикл работ Р. Риордана «Перси Джексон и Олимпийцы». В центре сюжета находятся олимпийские боги и их отпрыски. Несмотря на то, что фабула произведений отличается от традиционных древнегреческих мифов, множество персонажей, артефактов и событий основаны именно на этом обширном литературном пласте.

С другой стороны, ученые отмечают, что, обычно «при рассмотрении мифа как первоисточника фэнтезийной литературы, наибольшее внимание уделяется сюжетным заимствованиям фэнтези из мифологии» [Винтерле, 2012: 37]. Следует добавить, что сюжетные параллели с мифами встречаются чаще в ранних фэнтези-работах, в тот период, когда происходило формирование основ этого стиля. Таким образом, данные предположения согласуются с мифологическими сюжетами, в которых фигурируют женские персонажи и которые могут быть заимствованы или адаптированы фэнтези-авторами.

В качестве примера можно привести творчество Дж. Р. Р. Толкина, а именно образ его женского персонажа, Галадриэль (Galadriel), из трилогии «Властелин колец» и более поздних литературных трудов известного прозаика. Можно усмотреть очевидные параллели между этим женским образом и легендарной героиней из цикла Артуровских легенд, Владычицей Озера [Jardillier, 2003]. Она является могущественной женщиной, которая, впрочем, не конкурирует с мужчинами за власть, а, скорее, находится в стороне от их борьбы, излучая некую «мягкую силу». Более того, в дальнейшем развитии фэнтези-литературы сам анализируемый образ станет сквозным – могущественная эльфийская королева воспринимается как воплощение мудрости и силы. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что постепенно в



анализируемом стиле сформировались характерные образы, которые писатели перенимают или адаптируют в своих работах. Данный тезис подтверждает глубокую интеграцию фэнтези в современное художественное творчество.

Стиль фэнтези является закономерным наследником всей мировой литературы, поэтому можно предположить, что классические сюжетные линии, типичные для множества произведений, могут быть переосмыслены и использованы авторами. Это справедливо, в том числе, и применительно к повторяющимся женским образам, характеристикам, поэтическим элементам и т.д., которые писатели используют для изображения персонажей прекрасного пола на страницах своих нарративов.

Исследователи соглашаются с приведёнными выше утверждениями, уточняя, что в фэнтези-произведениях подход к описанию женского персонажа может варьироваться крайне широко, начиная от классических изображений «девы в беде» и заканчивая сильными, независимыми героинями [Hurst, 2019]. При этом традиционно роман-фэнтези описывают как преимущественно приключенческую литературу. Следовательно, развитие сюжета происходит согласно закономерностям, характерным именно для этого литературного жанра. Исходя из вышерассмотренных положений можно отметить, что в большинстве образцов фэнтези-творчества авторы не уделяют достаточного внимания особенностям женского бытия, которое остается в центре сюжета гендерной литературы.

Тем не менее и в этой закономерности можно найти исключения. Например, в работе П. Бигла «Лила, оборотень» (P. Beagle, 1939–, “Lila the Wrenewolf”, 1978) сюжет развивается вокруг девочки, которая становится оборотнем. Фэнтезийный элемент оборотничества тесно связан с процессом взросления и превращения подростка в девушку: «Lila finally tells Farrell about her lycanthropy, explaining that it had started with puberty, as if – together with menstruation – lycanthropy was part of her process of

becoming a woman» [Łaszkiewicz, 2019: 84]. С точки зрения развития женской темы в данном произведении можно увидеть, что автор-мужчина, работающий в анализируемом стиле, рассматривает процесс взросления женского персонажа через призму фэнтезийных элементов, а это еще раз подтверждает комплексный характер рассматриваемого феномена. В своей работе писатель стремится осветить вопросы трудностей полового созревания, межличностных отношений, принятия героиней своего нового тела, объяснить особенности психологии девочек этого возраста, и все это реализуется в магическом фэнтезийном контексте.

Еще одним примером повышенного внимания к женской теме в фэнтези может служить серия книг американской писательницы С. Майер «Сумерки» (“Twilight”, 2005). Основным действующим лицом в них также является подросток. Девочка переживает опыт первой любви к бессмертному вампиру. Помимо очевидного нового переосмысления мифологического материала о грозных чудовищах, автор подробно описывает эмоциональное состояние влюбленности реального индивида. В дальнейшем девушка выходит за своего возлюбленного замуж, переживает первый сексуальный опыт и неожиданно для себя становится матерью, причем ее ребенок растет необычайно быстро. В данном фэнтезийном контексте помимо вампиров присутствуют оборотни и паранормальные явления. Писательница рефлексировала на тему женственности, материнства и даже таких обыденных вещей, как школьные экзамены, образование, финансовая грамотность.

Зарубежные литературоведы (P. Fogued, M. Hurst, W. Łaszkiewicz, R. Jones и др.) указывают на возросшую значимость женщин-авторов в литературе для молодого читателя (young adult literature), к которой чаще всего относят современное популярное фэнтези. Следует еще раз отметить, что в нашей диссертации мы не считаем рациональным подвергать фэнтези-литературу строгому делению на основе гендера или возраста читательской аудитории за исключением маркировки наличия

откровенных сцен и насилия, однако признаем, что большинство современных работ можно охарактеризовать именно как подобные произведения.

Рассмотрим литературу для молодого читателя несколько подробнее. Под этим художественным явлением часто подразумевают сочинения, которые нацелены на достаточно юную читательскую аудиторию (подростки, юноши и девушки от 13 до 21 года) [Хоруженко, 2021: 334]. Рост популярности этого вида литературного явления связывают с публикацией серии книг о Гарри Поттере Дж. Роулинг. Именно работы данного британского автора часто приводят в качестве эталонного произведения среди подобных сочинений. Ученые пишут, что в таких нарративах юные герои сталкиваются с комплексными «взрослыми» проблемами, а сюжет нередко разворачивается в фантастических или фэнтезийных реалиях [Киктева, 2020]. Немаловажным фактом является то, что, как и в случае с фэнтези-нарративами, жанровые границы литературы для молодого читателя существенно размыты. Закономерное пересечение анализируемого стиля и вышеуказанного типа произведений встречается повсеместно, и все большее количество авторов, как мужчин, так и женщин, создают свои работы именно на стыке этих двух литературных явлений.

Исследователи утверждают, что современная фэнтези-литература, в том числе и нарративы для молодого читателя, предлагают более современный образ женщины или девушки: «Female characters were objects of competition and sport for the male characters, rather than important to plot. Displaying heroism and bravery is more common in female characters now than in the past» [Wolford, 2011: 8]. Кроме того, можно отметить новую тенденцию – увеличение количества представительниц прекрасного пола среди фэнтези-авторов, создающих свои произведения для женщин и девушек.

В качестве еще одного интересного элемента с точки зрения изучения женской темы можно упомянуть романтическое фэнтези с эротическим уклоном. Преимущественно читательская аудитория таких произведений состоит из женщин. Создаются подобные работы также чаще всего женщинами. В центре повествования находятся взаимоотношения персонажей, на чем и основывается развитие сюжета. Примечательно, что любовное и эротическое фэнтези выпускают не только профессиональные писатели, но и представители фанатского сообщества, которые размещают свои работы в сети.

Большинство литературных творений в формате фанфикшн (от англ. fan fiction – творчество фанатов) также публикуется преимущественно женщинами. В рамках этого литературного течения можно увидеть наличие различных романтических фантазий относительно тех или иных персонажей уже существующих фэнтези-вселенных. Читательская аудитория весьма разнообразна, но состоит в основном из представительниц прекрасного пола. Данное комплексное явление составляет значительный культурный слой, который литературоведам еще предстоит изучить.

Приведенные выше примеры показывают, что фэнтези-авторы, начав с классических заимствованных или самостоятельно сформированных образов, в дальнейшем продолжают свои творческие эксперименты. В ранний период формирования и становления жанра (первая половина XX в.) женские образы были менее яркими, скорее, фоновыми, однако позднее представительницы прекрасного пола стали выходить на первый план в качестве главных действующих лиц.

Обобщая сделанные в данном параграфе наблюдения, подчеркнем, что феномен женской темы в современном литературоведении является необычайно многоаспектным явлением. Он включает в себя как творчество авторов-женщин, так и авторов-мужчин. Многообразие этого явления объясняется тем, что множество писателей обоих полов

обращается к женскому вопросу в своих произведениях, анализируя его с помощью разных литературных приемов и через призму собственного восприятия действительности. Новая область исследований, получившая название *гендерная литература*, вероятно, является вариацией более широкого термина *женская тема*. Выделение данного направления из общей массы научных работ обусловлено возрастающим интересом авторов к роли женщины в социуме и потенциальными ограничениями, с которыми сталкиваются представительницы прекрасного пола в повседневной жизни. В том, что касается фэнтези-работ, важно выделить свободу творчества создателей подобных сочинений, которые поднимают различные вопросы, касающиеся женщин, их образов, социальных ролей, поведения и т.д.

При этом немаловажным является тот факт, что с течением времени подход к изображению женских персонажей в изучаемом стиле претерпел закономерные изменения. Более ранние фэнтези-произведения включали в себя относительно традиционные женские образы, некоторые из которых стали архетипичными для стиля в целом. В последующем авторы, преимущественно женщины, стали уделять более пристальное внимание персонажам-девушкам: нередко в центре сюжета оказывался именно процесс взросления и становления героини. Современная литература для молодых читателей характеризуется наличием сильных женских персонажей. В отдельную группу обособляются романтическое и эротическое фэнтези, которые концентрируются на взаимоотношениях героини с представителями противоположного пола. Именно на этих моментах и основывается развитие сюжета.

Таким образом, в параграфе был рассмотрен теоретический подход к феномену женской темы в современном литературоведении и выдвинуто предположение о том, что гендерная литература как популярный объект исследования, является частью более комплексного явления. Краткий анализ различных фэнтези-работ позволяет утверждать, что в рамках

данного стиля наблюдается тенденция увеличения внимания к женской теме в фэнтези-сочинениях.

## **2.2. Особенности передачи женских образов в фэнтези-прозе**

Женская тема в творчестве зарубежных и отечественных писателей многогранна и может быть рассмотрена с разных точек зрения, что было отмечено в предыдущем параграфе. Однако женские персонажи являются центральными во многих произведениях, что позволяет проанализировать общую литературную тенденцию в контексте изображения представительниц прекрасного пола через призму восприятия авторов.

Дж. Мартин по происхождению является американским писателем, поэтому логично будет предположить, что он перенял определенные традиции в создании женских образов именно у своих литературных предшественников. Рассмотрим некоторые реалии американского общества и быта, которые были характерны для XX века и нашли отражение в творчестве писателей того периода.

Так, исследователь Е. В. Костина отмечает, что начало XX века сформировало новые условия существования женщины: помимо традиционной домашней эксплуатации в рамках патриархального строя, представительниц прекрасного пола, фактически, принудили к труду на предприятиях, что произошло в результате промышленной революции и потребности в рабочих, независимо от их пола [Костина, 2003]. В связи с этим тема женского освобождения и эмансипации начинает активно обсуждаться в творчестве таких писателей, как У. Хоуэллс (W. Howells, 1837–1920), Г. Джеймс (H. James, 1843–1916), Х. Гарленд (H. Garland, 1860–1940), Д. Филлипс (D. Phillips, 1867–1911), Т. Драйзер (T. Dreiser, 1871–1945), С. Крейн (S. Crane, 1871–1900), У. Кэсер (W. Cather, 1873–1947), Дж. Лондон (J. London, 1876–1916), Э. Синклер (U. Sinclair, 1878–1968) и других.

Закономерно появление в литературе XX века образа «новой женщины», которая отличается неограниченной индивидуальностью и стремится отбросить все запреты, навязываемые ей обществом, находясь в постоянном поиске новых возможностей [Freeman, 1979: 49]. Олицетворением таких персонажей можно назвать и упомянутых в первом параграфе этой главы Скарлетт О'Хару из романа М. Митчелл «Унесенные ветром», а также Дагни Таггерт (Dagny Taggart) из произведения А. Рэнд «Атлант расправил плечи» (Ayn Rand, 1905–1982, “Atlas Shrugged”, 1957). Несмотря на стилистические и сюжетные различия, авторы данных нарративов в центр повествования помещают сильных женщин, поведение которых, тем не менее, в большой степени зависит от поступков и действий мужчин. Более того, характер героинь сковывают социальные установки.

Так, например, мисс Таггерт часто сталкивается с некомпетентностью мужчин в том деле, которое она выполняет. Однако она вынуждена соглашаться с их решениями только по причине принадлежности последних к сильному полу. Мисс О'Хара, будучи дочерью богатого плантатора, по законам общества обязательно должна выйти замуж, что ей явно претит, в связи с чем она восклицает: «Why is it a girl has to be so silly to catch a husband?» [Mitchell, 2014: 95]. Здесь важно отметить, что авторами рассматриваемых сочинений являются женщины. Это еще раз показывает, что писательницы гораздо глубже и острее воспринимают трудности, с которыми сталкиваются девушки в определенной социальной и культурно-исторической среде.

Действительно, исторический и культурный контексты являются значимыми факторами при создании произведений, особенно если действия персонажей происходят в других временных рамках. Творчество Дж. Мартина тесно связано с историческим периодом Средневековой Европы, в связи с чем логично обратиться к литературе указанного

времени, кратко охарактеризовав то, как общество в целом и писатели в частности видели женщину в те годы.

Литературные основы Средневековья закладываются в устном народном творчестве, например, в кельтском эпосе, элементы которого можно обнаружить в современных фэнтези-произведениях. Женщины здесь изображаются не только в роли жен и матерей, но и в качестве неких высших таинственных существ. В сохранившихся отрывках Уладского (Ольстерского) цикла (Ulster Cycle) можно встретить деву-богатыршу по имени Скатах (Scáthach). Она наделена демоническими чертами женщины-воительницы и прорицательницы [Назарова, 2016: 20]. Подобные персонажи, нередко встречающиеся в старинном эпосе, показывают, что дамы той поры были если не равны мужчинам по статусу, то отличались независимостью и могли быть опасны.

Раннехристианское учение характеризовалось возникновением образа святости по отношению к женщине. В ранних работах последователей этой религии представительницы прекрасного пола играли немаловажную роль, олицетворяя собой верных соратниц и помощниц мужчин [Гончарова, 2022: 7]. Особо почитаемой святой во все времена была Богоматерь, или Дева Мария, которая ассоциируется с чистотой, непорочностью и всепрощением. Однако важно отметить и некую двойственность в восприятии христианством как доминирующей в средневековом обществе религии образа женщины, что связано с греховной природой дочерей Евы. Во многом эта двойственность обуславливает видение женского образа у современников и, соответственно, литературных авторов.

В религиозных текстах можно даже встретить утверждение о том, что «женщина недостойна жизни» [Евангелие от Фомы, 2007: 66]. Подобные взгляды не могли не поменять отношение многих членов социума к представительницам слабого пола. Это можно усмотреть, в том числе, в наличии процесса «охоты на ведьм» в истории развития общества.



Современные исследователи оценивают количество жертв этих репрессий в 40-50 тысяч человек [Gaskil, 2010: 76]. Разумеется, не все из них были женщинами, однако общее негативное отношение некоторых экзальтированных современников к последним было очевидно и ярко выражено.

Тем не менее постепенно происходит трансформация восприятия женщины в обществе. В куртуазной культуре и литературе появляется образ Прекрасной Дамы как объекта поклонения и служения со стороны рыцаря [Назарова, 2016: 83]. Такие собирательные типажи можно найти в творчестве К. де Труа (C. de Troyes, 1130-е–1180-е), Т. Британского (T. of Britain, XII в.) Ж. Мартуреля (J. Martorell, 1413–1465) и других. Соответственно, в литературной средневековой традиции образ женщины претерпевает определенную трансформацию, во многом обусловленную социальными и религиозными взглядами. Отметим, что, несмотря на радикализацию восприятия феминного начала в определенный период, женский образ никогда не исчезал из литературной традиции. Это связано с тем, что в любую эпоху женщина была и остается важнейшим членом социума, без которого его нормальное существование и функционирование попросту невозможно.

Следовательно, социальные установки, культурные и религиозные особенности оказывают чрезвычайно большое влияние на изображение героинь авторами сочинений, особенно мужчинами. Исследователи считают, что художественное произведение – это активная личная рефлексия, в которой происходит не только воспроизведение реальности, но и ее творческая трансформация. Выбор предмета размышления, сам импульс к творческому воспроизведению реальности рождается из личного, предвзятого, неравнодушного взгляда писателя на мир [Есин, 2000: 4]. Образец литературного искусства представляет собой неразрывное единство объективного и субъективного, воспроизведение реальной действительности и авторского понимания ее, жизни как таковой,

включенной в искусство и познанной в нем, а также отношения к реальности создателя литературных творений. Все вышесказанное уместно применять по отношению к фэнтези-работам, однако специфика анализа нарратива Дж. Мартина с культурно-исторической и социальной точек зрения вызывает определенные трудности.

С одной стороны, творческое становление писателя происходило в период расширения прав и возможностей женщин во время всеобщей эмансипации, что наложило на мировосприятие прозаика несомненный отпечаток. Однако стилистика и культурно-исторические ориентиры его работ тесно связаны с периодом Средневековья, причем многие события и персонажи созданных им нарративов имеют свои реальные исторические прототипы, на что было указано в предыдущих параграфах. Учитывая эти обстоятельства, анализ произведений и, в частности, образов женских персонажей, нужно проводить, принимая во внимание как время создания романов, так и эпоху, которая была принята за ориентир. Это связано во многом с высоким уровнем детализации бытовых и социальных аспектов повествования, которые оказывают непосредственное воздействие на происходящие события.

Несмотря на принадлежность писателя к современному поколению, поведение и характер женских персонажей американского прозаика во многом объясняются вымышленным культурно-историческим периодом Псевдосредневековья. В качестве примера сравним роль женщины в реальном обществе Средних Веков с положением ключевых героинь в нарративах, созданных Дж. Мартином. Так, исследователи подчеркивают, что в его текстах можно усмотреть большую зависимость представительниц прекрасного пола от мужчин, характерную еще для самого раннего этапа развития цивилизации. Как уже отмечалось выше, значительную роль в формировании подобных социальных взаимоотношений играла христианская религия, возлагающая ответственность за первородный грех именно на женщину [Ярмонова,

2014: 325]. Повседневные реалии, в которых существовали средневековые женщины как благородного, так и низкого происхождения, закономерно находят отражение и в литературном творчестве. Поскольку Дж. Мартин воссоздает именно Псевдосредневековую реальность, очевидно, что для большей правдоподобности он переносит подобный контекст женского существования и в свои романы.

В данном диссертационном исследовании показана тесная связь реального и вымышленного миров в том, что касается историко-культурных параллелей. Нельзя обойти стороной религиозную составляющую повседневной жизни членов как благородного, так и простого сословий. Вера как таковая, несомненно, оказывала существенное воздействие на средневекового человека, что подтверждено множеством исторических, философских и теологических изысканий (К. Ясперс, Н. Иванов, Н. О. Лосский). Г. Г. Пиков, обобщая выдающиеся исследования этих ученых, пишет, что в задачи религии входило определение смысла жизни, общества в целом и каждого его члена [Пиков, 2012]. Однако в роли посредника в процессе общения человека с Богом всегда выступала церковная система.

В цикле «Песнь льда и огня» также представлены различные религии и соответствующие организации, на основе которых во многом строится противопоставление персонажей: северяне почитают Старых Богов (Old Gods), а в южных областях верят в Семерых божеств (The Seven), которые являются доминирующим пантеоном в Семи Королевствах. Вера в Старых Богов – это поклонение безымянным и безликим духам природы. Для общения с ними необходимо приходиться в богороци, где в незапамятные времена таинственный народ вырезал на деревьях лики. Большинство персонажей саги относятся к богам скептически, но некоторые из них чувствуют мистические веяния и даже видят вещие сны. Предполагается, что Старые Боги в вымышленном мире писателя олицетворяют некие магические силы.

Вера в Семерых божеств схожа с христианством. Существуют специальные храмы, где богослужения проводят септоны (septrons). Интересно отметить, что в пантеоне, который на самом деле является воплощением Единого бога, присутствуют три женских божественных сущности – Дева, Мать и Старица (Maiden, Mother, Crone), которые отвечают за различные аспекты жизни человека. Данные образы перекликаются с религиозным воплощением Девы Марии и, фактически, отражают жизненный путь женщины. Остальные ипостаси олицетворяют мужское начало: Отец, Кузнец, Воин (Father, Smith, Warrior). Кроме того, существует седьмой образ – Неведомый (Stranger). В тексте произведения персонажи часто обращаются к богам: они просят совета или просто используют в речи крылатые религиозные фразы и выражения. Эти детали дополняют вымышленный мир писателя, поскольку читатель проводит аналогии с собственной реальностью.

Религиозные доктрины во многом регулируют светские взаимоотношения, в том числе заключение браков. Так, исследователи подчеркивают, что единственной ролью, достойной уважения, оправдывающей существование греховного женского начала и предполагающей ряд реальных прав и привилегий для мирянки, была роль жены-христианки [Букатова, 2011: 254]. Феодалная система, существующая в Семи Королевствах, объясняет особое внимание персонажей к вопросам передачи власти по наследству. Вот почему зачастую организация замужества дамы благородного происхождения продиктована не только социальными и религиозными требованиями, но и политической необходимостью. Указанный вывод не противоречит реальным историческим данным: учеными были выявлены достаточно частые случаи, когда брак осуществлялся на основе договора преследовавших свои цели родителей будущих супругов.

В мире, созданном Дж. Мартиным, брак по любви, скорее, является исключением. Так, например, королева Серсея (Cersei) ненавидела своего

мужа, правителя Семи Королевств, навязанного ей отцом, так сильно, что подстроила его гибель на охоте. Действительно, подавляющее большинство супружеских пар высокородного происхождения, представленных в нарративах Дж. Мартина, были организованы по принуждению. Дочери благородных лордов являлись своеобразной разменной монетой, но, несмотря на отсутствие нежных чувств, они были обязаны (в том числе и по требованию Веры в Семерых) хранить верность своим мужьям, в то время как мужчины свободно посещали бордели и зачастую имели множество бастардов. Так, один из главных героев саги, Джон Сноу (Jon Snow), является именно незаконнорождённым ребенком другого ключевого персонажа, Эддарда Старка (Eddard Stark). Здесь важно отметить, что писатель, выстраивая сюжет своих произведений, не противоречит историческим реалиям.

Французский историк-медиевист, М. Пастуро (M. Pastoureau), отмечает, что супружеская верность не была определяющим правилом в жизни средневекового общества, а измена, хотя и осуждалась церковью, была обычным явлением на всех социальных уровнях. При этом исследователь подчеркивает, что благородное происхождение бастардов смягчало социальную обструкцию: «внебрачного сына короля никто не посмел бы приравнять к побочному сыну виллана, и в княжеских семьях дети, рожденные вследствие «шалостей дворянства», имели те же права, что и законные наследники» [Пастуро, 2001: 74]. Аналогичного же подхода в своих сочинениях придерживается и Дж. Мартин. Так, например, Джон Сноу воспитывается своим отцом вместе с его законными детьми, чего не может принять одна из главных героинь, его жена, Кейтилин Старк (Catelyn Stark).

Как уже было сказано выше, автор, кропотливо воссоздавая в своих произведениях реалии Средневековья, не обходит стороной и законы преемственности, например, переход титула и земельного владения от отца к сыну. Гарантией законности притязаний в вымышленной вселенной

прозаика является рождение наследников, и, следовательно, это становится главной задачей жены лорда. Именно незаконное происхождение детей королевы (они являются плодом инцеста) оказывается основой всех последующих конфликтов серии нарративов. Само явление кровосмешения строго осуждается, однако браки между двоюродными кузенами практикуются повсеместно.

Единственное исключение из правила – королевская династия Таргариенов: «For centuries the Targaryens had married brother to sister, since Aegon the Conqueror had taken his sisters to bride. The line must be kept pure, Viserys had told her a thousand times; theirs was the kingsblood, the golden blood of old Valyria, the blood of the dragon» [Martin, 2011: 22]. Чтобы сохранить чистоту крови, выходцы из погибшего государства Валирия (Valyria) веками заключали близкородственные браки. Связь между родными людьми порицалась основной религией Семи Королевств, поэтому, чтобы оправдать подобные отношения, один из представителей семейства разработал Доктрину Исключительности (The Doctrine of Exeptionalism). Согласно ей, Таргариены стояли выше, чем простые смертные, а потому могли заключать браки между родственниками, ведь в них текла кровь драконов [Martin, 2020: 198].

В этом случае можно говорить о том, что в тексте повествования автор скрупулезно воссоздает конкретную реальность. Аналогичную ситуацию в отношении близкородственных браков можно наблюдать в истории правящих домов Европы, например, Габсбургов, кровосмесительные браки которых в итоге привели к разнообразным психическим и физическим отклонениям среди представителей более поздних поколений этого семейства [Alvarez, 2009]. Любопытно, что некоторые представители династии Таргариенов в рассматриваемых романах тоже отличались неуравновешенными характерами, а иногда в браках с ними даже рождались уродцы с крыльями и чешуей [Martin, 2014: 172]. Это небольшое отступление показывает, что Дж. Мартин учитывал

не только исторические и социально-культурные особенности социума, но и элементарные биологические законы, согласно которым близкородственное скрещивание индивидов может привести к вырождению потомков.

Несмотря на типичное изображение женщин согласно установкам и социальным ролям, характерным для Средневековья, писатель в своих сочинениях допускает и исключения из общего правила. В его нарративах присутствуют героини, которые по каким-то причинам отступают от предписанных им социальных ролей жены и матери. Так, например, Бриенна Тарт (Brienna of Tarth) отказалась по настоянию отца выходить замуж. Вместо этого она поступила на службу к другому лорду в качестве рыцаря домашней гвардии. Молодая женщина сталкивается с социальной обструкцией, которой подвергается из-за своего необычного положения. Кроме того, в Семи Королевствах существует отдельный регион Дорн (Dorne), где земли и титул передаются не от отца к сыну, а от родителя к старшему ребенку, независимо от его пола. Такой обычай сохранялся в данной локации на протяжении столетий, и часто лидерами становились именно женщины. Это было крайне нехарактерно для остальных земель. Более того, на Железном Троне (The Iron Throne) однажды восседала дама по имени Рейнира (Rhaenyra), что по развитию сюжета привело к кровопролитной междоусобной войне.

Помимо закономерных социально-культурных особенностей, которые писатель стремится воссоздать в тексте с целью повышения достоверности нарратива, на изображение женских образов во многом влияет сам творческий стиль автора. По словам Дж. Мартина, он скорее относит себя к типу писателей-садовников (gardeners), нежели архитекторов (architects). Вторая группа авторов предпочитает продумывать развитие сюжета и основные события заранее, в то время как писатели-садовники позволяют своему произведению развиваться самостоятельно, без наличия какого-либо плана: «There are many different

kinds of writers, I like to use the analogy of architects and gardeners. There are some writers who are architects, and they plan everything. <...> And then there are gardeners who dig a little hole and drop a seed in and water it with their blood and see what comes up, and sort of shape it. They sort of know what seed they've planted, <...> but they don't know how big it's going to be, or what shape it's going to take. I am much more a gardener than an architect» [Martin, 2019]. То есть, создавая вымышленный мир, прозаик в некоторой степени наделяет своих героев свободой воли. Однако у каждого процесса развития есть свои законы. Продолжая аналогию автора с садоводством, можно предположить, что растения, выросшие в саду на крайнем севере и в средиземноморском климате, будут существенно различаться. Иными словами, сам «сад», то есть сеттинг произведения, будучи тщательно продуманным писателем, оказывает на поведение героев, их образы, мысли и чувства, весьма серьезное влияние.

Особую психологичность образам персонажей придает манера повествования романиста. Структура каждой книги цикла «Песнь льда и огня» состоит из нескольких параллельных сюжетных повествований, пересекающихся или, наоборот, разветвляющихся. Традиционно исследователи различают два типа нарратива: личный и безличный [Барковская, 2004: 17]. В первом из них обычно можно выделить нарратора, который наиболее близок к автору-создателю, и рассказчика, степень отождествления которого с конкретным персонажем произведения может варьироваться. Дж. Мартин чаще всего использует образ рассказчика, создавая повествование от третьего лица.

В каждой книге присутствуют несколько подобных рассказчиков, которые в фанатской среде получили название ПОВ, поскольку именно через их восприятие происходящего читатель осознает события. Важно отметить, что протагонисты не обладают абсолютным знанием. Многие элементы сюжета, разворачивающиеся вне поля их зрения, им недоступны. В качестве примера можно привести следующую ситуацию: у Дейнерис



Таргариен в конце первого романа рождаются драконы. Вести о них во второй и третьей книгах распространяются по всему Эсосу. Однако, когда члены Малого Совета (Small Council) в Королевской Гавани (King's Landing) получают данную информацию от своего шпиона, они, не веря в возвращение магии, предпочитают относиться к этому факту как к простым слухам. При этом читатель понимает, что происходящее с Дейнерис реально.

Такой подход к повествованию делает его в определенной степени субъективным. Поясним данное утверждение. Каждый персонаж в произведении обладает собственной индивидуальностью, моральными критериями и установками, понятиями о добре и зле. В связи с этим восприятие событий у каждого ПОВ отличается от других, это справедливо и для нарратива, показывающего мир его/ее глазами. Более того, многие ключевые персонажи являются детьми или подростками, что накладывает определенный отпечаток на их мировосприятие. Это не только может ввести читателей в заблуждение, но и позволяет автору манипулировать ими. При освоении такого субъективно окрашенного текста от того, кто знакомится с повествованием, требуется довольно высокий уровень читательской рецепции. На это влияют индивидуально-психологические особенности читателя, эпоха, национальная культура [Абрамовских, 2010: 63]. Тем не менее, если индивид не обладает высоким уровнем восприятия художественного нарратива, то он или она может поддаться соответствующим манипуляциям создателя сочинения в отношении восприятия того или иного персонажа.

Так, например, сам Дж. Мартин подтверждает эту особенность своих произведений и отмечает, что не все персонажи являются «надежными рассказчиками» [Martin, 2002]. К таковым он относит Сансу Старк (Sansa Stark) из-за ситуации, которая получила в фанатской среде название «фантомный поцелуй» (the Phantom Kiss). Краткая характеристика заключается в следующем: между девушкой и еще одним персонажем не

произошел поцелуй, однако в последующих романах Санса вспоминает о том, что он якобы был. Когда фанаты попросили писателя объяснить подобное расхождение, он отметил, что оно произошло именно в силу особенностей мировосприятия девушки-подростка и не было фактической авторской ошибкой.

Подводя итог сказанному, следует пояснить некоторые ключевые выводы. Во-первых, период, в который происходило формирование автора как профессионала, несомненно, оказал большое влияние на его работу и творческий стиль. Вместе с этим в отношении фэнтези проявляется еще один фактор, который, возможно, даже более значим для текста – особенности эпохи, которые с различной степенью детализации стремятся воссоздать прозаики. Некоторые писатели, работающие в стиле фэнтези, не уделяют данному аспекту должного внимания, что приводит к фрагментарности повествования и лишает читателя ощущения «присутствия». Те же, кто, как и Дж. Мартин, сосредоточены на этом аспекте, вынуждены направлять развитие сюжета и формировать поступки персонажей таким образом, чтобы они не противоречили избранному периоду.

Во-вторых, стиль повествования играет такую же значимую роль, как и сеттинг произведения. Используемая автором система ПОВ позволяет не только взглянуть на внутренние особенности характера каждого персонажа и его/ее восприятие действительности, но и повышает уровень субъективности текста, во многом зависящего от особенностей мировоззрения протагониста.

Данные свойства оказывают непосредственное воздействие на передачу образов женщин. В цикле романов «Песнь льда и огня» представительницы прекрасного пола находятся в специфической Псевдосредневековой среде. Черты социального, культурного и исторического строя формируют их поведение и реакцию. Помимо этого, субъективность восприятия женскими персонажами окружающей их

реальности добавляет процессу анализа и типологии героинь некоторые сложности, но делают его более интересным и глубоким, что и будет показано в последующих частях диссертации.

### **2.3. Типологический подход к анализу женских образов**

Типологический подход к изучению литературы берет свое начало в идее о сходстве явлений, сюжетов, элементов, мотивов и образов в сочинениях авторов различных стран и эпох. Основоположниками данного направления в изучении и классификации литературных явлений стали такие отечественные и зарубежные ученые, как А. Н. Веселовский, Ю. М. Лотман, Ю. В. Манн, Г. Н. Пospelов, М. Б. Храпченко, У. Р. Фохт и др. Феномен фэнтези не является изолированным от общей системы мировой литературы, поэтому типологический подход к изучению этого феномена в целом и отдельных образов в частности является актуальным.

Подобно сравнительно-историческому анализу, типологический подход к изучению нарративов выделяет литературные элементы, «раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, принадлежности данного явления к определенному типу, роду» [Храпченко, 1968: 246]. Литературная общность подразумевает повторяющиеся, сквозные элементы, которые могут быть выявлены в различных культурах и художественных работах.

Такой подход прослеживается и в создании или воспроизведении образов, типичных для литературы. Согласно «Словарю литературоведческих терминов» под редакцией С. П. Белокуровой, образ есть не что иное, как обобщенное отражение действительности в художественной форме. При этом подчеркивается, что образ обладает определенной двойственностью: с одной стороны, он характеризуется «индивидуализированным художественным описанием», а с другой – несет

в себе обобщающее начало [Белокурова, 2005]. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина в статье, посвященной художественному образу, отмечается, что он определенно обладает отпечатком «авторской идейности» и необходим для смысловой коммуникации в рамках различных культур [Роднянская, 2001: 670]. Таким образом, считается, что в основе художественного образа лежит некая культурная общность, которая затем трансформируется созидательной волей писателя, приобретая, помимо общих черт, индивидуальные особенности.

Литература, как и любая другая форма осмысленного искусства, является репрезентацией реального мира, способствует его воспроизведению в образно-символическом ключе [Губман, 1997: 159]. Это подразумевает, что в литературных образах немалую роль играют установки и психологические аспекты, которые свойственны человеку как разумному виду. Данная идея сформировалась в том числе на основе работ известного швейцарского психолога, К. Юнга, разработавшего теорию, согласно которой в психике существуют определенные формы, которые распространены вездесущно и повсюду [Юнг, 1997: 10]. Ученые характеризуют их как архетипы и отмечают, что они являются врожденными, универсальным, представляя коллективный опыт, что, однако, не вполне осознается людьми [Балашова, 2019: 320]. С точки зрения психоанализа, архетип – врожденный, унаследованный паттерн психологических проявлений, связанный с инстинктами и воплощающийся при достаточной активации в поведении или эмоциях [Мур, 2000: 33]. Само значение слова происходит от греческой лексемы *archetypos*, что означает «первообраз».

В основе архетипа лежит общая коллективная психологическая установка, включающая в себя ценности, мотивы и идеи. Согласно К. Юнгу, «архетип – это система способов понимания и переживания мира, которая коренится в бессознательном слое человеческой психики, имеет

априорный, врожденный характер и является сходной у всех людей» [Юнг, 1997: 64]. Эти установки могут быть абстрактными по своей природе, но приобретают конкретность в определенной культуре или субкультуре. Все они являются неотъемлемой частью человека и, наряду с его сознательным и бессознательным, определяют поведение индивида [Антонян, 2007].

Интересно подчеркнуть, что архетипы изначально формировались в одном из древнейших литературных пластов – мифологическом. Швейцарский психолог констатирует наличие в любой мифологической системе группы образов, названной им архетипическим слоем или слоем первообразов [Юнг, 1997]. Следовательно, ученые приходят к выводу, что термин *архетип* обозначает наиболее общие, фундаментальные и общечеловеческие мифологические мотивы, которые лежат в основе любых художественных и мифологических структур, иногда утрачивая оригинальную связь с идеями К. Юнга [Аверинцев, 1970: 112]. Он нередко подчеркивал, что количество архетипов практически безгранично [Юнг, 1997]. Приведем сводную таблицу наиболее важных архетипов, которую представляет в своих работах швейцарский психолог (Таблица 2).

<b>Архетип</b>	<b>Определение</b>
Анима	Бессознательная женская сторона личности мужчины.
Анимус	Бессознательная мужская сторона личности женщины.
Персона	Социальная роль человека, проистекающая из общественных ожиданий и обучения в раннем возрасте.
Тень	Бессознательная противоположность того, что индивид настойчиво утверждает в сознании.
Самость	Воплощение целостности и гармонии, регулирующий центр личности.
Мудрец	Персонификация жизненной мудрости и зрелости.
Бог	Конечная реализация психической реальности,

	спроецированной на внешний мир.
--	---------------------------------

### Таблица 2. Архетипы К. Юнга

Последователи К. Юнга, так или иначе, стремились дифференцировать его идеи, предлагая свой взгляд на архетипы и архетипические образы. Американский мифологист Дж. Кэмпбелл развивал теорию героя, согласно которой большинство мифов имеют единую сюжетную структуру, показывая путешествие архетипического героя и выступая как мономиф [Кэмпбелл, 1997]. Несмотря на то, что работы Дж. Кэмпбелла подвергались критике за редуционистский подход к мифам [Dundes, 2005], его трактовка теории К. Юнга послужила толчком к формированию других направлений, в которых проводились многочисленные исследования.

Американский психолог, Дж. Биби (J. Beebe), представляет систему, состоящую из восьми архетипов, связанных с четырьмя основными функциями индивида (ощущение, чувство, мышление, интуиция) и двумя аттитюдами (интроверсия, экстраверсия) [Beebe, 2005]. Исследователь выделяет следующие архетипы: герой, героиня, отец, мать, младенец, девственница, анимус, анима [Там же].

Приведенные выше классификации архетипов наглядно показывают, что как литературоведы, так и психологи используют различные подходы для формирования архетипических систем. Особенностью самого архетипа является его практическая вариативность. Применительно к литературоведению архетипы трансформируются, в том числе и в неодушевленные референты. Так, исследователи литературного творчества выделяют такие архетипы, как *дом* (Э. С. Сергеева, А. С. Афанасьева), *дерево* (Е. А. Барляева, М. А. Арина), *дорога* (Ю. А. Цимбалова, Е. Н. Рымарева) и др. Отечественный ученый И. А. Романов отмечает и иные разновидности, связанные с неодушевленными референтами, например, *окно*, *лес*, *вода* [Романов, 2020: 43]. Это подразумевает высокий

уровень подвижности и изменчивости самого архетипа, что обусловлено непосредственно сущностью данного феномена.

А. Ю. Большакова, ссылаясь на работы швейцарского психолога, отмечает, что работа с архетипом, изначально заложенным в человеческом менталитете для воспроизведения тех или иных жизненных сущностей, подразумевает наличие художественного замысла и его преобразование в литературное творение. Ученый подчеркивает, что творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, его развертывания и пластического оформления — вплоть до завершения произведения искусства [Большакова, 2001: 169]. Соответственно, литературный архетип видоизменяется, но продолжает сохранять основополагающие и определяющие его черты.

Е. М. Мелетинский в своей работе «О литературных архетипах» отмечает, что «попытки представить архетипические мотивы в виде строгой системы, особенно системы иерархической, ни к чему не приводят» [Мелетинский, 1994: 51]. Несмотря на это, система типологизации образов на основе архетипов может использоваться в контексте анализа образов персонажей с опорой на мифологические системы и повторяющиеся мотивы. Мифология «является обязательным фундаментом всякого типа общественного устройства, всякого способа мировосприятия, обеспечивает «связь времен», помогает составить целостное представление о путях развития культуры различных обществ» [Власенко, 2005]. Ранее уже была отмечена тесная связь фантастического творчества с мировым мифологическим наследием, что позволяет использовать инструмент, разработанный на основе архетипов, при работе с анализом образов персонажей. При этом архаические мотивы классической мифологии расширяются, видоизменяются и, начиная со средних веков, нередко сочетаются с христианско-мифологическими, «сформировавшимися в лоне библейской мифологии» [Чернец, 1999: 22].

Эта цитата подтверждает идеи К. Юнга о том, что архетип как феномен остается подвижным и постоянно изменчивым. Помимо мифологического наследия нередко на тот или иной архетип оказывают влияние религия и исторические события, которые остаются в коллективной памяти народа.

Следовательно, необходимо выделить основные архетипы, присущие мифологическим системам, литературе, религии и культуре в равной степени. Зарубежный исследователь, С. Гроф (S. Groff), считает, что среди множества архетипов существуют универсалии, которые несут в себе объединение социальных, психологических, биологических аспектов действительности. К таковым относятся архетип *женщина* в целом и архетип *мать*, в частности [Гроф, 1994]. Архетип *великая мать* встречается в подавляющем большинстве мифологических систем. Он олицетворяет женщину, регулирующую природные явления, во власти которой находятся все аспекты жизни [Платицына, 2008: 120]. *Великая мать* не только дарует жизнь, но и отнимает ее [Neumann, 2015: 67]. Это мистический, сакральный архетип. В дальнейшем, с появлением в европейской культуре христианства, он начинает прочно ассоциироваться с Девой Марией или Богородицей. Особо отметим, что почитание святой сливается с языческими верованиями и образом Матери-Земли в дохристианских культурах [Темкин, 2016: 223].

Мать есть у любого индивида. Она является первой женской фигурой в его/ее жизни. Черты богинь, святых и простых человеческих женщин в коллективном восприятии сливаются, что наделяет этот архетип наибольшей вариативностью и большим количеством характеристик. В нем выделяются следующие элементы: забота, эмпатия, мудрость, плодородие, магическое воскрешение, нечто тайное, темное или загадочное [Юнг, 1997]. В христианской культуре к перечисленным выше моментам могут также присоединяться эпитеты «чистая» или «безгрешная», часто используемые по отношению к Деве Марии. В



коллективном сознании мать ассоциируется с жертвенностью и милосердием.

Интересно подчеркнуть, что Дж. Мартин разработал специальную религиозную систему для своего вымышленного мира, в пантеоне которой также присутствует Мать, как одно из воплощений единого бога. Матери поклоняются женщины, в основном замужние, прося защиты и здоровья для своих детей. Она умиряет гневные порывы, и именно к ней обращаются, прося о милосердии. При этом автор пишет о двойственности Матери, которая, защищая своих детей, может быть свирепее Воина [Martin, 2011: 265].

Этот архетип занимает важнейшее место в повествованиях прозаика, поскольку сам Дж. Мартин в беседе с журналистом, говорит следующее: «Well, I wanted to make a strong mother character» [Martin, 2012]. Иными словами, автор подтверждает, что стремился создать сильный женский персонаж-мать. Соответствие образа архетипу *мать* в данном контексте выступает как противопоставление остальным архетипам, ассоциирующимся с женскими персонажами.

Архетип *дитя*, используемый в настоящей диссертации в рамках анализа женских образов, характеризуется тесной связью с архетипом *мать*. Он универсален с точки зрения феминного и маскулинного посылов, имея давнее происхождение, поскольку период детства присущ практически всем живым существам на планете Земля. В христианской религии главным ребенком становится сам Иисус Христос. При этом у К. Юнга выделен именно архетип *божественное дитя* [Юнг, 1997]. На протяжении веков он воспроизводится художниками, причем младенец часто изображается на руках у матери, символизируя Богородицу и ее ребенка (Р. Санти, Л. Да Винчи, Я. Ванн Эйк и др.). Особая связь матери и ее дитя прослеживается в литературе. Так, исследователи часто выделяют самостоятельный архетип *мать и дитя* [Янбаев, 2021]. Однако архетип *дитя* также может быть использован независимо. Он обладает такими

характеристиками, как простота, наивность, открытость души, веселость, игривость, непорочность.

В течение долгого времени данный архетип лишь иногда встречался в нарративах писателей, поскольку отсутствовало само понятие «детской литературы». Исключением были народные сказки, позднее записанные различными авторами. Героями подобных поучительных историй часто были именно дети, однако, например, в китайских народных сказках герой-ребенок обладает взрослыми характеристиками: он либо выступает в качестве защитника своего народа (группы людей), либо изображается преданным членом семьи, готовым совершить самопожертвование [Lechner, 1991: 174]. В европейских сказках персонажи-дети могут быть представлены не совсем человеческими существами (Мальчик с Пальчик, Пиннокио). Появление этих образов может быть связано с тем, что институт детства в литературных работах отсутствовал, как таковой. В жизни самые младшие члены семьи воспринимались, скорее, как рабочая сила, в связи с чем им приходилось очень быстро взрослеть.

С возникновением детской литературы архетип *дитя* стал встречаться гораздо чаще, появились целые серии книг, посвященные детям и подросткам: «Приключения Тома Сойера», М. Твен, (M. Twain, 1835–1910, “The Adventures of Tom Sawyer”, 1876); «Поллианна», Э. Портер, (A. Porter, 1968–1920, “Pollyanna”, 1913) и др. В фэнтези-произведениях, особенно ориентированных на аудиторию более молодых читателей, дети и подростки часто становятся главными героями. Повествование одной из самых популярных серий книг о Гарри Поттере начинается именно в тот момент, когда герою исполняется одиннадцать лет. Таким образом, архетип *дитя* обнаруживается в современной литературе достаточно часто.

Архетип *жертва* также нередко встречается в текстах и, аналогично архетипу *мать*, он претерпевает определенные изменения с течением времени и развитием социума. Изначально архетип *жертва* являлся

универсальным мифологическим концептом, необходимым, например, для смены старого бога на нового [Ищенко, 2019: 41]. Это сакральная жертва, требуемая для обновления и завершения круговорота жизни. Несколько другую коннотацию данный архетип получает с распространением христианства, где главной жертвой во имя искупления человеческих грехов становится Иисус Христос [Немыченков, 2017]. Особенно отмечается его чистота и смирение, беззащитность перед внешней угрозой.

В современной трактовке архетип *жертва* чаще всего сопоставляется с понятием виктимности, т.е. психологической предрасположенности человека к тому, чтобы попасть под влияние внешних обстоятельств, социального воздействия, психологического и физического насилия [Кондратьев, 2011: 67]. Иногда такая жертва не только не может противиться действиям своего мучителя, но начинает испытывать так называемый стокгольмский синдром, неоднократно описанный психологами. Это явление объясняет нелогичное на первый взгляд поведение, в рамках которого угнетаемый оправдывает и защищает своего угнетателя [Ильюк, 2017: 42].

Таким образом, рассматриваемое явление можно охарактеризовать наличием следующих доминантных качеств: угнетенность, физическое и/или психологическое насилие, зависимое положение, невозможность распоряжаться своей свободой, страх, покорность обстоятельствам. В зарубежной и отечественной литературе архетип *жертва* встречается повсеместно, причем как в библейском толковании, так и в более современном, виктимном. Чаще всего его воплощает персонаж, находящийся в зависимом, угнетенном положении, и при этом не предпринимающий или не имеющий возможности предпринять какие-либо действия ради своего спасения.

В отличие от архетипа *жертва*, архетип *мститель*, возможно, является самым редким среди рассматриваемых в нашем исследовании. Само понятие мести сформировалось на самом раннем этапе развития

общества и, фактически, выразалось в примитивной идеологии «око за око», дошедшей и до наших дней. В дальнейшем христианская философия предписывала придерживаться идеи всепрощения, а мстительность воспринималась не как справедливое и обоснованное желание чем-то ответить на зло, а как порок. Тем не менее это качество по-прежнему сохраняется в человеке, как напоминание о некоей первобытности. Месть всегда связана со смертью, прямо или метафорически: от непосредственного убийства, до социальной обструкции, нравственного падения.

Архетип *мститель* воплощает в себе следующие характеристики: ненависть, злоба, желание отомстить, целеустремленность, аскетизм, потеря собственного «я». Последнее иногда происходит из-за полной концентрации такого персонажа на конкретной цели отмщения. Данный архетип встречается в творчестве как отечественных, так и иностранных писателей. В зарубежной литературе основы образа мстителя были заложены еще в древнегреческом театре («Антигона», Софокл) [Tella, 2021: 15]. В христианстве месть порицается. Так, высказывание: «кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую», приписываемое Иисусу Христу, подчеркивает это.

В фэнтези-сочинениях архетип *мститель* встречается нередко. Зачастую именно месть становится движущей силой, благодаря которой главный герой отправляется в какое-либо путешествие для выполнения квеста. В таких случаях подобного персонажа не всегда можно назвать воплощением архетипа *мститель*. В качестве примера показательны работы уже упоминавшихся авторов, в частности, К. Паolini, Дж. Толкина, Р. Куанга, Дж. Аберкромби. Популярность использования отдельных элементов архетипа *мститель* объясняется, в некоторых случаях, творческой условностью: главному герою или героине нужен какой-либо повод, чтобы сюжет начал развиваться.

Архетип *воительница* наравне с архетипом *мститель* встречается в фэнтези-прозе достаточно часто. Аналогично другим, он тоже берет свое начало в древнегреческих и скандинавских мифах, однако и реальные исторические хроники ссылаются на народы, у кого ратным делом женщины занимались наравне с мужчинами [Досымбаева, 2019: 57]. Советский исследователь О. М. Косвен считает, что о подобных явлениях сообщали греческий писатель и философ Плутарх, а также средневековый историк Ян Длугош [Косвен, 1947]. Исследователи расходятся во мнениях относительно истоков появления изображений женщин-воительниц в мифологии. Так, отечественный ученый, И. В. Котина, предполагает, что это связано с еще более древним культом Великой Матери, о котором говорилось выше [Котина, 2010]. Другой версией является несколько утрированное восприятие древними греками женщин сарматских племен, обитавших на территориях, которые впоследствии стали характеризоваться как царства амазонок. Так или иначе, но изображение женщины-воительницы появляется не только в древнегреческих мифах.

В скандинавской мифологии можно обнаружить наличие валькирий — дев-воительниц. Их задачей являлся сбор павших в битве и дальнейшее движение душ доблестных воинов в направлении Вальхаллы. Под валькирическими мифами понимается совокупность сюжетов, в которых участвуют эти крылатые девы [Таланова, 2010: 91]. Кроме своей обязанности переносить души погибших, в более поздних мифах валькирии также стали отвечать за проведение суда и коллективное вынесение приговора.

В европейской культуре, помимо персонажей из германоскандинавского мифологического наследия, главной девой-воительницей является Жанна Д'Арк. Эта девушка стала символом борьбы за независимость Франции, а позже была канонизирована. На всех иллюстрациях и портретах, написанных, впрочем, уже после произошедших событий, Жанна Д'Арк изображается в мужских доспехах

(художники Ш. Леневё, Ж. Энгр), поскольку она официально получила разрешение церкви на ношение одежды для лиц противоположного пола. Доподлинно известно, что эта историческая личность руководила армией в нескольких походах. При этом при жизни Д'Арк была осуждена за колдовство и казнена. Христианская религия, и, что более важно, общество подвергло ее обструкции.

Собирательный архетип *воительница* вмещает в себя несколько основополагающих характеристик: доблесть, мужество, воинские умения, сила. Важно отметить, что данный архетип также включает в себя стремление к справедливости. Это является как мифологическим наследием изображения валькирий, так и референцией к борьбе Жанны Д'Арк. Интересно, что знаковым проявлением указанного аспекта является некое отступление от феминности, присущей женщине. Согласно легендам, амазонки для удобства стрельбы из лука выжигали себе одну грудь. Орлеанская Дева, как уже было отмечено выше, предпочитала носить мужской костюм. В христианской традиции этот архетип порицается, во многом благодаря традиционным установкам, касающимся подчиненного положения женщины, верной помощницы своего мужа, но не воительницы. Подобные верования отчасти были причиной обвинения Жанны Д'Арк в ереси.

В литературе архетип *воительница* после мифологического периода долгое время отсутствовал, однако на волне социалистического движения и героизации женщины, как «воительницы труда», такие образы начинают встречаться все чаще [Кудрицкая, 2022: 425]. Тем не менее настоящим прорывом в популяризации данного архетипа становятся именно фэнтези-произведения. Многие авторы вводят в повествование героинь, которые соответствуют этому архетипу. Среди них можно назвать следующие имена: К. Паолини, Н. Перумов, Р. Сальваторе, А. Сапковский, Дж. Толкин и др. Несомненно, этот список может быть значительно расширен,

поскольку женщина-воин для фэнтези стала одним из ведущих архетипов, который встречается практически повсеместно.

Следующие два архетипа, которые мы выделяем в данном исследовании, имеют определенное сходство, и характерны они только для женских образов. Это архетипы *возлюбленная* и *искусительница*. Первый сформировался в мифологии и получил особое прочтение в средневековую эпоху. Возлюбленная – это женщина, ради которой совершали подвиги мифические герои. Данный архетип воплощает в себе все позитивные феминные качества: красота, нежность, доброта, женская притягательность.

В качестве примера можно привести греческую богиню любви и красоты Афродиту. Любовь к женщине, согласно легендам, стала причиной одной из самых известных военных кампаний древности – Троянской войны [Федосеенко, 1995: 26]. Три богини сошлись в споре о том, кому должно принадлежать золотое яблоко и предложили юноше по имени Парис выбрать ту, которая больше остальных достойна обладать этим плодом. Герой выбрал именно Афродиту, ибо она пообещала ему взаимность Елены, прекраснейшей из женщин того времени [Токарев, 1988: 288]. Дальнейшее развитие архетип *возлюбленная* получил в образе Прекрасной Дамы в средневековой куртуазной литературе, поклонение которой возникло в XI–XII веках во Франции. В основе этой идеи лежали христианское служение объекту любви в платонической форме и эротическое влечение, идущее от античности [Букатова, 2017: 101]. В более поздний период развития литературного творчества, данный архетип можно было усмотреть в творениях различных авторов, особенно работающих в поэтической форме.

Искусительница, будучи также феминным архетипом, с одной стороны, по своим характеристикам очень схожа с возлюбленной. Ее можно охарактеризовать следующими чертами: притягательность, красота, соблазнительность. Однако главным отличием от описанного выше

архетипа является некая темная сторона этой представительницы прекрасного пола. Она представляет собой «роковую женщину», которая с помощью своей эротической притягательности манипулирует окружающими, в первую очередь, мужчинами. Эта особая власть, обусловленная физиологическим влечением последних, позволяет искусительнице преследовать и осуществлять свои собственные цели.

Данный архетип сформировался благодаря религиозным представлениям о греховности женской природы. Так, например, согласно этим учениям, Дьявол мог принимать образ девушки, чтобы соблазнить монаха-отшельника [Сулица, 2014: 169]. Дьявольский ареол вокруг искусительницы связывает этот архетип с темной стороной женского начала. Повышенная сексуальность воспринимается авторами преимущественно негативно, так как притягательность искусительницы объясняется «примитивными» плотскими желаниями. Однако современные писатели относятся к этому архетипу более благосклонно, поскольку феминистические движения, зародившиеся в середине прошлого века, пропагандировали, в том числе, свободу и естественность в отношении женской сексуальности. Так, особое распространение получил образ роковой женщины (*femme fatale*) [Новикова, 2015]. Поскольку в данном архетипе можно усмотреть определенный мистицизм и магическое начало, в фэнтези-литературе подобные женские персонажи часто обладают некой волшебной силой.

Следующий архетип *правитель* имеет одну из наиболее долгих историй, наравне с архетипом *мать*. Поскольку социальная иерархия общества зародилась в древнейшие времена, то он сформировался одновременно с появлением сословного разделения. В человеческом социуме всегда есть тот, кто ведет других за собой, управляет людьми, отличается своеобразной харизмой и личным притяжением. В религиозной традиции безусловным правителем признается сам Бог. Библейские сказания представляют множество архетипических образов царей (Давид,



Соломон, Иосафат и т.д.). В мифологических пантеонах также присутствуют верховные боги, которые по могуществу превосходят остальных: Зевс у древних греков, Один у скандинавов, Перун у славян. Данные примеры показывают, что архетип *правитель* сопровождает любую социально-культурную систему.

Анализируемый архетип ассоциируется со следующими характеристиками: власть, могущество, справедливость, лидерство. При этом правитель не обязательно является таковым по закону, он может быть лидером в конкретной группе, например, семье [Пирсон, 2005: 226]. Женщины-правители также встречаются в исторических хрониках, однако они, скорее, являются исключениями. Образы представительниц прекрасного пола, воплощающие этот архетип, в некоторых случаях обладают мужскими качествами, к которым относятся властность, целеустремленность, сильная воля. Однако одновременно с вышеупомянутыми аспектами дамы-правители могут обладать также и традиционно женскими чертами: мягкая сила, уступчивость, терпение.

Поскольку в своих нарративах Дж. Мартин неоднократно обращается к реальным историческим личностям, интересно кратко охарактеризовать наиболее яркую представительницу анализируемого архетипа *правитель*, которая, находясь у власти длительное время, смогла ввести Англию в «золотую эпоху». Это, безусловно, королева Елизавета I (Elizabeth the First), известная также как Королева-Девственница. Данный эпитет позволяет утверждать, что, несмотря на архетипические черты, присущие правителю, современники подчеркивали и феминную сторону королевы, сохранившей свое целомудрие.

В литературе данный архетип встречается достаточно часто, поскольку, как уже было сказано выше, правитель – не обязательно государь, это, в первую очередь, лидер и человек, в чьей власти находятся другие индивиды. Его женское воплощение встречается как в творчестве российских, так и зарубежных авторов. В фэнтези-произведениях этот

архетип закрепился достаточно прочно: писатели, помещая действие своих нарративов в Псевдосредневековье, часто изображают ярких героев-правителей. В качестве примера можно привести уже вышеупомянутых романистов: К. Паолини, Дж. Толкина, Р. Сальваторе и др.

Архетип *тиран* является своеобразным противопоставлением архетипу *правитель*. В более общем смысле это злодей, который стремится помешать герою-лидеру вершить благие дела. В мифологических системах у каждого главного бога имеется противник: Аид у Зевса, Локи у Одина, Велес у Перуна. В связи с этим можно утверждать, что тиран есть противоположная сущность правителя. В религиозной христианской традиции в качестве тирана выступает сам Сатана.

Реальные исторические хроники показывают, что в человеческом социуме тиран не всегда является однозначно злым человеком, зачастую это лишь неумелый руководитель, который оправдывает свои ошибки происками врагов. Если у представителя данного архетипа появляется реальная власть, то он может причинить значительный вред своему народу. Так, архетип *тиран* характеризуется следующими качествами: малодушие, предвзятость, трусость, злоба, жестокость, гневливость. Если в качестве примера представителя архетипа *правитель-женщина* была приведена Елизавета I, то архетипу *тиран* соответствует ее современница, Мария I (Mary I), еще одна известная историческая личность. В народе она получила прозвище Кровавая Мэри (Bloody Mary), поскольку ее царствование было отмечено массовыми репрессиями и казнями на почве вероисповедания.

Как и в случае с правителем, тиран может не обладать реальной властью, распространяя свое негативное влияние на близких. Именно это воплощение архетипа более всего встречается в мировой литературе. Тиран в таком случае может не наносить физического вреда своим жертвам, но он обладает над ними властью. Обычно она принимает форму

«бытового насилия» [Москалева, 2020]. Данный архетип часто встречается в мировой литературе, особенно в своей более упрощенной форме.

В этом параграфе предлагается инструмент типологизации женских персонажей на основе архетипов. Теория о коллективных повторяющихся образах, созданная психологом К. Юнгом, использована в качестве основы для разработки данного механизма. Однако было решено ее несколько трансформировать, чтобы использовать идеи и других авторов. Дело в том, что литература, хотя и отражает во многом человеческое «я», имеет более конкретные повторяющиеся образы. Для нашего исследования было выделено девять ключевых архетипов: *мать, дитя, жертва, мститель, воительница, возлюбленная, искусительница, правитель, тиран*. Универсальность отобранных архетипов доказана на основе исторических, культурных, религиозных и литературных примеров. Для большей наглядности в некоторых случаях были приведены случаи использования данных архетипов в фэнтези-работах. Важно отметить, что не все архетипы являются исключительно феминными.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В данной главе был проведен теоретический и практический анализ различных аспектов литературного творчества, которые напрямую связаны с настоящей диссертационной работой. Так, в первую очередь, было проанализировано такое многокомпонентное явление, как женская тема. После изучения работ ряда авторов, среди которых можно выделить труды А. С. Афанасьева, Т. Н. Бреевой, Е. Г. Кошкарковой, П. Чайлдса, Ш. Ортнер и др., был сделан вывод, что в современной науке женская тема понимается как совокупность нескольких ключевых качеств. Она может соотноситься как с творчеством авторов-женщин, так и авторов-мужчин, что объясняется неизменностью присутствия изучаемого явления в их творчестве.

Новая область исследований, которую принято называть гендерным литературоведением, изучающим, соответственно, литературу о представителях различных полов, является вариацией более широкого референта – *женская тема*. Обособление этого направления связано, в первую очередь, со все возрастающим интересом к трудностям и ограничениям, с которыми сталкиваются представительницы прекрасного пола в повседневной жизни.

Рефлексия авторов на тему гендерного и женского вопросов в фэнтези-литературе характеризуется более свободным подходом. Поскольку этот стиль в силу своей специфики имеет меньше ограничений и больше свободы творческого выражения, то можно утверждать, что писатели рассматривают указанные аспекты современного мироустройства несколько более вариативно. Кроме того, сам подход к изображению женских персонажей в фэнтези-нарративах претерпел определенные изменения. Если на заре развития стиля создатели фэнтези-произведений преимущественно придерживались традиционного подхода к описанию представительниц прекрасного пола, то со временем, особенно после

появления литературы для молодых читателей, их восприятие изменилось. Нередко в центр сюжета создатели произведений начали помещать процессы взросления девушек, их внутренние переживания. Более современные работы стали характеризоваться значительным количеством сильных героинь.

В предыдущей главе нами были проанализированы культурные и исторические предпосылки, которые оказали влияние на формирование творческого стиля Дж. Мартина. Однако специфика стиля фэнтези обусловлена также тем, что автору необходимо на страницах своего сочинения воспроизвести такой вымышленный мир, который будет вызывать у читателя доверие. Достоверность фэнтези-реальности закладывается, в том числе, с помощью внимательного отношения автора к деталям исторического периода, выступающего в качестве референтной эпохи. Американский писатель не отступает от этого принципа и в создании женских персонажей. Их поведение во многом обуславливается социальной средой, в которой они живут. Проанализировав работы историков и культурологов, мы пришли к выводу, что женские образы в цикле романов «Песнь льда и огня» воссозданы с достоверностью, присущей периоду Средневековья. Социальные и религиозные взаимоотношения, которые определяли жизнь женщины в тот период, оказывают прямое воздействие на героинь нарративов Дж. Мартина.

Помимо этого, внимание в диссертации было уделено также манере повествования романиста. Так, субъективность, присущая рассказу от третьего лица, позволяет автору в определенной степени манипулировать читателем. Для адекватного восприятия текста реципиенту необходимо обладать достаточно высоким уровнем читательской рецепции. Это оказывает непосредственное влияние на отношение к героиням, поступки которых не всегда выглядят рациональными с точки зрения современного человека, будучи обусловленными культурной и социальной средой, в которую их поместил создатель произведений.

Поскольку для анализа женских образов был выбран типологический подход, в настоящем исследовании необходимо было сформировать систему типов, в соответствии с которой представляется возможным классифицировать женские портреты. В качестве основы для этой системы использовалась теория архетипов, первоначально разработанная швейцарским психологом К. Юнгом, а затем доработанная другими исследователями. Для того, чтобы представить ее более полную картину, мы отобрали наиболее часто встречающиеся архетипы, охарактеризовав их с мифологической, религиозной, исторической и литературной точек зрения. Это позволило наиболее подробно охарактеризовать каждый из девяти выделенных архетипов: *мать, дитя, жертва, мститель, воительница, возлюбленная, искусительница, правитель, тиран.*

Чтобы подтвердить гипотезу, в качестве примеров были приведены реальные исторические личности, соответствующие некоторым вышеназванным архетипам. Это было сделано с учетом неоднократных высказываний писателя о том, что он обращался к хроникам и черпал вдохновение в исторических событиях. Использование религиозных традиций европейских народов позволило ему продемонстрировать, что перечисленные архетипы имеют тесную связь с существующим культурным кодом, который оказывает непосредственное влияние на создание любого художественного произведения. Упоминание литературных работ, в которых могут обнаруживаться образы, соответствующие тем или иным архетипам, позволяет подтвердить вышесказанное.

Проведенный анализ показал, что они действительно являются литературными и культурными универсалиями, встречаясь в художественных произведениях американских писателей. Следовательно, описанную выше типологическую систему на основе архетипов представляется возможным использовать для анализа женских образов в цикле романов Дж. Мартина «Песнь льда и огня».

### ГЛАВА 3. АРХЕТИПЫ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ЦИКЛЕ РОМАНОВ ДЖ. МАРТИНА «ПЕСНЬ ЛЬДА И ОГНЯ»

#### 3.1. *Мать и дитя*

В данной практической главе будет рассмотрена типология женских образов изучаемых романов на основе расширенной системы архетипов, представленной выше. В первую очередь, необходимо обосновать выбор образов, которые будут изучаться в рамках данной работы. Важно отметить, что нарративы Дж. Мартина отличаются значительным количеством персонажей, событий, географических объектов. Речь протагонистов изобилует отсылками к уже погибшим героям, которые не появляются на страницах романов, но чьи поступки в прошлом оказывают определенное влияние на текущее положение дел. При создании текста автор тщательно следит за родословной Великих и Малых домов, учитывая имеющиеся родственные связи, многовековые конфликты и земельные притязания лордов. С одной стороны, это позволяет читателю полностью погрузиться в повествование, а с другой – делает потенциальный анализ образов в достаточной степени объемной задачей для исследователя.

Сужение фокуса научного изыскания, описанное в предыдущих частях работы, несомненно, оставит в стороне нескольких действительно ярких и необычных протагонистов, однако позволит провести детальный анализ избранных образов на предмет их соответствия выявленным архетипам. Помимо этого, учитываются характеристики и восприятие каждой конкретной героини другими действующими лицами, что позволяет составить подробную галерею женских портретов в творчестве Дж. Мартина. Под данные критерии подходят шесть героинь: Кейтилин Старк, Санса Старк, Арья Старк, Серсея Ланнистер, Бриенна Тарт, Дейнерис Таргариен.

Архетип *мать*, как уже было отмечено выше, является одним из вечных образов, которые присутствуют, практически, в жизни каждого человека. При этом в фэнтези-сочинениях нередко мать главного героя, наоборот, отсутствует. Дж. Мартин решил исправить это упущение, создав образ Кейтилин Старк, женщины, которая, по словам самого автора, является аналогом Элеоноры Аквитанской в мире «Песни Льда и Огня»: «...the figure of the woman who accepted her role and functions with a narrow society and, nonetheless, achieves considerable influence and power and authority» [Martin, 2012]. Неизменно на протяжении всего повествования она демонстрирует подлинную приверженность своим детям и мужу, оставаясь верной девизу Дома, из которого была родом: «Family, duty, honor» [Martin, 2011: 743]. История Кейтилин, как и множества иных персонажей романов, началась задолго до описываемых в книгах событий. Перед восстанием Роберта Баратеона (Robert Baratheon), впоследствии свергнувшего династию Таргариенов и ставшего королем, дочь лорда Талли (Tully) должна была выйти замуж за наследника Дома Старков, однако этому не суждено было случиться: Безумный Король (The Mad King), отец Дейнерис Таргариен, казнил его по надуманному обвинению.

События разворачивались быстро, и, поскольку представители благородного сословия стремились гарантировать появление наследника титула и земель, Кейтилин сочеталась браком со вторым сыном Старков, Эддардом. Сразу после свадебной церемонии он отправился сражаться с силами Таргариенов на стороне своего друга-мятежника, а его жена, с самого начала супружества разлученная со своим мужем, направила всю свою любовь на новорожденного сына: «Her thoughts were more of Robb, the infant at her breast, than of the husband she scarcely knew» [Martin, 2011: 44]. Впоследствии она смогла понять, фактически, навязанного ей лорда Старка и даже испытать к нему романтические чувства, однако именно любовь к детям всегда была основой ее существования.



За этим последовали долгие годы мира, которые Кейтилин провела на Севере, в родовом замке Старков, став его хозяйкой и матерью пяти детей: Робба (Robb), Сансы, Арьи, Брана (Bran) и Рикона (Rickon), тем самым полностью выполнив свое предназначение жены благородного лорда и обеспечив его наследниками. Тем не менее, как сообщает автор, героиня могла бы подарить Эддарду и еще одного сына: «She was not too old. She could give him another son» [Martin, 2011: 40]. Единственным источником недовольства для Кейтилин стал незаконный сын супруга, Джон, которого тот привез с собой после окончания войны. Она, принимая тот факт, что у многих мужчин имеются незаконнорожденные отпрыски, ревнует его к мужу из-за их внешнего сходства — дети, появившиеся на свет в браке, значительно меньше похожи на отца. Женщина также опасается возможной угрозы своему старшему сыну со стороны бастарда в вопросах передачи власти: «Ned brought his bastard home with him, and called him “son” for all the north to see» [Martin, 2011: 44]. Своих же детей Кейтилин любит безмерно, понимая особенности и недостатки характера каждого из них. Однако в ее материнстве есть как светлая, так и темная стороны: она готова умереть ради своих детей, но не может полюбить несчастного мальчика-сироту, который всегда выказывал ей лишь почтение и уважение. Более того, когда ее сын решает сделать Джона своим законным наследником в случае своей гибели, она всячески противится этому: «A bastard cannot inherit» [Martin, 2011: 430]. Незаконное происхождение Джона по законам общества не дает ему права наследовать Роббу.

Прибытие королевской четы в Винтерфелл (Winterfell) начинает череду трагических событий, которые нарушают тихое счастье жены и матери. Бран, любимчик Кейтилин, срывается с башни, по которой он взбирался бесчисленное количество раз, и оказывается на грани жизни и смерти. Лорд Старк с дочерьми отбывает на Юг, а несчастная мать проводит все свое время, ухаживая за покалеченным ребенком с

невероятной самоотверженностью: «“I can’t leave him, even for a moment, not when any moment could be his last”» [Martin, 2011: 89]. Ее опека прерывается таинственным покушением на жизнь сына, ради которого она без раздумий готова пожертвовать собственной жизнью: «She ground her teeth together and tore at him, and all of a sudden he let go» [Martin, 2011: 90]. Кейтилин яростно, как дикая волчица, защищает свое дитя. Дж. Мартин разработал сложную символическую систему с гербом и девизом для каждого Дома: эмблемой Старков является лютоволк. Этот символизм прослеживается в поведении самоотверженной матери.

События разворачиваются стремительно, и, после военного совета с сыном и замковыми рыцарями, женщина решает отправиться на Юг к мужу, чтобы предупредить его об опасности, исходящей, по всей видимости, от Ланнистеров. На эту мысль ее навело секретное послание от сестры Лизы (Lisa). Кейтилин вынуждена оставить своих сыновей, но, попав в столицу инкогнито, не может увидеться и с дочерьми. Старки готовятся к войне. Волею случая Кейтилин встречается с младшим братом королевы, которую подозревает в убийстве Десницы короля (The King’s Hand), мужа своей сестры и наставника Эддарда Старка. Она берет карлика в плен и отправляется к сестре.

Контраст образов двух матерей поражает: вдова растит очень слабого здоровьем мальчика, которого в возрасте семи лет она еще не отлучила от груди. Лиза ревностно заботится о его благополучии, так же, как и Кейтилин печется о своих детях. Однако леди Старк — разумная, смелая женщина, понимающая, что ее дети нуждаются в ней лишь до определенного момента. И он вскоре настает — после казни Эддарда ее первенца называют Королем Севера (The King in the North). Кейтилин не перестает опекать своего сына, но отмечает, что с его новым статусом их отношения, безусловно, изменятся: «Kings do not listen half so attentively as sons» [Martin, 2011: 60]. Отныне она становится советницей при Роббе, помогая ему принимать решения и вести важные переговоры. Это мудрая

мать, поддерживающая ребенка, но не лишаящая его самостоятельности. Поначалу его кампания кажется успешной, а в плен удается захватить любимого брата королевы — Джейме Ланнистера (Jaime Lannister).

Страшным ударом для женщины становятся вести об убийстве ее младших сыновей и захвате Винтерфелла. Короля Севера предал воспитанник его отца, долгие годы деливший со Старками еду и кров. Мать оплакивает своих детей: «“I have no sons but Robb”» [Martin, 2011: 418]. Ее собеседница позднее вспоминает, каким тяжелым это событие стало для леди Старк: «She had sounded as if a knife were twisting her belly» [Martin, 2011: 111]. Кейтилин не знает, что мальчикам удалось спастись. Когда она рассказывает о своих детях, каждое ее слово пронизано любовью к ним: «Now I can never return to him [Bran], or hear him laugh again. <...> She [Sansa] will grow into a woman far more beautiful than I ever was, you can see that. <...> She [Arya] collected scabs as other girls collect dolls, and would say anything that came into her head» [Martin, 2011: 418]. Автор с удивительным мастерством передает чувства матери, оплакивающей своих детей.

Это трагическое происшествие становится очередным испытанием для Кейтилин. Стремление защитить свое потомство по-прежнему остается доминантой всех ее помыслов: «“I am no queen . . . only a mother who would keep her children safe, however she could”» [Martin, 2011: 299]. Она отправляется к Джейме Цареубийце (Kingslayer) и в обмен на его свободу заставляет того поклясться, что он вернет ей дочерей. Данный поступок оказывается роковым: знаменосец Робба, чьих детей на поле боя убил Ланнистер, требует от него высшей меры наказания для «предательницы». Король пытается усмирить их, что только усиливает конфликт, который приводит к казни одного из бунтовщиков. Некоторые вассалы покидают войско. Кейтилин находится под домашним арестом по велению сына. Женщина измотана страхом за своих детей, особенно тревожит ее судьба девочек. Леди Старк надеется, что Робб поймет, почему она совершила,

фактически, военное преступление: «He must forgive me, he is my own son, and Arya and Sansa are as much his blood as mine» [Martin, 2011: 132]. При этом мысли о погибших сыновьях никогда не оставляют ее: «Have I lost two sons, or three?» [Martin, 2011: 132]. Потеря доверия и уважения старшего сына для нее также значима, как и гибель младших детей. Вскоре их отношения подвергаются еще одному испытанию.

Робб Старк возвращается из очередного похода в сопровождении молодой жены, с которой он успел обвенчаться без позволения матери, нарушив заключенный ею же договор с влиятельным лордом Фреем (Frey). Подобное поведение юноши, едва вышедшего из подросткового возраста, легко объяснимо с физиологической точки зрения. Однако именно этот поступок служит первопричиной падения Дома Старков и гибели его матери. Интересен ход мыслей женщины, когда ей представляют невестку: «The first thought that flew across Catelyn's mind was, No, that cannot be, you are only a child. The second was, And besides, you have pledged another. The third was, Mother have mercy, Robb, what have you done» [Martin, 2011: 135]. Мать сразу понимает опасность, которой подвергается вся военная кампания сына, поскольку союзник Фрей гарантировал им большое стратегическое преимущество. Однако первая мысль – это не размышления военного советника, а сомнения родителя. Ее сын, первенец, стал мужчиной. Во вторую очередь она думает о том, что Робб нарушил данное им слово. Это указывает на недостаток в его воспитании. Мать никогда не перестает заботиться не только о физическом благополучии детей, ее беспокоит и их нравственный облик. Только узнав, что сын обесчестил девушку и после этого сразу же предложил ей руку и сердце, Кейтилин смягчается по отношению к невестке. Для нее очень важен моральный аспект развития детей.

Финалом ее истории становится так называемая Красная Свадьба, где предатель Фрей совместно с вассалом Старков, жадным до власти, подготавливает убийство всех верных королю северян. Этот эпизод

показан в книге через восприятие Кейтилин, он становится страшной кульминацией ее жизненного пути. Кровавая резня, нарушающая все законы гостеприимства, начинается прямо на свадебном пиру. Леди Старк, несмотря на собственные раны, стремится спасти своего сына: «“Please,” she said. “He is my son. My first son, and my last. Let him go. Let him go and I swear we will forget this”» [Martin, 2011: 480]. Женщиной движет материнская жертвенность: «They could do as they wished with her; imprison her, rape her, kill her, it made no matter. It was Robb she feared for» [Martin, 2011: 481]. Враги не внимают ее мольбам и на глазах у матери убивают последнего из ее сыновей.

Этот женский портрет поражает читателя своей откровенностью. Образ Кейтилин полностью соответствует архетипу *мать*: она любит своих детей, готова пожертвовать всем, что у нее есть, чтобы защитить их. Трагические удары судьбы героиня встречает храбро, оставаясь для сына верным советником, но постепенно все остальное, кроме судьбы детей, перестает ее заботить. При этом леди Старк не идеальная мать, в ее образе можно усмотреть и темную сторону этого архетипа. Ревностное желание защитить своих детей приводит к тому, что она не находит в себе сил полюбить и принять незаконного отпрыска мужа, Джона Сноу, она видит в нем лишь угрозу своему сыну.

Архетип *мать* является доминантным в образе Кейтилин еще и по той причине, что со смертью мужа ее цель — защищать и оберегать своих детей — не меняется. Постепенно она ожесточается, в ней остается все меньше милосердия к врагам. На Красной Свадьбе она берет в заложники одного из внуков лорда-предателя, обещая пощадить его в обмен на жизнь Робба. Однако, когда ее сына все равно убивают, леди Старк без малейших сомнений проводит кинжалом по горлу мальчика — милосердие, присущее матери, умирает в ней вместе с детьми.

Не все поступки данного персонажа кажутся логичными и дальновидными. Таковым является, например, ее решение захватить

карлика, брата королевы, без веских доказательств его участия в покушении на Брана. Сомнительным представляется заключение брачного договора для Робба без романтического интереса с его стороны; а также решение отпустить на свободу Цареубийцу. Тем не менее все эти действия совершаются исключительно под эгидой всепоглощающего материнского страха за своих детей. Это единственное, о чем способна думать Кейтилин. В данном образе проступают черты классического изображения самоотверженной, любящей, достаточно разумной матери. Тем сильнее оказывается контраст леди Старк с ее сестрой, которая не отдает себе отчета в том, как сильно она портит жизнь своему сыну, потакая всем его капризам.

Еще одной матерью в романе и, фактически, прямым антагонистом Кейтилин, является Серсея Ланнистер-Баратеон. Как и в случае с большинством других взрослых персонажей цикла ее предыстория показана автором достаточно подробно. Именно за счет такого подхода к изображению детства и юности уже сформировавшихся личностей протагонистов писателю удается создавать по-настоящему живые образы. Девочка родилась в семье богатейшего и влиятельнейшего лорда Семи Королевств, ближайшего советника и десницы короля. Она была старшим ребенком, так как появилась на свет, опередив своего брата-близнеца всего на несколько минут. В детстве брата и сестру было невозможно различить. Серсея привыкла считать Джейме частью самой себя: «We are one person in two bodies» [Martin, 2011: 331]. Она очень удивлялась, когда их стали воспитывать по-разному: «When Jaime was given his first sword, there was none for me. ‘What do I get?’ I remember asking. We were so much alike, I could never understand why they treated us so differently» [Martin, 2011: 452]. Подобное удивление показывает, что женщина видела себя и брата как единое целое.

Их связь была настолько тесной, что близнецы в самом раннем детстве вступили в близость: «‘Your brother?’ Ned said. ‘Or your lover?’»

“Both.” She did not flinch from the truth. “Since we were children together. And why not?”» [Martin, 2011: 331]. Близнецов поймала с поличным сама леди Ланнистер, пообещав все рассказать их отцу, суровому Тайвину (Tywin). Тогда они оба решили прекратить интимные отношения до дня свадьбы Серсеи. Отец пообещал ей, что она выйдет замуж за принца Рейгара (Rhaegar) Таргариена, но восстание Роберта Баратеона изменило судьбу юной девушки, как и многих других персонажей нарратива: «How many deaths might have been avoided? Cersei could have given the prince the sons he wanted, lions with purple eyes and silver manes ...» [Martin, 2011: 806]. Тайвин, пользуясь случаем, быстро организовал свадьбу своей дочери и нового правителя.

В ту пору Серсея была очень красива, ее волосы отливали золотом, а глаза сияли зеленым цветом. Молодой король, могучий великан, был под стать королеве. Однако любви в браке не было. Король со временем все чаще и чаще стал позволять себе измены, тем самым унижая свою гордую супругу: известно о нескольких его незаконных детях, которых королева, по мере возможности, старалась уничтожить. Тем не менее Серсея не терпит жалости: «“Save your pity for yourself, Lord Stark. I want none of it”» [Martin, 2011: 332]. Она считает ее проявлением слабости характера.

Когда Эддард Старк открывает тайну происхождения детей королевы, она начинает плести против него интриги, ибо готова отстаивать права (пусть и незаконные) своего сына на престол: «Cersei did not look away. <...> “You love your children, do you not?” “With all my heart.” “No less do I love mine”» [Martin, 2011: 332]. Словно разъяренная львица, защищающая своих детей, она без раздумий уничтожает всех врагов. Как и в случае с Кейтилин, здесь можно провести аналогию с символом Дома королевы: львом. Отметим, что леди Старк перенимает обычаи своего мужа, а Серсея остается верна Дому родителей — Ланнистерам, но не Баратеонам. Когда ее люди обнаруживают бастардов короля, женщина без раздумий приказывает им убить младенцев: «“I’ve also heard whispers that

Robert got a pair of twins on a serving wench at Casterly Rock, three years ago when he went west for Lord Tywin's tourney. Cersei had the babes killed, and sold the mother to a passing slaver» [Martin, 2011: 258]. Подобная жестокость демонстрирует сложный и достаточно противоречивый характер персонажа.

Серсея не утруждает себя моральным воспитанием своих отпрысков. Королеву не заботит садизм ее старшего сына, Джоффри (Joffrey), хотя и тревожит то, что его становится трудно контролировать: «“He was instructed to pardon Stark <...> but Joff took it upon himself to give the mob a better show. What was I to do?”» [Martin, 2011: 32]. Мальчик получает извращенное наслаждение, истязая животных и людей, и, став королем, начинает проявлять еще серьезные маниакальные наклонности. Именно воспитание матери, позволявшей ему любые выходки, сделало Джоффри таким: «He would need to find some way to winkle Tommen from her clutches before the boy became another Joffrey» [Martin, 2011: 526]. Остальные персонажи прекрасно это понимают.

Однако женщина постоянно демонстрирует сильную материнскую любовь. Расставание с детьми для нее чрезвычайно мучительно: «“Myrcella is my only daughter. Did you truly imagine that I would allow you to sell her like a bag of oats?”» [Martin, 2011: 171]. Когда Джоффри прямо на своем свадебном пиру выпивает отравленное вино, что приводит к его гибели, Серсея полностью утрачивает самообладание: «“Nooooo,” Cersei wailed, “Father help him, someone help him, my son, my son...” <...> When he heard Cersei's scream, he knew that it was over» [Martin, 2011: 564]. Теперь, когда власть переходит к ее младшему ребенку, малолетнему Томмену (Tommen), королева испытывает настоящую паранойю: «Yet every time she looked at Tommen, she saw Joffrey clawing at his throat. And when the boy began to cough the queen's heart stopped beating for a moment» [Martin, 2011: 141]. Несомненно, подобная, пусть и несколько эгоистичная любовь к детям позволяет утверждать, что образ Серсеи воплощает архетип *мать*.



Она защищает свое потомство от врагов, настоящих или надуманных, и не готова делить их привязанность с кем-то еще. Королева-регент ненавидит молодую и красивую невестку за то, что та постепенно очаровывает сына, уводя его из-под власти матери. Она не хочет, чтобы ее оставшийся в живых сын, ставший королем, сблизился со своей женой.

При этом, опираясь на характеристику Серсеи, можно сказать, что она воплощает не универсальный архетип *мать*, а имеет множество черт манипулятора. Это во многом связано с ее постоянным стремлением к власти, которое в конечном итоге заканчивается утратой собственного влияния. Как мать, королева обладает множеством противоположных качеств. С одной стороны, она стремится защитить своих отпрысков от любых угроз извне, даже ценой страшнейшего преступления — детоубийства. Однако вместе с этим Серсея не замечает, что именно ее воспитание породило настоящего монстра, Джоффри, отравленного на собственной свадьбе. Воцарение младшего сына на троне, совсем еще мальчика, открывает перед королевой-регентом возможность получить реальную власть над людьми, и в тот период материнская любовь для женщины отступает на второй план. К младшим детям Серсея относится как к продолжению самой себя, рассчитывая на их беспрекословное послушание. Она не готова делить их внимание с кем-либо еще и стремится полностью взять контроль в свои руки. Черты доминантного архетипа *мать* смешиваются с чертами архетипа *тиран*, что приводит к формированию вариации первого архетипа — *манипулятивная мать*.

У архетипа *мать* также имеется и некая мистическая сторона, связанная с языческими верованиями. Этот аспект раскрывается автором в образе Дейнерис Таргариен. Так, она носит под сердцем ребенка своего мужа и готовится к его рождению. Во время набега орды дотракийцев на мирное поселение, Дейнерис, не в силах вынести вид истязаемых воинами женщин, решает помочь им и сохранить их жизни: «“I will not have her harmed,” Dany said. “I claim her. Do as I command you, or Khal Drogo will

know the reason why”» [Martin, 2011: 607]. Дрого получает легкое ранение, но обеспокоенная Дейнерис просит пленницу вылечить мужа. Но ему постепенно становится все хуже, и, в конце концов, он падает с лошади. Девушка умоляет колдунью исцелить его с помощью магии: «“Save him.” <...> “This is bloodmagic, lady. Only death may pay for life”» [Martin, 2011: 646]. Та соглашается, но берет в обмен жизнь нерожденного сына Дейнерис, а потом обманывает ее. Дрого не исцеляется, а ребенок, по словам колдуньи, рождается уродцем: «He was scaled like a lizard, blind, with the stub of a tail and small leather wings like the wings of a bat» [Martin, 2011: 687]. Очнувшись после кровавого ритуала, Дейнерис первым делом спрашивает о драконьих яйцах, а не о своем дитя. Это ключевой момент, который поясняет, что роженица не осознала свое материнство, без раздумий обменяв жизнь своего будущего сына на жизнь мужа.

Героиня не может понять мотивы поступка ведьмы, ведь, казалось бы, она спасла ее от смерти: «“I spoke for you,” she said, anguished. “I saved you.” <...> “Saved me?” The Lhazareen woman spat. “I saw my god’s house burn. My home they burned as well. I saw the head of a baker who made my bread. I saw the head of a boy I had saved from deadeye fever”» [Martin, 2011: 690]. Это важный эпизод в развитии сюжета, который показывает, что Дейнерис не всегда способна видеть свои поступки со стороны, и, несмотря на самые благородные побуждения, ее действия нередко оказываются губительными для окружающих.

Она душит своего мужа подушкой, более не в силах выносить его страдания, и приказывает сложить погребальный костер, в котором будет находиться и ведьма. Взойдя на помост, героиня готовится сгореть вместе с телом возлюбленного, однако происходит нечто иное: «For the first time in hundreds of years, the night came alive with the music of dragons» [Martin, 2011: 731]. Она не только остается невредимой в пламени, но и неведомым образом воскрешает драконов из окаменевших яиц, к которым на протяжении всего повествования испытывала странную тягу. Дейнерис

становится матерью, но крайне необычной. Ее детьми являются драконы: «They are my children, she told herself, and if the maegi spoke truly, they are the only children I am ever like to have» [Martin, 2011: 75]. В дальнейшем девушка принимает титул Мать драконов (Mother of Dragons). Особая связь между ней и ее своеобразными детьми, опасными огнедышащими монстрами, о которых она, тем не менее, заботится, позволяет усмотреть в этом образе олицетворение таинственных и мистических характеристик архетипа *мать*. Кроме того, фактически, драконы рождены «непорочно», что в некотором роде пересекается с религиозной трактовкой архетипа и дает возможность охарактеризовать образ героини как соответствующий архетипу *мистическая мать*.

Позднее, когда Дейнерис становится лидером освободительной кампании, направленной против работорговцев, освобожденные люди проникаются к ней глубочайшей благодарностью, так же называя ее матерью: «“Mhysa! Mhysa!” Dany looked at Missandei. “What are they shouting?” “It means ‘Mother’”» [Martin, 2011: 404]. В данном контексте архетип *мать* оказывается тесно переплетенным с архетипом *правитель*, который заботится о своем народе, как о родных детях.

В целом, архетип *мать* в коллективном сознании более тесно связан с архетипом *дитя*, нежели с каким-либо другим. Эта связь закономерна по своей природе. В повествовании представлено несколько образов, которые соответствуют архетипу *дитя*. Однако следует отметить, что культурные и социальные особенности существенно сокращают период детства в вымышленном мире Дж. Мартина. Старшему сыну Кейтилин едва исполняется шестнадцать, когда он женится, а девочек принято выдавать замуж сразу после того, как они достигнут полового созревания. Кроме того, трагические события, происходящие по ходу развития сюжета, заставляют протагонистов взрослеть гораздо быстрее.

Так, Дейнерис накануне замужества, является, по сути, еще ребенком. Ей всего тринадцать лет, она отличается тихим и покорным

характером. В начале повествования девушке больше всего хочется забыть свое происхождение и титул: «Dany could hear the shouts of ragged children. For a moment she wished she could be out there with them, barefoot and breathless and dressed in tatters, with no past and no future» [Martin, 2011: 32]. Она страшится своего брата и боится разозлить его, а тот, в свою очередь, обвиняет ее во всех злоключениях семьи. Их мать умерла во время родов, чего юноша так и не смог простить сестре.

Тяготы жизни среди кочевников, замужество и власть, пусть и иллюзорная, меняют Дейнерис. Она постепенно взрослеет и даже начинает понимать, что ее истеричный и неуравновешенный брат вряд ли в состоянии стать тем королем из рода Таргариенов, который сможет вернуть себе власть. Более того, она стремится избавиться от покровительства рыцаря, Джораха Мормонта (Jorah Mormont), присягнувшего на верность Визерису: «“Wise child.” The knight smiled. “I am no child,” she told him fiercely» [Martin, 2011: 220]. Детство, которого юная королева, по сути, толком не знала, окончательно остается в прошлом после того, как она понимает, что ждет своего собственного ребенка. Позднее ее собеседники часто говорят о ней, сравнивая ее с подростком: «A child departed Qarth, as lost as she was lovely» [Martin, 2011: 176]. Однако замужество, перенесенные страдания и ответственность за народ лишают Дейнерис связи с архетипом *дитя*. В жестоком мире, созданном Дж. Мартиным, детство не длится слишком долго.

То же происходит и с Сансой Старк, старшей дочерью Кейтилин и Эддарда, которая в начале повествования является одиннадцатилетней девочкой. В отличие от наследницы Таргариенов, она растет и воспитывается в любви и заботе, отличаясь красотой, приятными манерами и, в целом, покладистым характером. Ее младшая сестра-сорванец, Арья, так описывает этого персонажа: «She [Sansa] did everything prettily. <...> Sansa had everything» [Martin, 2011: 69]. Отношения между

сестрами не складываются, и каждая из них в некотором смысле презирает другую.

Санса по-детски наивна и обожает сказания о прекрасных дамах и доблестных рыцарях. Суровая реальность пока еще не вторглась в ее тихий, упорядоченный мир. После объявления договоренности между королем и ее отцом о помолвке с наследником престола, Джоффри, девочка ощущает настоящее счастье: ее жених красив, она будет жить во дворце и станет королевой. Она не замечает жестокости принца и с легкостью отбрасывает кровные узы, пока не понимая, насколько они важны. Когда между детьми впервые случается конфликт, она встает на сторону принца, прекрасно зная, что он неправ. В самом начале повествования Санса воплощает архетип *дитя*: она наивна, невинна и несколько эгоистична. Например, когда ее отец уже начал предчувствовать опасность, исходящую от королевы, и решил отправить дочерей домой, она сообщает об этом Серсее, не горя желанием покинуть блистательную столицу и своего возлюбленного принца.

Жизнь девушки полностью меняется, когда ее отца объявляют предателем. Поскольку Арье удается убежать из замка, Санса остается единственным ценным заложником королевы. Она лишается всех своих детских иллюзий: ее мольбы, обращенные к Джоффри, остаются без ответа. Эддарда Старка, любимого отца, казнят у нее на глазах. После этого ужасающего события она хочет покончить с собой, выбросившись из окна, но мужество оставляет ее: «Perhaps I will die too, she told herself. <...> She could put an end to her suffering, and in the years to come the singers would write songs of her grief» [Martin, 2011: 507]. В этих словах Сансы еще присутствует детская театральность, она мечтает о том, как о ее гибели будут слагать песни.

Девушка оказывается в руках Серсеи в качестве ценной заложницы и потенциальной наследницы Севера. Она становится марионеткой в борьбе за власть, бесконечно подвергается издевательствам со стороны Джоффри.

Ее детская влюбленность превращается в ненависть, а само детство заканчивается в момент казни отца, и наивные мечты о прекрасном принце и сказочном замке разбиваются о суровую реальность. Оказавшись оторванной от матери и всех знаковых для нее взрослых, Санса теряет кровную защиту. Девушка перестает быть ребенком и по той причине, что ее тело проходит новый этап полового созревания: «It was as if her own body had betrayed her to Joffrey, unfurling a banner of Lannister crimson for all the world to see» [Martin, 2011: 405]. Она испытывает ужас — теперь ничто не стоит между ней и замужеством с ненавистным Джоффри.

Ее сестра Арья Старк, младшая дочь Кейтилин и Эддарда, в начале повествования предстает перед читателем в образе непослушного ребенка, увлекающегося несвойственными для представительниц прекрасного пола вещами — стрельбой из лука и фехтованием. Но, несмотря на бойкий характер, у ее родителей имеются определенные матримониальные планы на ее счет: «Arya and Sansa would marry the heirs of other great houses and go south as mistress of castles of their own» [Martin, 2011: 53]. Сама Арья твердо уверена в том, что такая судьба ей совсем не подходит, в отличие от сестры: «“You <...> will marry a king and rule his castle” <...> Arya screwed up her face. “No,” she said, “that’s Sansa”» [Martin, 2011: 239]. Очевидно, что в начале повествования, на момент которого девочке всего девять лет, этот образ соответствует архетипу *дитя*. Арья непосредственна, не любит подчиняться общепринятым правилам и нередко устраивает различные шалости. Ее пренебрежение к нормам этикета раздражает сестру: “You can’t look for rubies, the princess is expecting us. The queen invited us both.” “I don’t care,” Arya said» [Martin, 2011: 134]. Можно также сказать, что, в соответствии с архетипами, предложенными К. Пирсон, ее образ частично воплощает архетип *бунтарь* [Пирсон, 2005]. Так, ее сводный брат дарит сестре меч, а отец нанимает учителя, который преподает ей в Королевской Гавани основы обращения с оружием.

Арья часто принимают за мальчика: «It was the third time he had called her “boy.” “I’m a girl,” Arya objected. “Boy, girl,” Syrio Forel said. “You are a sword, that is all”» [Martin, 2011: 211]. В данном примере мы впервые можем увидеть некоторое обезличивание. Однако на протяжении первой книги этот образ действительно можно соотносить с архетипом *дитя*. Как и другим подросткам в нарративе, девочке приходится быстро повзрослеть. Когда ее отца берут под стражу, Арье удается сбежать, и впервые она совершает убийство: «Needle went through his leather jerkin and the white flesh of his belly and came out between his shoulder blades» [Martin, 2011: 493]. Невинность, присущая ребенку, оказывается утерянной, и последующие события завершают полный отход ее образа от архетипа *дитя*.

Девочка своими глазами наблюдает публичную казнь отца и даже решает спасти его, пробившись сквозь толпу, однако ее ловит один из людей Ночного Дозора (Night’s Watch), который набирает в столице рекрутов для ордена. Обрезав ей волосы, мужчина приказывает Арье отныне притворяться мальчиком по имени Арри (Arry) и сообщает, что планирует доставить ее домой, в Винтерфелл. Героиня сталкивается с другими новобранцами, большинство из которых оказываются насильниками и убийцами, которые вместо смерти выбрали пожизненную службу в Ночном Дозоре. Они продвигаются на Север, но вскоре попадают в ловушку бандитского отряда на службе Тайвина Ланнистера, и большинство из членов группы оказываются пленниками лорда в мрачном замке Харренхолл (Harrenhall).

Арья, своими глазами наблюдающая за пытками и казнями, которые совершают бандиты, ожесточается. Дочь благородного лорда, рожденная для жизни в замке и благополучного замужества, становится настоящим изгнанником. На этом этапе развития персонажа можно сказать, что данный образ больше не связан с архетипом *дитя*, поскольку Арья, фактически, лишается невинности и беззаботности, характерных для этого

архетипа. Дитя всегда находится под опекой, однако в описываемой ситуации девочка остается одна с ужасающими событиями, каждый день подвергая свою жизнь риску: «Every day she had seen someone die» [Martin, 2011: 223]. Такое суровое зрелище не позволяет образу девочки сохранить черты, характерные для архетипа *дитя*.

Таким образом, подводя итоги проведенному анализу, можно утверждать, что базовый архетип *мать* в нарративе, созданном писателем, демонстрирует удивительную вариативность. Даже исключительно положительный, как может показаться читателю, образ Кейтилин Старк имеет свою темную сторону: она не готова принять и полюбить сироту. Более того, в образах Серсеи и Дейнерис архетип *мать* оказывается тесно переплетенным с другими. Так, Дейнерис-мать одновременно воплощает архетип *правитель*. Дети Серсеи рождены от ее собственного брата, что считается страшнейшим грехом в Семи Королевствах (единственным исключением были Таргариены). Это позволяет говорить о том, что в образе Серсеи присутствуют черты, которые, вступая во взаимодействие с архетипом *мать*, создают новую вариацию этого классического архетипа — *манипулятивная мать*.

Те образы, которые были соотнесены с архетипом *дитя*, показывают, что героини Дейнерис, Сансы и Арьи очень быстро теряют элементы этого архетипа. Иными словами, повествование включает в себя динамичные женские портреты, которые склонны к процессам трансформации. Каждая из героинь в свое время приобретает частицы иного архетипа, что позволяет предположить наличие еще одной закономерности, связанной с подходом писателя к созданию персонажей: отсутствие статичности. Действующие лица постоянно развиваются. Это коррелирует с творческим стилем Дж. Мартина, который называет себя писателем-садовником. Ведь «посаженные» и созданные им цветы, по сути, — образы, неизменно растущие и меняющиеся.



Вариативность такого, казалось бы, базового архетипа как *мать* позволяет утверждать, что автор создает максимально разнообразные портреты. Мы проанализировали три образа, соответствующие одному и тому же архетипу, указанному выше, но каждый из них имеет свои отличительные черты. Закономерно и обратное: один образ может иметь черты нескольких архетипов, что можно наблюдать в отношении Дейнерис и Серсеи. Такой подход делает героинь уникальными и представляет широкую палитру разнообразных характеров, которые писатель демонстрирует читателю. В них нет однообразия, и каждая становится уникальным воплощением соответствующего архетипа.

### **3.2. Жертва и мститель**

Как и в случае с архетипами *мать* и *дитя*, архетипы *жертва* и *мститель* оказываются, фактически, противоположными друг другу. При этом нередко жертва, в течение длительного времени подвергавшаяся моральному или физическому насилию, затем сама становится агрессором, стремясь отомстить обидчикам. Именно такой путь проходит Арья Старк. В предыдущем параграфе было отмечено, что беззаботность и защищенность, присущие архетипу *дитя*, были утрачены девочкой безвозвратно.

Арья содержится в плену, и ее постоянно терзает страх: «Fear cuts deeper than swords, Arya would tell herself, but that did not make the fear go away» [Martin, 2011: 223]. Поскольку девочка не может распоряжаться собственной свободой, и на нее оказывается существенное моральное давление, на этом этапе развития образа можно усмотреть его соответствие архетипу *жертва*: «The direwolf was the sigil of the Starks, but Arya felt more a lamb, surrounded by a herd of other sheep» [Martin, 2011: 223]. Данный пример показывает, что героиня ощущает себя ягнёнком, ведомым на заклание, что подтверждает приведенное выше предположение. Чтобы

справиться с подобным всепоглощающим страхом, девочка придумывает для себя ежевечернюю «молитву», в которой перечисляет всех людей, заслуживающих, по ее мнению, смерти: «Every night Arya would say their names» [Martin, 2011: 227]. Это ее список мести. В приведенной цитате можно снова наблюдать, как автор объединяет черты нескольких архетипов в одном образе. Арья, будучи жертвой, тем не менее, мечтает о том, чтобы отомстить своим мучителям. Вскоре ей это удастся.

Еще до плена во время одной из стычек она спасла жизни трех пленников, один из которых оказался странным человеком по имени Якен Хгар (Jaen H'ghar). Очутившись в замке, он обещает вернуть девочке своеобразный долг, забрав три жизни: «Arya thought about the people she wanted dead» [Martin, 2011: 249]. Человек, называющий себя в третьем лице, выполняет обещание, и Арья думает о том, что, в действительности, сама совершила убийство этих людей: «She had killed Chiswyck with a whisper» [Martin, 2011: 251]. Так героиня начинает мстить своим мучителям. Когда долг Якена оказывается полностью уплаченным, он дает Арье железную монету, с помощью которой она сможет отправиться в один из вольных городов, где ее обучат искусству менять лицо по своему желанию, подобно своему неожиданному союзнику. Про себя она думает о том, что больше ничего не боится: «Arya chewed her lip and tried to think when her courage had come back. Jaen made me brave again» [Martin, 2011: 363]. Трансформация образа продолжается, и, несмотря на прежнее ограничение свободы, героиня избавляется от страха, одной из основополагающих характеристик архетипа *жертва*.

Замок переходит в руки северян, однако Арья больше не доверяет никому. Она обманом сбегает из замка, намереваясь отправиться к матери. Во время побега девочка совершает хладнокровное убийство стражника: «“You killed him!” Hot Pie gasped. “What did you think I would do?”» [Martin, 2011: 480]. Мужчина не был ее врагом и не находился в списке Арьи. Отсутствие малейшего сожаления о совершенном поступке позволяет

увидеть, что героиня ожесточилась и воспринимает весь мир вокруг себя в качестве настоящей угрозы. Она вновь оказывается во власти вооруженной группы благородных разбойников, которая в разгар войны нескольких королей, грабя близлежащие деревни, утверждает, что ее члены «сражаются за простой народ». Главарь этой банды собирается доставить Арию королю Роббу Старку, затребовав выкуп. Девочка встречается с несколькими удивительными людьми, одной из которых является ведьма. Колдунья чувствует исходящую от маленького худого подростка угрозу: «“I see you, wolf child. Blood child. I thought it was the lord who smelled of death ...”» [Martin, 2011: 407]. В этой цитате можно усмотреть определенный оксюморон: ведьма называет Арию «кровавым ребенком», что, фактически, объединяет архетипы *дитя* и *мститель*. В будущем трансформация образа героини завершится.

Не испытывая больше страха, девочка сбегает от товарищей только затем, чтобы снова попасть в руки нового тюремщика, дезертировавшего из столицы гвардейца Джоффри по прозвищу Пес (the Hound). Однако целеустремленность и упорство, проявляющиеся все больше и больше в характере Арьи, подталкивают ее к новому побегу, пусть даже и с риском для жизни: «She would never have a better chance to get away from him. I might drown, though. <...> Still, drowning might be better than King’s Landing» [Martin, 2011: 447]. Кроме того, она открыто заявляет о своей ненависти к Псу: «“No,” Arya spat back at him. “I’d like to kill you”» [Martin, 2011: 450]. Дело в том, что еще во время событий, описываемых в первой книге, Пес зарубил мечом сына простого кузнеца, друга девочки. Такое суровое наказание мальчик получил лишь за то, что, по настоянию Джоффри, посмел сразиться с принцем в учебном поединке. Арья ненавидит бывшего гвардейца короля: «Arya had prayed a hundred hundred times for the Hound to die...» [Martin, 2011: 483]. Он находится в ее списке мести.

Планам Пса, желающего продать Арья брату, не суждено сбыться. Девочка и мужчина прибывают на место именно в ту роковую ночь, когда все семейство Старков и их ближайших союзников убивают на Красной Свадьбе. Арья стремится попасть в замок, невзирая на опасность: «Arya spun away from him and darted for the gate» [Martin, 2011: 484]. Однако Пес оглушает ее и с риском для жизни вывозит в безопасное место. По дороге они встречают бандитов, которые пытали и убивали пленников в замке Харренхолл. Именно там девочка испытала наибольший страх за всю свою жизнь. Эти люди попадают в ее список мести. Арья с чувством удовлетворения вонзает меч в одного из них: «It was the easiest thing in the world for Arya to step up behind him and stab him» [Martin, 2011: 700]. От мертвого тела ее оттаскивает Пес, получивший серьезное ранение. Он больше не может сопровождать девочку, поэтому в весьма грубой форме приказывает ей окончить его мучения, однако Арья просто уходит, тем самым обрекая мужчину на мучительную гибель: «“Do you mean to make me beg, bitch? Do it! The gift of mercy... avenge your little Michael...” “Mysah. You don’t deserve the gift of mercy”» [Martin, 2011: 703]. Месть Арьи заключается в отказе даровать Псу быструю смерть. Сознательно она обрекает его на долгие муки, совершая тем самым задуманную месть. Девочка отправляется в Браавос (Braavos), намереваясь овладеть искусством изменять собственное лицо.

Дальнейшие события в жизни героини, изложенные в книгах, связаны именно с этим обучением. Арья должна отказаться от собственного имени, стать «ником», чтобы освоить мистическое мастерство, связанное с магией. В храме служителей этого таинственного культа человек задает ей вопрос, голодна ли она, но девочка думает, что изголодалась она не по еде: «“Are you hungry, child?” Yes, she thought, but not for food» [Martin, 2011: 78]. Поскольку искусство, которым она стремится овладеть, связано с наемными убийцами, такая загадочная фраза

означает, что Арья видит перед собой конечную цель — месть всем тем людям, которые виновны в гибели ее близких.

Память о доме и принадлежности к клану Старков всегда была для Арьи частью ее мировоззрения. Однако для того, чтобы мстить, она должна отказаться от своей личности. Тем не менее девочка не в силах расстаться с мечом, подаренным Джоном, в том числе и потому, что именно он служил орудием ее мести. Некоторые из убийств, которые Арья совершила, были вынужденными, поскольку погибшие люди стояли на пути к ее свободе. Об этих жертвах она тоже не сожалеет, расправа над мучителями вызывает у героини чувство глубокого удовлетворения.

Данный персонаж прошел длительный путь развития, но, в отличие от Дейнерис, которая стремилась стать лучше, боясь обнаружить в себе признаки безумия отца, Арья становится все более аморальной. Единственной целью ее существования является выживание для мести. Она лишена сострадания по отношению к своим врагам, к которым, по сути, можно причислить всех окружающих ее людей. Архетип *дитя*, которому в начале цикла соответствовал данный женский образ, быстро сменяется архетипом *жертва*, главной характеристикой которого является именно страх. Арья постоянно повторяет про себя следующую фразу: «Fear cuts deeper than swords» [Martin, 2011: 33]. В конце концов ей удастся избавиться от этого чувства, и архетип *жертва* постепенно трансформируется в архетип *мститель*. Она превращается в безжалостного и целеустремленного человека, который, в конечном итоге, отказывается от самого себя ради высшей цели отмщения.

Во время обучения девочке приходится примерять на себя несколько обликов: помощницы рыбака, попрошайки, дочери купца. Она не может справиться с одним из заданий, а потому на время теряет зрение. Однако служители возвращают ей способность видеть, чтобы она совершила еще одно заказное убийство. Каждый раз у подростка появляется новое имя, но ей не привыкать называться иначе, чем Арья Старк из Винтерфелла. Во

время своих скитаний она носила имена Арри, Ним (Nym), Нэн (Nan), Слепая Бэт (Blind Beth). В конце повествования ее принимают на официальное обучение в храм служителей культа. Отметим, что в двух последних книгах цикла Арья задействована всего лишь в пяти главах по сравнению с двадцатью восемью в предыдущих частях. Можно предположить, что автор завершил трансформацию образа персонажа, чье соответствие архетипу *мститель* окончательно сформировалось.

Образ сестры Арьи, Сансы, также в течение длительного времени можно соотносить с архетипом *жертва*. Она не стремится исправить собственное плачевное положение, предпочитая пассивное наблюдение. После гибели отца девушка становится марионеткой в руках Серсеи Ланнистер. Она полностью беззащитна и перед Джоффри. Молодой человек находит извращенное удовольствие в том, чтобы причинять ей страдания, заставляет своих рыцарей избивать ее: «“My mother tells me that it isn't fitting that a king should strike his wife. Ser Meryn”» [Martin, 2011: 508]. Постепенно героиня осознает, в каком положении она оказалась: «In life, the monsters win, she told herself» [Martin, 2011: 510]. Когда принц заставляет ее смотреть на отрубленную голову отца, у нее появляются мысли о том, чтобы столкнуть Джоффри со стены замка, однако ее мягко останавливает один из гвардейцев короля, Пес, единственный, проявляющий о ней грубую заботу. Момент был упущен, и последующая жизнь превращается для нее в настоящий ад.

Во второй книге Санса в начале развития сюжета задумывается о спасении, но затем становится абсолютно пассивной, словно прячась в свою «скорлупу». Она не осмеливается перечить мучителю, терпит все его издевательства. Здесь автор уделяет особенно много внимания одному из центральных женских персонажей, и поэтому проследить трансформацию архетипа *дитя*, воплощенного в этом образе, в архетип *жертва* довольно легко. Однако дух девушки сломлен не до конца: спасенный ею от казни шут обещает помочь ей сбежать. Санса не может повлиять на эти события.

Старк остается бездейственным наблюдателем, но надежда для нее сохраняется. Когда замок попадает в осаду войск брата покойного короля и его законного наследника, Пес пробирается в ее покои и обещает ей защиту: «North somewhere, anywhere.» <...> “I could keep you safe,” he gasped» [Martin, 2011: 460]. Девушка с трудом может вынести вид его обезображенного ожогами лица, она избегает смотреть на гвардейца, после чего он уходит. Будучи жертвой, Санса вновь проявляет пассивность, предпочитая ждать спасения от кого угодно, но только не от того, кто был, пусть и невольно, ее мучителем.

После выигранной с помощью Великого Дома Тиреллов (Tyrell), битвы, благосклонность короля меняется. По велению матери, он разрывает свою помолвку с Сансой, обещая руку и сердце Маргериты Тирелл (Margaery Tyrell). Санса ликует, ведь она больше не связана обязательствами, и наивно надеется, что теперь ее могут отпустить домой. То, насколько девушка запугана и подавлена, показывает сцена знакомства с матриархом Тиреллов и новой невестой Джоффри: «We have heard some troubling tales, however. Has this boy mistreated you? <...> “I can’t.” What if she tells him, what if she tells? He’ll kill me. “I never meant... my father was a traitor, my brother as well, I have the traitor’s blood, please, don’t make me say more”» [Martin, 2011: 60]. Санса рассказывает правду только после долгих уговоров: «“Joffrey is a monster. He’s evil and cruel, my lady, it’s so. And the queen as well”» [Martin, 2011: 61]. Эта сцена показывает, что образ Сансы соответствует архетипу *жертва*: автор в точности передает ее отчаяние, ужас перед мучителями, что подавляет ее личность и даже здравый смысл.

Впрочем, Тиреллы являются лишь еще одним Великим Домом, жаждущим власти. Они, как и Ланнистеры, рассматривают Сансу исключительно как представительницу семьи Старк, чьим приданным является Север. Девушка получает недвусмысленные намеки о том, что ее отдадут в жены наследнику Тиреллов. Наивно она представляет себе жизнь среди прекрасных садов. А то, что ее предполагаемый жених

хромает, старается принять без отвращения. Королева узнает о планах своих соперников и в кратчайшие сроки организует свадьбу Сансы со своим братом-карликом, Тирионом (Tygion). Мечты юной девушки о прекрасном лорде, который будет оберегать ее и любить, разбиваются окончательно. При этом она не предпринимает никаких попыток изменить что-нибудь в своей судьбе, вновь становясь жертвой интриг своих мучителей. Единственную попытку саботажа Санса предпринимает во время брачной церемонии, отказываясь преклонить колени, чтобы низкорослому жениху было удобнее накинуть на нее венчальный плащ.

Несмотря на уродство карлика, у него доброе сердце, поэтому он не настаивает на консуммации брака, отдавая должное юному возрасту невесты. Санса, отчаявшаяся в попытках найти хотя бы одного союзника в Королевской Гавани, не обращает внимания на своеобразную доброту Тириона. Глубже и глубже погружаясь в себя, она проводит свободное время в богороще, где иногда ее навещает шут, пообещавший помочь ей. Но известия об убийстве всех ее родных приводят к тому, что дух девушки оказывается окончательно сломленным: «He had expected anguish and anger when he told her of her brother's death, but Sansa's face had remained so still that for a moment he feared she had not understood. It was only later, with a heavy oaken door between them, that he heard her sobbing» [Martin, 2011: 539] Она плачет целыми днями, все больше молится и практически отказывается от пищи. Эта удручающая трансформация показана через призму восприятия ее другими персонажами, что позволяет автору еще более ярко представить данный образ через архетип *жертва*.

Однако с помощью Петира Бейлиша или Мизинца (Petyr Baelish, Little Finger), Сансе удастся сбежать из Королевской Гавани. Этого человека связывают с ней непростые отношения. Когда-то сын мелкого лорда воспитывался в доме Талли. Он осмелился просить руки Кейтилин, однако получил отказ. Его утешила ее младшая сестра, Лиза, сохранявшая к нему нежные чувства на протяжении всей жизни. Петир добился



удивительных высот, получив место в Малом Совете, но мотивы его поведения остаются невыясненными. Именно он организует побег Сансы при помощи шута, которого затем безжалостно приказывает убить.

Девушка находится в ужасе: из подаренной ей шутом «волшебной» сетки для волос выпадает один фальшивый камень. Она подозревает, что именно с помощью этого камня и был отравлен Джоффри, но боится думать об этом. Спасение оборачивается для нее новым шоком: шут-добряк, оказывается, продал Сансу за десять тысяч золотых монет, а настоящим героем является лорд Бейлиш, который едва ли достаивал ее добрым словом на протяжении всех мучений в замке: «If they are never certain who you are or what you want, they cannot know what you are like to do next. Remember that, Sansa, when you come to play the game» [Martin, 2011: 571]. Девушка вновь становится жертвой, хотя ее похититель производит впечатление спасителя. Тем не менее она думает, что не может полностью доверять Бейлишу. Санса скрывается под личиной его незаконнорожденной дочери, даже в мыслях запрещая себе произносить свое настоящее имя. Прибыв в родной дом Петира и встретив там свою тетю Лизу, девушка понимает, что опять оказывается в руках своеобразных игроков. Леди Аррен (Arryn) выходит замуж за Бейлиша, а Сансу планирует выдать замуж за своего сына — слабого мальчика, страдающего эпилепсией. Героиня снова становится жертвой чужих амбиций.

В Орлином Гнезде (The Eyrie), родовом замке Арренов, девушка понимает, что тетя относится к ней весьма неблагоприятно. Дело в ревности: Лиза с годами подурнела, а вот юная Санса, помимо того, что очень похожа на свою мать, растет настоящей красавицей. Неизвестно, какие мотивы двигают лордом Бейлишем, однако он целует девушку и свидетельницей этого поступка становится его новобрачная: «Sansa tried to step back, but he pulled her into his arms and suddenly he was kissing her. Feebly, she tried to squirm, but only succeeded in pressing herself more tightly

against him» [Martin, 2011: 747]. Санса пытается сопротивляться, обвиняя мужчину в неподобающем поведении. Данный эпизод показывает, что она не может распоряжаться даже собственным телом. Подобная реакция характерна именно для архетипа *жертва*.

Заканчивается это событие трагически: Лиза в порыве ревности пытается сбросить Сансу из замка вниз на отвесные скалы, однако Петир останавливает ее и признается в том, что всю жизнь любил только одну женщину – ее сестру, Кейтилин, после чего выталкивает жену в открытый люк. Юная Старк оказывается в сложном положении: если правда раскроется, лорды Долины (the lords of the Vale) обвинят ее в убийстве леди Аррен, матери наследника. Лорд Бейлиш умело манипулирует ею в своих интересах, заставляя солгать о гибели Лизы и притвориться его незаконнорожденной дочерью. Он хочет обвинить в этом событии похотливого менестреля, фаворита погибшей. Санса подчиняется желаниям лорда и впоследствии сама начинает верить в его версию произошедшего. Девушка не только помогает своему новому мучителю (или спасителю), принимая его правила «игры в престолы», она, фактически, сживаетея со своей новой личиной Алейны (Alayne): «I am Sansa Stark, Lord Eddard's daughter and Lady Catelyn's, the blood of Winterfell. She did not say it, though. <...> Lies and Arbor gold, she thought. "I am Alayne, Father. Who else would I be?"» [Martin, 2011: 124]. В рамках нарратива главы с ее участием теперь называются ее новым именем.

Повествование от лица Алейны в книгах завершается тем, что Петир признается ей в своих далеко идущих планах в случае ее замужества с Харольдом (Harold): «You are promised to Harrold Hardyng, sweetling, provided you can win his boyish heart» [Martin, 2011: 494]. Молодой человек – наследник Долины Аррен. В случае, если со слабосильным сыном Лизы что-нибудь случится, он займет место правителя. Лорд Бейлиш снова использует девушку в своих интересах, и она вынуждена подчиниться ему. Совершив побег из Королевской Гавани, Санса даже не пытается

вырваться из-под влияния Мизинца. Возможно, это связано с тем, что он по-своему заботится о ней. Для героини, на протяжении долгого времени не видевшей доброго отношения, такое поведение становится очень ценным. С другой стороны, хотя Петир объясняет девушке, что теперь она стала полноправной участницей «игры в престолы», она может не понимать настоящих мотивов лорда Бейлиша.

В отличие от Арьи, образ Сансы пока не демонстрирует соответствия архетипу *мститель* в его привычном понимании. Однако она косвенно оказывается соучастницей смерти Джоффри, тем самым совершая акт возмездия за свои мучения. Мотивы ее нового патрона (или манипулятора) Бейлиша, пока не ясны. Если предположить, что он действует на благо героини, то перед ней открываются впечатляющие перспективы: супруга властителя Долины, практически не тронутой междоусобной войной, и законная наследница Робба Старка, чьи люди, несомненно, захотят отомстить за его кровавое убийство. Можно предположить, что Санса сможет стать тем персонажем, который, наконец, отомстит за предательство. Дж. Мартин в этом месте нарратива ставит многоточие, обещая прояснить все в последующих книгах.

Дейнерис перед своим замужеством долгое время находится под покровительством брата, будучи в его полной власти. Визерис нередко применяет к ней физическое и психологическое насилие: «“You don’t want to wake the dragon, do you?” His fingers twisted her, the pinch cruelly hard through the rough fabric of her tunic» [Martin, 2011: 32]. Девушка страшится Визериса и боится разозлить его, а тот, в свою очередь, обвиняет ее во всех злоключениях семьи. Постоянные скитания и лишения озлобили его, и единственным желанием для него является возвращение трона. Именно по этой причине старший Таргариен решается на сделку: он отдает сестру варвару, а взамен получает его военную поддержку.

Сама Дейнерис всегда предполагала, что по достижению нужного возраста выйдет замуж за Визериса: «The line must be kept pure, Viserys had

told her a thousand times; theirs was the kingsblood, the golden blood of old Valyria, the blood of the dragon» [Martin, 2011: 34]. Однако она не противится решению брата, несмотря на сильный страх перед женихом. Соответствие архетипу *жертва* обуславливается зависимым положением и наличием мучителя-агрессора в лице Визериса. Дейнерис не предпринимает никаких попыток освободиться, а лишь покорно следует его указаниям.

Так, в течение всей первой книги героиня пытается примириться с новыми для себя условиями жизни в качестве жены правителя кочевников, кхала Дрого, но ей тяжело дается адаптация к незнакомой для себя культуре: «She would kill herself rather than go on, she decided one night ...» [Martin, 2011: 215]. Она все еще остается жертвой, страдая теперь от физического насилия со стороны своего мужа. И только после того, как во сне ей видится черный дракон, Дейнерис постепенно набирается сил и, что не менее важно, в ней формируется новый внутренний стержень. Она решает дать отпор своему брату и постепенно проникается уважением к собственному мужу. Тем не менее это может быть лишь признаком так называемого стокгольмского синдрома, который заставляет жертву испытывать симпатию к своему мучителю.

В сцене, которая по праву является одной из самых запоминающихся в первом романе, в образе Дейнерис, наконец, все меньше проявляются признаки архетипа *жертва*. Так, во время праздника в честь приближающегося рождения наследника Дрого, брат в состоянии опьянения начинает угрожать сестре с мечом в руках: «The sword point pushed through her silks and pricked at her navel» [Martin, 2011: 457]. В отместку за это ее супруг коронует Визериса расплавленным золотом. Героиня не останавливает мужа, понимая, что она освобождается от тирании брата.

Любопытно, что после гибели родственника, Дейнерис также перенимает черты архетипа *мститель*, однако в несколько измененном

варианте. Она борется за справедливость в своем собственном понимании. Целью героини является завоевание Семи Королевств, которые, как она считает, принадлежат ей по праву: «Remind him that I am Daenerys Stormborn, Mother of Dragons, the Unburnt, trueborn queen of the Seven Kingdoms of Westeros» [Martin, 2011: 322]. Для этого девушке необходима армия, которую она решает приобрести в городе работорговцев. Героиня срывает сделку, приказывая Безупречным (Unsullied) убить господ.

Дейнерис поступает так, потому что ей не по нраву любое угнетение индивида: «The rebellious slaves had been peeled like a man might peel an apple, in a long curling strip» [Martin, 2011: 261]. Она стремится не столько защитить слабых, сколько отомстить за свое собственное унижение, несмотря на тот факт, что ее мучитель уже мертв. Дейнерис уничтожает всех рабовладельцев в городе, но строго запрещает воинам калечить их детей: «Slay every man who wears a tokar or holds a whip, but harm no child under twelve» [Martin, 2011: 263]. В ней жива память о том, как над ней издевался родной брат, который должен был бы защищать ее: «Viserys should have protected me, but instead he hurt me and scared me worse [Martin, 2011: 259]. Позднее такое необдуманное нарушение многовековых устоев приведет к закономерным проблемам для девушки как для правителя. Но в случае уничтожения рабовладельческого строя, на котором держалась экономика большого региона, Дейнерис руководствовалась не политическими соображениями. В ней говорила жажда мщения. Следовательно, образ героини в данном контексте воплощает вариацию архетипа – *благородный мститель*. Она стремится восстановить справедливость невзирая на страдания, которые ее недальновидные поступки могут принести другим людям.

Жертва может подвергаться не только физическим унижениям, как это происходило в случае Сансы, Арьи и Дейнерис, но и социальной обструкции. В качестве примера можно привести Бриенну Тарт, девушке-воительнице на службе у Кейтилин Старк. Тартская Дева (Maiden of Tarth)

является единственной дочерью знатного лорда, пусть и не принадлежащего к Великим Домам, но владеющего немалым богатством. Однако его состояние не смогло сделать эту героиню счастливой. Ее особенностью является некрасивая, даже отталкивающая внешность. Персонажи романов описывают ее по-разному, но даже сама она признает свое уродство: «She was ugly besides, with a freckled, horsey face and teeth that seemed almost too big for her mouth» [Martin, 2011: 47]. Кейтилин Старк, впервые увидев ее, испытывает к ней сочувствие: «Is there any creature on earth as unfortunate as an ugly woman?» [Martin, 2011: 184]. Из-за установок социума, характерных для описываемого общества Псевдосредневековья, героиню постоянно высмеивают и оскорбляют: «She was prepared for coldness, for mockery, for hostility» [Martin, 2011: 165].

Будучи благородной леди, Бриенна, тем не менее, встречает совершенно другое, не куртуазное, отношение мужчин, которые видят в ее решении носить мужскую одежду и доспехи вызов традиционным устоям. Нередко она подвергается настоящей опасности: «“If a woman will behave like a camp follower, she cannot object to being treated like one. A war host is no place for a maiden.” <...> “The gods made men to fight, and women to bear children”» [Martin, 2011: 167]. Подобное отношение мужчин, не желающих видеть в ней равного себе воина, постоянные издевки и угрозы делают девушку крайне замкнутой. Она по-настоящему открывается только тем людям, которые выказывают уважение к ее убеждениям. Одной из таких оказывается Кейтилин Старк.

Очевидно, что Бриенна соответствует архетипу *жертва*: она подвергается психологическому насилию, социальной обструкции и, безусловно, испытывает страх. При этом нельзя сказать, что девушка беспомощна. Она пытается бороться за свое право носить мужскую одежду и называться рыцарем, однако борьба эта, фактически, бесполезна. Раз за разом мужчины указывают ей на приемлемое с их точки зрения место для женщины. Они советуют ей вернуться к отцу и умолять его

найти ей мужа: «“Return home, and beg your father to find a husband for you”» [Martin, 2011: 166]. В данном случае можно сказать, что Бриенна, в отличие от Сансы, является жертвой обстоятельств, на которые она никак не может повлиять, хотя и продолжает отчаянно им сопротивляться.

Она понимает и принимает условности социума, но продолжает отстаивать свое право на то, чтобы поступать согласно своим представлениям о чести и долге. Высокоморальные убеждения Бриенны не позволяют ей опуститься до мести своим обидчикам. При этом важно уточнить, что травля сообществом гораздо более сложный механизм, нежели взаимоотношения между двумя индивидами. Девушка является жертвой коллективного унижения, сломить которое она, в отличие от, например, Дейнерис, не имеет возможности. Результатом становится скованность героини, ее погружение в свой внутренний мир. В данном контексте можно наблюдать определенную вариацию архетипа *жертва*. Образ Бриенны Тарт соотносится с архетипом *изгой*, который является результатом социальной изоляции и обструкции, общественного неприятия.

Рассмотреть элементы архетипа *мститель* можно на примере Кейтилин Старк. Она с помощью таинственной магии возвращается к жизни в облике Бессердечной (Stoneheart). И хотя после этого женщина появляется только в двух сценах, ее образ ужасает: «She was dead. <...> Her cloak and collar hid the gash his brother’s blade had made, but her face was even worse than he remembered. The flesh had gone pudding soft in the water and turned the color of curdled milk. <...> Her eyes saw him, and they hated» [Martin, 2011: 762]. От любящей матери осталась лишь физическая оболочка. Бессердечная возглавляет мародеров, которые наводят ужас на выживших после окончания войны людей. Банда отлавливает сторонников Ланнистеров и тех, кто участвовал в организации Красной Свадьбы. У Бессердечной нет милосердия и нет любви. Это подлинная реализация архетипа *мститель*. При этом данная вариация архетипа существенно

отличается от тех, которые можно усмотреть в образах Арьи и Дейнерис. Важно учесть магическую составляющую образа леди Старк. Она буквально воскресла из мертвых, чтобы мстить. Можно ассоциировать эту разновидность архетипа с неким *ангелом смерти*. Бессердечная полностью отрекается от прошлых чувств и привязанностей, даже от своего имени.

Героиней движет лишь одно желание – отомстить за погибших. Она не щадит никого, и даже когда Бриенна, отправившаяся на поиски сбежавшей Сансы, попадает к ней в плен, ожившая женщина не вспоминает о теплых дружеских чувствах, ранее связывавших их: «Lady Catelyn's fingers dug deep into her [Brienne's] throat, and the words came rattling out, choked and broken, a stream as cold as ice» [Martin, 2011: 505]. Подобная ситуация говорит о том, что образ леди Кейтилин полностью дистанцируется от архетипа *мать*.

Проанализированные в данном параграфе образы подтверждают закономерность, предположение о которой было высказано выше: соответствие образов героинь тому или иному архетипу меняется. Так, жертвы со временем становятся мстителями, причем эта трансформация происходит неравномерно: от практически нулевой в случае с Бриенной Тарт, до полной, что показано на примере Кейтилин Старк. Более того, архетипы оказываются крайне вариативны. Например, архетип *жертва* может воплощаться в образе ребенка, оставленного без защиты родителей (Санса, Арья, Дейнерис), или индивида, подвергнутого социальной обструкции (Бриенна). Иногда жертва может испытывать стокгольмский синдром по отношению к мучителю (Дейнерис), в другом случае она является пассивным наблюдателем (Санса). Арья последовательно взращивает в себе ненависть по отношению к врагам, а Бриенна, наоборот, внутренне страдая от насмешек, старается не обращать на них внимание, с гордостью отстаивая свои идеалы.

Архетип *мститель* также является крайне вариативным по ходу развития сюжета. В его основе заложены благородные стремления:



угнетенный стремится воздать по справедливости тиранам, превратившим его жизнь в мучения. Однако для возвышенной цели не все герои, чьи образы воплощают этот архетип, выбирают такие же благородные способы. Так, например, Арья, стремящаяся оказаться в безопасном месте, без малейших угрызений совести совершает убийства. Ожесточившийся ребенок, видевший все ужасы войны, которые могут свести с ума взрослого человека, становится одержим мстостью и проходит обучение, чтобы стать наемной убийцей. Она превращается в девочку-волчонка (wolf child), готовую, в буквальном смысле, перегрызть глотки своим врагам. Это подчеркивает ее связь с Домом, от чего она пока не в силах отказаться. Леди Бессердечная устраивает кровавые облавы на ни в чем не повинных солдат Ланнистеров, которые, скорее всего, даже не присутствовали на Красной Свадьбе. Дейнерис, в свою очередь, разрушает экономику целого региона, обрекая тысячи бывших рабов на голод, болезни и лишения. Объектом ее мщения становятся люди, у которых есть власть, однако она сама является лидером большого количества последователей. Девушка оправдывает свое поведение собственной исключительностью и благими намерениями.

Таким образом, в проанализированных образах можно усмотреть определенную закономерность: все они проходят путь развития, постоянную трансформацию из одного архетипа в другой. При этом внутри архетипа их характеристики в значительной мере различаются, что позволяет также дифференцировать их, например, отличать *ангела смерти*, *благородного мстителя*, *изгоя* и т.д.

### **3.3. Искусительница, возлюбленная и воительница**

Архетипы *искусительница* и *возлюбленная*, как мы отмечали в предыдущей главе, оказываются тесно связанными из-за присущих им характеристик. В первую очередь, это, действительно, объясняется

подчеркнутой феминностью, которая является их отличительной особенностью. Возлюбленная и искусительница обладают этим качеством в полной мере. В то время как архетип *воительница*, наоборот, подчеркнуто маскулинен. Фактически, эти черты предполагают их диалектические отношения, что и позволило объединить данные архетипы в рамках одного параграфа.

Начнем анализ, с архетипов *возлюбленная* и *искусительница*. Серсея Ланнистер-Баратеон является наиболее ярким представителем этих архетипов в нарративе. Несомненно, для своего брата, Джейме, она была любовью всей жизни, особенно до его заточения у Старков и потери одной руки. Перенесенные испытания заставили молодого мужчину переосмыслить многие собственные поступки и жизненные устремления. Именно Серсея, соблазнив близнеца, подговорила его вступить в Королевскую Гвардию, дав обет безбрачия. Это лишало Молодого Льва прав на наследие отца, но навсегда приблизило к сестре: «Cersei had come to him dressed as a simple serving wench, which somehow excited him all the more. Jaime had never seen her more passionate. Every time he went to sleep, she woke him again. By morning Casterly Rock seemed a small price to pay to be near her always» [Martin, 2011: 109]. Юноша не мог противостоять ей ни тогда, ни спустя семнадцать лет. Вот как он вспоминает свое путешествие на Север: «All Jaime had wanted was an hour alone with Cersei. Their journey north had been one long torment; seeing her every day, unable to touch her» [Martin, 2011: 17]. Джейме не ставит под сомнение моральные принципы или характер сестры, для него она прекрасная и желанная женщина, его возлюбленная. Они предаются страсти при любой возможности, и молодой человек не испытывает по этому поводу никаких угрызений совести.

Серсея воспринимает брата несколько снисходительно. Она замечает, что он всегда желал ее больше, чем она его, и осознанно пользуется этим: «She has always waited, letting me come to her» [Martin, 2011: 577]. Более того, чтобы добиться своего, королева использует и

других мужчин вокруг себя: «“I used the only means that I had to bind the Kettleblacks to me.” “By which you mean your female parts?” <...> “My flesh”» [Martin, 2011: 631]. Так, она соблазняет собственного кузена, юного оруженосца, и заставляет его спаивать короля на охоте, что и приводит к летальному исходу последнего: «“Tell me — did Cersei have you knighted before or after she took you into her bed? <...> “I never meant . . . I only did as I was bid, I ... ”» [Martin, 2011: 240]. В дальнейшем королева продолжает окружать себя мужчинами, которые подчиняются ей, отчаянно желая благосклонности красавицы: «She let him touch her breasts through the silk of her gown. “Enough.” “It isn’t. I want you.” “You’ve had me.” “Only once”» [Martin, 2011: 240]. После убийства старшего сына на свадебном пиру она одержима стремлением уничтожить своего брата Тириона, которого считает виновником произошедшего. Еще больше она убеждается в этом, когда карлик при побеге из темницы (с помощью Джейме, о чем знают только братья) убивает их отца.

Серсея видит себя преемницей великого Тайвина Ланнистера, превосходного стратега и тактика, талантливого управленца, наводившего ужас на все Семь Королевств. Однако окружающие ее люди так не думают, и постепенно брату тоже открывается сущность сестры: «His sister liked to think of herself as Lord Tywin with teats, but she was wrong. Their father had been as relentless and implacable as a glacier, where Cersei was all wildfire, especially when thwarted» [Martin, 2011: 185]. Именно подобный нетерпеливый и порывистый характер и приведет в дальнейшем к ее падению.

Когда Джейме вызволяет брата из темницы, тот намекает, что Серсея не была верна своему близнецу, в отличие от рыцаря, который никогда не изменял ей: «Cersei is a lying whore, she’s been fucking Lancel and Osmund Kettleblack and probably Moon Boy for all I know» [Martin, 2011: 721]. Подобное манипулирование людьми при помощи физической близости показывает, что Серсея воплощает собой именно архетип *искусительница*.

Даже Джейме, любивший ее всю жизнь, понимает, насколько она лжива и эгоистична. Единственным стремлением женщины является наличие власти, которой она добивается любыми доступными ей способами: «My sweet sister Cersei lusts for power with every waking breath» [Martin, 2011: 340]. Таким образом, архетип *возлюбленная*, которая ради любви избранника, пусть и порочной, готова рисковать всем, сочетается в этом образе с архетипом *искусительница*.

Брак Серсеи с королем Робертом был несчастным. Женщина не получила от него того восхищения и любви, к которым привыкла. Его сердце было отдано погибшей сестре Эддарда Старка, бывшей невесте, которую похитил принц-Таргариен: «The night of our wedding feast, the first time we shared a bed, he called me by your sister's name. He was on top of me, in me, stinking of wine, and he whispered Lyanna» [Martin, 2011: 332]. Возможно, будь сердце ее мужа свободно, Серсея была бы счастлива в браке. Но Роберт не мог забыть свою любимую. Молодой мужчина начал пить, и вскоре превратился в развязного и похотливого пьяницу, а Серсея в основном проводила время со своим братом, родив от него троих детей.

Совершенный королевой грех кровосмешения является страшнейшим преступлением в Семи Королевствах: «Bastards were common enough, but incest was a monstrous sin to both old gods and new, and the children of such wickedness were named abominations in sept and godswood alike» [Martin, 2011: 266]. Серсею к нему подтолкнуло, что удивительно, отнюдь не чувство любви: «There had been a female cousin too, a chunky little widow. <...> As soon as Cersei closed her eyes, the king would steal off to console the poor lonely creature. <...> When her brother returned he asked her if she wanted Robert dead. “No,” she had replied, “I want him horned”» [Martin, 2011: 279]. Супруг не был способен ее полюбить, а она требовала хотя бы уважения. Но и этого Роберт ей дать не смог.

Когда королеву уличают в кровосмесительной связи, она не признает ее порочности, а, как было указано выше, объясняет это тем, что они с

Джейме «один и тот же человек»: «We are one person in two bodies» [Martin, 2011: 331]. Кроме того, Таргариены вступали в близкородственные связи на протяжении веков, поэтому Серсея не видит в своих чувствах и поступках ничего предосудительного. Для нее любовь к брату есть любовь к себе, а он готов умереть ради нее. «Темный» архетип *искусительница* и «светлый» архетип *возлюбленная* оказываются настолько тесно переплетенными в этом женском образе, что иногда их становится трудно разграничить. В этом и заключается мастерство писателя.

Королева проигрывает в закулисной борьбе за власть и лишается всеобщих уважения и страха. Собственный брат отворачивается от нее, подозревая в многочисленных изменах. Однако даже после покаянного шествия обнаженной по улицам Королевской Гавани Серсея остается искусительницей, ведь ее дядя при упоминании о Джейме отмечает следующее: «Cersei lifted her chin, her green eyes shining in the candlelight. “Jaime? Have you had word?”» [Martin, 2011: 808]. Автор в тексте подчеркивает, как вспыхивают глаза женщины при упоминании Джейме. Эта небольшая, но важная деталь показывает, что королева-мать не забыла своего самого преданного любовника. Возможно, в будущем она вновь станет той героиней, которой легко манипулировать людьми с помощью их примитивных инстинктов.

Данный женский образ создан автором с поразительным мастерством. Это можно усмотреть в том, сколько противоречивых и в то же время логически обоснованных черт он воплощает в себе. Принадлежность, казалось бы, противоположным архетипам *возлюбленная*, *искусительница* и *мать* делает данный персонаж многогранным, живым. При этом характеристики, присущие каждому архетипу, не противоречат друг другу, в связи с чем сам образ остается цельным.

Как было отмечено в предыдущих параграфах, особенностью архетипа *возлюбленная* является то, что мужчины ради любви к женщине

готовы совершать подвиги. Так и происходит в случае с Дейнерис. Кхал Дрого обещает ей завоевать Семь Королевств: «“I will take my khalasar west to where the world ends, and ride the wooden horses across the black salt water as no khal has done before”» [Martin, 2011: 542]. Девушка становится той, ради которой он готов отправиться в чуждую страну и покорить ее. Они называют друг друга «мое солнце и звезды» и «луна моей жизни» («my sun-and-stars» и «moon of life») [Martin, 2011: 609]. Тем не менее судьба разлучает их, и в дальнейшем Дейнерис часто с нежностью вспоминает своего супруга: «Even I was given more happiness than that, with Drogo who was my sun-and-stars» [Martin, 2011: 107]. Муж воспринимается четырнадцатилетней девушкой в некотором роде в роли отца. Она сравнивает всех мужчин с ним, подчеркивая, что кхал умер с необрезанными волосами, ведь по традиции воины этого народа обрезают косу в знак поражения. Юная вдова в течение долгого времени хранит ему верность: «Khal Drogo had been her sun-and-stars, her first, and perhaps he must be her last» [Martin, 2011: 108]. Но Дейнерис вскоре становится привлекательной молодой женщиной. На нее обращает внимание Джорак Мормонт (Jorah Mormont), рыцарь из Семи Королевств. Он становится ее ближайшим советником и своеобразным мостом между нею и ее далекой родиной.

Мормонт защищает и оберегает ее, чему поначалу девушка противится: «“Wise child.” The knight smiled. “I am no child,” she told him fiercely» [Martin, 2011: 220]. Со временем она начинает ценить его заботу, которой ей так не хватало в детстве: «I am his queen, but I will always be his cub as well, and he will always guard me» [Martin, 2011: 228]. Тем не менее отеческие чувства Джорака сменяются неприкрытым вождением, которое немолодой рыцарь испытывает к своей госпоже: «He wants me, she realized. He loves me as he loved her, not as a knight loves his queen but as a man loves a woman» [Martin, 2011: 108]. Он восхищается Дейнерис, однако

не видит различий в их социальных ролях. Мормонт часто открыто демонстрирует свои чувства, чем ставит девушку в неловкое положение.

Рыцарь, вероятно, испытывает к девушке искреннюю привязанность, но это, скорее, всего лишь плотское увлечение: «“I should have kissed you in the red waste, every night and every day. You were made to be kissed, often and well.” His eyes were on her breasts» [Martin, 2011: 84]. Дейнерис, наоборот, не использует свою привлекательность, чтобы манипулировать Джорахом. В данном случае ее образ действительно реализует архетип *возлюбленная*. При этом она сожалеет о том, что не может ответить ему взаимностью. Девушка видит в нем исключительно своего верного советника. Это происходит до того момента, пока рыцарь не решается открыться ей: «No true knight would ever kiss a queen without her leave. She had taken care never to be alone with Ser Jorah after that» [Martin, 2011: 225]. Подобное поведение мужчины соотносится с культом служения Прекрасной Даме, распространенного в Средневековье. В более натуралистичном мире Дж. Мартина рыцарь хочет обладать королевой чисто физически.

При этом Мормонт страдает от ревности. Дейнерис демонстрирует благосклонность к Даарио (Daario), командиру наемников, который присягнул ей на верность. Она отмечает его привлекательность: «He gave her such a smile that she flushed and turned away» [Martin, 2011: 400]. Постепенно молодая женщина проникается все большей симпатией к наемнику: «Could I love Daario? What would it mean, if I took him into my bed?» [Martin, 2011: 534]. По-своему он ухаживает за ней, однако Дейнерис осознает свое политическое значение и благородное происхождение, которые было бы неразумно очернять браком с наемником. Она не может устоять перед очарованием мужчины, который привлекает ее физически. Это можно объяснить ее юным возрастом и одиночеством, которое молодая королева испытывает после смерти мужа, одновременно бывшим для нее господином.

Даарио находится значительно ниже своей возлюбленной по положению, а потому Дейнерис отвергает его предложение о браке, но проводит с ним ночь перед замужеством, обусловленным политическими целями: «She raised her lips to his. “What are you waiting for?”» [Martin, 2011: 413]. В данном контексте в образе Дейнерис можно усмотреть ситуацию, частично схожую с тем, что происходило с Серсеей, – она использует одного из мужчин в собственных интересах. Девушка желает почувствовать плотские удовольствия, которые не сможет подарить ей новый законный муж, которого она недолюбливает. Поэтому, пользуясь подчиненным положением Даарио, королева получает желаемое. Она уверена в его верности и, в целом, не считает, что может ранить его чувства. Можно сказать, Дейнерис не испытывает к нему любви, удовлетворяя лишь собственные потребности. Архетипы *искусительница* и *возлюбленная* снова оказываются тесно связанными, их становится затруднительно разграничить.

Подобное взаимодействие двух архетипов нередко встречается в повествовании. Несколько в стороне от такого изображения женщины стоит образ Кейтилин Старк. Эта героиня становится вдовой, и ее поступки продиктованы стремлением защитить собственных детей. Однако женщина никогда не забывает о своем умершем супруге и нередко ведет мысленные диалоги с покойным, искренне скорбя о его смерти: «Winter comes for all of us, Catelyn thought. For me, it came when Ned died» [Martin, 2011: 188]. Подобное отношение к супругу, которого больше нет, говорит о сильном чувстве. Очевидно, что время не в силах притупить его.

Кейтилин часто сомневается в себе, прося совета у покойного. При этом, несмотря на свои обязанности матери и советника при сыне-короле, женщина считает, что ее жизнь, фактически, закончилась: «She told herself that there had been no time, but the truth was that food had lost its savor in a world without Ned. When they took his head off, they killed me too» [Martin, 2011: 226]. Подобная сила любви говорит о невероятно самоотверженном



характере. Перед смертью она возносит мольбы своему покойному мужу: «It hurts so much, she thought. Our children, Ned, all our sweet babes. Rickon, Bran, Arya, Sansa, Robb... Robb... please, Ned, please, make it stop, make it stop hurting...» [Martin, 2011: 481]. Несмотря на свою приверженность детям и заботу об их благополучии, последние мысли женщины перед гибелью обращены именно к супругу.

В главах, изложенных от лица Эддарда Старка, можно увидеть, что он относится к жене уважительно, доверяет ее суждениям и заботится о ее чести. Между ними нет пылкой страсти, но есть взаимопонимание и искренняя любовь, подтвержденная долгими годами супружества. Скорее всего Кейтилин была для Эддарда тем же, чем и он был для нее. Однако женские и мужские роли в социуме сильно разграничены. Удел женщин – супружеская верность и рождение наследников. Представители сильного пола гораздо больше вовлечены в политические интриги, которые, в итоге, приводят к печальной кончине лорда Старка. Последний так и не раскрыл жене тайну происхождения своего незаконного сына, часто в мыслях возвращаясь в тот день, когда погибла его сестра. Эта стена всегда стояла между супругами, но после смерти мужа Кейтилин больше не испытывает по этому поводу раздражения. В целом, образ этой героини, действительно, необычен для мировой литературы. Переживая страшное горе, женщина, тем не менее, находит в себе силы помогать своим детям. Она делает все, что может, для поддержки молодого короля Робба. Ей тяжело дается такое мужественное поведение: «I want to be comforted. I'm so tired of being strong. I want to be foolish and frightened for once» [Martin, 2011: 179]. Несмотря на то, что внутри Кейтилин ощущает себя сломленной, она продолжает борьбу, в том числе, ради покойного мужа.

Этот образ (до «воскрешения» героини), помимо архетипа *мать*, воплощает в себе архетип *возлюбленная*. Однако в нем можно усмотреть некоторую вариативность. Так, любимый муж леди Старк погибает, оставляя ее скорбеть по нему. Чувства женщины остаются, фактически,

безответными, но это не обусловлено холодностью со стороны партнера. Поэтому в данном случае архетип можно охарактеризовать как *безутешная возлюбленная*. Поясним неоднозначный выбор лексических единиц. Обычно прилагательное *безутешная* используется в сочетании со словом *вдова*. Его значение не несет отсылки к чувствам, имевшим место в паре, когда оба ее члена были живы. Введение в словосочетание основного термина, использующегося для наименования архетипа – *возлюбленная* – позволяет подчеркнуть характер взаимоотношений между леди и лордом Старк. Таким образом, в данном контексте нарушение устоявшегося словосочетания характеризует особенности, которые формируют образ Кейтилин и объясняют его соответствие заявленному архетипу.

Бриенна Тарт также сражается с обстоятельствами ради любви к мужчине. Девушка страдает от неразделенного чувства, которое испытывает к младшему брату короля Роберта, Ренли (Renly). Он же по некоторым намекам имеет романтический интерес к представителям своего пола. Тем не менее во время их первой встречи молодой человек, в отличие от других мужчин, проявляет к Бриенне учтивость и приглашает ее на танец. В течение всего вечера девушка чувствует себя красавицей. С тех пор единственным ее стремлением было служить своему сюзерену: «She had loved him since first he came to Tarth. <...> From that day forth, she wanted only to be close to Lord Renly, to serve him and protect him» [Martin, 2011: 48]. Она решает вступить в его личную гвардию, завоевав там место в честном поединке. События происходят во время «Битвы Королей», когда в стране появляется сразу несколько претендентов на престол. Но ее служба заканчивается очень скоро: с помощью колдовства средний брат Баратеонов, убивает Ренли.

Подозрение падает как на саму Бриенну, так и на Кейтилин Старк, исполнявшей роль посла сына. Женщинам удается сбежать, и воительница принимает решение служить леди Старк. Ее покоряет благородство матери и ее непрестанное стремление защищать своих детей. Поклявшись

Кейтилин в том, что она вернет ей дочерей, Бриенна сопровождает Джейме Ланнистера в Королевскую гавань. Пройдя через множество испытаний, они наконец прибывают в город, где рыцарь просит исполнить клятву в память об уже погибшей леди Старк и найти Сансу, так как они полагают, что Арья мертва. Бриенна отправляется на поиски девушки.

Интересно, что в данном образе можно усмотреть элементы архетипа *возлюбленная*. Однако в его рамках наблюдается вариация – *несчастливая влюбленная*, поскольку Бриенна, испытывая нежные чувства к Ренли, не получает ответной реакции. По причинам, перечисленным выше, она не может быть с ним. После его смерти молодая женщина надолго погружается в депрессивное состояние, которое время не в силах излечить: «When she was spoken to she answered politely, but she never chattered, nor wept, nor laughed» [Martin, 2011: 298]. Это высказывание показывает, что, несмотря на свою непривлекательную внешность, Бриенна способна на сильные романтические переживания, которые в ее сознании объединяют чувство долга и стремление служить тем, кого она любит.

Это роднит ее с Кейтилин Старк, которая однажды произносит следующую фразу: «“Every morning, when I wake, I remember that Ned is gone. I have no skill with swords, but that does not mean that I do not dream of riding to King’s Landing and wrapping my hands around Cersei Lannister’s white throat and squeezing until her face turns black”» [Martin, 2011: 299]. Обе женщины скорбят по своим возлюбленным, которые стали жертвами козней королевы. Они становятся действительно близки, что обусловлено схожими поворотами судьбы, однако у Кейтилин есть дети, ради которых она продолжает жить, в то время как для Бриенны ее стимулом к существованию остается только долг.

Отличительными особенностями Бриенны являются ее невероятная физическая сила и выносливость. Уже в возрасте двенадцати лет она была выше большинства мужчин. Осознавая свою не очень привлекательную внешность, девочка еще в самом юном возрасте понимала, что у нее не

получится построить то счастье, которое считается обычным для женщин: «She was twelve, ungainly and uncomfortable, waiting to meet the young knight her father had arranged for her to marry, a boy. She dreaded his arrival» [Martin, 2011: 499]. Отсутствие красоты и застенчивый характер отвадили от нее охотников за богатством отца, но сама она смогла найти себя в занятиях воинским мастерством, в чем существенно преуспела: «Ser Goodwin had taught her to fight cautiously, to conserve her strength while letting her foes spend theirs in furious attacks» [Martin, 2011: 112]. Бриенне удалось одолеть в бою самого Джейме Ланнистера, лучшего рыцаря своего времени: «She is stronger than I am. The realization chilled him» [Martin, 2011: 201]. Осознание того, что женщина оказалась сильнее него, повергает мужчину в шок.

Все, кому удалось ближе узнать девушку, отдают должное ее безупречным понятиям о чести и долге: «She is loyal past the point of sense. She swore an oath to bring me to King's Landing, and here I sit» [Martin, 2011: 627]. Бриенна неизменно демонстрирует верность своему слову и неподкупную справедливость, что постепенно заставляет других уважать не только ее физическую силу, но и духовное благородство. Так, циничный Джейме Ланнистер, сначала открыто насмехавшийся над молодой женщиной, вскоре начинает испытывать подлинное уважение к ней. Подобные качества позволяют рассматривать анализируемый образ, как соответствующий архетипу *воительница*. Однако ей постоянно указывают на традиционное место женщины в обществе и ее главную задачу — замужество и рождение наследников. Мало кто верит в ее воинское мастерство: «You never should have donned mail, nor buckled on a sword» [Martin, 2011: 163]. В южных регионах королевства это проявляется особенно ярко, хотя на Севере (The North) многие женщины благородных домов владеют оружием: «They dressed alike in mail and leather. <...>That was queer garb for a lady, yet Dacey and Lady Maege seemed more comfortable, both as warriors and as women, than ever the girl from Tarth had

been» [Martin, 2011: 427]. На юге, откуда Бриенна родом, и где происходят основные события, эта традиция отсутствует.

Помимо своих воинских умений, девушка наделена в полной мере теми качествами, которые демонстрируют ее моральный облик: благородство, борьба за справедливость, стремление защитить слабых. Кроме того, в тексте постоянно отмечается, что она полностью лишена феминности, что также присуще архетипу *воительница*: «The pointy little buds she was so intent on hiding would have looked more natural on some ten-year-old than they did on her thick muscular chest» [Martin, 2011: 346]; «All in all, the garb made the wench look ludicrous» [Martin, 2011: 349]. В нарративе неизменно подчеркивается, что в традиционном женском наряде Бриенна выглядит нелепо.

Следовательно, исходя из анализа данного персонажа, можно утверждать, что, несмотря на кажущуюся простоту образа, на самом деле автор цикла создает еще одного многогранного протагониста. Ее соответствие архетипам *воительница* и *возлюбленная* противоречиво, однако именно это сочетание характеристик можно наблюдать в героине. Будучи типичной «девой с мечом», Бриенна не олицетворяет собой классический персонаж, характерный для других произведений фэнтези. Она сомневается, страдает морально и физически, и, хотя ее можно назвать сильной женщиной, остается уязвимой, что кардинально отличает ее от других женских персонажей-воительниц, которые зачастую обладают гипертрофированными способностями, достоинством и везением [Шатрова, 2017: 46].

Такое восприятие некоторых женских образов в сочинениях фэнтези сформировалось во многом благодаря тому, что часть авторов, работающих в данном стиле, изображали представительниц прекрасного пола чрезмерно идеальными, лишенными слабостей. Бриенна не относится к таковым, что дополнительно усложняет ее образ. Кроме того, искренняя сердечная привязанность к другому персонажу также позволяет

утверждать, что в образе девушки присутствуют черты архетипа *возлюбленная*. В конкретном случае это, скорее, вариация архетипа – *несчастливая влюбленная*. Подобный архетип часто встречается в мировой литературе. Это объясняется тем, что чувства Бриенны взаимные, поэтому для других персонажей она не является объектом романтического преклонения как, например, Дейнерис или Серсея.

Таким образом, можно утверждать, что образы, воплощающие в себе черты архетипов *искусительница* и *возлюбленная*, являются наиболее разноплановыми. Серсею действительно боготворит ее брат. Он восхищается ее красотой, а вот дети, его плоть и кровь, не вызывают в нем сильных чувств. Для него значение имеет лишь сама женщина, ради которой рыцарь жертвует наследием своего отца и на протяжении долгих лет является ее самым преданным сторонником. Лишь позднее он понимает всю натуру Серсеи, но королева-регент, умело манипулирует братом и одновременно любовником. То, как сильно она привязана к нему, Серсея осознает лишь после своего плена и дальнейшего заточения в замке. Неясно, чем руководствуется она в этот момент – искренними чувствами или же стремлением вернуть себе былую власть.

В случае с образом Дейнерис разграничить наблюдаемые черты архетипов оказывается значительно проще. В ее жизни есть трое мужчин. К первому из них она испытывает искреннюю любовь, которую частично можно объяснить, в том числе, стокгольмским синдромом. Второй любит ее, не надеясь в конечном итоге получить взаимность, а от третьего молодая женщина получает физическое удовольствие. При этом ее образ не обладает такими ярко выраженными негативными чертами, как в случае с Серсеей. Она не использует Даарио, чтобы причинять боль другим людям, а стремится лишь удовлетворить свои потребности. Как уже было отмечено выше, ее, фактически, не волнует, что будет чувствовать мужчина после ее замужества. В этом, наоборот, она похожа на Серсею, которая не смогла обрести счастье в браке и приняла решение найти его на

стороне. Любопытно, что по отношению к Дейнерис такой поступок не вызывает у читателя отвращения, в то время как Серсея часто характеризуется реципиентами художественного текста в негативном ключе.

Иная ситуация происходит с образами Кейтилин и Бриенны. Обе эти женщины несчастны по одной и той же причине: их возлюбленные погибли. Но у леди Старк есть стимул жить ради детей, а Тарт существует благодаря понятиям о чести и долге. В ее сознании верность своему слову и любовь синонимичны. Можно также предположить, что ее чувства к покойному носили, скорее, платонический характер, поскольку в силу своей не очень приятной внешности Бриенна не надеялась на взаимность. Это чувство перекликается с поклонением Прекрасной Даме, однако в этом случае Тарт как бы выступает в качестве рыцаря. Автор с большим мастерством создает такого противоречивого и многогранного персонажа, который воплощает в себе одновременно и феминные, и маскулинные черты.

Таким образом, особенностью созданных Дж. Мартиным женских образов является их явная амбивалентность. В рамках достаточно унифицированных и прямолинейных архетипов помещаются крайне разнообразные женские портреты, которые имеют как элементы сходства, так и различия. Так, были выделены вариации внутри архетипа *возлюбленная*, к которым относятся: *безутешная возлюбленная* и *несчастливая влюбленная*. Помимо этого, один и тот же женский образ может иметь черты, казалось бы, противоположных архетипов, которые, несмотря на это, писателю удается воссоздавать удивительно гармонично, избегая при этом противоречий, что говорит о высоком уровне таланта.

### 3.4. *Тиран и правитель*

Архетипы *тиран* и *правитель* являются, фактически, противоположными друг другу. В руках представителя каждого из них сосредоточена немалая власть, однако они используют ее по-разному. Например, Серсея всю жизнь стремилась именно к власти. Она негодовала из-за предписанной ей роли в социуме и необходимости подчиняться другим: «She had played the dutiful daughter, the blushing bride, the pliant wife. She had suffered Robert's drunken groping, Jaime's jealousy, Renly's mockery, Varys with his titters, Stannis endlessly grinding his teeth» [273]. При своем муже она была лишь красивым дополнением, залогом благосклонности со стороны могущественного Тайвина Ланнистера. Длительное время ее власть ограничивалась контролем над детьми и манипуляциями по отношению к брату-любовнику.

После смерти отца она окружает себя подхалимами и удаляет из дворца всех талантливых людей. Считая себя выдающимся политиком, Серсея совершает одну ошибку за другой: «She thinks herself sly, but in truth she is utterly predictable. Her strength rests on her beauty, birth, and riches. Only the first of those is truly her own, and it will soon desert her. She wants power, but has no notion what to do with it when she gets it» [Martin, 2011: 633]. Она предсказуема, и ее сила заключается в красоте, происхождении и богатстве. Однако в реальности женщине принадлежит лишь привлекательная внешность, которой она лишится с возрастом. Став регентом при новом короле, Серсея не прислушивается к советам ни дяди, ни брата, а ненавистную невестку оговаривает перед церковью с помощью соблазненных ею рыцарей.

Как было сказано выше, тиран может не быть высокопоставленным руководителем. В случае Серсеи долгое время объектом ее агрессивного воздействия являлись дети. Старший сын унаследовал странные наклонности матери. После его гибели, она приказывает сжечь башню



десницы, где был убит ее отец. Пожар вызывает в ней странные чувства: «The wildfire was cleansing her, burning away all her rage and fear, filling her with resolve» [Martin, 2011: 145]. Нет ничего удивительного в том, что воспитанные подобным индивидом дети, особенно старший ребенок, переняли не самые лучшие ее качества. При этом нужно отметить, что, очевидно, своих детей Серсея любит не совсем одинаково, особенно выделяя Джоффри, который больше всего похож на нее: «It is beautiful, she thought, as beautiful as Joffrey, when they laid him in my arms» [Martin, 2011: 145]. Младшие отпрыски отличаются более мягким, податливым характером, чем и пользуется женщина-тиран, стремясь полностью подчинить их себе: «The rule was hers; Cersei did not mean to give it up until Tommen came of age» [Martin, 2011: 273]. Она желает сохранить над ними полную власть, не желая делить их внимание с кем бы то ни было. Именно из-за этого свадьба малолетнего короля с вдовой Джоффри, юной Маргери Тирелл, вызывает в ней столько негодования.

Жизненными взглядами Серсеи во многом управляет пророчество, полученное от ведьмы в юности. Девушка задала колдунье три вопроса: 1) Когда она выйдет замуж за принца? 2) Будет ли она королевой? 3) Сколько у нее будет детей? Ответы не были восприняты благосклонно, однако все предсказания сбылись. На первый вопрос последовал ответ, что она выйдет замуж за короля. Так и случилось. Мужем Серсеи стал не принц Рейгар Таргариен, а свергнувший его Роберт Баратеон, коронованный впоследствии. На второй вопрос был дан более подробный ответ: «“Queen you shall be... until there comes another, younger and more beautiful, to cast you down and take all that you hold dear”» [Martin, 2011: 426]. Больше всего тираны боятся потерять свою власть. Вот почему Серсея ненавидит невестку, ведь за ее спиной стоит могущественный Великий Дом, второй по богатству в королевстве и первый по размеру армии. Третий ответ колдуньи навсегда поселил в душе девушки страх: «“Gold shall be their crowns and gold their shrouds,” she said. “And when your

tears have drowned you, the valonqar shall wrap his hands about your pale white throat and choke the life from you”» [Martin, 2011: 426]. В предсказании говорится о «золотых коронах» и «золотых саванах» для детей женщины, а ее собственную жизнь якобы отнимет таинственный «valonqar». Слово с древнего языка валирийцев переводится как «младший брат или сестра». Поскольку Серсея была старшим ребенком в семье, свою ненависть она направила на Тириона, хотя ее любовник Джейме тоже приходится ей младшим братом.

В государственных делах Серсея не преуспевает. Она просит стать десницей короля своего дядю Кивана (Kevan). Он долгие годы был верным помощником Тайвина, поэтому королева надеется на его благосклонность. Однако он соглашается только при условии, что станет и регентом, отстранив Серсею от власти: «“I told you, I was sick with grief, I did not think—” “No,” Ser Kevan agreed. “Which is why you should return to Casterly Rock and leave the king with those who do”» [Martin, 2011: 90]. Разумеется, женщина отказывается. Киван, как и остальные окружающие, считает ее негодным правителем и плохой матерью: «“And from what I saw of Joffrey, you are as unfit a mother as you are a ruler”» [Martin, 2011: 90]. Как и любой тиран, она не принимает критику в свой адрес, и сразу же начинает подозревать дядю в сговоре с Тиреллами.

Позднее эта паранойя только усиливается: «There is no one I can rely upon, not even Jaime, she realized grimly. I will need to sweep them all away and surround the king with mine own people» [Martin, 2011: 143]. Серсея стремится набрать в Малый Совет не талантливых людей, как советует ей дядя, а подхалимов, которые действуют по ее указаниям. В этом она отличается от Дейнерис, истинного правителя, которая прислушивается к мнению советников, однако решения принимает самостоятельно: «He had given her good counsel too» [Martin, 2011: 183]. Серсея игнорирует любые советы своего дяди: «“Both Tarly and Rowan are able men... and loyal. Name either one, and you make him yours. You strengthen yourself and weaken

Highgarden, yet Mace will likely thank you for it”» [Martin, 2011: 91]. Как опытный политик и ученик Тайвина, ее родственник понимает, как нужно действовать, чтобы не позволить жадному до власти Дому Тиреллов стать влиятельнее Ланнистеров. Однако Серсея твердо уверена в том, что дядя – предатель, а потому поступает наоборот.

Помимо прочих пороков, присущих ей, королева начинает злоупотреблять спиртным: «The queen was in her cups, Jaime realized. Of late, Cersei always seemed to have a flagon of wine to hand, she who had once scorned Robert Baratheon for his drinking» [Martin, 2011: 182]. Она, всегда так презиравшая короля Роберта за пьянство, сама уподобляется ему. Покойный правитель не был тираном, но ему, в сущности, не было дела до управления королевством. Все свои обязанности он переложил на плечи Малого Совета. Пагубное пристрастие сказывается на внешности королевы, которой она так дорожит и гордится. Но она перекладывает всю вину за происходящее на прачек. Они якобы неосторожно постирали ее платья, из-за чего те стали тесны в талии: «But it was necessary for a queen to look her best at all times, and her wretched washerwomen had shrunk several of her old gowns so they no longer fit. She would have whipped them for their carelessness» [Martin, 2011: 282]. Это типичное поведение для тирана, который готов винить в собственных ошибках кого угодно, но не себя.

Новый верховный септон, церковный пост которого был дарован именно Серсеей, оказывается крайне благочестивым человеком. Ему претит лицемерие знати. Более того, королева дает ему право вновь собрать святое войско, запрещенное со времен Таргариенов, не желавших позволять церкви вмешиваться в светские дела. Маргери Тирелл арестовывают по подозрению в измене, но у священников нет прямых доказательств ее вины, кроме свидетельств рыцарей королевы-регента. Она соблазнила их и заставила солгать об интимных отношениях с Маргери. Под пытками мужчины признаются, что именно Серсея подговорила их действовать так, как они поступили, что ведет к ее аресту:

«Cersei ran to the altar of the Mother, but they caught her there, a score of them, and dragged her kicking up the tower steps» [Martin, 2011: 516]. Власть, которую она так легко даровала, обернулась против нее самой. Когда в темнице появляется последний из ее союзников, первое, о чем спрашивает Серсея, это ее ребенок. Однако второй вопрос снова касается власти: «“Tommen. Tell me of my son. Is he still king?”» [Martin, 2011: 517]. Покинутая мнимыми друзьями, Серсея обращается к своему брату, которого сама же и оттолкнула от себя. Но Джейме не внимает просьбам, изложенным в письме: «“Does my lord wish to answer?” <...> “No,” he said. “Put this in the fire”» [Martin, 2011: 529]. Единственным выходом для королевы остается покаяние.

Серсея исповедуется в своих грехах, и наказанием для нее, помимо суда, становится позорное шествие по улицам столицы: «“Atoned, I said. Before the city. A walk”» [Martin, 2011: 529]. Эта сцена является одной из самых пронзительных во всем нарративе. Обнаженную и остриженную королеву заставляют пройти по всем грязным трущобам, чтобы добраться до Красного Замка (The Red Keep). Сначала она старается не терять достоинства – «I am a lioness. I will not cringe for them» [Martin, 2011: 722]. Сравнивая себя со львицей, символом своего Дома, Серсея пытается набраться мужества. По мере продвижения по городу, женщина начинает вспоминать и переосмысливать события, свидетельницей и организатором которых она была. Все эти действия привели к войне, смертям и ее собственному падению. Единственной целью для нее становится необходимость добраться до сына: «Tommen is waiting for me. My little king. I can do this. I must» [Martin, 2011: 721]. В толпе ей начинают мерещиться призраки: «A bald man <...> looked so much like Lord Tywin. <...> She saw Ned Stark, and beside him little Sansa. <...> And there was Joff as well, her son, her firstborn, her beautiful bright boy with his golden curls» [Martin, 2011: 725]. Королева не выдерживает морального давления и внутренне ломается: «She did not feel beautiful, though. She felt old, used,

filthy, ugly. <...> Naked, bloody, limping, she was only a woman, not so very different from their wives, more like their mothers than their pretty little maiden daughters» [Martin, 2011: 726]. Теряя самообладание, под крики толпы она оступается у самых ворот и на четвереньках пытается добраться до замка.

Это является финалом власти Серсеи. Лишенная силы женщина становится, фактически, пленницей в стенах замка. Все регентские обязанности при малолетнем короле переданы в руки людей, против которых она так отчаянно и бессмысленно сражалась. Произошедшее сильно сказывается на ее характере: «She was bathing four or five times a day, scrubbing herself with horsehair brushes and strong lye soap, as if she meant to scrape her skin off. <...> The queen was dressed as modestly as any matron» [Martin, 2011: 807]. Целыми днями она пытается буквально смыть с себя позор, натирая кожу жесткими щетками и щелочным мылом. Однако ее дядя, никогда не видевший ее такой покорной и тихой, сожалеет о случившемся: «Her fire is quenched, she who used to burn so bright» [Martin, 2011: 808]. Теперь все свободное время эта яркая женщина проводит с сыном, исполняя лишь роль матери, не имея реальной свободы и тем более власти.

В целом Серсея не понимает, что ее поступки и политические шаги вредят не только ей, но и ее сыну. Правду, которую ей не страшатся говорить близкие, она объясняет по-своему: «When Cersei spoke, they felt free to counsel her, to contradict her, even refuse her. It is all because I am a woman. Because I cannot fight them with a sword» [Martin, 2011: 282]. Она считает, что окружающие спорят с ней лишь потому, что она является женщиной, а вовсе не из-за ее ограниченного ума. В истории Семи Королевств на троне была только одна женщина, Рейнира Таргариен (Rhaenya Targaryen). Ее правление запомнилось современникам кровавой междоусобной войной, в которой пострадали и втянутые в нее Таргариенами лорды. С тех пор существовало негласное правило передачи трона наследникам по мужской линии. При этом среди глав Великих

Домов нередко встречались женщины-вдовы, а в регионе Дорн управление переходит старшему ребенку в семье независимо от пола. В мире Дж. Мартина показано несколько женщин, которые оказались способными правителями, и которых не могли покорить мужчины. По сути, убеждения Серсеи противоречат историческим реалиям мира, в котором она живет. Но, как и любой другой тиран, она игнорирует очевидное, предпочитая оставаться в мире своих иллюзий.

Исходя из проведенного выше анализа, можно заключить, что образ Серсеи действительно соответствует архетипу *тиран*. В глобальном плане она не совершает злодеяний, которые повлияли бы негативно на жизнь людей в королевстве, и так измученных войной. Однако поведение женщины пагубно сказывается на близких ей людях, особенно на сыне, которого она полностью ограничила в общении с неудобными ей людьми. Например, Серсея не разрешает ему тренироваться с братом Маргери, Лорасом (Loras), который в свои семнадцать лет успел стать прославленным турнирным бойцом: «“You will learn to joust, I promise you. But not from Loras”» [Martin, 2011: 281]. А ведь более разнообразное окружение могло бы помочь мальчику. Стремление тирана к полному контролю над людьми, находящимися в его власти, очевидно.

Все стремление королевы к власти не означает, что она умеет править. Она совершает множество стратегических ошибок, которые и приводят к ее падению с престола. В конечном итоге, у Серсеи остается лишь роль матери, которую, однако, она вскоре также может утратить, так как ее планируют отослать подальше от молодого короля. Леди Ланнистер-Баратеон действовала соответственно своему характеру, необдуманно, но, как она считала из-за завышенного самомнения, по-хитрому. Тем не менее иные люди, желающие заполучить влияние, оказались значительно умнее, что и привело к полной потере власти, к которой женщина так стремилась. Образ Серсеи является полной противоположностью архетипу *правитель*, который воплощен в изображении Дейнерис.

Дейнерис происходит из свергнутой династии Таргариенов. Преданные сторонники Безумного Короля вывезли ее, новорожденную, вместе с братом из последнего оплота роялистов. Сами Таргариены, согласно истории вымышленного мира Дж. Мартина, являются потомками валирийцев, наиболее могущественного народа прошлого: «The Targaryens were of pure Valyrian blood, dragonlords of ancient lineage» [Martin, 2012: 78]. Они проживали на другом континенте, Эсосе, где смогли построить империю на основе труда сотен тысяч рабов: «At its apex Valyria was the greatest city in the known world, the center of civilization» [Martin, 2012: 79]. Валирийцы подчинили себе половину известного мира благодаря своему невероятному оружию – драконам.

По каким-то причинам именно этот народ смог управлять огнедышащими ящерами, поэтому в сознании остальных людей и самих валирийцев они ассоциировались с богоподобной расой, имея не только магические умения, но и необычную внешность. Характерными для них были золотистые или серебристые волосы, бледная кожа и прекрасные фиолетовые глаза. Исключительность данного народа неоднократно подчеркивается в текстах книг. Например, в наиболее богатом Вольном Городе Волантисе (Volantis) правителями становятся только те, кто может отследить свою родословную до самой Древней Валирии, а сами Таргариены верят в то, что в их жилах течет драконья кровь.

Тем не менее великая цивилизация пала за один день из-за разрушительного катаклизма, и единственными спасшимися владыками драконов стали именно Таргариены. Спустя некоторое время они захватили Семь Королевств и начали свое почти трехсотлетнее правление на этих территориях. Среди королей были и великие, и некомпетентные правители, однако их сила поддерживалась драконами. Жестокая междоусобная война положила конец существованию огнедышащих монстров за сто шестьдесят лет до рождения Дейнерис и, как описывается в хрониках автора, привела к исчезновению магии из мира. Последующие

короли Таргариенов становились все менее величественными, и все чаще среди представителей рода появлялись сумасшедшие. Безумие – отличительная черта этой династии, которая, возможно, появилась из-за большого количества близкородственных браков, заключаемых ради сохранения чистоты валирийской крови. По этой же причине нередко в роду появлялись уродцы. Сама Дейнерис нередко про себя думает следующее: «I am blood of the dragon, she told herself. I am Daenerys Stormborn, Princess of Dragonstone, of the blood and seed of Aegon the Conqueror» [Martin, 2011: 99]. Таким образом, принадлежность героини к древнему и могущественному королевскому дому, последней представительницей которого она стала, позволяет ей понимать свою уникальность.

После гибели мужа, вся деятельность Дейнерис сосредоточена на самой важной для нее цели – вернуть себе Семь Королевств. В конце повествования, изложенного в первом томе, она становится лидером небольшой группы людей, ставших свидетелями возрождения драконов. Три огнедышащих создания становятся первыми живыми представителями своего рода, и именно это событие заставляет молодую женщину окончательно поверить в свою исключительность: «Dany had only to look at their eyes to know that they were hers now, today and tomorrow and forever, hers as they had never been Drogo's» [Martin, 2011: 731]. Однако ее войско слишком мало и слабо. Оно преимущественно состоит из женщин, детей и стариков. Чтобы не стать добычей других кхалов, которые после смерти Дрого возглавили собственные отряды, Дейнерис и ее люди отправляются в пустынные земли. Героиня мужественно терпит лишения наравне со всеми, понимая, что ее поведение вселяет в ее последователей надежду: «They are not strong, she told herself, so I must be their strength. I must show no fear, no weakness, no doubt» [Martin, 2011: 102]. На момент повествования ей всего четырнадцать лет, однако в ней уже видны задатки истинного правителя.



Ее драконы пока остаются совсем детенышами, поэтому Дейнерис трепетно о них заботится, не доверяя малышей даже самым верным приближенным. С этими волшебными созданиями она связывает свои надежды на возвращение домой, ведь у ее прославленных предков, Эйгона Завоевателя и его сестер, были именно три огнедышащих монстра, с помощью которых Семь Королевств оказались покоренными. Небольшое войско Дейнерис обнаруживают посланники из таинственного города Кварта (Qarth). В первую очередь, они желают взглянуть на ее оживших драконов, настоящее чудо света. Со стилистической точки зрения интересна фраза, которой героиня встречает гостей в ответ на их приветствие и пояснение, что они приехали в поисках драконов: «“Seek no more,” Daenerys Targaryen told them. “You have found them”» [Martin, 2011: 109]. На протяжении всего повествования Дж. Мартин чаще всего использует уменьшительно-ласкательную форму имени Дейнерис — Дени (Dany). Однако в предложении, приведенном выше, фигурирует полное имя героини с указанием на ее род. Это подчеркивает тот факт, что в восприятии девушки она и сама является драконом, как нередко именовали себя представители Таргариенов.

В Кварте, который изумляет героиню своими непривычными традициями, она сталкивается с неоднократными попытками манипуляции со стороны знати в собственных интересах: «They shall come day and night to see the wonder that has been born again into the world, and when they see they shall lust. For dragons are fire made flesh, and fire is power» [Martin, 2011: 229]. Все они приходят, чтобы увидеть волшебных существ, которые являются воплощением власти. Саму Дейнерис благородные господа не принимают всерьез, несмотря на тот факт, что она пытается подстроиться под местные обычаи: «She was garbed after the Qartheen fashion. <...> For all the help they offered, I could have gone naked. Perhaps I should have» [Martin, 2011: 306]. Дейнерис надевает непривычные для себя наряды, старается вести себя принятым в городе образом, однако это не становится выходом

из бедственного положения. Ей отказывают в помощи, уделяя внимание лишь драконам: «They never saw me for a queen, she thought bitterly. I was only an afternoon's amusement, a horse girl with a curious pet» [Martin, 2011: 306]. Действительно, чтобы стать истинным лидером и правителем, необходимо завоевать уважение своими действиями, чего Дейнерис не может достичь одновременно.

Один из представителей знати, могущественный колдун, заманивает девушку в таинственный Дом Бессмертных (The House of the Undying Ones). В этом месте ей являются призраки и видения, многие из которых оказываются пророческими. Ей почти удается выбраться на волю, однако путь к свободе преграждает колдун. На помощь Дейнерис приходят ее драконы, она впервые осознает их реальную силу: «The dragon spread his wings and tore at the terrible dark heart, ripping the rotten flesh to ribbons, and when his head snapped forward, fire flew from his open jaws, bright and hot» [Martin, 2011: 377]. Детеныши пока совсем маленькие, однако героиня понимает, что ее истинная сила заключается не в заискивании перед принцами и лордами, а в огнедышащих юных монстрах, которых она зовет детьми.

Дейнерис отказывается от чуждого ей костюма, что символизирует готовность искать силу для защиты своих людей внутри себя самой: «If the Milk Men thought her such a savage, she would dress the part for them [Martin, 2011: 462]. Одновременно она решает следовать обычаю дотракийцев, согласно которому их воины носят в волосах колокольчики. Этого удостоиваются только мужчины, однако Дейнерис решает нарушить традицию, чтобы внушить своим последователям еще больше уважения к себе. Подобный шаг становится своего рода политическим решением, которое девушка, никогда не получавшая уроки управления, принимает интуитивно. Ведь правитель обязан быть и хорошим психологом, чтобы разбираться в характерах разных людей, находящихся под его/ее началом. Когда последний союзник в Кварте предлагает ей выйти за него замуж,

чтобы получить желаемые корабли, Дейнерис отказывается. Теперь она сама управляет не только своей жизнью, но и жизнями своих подданных.

Решая отплыть из города на полученных судах, девушка, по совету Джораха, отправляется в Астапор, где может приобрести армию рабов. Сам рыцарь не видит в этом ничего предосудительного, но Дейнерис, бывшей жертвой угнетателя-брата, претит сама мысль о том, чтобы быть госпожой невольников. Но она понимает, что выбора у нее нет. Люди, знавшие при жизни ее старшего брата, погибшего при подавлении восстания, часто говорят об их сходстве, что льстит молодой женщине: «“Madness and greatness are two sides of the same coin. Every time a new Targaryen is born the gods toss the coin in the air and the world holds its breath to see how it will land”» [Martin, 2011: 668]. Среди простых людей существует поверье, что при появлении на свет нового Таргариена боги подбрасывают монету, на одной стороне которой находится величие, а на другой – безумие. Дейнерис надеется, что «ее монета» выпала так, как надо. Принимая решение о покупке рабов, она руководствуется действиями своего брата, Рейгара, который водил в бой только свободных людей: «“Prince Rhaegar led free men into battle, not slaves”» [Martin, 2011: 229]. В тайне от своих советников она собирается освободить рабов, гарантировав себе их преданность весьма жестоким способом — героиня собирается убить всех рабовладельцев.

После долгих переговоров Дейнерис приступает к совершению задуманного: «“Slay the Good Masters, slay the soldiers, slay every man who wears a tokar or holds a whip” <...> “Freedom!” she sang out. <...> And all around them slavers ran and sobbed and begged and died» [Martin, 2011: 263]. По ее приказу бывшие рабы уничтожают своих прежних хозяев, щадя только детей. С Безупречными она отправляется в следующий город рабовладельцев, Юнкай (Yunkai), твердо решив покончить с ненавистным ей социальным строем. Перед осадой города к ней примыкает отряд наемников. Проведя встречу с правителями города, в ходе которой

девушка проявляет смекалку и дальновидность, она удостоивается столь важной для себя похвалы: «“I think you are Rhaegar Targaryen’s sister,” Ser Jorah said with a rueful half smile. “Aye,” said Arstan Whitebeard, “and a queen as well”» [Martin, 2011: 399]. Советники называют ее истинной сестрой Рейгара, известного своими положительными качествами. В образе Дейнерис постепенно проявляются те черты, которые характерны для архетипа *правитель*. Только истинный лидер способен привлекать людей своей харизмой и заставлять их служить ему/ей добровольно.

Однако не все поступки Дейнерис дальновидны – этому молодой женщине только предстоит научиться. Так, благородное стремление даровать волю рабам оборачивается значительными трудностями: «I gave them the city, and most of them were too frightened to take it. The raggle-taggle host of freedmen dwarfed her own, but they were more burden than benefit» [Martin 2011: 393]. Продолжая следовать за ее армией, эти люди страдают от болезней и голода, поскольку не знают, как позаботиться о себе. Перед штурмом третьего города, Миэрина (Meeren) девушка узнает, что двое ее верных советников, Джорах и Арстан (Arstan), оказываются не теми, за кого себя выдают. Первый долгое время шпионил за ней в интересах короля Роберта, а второй скрывал свое истинное лицо, будучи членом Королевской Гвардии, которого изгнал Джоффри. В такой непростой ситуации Дейнерис не дает волю эмоциям, а поступает мудро. Она отправляет этих мужчин на, казалось бы, невозможный захват города, давая тем самым шанс искупить свою вину. Они справляются с задачей, и Дейнерис становится королевой Миэрина.

Перемены, которые новая правительница принесла в регион, оказываются недолговечными. Новые органы власти, которые она создала в покоренных городах, быстро оказались свергнутыми либо ею же освобожденными рабами, либо их бывшими владельцами. Эти известия сильно пошатнули уверенность девушки в том, что она поступала правильно: «All my victories turn to dross in my hands, she thought. Whatever

I do, all I make is death and horror» [Martin, 2011: 666]. Как истинный правитель она сумела признать свои ошибки, не возлагая за них ответственность на кого-то другого, что было свойственно, например, Серсее. Дейнерис принимает сложное для себя решение: «“My dragons need time to grow and test their wings. And I need the same. I will not let this city go the way of Astapor”» [Martin, 2011: 674]. Она остается в Миэрине, чтобы править городом как законная королева. Осознав свои промахи, героиня стремится исправить их. Подобное поведение позволяет говорить о ней как о выдающимся лидере, чьи поступки, пусть не всегда дальновидные, остаются справедливыми.

В Миэрине Дейнерис снова сталкивается с тем, что уже испытала в Кварте. Знатные господа стремятся подмять ее под свое влияние. Однако теперь драконы Таргариен уже не являются маленькими детенышами, они достигли внушительных размеров. Более того, повзрослев, они становятся все менее управляемыми, что приводит к нескольким несчастным случаям, глубоко потрясшим Дейнерис: «“He come down from the sky and ... and ...” <...> No, Dany thought, those are the bones of a child» [Martin, 2011: 43]. Она запирает своих «детей» в подземелье, и только одному из них удается улететь. Тем самым девушка, фактически, отказывается от своего наследия, наиважнейшего подтверждения ее права на трон Семи Королевств. Решение остаться в городе, несомненно, продиктовано благородным желанием исправить ошибки, однако Таргариены Миэрином никогда не правили: «“I have brought you a fleet, to carry you home to Westeros”» [Martin, 2011: 181]. Как следует из вышеприведенной фразы, недоброжелатели напоминают ей, что ее настоящий дом находится в Вестеросе.

Внутри городских стен формируется подпольная организация знати, недовольная правлением Дейнерис. Им не нравится разрушение многовековых социальных устоев, их представители нападают на последователей королевы и всячески препятствуют ее действиям. Девушка

понимает, что для прекращения бесчинств ей придется выйти замуж за одного из благородных господ. Помилованный советник напоминает ей, что ее дом остался в Вестеросе, а ее родители также сочетались браком не по любви, что не привело ни к чему хорошему. Тем не менее Дейнерис не меняет принятого решения.

По требованию жениха девушка идет на уступки. Героиня возвращает некоторые рабовладельческие традиции, разрешая людям по собственному решению продавать себя в рабство, и вновь открывает бойцовские ямы: «“A queen must listen to her people”, Dany reminded herself. “After the wedding Hizdahr will be king. Let him reopen the fighting pits if he wishes”» [Martin, 2011: 409]. Этот поступок показывает, что как истинный правитель Дейнерис готова слушать своих подданных, даже если их требования противоречат ее внутренним убеждениям. В отличие от Серсеи, она внимает советам, особенно если они способны принести благо.

Ее посещает принц Дорна Квентин Мартелл (Quentyn Martell). Согласно тайному договору, заключенному между сторонниками свергнутых Таргариенов, Дейнерис по достижению возраста должна была сочетаться браком с наследником этого региона, взамен получив военную поддержку для реставрации династии. Это шанс, который можно использовать для завоевания Семи Королевств. Однако Дейнерис верна своему слову: «“Would that you had come a year ago. I am pledged to wed the noble Hizdahr zo Loraq”» [Martin, 2011: 486]. Как настоящий властитель она отказывается нарушать данное ею обещание.

Во время присутствия на сражении в бойцовских ямах на Дейнерис и ее свиту нападают мятежники. Но вовремя появившийся дракон защищает ее, и девушка впервые становится драконьей наездницей: «Daenerys Targaryen vaulted onto the dragon’s back. <...> The black wings cracked like thunder, and suddenly the scarlet sands were falling away beneath her» [Martin, 2011: 594]. В данном эпизоде снова можно усмотреть тот факт, что, когда Дж. Мартин стремится подчеркнуть истинное происхождение королевы,

он называет ее полным родовым именем. Полет на драконе становится настоящим подтверждением ее наследного королевского права.

Таким образом, становится очевидным, что постепенно образ Дейнерис все больше начинает соответствовать архетипу *правитель*. Она обретает мудрость, дальновидность, не боится признавать и исправлять свои ошибки. Люди следуют за ней потому, что видят ее лидерские качества. В отличие от брата, постоянно напоминавшего о том, что он «законный владыка Семи Королевств», Дейнерис подкрепляет свое право не только словами, но и поступками. Пробуждение драконов становится еще одним символическим событием: наследница королей-Таргариенов смогла сотворить чудо. В глазах оставшихся сторонников она воплощает не последних правителей из этого рода, безумцев и тиранов, а самого Эйгона Завоевателя, который смог объединить разрозненные земли, постоянно терзаемые междоусобицами. Несмотря на то, что его кампания принесла много горя покоренным, возвышенные Таргариеном лорды запомнили его как справедливого и честного правителя. История, как известно, пишется победителями, а за давностью лет мрачные подробности стираются из людской памяти. Образ Дейнерис аккумулирует в себе положительные характеристики, свойственные для архетипа *правитель*, а именно – справедливость, властность, готовность защищать слабых: «“Why do the gods make kings and queens, if not to protect the ones who can’t protect themselves?”» [Martin, 2011: 259]. Образ женщины построен на том, что постепенно героиня начинает понимать и принимать свою роль.

Следовательно, Дж. Мартин показал влияние власти на людей с двух противоположных точек зрения. Серсея, с детства одержимая желанием править, в итоге не смогла удержать власть в своих руках. Дейнерис, наоборот, всегда предполагавшая, что королем станет ее брат, с удивлением обнаруживает, что справляется с обязанностями правителя лучше, чем он. Противоположные по своей сути архетипы *тиран* и *правитель* позволяют писателю ярко подчеркнуть наиболее важные

характеристики героинь. Образы этих протагонистов развиваются закономерно, но в разных направлениях: Серсея, оказавшись на вершине, быстро падает вниз, в то время как Дейнерис учится и достигает настоящего могущества. Подводя итоги проведенного анализа, отметим, что подобный подход к изображению двух королев сделал возможным создание действительно запоминающихся женских портретов.



### ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

В третьей главе нашего исследования были детально рассмотрены шесть ключевых женских образов цикла романов в стиле фэнтези «Песнь льда и огня» американского писателя Дж. Мартина. Изначально было принято решение искусственно создать ограничительные рамки с целью сужения материала нашего изыскания. Подобный шаг связан со значительным количеством персонажей, что является характерной особенностью повествовательной манеры автора. Анализ проводился с помощью скорректированной системы литературных архетипов, созданной на основе работ С. Аверинцева, Е. Мелетинского, К. Пирсон, К. Юнга и других. Подробный анализ каждого образа (Кейтилин Старк, Санса Старк, Серсея Ланнистер, Бриенна Тарт, Дейнерис Таргариен, Арья Старк) позволил выявить типологические особенности каждого из них и усмотреть в подходе романиста к созданию женских портретов определенные закономерности.

В первую очередь, Дж. Мартин обуславливает поступки и поведение персонажей не только их характером и личностной мотивацией, но и условностями Псевдосредневекового общества, в котором они живут. Такой вывод подтверждает предположения, высказанные в предыдущей главе: для создания достоверного фэнтези-произведения необходимо учитывать специфику вымышленной реальности с тем, чтобы действующие лица выглядели аутентично. Писатель разрабатывает женские образы так, чтобы они активно взаимодействовали с созданным фэнтези-миром, а не находились в вакууме. Это позволяет описывать социум, который кажется читателю реалистичным, что, в свою очередь, положительно сказывается на восприятии текста реципиентом.

Все образы, представленные в нарративе, соответствуют нескольким архетипам. Их характерные черты четко прослеживаются в каждом протагонисте, причем одна героиня может воплощать в себе несколько

архетипов частично или полностью. При этом они могут быть крайне противоречивыми, как, например, в случае с Серсеей и Бриенной. В первом образе автор объединяет базовые архетипы *возлюбленная*, *искусительница*, *мать* и *тиран*. Второй совмещает в себе архетипы *жертва*, *возлюбленная* и *воительница*. Каждый из них обладает разноплановыми характеристиками. Но писателю удалось так искусно создать каждый женский портрет, что эти противоречия не конфликтуют, а, наоборот, создают определенное разнообразие.

Второй особенностью, присущей повествованию, является вариативность внутри одного базового архетипа. Дж. Мартин, следуя своему убеждению в необходимости создания разнообразных, «объемных» образов, наделяет каждый из них вариативными чертами. Такими вариативными архетипами оказались *мать* (*манипулятивная мать*, *мистическая мать*), *жертва* (*изгой*), *мститель* (*благородный мститель*, *ангел смерти*) и *возлюбленная* (*безутешная возлюбленная*, *несчастливая влюбленная*). Базовый архетип *мать* в нарративе в каждом образе демонстрирует отличные друг от друга характеристики. Так, например, Кейтилин-мать мудра и дает детям определенную свободу, Серсея-мать оказывается деспотичным тираном, а Дейнерис-мать воспитывает не человеческих детей, а огнедышащих драконов. Объединяет их лишь неизменная любовь к своим отпрыскам и стремление защитить последних.

Не во всех архетипах была обнаружена вариативность. К числу таковы относятся архетипы *дитя*, *искусительница*, *воительница*, *правитель* и *тиран*. Предположим, что эта особенность связана с ограниченным количеством проанализированных женских образов. Каждый базовый архетип обладает определенными характеристиками, которые были представлены в предыдущей главе настоящей диссертации. При практическом анализе обнаружилось, что героини, принадлежащие к одному и тому же архетипу, демонстрируют отклонения от заданного набора характеристик, оставаясь при этом в рамках архетипа. Это и

позволило выделить их вариации. Однако в случае с невариативными архетипами черты каждого из них обнаруживались только в одном образе. Вероятно, при расширении фокуса исследования женских образов в творчестве Дж. Мартина будет возможно выделить вариации архетипов *искусительница, воительница, правитель и тиран*.

Исключением является архетип *дитя*, характеристики которого были обнаружены в двух героинях: Арье и Сансе Старк. Однако дифференцировать их не представляется возможным в силу особенностей самого архетипа. К таковым относятся ассоциация с детским возрастом, общая незрелость, защита со стороны взрослых. Кроме того, два вышеуказанных женских образа претерпевают значительную трансформацию в связи с трагическими событиями, описанными в нарративе, что, как было указано выше, заставляет протагонистов быстро взрослеть.

Третьим характерным свойством, выделенным в представленных образах, является их постоянное развитие. Это позволяет женским протагонистам пройти трансформацию и перейти из одного архетипа в другой. При этом автор уделяет большое внимание мотивации, необходимой для подобного преобразования. Самая впечатляющая трансформация происходит с Кейтилин Старк – из любящей матери она превращается в беспощадного мстителя, так называемого ангела смерти.

Подводя итоги исследования, можно сказать, что проведенный анализ позволил выявить несколько закономерностей, характерных для творческого стиля автора и его подхода к созданию женских портретов. Особенности, описанные выше, обладают некой системностью. Так, Дж. Мартин неизменно придерживается следующей стратегии: образы должны быть разноплановыми, развивающимися и вариативными.

Разноплановость характеризуется сочетанием элементов разных архетипов в одной героине. В цикле отсутствует деление на «черное и белое», характерное для произведений стиля фэнтези более раннего

периода. Протагонист не может быть однозначно определен как положительный или отрицательный. При этом другие действующие лица могут воспринимать его по-разному, а автор не экстраполирует свое отношение к герою, отказываясь давать оценку его поведению и поступкам. Это позволяет утверждать, что заключительное суждение остается за читателем. С учетом упомянутой в тексте важности читательской рецепции для восприятия серии нарративов «Песнь льда и огня», отметим, что именно сочетание разноплановых архетипов дает Дж. Мартину возможность должным образом воздействовать на реципиента текста.

Развитие женских образов обусловлено масштабом повествования. Проходя через значительное количество трудностей, каждая из героинь приобретает существенный опыт, что неизменно сказывается на их внутреннем мире. А это, согласно философии «автора-садовника», модулирует трансформацию протагонистов. Перемены в социальных ролях, окружающей действительности и взаимоотношениях с другими действующими лицами закономерно приводят к утрате протагонистами черт одного архетипа и приобретению характеристик другого. Наиболее явно это прослеживается на примере образов Арьи, Сансы и Дейнерис, героинь, проходящих путь взросления.

Вариативность внутри архетипа напрямую связана с разноплановостью. Каждый портрет представительниц прекрасного пола наделен уникальными чертами, которые при поверхностной типологии выглядят схожими. Однако при более детальном рассмотрении образов становится ясно, что внешняя среда и личностные особенности диктуют необходимость пояснения новых вариаций архетипов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выполненное исследование посвящено одному из наиболее неоднозначных явлений в современной литературе – стилю фэнтези. Имея высокую популярность среди читательской аудитории, фэнтези, тем не менее, не получило достаточного внимания со стороны научного сообщества. Настоящая диссертационная работа призвана не только заполнить имеющиеся литературоведческие лакуны, но и повысить осведомленность о данном феномене. Кроме того, обращение к творчеству одного из выдающихся авторов современной американской литературы Дж. Мартину позволяет охарактеризовать имеющиеся тенденции в фэнтези-прозе. Изучение женской темы и женских образов в нарративах писателя подчеркивает актуальность этих вопросов с точки зрения значимости научного изыскания.

Результатом нашего исследования стало выполнение поставленных исследовательских задач. В первой главе данной диссертации был проведен анализ ее теоретической базы, что позволило обнаружить определенную лакуну в трактовке феномена фэнтези в современном литературоведении. Любой исследователь, приступая к работе, сталкивается с неточностью терминологии, которая оказывает негативное влияние на правомерность и обоснованность результатов. Некоторые ученые характеризует фэнтези как *жанр*, другие применяют термин *направление*. Мы пришли к выводу, что использование этих терминов представляется не совсем верным. Для характеристики фэнтези-произведений предлагается использовать категориальный термин особой манеры письма с обобщённым значением наличия иррационального и магического – стиль. Это позволяет не вступать в противоречие с уже сложившейся литературоведческой традицией, которая использует жанровое деление сочинений в соответствии с тремя родами литературы: эпос, лирика, драма.

В качестве стилеобразующих характеристик стиля фэнтези были выделены магия и некоторые иррациональные допущения, лежащие в основе сюжета. Подобное утверждение соответствует результатам теоретических изысканий, предпринятых такими учеными, как В. Л. Гопман, В. С. Муравьев и др. В своих нарративах авторы фэнтези-произведений создают вымышленные миры, опираясь на действительность или же используя собственные творческие наработки. Как показало данное изыскание, ученые не могут прийти к консенсусу даже в отношении ключевых стилеобразующих элементов, в некоторых случаях причисляя к стилю фэнтези также художественные тексты в жанре ужасов или мистики.

В связи с указанной выше неоднородностью терминологии мы попытались систематизировать фэнтези на основе схожих характеристик. Аналогичные попытки уже предпринимались некоторыми отечественными и зарубежными исследователями (Е. А. Афанасьева, В. Л. Гопман, Е. Н. Ковтун, Р. Шидфар, R. Boyer, K. Zahosrki). В связи с этим их работы были использованы в качестве основы для разработки новой системы, которую можно использовать для дифференциации фэнтези-творчества. Необходимость этого объясняется высоким уровнем вариативности данного литературного феномена. Всего было выделено девять видов фэнтези: историческое, псевдоисторическое, эпическое, темное, мифологическое, мистическое, романтическое, натуралистическое, юмористическое. Применение этой внутренней классификации по отношению к творчеству Дж. Мартина позволило охарактеризовать его цикл «Песнь льда и огня» одновременно как псевдоисторическое и натуралистическое фэнтези.

Чтобы изучить анализируемый феномен, был предпринят анализ существующих методов литературоведческого исследования. Поскольку фэнтези зачастую воспринимается литературным сообществом как несерьезная литература, его дефиниция отсутствует в некоторых

авторитетных словарях [Кожевников: 1987; Тамарченко: 2008; Тураев: 1974]. В связи с этим апробация современных методов исследования позволила подтвердить предположение о том, что стиль фэнтези возможно изучать в той же степени, что и другие направления литературного творчества.

Поскольку стилеобразующей характеристикой фэнтези является иррациональное допущение, которое основывается на художественном вымысле автора, мы предположили, что значительное влияние на создание произведения может оказывать жизненный опыт писателя и исторические реалии, характерные для периода его профессионального становления. Чтобы подтвердить или опровергнуть данное предположение, нами была проанализирована биография американского романиста Дж. Мартина. Это позволило выявить, что на его мировоззрение и, соответственно, творчество, повлияли такие социальные и исторические события, как война во Вьетнаме и движение феминисток в США второй половины XX века.

Кроме событий, которые прозаик наблюдал непосредственно, на него также оказало влияние время, выбранное им как культурный и социальный ориентир его сочинений – Средневековье. Помимо того, что автор воссоздаёт несколько иную, несуществующую реальность, для ее описания был выбран термин *Псевдосредневековье*. Сопоставление фактов и географических объектов реального и нереального времени показало, что некоторые исторические события и локации имеют схожие черты. Благодаря этому удалось выявить характерное воздействие определенной эпохи в истории человечества на нарратив в стиле фэнтези, который является предметом изучения в диссертации.

Немаловажным фактом для автора, работающего в стиле фэнтези, является необходимость создавать такой вымышленный мир, в который реципиенту текста будет легко поверить. В английской терминологии для обозначения этой характеристики используется термин *believability*,

который в русском языке соответствует лексеме «достоверность». В связи с этим точное изображение реалий выбранного в качестве ориентира исторического периода является залогом высокого качества текста или, по крайней мере, одной из его составляющих. На основе данного утверждения был сделан вывод о том, что на творчество Дж. Мартина повлияли социокультурные особенности не только того времени, в течение которого он вырос и состоялся как писатель, но и реального Средневековья, взятого за образец. Подобное подражание неизменно находит отражение в мотивации и логике поступков протагонистов цикла романов «Песнь льда и огня». Неподготовленный читатель может столкнуться с трудностями в процессе освоения такого текста в связи с тем, что его мировоззрение отличается от того, что было общепринято в тот или иной исторический период.

Поскольку тема настоящего диссертационного исследования предполагает изучение женских образов, было принято решение более подробно изучить феномен *женской темы* в современной литературе в целом и в работах стиля фэнтези в частности. Проведенный анализ показал, что в литературоведении под данным словосочетанием подразумеваются различные аспекты художественного творчества: работы авторов-женщин и авторов-мужчин, гендерная литература, аспекты социального бытия представительниц прекрасного пола и т.д.

После изучения публикаций ряда ученых, среди которых можно выделить труды А. С. Афанасьева, Т. Н. Бреевой, Е. Г. Кошкаровой, П. Чайлдса, Ш. Ортнер и др., был сделан вывод, что в современном научном дискурсе женская тема может быть охарактеризована как многоаспектный феномен, поддающееся дальнейшей дифференциации, в рамках которого изучаются вышеперечисленные аспекты. Так, новое направление, которое получило широкое признание под наименованием гендерная литература, оказывается вариацией более широкого явления.



Фэнтези является неотъемлемой частью литературного наследия. Поэтому закономерным является решение кратко охарактеризовать то, как писатели в рамках этого феномена занимаются женской темой. Было выявлено, что большинство из них придерживаются весьма свободного подхода к освещению различных аспектов современного бытия. Данная ситуация, по нашему мнению, связана с тем, что создатели фэнтези-произведений обладают большой творческой свободой, что позволяет им создавать различные вымышленные реальности с высоким уровнем вариативности в том, что касается вопросов мироустройства и социального положения представительниц прекрасного пола. В целом в фэнтези-работах, созданных за последнее время, центральными персонажами часто становятся женщины. Это особенно актуально для сочинений, относящихся к литературе для молодого читателя, где стиль фэнтези является одним из флагманов.

В первой главе нашего диссертационного исследования было высказано предположение о том, что средневековые реалии, перенесенные в художественный текст, оказывают значительное воздействие на логику и поведение протагонистов. В связи с этим было уделено особое внимание положению представительниц слабого пола в Европе того времени, чтобы соотнести его с тем, что изображает в своем нарративе Дж. Мартин. После анализа культурных, социальных, исторических, религиозных и иных особенностей, типичных для повседневной реальности женщин в Средние века, было сделано заключение о том, что американский писатель весьма точно изобразил эти характерные черты в текстах своих произведений. Социальные и религиозные взаимоотношения, которые определяли жизнь представительниц прекрасного пола в тот период, оказывают прямое воздействие на героинь нарратива Дж. Мартина. Это было доказано с помощью анализа исторических и литературных примеров с обращением непосредственно к текстам цикла «Песнь льда и огня».

Помимо наполнения своего вымышленного мира реалиями автор уделяет больше внимание стилистической манере повествования. Она отличается повышенным уровнем субъективности, поскольку читатель в каждой последующей главе видит мир глазами иного действующего лица. События могут повторяться, однако часто они воспринимаются протагонистами по-разному. Подобное изложение способно создать трудности для неподготовленного читателя, поскольку высокая доля субъективности текста в некотором роде позволяет романисту манипулировать мнением реципиента. Более того, особенности мировоззрения героев могут сделать определенные поступки и мотивацию персонажей непонятными для читателей, что объясняется как психологическим складом характера каждого отдельного персонажа, так и особенностями культурного и социального мироустройства вымышленной вселенной.

Собранный в ходе исследования материал позволил предположить, что наилучшим методом для изучения женских образов в цикле Дж. Мартина «Песнь льда и огня» является типологический подход к их анализу. В связи с этим мы обратились к системе архетипов, предложенной швейцарским ученым К. Юнгом. Поскольку данная система была значительно расширена и доработана его последователями и учениками, были отобраны девять знаковых архетипов, которые проявляются в текстах на протяжении всей истории художественного творчества. Их повторяемость была доказана на примерах из истории, литературы и религии. Это позволило утверждать, что девять отобранных архетипов действительно являются универсальными. Обращение к различным пластам европейской культуры позволило выделить следующие: *мать, дитя, жертва, мститель, воительница, возлюбленная, искусительница, правитель, тиран*. Поскольку в рамках настоящего исследования удалось доказать релевантность предложенных архетипов

для проводимого изыскания, было принято решение использовать эту систему для типологического анализа женских образов.

В первую очередь, были очерчены ограничения объема материала исследования. Анализу подвергались только те женские персонажи, от лица которых ведется повествование (ПОВ). Кроме того, количество ПОВ-глав в одном томе должно было составлять четыре и более. Это решение объясняется очень большим количеством ПОВ-персонажей в тексте. Включение их всех в исследование не представляется возможным. Героини, соответствующие поставленным критериям, включают в себя: Кейтилин Старк, Сансу Старк, Арию Старк, Серсею Ланнистер-Баратеон, Бриенну Тарт, Дейнерис Таргариен. Особенностью сюжетов произведений является то, что их протагонистов связывают непростые отношения, и, фактически, их история начинается за тринадцать лет до начала описываемых событий. Восстание Роберта Баратеона привело к свержению древней династии Таргариенов, но о хрониках той военной кампании известно лишь по рассказам очевидцев. Война существенно повлияла на жизни большинства ключевых действующих лиц, и многие из тех, кто оказал наибольшее воздействие на оставшихся в живых героев, погибли в ходе сражений.

Отобранные женские образы были тщательно проанализированы на предмет соответствия тому или иному архетипу. Учитывалось их мировоззрение и отношение к ним других протагонистов. Это позволило не только более детально рассмотреть сами образы, но и учесть специфику повествования, которое отличается высоким уровнем предвзятости. Полученные результаты дают основание утверждать, что характерной особенностью нарратива Дж. Мартина является разноплановость женских образов. Было выявлено, что каждый образ соответствует нескольким архетипам. Они не статичны, и в каждом из них сосуществуют черты различных архетипов, зачастую обладающих противоположными характеристиками. Однако благодаря творческой манере автора героини,

которых он создал на страницах своих произведений, не вызывают у читателя сомнений. Иными словами, несмотря на противоречивость сочетаний некоторых архетипических черт, каждый индивид обоснованно обладает ими в силу своих мировоззренческих убеждений или событий, происходящих по ходу развития сюжета (см. Приложение 1).

Самыми разноплановыми с точки зрения наличия различных характеристик отдельных архетипов становятся образы двух королев: Серсеи Ланнистер и Дейнерис Таргариен. Это обусловлено, во-первых, значительным количеством различных событий, произошедших с женскими персонажами до момента начала повествования и в течение него. Невозможность причислить их образы к какому-либо одному архетипу обуславливается разнообразием поведенческих особенностей характеров, а также социальных ролей, выполняемых протагонистами.

Следующим выводом нашего исследования является тот факт, что образы, созданные романистом, не статичны. Они постоянно развиваются, переходя из одного архетипа в другой или обретая черты нескольких других. Это обусловлено, в первую очередь, обилием литературного материала: суммарно труды Дж. Мартина насчитывают несколько тысяч страниц печатного текста. Во-вторых, демонстрируя подобную трансформацию героев, автор подчеркивает развитие их характеров. Писатель разрабатывает женские образы так, чтобы они активно взаимодействовали с созданным фэнтези-миром, а не находились в вакууме. Это позволяет описывать социум, который кажется читателю реалистичным, что, в свою очередь, положительно сказывается на восприятии текста реципиентом (см. Приложение 2).

Третья характерная особенность, выделенная в процессе научного изыскания, касается вариативности внутри архетипов. Например, в нарративе романиста присутствуют три образа, соответствующие архетипу *мать*, однако все они отличаются друг от друга. Так, Кейтилин Старк предстает в образе мудрой и поддерживающей своих детей матери, но у

нее имеется свое не очень позитивное качество. Дейнерис становится мистической матерью, а в случае с Серсеей архетип *мать* перекликается с архетипом *тиран*. Подобное разнообразие говорит о том, что автор своей задачей поставил создание вариативных женских образов, чтобы подчеркнуть уникальный характер и жизненный путь каждой из них.

В связи с этим, если образ героини обладал не только основными, но и дополнительными характеристиками, были выделены вариации внутри базового архетипа (см. Приложение 3). При этом практический анализ показал, что не все архетипы имеют вариативные черты. Таковыми являются *дитя*, *искусительница*, *воительница*, *правитель* и *тиран*. Вероятно, эта ситуация объясняется тем, что в рамках исследования были отобраны не все женские образы. Каждый невариативный архетип, представленный выше, воплощен только в одной героине, что делает невозможным сравнение двух и более женских протагонистов. Американскому прозаику удалось в полной мере продемонстрировать свое писательское мастерство, так как созданные им женские образы стали популярными и легкоузнаваемыми во всем мире.

Мы полагаем, что изучение женских персонажей в цикле романов Дж. Мартина «Песнь льда и огня» вносит определенный вклад в развитие нескольких литературоведческих научных областей. В первую очередь, полученные результаты позволяют говорить о значимости настоящей диссертации в рамках изучения гендерных и иных вопросов современной литературы.

К перспективным направлениям данного исследования можно отнести дальнейшее изучение проблем, связанных с женской темой в целом и женскими образами в сочинениях стиля фэнтези, в частности. С расширением фокуса исследования вариации в изображении женских образов могут быть обнаружены в самых различных архетипах, что может послужить отправной точкой для дальнейших научных изысканий. Помимо вышесказанного, определенный интерес представляет анализ

иных образцов творчества Дж. Мартина. Он по праву занял почетное место среди авторов, которые видоизменили стиль фэнтези, наравне с Дж. Толкиным, Н. Гейманом, У. Ле Гуинн, Дж. Роулинг и др. Поэтому представляется возможным использовать данную диссертационную работу в качестве теоретического и практического материала для анализа других произведений этого американского романиста, равно как и иных писателей, работающих в стиле фэнтези.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ***Источники*

1. **Beagle, P. S.** Lila the Werewolf / P. S. Beagle. – Santa Barbara: Cara Press, 1974. – 42 p. – ISBN 978-0912264905. – Текст : непосредственный.
2. **Howard, R. E.** The Coming of Conan the Cimmerian / R. E. Howard, P. Louinet. – New York : Randow House Worlds, 2003. – 463 p. – ISBN 978-0345461513. – Текст : непосредственный.
3. **Hurley, K.** The Mirror Empire / K. Hurley. – Nottingham : Angry Robot, 2015. – 608 p. – ISBN 978-0857665645. – Текст : непосредственный.
4. **Le Guinn, U. K.** The Left Hand of Darkness / U. K. Le Guinn. – New York : Ace Books, 1987. – 304 p. – ISBN 978-0441478125. – Текст : непосредственный.
5. **Kuang, R. F.** The Poppy War / R. F. Kuang. – London : Harper Voyager, 2018. – 545 p. – ISBN 978-0062662569. – Текст : непосредственный.
6. **Lewis, C. S.** The Lion the Witch and the Wardrobe / C. S. Lewis. – London : Harper Collins, 2008. – 206 p. – ISBN 13: 9780064404990. – Текст : непосредственный.
7. **Martin, G.** A Game of Thrones / G. Martin. – London : Harper Collins, 2011. – 864 p. – ISBN 978-0007448036. – Текст : непосредственный.
8. **Martin, G.** A Clash of Kings / G. Martin. – New York : Random House, 2011. – 1040 p. – ISBN 9780553579901. – Текст : непосредственный.
9. **Martin, G.** A Storm of Swords / G. Martin. – London : Harper Collins, 2011. – 636 p. – ISBN 978-0-00-744784-8. – Текст : непосредственный.
10. **Martin, G.** A Dance with Dragons / G. Martin. – New York : BantamBooks, 2011. – 1030 p. – ISBN 978-0002247399. – Текст : непосредственный.
11. **Martin, G.** Fire and Blood / G. Martin. – London : Harper Voyager, 2020. – 737 p. – ISBN 978-0-008-30773-8. – Текст : непосредственный.

12. **Martin, G.** The World of Ice & Fire : the Untold History of Westeros and the Game of Thrones / G. Martin, E. Garcia, L. Antonsson. – London : Harper Voyager, 2014. – 326 p. – ISBN 978-0-553-80544-4. – Текст : непосредственный.
13. **Meyer, S.** Twilight / S. Meyer. – New York : Little, Brown Books for Young Readers, 2006. – 554 p. – ISBN 978-0316015844. – Текст : непосредственный.
14. **Paolini, C.** Eragon / C. Paolini. – New York : Random House, 2005. – 544 p. – ISBN 9780375826696. – Текст : непосредственный.
15. **Rand, A.** Atlas Shrugged / A. Rand. – London : Penguin, 2007. – 1184 p. – ISBN 978-0141188935. – Текст : непосредственный.
16. **Riordan, R.** The Lightning Thief / R. Riordan. – New York : Hyperion, 2006. – 416 p. – ISBN 978-0786838653. – Текст : непосредственный.
17. **Rowling, J. K.** Harry Potter and the Philosopher's Stone / J. K. Rowling. – London : Bloomsbury, 2014. – 342 p. – ISBN 978-1408855652. – Текст : непосредственный.

### *Научно-критическая литература*

18. **Абрамовских, Е. В.** Методология анализа читательской рецепции (на материале креативной рецепции незаконченных произведений А. С. Пушкина) / Е. В. Абрамовских. – Текст : непосредственный // Филология и искусствоведение. – 2010. – № 1 (10). – С. 63–73.
19. **Аверинцев, С. С.** «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. / С. С. Аверинцев. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 113–143.
20. **Аверинцев, С. С.** Историческая подвижность категории жанры: опыт периодизации : Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения /



С. С. Аверинцев. – Москва : Наука, 1986. – С. 104–116. – ISBN 5-88766-001-5. – Текст : непосредственный.

21. **Актуальные проблемы современной американистики (культурологический аспект)** : материалы III междунар. науч. конф. (27–28 февр. 2007 г., г. Минск) / отв. ред. Г. В. Синоло. – Минск : БГУ, 2011. – 312 с. – ISBN 978-985-518-472-1. – Текст : непосредственный.

22. **Алексеев, С. В.** Фэнтези / С. В. Алексеев. – Текст : непосредственный // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 2. – С. 309–312.

23. **Антонян, Ю. М.** Основные признаки архетипа / Ю. М. Антонян. – Текст : непосредственный // Общество и право. – 2007. – № 3 (17). – С. 152–158.

24. **Арина, М. В.** «Золотое дерево» нартского эпоса : глубинно-психологический анализ / М. В. Арина. – Текст : непосредственный // Знание. Понимание. Умение. – 2021. – № 3. – С. 191–203.

25. **Афанасьев, А. С.** Гендерный аспект изучения литературы : учеб. пособие / А. С. Афанасьев, Т. Н. Бреева. – Москва : Флинта : Наука, 2017. – 96 с. – ISBN 978-5-9765-3008-9. – Текст : непосредственный.

26. **Афанасьева, А. С.** Архетип «Дом» в русскоязычной литературе Казахстана / А. С. Афанасьева. – Текст : непосредственный // Полилингвильность и транскультурные практики. – 2016. – № 4. – С. 99–107.

27. **Афанасьева, Е. А.** Жанр фэнтези: проблема классификации / Е. Афанасьева. – Текст : непосредственный // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): сб. материалов междунар. науч. конф. / редкол. : А. Ю. Нестеров, Е. Р. Кузнецова. – Самара : СГАУ, 2009. – С. 86–93.

28. **Афанасьева, Ю. Ю.** Проза М. С. Жуковой : женский мир и женское мировидение в русской литературе второй трети XIX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол.

наук / Афанасьева Юлия Юрьевна. – Томск, 2006. – 214 с. – Текст : непосредственный.

29. **Ахмедзянова, А. Р.** Женские образы в романе М. В. Семёновой «Волкодав»: опыт классификации / А. Р. Ахмедзянова – Текст : непосредственный // Вестник магистратуры. – 2022. – № 6–3 (129). – С. 109–112.

30. **Балашова, Е. С.** Современные аспекты теории архетипов К. Г. Юнга / Е. С. Балашова, С. В. Грибанов, С. М. Мальцева. – Текст : непосредственный // АНИ: педагогика и психология. – 2019. – № 3 (28). – С. 320–322.

31. **Баранова, К. М.** Бенжамин Франклин. Доктрина духовного и нравственного самосовершенствования : учеб. пособие / К. М. Баранова. – Москва : Диона, 2019. – 95 с. – ISBN 978-5-604411-2-4. – Текст : непосредственный.

32. **Баранова, К. М.** Мотивы свобода и равенство в публицистике Б. Франклина / К. М. Баранова, О. В. Афанасьева. – Текст : непосредственный // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2020. – № 2 (38). – С. 8–18.

33. **Барковская, Н. В.** Типы повествования и их анализ / Н. В. Барковская. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2004. – № 11. – С. 16–25.

34. **Барляева, Е. А.** Архетип «Дерево» в картине мира современного человека (на материале английского языка) / Е. А. Барляева. – Текст : непосредственный // Вестник БГУ. – 2015. – № 1. – С. 127–130.

35. **Батурин, Д. А.** Виртуально-неомифологическая сущность фэнтези : 09.00.01 «Онтология и теория познания» : дисс. ... канд. фил. наук / Батурин Даниил Антонович. – Тюмень, 2015. – 150 с. – Текст : непосредственный.

36. **Батурин, Д. А.** Неомифологическая сущность фэнтези / Д. А. Батурин. – Текст : непосредственный // Вестник ЧГАКИ. – 2013. – № 3 (35). – С. 123–126.
37. **Бахтин, М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – Москва : Искусство, 2013. – 444 с. – ISBN 978-5-458-23202-9. – Текст : непосредственный.
38. **Белинский, В. Г.** Собрание сочинений : в 9-ти томах. Т. 5 : статьи, рецензии и заметки, апрель 1842 – ноябрь 1843 / под ред. М. Я. Полякова. – Москва : Художественная литература, 1979. – 631 с. – Текст : непосредственный.
39. **Большакова, А. Ю.** Теория архетипа на рубеже XX—XXI вв. / А. Ю. Большакова. – Текст : непосредственный // Вопросы филологии. – 2003. – № 1 (13). – С. 37–47.
40. **Букатова, Д. М.** Христианская концепция брака и ее роль в формировании средневековых гендерных идеологий / Д. М. Букатова. – Текст : непосредственный // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 4. – С. 253–256.
41. **Букатова, Д. М.** Культ Прекрасной Дамы как отражение средневековой концепции несовершенства женской природы / Д. М. Букатова, Л. И. Колесниченко. – Текст : непосредственный // Знание. Понимание. Умение. – 2017. – № 2. – С. 98–104.
42. **Веселовский, А. Н.** Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва: Высшая школа. – 1989 – 405 с. – ISBN 5-06-000256-X. – Текст : непосредственный.
43. **Викулова, Л. Г.** Национальная идентичность в контексте инаковости: языковая репрезентация оппозиции «свои» - «чужие» во французской литературе XX века (на материале сборника эссе Ф. Мориака «Чёрная тетрадь») / Л. Г. Викулова, О. А. Кулагина. – Текст : непосредственный // Вестник Московского городского педагогического

университета. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2013. – № 2 (12). – С. 33–42.

44. **Винтерле, И. В.** Миф как основа литературы фэнтези / И. В. Винтерле. – Текст : непосредственный // Вестник ННГУ. – 2012. – № 1–2. – С. 37–39.

45. **Власенко, Е. Ю.** Функции архетипов и архетипических образов в произведениях П.В. Засодимского : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Власенко Елена Юрьевна. – Ульяновск, 2005. – 21 с. – Текст : непосредственный.

46. **Гайдин, Б. Н.** Вечные образы как константы культуры (интерпретация «гамлетовского вопроса») : специальность 09.00.13 «Философская антропология. Философия культуры» : автореф. дис. ... канд. филос. наук. / Гайдин Борис Николаевич. – Москва, 2009. – 17 с. – Текст : непосредственный.

47. **Галаева, М. И.** Художественные приемы раскрытия женских образов в произведениях Ф. М. Достоевского / М. И. Галиева. – Текст : непосредственный // Вестник науки. – 2021. – № 5 (38). – С. 6–12.

48. **Галанина, Е. В.** Фэнтези как неомифологическая реальность / Е. В. Галанина, Д. А. Батулин. – Текст : непосредственный // Вестник ЧелГУ. – 2016. – № 3. – С. 41–45.

49. **Галина, М. С.** Авторская интерпретация универсального мифа (Жанр «фэнтези» и женщины-писательницы) / М. С. Галина. – Текст : непосредственный // Общественные науки и современность. – 1998. – № 6. – С. 161–170.

50. **Галкина, М. А.** О жанровом своеобразии фэнтези / М. А. Галкина. – Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2021. – № 1. – С. 97–108.

51. **Гачев, Г. Д.** Национальные образы мира : курс лекций / Г. Д. Гачев. – Москва : Академия, 1998. – 432 с. – ISBN 5-7695-0181-2. – Текст : непосредственный.

52. **Гоголева, С. А.** Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези / С. А. Гоголева. – Текст : непосредственный // Природные ресурсы Арктики и Субарктики. – 2006. – № 3. – С. 85–88.

53. **Гоголева, С. А.** Влияние готического романа на жанр фэнтези и его роль в становлении жанра / С. А. Гоголева. – Текст : непосредственный // Природные ресурсы Арктики и Субарктики. – 2007. – № 3. – С. 166–167.

54. **Головачева, И. В.** О соотношении фантастики и фантастического / И. В. Головачева. – Текст : непосредственный // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2014. – № 1. – С. 33–42.

55. **Головина, Е. В.** «Художественный женский образ» в лингвистике и литературоведении / Е. В. Головина. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 11–1 (65). – С. 100–104.

56. **Гончарова, Е. Н.** Формирование образа женской святости в раннехристианской антропологии / Е. Н. Гончарова. – Текст : непосредственный // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. – 2022. – № 4 (216). – С. 4–10.

57. **Гроф, С.** Области человеческого бессознательного: данные исследований ЛСД / С. Гроф. – Москва : Наука, 1994. – 421 с. – ISBN 5-88389-001-6. – Текст : непосредственный.

58. **Губман, Б. Л.** Западная философия культуры XX века / Б. Л. Губман. – Тверь : ЛЕАН, 1997. – 287 с. – ISBN 585929008X. – Текст : непосредственный.

59. **Давыдов, А. И.** Мифологизация истории в фэнтези-саге Дж. Р. Мартина «Песнь Льда и Пламени» и романе И. Ефремова «Таис Афинская» / А. И. Давыдов. – Текст : непосредственный // Вестник СГУПС : гуманитарные исследования. – 2017. – № 2. – С. 24–28.

60. **Демина, А. В.** Фэнтези как феномен современной культуры : особенности и перспективы развития / А. В. Демина. – Текст :

непосредственный // Научный потенциал регионов на службу модернизации. – 2013. – № 1 (4). – С. 64–68.

61. **Джабраилова, А. Ш.** Архетипы в религии: функции и методы исследования / А. Ш. Джабраилова. – Текст : непосредственный // Научный журнал КубГАУ. – 2017. – С. 1–14.

62. **Досымбаева, А. М.** Зарина и другие женские персонажи в традиционном мировоззрении народов Евразии / А. М. Досымбаева. – Текст : непосредственный // АСТА HISTORICA: труды по историческим и обществоведческим наукам. – 2019. – №2. – С. 56–65.

63. **Дьяконова, Е. С.** Специфика дискурсной гетерогенности англоязычного эпического фэнтези : 10.02.04 «Германские языки» : дисс. ... канд. фил. наук / Дьяконова Елена Сергеевна. – Санкт-Петербург, 2017. – 183 с. – Текст : непосредственный.

64. **Евангелие от Фомы** / пер. с копт. В. И. Нечипуренко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. – 254 с. – ISBN 978-5-222-10988-5. – Текст : непосредственный.

65. **Есин, А. Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – Москва : Флинта, Наука, 2000. – 248 с. – ISBN 978-5-89349-049-7. – Текст : непосредственный.

66. **Жернова, Н. С.** Образ женщины в произведениях А.М. Ремизова: к проблеме типологии : 10.01.01 «Русская литература» : дисс. ... канд. фил. наук / Жернова Наталья Сергеевна. – Вологда, 2018. – 201 с. – Текст : непосредственный.

67. **Зинченко, В. Г.** Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход : учеб. пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – Москва : Флинта : Наука, 2011. – 280 с. – ISBN 978-5-9765-0907-8. – Текст : непосредственный.

68. **Зубова, Н. Ю.** Граница как элемент картины мира: на примере анализа художественной мод ели мира в романах цикла Дж. Р. Р. Мартина «Песнь льда и пламени». / Н. Ю. Зубова. – Текст : непосредственный //

Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 23 (277). – С. 48–52.

69. **Иванов, Н.** Библия и уголовный закон / Н. Иванов. – Текст : непосредственный // Советская юстиция. – 1992. – №7. – С. 23–26.

70. **Иванова, В. Е.** Истоки возникновения жанра фэнтези / В. Е. Иванова, А. Ю. Павлов. – Текст : непосредственный. // Сборник научных статей «Молодёжь третьего тысячелетия». – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского. – 2016. – С. 303–305.

71. **Иванян, Э. А.** История США. Учебное пособие для вузов / Отв. ред. Э. А. Иванян. – Москва : Дрофа, 2004. – 576 с. – ISBN 978-5-358-04319-0. – Текст : непосредственный.

72. **Ильюк, Е. В.** Архетип криминального и виктимного поведения / Е. В. Ильюк. – Текст : непосредственный // Виктимология. – 2017. – № 2. – С. 39–45.

73. **Искандарова, Н. В.** Женская тема в романах Чарльза Брокдена Брауна / Н. В. Искандарова. – Текст : непосредственный // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2010. – № 8. – С. 102–105.

74. **Ищенко, Н. С.** Архетип сакральной жертвы в практике цветных революций / Н. С. Ищенко. – Текст : непосредственный // Вестник СПбГИК. – 2019. – № 3 (40). – С. 39–44.

75. **Карпов, С. П.** История Средних веков : учеб. : в 2 т. / С. П. Карпов. – 5-е изд., дораб. и доп. – Москва : Изд-во Моск. ун-та : Наука, 2005. – (Классический университетский учебник). – ISBN 5-211-06087-3. – Текст : непосредственный.

76. **Карпова А. В.** Формы презентации фантастического во французском романе XX века (на примере романов Ж. Грака и Р. Баржавеля) : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Карпова Анна Вадимовна. – Москва, 2020. – 193 с. – Текст : непосредственный.

77. **Киктева, К. С.** Методический потенциал англоязычных антиутопий young adult / К. С. Киктева. – Текст : непосредственный // Вестник МГПУ. Серия: Педагогика и психология. – 2020. – № 3 (53). – С. 76–84.

78. **Классическое наследие и современность** : сб. ст. / отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. – 412 с. – Текст : непосредственный.

79. **Ковтун, Е. Н.** Фантастика как объект научного исследования : проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения / Е. Н. Ковтун. – Текст : непосредственный. // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур : материалы междунар. науч. конф. / редкол. : В. Пищенко, Е. Н. Ковтун, А. М. Ройфе и др. – Москва : Издательство Моск. ун-та, 2007. – С. 20–28.

80. **Кольцов, И. А.** Всеобщая история : учеб. пособие / И. А. Кольцов, А. М. Судариков, М. А. Дмитриева. – Санкт-Петербург : РГГМУ, 2020. – 150 с. – ISBN 978-5-86813-501-9. – Текст : непосредственный.

81. **Кондратьев, М. Ю.** Азбука социального психолога-практика : справ.-энцикл. изд. / М. Ю. Кондратьев, В. А. Ильин. – Москва : Per Se, 2007. – 463 с. – ISBN 978-5-9292-0162-2. – Текст : непосредственный.

82. **Королькова, Я. В.** О соотношении литературной сказки и фэнтези / Я. В. Королькова. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – № 8. – С. 142–144.

83. **Косвен, М. О.** Амазонки. История легенды / М. О. Косвен. – Текст : непосредственный // Советская этнография. – 1947. – № 2. – С. 33–59.

84. **Костина, Е. В.** «Женская тема» в американском романе 1870-1910-х годов : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» : дис. ... канд. филол. наук / Костина Елена Васильевна. – Саранск, 2003. – 194 с. – Текст : непосредственный.



85. **Котина, А. В.** Мифы об амазонках в античной письменной традиции : генезис и эволюция / А. В. Котина. – Текст : непосредственный // *Via in tempore. История. Политология.* – 2010. – № 13 (84). – С. 5–10.

86. **Кочеткова, А. А.** Литература фэнтези : проблема классификации / А. А. Кочеткова. – Текст : непосредственный // *Вестник МГУП им. Ивана Федорова.* – 2012. – № 6. – С. 114–117.

87. **Кошкарлова, Е. Г.** Идеино-художественный диапазон «женской темы» в прозе современных русских писательниц и оценках литературной критики : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Кошкарлова Елена Григорьевна. – Псков, 2006. – 197 с. – Текст : непосредственный.

88. **Кудрицкая, С. В.** Дева-воительница как архетипический персонаж : рецензия на книгу : Зусева-Озкан В. Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма : образ, мотивы, сюжеты / С. В. Кудрицкая, М. В. Михайлова. – Текст : непосредственный // *Новый филологический вестник.* – 2022. – № 1 (60). – С. 424–431.

89. **Кулакова, О. К.** Интертекстуальность в аспекте жанрообразования : на материале жанра фэнтези : специальность 10.02.19 «Теория языка» : дис. ... канд. филол. наук / Кулакова Ольга Константиновна. – Иркутск, 2011. – 242 с. – Текст : непосредственный.

90. **Кэмпбелл, Д.** Герой с тысячью лицами : Миф. Архетип. Бессознательное : мономиф / Д. Кэмпбелл ; пер. с англ. К. Семенова. – Санкт-Петербург : София, 1997. – 336 с. – (Мастера психологии). – ISBN 978-5-4461-0856-5. – Текст : непосредственный.

91. **Лотман, Ю. М.** Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. / – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 544 с. – ISBN 5-7331-0184-9. – Текст : непосредственный.

92. **Лебедев, И. В.** Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература / И. В. Лебедев. – Текст : непосредственный // *Рема.* – 2014. – № 3. – С. 14–20.

93. **Лебедев, И. В.** Проблема жанровой классификации фэнтези как вида приключенческой литературы / И. В. Лебедев. – Текст : непосредственный / Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 3. – С. 362–368.
94. **Лосский, Н. О.** История русской философии / Н. О. Лосский. – Москва : Азбука, 2018. – 608 с. – ISBN 978-5-389-14573-3. – Текст : непосредственный.
95. **Мальченко, Т. В.** Пути развития женской прозы в английской литературе XVIII – первой половины XIX века / Т. В. Мальченко, О. В. Миляева, Ю. В. Тимошенко. – Текст : непосредственный // Вестник ОГУ. – 2011. – № 16 (135). – С. 515–518.
96. **Манн, Ю. В.** Русская философская эстетика / Ю. В. Манн. – Москва : МАЛП, 1998. – 381 с. – ISBN 5-88091-041-5. – Текст : непосредственный.
97. **Маратова, Ж. К.** Архетип «правителя» в прозе позднего А. П. Чехова : сборник статей по материалам Междунар. науч.-практ. конф. (16–17 марта 2022 г., г. Нур-Султан) / под общ. ред. К. Р. Нургали. – Астана : ЕНУ, 2022. – С. 149–153. – ISBN 989-7-023-26410-5. – Текст : непосредственный.
98. **Марк, М.** Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / М. Марк, К. Пирсон ; пер. с англ. : И. Малкова, Д. Раевская, А. Сухенко. – Санкт-Петербург : Питер, 2005. – 336 с. – ISBN 5-94723-616-8. – Текст : непосредственный.
99. **Мелетинский Е. М.** О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с. – ISBN 5-7281-0067-8. – Текст : непосредственный.
100. **Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа. / Е. М. Мелетинский. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 406с. – ISBN 5-02-017878-0. – Текст : непосредственный.

101. **Меркулова, М. Г.** Теория английскости в контексте исследования творчества писателей-мультикультуралистов Великобритании / М. Г. Меркулова. – Текст : непосредственный // Язык и литература в проблематике современных гуманитарных наук: сб. научных трудов по лингвистике и литературоведению. – Москва : Принтика, 2021. – С. 108–114.

102. **Мисник, М. Ф.** Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов : специальность 10.02.04 «Германские языки» : дис. ... канд. филол. наук / Мисник Марина Федоровна. – Иркутск, 2006. – 159 с. – Текст : непосредственный.

103. **Москалева Е. Н.** Ответственность за психическое истязание в семье / Е. Н. Москалева. – Текст : непосредственный // Вестник юридического факультета Южного федерального университета. – 2020. – № 2. – С. 76–80.

104. **Мошина Е. А.** Культ предков и образ земли-матери в русской лингвокультуре (на материале пословиц, поговорок, загадок) / Е. А. Мошина. – Текст : непосредственный // Вестник СВФУ. – 2020. – № 3. – С. 96–104.

105. **Назаренко, М.** Опыт классификации фантастических жанров / М. Назаренко. – Свердловск, 1982. – 256 с. – Текст : непосредственный.

106. **Назарова, Л. А.** История западноевропейской литературы Средних веков : учеб. пособие / Л. А. Назарова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. – 184 с. – ISBN 978-5-7996-1892-6. – Текст : непосредственный.

107. **Немыченков, В. И.** Структура евхаристической жертвы и жертвоприношение иерея по учению святителя Григория Богослова / В. И. Немыченков. – Текст : непосредственный // Развитие личности. – 2017. – № 2. – С. 157–178.

108. **Нефедов, Н. Т.** Возникновение биографического метода / Н. Т. Нефедов. – Москва : Высшая школа, 1988. – С. 116–118. – ISBN 5-06-001351-0. – Текст : непосредственный.

109. **Новикова, Е. Д.** Страх и желание : образ «Роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов / Е. Д. Новикова. – Текст : непосредственный // Артикульт. – 2015. – № 1 (17). – С. 45–54.

110. **Осипов, А. Н.** Фантастика от «а» до «я» : крат. энцикл. справ. / А. Н. Осипов. – Москва : Дограф, 1999. – 351 с. – ISBN 5-93431-001-1. – Текст : непосредственный.

111. **Падун, Т. В.** Литературные архетипы в романе Дж. Р. Р. Мартина "Игра Престолов" / Т. В. Падун, И. В. Кондрашкина. – Текст : непосредственный // Современные вопросы филологии и переводоведения : сборник научных трудов, Чебоксары, 26 октября 2018 года. – Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева. – 2018. – С. 282–288.

112. **Паславская, Я. Р.** Гарри Поттер – «становящийся» герой? К вопросу о влиянии жанровых черт воспитательного романа на произведение Дж. К. Роулинг / Я. Р. Паславская. – Текст : непосредственный // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 1. – С. 177–181.

113. **Пастуро, М.** Повседневная жизнь Франции и Англии во времена рыцарей Круглого стола / М. Пастуро ; пер. с фр. М. О. Гончар. – Москва : Молодая гвардия, 2001. – 83 с. – (Живая история. Повседневная жизнь человечества). – ISBN 978-5-235-03225-5. – Текст : непосредственный.

114. **Пензина, О. В.** Критерии гендерного анализа женской прозы конца XIX века в современном литературоведении / О. В. Пензина. – Текст : непосредственный. // Наука. Инновации. Технологии. – 2008. – № 3. – С. 130–137.

115. **Пензина, О. В.** Женская проза второй половины XIX века : гендерный аспект авторства : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Пензина Ольга Владимировна. – Москва, 2009. – 177 с. – Текст : непосредственный.

116. **Пиков, Г. Г.** Христианство как системообразующий фактор в истории средневековой европейской цивилизации : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... д-ра культуролог. / Пиков Геннадий Геннадьевич. – Новосибирск, 2012. – 476 с. – Текст : непосредственный.

117. **Платицына, Т. В.** Женские образы, репрезентирующие архетип Великой Матери, в мифах американских индейцев / Т. В. Платицына. – Текст : непосредственный // Вестник БГУ. Язык, литература, культура. – 2008. – № 11. – С. 120–123.

118. **Полянская, А. И.** Проблема классификации фэнтези-произведений / А. И. Полянская. – Текст : непосредственный // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2023. – № 2. – С. 185–194.

119. **Полянская, А. И.** Особенности повествования и читательской рецепции персонажей в романе Дж. Мартина «Игра Престолов» / А. И. Полянская – Текст : непосредственный // Три "Л" в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика : сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 23 ноября 2023 года. – Москва: ООО "Языки Народов Мира", 2024. – С. 309–314.

120. **Полянская, А. И.** Образ матери в фэнтези-романе Дж. Мартина «Игра Престолов» / А. И. Полянская. – Текст : непосредственный // Litera. – 2024. – № 4. – С. 324–332.

121. **Поспелов, Г. Н.** Теория литературы / Г. Н. Поспелов – Москва : Высшая школа, 1978. – 352 с. – Текст : непосредственный.

122. **Романов, В. А.** Специфика трансформации традиций романа воспитания в отечественном фэнтези 2000-х гг. (на материале творчества Ника Перумова) / В. А. Романов. – Текст : непосредственный // Вестник ННГУ. – 2014. – № 2–3. – С. 297–300.

123. **Рымарева, Е. Н.** Архетип дороги и его воплощение в романе Е. Айпина «Ханты, или звезда утренней зари» / Е. Н. Рымарева. – Текст :

непосредственный. // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2019. – № 4 (38). – С. 15–19.

124. **Рязанова, С. В.** Роль теории архетипов в анализе мифа / С. В. Рязанова. – Текст : непосредственный // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. – 2012. – № 3 (20). – С. 7–16.

125. **Савинич, С. С.** Мотив ухода от ответственности в романе «Кролик, беги» Дж. Апдайк / С. С. Савинич. – Текст : непосредственный // Парадигма гуманитарных знаний начала XXI века: межкаф. сб. научн. трудов по лингвистике и литературоведению. – Москва : Диона, 2020. – С. 139–143.

126. **Савкина, И. Л.** Кто и как пишет историю русской женской литературы? / И. Л. Савкина – Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. – 1997. – №24. – С. 359–373.

127. **Самсонова, А. И.** Мотив пути в литературе фэнтези : Дж. Макдональд у истоков традиции / А. И. Самсонова. – Текст : непосредственный // Вестник ННГУ. – 2014. – № 2–3. – С. 138–141.

128. **Сафрон, Е. А.** Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX – начала XXI века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук / Сафрон Елена Александровна. – Саранск, 2021. – 437 с. – Текст : непосредственный.

129. **Сафронова, А. И.** Фэнтези как стиль в современной литературе / А. И. Сафронова. – Текст : непосредственный. // Научный старт-2023 : сборник статей аспирантов и магистрантов. Москва : Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 347–350.

130. **Сафронова, А. И.** Жанр фэнтези в литературоведении: проблемы современной классификации / А. И. Сафронова. – Текст : непосредственный. // Теория жанра и метод в зарубежной литературе: история и современность: сборник научных трудов по литературоведению. Материалы участников международного литературного коллоквиума, Москва, 26 октября 2022 года. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 120 – 126.

131. **Сафронова, А. И.** Своеобразие средневекового сеттинга в фэнтези-произведениях на примере цикла «Песнь льда и огня» Дж. Мартина / А. И. Сафронова. – Текст : непосредственный. // Лига исследователей МГПУ : сборник статей студенческой открытой конференции. В 4-х томах, Москва, 21–25 ноября 2022 года. – Москва: Московский городской педагогический университет, 2022. – С. 32–40.

132. **Сафронова, А. И.** Амбивалентность архетипических образов женских персонажей в произведениях «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкина и «Игра Престолов» Дж. Мартина / А. И. Сафронова. – Текст : непосредственный. // Научный старт -2022 : сборник статей магистрантов и аспирантов /// Редколлегия: Л. Г. Викулова (отв. ред.) [и др.]. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2022. – С. 563–567.

133. **Сафронова, А. И.** Жанр фэнтези: особенности и историческое развитие / А. И. Сафронова. – Текст : непосредственный. // Научный старт-2021 : сборник статей магистрантов и аспирантов /// Редколлегия: Л. Г. Викулова (отв. ред.) [и др.]. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2021. – С. 521–524.

134. **Сергеева, Э. С.** Архетип дома в романе Т. Пулатова «Страсти Бухарского дома» / Э. С. Сергеева. – Текст : непосредственный // Academic research in educational sciences. – 2023. – № 3. – С. 581–586.

135. **Степин, В. С.** История и философия науки. Учебник для аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук / В. С. Степин. – Москва : Академический проект, 2017. – 424 с. – Текст : непосредственный.

136. **Сулица, Е. И.** Женские типы «Искушительницы» и «Злой жены» в русской повести конца XVII начала XVIII вв / Е. И. Сулица. – Текст : непосредственный // Вестник славянских культур. – 2014. – № 4 (34). – С. 168–177.

137. **Таланова, И. В.** Миф о валькириях в раннесредневековой Скандинавии / И. В. Таланова. – Текст : непосредственный // *Cursor Mundi*. – 2010. – № 3. – С. 90–100.

138. **Татаркина, С. В.** Творчество А. Я. Панаевой в литературном контексте эпохи : гендерный аспект : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Татаркина Светлана Владимировна. – Томск, 2006. – 24 с. – Текст : непосредственный.

139. **Темкин, В. А.** Образы Девы Марии в романском искусстве Западной Европы / В. А. Темкин, И. А. Подольская. – Текст : непосредственный // *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. – 2019. – № 8 (824). – С. 222–240.

140. **Тодоров, Ц.** Введение в фантастическую литературу / перев. с франц. Б. Нарумова. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с. – ISBN 5-7333-0435-9. – Текст : непосредственный.

141. **Толкачева, В. С.** Фэнтези: жанр или литературное направление? / В. С. Толкачева. – Текст : непосредственный // *Известия ВГПУ*. – 2010. – № 10. – С. 169–172.

142. **Толкин, Дж.** Письма / Дж. Толкин : пер. с англ. С. Б. Лихачевой. – Москва : АСТ, 2022. – 752 с. – (Толкин – творец Средиземья). – ISBN 978-5-17-110460-3. – Текст : непосредственный.

143. **Толстой, Л. Н.** Анна Каренина / Л. Н. Толстой. – Москва : Эксмо, 2021. – 800 с. – (Всемирная литература). – ISBN 978-5-04-119061-3. – Текст : непосредственный.

144. **Травкин, С. В.** Магическая реальность фэнтезийного мира : к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези / С. В. Травкин. – Текст : непосредственный // *Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки*. – 2017. – № 6. – С. 298–307.

145. **Травкин, С. В.** Типологизирующая роль коэффициента плотности жанрового признака (на материале романов фэнтези) /



С. В. Травкин. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – № 18 (816). – С. 353–361.

146. **Травкин, С. В.** Языковые маркеры жанровой принадлежности текста : на материале романов фэнтези : специальность 10.02.19 «Теория языка» : дисс. ... канд. филол. наук / Травкин Станислав Владимирович. – Москва, 2019. – 205 с. – Текст : непосредственный.

147. **Фрейденберг, О.** Миф и литература древности / О. Фрейденберг. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература», 1998. – 800 с. – ISBN 5-02-017900-0. – Текст : непосредственный.

148. **Фролов, Д. М.** Экзистенциальная проблематика в антивоенном творчестве Э. М. Ремарка/ Д. М. Фролов. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – № 2. – С. 363–367.

149. **Хализев, В. Е.** Теория литературы : учеб. для студентов вузов / В. Е. Хализев. – изд. 4-е, испр. и доп. – Москва : Высшая школа, 2002. – 438 с. – ISBN 5-06-005217-6. – Текст : непосредственный.

150. **Ханютин, Ю. М.** Реальность фантастического мира / Ю. М. Ханютин. – Москва : Искусство, 1977. – 303 с. – Текст : непосредственный.

151. **Хоруженко, Т. И.** Русское фэнтези: на пути к метажанру : 10.01.01 «Русская литература» : дисс. ... канд. фил. наук / Хоруженко Татьяна Игоревна. – Екатеринбург, 2015. – 217 с. – Текст : непосредственный.

152. **Хоруженко, Т. И.** Библиотравелог в немецкой фантастике для подростков (на примере творчества М. Глейзер) / Т. И. Хоруженко. – Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. – 2021. – № 2 (57). – С. 333–344.

153. **Храпченко, М.** Типологическое изучение литературы и его принципы / М. Храпченко. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1968. – № 2. – С. 55–82.

154. **Хуснутдинова, М. С.** Женский образ как воспроизведение социальной характерности жизни в ее индивидуальном облике / М. С. Хуснутдинова. – Текст : непосредственный // Вестник Московского университета МВД России. – 2008. – №9. – С. 32–33.

155. **Цимбалова, Ю. А.** Архетип дороги в рассказах В. И. Белова и Е. Д. Айпина / Ю. А. Цимбалова. – Текст : непосредственный // Культура и текст. – 2018. – № 2 (33). – С. 150–166.

156. **Чернец, Л. В.** Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / Л. В. Чернец. – Москва : Высшая школа, 1999. – 556 с. – Текст : непосредственный.

157. **Чумаков, В.** Фантастика и ее виды / В. Чумаков. – Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. Сер. 10: Филология. – 1974. – № 2. – С. 68–74.

158. **Чупрына, О. Г.** Современная англоязычная литература для молодого читателя: история возникновения, жанры и тенденции развития / О. Г. Чупрына, В. И. Яременко. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики: сб. научных трудов. – Выпуск 20. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2022. – С. 148–153.

159. **Шалимова, Н. С.** «Женская инициация» в романе Дж. Мартина «Игра престолов» / Н. С. Шалимова, А. И. Сафронова. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. – Т. 16. – № 4. – С. 1062–1066. (0,6 п.л./0,3 п.л.).

160. **Шидфар, Р.** Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези / Р. Шидфар. – Текст : непосредственный // Книжное дело. – 1997. – № 1. – С. 86–90.

161. **Юдичева, В. В.** Феминистское движение в Великобритании и США во второй половине XX – начале XXI вв / В. В. Юдичева. – Текст : непосредственный // Научные записки ОРЕЛИЭТ – 2020 – № 4 (36). – С. 116–120.
162. **Юнг, К. Г.** Душа и миф: шесть архетипов. / К. Г. Юнг ; пер. с англ. А. А. Юдина. – Москва : Совершенство, 1997. – 384 с. – ISBN 5-89441-002-9. – Текст : непосредственный.
163. **Янбаев, И. К.** Репрезентация архетипа «Мать и дитя» в творчестве М. Карима и А. Генатулина / И. К. Янбаев. – Текст : непосредственный // Медиапространство Российской Федерации: глобальный и национальный аспекты : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф./ отв. ред. Р. Д. Мустафина. – Уфа : Башкирский государственный университет, 2021. – С. 290–296.
164. **Ярмонова, Е. Н.** Влияние куртуазной культуры на изменение статуса женщины в средневековой Европе / Е. Н. Ярмонова. – Текст : непосредственный // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. – 2014. – № 7–8. – С. 325–327.
165. **Ясперс, К.** Смысл и назначение истории. / К. Ясперс ; пер. с нем. М. И. Левина. – Москва : Политиздат, 1991. – 527 с. – ISBN 5-250-01357-0. – Текст : непосредственный.
166. **Afanasjeva, O. V.** Precedent Phenomena as Symbols of Cultural Identity in YA Fiction / O. V. Afanasjeva, K. M. Baranova, O. G. Chupryna. – Текст : непосредственный // European Proceedings of Social and Behavioural Sciences EpSBS. – 2020. – Vol. 95. – P. 1098–1106.
167. **Apter, T. E.** Fantasy Literature : An Approach to Reality / T. E. Apter. – London : The Macmillan Press LTD, 1982. – 161 p. – ISBN 978-1-349-04712-3. – Текст : непосредственный.
168. **Beebe, J.** Evolving the Eight-function Model / J. Beebe. – Текст : непосредственный // Bulletin of Psychological Type. – 2005. – № 4. – P. 34–39.

169. **Bulkeley, K.** Cthulhu Fhtagn : Dreams and Nightmares in the Fantasy Fiction of HP Lovecraft / K. Bulkeley. – Текст : непосредственный // *Dreaming*. – 2016. – № 26 (1). – P. 50–57.
170. **Cole, P. B.** Young Adult Literature in the 21st Century / P. B. Cole. – New York : McGraw Hill, 2008. – 720 p. – ISBN 978-0073525938. – Текст : непосредственный.
171. **Dundes, A.** Folkloristics in the Twenty-First Century / A. Dundes. – Текст : непосредственный // *The Journal of American Folklore*. – 2016. – № 470. – P. 385–408.
172. **Freeman, J.** Women: A Feminist Perspective / J. Freeman. – Pullo Alio : May-field Publ. Co., 1979. – 621 p. – ISBN 978-1-559-34111-0. – Текст : непосредственный.
173. **Gaskill, M.** Witchcraft, a Very Short Introduction / M. Gaskill. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 160 p. – ISBN 978-0-199-23695-4. – Текст : непосредственный.
174. **Goodman, L.** Literature and Gender / L. Goodman. – NY : Routledge, 1996. – 420 p. – ISBN 978-0-415-13574-0. – Текст : непосредственный.
175. **Grant, B. K.** Film Genre: From Iconography to Ideology / B. K. Grant. – London : Wallflower Press, 2007. – 131 p. – ISBN 978-1-904-76479-3. – Текст : непосредственный.
176. **Howard, R. E.** The Hyborian Age. A Brief Explanation of Barbarians by the Creator of Conan the Barbarian / R. E. Howard. – North Charleston : CreateSpace, 2018. – 28 p. – ISBN 978-1-984-26331-5. – Текст : непосредственный.
177. **Jardillier, C.** Arthurian Legends in The Lord of the Rings / C. Jardillier. – Текст : непосредственный // *Bulletin des anglicistes médiévistes*. – 2003. – № 63. – P. 57–78.

178. **Jardillier, C.** Les échos arthuriens dans le Seigneur des Anneaux / Réd. L. M. Carruthers. – Tolkien et le Moyen Âge / Réd. L. M. Carruthers. – Paris : CNRS Éditions, 2007. – P. 148–149. – Текст : непосредственный.

179. **Jones, R.** A Game of Genders: Comparing Depictions of Empowered Women between a Game of Thrones Novel and Television Series. / R. Jones. – Текст : непосредственный // Journal of Student Research. – 2012. – № 3. – P. 14–21.

180. **Łaszkiwicz, W.** Exploring Fantasy Literature : Selected Topics / W. Łaszkiwicz. – Krakow : Collegium Columbinum, 2019. – 128 p. – ISBN: 978-8-376-24178-4. – Текст : непосредственный.

181. **Mazon, G.** Language of Dominance, Language of Resistance: Cersei Lannister's and Arya Stark's Discursive Strategies Compared. / G. Mazon. // «Beyond the Wall»: Game of Thrones aus interdisziplinärer Perspektive. Gamper A, Muller T. (Ed.) – Berlin etc. : Springer, 2022. – 287 p. – ISBN 978-3-658-36145-7-5. – Текст : непосредственный.

182. **Mitchell, M.** Gone with the Wind / M. Mitchell. – London : Pan Books, 2014. – 1048 p. – ISBN 978-0-684-83068-1. – Текст : непосредственный.

183. **Neumann, E.** The Great Mother: An Analysis of the Archetype / E. Neumann. – Princeton : Princeton University Press, 2015. – 432 p. – ISBN 978-0-691-01780-8. – Текст : непосредственный.

184. **Pavel, Th.** Literary Genres as Norms and Good Habits / Th. Pavel. – Текст : непосредственный // New Literary History. – 2003. – Vol. 34, № 2. – P. 201–210.

185. **Stableford, B.** The A to Z of Fantasy Literature / B. Stableford. – Avenel, 2009. – 568 p. – ISBN 978-0810868298. – Текст : непосредственный.

186. **Stratman, J.** Teens and the New Religious Landscapes: Essays on Contemporary Young Adult Fiction / J. Stratman. – Jefferson, 2018. – 242 p. – ISBN 978-1476668079. – Текст : непосредственный.

187. **Thomas, R.** The Alley Awards for 1961 : A Report from Roy Thomas, Secretary of the Academy of Comic Book Arts and Sciences /

R. Thomas, B. Schelly. – Текст : непосредственный // *Alter Ego: The Best of the Legendary Comics Fanzine*. – 2008. – № 4. – P. 48–49.

188. **Timmerman, J.** *Other Worlds: The Fantasy Genre* / J. Timmerman. – Ohio: The Bowling Green University Popular Press, 1983. – 132 p. – ISBN 978-0-879-72242-5. – Текст : непосредственный.

189. **Tolkien, J. R. R.** *Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment* / ed. M. D. C. Drout. – London : Routledge, 2006. – 808 p. – ISBN 978-0-415-86511-1. – Текст : непосредственный.

190. **Waggoner, D.** *The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy* / D. Waggoner. – New York : Atheneum, 1978. – 326 p. – ISBN 978-0-689-10846-4. – Текст : непосредственный.

191. **Zahorski, K.** *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art* / K. Zahorski, R. Boyer. – Chicago : University of Notre Dame Press, 1982. – 288 p. – ISBN 978-0-268-00598-6. – Текст : непосредственный.

### *Электронные ресурсы*

192. **Журнал «Самиздат»** : сайт. – 2020. – URL: [http://samlib.ru/e/erik\\_a/bi.shtml](http://samlib.ru/e/erik_a/bi.shtml) (дата обращения: 15.11.2023). – Текст : электронный.

193. **Молодежь третьего тысячелетия** : сб. науч. ст. / отв. ред. С. В. Белим. – Омск : ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, 2017. – 1164 с. – ISBN 978-5-7779-2121-5. – URL : [https://files.omsu.ru/science/materialy-konferentsiy/2017/M-III\\_2017.pdf](https://files.omsu.ru/science/materialy-konferentsiy/2017/M-III_2017.pdf) (дата обращения: 05.04.2024). – Текст : электронный.

194. **Овчаренко, М.** *Новый самиздат: Зин-культура в России* / М. Овчаренко. – Текст : электронный // *Look At Me*. – 2012. – URL: <http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/148873-samsebeizdat-zin-kultura-v-rosiii-chast-1> (дата обращения: 29.11.2019).

195. **Проза.ру** : сайт. – 2013. – URL: <https://proza.ru/2014/04/15/533> (дата обращения: 01.10.2023). – Текст : электронный.
196. **Романов, И. А.** Проблемы классификации литературных архетипов / И. А. Романов, А. В. Лудупова. – Текст : электронный // International Scientific Review of History, Cultural Studies and Philology : Collection of Scientific Articles XI International Correspondence Scientific Specialized Conference. – Boston : Problems and science, 2020. – С. 39–48. – URL: <https://scientific-conference.com/images/PDF/2019/11/problems-of-classification.pdf> (дата обращения: 27.04.2022).
197. **Стругацкий, Б. Н.** Что такое фантастика? / Б. Н. Стругацкий. – Текст : электронный // День свершений. – 1988. – URL: <https://pub.wikireading.ru/hYdBFq32pj> (дата обращения: 03.03.2023).
198. **Фохт, У.** Историко-литературная наука и литературная критика / У. Фохт. – Текст : электронный // Вопросы литературы. – 1960. – №3. – С. 110–12. – URL: <https://voplit.ru/article/istoriko-literaturnaya-nauka-i-literaturnaya-kritika/> (дата обращения: 29.04.2022).
199. **About Face** : сайт. – 2006. – URL : <https://about-face.org/dont-let-the-genre-fool-you-game-of-thrones-is-full-of-feminist-surprises/> (дата обращения: 19.07.2024). – Текст : электронный.
200. **John Adcox's Virtual Library** : сайт. – 2023. URL: <https://www.johnadcox.com> (дата обращения: 11.08.22). – Текст : электронный.
201. **Alvarez, G.** The Role of Inbreeding in the Extinction of a European Royal Dynasty / G. Alvarez, FC. Ceballos, C. Quinteiro. – Текст : электронный // PLoS One. – 2009. – № 4 (4). – P. 1–7. – URL: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0005174> (дата обращения: 15.04.2024).
202. **Anisimova, O.V.** Mythopoetic Images of Irish Mythology in American Fantasy (the Case of Roger Zelazny's "Chronicles of Amber" - Corwin Cycle) / O. V. Anisimova, I. Makarova. / – Текст : электронный // Litera. – 2023. – № 4. – URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39999](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39999) (дата обращения: 01.02.2024).

203. **Berg V.** On the Fringe between Fantasy and Fantastique. Gothic Fiction: the Invention of Urban Fantasy / V. Berg. – Текст : электронный // Yearbook of Eastern European Studies. – 2016. – № 16. – P. 46–60. – URL: <https://docplayer.com/39649112-Yearbook-of-eastern-european-studies-issn.html> (дата обращения: 21.05.2023).

204. **Borowska-Szerszun, S.** Westerosi Queens: Medievalist Portrayal of Female Power and Authority in A Song of Ice and Fire / S. Borowska-Sverszum. // Queenship and the Women of Westeros // Z. E. Rohr, L. Benz. – Cham : 2020. – P. 53–75. – ISBN 978-3-030-25041-6. – URL : <https://doi.org/10.1007/978-3-030-25041-6> (дата обращения: 13.01.2024). – Текст : электронный.

205. **Comic Book Awards Almanac** : сайт. – 2006. – URL: <http://www.hahnlibrary.net/comics/awards/alley65.php> (дата обращения: 22.11.2022). – Текст : электронный.

206. **Clute, J.** The Encyclopedia of Fantasy (2nd US edition) / J. Clute, J. Grant. – New York: St Martin's Griffin, 1999. – URL: <http://www.sf-encyclopedia.com/> (дата обращения: 23.07.21). – Текст : электронный

207. **Duff, D.** Modern Genre Theory / D. Duff. – Routledge : 2000. – ISBN : 9780582368057 – URL: <https://doi.org/10.4324/9781315839257> (дата обращения: 22.01.2024). – Текст : электронный.

208. **Evans, T.** Cripples and Bastards and Broken Things: Masculinity, Violence, and Abjection in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones / T. Evans. – Australian National University, 2019. – 248 p. – URL : <https://openresearch/repository.anu.edu.au/server/api/core/bitstreams/5e0f91c0-bf1e-4bd2-ae04-77445e31cbf0/content> (дата обращения: 19.05.2024). – Текст : электронный.

209. **Fogued, P. V.** Strategy Game: The Representation of Women in Game of Thrones / P. V. Fogued. – Zaragoza, 2017. – 29 p. – URL: <https://zaguan.unizar.es/record/62709/files/TAZ-TFG-2017-1880.pdf> (дата обращения: 22.08.2023). – Текст : электронный.



210. **Foster, M.** America in the 1960s : Reception of Tolkien, in Drout / V. Foster. // J.R.R. Tolkien Encyclopedia : massive reference book /// ed. M. D. C. Drout, D. A. Anderson, M. Burns, V. Flieger, T. Shippey. – Abingdon : Routledge, 2006. – P. 113–124. – URL: [http://tolkiengateway.net/wiki/J.R.R.\\_Tolkien\\_Encyclopedia:\\_Scholarship\\_and\\_Critical\\_Assessment/List\\_of\\_Articles](http://tolkiengateway.net/wiki/J.R.R._Tolkien_Encyclopedia:_Scholarship_and_Critical_Assessment/List_of_Articles) (дата обращения: 13.08.2023). – Текст : электронный.

211. **Guxens, A.** George R.R. Martin: “Trying to Please Everyone is a Horrible Mistake”. – Текст : электронный // Adria’s News. – 2012. – URL: <http://www.adriasnews.com/2012/10/george-r-r-martin-interview.html> (дата обращения: 18.03.2023).

212. **НВО** : сайт. – 2024. – URL: <https://www.hbo.com/> (дата обращения: 18.07.2024). – Текст : электронный.

213. **Hibberd, J.** EW Interview: George R.R. Martin Explains Why There's Violence Against Women on “Game of Thrones” / J. Hibberd. – Текст : электронный // Entertainment Weekly. – 2015. – № 23. – URL: <https://ew.com/article/2015/06/03/george-rr-martin-thrones-violence-women/> (дата обращения: 23.09.2023).

214. **Hurst, M.** Fantasy and Feminism An Intersectional Approach to Modern Children’s Fantasy Fiction / M. Hurts. – Bolton : University of Bolton, 2018. – 230 p. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/301021703.pdf> (дата обращения: 16.01.2024). – Текст : электронный.

215. **Larsson, S.** Anarchy in the Game of Thrones / S. Larsson, M. Lundström. – Текст : электронный // Neohelicon, 2020. – № 47. – P. 117–129. – URL: <http://dx.doi.org/10.1007/s11059-020-00522-5> (дата обращения: 14.02.23).

216. **Lechner, J. V.** The Image of the Child in Chinese Folktales / J. V. Lechner/ – DOI 10.1353/chq.1991.0024. – Текст : электронный // Children's Literature Association Quarterly. – 1991. – Vol. 1991. – P. 174–180. – URL: <https://muse.jhu.edu/article/457747> (дата обращения: 17.05.2024).

217. **Macdonald, F.** BBC Interview: Who Inspired the Game of Thrones Creator? / F. Macdonald. – BBC. – 2014. – URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20140826-who-inspired-george-rr-martin> (дата обращения: 16.08.2023). – Текст : электронный
218. **Makjanić, G.** Archetypes in Female Characters of Game of Thrones / G. Makjanić. – Zadar, 2018. – 25 p. – URL : <https://zir.nsk.hr/islandora/object/unizd:2424/datastream/PDF> (дата обращения: 19.02.2024). – Текст : электронный.
219. **Martin, G.** A Salute to Immigrants / G. Martin. // Not A Blog. – 2016. – URL: <https://georgerrmartin.com/notablog/> (дата обращения: 29.04.2024). – Текст : электронный
220. **Museum of Pop Culture** : сайт. – 2019. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EBOafgYJABA> (дата обращения: 25.05.2024). – Текст : электронный.
221. **Olesker, R.** Chaos is a Ladder: a Study of Identity, Norms, and Power Transition in the Game of Thrones Universe / R. Olesker. – Текст : электронный // The British Journal of Politics and International Relations. – 2020. – № 22 (1). – P. 47–64. – URL: <http://dx.doi.org/10.1177/1369148119885065>
222. **Ortner, Sh. B.** Is Female to Male as Nature is to Culture? / Sh. B. Ortner. – DOI 10.2307/3177638. – Текст : электронный // Woman, culture, and Society. – 1972. – Vol. 1, № 2. – P. 5–31. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3177638> (дата обращения: 25.07.2024).
223. **Patel, C.** Expelling a Monstrous Matriarchy: Casting Cersei Lannister as Abject in A Song of Ice and Fire / C. Patel. – Текст : электронный // Journal of European Popular Culture. – 2014. – № 5. – P. 135 – 147. – URL : [http://dx.doi.org/10.1386/jepc.5.2.135\\_1](http://dx.doi.org/10.1386/jepc.5.2.135_1) (дата обращения: 02.03.2024).
224. **Richards, L.** January Interview: George R.R. Martin / L. Richards. – Текст : электронный // January magazine. – 2001. – № 1. – URL: <https://web.archive.org/web/20120320033411/http://januarymagazine.com/profiles/grmartin.html> (дата обращения: 07.03.2024).

225. **Ruf, A.** Representation of Motherhood in Game of Thrones / A. Ruf. – Текст : электронный // Graduate Journal of Gender, Globalisation and Rights. – 2020. – № 1. – P. 21–33. – URL : <https://doi.org/10.13025/f3jb-1683> (дата обращения: 21.05.2024).

226. **Sladiková, L.** Reality in George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire / L. Sladikova. – Brno, 2015. – 59 p. – URL : <https://is.muni.cz/th/p5fu7/thesis.pdf> (дата обращения: 14.02.2024). – Текст : электронный.

227. **Stoops, R. M.** Game of Thrones: Ser Brienne of Tarth and a Feminine Reinterpretation of Classical Heroes / R. M. Stoops. – Текст : электронный // Journal of Comparative Literature and Aesthetics. – 2020. – № 4. – P. 39–50. – URL : [https://jcla.in/wp-content/uploads/2020/11/JCLA-43.4-Winter-2020\\_Rosa-Mar%C3%ADa-Stoops.pdf](https://jcla.in/wp-content/uploads/2020/11/JCLA-43.4-Winter-2020_Rosa-Mar%C3%ADa-Stoops.pdf) (дата обращения: 25.04.24).

228. **Tella, M. J. F.** Challenges to Legal Theory Essays in Honour of Professor José Iturmendi Morales / M. J. F. Tella. – DOI 10.1163/9789004439450\_002. – Brill, 2021. – URL : <https://brill.com/edcollbook/title/58926> (дата обращения: 19.12.2023). – Текст : электронный.

229. **The Hugo Awards** : сайт. – 2012. – URL: <http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1974-hugo-awards/> (дата обращения: 23.11.2023). – Текст : электронный.

230. **The U.S. Census Bureau** : официальный сайт. – 2017. – URL: <https://census.gov/content/dam/Census/library/working-papers/2002/demo/POP-twps0056.pdf> (дата обращения: 01.12.2023). – Текст : электронный.

231. **The 92nd Street Y** : сайт. – 2020. – URL: <https://goo.su/m3JfnR> (дата обращения: 19.12.2022). – Текст : электронный.

232. **Trejo Morales, C.** Non-Conforming Femininity in Game of Thrones: An Analysis of Arya Stark and Brienne of Tarth / C. Trejo Morales – Текст : электронный // Graduate Journal of Gender, Globalisation and Rights. – 2020. –

№ 1. – P. 7–20. – URL : <https://doi.org/10.13025/4nzq-hb04> (дата обращения: 17.10.2023).

233. **Varga, I.** Women Characters in A Game of Thrones / I. Varga. – Osijek, 2015. – 22 p. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/197860283.pdf> (дата обращения: 15.12.2023). – Текст : электронный.

234. **Wardani, D. P.** Female Subjects Oppressions in George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire: A Game of Thrones / D. P. Wardani, A. A. Pratiwi, S. *Supiastutik* – Текст : электронный // *Jambura Journal of English Teaching and Literature*. – 2022. – № 3 (1). – P. 1–11. – URL : <https://doi.org/10.37905/jetl.v3i1.13971> (дата обращения: 04.11.2023).

235. **Webster, G.** Personality Perception in Game of Thrones: Character Consensus and Assumed Similarity / G. Webster, J. Campbell – Текст : электронный // *Psychology of Popular Media*. – 2021. – № 1. – P. 1–39. – URL : <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/ppm0000398> (дата обращения: 14.08.2023).

236. **Westeros** : сайт. – 2020. – URL: [https://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Sansas\\_Memory/](https://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Sansas_Memory/) (дата обращения: 27.12.2023). – Текст : электронный.

237. **Wolford, T. E.** Maidens or Warriors: Women's Roles in Current Young Adult Fantasy Literature / T. E. Wolford. – DOI 10.17615/s0we-k675. – Carolina Digital Repository, 2011. – 37 p. – URL: [https://cdr.lib.unc.edu/concern/masters\\_papers/xg94ht31x](https://cdr.lib.unc.edu/concern/masters_papers/xg94ht31x) (дата обращения: 17.12.2023). – Текст : электронный.

238. **Wray, J.** Ursula K. Le Guin / J. Wray. – Текст : электронный // *The Art of Fiction*. – 2013. – № 221. – URL: <https://www.theparisreview.org/interviews/6253/the-art-of-fiction-no-221-ursula-k-le-guin> (дата обращения: 17.12.2022).

239. **92 NY Plus** : сайт. – 2015. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vcy-EhkHXnE> (дата обращения: 28.12.2023). – Текст : электронный.

*Справочная литература*

240. **Боги и люди Древнего мира** : краткий словарь / сост. В. М. Федосеенко. – Москва : Евгений, 1995. – 158 с. – ISBN 5-87277-187-8. – Текст : непосредственный.

241. **Введение в литературоведение. Литературное произведение** : основные понятия и термины : Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; Под ред. Л. В. Чернец. – Москва : Высшая школа, 1999. – 556 с. – ISBN 5-06-003357-0. – Текст : непосредственный.

242. **История женщин на Западе** : в 5 т. Т. 1 : Парадоксы эпохи Возрождения / под общ. ред. Ж. Дюби и, М. Перро ; под ред. Н. Земон Дэвис, А. Фарж ; пер. с англ. ; науч. ред. перевода Н. Л. Пушкарева. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – 560 с. – ISBN 978-5-91419-034-4. – Текст : непосредственный.

243. **Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1.** / гл. ред., сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – 447 с. – ISBN 5-7914-0027-6. – Текст : непосредственный.

244. **Литературный энциклопедический словарь** / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с. – Текст : непосредственный.

245. **Литературная энциклопедия терминов и понятий** / под ред. А. Н. Николюкина. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с. – ISBN 5-93264-026-X. – Текст : непосредственный.

246. **Мифы народов мира** : энцикл. в 2 т. Т. 2. К–Я. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1988. – 718 с. – ISBN 585270072-X. – Текст : непосредственный.

247. **Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий** / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – Москва : издательство Кулагиной, 2008. – 358 с. – ISBN 978-5-903955-01-5. – Текст : непосредственный.

248. **Православная энциклопедия** Т. XXVII / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла – Москва : ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2011. – 752 с. – ISBN 978-5-89572-050-9. – Текст : непосредственный.

249. **Психоаналитические термины и понятия** : слов. / под ред. Б. Э. Мура, Б. Д. Файна. – Москва : Класс, 2000. – 304 с. – ISBN 5-86375-023-5. – Текст : непосредственный.

250. **Русская фантастика XX века в именах и лицах** : справочник / под ред. М. И. Мещериновой. – Москва : МегаТрон, 1998. – 144 с. – ISBN 5-89601-015-X. – Текст : непосредственный.

251. **Словарь литературоведческих терминов** / ред.-сост. : Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – Москва : Просвещение, 1974. – 512 с. – Текст : непосредственный.

252. **Словарь литературоведческих терминов** / сост. С. П. Белокурова. – Санкт-Петербург : Паритет, 2007. – 320 с. – ISBN 978-5-93437-258-4. – Текст : непосредственный.

253. **Энциклопедический словарь английской литературы XX века** / отв. ред. А. П. Саруханян. – Москва : Наука, 2005. – 543 с. – ISBN 5-02-033255-0. – Текст : непосредственный.

254. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms** / C. Baldick. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 290 p. – ISBN 978-0192801180. – Текст : непосредственный.

255. **The Routledge Dictionary of Literary Terms** / P. Childs. – London : Routledge, 2005. – 272 p. – ISBN 978-0415340175. – Текст : непосредственный.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Воплощение архетипов в женских образах**

<b>Кейтелин Старк</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Возлюбленная, мать, мститель</li></ul>
<b>Санса Старк</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Дитя, жертва</li></ul>
<b>Арья Старк</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Дитя, жертва, мститель</li></ul>
<b>Серсея Ланнистер- Баратеон</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Мать, возлюбленная, искусительница, тиран</li></ul>
<b>Бриенна Тарт</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Воительница, возлюбленная, жертва</li></ul>
<b>Дейнерис Таргариен</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Жертва, мать, правитель, возлюбленная</li></ul>

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Трансформация архетипов





**ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Вариативность архетипов**