

Міністерство освіти та науки України  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили  
Інститут філології  
Кафедра англійської філології

**Дипломна робота**  
**магістра**

**РЕЛІГІЙНО-МІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У РОМАНІ МЕРІ РЕНО**  
**«THE KING MUST DIE»**

Студентки 6 курсу 641 групи  
Спеціальності 035 – Філологія  
Спеціалізації 035.041 Германські мови та  
літератури (переклад включно) – англійська

**Якубової Вероніки Сергіївни**

Керівник: д. філол. н.

Пронкевич Олександр Вікторович

Рецензент: д. філол. н., професор

Національна шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів \_\_\_\_\_ Оцінка ECTS \_\_\_\_\_

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЧНУ ім. Петра Могили**

Кафедра англійської філології

ЗАТВЕРДЖУЮ

Зав. кафедрою \_\_\_\_\_  
»\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 р.

**ЗАВДАННЯ**

**на виконання дипломної роботи (проекту)**

1. Тема дипломної роботи (проекту)  
Релігійно-міфологічний дискурс у романі Мері Рено «The King Must Die»

Затверджена наказом по ЧНУ ім. П. Могили  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20... р. № \_\_\_\_\_

2. Строк подання студентом дипломної роботи (проекту) \_\_\_\_\_  
„ 23 ” лютого 2023 р.

3. Цільова установка та вихідні дані роботи (проекту)

**Об'єктом дослідження** є міфологічний та релігійний дискурс в літературі.

**Предмет дослідження** – міфологічна та ритуалістична складові роману Мері Рено «The King Must Die».

Мета

4. Зміст дипломної роботи (проекту) \_\_\_\_\_  
(перелік питань, що підлягають розробці )

**РОЗДІЛ I. ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА МІФУ Й РЕЛІГІЇ**

- 1.1. Міф і література. Стратегії модернізму  
1.2. Література та історія. Специфіка історичного роману  
1.3. Взаємодія літератури та релігійного ритуалу

**РОЗДІЛ II. ОСОБИСТІСТЬ МЕРІ РЕНО ТА СПЕЦИФІКА ЇЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ**

- 2.1. Біографія Мері Рено  
2.2. Специфіка реалізації жанру історичного роману в творчості Мері Рено

**РОЗДІЛ III. ЛІТЕРАТУРНЕ ВІДТВОРЕННЯ РЕЛІГІЇ ЗНИКЛОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ МЕРІ РЕНО «THE KING MUST DIE»**

- 3.1. Історизація міфу про Тезея у романі Мері Рено

3.2 Мойра як концепт царської долі

3.3 Конструювання матріархальної релігії мінійців та критян у романі

5. Перелік графічного матеріалу

1. Додаток 1

6. Консультанти по роботі (проекту):

Прізвище та ініціали консультантів	Розділи роботи (проекту)
–	
–	
–	

7. Календарний план виконання роботи проекту):

№ № з/п	Назва частин роботи (проекту)	%	Виконання роботи (проекту)	
			За планом	Фактично
1.	Вибір теми, підбір літературних джерел, формування структури ДР		03.06.2022	12.06.2022
2.	Вступ		15.09.2022	19.09.2022
3.	I розділ		21.11.2022	25.11.2022
4.	II розділ		23.12.2022	01.12.2022
5.	III розділ		03.01.2023	06.01.2023
6.	Висновки		15.02.2023	17.02.2022
7.	Отримання відгука керівника			
8.	Отримання зовнішньої рецензії			

Дата видачі завдання «\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.

Керівник роботи (проекту) д. філол. н.

Пронкевич Олександр Вікторович

(підпис)

Завдання прийняв до виконання студент групи 641 мз

Навчально-наукового інституту післядипломної освіти

Якубова Вероніка Сергіївна  
(прізвище, ім'я, по батькові)

---

(підпис)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	6
<b>РОЗДІЛ I. ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА МІФУ Й РЕЛІГІЇ</b> . . .	9
1.1. Міф і література. Стратегії модернізму .. . . .	9
1.2. Література та історія. Специфіка історичного роману.....	16
1.3. Взаємодія літератури та релігійного ритуалу.....	22
<b>РОЗДІЛ II. ОСОБИСТІСТЬ МЕРІ РЕНО ТА СПЕЦИФІКА ЇЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ</b> . . . . .	36
2.1. Біографія Мері Рено.....	36
2.2. Специфіка реалізації жанру історичного роману в творчості Мері Рено.....	42
<b>РОЗДІЛ III. ЛІТЕРАТУРНЕ ВІДТВОРЕННЯ РЕЛІГІЇ ЗНИКЛОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ МЕРІ РЕНО «THE KING MUST DIE»</b> .....	49
3.1. Історизація міфу про Тезея у романі Мері Рено.....	49
3.2. Мойра як концепт царської долі.....	65
3.3. Конструювання матриархальної релігії мінійців та критян у романі.....	75

<b>ВИСНОВКИ . . . . .</b>	
.....82	
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	
.....85	
<b>ДОДАТОК.....</b>	<b>90</b>

## ВСТУП

Відтворення релігійно-міфологічного світу Давньої Греції було і лишається дуже популярною темою в мистецтві. Ми можемо бачити запозичення образів та сюжетів добре відомих нам історій у різних видах мистецтва – від живопису до кінематографу. З літературою міфи пов'язані найтісніше, вони є не тільки джерелом сюжетних елементів, але й вплинули на жанротворення. Однак використання міфологічного матеріалу змінювалось від епохи до епохи.

Розвиток археології та відкриття цивілізацій, які вважались навічно втраченими або взагалі вигаданими, як Троя або мінойська цивілізація, спонукали письменників знову і знову повертатися до осмислення давніх міфів, маючи тепер матеріальне підтвердження для їх переосмислення. Відкриття на початку ХХ сторіччя сером Артуром Евансом мінойської цивілізації на острові Крит стало сенсацією для інтелектуально-мистецького середовища у різних країнах та дало поштовх для творчого переосмислення відомих міфів.

Так само на інтелектуальне середовище мали визначний вплив розвідки на концепції дослідників, які присвятили свої роботи вивченню ритуалів та магічних елементів стародавніх культур. Так, роботи дослідниці атичної культури та релігії Джейн Гаррісон та поета Роберта Грейвза у свій час стали визначними для розуміння ритуалів та матріархальних культів минулого, а дослідження Джеймса Фрейзера і сьогодні популярні серед літературознавців та кельтурологів світу, хоча в піддаються активній критиці.

Завдяки знахідкам сера Артура Еванса та вищезгаданим концепціям й ідеям до давньогрецьких міфів звернулась і британська авторка Мері Рено, пропонуючи новий погляд на цикл міфів про героя Тезея, відомого афінського царя. Вона не просто переосмислює класичний сюжет, але створює історичний роман, майстерно конструюючи матеріальну та релігійну культуру давніх греків та мінойців на основі міфів та археологічних знахідок. І хоча сьогодні

реконструкції мінойської культури, створені сером Артуром Евансом активно критикуються, художньо сконструювана картина матеріального та релігійного життя мікенських греків та мінойців, створена Мері Рено у її романі «The King Must Die» не втрачає своєї привабливості та естетичної виразності й понині. Її текст також цікавий з точки зору визначення жанру, адже постає питання, чи можемо ми віднести цей роман до жанру історичного, чи є необхідність шукати нову термінологію.

**Актуальність роботи** зумовлена малою кількістю досліджень творчості Мері Рено та відносною невідомістю її творів в українському літературознавчому дискурсі. На противагу, серед європейських літературознавців її ім'я широко відоме, а її тексти цікаві також з точки зору сучасного тренду переосмислення доробку жінок-письменниць.

**Мета:** дослідити специфіку міфологічно-релігійного дискурсу в романі Мері Рено «The King Must Die» через аналіз стратегій використання авторкою міфологічного та археологічного матеріалу для художнього (ре)конструювання зниклих культур.

**Об'єкт дослідження** – міфологічний та релігійний дискурс в літературі

**Предмет дослідження** – міфологічна та ритуалістична складові роману Мері Рено «The King Must Die».

**Основні завдання дослідження:**

- визначити вплив міфу на літературу
- окреслити взаємодію історії, релігії та літератури
- схарактеризувати специфіку творчості Мері Рено
- визначити специфіку жанру роману Рено
- проаналізувати раціоналізацію та історизацію міфу про Тезея у романі
- дослідити концепцію «мойри» у романі
- проаналізувати специфіку художнього конструювання релігії мінійців та критян у романі.



**Наукова новизна** дослідження полягає у першому в українському літературознавстві комплексному аналізі міфологічно-релігійного дискурсу у романі Мері Рено.

**Матеріали дослідження:** історичний роман Мері Рено «The King Must Die».

**Методи дослідження:**

- компаративний
- культурно-історичний
- герменевтичний

**Практична цінність роботи:** матеріали дослідження можуть бути використаними на заняттях зарубіжної літератури та в університеті під час вивчення епохи модернізму, зокрема під час обговорення впливу античних міфів на літературу ХХ століття та аналізу творчого доробку жінок-письменниць.

**Структура роботи.** Робота складається із вступу, теоретичної та практичної частин, висновків і списку 66 використаних джерел. У теоретичній частині з'ясовується, як саме взаємодіють міф та література, який вплив на неї мають історія та релігія, чим зумовлена зацікавленість Мері Рено античними міфами та концептами переосмислення релігійно-міфологічних матеріалів і в чому особливість її історичних романів. У практичній частині аналізується переосмислення міфу про Тезея з історичної точки зору, а також характеризується концепція царської долі та ритуалістична складова тексту, що базується на релігії мінійців та критян, яку письменниці конструює, використовуючи археологічний матеріал, реконструкції сера Артура Еванса та ідеї Гаррісон, Фрейзера та Грейвза. У висновках викладено узагальнення опрацьованого матеріалу та підтвердження важливості вивчення творчості Мері Рено для розуміння феномену переосмислення античних сюжетів у літературі на базі археологічних відкриттів.

## РОЗДІЛ I. ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА МІФУ Й РИТУАЛУ

### 1.1. Міф і література. Стратегії модернізму.

Дослідники найрізноманітніших гуманітарних галузей здавна цікавилися міфом як феноменом культури. Міфологічні уявлення сягають своїм корінням світнаку людської цивілізації і відображають процес становлення людства й його розуміння світу. Однією з найівжливіших ланок цієї еволюції була антична цивілізація та її міфології (грецька та римська), звідки до сьогодні митці черпають своє натхнення. Розглянемо, як використовувались міфологічні елементи в текстах різних епох, зокрема епохи модернізму, представницею якої є і Мері Рено.

Як зауважує академік Джеймс Коуван, всупереч поширеній думці, західна література ґрунтується не на усній передачі, а скоріше на літературній спадщині [Cowan]. Він стверджує, що це твердження вірно в тій мірі, в якій ми визнаємо письмове слово як первинну форму багатьох основних творів. Візьмемо за приклад гомерівські історії: навіть якщо вони передавалися усно, у літературній спадщині вони збереглися перш за все як фіксований текст, а не як бардівська мова [Cowan]. Це не означає, що зміст цих творів не є міфологічним. Навіть якщо міфологія була піднесена до статусу епосу, гомерівське мовлення, тим не менш, глибоко вкорінене в міфі.

Ми часто не здогадуємось, але у наших улюблених історіях міцно вкоренився осад стародавнього порядку [Cowan]. Коуван вказує, що «з них [історій] ми черпаємо відчуття, що великі літературні цикли відповідають зовсім іншій реальності. Їхні персонажі часто промовляють до нас ніби зі сну, нагадуючи нам про своє міфологічне походження, навіть коли вони функціонують як персонажі» [Cowan]. Він також зазначає, таке сприйняття дозволяє нам відчувати себе поруч з чудесними подіями, які розігруються так, ніби вони є частиною справжньої історії [Cowan]. Це характерно і для роману Мері Рено, де образ головного героя Тезея сконструйовано на міфологічних

текстах, проте його характер виписано переконливо реалістично, оскільки письменниці намагалася створити історичний персонаж і відтворити епоху, в якій він жив.

Усвідомлення важливості (античної) міфології починається в епоху Ренесансу, яка названа так саме через «відродження» античної культури, її філософських поглядів та естетичних зразків. Міфи стають джерелом образів та сюжетів, наприклад, Сандро Ботічеллі звертається до них для створення таких відомих сьогодні картин як «Весна» чи «Народження Венери». До античних сюжетів звертається поет Дж. Бокаччо у своїй поемах «Філострато» та «Тезеїда», Ф. Петрарка переказує біографії Ромула, Цезаря, Александра Македонського і Ганнібала у своєму трактаті «Про знаменитих мужів». У добу Відродження також оновлюється театр, багато в чому завдяки роботам В. Шекспіра, який часто звертається до різних першоджерел у пошуках натхнення – і до античної міфології в тому числі. Сучасник Шекспіра К. Марло також використовує міфологічні сюжети для створення п'єси «Трагедія Дідони, Цариці Карфагенської» [Полікарпов].

В епоху Просвітництва міфологічні сюжети використовувалися для побудови сюжетної лінії та створення широких узагальнень [Усачов]. Філософ Фрідріх Шеллінг, який відноситься до руху романтиків, інтенсивно досліджував ідею міфу, розглядаючи його як кінцевий синтез сфер свідомості мистецтва, релігії та філософії [159-162]. Романтики також вважали міф необхідним ресурсом для творчості подальшої нової епохи, оскільки все зростала підозрі, що розум відривав знання від досвіду, роблячи світ зрозумілим, але мертвим. А міф, обіцяючи оновлення погляду на світ, сповнений життя, став необхідним елементом тієї епохи [Marcus, 252].

У XIX столітті відбулася деміфологізація мистецтва, проте міфологізація як літературний прийом не була відкинута. Більше того, у цей час між собою продовжують боротись два протилежних погляди на міф. З одного боку, митці та дослідники розуміють небезпеку міфу для раціональної

думки, оскільки ці сюжети були продуктом незнання. З іншого ж, зберігається романтична ідеалізація первісної чутливості та чуйності до божественного в природі, що криється в міфології [Marcus, 253]. З публікацією робіт таких дослідників як Едвард Тайлор (який є засновником культурної антропології) та Джеймс Фрезер (представник школи англійської соціальної антропології), з'являється ідея, що не міф є ключем до пізнання первісної культури, а навпаки – розуміння первісної культури було необхідним для пізнання міфу [Marcus, 253].

Внаслідок переоцінки ролі міфу в культурі, з ХХ століття, у епоху модернізму, знову спостерігається відродження інтересу до міфів [Усачов]. Парадоксально, адже міф зі своєю архаїчністю, та епоха модернізму (буквально епоха «сучасності») є по суті своїй взаємовиключними. Однак, як стверджують дослідники Лаура Маркус та Пітер Ніколз, хоча й сама суть міфу полягає саме в тому, що він не є сучасним, прагнення до міфу є формою зусиль «мислити немислиме», що, здається, є визначальною характеристикою модерністських культурних устремлінь [251].

Усі попередні різноманітні традиції об'єднуються в цей період в дивний, асинхронний мікс. Такі представники доби, як Т. С. Еліот та Езра Паунд поділяли прагнення до абсолютної новизни та самотворення, що має спорідненість з просвітницьким модерном. У той же час, модернізм також зберіг багато аспектів романтичних зусиль, спрямованих не лише на віднайдення міфу, але й на його трансформацію для сучасного світу. Модерністська культура прагнула створити «сучасний міф», і сучасність модернізму значною мірою визначається тим складним і парадоксальним відношенням, яке він встановлює до того, що він вважає міфом [Marcus, 253].

Пошуки основ культури та її коріння, а також головних питань, що постали перед людською свідомістю та буттям, призвели до звернення до міфу. Міфологічні сюжети почали активно включатися в «тканину» художніх творів. Один з найвідоміших прикладів доби модернізму – книга Джеймса

Джойса «Улісс», в якій міф про Одиссея, його важку подорож додому, возз'єднання з дружиною та сином слугує основою оповіді. Починаючи з межі століть, практично кожен літературний твір будується на використанні міфу, як влучно зауважує дослідниця Віра П'янзіна: «Чарівна гора» Т. Манна, яка увібрала в себе міф про Тангейзера і Венеру, а також характерний для доісторичної культури обряд ініціації; легенди про Одиссея, Орфея і Тезея переплітаються в «Волхві» Д. Фаулза і «Кентаврі» Д. Апдайка, де також фігурує Хірон як мудрий вчитель [П'янзіна].

Функцію міфу, що слугує фундаментом для сюжетної лінії, починає брати на себе не тільки міфологія в вузькому розумінні, але й історичні сюжети, фольклор, історико-культурні реалії більш ранніх часів, а також відомі і маловідомі твори з минулого [Усачов]. Згадаймо класичні форми героїчного епосу, адже оскільки вони виникли в періоди консолідації народних держав, то вони починають черпати натхнення в історичних подіях. Тут вже простежується тенденція до деміфологізації, оскільки на перший план виходять відносини між реальними племенами та власне архаїчні держави [Мелетинський].

Дослідники вказують на те, що взаємодія міфу та культури відбувається безпосередньо, через своєрідне «переливання» міфу в літературу, а також опосередковано (через образотворче мистецтво, традиційні свята з їх ритуалами та обрядами, а згодом – через наукові уявлення про міфологію, естетичні та філософські вчення) [Лотман et al.]. При цьому, говорячи про тексти, не можна не зазначити, що саме література постає основним засобом передачі легенд, бо знання міфологічних аспектів, що існують у мистецтві, зрештою вимагає їх повторного вбудовування в літературний вимір, де вони стають «читабельними» і піддаються розшифровці. Як наслідок, міф та література існують у взаємній залежності [Lévi-Strauss, 81-106]. Недооцінити цей взаємозв'язок важко, майже неможливо – як зазначає Томас Манн, «Міф -

це основа життя, це позачасовий взірець, релігійна формула, за якою формується життя...» [Mann, 374].

Важливо зазначити, що історико-побутові наративи, до яких ми звикли, різче відрізняються від первинних архаїчних текстів, які були створені в період міфологічної свідомості. Зокрема, міфологічні твори демонструють високий рівень ритуалізації. Вони описують глибинну структуру Всесвіту, пояснюють, як він виник, і описують принципи, за якими він функціонує [Лотман et al.]. Поряд з циклічністю світобудови в цілому, міфологічні події часто повторюються тими ж циклами, а центральні образи охоплюють весь спектр рис і вчинків. Згодом сюжети набули певної стійкої лінійності, з'явилися поняття «початок» і «кінець», а колективні образи почали поділятися на індивідуальних персонажів. За цим слідувало утвердження словесних форм і відхід від ритуальних дій. Іншими словами, початкові образи були своєрідною єдністю протилежностей, поєднуючи в собі як позитивні, так і негативні якості. Однак згодом вони розщеплюються на героїв (часто божественного або напівбожественного характеру), які є носіями позитивних якостей, та їх демонічних аналогів. Одновимірний герой античних міфів поступився місцем «безлічі героїв, що перебувають у складних (у тому числі інцестуальних) відносинах, "натовпу" різнойменних богів, які наділені професіями, біографіями і впорядкованою системою спорідненості» [Лотман et al.].

Хоча й архаїчні тексти з їх високою ритуалізацією та циклічністю явищ далекі від сучасної літератури хронологічно, жодним чином не можна сказати, що міфологічні принципи побудови історій залишилися у минулому [Лотман et al.]. Більше того, за словами дослідника Олександр П'ятигорського, міф знаходимо там, «де його можна виокремити», не важливо, текст це чи образотворче мистецтво [П'ятигорський]. На думку Юрія Лотмана та інших дослідників, низка жанрів мимоволі відтворює міфічні зразки, незважаючи на те, що ідея історичної та побутової оповіді, здавалося б, повністю перемогла в

цих випадках [Лотман et al.]. До них відносяться цикли поліцейських і детективних книг, лицарські та шахрайські романи, епічні романи. Всі вони імітують повтори, паралелізм і спорідненість, що зустрічаються в міфічній структурі [Лотман et al.].

За словами дослідника Елеазара Мелетинського одним з найважливіших джерел для жанру героїчного епосу також можна назвати міф, зокрема сказання про предків та культурних героїв [Мелетинський]. Далі дослідник продовжує, що неважко простежити мову та ідеї основного сказання, оскільки ранній епос писався в манері, схожій на міфічну оболонку. Ранні епічні твори вирізняються спільною дуальною системою ворогуючих племен – «свого», людського, і «чужого», демонічного. Оскільки супротивники часто хтонічні, тобто пов'язані зі смертю, хворобами, підземним світом, і оскільки людське плем'я користується допомогою богів, Мелетинський пропонує розглядати цей конфлікт як «конкретний вираз захисту космосу від сил хаосу» [Мелетинський]. Відомі грецькі постаті Персея, Тезея та Геракла, які протистоять чудовиськам, є лише кількома прикладами, але подібні форми конфлікту можна знайти і в багатьох інших легендарних системах. Тенденцію до деміфологізації ми бачимо тут лише тому, що на перший план виходять відносини між племенами і реальними, доісторичними царствами; це пояснюється тим, що пізніші, класичні форми героїчного епосу виникли в епохи консолідації народних держав [Мелетинський].

Зокрема, в сучасному суспільстві також спостерігаються процеси реміфологізації, а сам міф поширюється на всі більше сфер життя [Райкова]. Центральне місце міфу в культурі, а також його здатність до існування в неархаїчні епохи та в сучасній культурі, включаючи процес реміфологізації, розглядаються в роботах Е. Кассіра [183-190], О. Ф. Лосєва [74-80], М. Еліаде [224]. Таким чином, міф сьогодні слід розглядати не лише в суто релігійному контексті, як символічну оповідь, що має, як правило, невідоме

походження і має на меті пов'язати історичні події, а й як специфічне ідеологічне переконання, що є предметом квазірелігійної віри [Smith et al.]. Оскільки міф є «універсальною структурною формою свідомості взагалі», на думку вченого Юрія Балагушкіна, ми часто спостерігаємо компоненти міфічного мислення в сучасній масовій свідомості, незважаючи на те, що сучасне суспільство тяжіє до раціонально-понятійної мови [Балагушкін]. Культурне знання, яке формується під впливом міфу в літературі не лише зберігається і стає доступним для майбутніх поколінь у нечітко окреслених межах літературного архіву, але й реставрується, реконтекстуалізується та відроджується або для підтримки та розвитку існуючих систем знання, або для створення контрдискурсу, який висвітлює мінливі співвідношення сил та «білі плями» в поточних дискурсах знання [McDowell, 33-37].

Хоча посилання на міфи можна знайти в текстах кожної культурної епохи, сучасне звернення до міфології найбільш конкретно виразилося у створенні «романів-міфів» і пов'язаних з ними «драм-міфів», «поем-міфів» та інших творів наприкінці XIX – на початку XX століть. Таким чином, не лише прозаїки звертаються до міфології у своїх творах. На думку дослідників, міф у цих «неоміфологічних» творах принципово не є ні єдиною наративною ниткою, ні єдиною точкою зору. Він кидає виклик і вигадливо пов'язаний або з іншими міфами (які оцінюють ситуацію інакше), або з питаннями історії та сучасності [Лотманet et al.]. Крім того, роль міфу в наративі може змінюватися: він може слугувати повноцінним фундаментом для історії, а може лише натякати на неї або згадуватися спорадично.

Як наслідок, літературознавство у 20 столітті почало зосереджуватися саме на проблемі «мистецтво і міф», особливо у світлі тенденції до реміфологізації західної літератури та культури. Як зазначає дослідниця Апарна Халпе, міф у літературі XX ст. стає елементом обрамлення, що містить в собі історичні події, слугуючи таким чином альтернативною історією [Halpe, 114-120]. Саме такий незвичайний зв'язок міфу з історією робить ці архаїчні



історії надзвичайно модерністськими. За замовчування, хронологічно міфи розміщені поза сучасністю, вони є частиною минулого, але при цьому точний час цього минулого ми не можемо визначити. Це робить їх таким багатим джерелом сюжетів та образів, постійно поміщуючи міфологію в теперішнє. Тож, як зазначають дослідники Маркус та Ніколз, міф є «минулим без теперішнього, теперішнім без минулого – ані частина історії, ані відірване від неї поняття» [263].

Отже, між міфом і літературою існує генетичний зв'язок. Міфологія виступає для літератури невичерпним джерелом тем і образів і процес переосмислення міфології в літературі відбувається протягом усього розвитку останньої і особливо активізується в період модернізму. ХХ століття характеризувалося відродженням цікавості до міфу та його зв'язку з мистецтвом, а також активними дослідженнями в цій галузі. Як наслідок, автори активно включали міфічні елементи у свої твори або навіть займалися перетворення цілих міфологічних текстів або циклів, як це робила Мері Рено.

## **1.2 Література та історія. Специфіка історичного роману.**

Література та історія мають такий само тісний зв'язок, як література та міф, він видозмінювався протягом століть, на нього впливали різні погляди та течії. Як історію, так і літературу створювали люди, тож обидві вони мають певний рівень неточності в собі, і як писав Ральф Вальдо Емерсон: «Цей людський розум писав історію, а цей повинен її читати» [Emerson].

Оскільки письмові тексти мають здатність зберігатися в більш-менш фіксованій формі протягом тривалого часу, їх читання зазвичай вимагає, рано чи пізно, певного ступеня історичної реконструкції [Gossman, 26]. Дослідник Ліонель Госман пропонує ставитися до історії як до способу підходу до тексту і встановлення відношення до нього як до живої, активної сили, що вимагає відгуку від читача – не лише сучасного читача з його власною продукцією, але й будь-якого читача, всіх читачів і, що особливо доречно, теперішнього читача

[Gossman, 28]. Так, на його думку, можна поглибити аналіз тексту та відкрити нові, ще недосліджені сенси [Gossman, 31]. Є і протилежні думки, зокрема, Метью Арнольд виказував острахи, що «небезпека історичного дослідження автора і часу полягала в тому, що замість того, щоб готувати читача до багатшого переживання, воно часто підміняло собою літературне переживання і перетворювало літературний твір на мертвий документ, об'єкт, необхідний продукт історичних умов і сил» [Arnold, 193-197]. Тим не менш, заперечувати необхідність дослідження історичного контексту при читанні художнього тексту неможливо, як і загальної взаємопов'язаності літератури та історії.

Дослідниця Лінда Ор так інтерпретує наступне висловлювання Вольтера як історичне і водночас притчеве: «Вся історія недавня»: «можливо, він мав на увазі "недавня" з точки зору свого часу, але історія завжди "недавня" в тому сенсі, що інакше вона знову перетворюється на літературу», вказуючи таким чином на безперервний та взаємний процес проникнення двох галузей [Ort, 5]. Ще одну влучну метафору пропонує історик та теоретик літератури Франко Моретті у своїй роботі «Буржуа: між історією та літературою», де він використовує твори канонічних реалістів і твори, які називають «малою літературою», щоб представити літературну форму «як викопні рештки того, що колись було живим і проблематичним сьогоденням, також відомим під назвою "історія"» [Moretti, 12-15].

Цікаво, що, починаючи з XIX ст., історія намагається максимально відділитись від літератури, захищаючи свої права як науки точної, повністю відірваної від вигадки чи домислів. Цей критичний момент влучно описав А. Мельхіор-Боне, зазначивши, що «протягом дев'ятнадцятого століття, як наслідок прогресу ерудиції та прагнення до критичної строгості, відбувається розворот, який підтверджується у XX ст.: прагнення до знань перемагає естетичні інтереси, і історія залишає літературу, щоб стати автономною дисципліною» [193].

Дійсно, до XIX ст. історики не розділяли історію та поезику, вона була і джерелом правди, і художнім зразком; згадаймо роботи Арістотеля чи Цицерона, які однаково цінували як факти та точність, так і художню милозвучність кінцевої роботи [Orr, 2]. Тож пізніше деякі дослідники, які аналізували тексти істориків, ставили в провину художність історичних робіт. Так, Томас Маколей був більше розчарований Фуکیدідом, ніж більш зрозумілим «дитячим» предком Геродотом, оскільки перший без попередження відмовляється від сумлінного аналізу заради «повністю сфабрикованих промов... (що) порушує не тільки точність історії, але й пристойності художньої літератури» [Macaulay, 145-153].

Ця тема непокоїть і дослідника Карола Глака, який присвятив статтю постійному протистоянню історії та літератури, фактів та домислу. Він, зокрема, обговорює три історичні романи, відзначені преміями: «Ян Карські» (англійською мовою «The Messenger») Янніка Хенеля, «Добрі» Джонатана Літтелла та «ННнН» Лорана Біне, які вийшли друком у період з 2006 по 2009 роки. Як зазначає дослідник, «кожного з письменників звинувачували, в різних регістрах, у вільній грі з фактами, у порушенні межі між вигадкою і "реальністю", у спотворенні історії, у – уявіть собі це! – вигадуванні подій» [Gluck, 127]. Він також вивчає проблему занепокоєності правдою, яку називає «сучасною проблемою» [Gluck, 130]. Дослідник нагадує, що в античні часи копії статуй цінувались так само, як і оригінали, допоки в XIX ст. поняття «підробки» в живописі та скульптурі, яке виникло лише після епохи Відродження, не набуло свого фатального забарвлення, як мистецького, так і комерційного [Gluck, 129].

Проблематика критики автора у надмірній вигадці чи перекрученні правди важлива для аналізу роману Мері Рено, адже вона використовує історичні, археологічні та релігієзнавчі концепції та ідеї, які пізніше активно критикувались багатьма дослідниками. Однак, говорячи про текст, написаний хоч шістьдесят, хоч десять років тому, варто враховувати не тільки право

автора вигадувати, а й актуальні знання, які панували на момент створення тексту. Мері Рено створювала свій роман, коли теорії про мінойську цивілізацію, майже повністю відкинуті сьогодні, вважались достовірними та правдивими.

Одне з пояснень цього конфлікту пропонує Франсуа Хартог, який називає вищезазначене явище занепокоєння правдою сучасним «режимом історичності», який панував з довгого ХІХ століття до 1970-х років, коли погляд на минуле насправді був прикутий до майбутнього, причому «минуле і майбутнє були пов'язані наративами лінійного або діалектичного прогресу» [Hartog, 11-17]. Як тільки часи і «час» змінилися, Хартог стверджує, що «майбутнє зникло, а його місце зайняло теперішнє» [Hartog, 11-17]. Можна також сказати – оскільки теперішнє рідко буває спокусливим для сучасників, – що втрата майбутнього призвела до того, що минуле набуло всеохоплюючої важливості, звідси і таке палке протистояння фактів та фікцій.

Повертаючись до ідей Глака, він вважає, що внаслідок багатьох факторів, які створюють нашу сучасність, історії створюють той простір, ту «космічну невизначеність, яка зробила минуле, а не майбутнє, сховищем історичного та морального сенсу» [Gluck, 130]. Тоді стає зрозумілим, чому так важливо, аби це саме минуле було твердим, закріпленим на фактах, справжнім хоча б в тому сенсі, що не вигаданим. Така любов до правди не обов'язково сигналізує про повернення до реалізму чи позитивізму, але «це може означати дещо рецидивістський погляд на ремесло письменника з боку тих, хто відчуває потребу в історії» [Gluck, 130]. Це наштовхує нас на суворе судження Томаса Гарді з часів високого модерну (1912) про те, що таке поєднання факту і вимислу в невідомих пропорціях було б просто «нескінченною помилкою» [Hardy, 369]. На його думку, «якщо на будь-які твердження в сукні вимислу є прихований натяк на те, що вони є фактом, то все повинно бути фактом, і нічим іншим, окрім факту. Як би не було – приховано натякнуто чи відкрито

заявлено – вигадана сукня не може бути пошита без голих фактів, захованих десь в її складках» [Hardy, 369].

Дослідниця Лінда Ор зазначає, що, незважаючи на строге розділення літератури художньої та суто історичної, себто строго наукової, щоразу під час прочитання художніх текстів «зі старих помилок (байок чи примітивних спроб наукоподібності) начебто виникає нова, вдосконалена, можливо, "справжня" історія. Чи не може ця версія кваліфікуватися як ще один різновид історії?» [Ort, 1]. Читаючи художні тексти, окрім очевидного історичного матеріалу, часто ми помічаємо нові деталі епохи, реконструємо для себе світ, країну, народи. Не певні, чи це парадоксальний побічний ефект, чи така собі закономірність, але, схоже, що чим більше історія тисне на науку, тим більше створюється літератури, як історії, що «вже відбулася» [Ort, 6].

Проте, хоча літературні твори зазвичай не надають точної інформації про промови, закони, війни чи видобуток вугілля, вони особливо добре допомагають зрозуміти «загальні думки та погляди, повсякденне життя на вулицях, у будинках, квартирах та халупах» [Pasco, 373]. Тоді, при обережному використанні – і пам'ятаючи, що реальність ніколи не буває чистою, простою або лінійною – література і мистецтво можуть внести свіже світло в наше сприйняття історії, як вважає Алан Паско [Pasco, 374]. Не слід очікувати, що література буде точним дзеркалом або матиме один в один стосунки з об'єктивною реальністю – адже вона не ставить собі це за мету – але історик/критик може знайти її надзвичайно корисною. Вона є відповіддю на реальність, чи то шляхом відображенням чи реакцією [Pasco, 376].

Також необхідно зазначити жанр літератури, який має найтісніші зв'язки з історією і до якого можна віднести і текст Мері Рено, а саме історичний роман. Звернувшись до енциклопедії Британіка, ми побачимо, що історичним романом називають «роман, який має своїм місцем дії певний історичний період і який намагається передати дух, звичаї та соціальні умови минулої епохи з реалістичними деталями та вірністю (яка в деяких випадках є

лише позірною вірністю) історичним фактам» [Augustyn]. Послуговуючись таким визначенням, ми дійсно можемо назвати роман Мері Рено історичним, тому що він створений на базі історичних та культурних фактів.

Словник літературознавчих термінів Routledge так характеризує історичний роман: «В оповіді може використовуватися минулий час; розповідь може претендувати на те, що вона була написана в минулому або в якийсь проміжний час. Предмет історичного роману, як правило, охоплює як суспільні, так і приватні події, а протагоністом може бути як реальна особа з минулого, так і вигадана, чия доля пов'язана з реальними подіями» [Childs et Fowler, 107]. Оперуючи цими особливостями, ми стикаємось з першими проблемами при використанні цього терміну до роману Мері Рено, адже у реальності персони Тезея купа сумнівів, а єдиним точним історичним фактом є руйнація Криту.

Проте і власне визначення історичного роману є надзвичайно неточним та туманним. Професор Сара Джонсон у своїй статті «Defining the Genre: What are the rules for historical fiction?» ставить купу запитань до цього жанру, на які сама не спроможна знайти відповідь: наскільки віддаленим в минуле має бути текст, щоб називатись історичним; як нам бути, наприклад, з романом Ф. С. Фітцджеральда «Великий Гетсбі», який сьогодні ми сприймаємо як історичний роман, хоча на момент написання він розповідав про свою сучасність; чому історичні романи частіше відносять до таких жанрів, як література, або ж і взагалі просто художня література [Johnson].

Так само вона звертає увагу на постійну критику текстів, які відносять до цього жанру. З одного боку, історичні романи мають репутацію або костюмованих драм, в яких сучасні персонажі переодягаються і обмежуються лише кількома архаїчними словами, повністю забуваючи про відповідність епосі; або сухих підручників, в яких потреба автора втиснути всі свої величезні дослідження в один роман переважає над сюжетом та художньою

цінністю [Johnson]. Як бачимо, історичний роман досі лишається терміном, проблематичним для формулювання та оцінки.

Ми можемо також звернути нашу увагу на такі визначення як історичне фентезі або альтернативна історія (що часто є субжанром спекулятивної літератури). Перший з них є піджанром фентезі, пов'язаним з історичною фантастикою. До нього відносяться історії, дія яких відбувається в певний історичний період, але з додаванням у світ деяких елементів фентезі, таких як магія або міфічна істота. Другий характеризується тим, що тексти цього жанру засновані на реальних історичних подіях, але мають соціальні, геополітичні або промислові обставини, які розвивалися інакше, аніж це задокументовано історично [Till].

Чи можемо ми оперувати даними термінами при визначення жанру роману «the King Must Die»? З одного боку, Рено дійсно задається питанням, як би виглядала історія, якщо Тезей був би реальною постаттю, та намагається історизувати міф, а також, попри раціоналізацію багатьох магичних явищ, все одно зберігає елемент фантастичного, як, наприклад, пророцтво Медеї про трьох биків чи постійні передчуття Тезея про землетруси як «голос бога». Але з іншого боку, основна канва сюжету лишається суто реалістичною, авторка обирає для нього стиль мемуарів, спогадів Тезея про власне життя, і хоча сам наратор може мати певні передчуття та забобони, читачі мають простір для раціонального сприйняття тексту. Також, на відміну від інших представників жанру альтернативної історії, що зображають такі зміни в минулому, які змушують людське суспільство розвиватися у спосіб, відмінний від нашого власного, текст Рено не має цього на меті. Як бачимо, її роман не відповідає стовідсотково жодному з наведених визначень.

Можливо, варто запропонувати окремий термін, аби схарактеризувати даний текст як піджанр історичного роману, а саме історифікований роман-міф – роман, який має в своїй основі міфологічний сюжет, проте намагається його раціоналізувати та вплести в реальні історичні події, або цілком

забираючи надприродні чи магічні елементи з оповіді, або лишаючи їх у вигляді особливостей сприйняття тогочасної свідомості. Окрім Мері Рено, схожий текст створює письменниця Лаура Райдинг, створюючи роман «A Trojan Ending» на матеріалі міфів троянського циклу. Іншим прикладом такого підходу, тільки в кіно, можна назвати фільм «Троя» 2004 року, який так само перетворює міф про війну ахейців та троянців у історичну драму, виключаючи надприродні елементи.

Підсумовуючи, зауважимо, що взаємодія історії та літератури сповнена багатьох протиріч. Розглянувши визначення термінів історичний роман, історичне фентезі та альтернативна історія, ми дійшли висновку, що для визначення жанру роману Мері Рено не підходить жоден із них. Тож нами був запропонований альтернативний термін, історифікований роман-міф, який відповідає сутності тексту та якнайповніше характеризує особливості роману «The King Must Die».

### **1.3 Взаємодія літератури та релігійного ритуалу**

Література і релігія лежать біля самих витоків культури. Ще на зорі історії, задовго до розвитку абстрактного, критичного і методологічного мислення, до філософії і систематичної богословської рефлексії, людські роздуми про себе і всесвіт виражалися в міфах, оповіданнях, поезії. Як зазначають Роберт Детвайлер та Девід Джаспер, думка стародавнього світу була загорнута в уяву і з'явилася в найдавніших письмових текстах, що дійшли до нас, значною мірою в знайомих нам історіях єврейської Біблії та в ще більш давніх текстах, що лежать за ними [Detweiler & Jasper, 11]. Пізніше ці літературні традиції збереглися в обміні з новою західною філософією грецького світу. І вони продовжують оживляти роздуми письменників та митців до сьогоднішнього дня. Дослідники стверджують, що релігійний досвід і роздуми завжди породжували поезію і літературу, спонукаючи уяву і виводячи за межі спекулятивного мислення [Detweiler & Jasper, 11].



Література і релігія перетинаються в деяких моментах, і варто зазначити, що вони мають багато спільного. Як зазначає в своєму есе Клінт Брукс, у більш примітивну і героїчну епоху художник і вчений, філософ і священник часто не розрізнялися [Brooks, 51]. Деякі з цих функцій могли бути об'єднані в одному духовному лідері народу. Навіть у більш пізні та складні часи відсутність чіткої диференціації, як правило, зберігалася. Дослідник пише, що «як і релігія, література переповнена термінами, які апелюють до людського серця. Інтерпретація може бути просто імпліцитною у творі, як, наприклад, коли ліричний поет медитує на квітку, або ж вона може бути цілком явною і непрямую, як у романіста, який простежує історію сім'ї чи суспільства» [Brooks, 51]. Але незалежно від того, чи є вона неявною чи явною, злегка чи сильно деталізованою, літературний митець об'єднує події, спостереження і настрої у візерунок, який має свою цілісність світовідчуття.

Взаємозв'язок літератури та релігії впливає з того факту, що вони обидві складаються з культурного матеріалу, а саме символів; їх відмінність впливає з дещо різного використання, якому вони піддають цей символічний культурний матеріал, інтерпретуючи його. Література, як зазначає Джилс Ган, має тенденцію використовувати символічні матеріали культури евристично, щоб перевірити достовірність, традиційно приписувану їм, і дослідити їхній діапазон управління над постійно мінливим ландшафтом людського досвіду. В той же час релігія зазвичай використовує матеріали культури парадигматично, щоб зберегти або сконструювати модель реальності, яка одночасно слугує мапою або шаблоном того, як речі «є насправді», і пропонує набір заборон і приписів що визначають поведінку людини по відношенню до неї [Gunn, 6-7].

Звичайно, що є і певні розбіжності між цих двох сфер. Найголовніше – релігія висуває певні остаточні вимоги до нашої віри та вимагає відданості, в той час як літературний досвід, з іншого боку, цього не вимагає. Дослідник Клінт Брукс так говорить про вірш Джорджа Герберта «Любов»: «ми можемо повірити, як і Герберт, що у Всесвіті дійсно існує духовна присутність, ім'я

якій – любов. Але читач вірша не змушений вірити в Гербертівського Бога любові. Для нього любов, про яку йдеться у вірші, може бути просто людським ставленням, яке поет миттєво міфологізував» [Brooks, 61]. Тобто у читача завжди є вибір, коли йде мова про релігійні мотиви в текстах, вірити чи ні. Такою ж мірою читач може проникнутися духом тексту, а потім, можливо, з меланхолією, а можливо, з байдужістю, відкинути це уявлення як приємну фантазію, яка не претендує на його віру. [Brooks, 52].

Стосовно специфіки літератури Брукс розмірковує що вона прекрасна тим, що конкретно і драматично показує нам, що таке жити так чи інакше, як це – жити в такій-то культурній ситуації – в гомерівській Греції, чи в Італії Данте, чи в Америці 1970-х років. Розуміння літератури вимагає від нас розмаху уяви; воно не вимагає остаточної прихильності. Але кожна релігія, яка вважає себе гідною цієї назви, завжди вимагала остаточних зобов'язань і наказувала конкретні дії [Brooks, 61]. Дослідник далі зазначає, «щаслива людина, яка володіє обома: релігією і поезією, вірою і уявою, причому одне доповнює інше, ні одне не стискається і не спотворюється через те, що змушене підміняти собою щось інше» [Brooks, 61]. За такого поєднання літературні тексти розкриваються найповніше, що дозволяє літературі та релігії співіснувати в межах твору та доповнювати одна одну.

Взаємодію літератури та релігії в межах літературної критики досить важко описати. За свідченнями Кевіна Гарта, бути спеціалістом водночас в релігієзнавстві та літературознавстві неможливо: вони розвиваються різними шляхами, де перша дисципліна розширяється «вертикально», збираючи під себе все підвладне, в той час як друга йде «по горизонталі» і включає в себе численні підтеми, такі як фемінізм, історія, право, лінгвістика, політика, музика, філософія, психоаналіз, соціологія тощо [Hart, 143-44]. Тому ми аналізуємо релігійні мотиви чи стратегії, які використовує письменниця для створення релігійного середовища, культів та ритуалів в романі саме з точки зору літературознавста – вони стають літературними мотивами тексту. Рено

використовує археологічні знахідки, які вона оживляє, розширює, збільшує – і створює надзвичайно правдоподібну релігію мінойців, хоча звичайно, що це все вигадка і художнє припущення.

Ми вже зазначали, як важливо для аналізу тексту пам'ятати про релевантність знань та тогочасних поглядів на відкриття. Розглянемо декілька концепцій, які на момент створення роману були визначними для інтелектуального середовища Британії і не тільки.

Одна з таких концепцій, яка відіграє важливу роль в романі Мері Рено, це дослідження ритуалу та його спорідненості з мистецтвом, яку запропонувала Джейн Гарісон. У своїй роботі вона зазначає, що хоча мистецтво і ритуал сьогодні розійшлися, але ці два розбіжні явища мають спільне коріння, і що жодне з них не можна зрозуміти без іншого [Harrison, 10-11]. Для прикладу розглянемо ритуали на честь свята Діонісій у стародавніх греків. Ми маємо тут буквально переплетення одного з іншим, тому що все, що відбувається навколо тогочасного афінянина, є проявами як релігійних, так і мистецьких явищ. Так, тільки входячи до театру на південній стороні Акрополя, стародавній афінський громадянин одразу опиняється на святій землі. Він знаходиться в межах теменосу, або ділянки, «відрізаної» від загальної землі і присвяченої якомусь богу [Harrison, 10]. Він також проходить повз декілька храмів, тому що, як зазначає дослідниця, «храм, одного разу побудований, був настільки священним, що його руйнували лише з великою неохотою» [Harrison, 10]. Громадянин не платитиме за вхід, бо його прихід у театр є актом поклоніння, а не тільки споглядання мистецтва, і з соціальної точки зору обов'язковим; тому плата за вхід сплачується за нього державою. Більше того, це не просто розвага у вільний від роботи вечір – грецький театр відкривався зі сходом сонця, і весь день був присвячений високій і напруженій релігійній увазі, так протягом п'яти-шести днів великих Діонісій, коли все місто перебувало в стані незвичайної святості, під табу [Harrison, 12]. Як бачимо, акт відвідання театру, чисто мистецький і

секулярний у своїй суті у нашому сучасному розумінні, ніс в собі для стародавнього грека глибокий ритуальний і релігійний зміст.

Гарісон стверджує, що ритуал включає в себе імітацію, але не виникає з неї. Він прагне відтворити емоцію, а не відтворити об'єкт, а сам обряд – це свого роду стереотипна дія, не зовсім практична, але все ж таки не повністю відірвана від практики, спогад або передчуття реальної практичної дії; греки доречно, хоча й не зовсім правильно, називали її *dromenon*, «річ, що зроблена» [Harrison, 26]. В основі мистецтва, як його рушійної сили і головної пружини, лежить не бажання копіювати природу або навіть удосконалювати її, а скоріше імпульс, спільний для мистецтва з ритуалом, бажання висловити емоцію шляхом зображення, виготовлення бажаного об'єкта чи відтворення певної дії або їх збагачення сакральним сенсом [Harrison, 27]. Таким чином, і ритуал, і мистецтво мають у собі схожий першоімпульс, те, що спонукає людей до творення. Цю ідею Мері Рено пізніше використає у тексті, постійно підкреслюючи зв'язок між матеріальною культурою критян, самим їх побутом та їх релігійними практиками. І хоча Рено зображує суспільство на шляху певної десакралізації (наприклад, ритуал з биками вже роглядається критянами більше як розвага, ніж релігійна практика), все одно цей зв'язок ще надзвичайно сильний та важливий.

Гаррісон також досліджує таке явище як містерії на честь Деметри та Діоніса, які матимуть своє відображення в романі Рено. Дослідниця зазначає, що, навіть у своїй найпримітивнішій формі, містерії мають дві частини: попереднє очищення та обряд, під час якого куштують певну священну їжу і використовують священні предмети, або бачать видовища чи чують слова, які не можна безпечно куштувати, використовувати, бачити чи чути без попереднього очищення [Harrison, релігія, 47].

Ще один ритуальний елемент, який досліджують як Гарісон, так і Фрейзер – це танці. Для Мері Рено ця ідея теж стає важливою, оскільки центральним ритуалом культу бика в її тексті стануть саме танці з биком.

Хоча Гарісон зазначає, що перші примітивні рухи по колу або ж стрибки, які мали принести багатий урожай, не є, строго говорячи, ані мистецтвом, ані ритуалом, проте актом суспільного поклоніння [Harrison., 34-35]. Це вже не приватна практика чи обряд, це спільна, колективна дія, і тут задіяна симпатична магія, як визначає її Фрейзер [54]. Так, ритуальні танці підкоряються двом її основним принципам: закон подібності (ритуальна одежа, яка, наприклад, символізує звіра, якого хочуть забити на полюванні, чи рослину, яка має рости) та закон контакту (танцюють з лопатами, якими перекопують поле, чи списами, які будуть використані на полюванні) [Frazer, 54].

Таким чином, Гарісон стверджує, що мистецтво – за винятком, можливо, творчості кількох особливо обдарованих натур – виникло не прямо з життя, а з того колективного наголосу на потребах і бажаннях життя, який ми домовилися називати ритуалом» [Harrison., 206]. Ми бачимо зв'язок, яким пов'язані мистецтво та ритуал, як – особливо говорячи про Стародавню Грецію – мистецтво у своїй найвищій, найчистішій формі проходить довгий шлях від базових, простих ритуалів, зав'язаних на культух благополуччя та родючості, через симпатичну магію та примітивні танці. Цей взаємозв'язок, нерозривність одного з іншим особливо тонко вхоплені Мері Рено та зображений у її тексті.

Джейн Гаррісон також розглядає фігури Деметри та Кори та культ Богині, який також знайде своє відображення в тексті Рено, коли вона описуватиме релігію Елевсину. Дослідниця зазначає, що у греків безперечно існувала архаїчна фігура Богині-Матері або, як її ще називали, «Lady of the Wild Things», коли суспільство все ще покладалось на збирання та полювання. Вона покровителька усього живого, як і усього мертвого. Дослідниця посилається на кілька вазописів, на яких зображена Богиня Мати в характерній позиції, яку, як зазначає Гаррісон, повторюють знахідки сера Еванса в Кноссі: «Велика Мати стоїть з піднятими догори руками точно в позі

ще більш ранніх фігур, нещодавно відкритих в мікенському святилищі на Кносі» [Harrison, 264]. На цій же вазі зображені також леви, що стоять з обох боків у позі, характерній для левів з емблеми на воротах міста Мікен.

Риси Богині Матері можна знайти в різних богинях пізніше сформованого олімпійського класичного пантеону. Гаррісон зазначає, що на одній із ваз можна побачити фігуру богині, характерну для архаїчних зображень Матері, але яка підписана іменем Афродіти. Вона також посилається на знайдені Евансом статуї богині, одна з яких на голові має голуба, який є птахом Афродіти та символом родючості [Harrison, 311]. Також, посилаючись на ті ж статуї богинь з Криту та інші вазописи, вона робить припущення, що змії, які були символами Богині Матері, в архаїчній формі були і символами богині Афіни [Harrison, 307].

Але найбільше рис Богині увібрала в себе Деметра, особливо з переходом суспільства на землеробство. Таким чином, фігура Богині Землі розвинулась у дуалістичну фігуру, репрезентовану як Матір та Дівчина (що пізніше трансформується у Матір та Доньку). Особливо це характерно для Елевсину, де ці два образи чітко окреслені, а Деметра та Кора стали двома окремими фігурами, але одним божеством [Harrison, 271]. Після кристалізації цих образів ми матимемо більш пізні, міфологічні варіанти розповідей про стосунки Матері та Доньки, але в релігійному та ритуальному сенсах лишались саме репрезентаціями образу жінки зрілої та ще не досягнувшої тої зрілості [Harrison, 272]. Також вони були не протиставленими одна одній за віком, а лише трохи старша та трохи молодша фігура одного божества, що також спричиняє певну плутанину для подальшого їх розрізнення [Harrison, 282].

Образ Деметри стає образом не Богині Землі як такої, а Богині Землі обробленої, зораної та родючої, вона стає тою, хто несе врожай та забезпечує процвітання людям. Кора, особливо з посиленням міфологізації цього образу,

стає все більше асоціюватись з духом та життям після смерті, підземний царством, королевою якого вона стає [Harrison, 273].

Гаррісон також стверджує, що ранні образи Деметри та Кори, характерні для матриархальної культури, були без чоловіків. Вони були поза шлюбом, хоча і мали чоловічі фігури, які їх супроводжували. Здається, богині зупиняються десь на півдорозі між Матір'ю і Коханкою, з відтінком святої покровительки. Віддалені від власних досягнень, вони обирають для себе місцевого героя, який надихає і захищає їх. Вони вимагають від нього не любові чи обожнювання, а великих вчинків [Harrison, 273]. Цей мотив також прослідковуватиметься в тексті Рено у стосунках Королеви Елевсину та Тезея як обраного героя не тому, що вона його любить, а тому лише, що він має зробити великий вчинок.

Іншою важливою ідеєю для аналізу роману «The King Must Die» є концепція царя-жреця та царя як жертви, запропонована Джеймсом Фрезером. У своєму дослідженні він зазначає, що багато грецьких демократій мали титулярних царів, чії обов'язки, наскільки відомо, були жрецькими і зосереджувалися навколо спільного вогнища держави [Frazer, 46]. Наприклад, у Косі цар приносив жертву Гестії, богині домашнього вогнища, еквівалентній італійській Весті; у Мітілені царі, яких було декілька, запрошували на бенкети до Спільного вогнища тих гостей, яких держава була рада вшанувати; на Хіосі на царя покладался обов'язок виголошувати публічні прокляття – духовну зброю, якою багато користувалися древні [Frazer, 46]. Більше того, у деяких грецьких державах було кілька таких титулярних царів, які обіймали посаду одночасно [Frazer, 46].

Навіть після скасування монархії як устрою, існували так звані жертвні царі. Наприклад, у Римі існувала традиція, що жертвний цар був призначений для того, щоб приносити жертви, які раніше приносили царі; схожий погляд на походження жрецьких царів, схоже, переважав і в Греції [Frazer, 47]. Сама по собі ця думка не є неймовірною, стверджує Фрейзер, і

вона підтверджується прикладом Спарті, чи не єдиної суто грецької держави, яка зберегла царську форму правління в історичні часи: «адже в Спарті всі державні жертвоприношення приносилися царями як нащадками бога» [Frazer, 47].

Таким чином, свідчення вказують на висновок, що в доісторичні часи, до виникнення республіканської форми правління, різними племенами або містами правили царі, які виконували жрецькі обов'язки і, ймовірно, користувалися сакральним статусом, як визнані нащадки божеств. [46 47] Вірили, що молитвами, обіцянками або погрозами він може домогтися від богів гарної погоди і рясного врожаю, отримати благословення для себе та свого народу. Але вони ж і були першими, хто відповідав за будь-які невдачі, що спіткають їхню державу – народ гнівався на них у часи нестачі і вбивав їх, або ж приходив інший нащадок, який здобував собі місце через ритуальний поєдинок [Frazer, 355]. Така ідея була втілена у фігурі діда та батька Тезея, та і самого героя, що цар є головним жрецем свого народу, саме він приносить найважливіші жертви та проводить найпишніші ритуальні церемонії.

Але не менш важливо згадати і концепцію царя як жертви, яка також буде використана Рено при створенні особливостей правління як мінійців, так і еллінів. Так, Фрезер стверджує, що у багатьох народів існував строгий термін, до якого цар може виконувати свої обов'язки, після якого його правління не просто припинялось – його приносили в жертву богам [Frazer, 218]. Цей строк обирався дуже точно та обережно, аби цар не встиг втратити свої сили та міць, тож часто він був досить короткий, аби принесений в жертву був здоровий та сповнений енергії. Логіка такого рішення для архаїчного мислення надзвичайно проста: цар був богом на землі, запорукою благополуччя країни, а значить, і усього народу. Вбивши царя у його піку сили та величі, а не давши йому померти природною смертю, люди забезпечили б, щоб їхня країна не занепала разом із занепадом людини-бога, а його могутність перейшла іншому наступнику [Frazer, 211].



Є два варіанти проведення ритуалу: король або вбиває себе сам, або ж його вбиває той, хто стане його наступником. Фрезер детально описує різноманітні практики, які використовувались у ритуалах царевбивства. Так, в Індії в день вбивства царя влаштовували свято, де гармати стріляють вдень і вночі, так що в кінці бенкету будь-які четверо з гостей, які мають намір отримати корону відчайдушним вчинком, пробиваючись через 30 або 40 000 охоронців, і вбивають царя в його наметі, той, хто вбиває його, стає наступником його імперії [Frazer, 219]. У Бенгалії взагалі не існувало поняття спадкової влади, лише просте правило: хто вб'є короля і займе його престол, той негайно визнається королем. В королівстві Пасс'єра існував звичай, що народ, незадоволений правлінням царя, йшов вулицями, скандуючи голосно фатальне «Цар має померти», що ставало своєрідним сигналом для царевбивці [Frazer, 220].

Коли королі були зобов'язані зазнати смерті, чи то від власних рук, чи то від рук інших, після закінчення встановленого терміну, природно, що вони повинні були прагнути делегувати цей болісний обов'язок, разом з деякими привілеями суверенітету, тому, хто повинен був страждати замість них. І цю ідею втілювали з великою винахідливістю. На своє місце ставили власних дітей, підлеглих, а пізніше злочинців, яких все одно чекала б смертна кара. Так чи інакше, цар вбивається в образі бога чи напівбога, а його смерть і воскресіння, як єдиний засіб увічнення божественного життя непорушним, вважається необхідним для порятунку свого народу і світу. [Frazer, 221-2].

Фрезер стверджує, що є певні підстави вважати, що правління багатьох давньогрецьких царів обмежувалося вісьмома роками, або, принаймні, що наприкінці кожного восьмирічного періоду вважалося необхідним нове посвячення, свіже влиття божественної благодаті, для того, щоб правителі могли виконувати свої громадянські та релігійні обов'язки [Frazer, 220]. Причину такого терміну він пропонує шукати в тих астрономічних міркуваннях, які визначали ранній грецький календар. Зараз восьмирічний

цикл – це найкоротший період, в кінці якого Сонце і Місяць дійсно відмічають час разом, наклавшись, так би мовити, на весь цей проміжок. Так, наприклад, лише раз на вісім років повний місяць збігається з найдовшим або найкоротшим днем, це спостереження було одним з перших і стало основою для календаря, який повинен був привести місячний і сонячний час у терпиму, хоча і не точну, гармонію. Але на ранніх етапах правильне налаштування календаря було питанням релігійного характеру, оскільки від нього залежало знання правильних сезонів для задобрювання божеств, чия прихильність необхідна для добробуту громади. Тому не дивно, що цар, як головний жрець держави, або як сам бог, повинен був підлягати поваленню або смерті в кінці астрономічного періоду. Яким би не було його походження, цикл у вісім років, схоже, збігався з нормальною тривалістю правління царя в інших частинах Греції, окрім Спарти [Frazer, 220].

Дослідник вказує на те, що Мінос, цар Кносса на Криті, за переказами, перебував на посаді протягом восьми років поспіль. Наприкінці кожного періоду він усамітнювався на сезон в печері оракула на горі Іда, і там спілкувався зі своїм божественним батьком Зевсом, даючи йому звіт про своє царювання в минулі роки і отримуючи від нього вказівки для керівництва в ті, що мали настати в майбутньому [Frazer, 220]. Тобто традиція чітко вказує на те, що наприкінці кожних восьми років священна влада царя повинна була поновлюватися через спілкування з божеством, і що без такого поновлення він втрачав би своє право на трон. Ми також можемо припустити, що данина семи юнаків і семи дівчат, яких афіняни зобов'язані були відправляти Міносу кожні вісім років, мала певний зв'язок з поновленням царської влади на черговий восьмирічний цикл. Цю думку далі розвине Рено, припускаючи, що ритуал заміщення царя та жертва богам вже переживають своє виродження, тому афінян не вбивають чи ув'язнюють, а навчають танцям з биками – по суті, навчають їх розважати вищий світ Криту.

Остання концепція, яку варто зазначити для подальшого аналізу роману Мері Рено, це ідея Роберта Грейвза про Трилику Богиню. Грейвз не був дослідником, зате був поетом та літературним критиком, одним з навідоміших вторів якого став міфологічний трактат «Біла Богиня», де він розглядає європейські міфології з точки зору існування прабожества, Богині Матері, натхненну та представлену фазами Місяця. Зокрема, для роману Рено важливо проаналізувати його думки щодо міфу про Мінотавра та матриархальну основу релігії критян.

Як Грейвз, так, до речі, і Гаррісон, досліджують феномен триад в міфології Давної Греції. У своїй роботі Грейвз зазнає, що є не істориком, а поетом, і, таким чином, засновує свою роботу на припущенні, що мова поетичного міфу в давнину була магичною мовою, пов'язаною з популярними релігійними церемоніями на честь богині Місяця, або Музи, деякі з яких походять з давнього кам'яного віку, і що ця мова залишається мовою справжньої поезії.

Гаррісон зазначає, що грецька стародавня релігія сповнена жіночими триєдностями: три Мойри, три Еринії, три Грації, три Ори, три Горгони, і дев'ять, тобто три на три, Муз [Harrison, 286]. Дослідниця вказує, що такі триєдності виростили з дуальності, хоча і не кожна дуальність обов'язково ставала триєдною. На питання, чому так, Гаррісон пропонує, що в тих дуальностях, які були закінчені як вони є, а особливо персоніфіковані та оповиті історіями, як, наприклад, Деметра та Кора, просто не було потреби в третьому образі [Harrison, 286].

Грейвз у свою чергу стверджував, що Пасіфая, мати Мінотавра, має зв'язок з богинями місяцю та Афіною, тож міф про неї та бика є літературним обігруванням ритуалу шлюбу між жрицею місяця та царем-биком (тобто Міносом) [Graves, 457]. Аріадну ж він пов'язує з Афродитою, вказуючи на факт поклоніння першій як «богині народження із Амафнута» [Graves, 533]. Тим не менш, головна сутність цариці-жриці пов'язана з богинею місяця,

Грейвз на підтвердження цього пригадує критські монети, де символ місяця поміщено в центр лабіринту, та ритуальний шлюб, який є по суті весіллям сонця та місяця, оскільки пара носить на собі роги бика та корови (як символічне зображення двох небесних світил, пов'язаних зі священним стадом в Гортині) [Graves, 457]. Тому стосунки Аріадни з Тезеєм та їх шлюб робить останнього повноправним власителем Кносу. Відомий критський лабрис Еванс вважає символом фаз місяця та творіння й руйнування як двох іпостасей Богині [Graves, 458].

Пригадуючи матриархальний устрій критян, Грейвз зважає, що такий шлюб був фатальним для Аріадни. Такий соціальний устрій позбавляв наслідну особу будь-якої влади, якщо та покидала свої землі і відпливала за моря – можливо, саме тому Тезей вирішує покинути Аріадну на острові Діа, який належав Криту та який навіть було видно з Кносу [Graves, 531]. Міф про гнів Діоніса, який забирає Аріадну собі, Грейвз пояснює так: критський Діоніс також був іпостассю бика, тож він був її законним чоловіком і тому розгнівався стосункам з чужоземцем. Про такий зв'язок також свідчить те, що на оргіях, присвячених Аріадні, подають саме критське вино [Graves, 531].

Розглядаючи ж концепцію царя-жреця, Грейвз робить наступні спостереження. Надзвичайну силу та близькість до богів Мінос затвердив, вимоливши в Посейдона прекрасного бика для жертвоприношення в його честь [Graves, 451]. Також, посилаючись на настінний розпис, зроблений Міконом, на якому Фетіда вручає Тесею корону і перстень, а Мінос сердито дивиться на все з берега, Грейвз робить припущення, що на фресці зображено Міноса, який кидає обручку в море і тим самим символічно вступає в шлюб з богинею моря [Graves, 533]. А ту саму дань, сім афінських дівчат та юнаків, Мінос вимагає не тільки як викуп за смерть свого сина, а й як жертву. Юнаки мали замінити самого царя на традиційному щорічному жертвоприношенні, а дівчата, імовірно, не були прямою жертвою, але йшли в помічниці до богині місяця та виступали на боях биків [Graves, 477].

Отже, у розділі представлена взаємодія релігійного ритуалу та літератури на прикладі трьох визначних робіт, які панували в інтелектуальному середовищі на момент написання роману Рено та з якими вона, скоріше за все, була знайома. Ритуал був тісно пов'язаний з мистецтвом та був поєднанням буденного та магічного, а також спонукав до подальшого розвитку мистецьких практик. Такий ритуал, як вбивство царя, був важливим елементом багатьох архаїчних культур і мав значення не тільки як шлях передачі влади, а і як магічне утвердження благодаті народу. А образи царя-жреця та цариці-жриці можуть бути також розглянуті через призму ідеї Богині Матері, яка символізує місяць, та взаємодії матріархального та патріархального світів. Тож на прикладі використання цих концепцій Рено видно, що література може вільно черпати із релігійних і ритуальних практик усе, що їй потрібно для створення естетично переконливих творів.

## РОЗДІЛ II. ОСОБИСТІСТЬ МЕРІ РЕНО ТА СПЕЦИФІКА ЇЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

### 2.1. Біографія Мері Рено

Багато читачів вважали, що Мері Рено, авторка бестселерів «The Last of the Wine», «The King Must Die» та «The Persian Boy», має бути чоловіком, адже вона так позитивно і чесно писала про патріархальний світ Стародавньої Греції [Sweetman, 17]. Насправді під псевдонімом Мері Рено писала Мері Шаллан, видатна, але дуже закрита людина, яка народилася в передмісті Лондона. Вона була надзвичайно впливовою авторкою романів з гомосексуальними персонажами, і більшість цих творів були написані в часи, коли «дивні» люди піддавалися інтенсивному соціальному та правовому тиску [Zilboorg, 16]. Вона найбільш відома своїми історичними творами про Стародавню Грецію, зокрема ділогією про Тезея і трилогією про життя Александра Македонського, в яких Мері Рено реконструює класичний героїчний міф [Манжула].

Про її ранні роки можна сказати небагато хорошого. Мері виховувалася в сім'ї, яку очолювала неприємна жінка з манією величі, яка часто докоряла своїй доньці за те, що вона не піклується про свою жіночність [Harris]. Сама Мері вважала за краще ідентифікувати себе як хлопця, займаючись звичайними хлоп'ячими справами, і була спантеличена тим, чому від неї вимагали бути дівчинкою-провідником, а не справжнім бойскаутом [Zilboorg, 6]. Як бачимо, вона відкидала традиційні гендерні стереотипи ще в дитинстві, що згодом стане вирішальним у її роботі, про що мова піде далі.

Коли у 1911 році Мері Рено розпочала навчання, вона нарешті змогла відкрити для себе світ літератури [Zilboorg, 5]. Батько заохочував її любов до читання, та й сама Мері брала активну участь у літературних дискусіях, розпочавши листування з письменниками. Одним з таких авторів був Колін Спенсер, в автобіографічних романах якого вона впізнала труднощі власного виховання та напружені стосунки між батьками, що врешті-решт призвело до

розриву її стосунків з останніми [Zilboorg, 2, 5]. У дитинстві вона особливо любила читати, хоча, як згадує авторка, колекція її батька хоч і не була поганою, але не виходила за межі 1880-1924 років. Вона обожнювала класичних письменників вікторіанської та едвардіанської епох, серед яких особливо виділяла Діккенса та Кіплінга [Zilboorg, 8].

Окремим моментом її життя та визначною подією стає вступ в Сент-Хью Колледж, що належав до Оксфордського університету, де серед викладачів був Толкін [65]. Мері Рено не була задоволена якістю свого навчання, бо набагато більше навчалась самостійно й з особливою теплотою згадує авторів, з якими вона познайомилась не на заняттях, а в бібліотеці коледжу [Zilboorg, 7-8]. Вона також була розчарована програмою та рівнем викладання, оскільки її освіта, як зазначає дослідниця Кароліна Зілборг, «не готувала її [Мері] ані до конкретної кар'єри, ані до того, що вона робитиме в університеті» [Zilboorg, 7].

У студентські роки Мері Рено вважала історію Середньовіччя набагато більш захоплюючою, ніж історію Стародавньої Греції. За словами її подруги Кетлін Еббот, Мері була захоплена середньовічним фольклором вважала текст «Le Morte d'Arture» Мелорі одним з найвизначніших творів світової літератури. Вона також колекціонувала мечі і писала вірші за зразком відомих творів лицарської поезії [Zilboorg, 10]. Саме своїй подрузі Мері зізналась, що «чим більше я вивчаю історію, тим більше розумію, як мало істориків пов'язують свої дослідження з тією історією, що відбувається навколо них зараз» [Zilboorg, 13].

Мері Рено до того ж не змогла вивчати давньогрецьку мову в коледжі, оскільки дуже мало коледжів для дівчат могли забезпечити викладання цього предмету. В результаті вона була змушена вивчати мову самостійно, і як вона пізніше писала американському досліднику Бернарду Діку, всі її знання з давньогрецької мови були отримані виключно шляхом самоосвіти. Тим не менш, вона пишалась здобутими знаннями з мови, оскільки вона досягла

бажаного, незважаючи на свою стать та прийняла рішення, відмінне від нав'язаного суспільством сценарію. Замість підручників вона звернулася до серії книг «Loeb», де були представлені найвідоміші твори давньогрецької та латинської літератури [Zilborg, 16].

Свою самоосвіту вона пов'язує з розвитком інтересу до історії Стародавньої Греції, оскільки з часом вона натрапила на праці Платона і Сократа, а також захопилася Александром Македонським. Вона запам'ятала більшість творів Регілла і Горація, а також цитувала їх вголос, «до жаху деяких дорослих», щоб краще запам'ятати міфи [Zilborg, 17]. Взагалі ця її любов до читання поза силабусом, самостійне навчання та самотні вечори, коли вона раптом вирішувала переробити латинські переклади під гекзаметри становлять загальну маргінальність Мері Рено, причому маргінальність обрану, яка пізніше впливатиме на тексти її романів.

Те, що дебютним літературним твором Марії Рено стала історична проза, навряд чи є несподіванкою. Мері спробувала відтворити середньовіччя з усіма його звичаями та традиціями, зокрема надихаючись роботами Толкіна, але була розчарована результатом [65]. Авторка спробувала опублікувати свій перший твір, але згодом вона просто знищила рукопис. Вона не поверталася до жанру історичного роману аж до 1956 року, коли випустила «The Last of the Wine» [Zilboorg, 18]. Сама Мері про свою невдачу згадувала так: «Коли я була в університеті, я почала жахливий роман про Середні віки. Звичайно він був жахливий, оскільки я не зробила жодного дослідження...; я не подумала про те, як люди одягались, що вони їли, як вони мислили» [Zilboorg, 17, 19]. Ми помічаємо якісний зріст її самокритики: невдоволення текстом ґрунтується не на художніх його якостях, а на недостатньо глибокому аналізі та дослідженні історичного матеріалу. Також одразу стає зрозуміло, що відтворення стародавнього світу, у який можна легко повірити та який можна відчутти, стає пріоритетною задачею написання її історичних романів.



Тим не менш, її захоплення Стародавньою Грецією зберіглося. Навіть її «сучасні» книги пронизані міфічними алюзіями, і Бернард Дік зауважує, що ці алюзії стають власними виразними творчими мотивами в її пізніших творах [Zilborg, 137].

Мері Рено, отримавши ступінь з англійської мови та літератури, почала самостійне життя окремо від своєї родини, проте так і не знайшла себе у викладанні, тож провела рік, шукаючи іншу роботу. Вона не мала достатньо грошей для гідного існування, що призвело до недоїдання та ревматичної лихоманки, яка змусила її повернутись до дому батьків [65]. Вона була настільки фізично слабка, що кілька місяців була прикута до ліжка, і все, що їй вдавалось робити – це читати [Zilboorg, 45]. У 1933 році, вже досить добре почувуючись, вона повернулася до Оксфорду, де в госпіталі Редкліфф вирішила стати медсестрою. Бажання стати медсестрою було не тільки суто гуманістичним. Рено бажала познайомитись з людьми, відкривати для себе їх історії, а оскільки не могла вільно подорожувати та потребувала заробіток, вирішила, що медична справа зможе допомогти їй в усіх цих потребах [Zilboorg, 46]. Її навчання врешті-решт завершилося отриманням ступеня медсестри в 1936 році; але дещо більш важливе сталося до цього. Саме тут вона зустріла свою колегу-практикантку Джулі Мюллерд, яка стала її супутницею на все життя [65].

Згадуючи ці роки, авторка зазначає, що ніколи не хотіла бути лікарем: «Якщо ти вивчив медицину, то повинен мати на все життя зобов'язання бути лікарем, а я мала на все життя зобов'язання бути письменником... І я ніколи не шкодувала про це [роботу в лікарні], тому що таке життя в лікарні багато чому вчить. По-перше, ти зустрічаєш людей з усіх прошарків суспільства, від аристократії до волоцюг, і так по всьому спектру. А з іншого боку, і я думаю, що це важливо для письменника, це дійсно вчить вас почуттю відповідальності» [Zilboorg, 46-47]. Вона буде серед тих, хто лікував евакуйованих з Дюнкерка, а коли війна тривала, вона також працюватиме у

відділенні нейрохірургії госпіталю Редкліф. Але письменницька праця взяла гору, і її наступні дві книги, обидві опубліковані під час Другої світової війни, були написані в позаробочий час [65].

Мері Рено повертається до історичної прози після того, як кілька років писала книги про своє сучасне життя (наприклад, роман «Purpose of Love», 1939, присвячений її рокам роботи у лікарні), і нарешті створює свої найвідоміші тексти, такі як «The Last of the Wine» (1956), «The Mask of Apollo» (1966) і «The Praise Singer» (1978); вона також пише трилогію про життя Александра Македонського, що включає в себе «Fire from Heaven» (1970), «The Persian Boy» (1972) та «Funeral Games» (1981) [Zilboorg, 21]. Оскільки Мері Рено «з дитинства була зачарована романтикою минулого ... і її витончене використання паралелей і роздумів, нашарувань і маскуванню запропонувало їй літературні стратегії, за допомогою яких вона могла досліджувати те, що не було загальновідомим», її біографиня Кароліна Зіборг вважає рішення повернутися до історичної белетристики цілком логічним [Zilborg, 139].

Хоча її перший роман був присвячений гетеросексуальним стосункам, після нього гомосексуальні теми ставали все більш відвертими, що призвело в 1953 році до її шостого і останнього неісторичного роману «The Charioteer» – перший в британській літературі роман, який гомосексуальне кохання розглядає прямо [65]. «The Last of the Wine», перша книга історичного циклу авторки, по суті, є його переробкою: основні теми і мотиви збережені, але місце дії змінено на Давню Грецію [Zilborg, 140]. Ця книга продовжує розвиток творчого стилю Мері Рено, і критики аплодують таланту Рено, а також правдивому зображенню історії та сучасній, активній соціальній позиції автора [Zilborg, 142]. «The Last of the Wine», як і всі історичні твори, як зауважує Кароліни Зільборг, «досліджує переважно чоловічий світ, в якому інтерес до тіла та його розуміння дозволяє автору створювати чудові фізичні зображення чоловіків як спортсменів, коханців та в інших чоловічих ролях», -

пише Кароліна Зільборг [Zilboorg, 146]. Тут ми знову повертаємось до самоідентифікації авторки, її погляду на життя, гендерні ролі та стереотипи, що панують у суспільстві.

Така тема як гомосексуальність мала свої наслідки для авторки. Будь-яка згадка про гомосексуальність була шокуючою для британського суспільства. Чесне і співчутливе ставлення Мері Рено до гомосексуальних персонажів як до складних істот (а не як до сумних, збочених, комічних фігур) викликало обурення [65]. На щастя, компанія MGM обрала її 4-й роман «Return to Night» для нагороди в розмірі 25 000 фунтів стерлінгів – величезної суми, навіть після того, як уряд вилучив 80% [Zilboorg, 102-4]. З цими грошима в 1948 році Мері (і Джулі) переїхала до безподаткової Південної Африки, і хоча вона подорожувала Африкою і Грецією, до Англії вона більше не поверталася [Zilboorg, 104].

Мері та Джулі оселилися в Дурбані і, на відміну від усталених соціальних звичаїв життя в Англії, знайшли суспільство, яке було відносно ліберальним і толерантним. Незважаючи на схильність до затворництва, життя Мері і Джулі розширилось і включало спілкування і вечірки з їхніми колегами-емігрантами, багато з яких так само втікали від репресивного ставлення на батьківщині [65]. Вони обоє стали громадянами Південної Африки. Однак, на відміну від більшості білих на той час, вони також приєдналися до «Блек Саш» – жіночого руху, який був в авангарді боротьби проти апартеїду. У 1959 році діяльність Джулі проти дискримінації навіть змусила їх переїхати до Кейптауна. Це був п'яний час, але з часом Мері все більше розчаровувалася в радикальній політиці, надаючи перевагу приватному світу свого письменництва перед активізмом.

Мері Рено не була класицистом за освітою, але вона була скрупульозною в точності деталей своїх реконструкцій. Вона відвідувала материкову Грецію та острови, щоб перевірити архітектуру і ландшафт та активно досліджувала наявні матеріали. Часто її тексти критикують за

використання спірних теорій, таких як теорії Грейвза чи Еванса (про це детальніше у наступному підрозділі), а справжнє вивчення Македонії як субдисципліни історії грецької цивілізації розпочалося лише через рік після публікації її першого твору про юність Александра – тож виникає питання наскільки історично достовірним є її текст [65]. Проте, навіть критики визнають її заслугу в тому, що вона оживила стародавню Грецію і забезпечила яскраве і проникливе розуміння особистостей, не кажучи вже про ретельну точність в історичних деталях [Zilboorg, 148]. І її успіх був величезним. П'ятдесят років потому вона залишається стандартом, за яким оцінюються всі інші презентації Александра Македонського [65].

Після тривалої, дуже продуктивної і витривалої роботи Мері Рено померла від раку легенів у будинку для людей похилого віку в Кейптауні 13 грудня 1983 року [65]. За свої 78 років життя вона вдихнула життя в давньогрецький світ і зробила колись недоторканну тему гомосексуальності якщо не нормальною і не актуальною, то, принаймні, значно людянішою.

У своїй творчості Мері Рено намагається слідувати історичній достовірності із залученням археологічних матеріалів та достовірних фактів для створення максимально переконливої матеріальної культури, проте дозволяє собі відступати від правди не для заповнення пропусків, але для створення живого світу та справжніх персонажів. Її життя, як і творчість, просякнуті свободою самоідентифікації, вона змусила британський світ інакше подивитись на гомосексуальні стосунки, а також вдихнула життя в Стародавню Грецію та оживила персонажів її міфи та історії.

## **2.2. Специфіка реалізації жанру історичного роману в творчості Мері Рено**

З усього творчого добірку Мері Рено нас цікавить саме діалогія, присвячена пригодам та правлінню афінського царя Тезея, до якої входять книги «The King Must Die» (1958) і «The Bull from the Sea» (1962) [Zilboorg, 21]. Розглянемо, як створювалась перша частина діалогії, як вона

співвідноситься з жанром історичного роману та як самоідентифікація та інтелектуальні концепції авторки вплинули на створення цього тексту.

Важливо пам'ятати, що Джулія Маллорд і Мері Рено відвідали Грецію ще до того, як Мері Рено почала писати першу книгу дилогії. Мері і Джулія мали можливість провести кілька місяців, спокійно досліджуючи Афінівський Акрополь, храм Аполлона в Дельфах, але найголовніше – вони побували в Кносському палаці на острові Крит, який пізніше послужить одним з головних топосів в її романі «The King Must Die», тому що туристів було мало, бо країна ще не оговталася від Другої світової війни і громадянських заворушень [Zilboorg, 151-152].

Свобода слова (адже вона нарешті могла вільно писати про гомосексуальні стосунки, які абсолютно спокійно сприймалися давньогрецьким суспільством) та можливість експериментувати з історичним матеріалом, досліджуючи людські якості через призму історії, були двома основними факторами, які привернули увагу Мері Рено до світу Давньої Греції і мотивували її обрати його для своїх творів [Zilboorg, 139].

Чи можемо ми вважати текст «The King Must Die» історичним романом? Як зазначалось вище, роман Рено важко віднести до суто історичного, як і важко підібрати для нього термін із вже існуючих. Тож нами було запропоновано вживати термін історизований роман-міф для характеристики її роботи.

За словами дослідниці Оксани Манжули, Мері Рено акцентує увагу на психології головного героя, зберігаючи історичну достовірність і намагаючись логічно пояснити міфічне підґрунтя. Тезей – цар-філософ, а не традиційний герой, він постає «передусім людиною зі своїми слабкостями та недоліками». На думку дослідниці, авторка «неминуче персоналізувала» історію у своєму творі, «домальовуючи», окрім культурно-історичних епох, ще й внутрішні життя людей, психологічні ландшафти та інтелектуальні світи [Манжула]. З

іншого боку, саме це дозволяє нам побачити за постаттю легендарного афінського царя просту людину з серцем, думками та бажаннями.

Авторка також використовує призму битви, щоби говорити про такі речі, як моральний вибір, зроблений героями, а також про дух і настрої суспільства. Мері Рено широко обговорює війну в романі, і стверджує, що «війна сама по собі є широким полотном, яке охоплює територіальні, культурні та моральні імперативи». Вона зазначає, що, незважаючи на жорстокість тогочасних бойових дій, моральні цінності та погляди персонажів на боротьбу мають більший вплив. Ці описи битв можна знайти і у наступних творах Рено.

Повертаючись до питання історичності текстів Мері Рено, важливо зрозуміти чи дійсно факти, які вона використовувала для роботи, достовірні. Аби розібратись з цим, варто розглянути, які концепції вплинули на авторку в період її становлення та створення роману. Основні з них були викладені в попередньому розділі, однак є ще одна, яка стала джерелом натхнення для створення роману «The King Must Die».

Без сумніву, на тексти Мері Рено вплинули провідні ідеї того часу. Однак найголовніші ідеї, що вплинули на письменницю, належать серу Артуру Евансу. Він був першовідкривачем мінойської цивілізації, який знайшов один з найцінніших пам'ятників архітектури острова – Кносський палац, а також реконструював історію, культуру та релігії стародавнього Криту у своїх наукових роботах [McEneaney, 69]. Нас особливо цікавлять його думки щодо Кносського палацу, оскільки це одне з головних топосів роману Мері Рено, та культу бика, що відігравав значну роль у релігійному житті критян.

Мінойська цивілізація завдячує своєю назвою серу Артуру Евансу, який назвав величезний палацовий комплекс, який він знайшов у 1900 році, «Палацом Міноса» (див. Додаток 1, рис. 1, 2) [Cottrell, 110-118]. Сучасні знання про пізніх мінойців базуються на знахідках з палацу, який зараз

відомий як другий палац Кносу, що був повністю розкопаний у 1905 році. [McEnroe, 69]. Він знаходився у жахливому стані, бо, як стверджує Леонард Коттрелл багато допоміжних будівель палацу були побудовані з дерева, тож те, що було врятовано від пожежі, було знищено вогкістю. Справжнє походження руйнування палацу досі не визначено, хоча більшість дослідників вважають, що воно було викликане природним катаклізмом [Cottrell, 156].

Важливою для роману також є концепція культу бика, розроблена Евансом. У XVI ст. до н.е. спостерігається активна поява зображень бика, включаючи картини, ювелірні вироби, зроблені з каменю роги, що використовувалися в оздобленні фасадів, і, що особливо важливо, церемоніальні посудини для рідин у вигляді голови бика, відомі як ритони [Marinatos, 38-65]. Як відомо, бик шанувався як священна тварина морського бога Посейдона [Campbell, 54]. Посейдон займав особливе місце в мінойській міфологічній системі, оскільки він відомий як володар землетрусів, які часто траплялися на острові і були описані Артуром Евансом як «рев розлюченого бика», тому численні ритуали та жертвоприношення мали уберегти критян від лиха [Hopour, 144]. «Є очевидні ознаки того, що критяни цікавилися биком як архетипом, сурогатним богом», - пише Родні Кастледен у своєму дослідженні [Castleden, 113].

Так звані стрибки через бика, які зображені на «Фресці з тореадорами» (див. Додаток 1, рис. 3) в Кносському палаці, є одним з найбільш примітних і загадкових обрядів, пов'язаних з релігією бика [Brennan]. Сьогодні навколо цього ритуалу точиться багато суперечок, деякі фахівці стверджують, що такі акробатичні трюки були фізично неможливі [Castleden, 133]. Сцени стрибків з биками можна побачити у великому мистецтві Криту, Єгипту та Сирії тож хоча і важко визначити, чи це лише витвір мистецтва, чи справжній ритуал, але не можна заперечувати його привабливість [Castleden, 134]. Дослідники вважають, що свято зі стрибками бика і жертвоприношенням проводилося на честь того, що, згідно з давніми традиціями, влада царя змінювалася кожні

вісім років (попередній цар або вбивався, або проходив обряд очищення). Так починався відлік терміну правління нового короля [Ridderstad, 5]. Крім того, незрозуміло, хто саме брав участь у таких «стрибках бика». Артур Еванс підкріпив своє твердження про те, що в цьому могли брати участь жінки, посиленням на відоме зображення з Кносського палацу. Сер Еванс пояснив це тим, що на цій фресці зображена одна темна фігура і дві світлі, а оскільки мінойське мистецтво значною мірою запозичило єгипетську живописну традицію, де жінки зображуються зі світлою шкірою, а чоловіки – зі смаглявою, він прийшов до висновку, що в таких розвагах могли бути представлені обидві статі [Brennan]. Далі Еванс стверджував, що стрибки з биком могли виконуватися тільки представниками знаті і що бути акробатом було честю, оскільки «жіночі фігури» на фресці носили прикраси і вбрання, що вказують на вищі класи [McInerney]. Вік цих акробаток – тема, щодо якої більшість науковців можуть погодитися. Якщо розглянути всі твори мистецтва, то чоловіки (і, можливо, жінки) показані сильними і молодими [Brennan].

Окрім власне фігури бика, для мінойської культури було характерне використання образу лабрису. Лабрис, або двосічна (подвійна) сокира (див. Додаток 1, рис. 5), був поширеною зброєю мінойців, яка з часом набула великого релігійного значення та була ще однією важливою складовою культу бика [Haysom, 35]. Крім того, лабрис займає унікальне місце в оповіді про Тезея, оскільки доеллінський термін *labyrinthos* за формою надзвичайно схожий на слово *labrys*, а Лабіринт Мінотавра в міфології також був відомий як Дім Подвійної Сокири [Castleden, 19]. У зв'язку з тим, що археологи виявили зображення подвійної сокири в місцях, де проводилися ритуали і церемонії, подвійна сокира також має пряме відношення до релігійних обрядів [Marinatos, 5]. Еванс припустив, що лабрис, і їх зображення на різних предметах, були символами верховного божества. Пізніше, оскільки він вважав, що верховним божеством була богиня і що мінойська релігія була в



першу чергу зосереджена на поклонінні родючості, він зробив подвійну сокиру представленням як чоловічого, так і жіночого аспектів верховного божества бронзового віку [Haysom, 37].

Головна критика, з якою зустрічаються концепції Еванса, полягає в тому, що переважна більшість того, що сьогодні ми бачимо в музеї Іракліону чи тому ж Кносському палаці не є справжніми знахідками, вони були реконструйовані Евансом та його командою за власні кошти чи за гроші фонду [Cottrell, 160]. Хоча «не існує очевидної межі між реставраціями, реконструкціями, копіями та підробками», як пише дослідниця Кеті Гір, те, що ми бачимо зараз, не може бути прийнято як історично достовірне, оскільки це більше бачення Еванса, ніж справжні мінойські об'єкти [Gere, 134]. Тим не менш використання термінології Еванса є необхідним для обговорення так званої мінойської цивілізації, як зазначає Джон МакЕнро [McEnroe, 79]. Археологічне дослідження Еванса, безсумнівно, вплинуло на письменницю, більше того, ще до створення роману вона подорожувала Критом та бачила всі знахідки, представлені в Іракліоні. Ідеї та концепції змогли стати таким джерелом натхнення для авторки й тому, що перші дослідження, які б оскаржували результати Еванса, з'явилися лише у 1970-х роках 20 століття (зокрема, стаття Кеті Гір вийшла у 2009 році, а роман Мері Рено – у 1958 році).

Для подальшого аналізу роману Мері Рено також важливо оресилити «реконструкції» матріархального устрою мінойської культури, як його описують Роберт Грейвз та Арутр Еванс. Єдине питання, яке піднімалося дослідниками – «чи було кілька богинь або просто одна з різними проявами», а не той факт, що головним божеством критян була жіноча фігура [Marinatos, 147]. Богиня родючості, не втрачаючи своїх основних обов'язків, набула також додаткових ролей, таких як покровительство домашнього затишку, а її тваринним символом була змія, як зазначає Нанно Маринатос, який у своїй роботі стверджує, що палац служив центром релігійних вірувань, які

поширювали різні ідеї [148]. Однак лише дві статуетки кносських богинь зі зміями (див. Додаток 1, рис. 4) є єдиними зображеннями цієї іпостасі богині, яку Еванс також називав Богинею-Матір'ю (див. Додаток 3) [Voze, 12].

Образ Богині також тісно пов'язаний з весною, порою квітів та буйства природи (див. Додаток 3), тож її часто зображали в оточенні лілій та крокусів. Також на зображеннях її часто оточують птахи як вісники весни, тож можна стверджувати, що в новопалацовий період фігура Богині була також пов'язана з природними циклами та відновленням природи [Marinatos, 149].

Мінойська богиня зображувалася на лоні природи, навколо неї були тільки жінки або тварини; зображень жерців-чоловіків поруч з богинею не виявлено. У неї не було храмів або святилищ, побудованих людьми [Marinatos, 160]. Основна роль головної жриці, яку найпростіше реконструювати, полягала в тому, щоб уособлювати богиню під час численних церемоній. Для цього вона приймала ритуальні ванни, одягала відповідне вбрання та прикраси, сиділа на троні або виконувала необхідні обряди [Marinatos, 54].

Жінка розглядалася давніми критянами як священна постать, пов'язана з божествами, і дослідники інтерпретують зображення молодих дівчат, які співають і танцюють на вулиці, саме як зображення певної релігійної церемонії, а не як звичайну розвагу [Андреев, 4]. Саме з такою активною соціальною позицією жінок дослідник Юрій Андреев пов'язує особливість класичного мінойського одягу. Чоловіки всіляко маскували основні статеві ознаки, тоді як жінки різного віку демонстрували повністю оголені груди [Андреев, 6].

Підсумовуючи, зазначимо, що оскільки метою Рено було відтворити добу з її віруваннями та духом епохи, авторка базує свій текст на концепціях Еванса, художньо реконструюючи його ідеї для створення світу стародавніх греків. І хоча реконструкції Еванса наразі не вважають достовірними, у свій час вони справили неабияке враження на авторку, стали джерелом натхнення,

тож ознайомлення з ними є ключовим у розумінні та аналізі роману «The King Must Die».

## РОЗДІЛ III. ЛІТЕРАТУРНЕ ВІДТВОРЕННЯ РЕЛІГІЇ ЗНИКЛОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ МЕРІ РЕНО «THE KING MUST DIE»

### 3.1. Історизація міфу про Тезея у романі Мері Рено

В основу роману «The King Must Die» Мері Рено поклала історію подвигів Тезея, одного з найвідоміших героїв Давньої Греції. Його вважали найвеличнішим правителем Афін, приписували йому об'єднання Аттики, встановлення Панафінейських та Істмійських ігор. Загалом сюжет роману повторює основні віхи життя Тезея, з певними змінами, головна мета яких – історизувати сюжет.

Для початку визначимо, що таке історизація. Історизація міфу – процес експлікації згорнутої в архетипі логічної структури. Тобто Мері Рено, посилаючись на історичний матеріал, тексти Плутарха та Грейвза і знахідки Еванса, вписує в історичну канву образ Тезея. Вона створює окрему післямову для свого роману, де зазначає свої думки з приводу того, що існує спокуса подумати, що криється за міфологічним покривалом історій [Renault, 377]. Вона починає сприймати міфи як глазури, що покриває буденність та відтворює реальність, що лише вгадується в тих матеріальних та текстових рештках, які ми маємо сьогодні. Варто детальніше розглянути, як саме Рено історизує міф про Тезея протягом всього роману.

Перш за все, вона дуже чітко окреслює його походження. Тезея за Плутархом вважали сином царя Егея та, одночасно з цим, сином бога морів Посейдона, що ми також бачимо й у тексті, хоча і з деякими змінами. Оскільки цар Егей не мав спадкоємця, а його царство мали успадкувати ворогуючі між собою брати, він вирішив звернутися до Дельфійського оракула. Але відповідь оракула була настільки безглуздою, що навіть жерці храму не змогли її зрозуміти: «Не розв'язуй нижній кінець мішка з вином, могутній воїне, поки не відвідаєш жителів афінських околиць» [Плутарх]. На зворотному шляху до

Афін він зупинився в Трезені, де правив дід Тезея, Пітфей. За словами Плутарха, Пітфей зрозумів значення пророцтва (бог заборонив Егею вступати в статеві стосунки з жінкою до прибуття в Афіни) і скористався ним, запропонувавши Егею свою дочку Етру, щоб Трезен став місцем народження спадкоємця Афін. За міфами, в ту ж ніч до Етри явився і бог морів Посейдон та оволодів нею: так і народився Тезей, зачатий в одну ніч двома батьками – богом і смертним.

Що в своєму романі робить Рено: вона майстерно викреслює міфологічну складову для читача, але не для самого героя. Протягом всього тексту Тезей та інші персонажі є носіями міфологічного типу свідомості і просто не можуть не бачити божественних знаків у всьому, що їх оточує. Читач-сучасник Рено або наш сучасник, як носій зовсім іншого, раціонального типу свідомості, ставить під сумнів такий погляд на речі, а Рено прописує сюжет так, що раціоналісти легко пояснюють собі все, що відбувається, логічним шляхом.

Візьмемо, наприклад, народження Тезея. Мері Рено зробила цю зустріч корисною для обох правителів, адже в той час Трезен потерпав від голоду та неврожаю. Верховна жриця сказала, що Мати-Земля, богиня Діа, як її ще називають у тексті, розгнівана на Трезен, і що єдиний спосіб заспокоїти її – це принести в жертву дочку Пітфея, яка повинна була віддати свою цноту в ім'я богині: «It is twenty years, not less, since a girl of this house hung up her girdle for the Goddess. Aithra, your daughter, has been two years a woman; but has she dedicated her maidenhead? Send her to the Myrtle House, and let her not refuse the first comer, whoever he may be, sailor or slave, or wet-handed from his own father's blood. Or Mother Dia will not relent till this is a childless land» [Renault, 54]. Знову помічаємо жертвний характер царської особистості, адже у момент, коли небезпека загрожує народові, перший відповідальний за це – царський рід. Єдиною вірною жертвою, достатньо великою та щедрою, аби задовольнити розгнівану Богиню, є царська дочка (тим паче, що прогнівана

саме Богиня, жриці якої виключно жінки, тож жодна інша жертва просто неможлива для цього ритуалу), а найкоштовніше, що вона може віддати – її цнота, яка особливо боронилась. Цнота також була головною характеристикою тих дівчат, яких обирали у жертви, то був символ їхньої чистоти та відданості богам, це буде також важливо і для жертв на Криті: «But the girls were locked in at night and watched all day. Their maidenhood was closely kept.» [Renault, 238].

В тексті Егей, як носій міфологічної свідомості, також розуміє, що боги направили і його в це місто, і пропонує скористатися цією ситуацією та стати тим, хто забере невинність Етри: «So we shall all three gain: I an heir, if heaven relents to me; you a grandson of decent blood both sides; and your daughter—well, two brides have come to me virgins, and I know a little of women» [Renault, 54]. Отже, народження Тезея стає порятунком для мешканців Трезена і визначальним моментом в історії Афін та Стародавньої Греції в цілому. Наступного дня Егей вирушив до Афін, покладаючись на божественну волю. Таким чином, афінський цар Егей став батьком Тезея. Зустрічі з Посейдоном взагалі не відбувається, Рено з цього робить лише фантазію юної Етри: «What with her awe of the place, and her being overwrought, and the old woman's tales upon the way, she did not doubt the Lord Poseidon himself had come to claim her» [Renault, 56].

Авторка також дає читачам змогу раціонально підходити до походження Тезея через риторичу його діда, який сам охоче пускав плітки, наче його донька зачала дитину від самого бога. Треба сказати, що вибір Посейдона як «небесного батька» цілком логічний, бо «трезенці особливо шанують Посейдона, це їх бог-охоронець, йому вони присвячують початок плоду і на монетах карбують тризубець» [Плутарх]. Сам Тезей у тексті підтверджує це словами «Our part of the world had always been sacred to Earth-Shaker; the youths had many of his deeds to sing about.» [Renault, 12]. Дійсно, у Трезені шанувалась пара божеств, Мати Діа та Посейдон як її чоловік:

«Poseidon is husband and lord of the Mother, and on his feast day the men go first.» [Renault, 10].

Цікава деталь, яку створює та додає до оповіді Рено – це так званий голос бога, який начебто чує Тезей. Вона робить це художнє припущення, орієнтуючись на те, наскільки Пелопоннес сейсмічно активний край. Як вона зазначає, що на момент написання тексту, а отже в її сучасності, статуї в Олімпійському музеї стоять в скринях с піском, аби вберегти їх на випадок падіння від землетрусу [Renault, 379].

У тексті роману неодноразово заявляється, що Тезей може чути «голос» Посейдона, який попереджає про землетрус, що має от-от трапитись. Це проявляється у героя ще в ранньому дитинстві, він відчув щось погане у день землетрусу, що зруйнував дах святилища, але оскільки Тезей був малим, він не міг нікого попередити і просто плакав: «I had not felt myself that morning; they had asked me if I was sick, at which I only cried. But after the shock I was better. I had been four years old then, and had almost forgotten.» [Renault, 12]. Далі Тезей навчиться розуміти, що це попередження про наближення катастрофи, що рятуватиме життя його та його союзників.

Проте не варто думати, що це руйнує заданий історичний тон тексту. Рено раціоналізує феномен голосу бога, аби постать Тезея могла бути правдивою. Більше того, вона зазначає, що ніхто до цього не заявляв про таку особливість Тезея, тож це головною мірою її вигадка [Renault, 377]. Так, жодного разу на сторінках роману не з'явиться фігура самого бога, чи пряма мова Посейдона. Натомість читач спостерігатиме за передчуттями героя та може лише зробити припущення, що це трохи схоже на те, як деякі тварини реагують на наближення природних катаклізмів. Саме це, до речі, і описує в своїй післямові Рено, зазначаючи, що схожий дар в ті часи для носіїв міфологічної свідомості міг стати визначною рисою та знаком божого благословення, як казав дід Тезею: «Such warnings are a favor of the god. Try to be worthy» [Renault, 26]. Така деталь посилює відчуття зовсім іншої

ментальності героїв роману – відмінної від нашого сучасної, що дає додаткову можливість зануритись в особливості описаної епохи.

Істотно важливо проаналізувати фізіологію Тезея та те, як його образ переосмислено авторкою для створення історичної правдоподібності. За Плутархом ми читаємо, що Тезей був сильним, як сам Геракл, і взагалі він описаний перш за все як юнак надзвичайної могутності та високого зросту [Плутарх]. Але Мері Рено не задовольняється такою концепцією з двох причин. По-перше, оскільки весь її текст побудований навколо ідеї Еванса про акробатичні танці з биками, вона пише: «That the early heroes were men of gigantic stature was an axiom with the classical Greeks... But a youth accepted for the bull-dance can only have had the slight, wiry build which its daring acrobatics demanded, and which frescoes and figurines all portray» [Renault, 352]. Вона розуміє, що для того, аби бути вправним в такого роду речах, треба бути легким, струнким, швидким та спритними. Друга думка, яка підтверджує попередню, стосується відомого стилю боротьби, який за переказами вигдав Тезей: «Men who tower over their opponents have no cause to evolve a science of wrestling; and Theseus is conventionally shown in combat with hulking or monstrous enemies, living by his wits.» [Renault, 377]. Рено використовує перехід, який ми спростерігаємо в класичній міфології: з героїв типу Геракла, всесильного та могутнього, увага переноситься на героїв типу Одісея, який перш за все перемагає ворогів хитрістю та розумом. Таким чином вона не тільки робить образ Тезея реалістичнішим, але й використовує такий перехід для того, аби говорити про прийняття власного тіла. Рено гостро переживала цю проблему в дитинстві та юності, тож словами головного героя вона транслює свій досвід та свої власні спостереження.

Як бачимо, вона відмовляється від ідеї великого та могутнього міфологічного героя, натомість припускаючи, що гонитва Тезея за славою Геракла легко пояснюється спробою компенсувати невпевненість через недостатню силу та зріст. Це істотно впливає на характер міфу, адже тепер це



не оповідь про фантастичні пригоди, а спроби вирішувати проблеми більш реалістичними шляхами, використовуючи спостереження та розрахунок. Взагалі тема тілесності та прийняття себе та свого тіла яскраво виражені у тексті роману, особливо у ранні роки Тезея та на початку його подвигів. Герой часто йде проти своєї природи, доки його дядько Діокл не звертається до нього зі словами: «Some things need a light man, others a heavy one. Why can't you take yourself as you are? You are doing well enough» [Renault, 28]. Після цього Тезей нарешті приймає свої сильні сторони та розвиває їх. Він стане найкращим у стрибках у довжину та висоту, буде швидко бігати та прекрасно триматиметься у колісниці. Він виростає міцним тілом та швидким у рухах, що надалі в тексті зробить його прекрасним стрибунуом у танцях з биками, а також в поєднанні з гострим розумом та спостережливістю, допомагатиме долати труднощі.

Однією з перешкод на шляху Тезея стає іспит Егея. Перед поверненням додому цар Егей закопав свій меч і сандалі під каменем і попросив Етру, якщо народиться, показати йому це місце. Якщо син зможе відсунути камінь, він візьме подарунки і поїде до Афін, де батько впізнає свої меч і сандалі і визнає його своїм спадкоємцем. У встановлений строк, а саме 16 років, коли Тезей вже мав досягнути фізіологічної зрілості за тогочасними мірками, він лишався ще слабким фізично, тож його мати Етра вирішує почекати ще рік, перш ніж вказати місцезнаходження каменю, де сховані докази походження Тезея. У тексті Рено очима героя ми сприймаємо це як випробування від богів, шанс проявити свою напівбожественну суть та нарешті доказати свою надзвичайну силу, і все мало б так і трапитись. Але як читачі раціональні, ми розуміємо, що це просто неможливо – і дійсно, Тезею не вдається підняти камінь. Ця подія стає першим важливим уроком для героя, що не все береться силою, і він застосовує розум для вирішення задачі, що виглядає для сучасних читачів набагато більш правдиво: «For I had felt too much and reasoned too little, hearing what I was ready to hear, not what had been said. There had been nothing at all

about raising the stone with my bare hands; only that I must do it alone» [Renault, 46]. Тезею вдається підняти камінь за допомогою простого важеля та він нарешті отримує докази свого походження – але не божественні дари, а лише меч та сандалі смертного.

Для героя це тяжкий удар, перший раз у житті він починає сумніватись у своїй божественній природі та звинувачує діда у такому гіркому розчаруванні: «That old man in the Palace has known since I was in the womb. If he had let me alone, instead of cramming me with children's tales, today would have come well to me» [Renault, 48]. Нарешті дід та мати розповідають Тезею правду про його народження, і це стає черговим моментом вибору точки зору. Те, як двозначно написана репліка діда, дає як герою, так і читачу простір для того, аби вірити у щось своє: «Your mother's fancy prompted me. I gave it out for the truth», але потім він додає: «And I have asked myself if after all it was I or your mother whose eyes saw clear. It is when we stretch out our hands to our moira that we receive the sign of the god» [Renault, 57]. Гра з міфологічною та раціональною свідомістю продовжується, і Рено не відмовляється від віри греків у надприродне, але натомість пропонує абсолютно зрозуміле пояснення.

Дізнавшись про своє походження, Тезей вирішує відправитись в Афіни. Але замість того, щоб пливати кораблем, герой обирає Істмійський шлях, який на той час був під контролем розбійників. І знову Мері Рено відходить від античного нарративу, в якому рішення Тезея мотивоване бажанням зрівнятися зі славою Геракла за своїми досягненнями. За словами Плутарха, юнак «здавна був таємно захоплений величчю Геракла і відчував до нього глибоке благоговіння», тому шанс продемонструвати свою хоробрість на перешийку був для нього ідеальною можливістю [Плутарх]. Повага до великого героя зберігається протягом усієї оповіді, до прикладу, Тезей назвав свого бика, з яким йому довелося танцювати на Криті, Гераклом через його красу і силу [Renault, 226].

Рено ж робить причиною такого рішення сутичку в гавані з критянами. Це не дозволяє продемонструвати високі моральні цінності Тезея, який, як істинний представник царського роду, вище за все ставить свою честь. Дана подія також нарешті вводить політичний конфлікт, існувавший на той момент між критянами та материковими греками, що сприяє історизації оповіді. У часи, описані в цій історії, а це приблизно 1450 р. до н.е., Крит все ще домінував над іншими грецькими містами, тому критяни зневажливо та зверхньо ставились до підкорених народів. У гавані Трезена вони поводяться відповідним чином: купують найкращу кераміку для зберігання овочів і чіпляються до жінок, чиї чоловіки не можуть їх захистити [Renault, 59]. Тезей приходить до висновку, що пливати до Афін на критському кораблі, як було спочатку заплановано, було б рівнозначно зраді свого народу, тому він заявляє в гавані при всіх, що відправиться до Афін суходолом. Єдиним доступним маршрутом був Істмійський перешийок, тож саме цей шлях і був обраний героєм.

Далі відбувається все більше відходжень від класичної версії міфу за Плутархом та виключення надприродних елементів, пояснення їх певними подіями або станами свідомості Тезея, що сприяє історизації подій. Так, Тезей вирушає у подорож не сам, а зі своїм товаришем Дексієм. Двох міфологічних супротивників на шляху героя, Перифета та Скірона, Рено об'єднує в один образ та дає йому ім'я першого розбійника. Вона лишає характерні особливості кожного, тож за сценою протистояння легко вгадується міфологічна основа. Перифет з роману має таку ж залізну палицю, яку використовує як зброю і яку пізніше в нього як трофей забере Тезей. А також він вбиває Дексію, скинувши того зі скелі, як це робив Скірон, віддаючи свої жертви на поталу гігантській черепаці. Смерть розбійника у романі повторює смерть міфологічного Скірона, Тезей зіштовхує того зі скелі, і він розбиває о камінь, що дуже схожий на черепаху: «There was a great round-topped rock at the water's edge, shaped like a tortoise; he struck it head-on.» [Renault, 63]. Як

бачимо, Рено, прибираючи міфологічну складову з роману, лишає таку раціональну версію подій, яка могла б послужити для архаїчної свідомості основою для створення міфу, яким ми його знаємо.

Далі у романі, після кількох днів подорожі, Тезей приходить в Елевсин. Події, що його зустрінуть тут, будуть детальніше розглянуті у розділі, присвяченому аналізу матриархальної релігії мінійців. Зараз зазначимо, що він потрапляє на жахливе жертвоприношення царя, де має вбити попередника, аби самому зайняти трон [Renault, 69]. Зробивши це за встановленим на цих землях звичаєм, він стає королем Елевсину. Оскільки події в Елевсині ніяк не описані Плутархом, Рено повністю вигадує цей шматок сюжету, явно спираючись на ідеї Фрейзера та Грейвса щодо ритуальної функції царя-жреця, що однак додає реалістичності тексту. Ми пропускаємо ті повільні та складні реформи, які проводить Тезей протягом року свого царювання в Елевсині, як він заслуговує довіру та збирає навколо себе вірних людей, приймає участь в нарадах та створює окреме військо, що додає правдивості його образу [Renault, 110-17]. Ми розуміємо, що подальші його успіхи та подвиги не беруться нізвідки, тому що він напівбог чи герой фантастичної оповіді, а натомість бачимо, що це все результати кропіткої роботи та спостереження, а повага воїнів, яку він здобуде собі зараз, стане у пригоді, коли він відправиться на Крит.

Описаний Плутархом подвиг у період царювання в Елевсині, а саме вбивство Кроміонської свині, яка тероризувала як Елевсин, так і Мегару, Рено також вплітає у свій текст. Це не жахливий монстр, а дика тварина, і для Тезея це не просто змога похизуватись силою, це і можливість завоювати позицію царя за свої діяння, а також зробити корисну справу для свого народу, оскільки серед його людей вже були жертви [Renault, 89]. Більше того, цю подію Тезей використовує і як привід отримати в союзники сусіднє місто Мегару, адже син царя Ніса, Пілас, також полював на свиню. Як бачимо, міфологічний подвиг стає вивіченим рішенням справжнього царя, який оцінив

ситуацію та хоче отримати від неї усі можливі переваги. У тексті Рено саме Тезей вбиває свиню, але не самотужки та за рахунок надзвичайної сили, а зі своїм загоном воїнів, підготувавши хитру пастку, коли поруч також були і люди Піласа – таке спільне полювання і стало основою їхньої дружби та союзницьких відносин [Renault, 92].

Цей союз також допомагає історизувати ще одне діяння Тезея, а саме очищення Істмійського перешийку від бандитів. Знову, це був не черговий подвиг героя, а рішення царя: це був прямий шлях з Пелопонесу до Афін, який відкривав багато можливостей для економічного розвитку Елевсину: «The road runs through Eleusis too. It would bring them trade when winter closes the seaways. Besides," I said smiling, "their cattle might fatten in peace, if the Megarians kept theirs"» [Renault, 96]. Пілас як союзник та зацікавлена сторона (оскільки і його місту було вигідне звільнення торгівельного шляху від розбійників) погоджується підтримати ініціативу Тезея та восени спільне військо двох міст виступає та очищує перешийок від бандитів. Таким чином, Рено знову дає міфологічним подіям реалістичне потрактування у вигляді союзного міста та додаткової армії.

Усі ці подвиги роблять Тезея законним та шанованим царем Елевсину, але, вбивши брата цариці за зраду, він не може стояти перед нею неочищеним. Тож герой приймає рішення очиститись в Афінах, що робить його недоторканою фігурою, оскільки «The suppliant is sacred» [Renault, 120]. Можна припустити, що це ще одна спроба історизувати роман та надати Тезею протекцію при дворі Егея, який приймає рішення спочатку не відкривати батькові всієї правди про себе. Рено також зображує поруч з царем Медею, колхідську чаклунку та мінійську жрицю, яка стала дружиною царя. Вона перша впізнає в Тезеї наступника Егея та вмовляє останнього отруїти юнака, бо той начебто є шпигуном. Але Тезей раптом показує свій меч: за Плутархом він хотів розрізати ним шмат м'яса; а Мері Рено зобразила це як

просту випадковість, він просто перекинув плащ на плечі, показавши таким чином меч, що висів на поясі [130].

Цікаво також проаналізувати в контексті історизації пророцтво, яке Медея виголошує Тезею: «Theseuss of Athens. You will cross water to dance in blood. You will be King of the victims. You will tread the maze through fire, and you will tread it through darkness. Three bulls are waiting for you, son of Aigeus. The Earth Bull, and the Man Bull, and the Bull from the Sea» [Renault, 136]. Як відомо, оракули та пророцтва були важливою складовою життя давніх греків, тож використання мотиву передбачень є необхідністю для достовірного зображення духу епохи. До того ж, як і для кожного пророцтва, тут характерні нечіткі та загадкові формулювання, можливі для розгадування лише після подій, які легко підігнати під туманний опис. Однак мотив пророцтва вже зустрічався у тексті раніше (згадаймо те, що отримав Егей перед народженням Тезея), тож на цьому етапі читач вже сприймає віру оракулам як частину тогочасної культури та специфіку ментальності епохи.

Як вважають деякі дослідники, Тезея можна вважати першим визначним правителем Афін, який багато зробив для поліпшення життя афінян, запровадив судочинну систему та врегулював законодавство. І хоча правління Тезея в Афінах набагато більше присвячена друга книга з серії, «The Bull From The Sea», навіть тут, після визнання Егеєм, наш герой починає пропонувати батькові реформи, які можуть покращити устрій царства. В одній з розмов Тезей рекомендує батькові об'єднати різні групи суспільства та відстоювати їхні законодавчі інтереси. Егей не вважає такі швидкі перетворення розумним рішенням; він втомився від кровопролиття, постійної боротьби за престол і не бажає нового конфлікту. Однак Тезей вірить, що навіть якщо Афіни після об'єднання з південними регіонами ще перебувають у стані заворушень, цим можна скористатись і народ варто повести у правильному напрямку :«Just now they are well shaken up, with all these new southlands joined to the kingdom. They might take it better now than ten years

hence» [Renault, 156]. Авторка знову зображає Тезея прогресивним царем, уважним до свого народу, який піклується про свої землі та підданих, а також бачить життя не тільки в героїстві, але й у правлінні державою.

Проте настав час, коли Афіни мали платити дань царю Міносу. У романі, як і в одній з версій міфу, дань на Афіни накладена як покарання за вбивство критського принца: «There was a brawl here once before, and one of their princes was killed. This tribute is the fine for it. Next time, they would send a hundred ships and lay waste the land.» [Renault, 135]. Релігійна суть цієї дані буде розглянута пізніше, зараз доцільно проаналізувати, як Рено працює з чи не найскладнішою для раціоналізації частиною міфу – образом Мінотавра та всім, що з ним пов'язано.

Звичайно, у тексті не зустрінеться жоден міфологічний монстр, що живцем зжирає жертвних юнаків та дівчат в глибинах лабіринту. Рено історизує образ головного антагоніста міфу, зберігаючи головну опозицію з Тезеєм та додаючи реалістичності не тільки його образу як такому, але і загальній боротьбі цих двох персонажів. По-перше, проаналізуймо образ Мінотавра. Рено пропонує ідею, що Мінотавр, як і Мінос – не фіксовані імена людей, а скоріше титули королівських осіб. Майбутнього спадкоємця престолу пропонується називати Мінотавром, тобто биком Міноса. Враховуючи культ бика та шану, якою огорнутий образ цієї священної для критян тварини, вибір такого титулу є досить логічним. Так, наприклад, танцівників з биками називають «телятами Посейдона», знову-таки використовуючи релігійний образ як евфемізм для поняття жертви [Renault, 176]. Як тільки принц стане королем та сяде на престол, його іменуватимуть Міносом, і ця традиція схожа у інших мінойських народів. Так, Тезей став зватись Керкіоном після отримання влади в Елевсині: «What is more, I was Kerkyon now. It is the style of Kings of Eleusis, like Pharaoh in Egypt and Minos in Crete.» [Renault, 82].

Оскільки Рено протягом всього тексту намагається історизувати події таким чином, аби лишити нам як читачам змогу побачити реалізм за старовинними міфами, а також майстерно грає з архаїчним типом сприйняття світу, вона лишає багато алюзій на монстра з міфу. Образ людинобика стає легко впізнаваним символом Криту та зустрічається як на символах царської влади, так і на предметах побуту. Так, наприклад, на парусах критських кораблів зображений воїн з головою бика: «All the royal ships of Crete had their dress sails, kept fresh for making port. This was dark blue, with a device in red. It showed a naked warrior, with a bull's head on his shoulders.» [Renault, 131]. Перстень, який приносять Тезею як знак милості Міноса є королівською печаттю і він також виконаний у старовинному стилі з відповідним зображенням: «The ring in his palm was of a pale gold, very old and heavy. The carving was in an antique style, pointed and stiff, but the worn device could still be read: a bull above the shoulders, a man below.» [Renault, 266]. Через таку популярність метафоричного символу афіняни вважають, що їх дійсно везуть на розтерзання жахливому чудовиську, що і обговорюють на кораблі, який пливе на Крит: «All the old wives' tales came out: that we should be bound to the bull's horns, or thrown into a cave where he lived on human flesh; even that he was a monster, a man bull-headed.» [Renault, 197].

Мері Рено створює відповідний образ, який послужив причиною створення такого метафоричного зображення королівської влади. Пам'ятаючи, що в міфі багато чого для Криту та Міноса зробив Дедал, вона пише, що замість корони винахідник створив для короля Криту маску тонкої роботи з чистого золота, що була нічим іншим, як головою бика зі скляними очима та вирізьбленими вручну рогами. Потім, коли хвороба почне прогресувати, старий Мінос завжди прийматиме гостей, і Тезея в тому числі, саме в ній: «This face which Daidalos made for the Cretan Minos is better for a guest to see.» [Renault, 245]. Вона багато кого встигла налякати, і перші, хто хоробро



зустріли Міноса в такій подобі, були саме афіняни та елевсинці, які прибули на Крит з Тезеєм [Renault, 202].

Але дещо жахливе, майже тваринне, все одно зберігається в образі Мінотавра, у тексті часто зустрічаються порівняння його з розлюченим биком, принаймні, саме так його і сприймає Тезей: «Then I saw his eyes on me, large staring eyes that bulged a little. And I remembered where I had seen them; they were like the eyes of the Palace bull at Troizen, just before he put down his head to charge» [Renault, 197]. Він навіть зовнішністю відрізняється від критян, адже дім Міноса, як зазначає Рено, мав еллінську кров, при дворі багато хто говорив еллінською, що полегшувало Тезею спілкування [Renault, 145]. Натомість, Астеріон, а саме так звали наслідного принца, був велетенський та темноволосий, і Рено дає пояснення такій відмінності. Як і в міфі, він є незаконнонародженим сином правителя Криту, результатом прокляття, що лягло на дім Міноса. Тільки, як і з усім іншим, тут відбулось перетворення на реалістичну історію, тісно переплетену з ритуалами та давніми звичаями народу Криту.

Астеріон, хоча і офіційно вважається принцем та спадкоємцем Міноса, насправді не є його сином. Усі в палаці знають, що його батько насправді був стрибуном на Бичачому дворі, жертвою богам. Кажуть, в нього закохався сам Мінос і утримував його від арени, аби вберегти від смерті. Але участь у танцях з биками була священним обов'язком, це акт уславлення богів, зокрема Посейдона, і кожен стрибун – це жертва. Утримувати танцівника означало піти проти сакрального порядку ритуалу, тож, як вважається, на палац пало прокляття. Цариця та дружина Міноса також закохалась в того ж танцівника і бігала до нього на Бичачий двір, переховуючись у так званому Бичу Дедала, тренувальній скульптурі бика, на якій новачків навчали стрибкам. Мінос, дізнавшись про це, у гніві відіслав стрибуна на арену, де того вбив перший же бик, а цариця народила від нього сина, якого сам батько називав «the black bull-calf branded with our shame», вбачаючи в ньому знак прокляття. Оскільки

Крит мав матриархальний устрій, за старою вірою дитина лишалась з матір'ю, і відмовитись від неї без великого скандалу Мінос просто не міг [Renault, 231-232]. Так Рено переосмислює класичний міф та історизує такі фантастичні події, як обман Посейдона та пристрасть Пасіфаї до жертвенного бика, результатом якого стало чудовисько, яке знищило Міноса і Крит.

Небезпека Мінотавра полягає не в його надприродній силі, хоча жорстокістю він не поступається своєму міфологічному прототипу. Астеріон, хоча і має законні підстави претендувати на трон, оскільки він офіційно визнаний Міносом, не задовольняється тільки цим. Він отрує царя, підбурює критян до повстання, не гидує інтригами та підкупом, а також планує одружитись з Аріадною, оскільки шлюб зі верховною жрицею Богині Діа узаконить його божественне право на царську владу та буде гарантією протекції Богині [Renault, 282].

Фінальне протистояння Тезея та Мінотавра, хоча і відтворює битву з міфу, також історизовано Рено для більш реалістичного зображення подій. Перш за все, битва буквально проходить чи не протягом єдиної більш-менш точно ідентифікованої в часі події – руйнації Кносу під час землетрусу 1400 р. до н. е. Це стало чудовою можливістю для внутрішнього повстання танцівників, яке очолив Тезей. Окрім того, йому вдалось послати вісника в сусідні союзні країни та підбурити їх до повстання й залучитись підтримкою флоту [Renault, 281]. Але землетрус став гарною можливістю не тільки для Тезея – на той момент Мінос вже був мертвим, і Астеріон вирішив так само скористатись раптовою катастрофою: так він зможе приховати смерть царя, списавши її на нещасний випадок та прискорити коронацію і не чекати згоди від інших.

Власне Тезей і застає Мінотавра в момент коронації, як тільки золота маска бика вже вінчає його голову. Це відбувається приховано від аристократів та й взагалі всього царського двора, у священному підземеллі, де колись герой вже зустрічався з Міносом до цього. Підземелля стає місцем, де

все відбувається так, як і в міфі, так, як колись були започатковані перші жертви у ім'я Посейдона: «Then we two were alone in our little bull pit, as in the days of the primal sacrifice; the armed beast and the naked man» [Renault, 326].

Однак Тезей не голіруч кидається на противника. Його зброєю стає меч, який йому лишає Аріадна, Мінотавр же схопив той самий священний лабрис, яким Тезей до цього вбив Міноса, батька Аріадни та попереднього короля. В романі цікаво переплетені реалізм та міфологізм битви, бо Тезей помічає, що зброя наче не підкорюється Астеріону: «I thought, “Labrys will never fight for him.” She was old, and used to dignity; and once again she had fed upon a king. She would not like to be taken lightly.» [Renault, 314]. Він, як носій міфологічної свідомості, вірить, що Мати-Лабрис просто не може боротись за того, хто не є її справжнім господарем, тож це додає йому сили продовжити битву. Але з іншого боку, Рено тут же аналізує битву чисто з раціональної точки зору: у Мінотавра був шанс, якби він випустив сокиру та почав боротись двома руками, адже він мав перевагу в силі, зрості та вазі. Але він, окрім того, що був обмежений обраним типом зброї, якою явно не володів, так ще й досі носив на собі маску бика, скляні очі якої викривлюють простір та унеможливають точні рухи та швидку реакцію. [Renault, 314]. Тож ми бачимо перемогу Тезея не тільки як міфологічний подвиг, але і як результат певної послідовності подій, які легко пояснити раціонально.

Так само раціоналізуються й інші елементи міфу, такі як лабіринт та нить Аріадни. Лабіринтом стає сам палац Міноса, оскільки він був настільки величезним, що в хитросплетінні кімнат та переходів годі було заблукати: «Picture to yourself all the kings' palaces you ever saw, set side by side and piled on one another. That will be a little house, beside the House of the Ax. It was a palace within whose bounds you could have set a town.» [Renault, 202]. Пам'ятаючи, що слова лабіринт та лабрис, священна двосічна сокира, етимологічно пов'язані, Рено так і називає палац Домом Сокири, а також звертає нашу увагу на пишне убранство, пов'язане з сакральним символом бика: «Over the highest roof-edge,

sharp-cut against the deep-blue Cretan sky, a mighty pair of horns reared toward heaven.» «For pictured there was the bull-dance, from the taking of the bull to the very end: beauty and pain, skill and glory, fleetness and fear and grace and blood, all that fierce music. My eyes were glued to it...» [Renault, 202, 207].

Нить Аріадни так само відіграє важливу роль і так само є метафорою кохання жриці до героя, але в своєму романі Рено максимально реалістично зображує цей мотив. Так, Аріадна дійсно прив'яже нитку до колони, щоб в перший раз провести Тезея заплутаними підвальними коридорами палацу: «Go to that column there, beyond the grain jars. A thread is tied about it. Take the thread in your hand, and follow where it leads you. Keep hold of it, and you will not come to harm.» [Renault, 238]. Вона робитиме це ще кілька разів, аби Тезей міг вивчити дорогу, якою потім прямуватиме в Тронну залу на зустріч з Міносом та наприкінці твору – на битву з Мінотавром. У ті ж підвали вони ховатимуть зброю, аби потім використати її під час повстання, серед якої лежатиме і меч, який Тезей схопить для фінальної битви з Астеріоном. Як бачимо, міфологічні елементи знову стають реалістичними та вплітаються в оповідь.

Отже, міф про Тезея в романі Мері Рено не просто переосмислюється, він історизується та раціоналізується, аби створити достовірну картину життя афінського царя як історичної особистості, а не персонажа з міфу. Багато в чому Рено притримується оповіді Плутарха, дозволяючи собі відходити від неї чи видозмінювати її тоді, коли історія потребує додаткових обґрунтувань: так, епізоди в Елевсині дозволяють Тезею зібрати своє військо та заручитись підтримкою союзників, в Афінах він ще під час правління свого батька пропонує нові реформи, а на Криті вчиться бути уважним до людей, очікує вірного моменту та так само збирає сили для повстання. Всі ці деталі дають раціональне підґрунтя його подвигам, роблять їх реалістичними, при цьому залишаючи читачам змогу побачити їх переплетіння з міфами, а героям тексту, як носіям міфологічної свідомості, все ще залишено простір вірити у божественну силу та знаки небес.

### 3.2 Мойра як концепт царської долі

У роман Мері Рено «The King Must Die», як і слідує з його назви, однією з провідних тем є жертвна смерть царя за свій народ та свої землі. Давній ритуал, характерний для багатьох народів світу, відіграє визначну роль у сюжеті роману, протиставляючи дві концепції: смерть царя за власним бажанням, та ритуальне вбивство царя його наступником. Постійне порівняння цих двох мотивів складає важливу частину сюжету та допомагає краще розкрити образ Тезея, оскільки царська доля, або інакше кажучи, мойра – важлива ідея, якою він керується впродовж всього тексту.

Спочатку варто розглянути власне концепцію мойри у греків та як її переосмислює Рено. У міфології давніх греків Мойрами називали три богині долі, які прядуть нитку життя кожного смертного на цій землі. За Гомером, мойрами, що прядуть нитку людської долі, були три сестри - Лахесіс («та, що дає жереб» ще до народження людини), Клото («та, що пряде» нитку людського життя) та Атропос («невідворотна», що перерізає нитку життя). Богиня Лахесіс відповідала за минуле. Вона призначала жереб ще до народження людини, а потім стежила за його виконанням. Лахесіс ніби розмотувала і пропускала крізь життєві негаразди, мінливості долі та все життя смертної людини ту нитку, яку для кожної долі пряла, у свою чергу, Клото. При цьому неможливо було порушити жереб, оскільки його виконанню допомагали всі боги Олімпу. Клото була Мойрою сьогодення. Вона пряла нитку долі, на яку нанизувалися події теперішнього часу в житті людини. Атропос – мойра майбутнього. Це вона перерізала ножицями нитку людського життя, обриваючи її [Graves, 60-61].

Тобто доля кожного, за віруваннями греків, була обрана ще до народження, а трагізм фатуму полягав у тому, що цю саму долю, свою мойру, ніяк не вдасться оминати. Згадаймо приклади з класичних міфів, де будь-яке

пророцтво, яке розкривало наступну долю людини, часто ставало приводом для кардинальних змін, що врешті-решт справджували передбачення. Так, Едіп не оминув злочинів, що йому пророкували, та вбив батька й одружився на матері. Паріс став причиною занепаду Трої, хоча від обох героїв і намагались позбутися ще в дитинстві.

Концепт мойри у Рено розширюється, і щоб його детально проаналізувати, варто звернути увагу на те, як дід Тезея пояснює це малому онукові. Для старого надзвичайно важливо передати це знання далі, оскільки ми говоримо не просто про долю смертного, мова йде про долю майбутнього царя, що набагато важливіше. Ми розглянули в теоретичній частині, що головна роль царя – захищати свій народ, і його мойра у випадку будь-якої негараздів вирішена, він має стати жертвою, аби умилоствити богів. І таке розуміння, як бачимо в тексті, виховується з малого віку.

Тезею було лише сім років, коли він вперше побачив жертву Цар-Коня, традиційний ритуал на славу бога Посейдона, який проводиться раз на чотири роки. Він, будучи ще дитиною, зовсім не пам'ятав попереднє свято, тож думав, що якщо вже і влаштовується таке пишне святкування, то це все на вшанування такого гарного та сильного коня. Як виявилось, Тезей часто спостерігав за конем на пасовиську, а за рік до жертвоприношення навіть відвідав його. Він напросився з конюхом обирати лошат для колісниць, а коли про нього всі забулись, побіг на поле шукати Цар-Коня. Тезей волів з ним познайомитись, вбачаючи у ньому свого брата: «Poseidon, as I knew, can look like a man or like a horse, whichever he chooses. In his man shape, it was said, he had begotten me. But there were songs in which he had horse sons too, swift as the north wind, and immortal. The King Horse, who was his own, must surely be one of these. It seemed clear to me, therefore, that we ought to meet» [Renault,12]. Тож, коли він зміг нарешті вибігти в поле, він покликав до себе Цар-Коня, звертаючись до нього саме «Son of Poseidon!», і кінь його послухав – більше того, слухняно з'їв шматочок солі та торкнувся до його щоки своєю [Renault,

13]. Конюхи, які бачили цю сцену, були нажахані, адже цей же кінь колись вбив гірського лева копитами, тож царський син, доручений їхній опіці, був у страшній небезпеці. Як бачимо, Тезею вдалось встановити, як він гадав, магичний зв'язок з Цар-Конем, і тим важче він пережив події наступного року.

Ритуал жертвоприношення Цар-Коня став для нього шоком. Він, будучи ще малим, не розумів його, просто не бачив у цьому сенсу. Ставши свідком вбивства того, кого він вважав своїм другом і братом, Тезей не міг зрозуміти, чому його дід (а саме він як головний жрець проводив цей ритуал) вчинив так, і розплакався у всіх на очах [Renault, 21]. Пізніше дід провів розмову з онуком, пояснюючи йому історію ритуалу та мойру Цар-Коня.

Спочатку дід ставить риторичне питання своєму онукові, яке спантеличує Тезея та змушує задуматись про роль царя і важливість його рішень: «“When you are a king,” he said, “you will do better than we do here. Only the ugly and the base shall die; what is brave and beautiful shall live for ever. That is how you will rule your kingdom?”» [Renault, 24]. Дід впевнюється, що Тезей розуміє, що Цар-Кінь дійсно був королем серед інших коней і що він мав такий статус ціною боротьби та підтвердження своєї сили та влади. Але що б трапилось, якби одного дня прийшов інший, міцніший кінь? Тоді б він переміг Цар-Коня, якому лишалось би доживати свої дні жалким, слабким вигнанцем. Тезей одразу після цього запитав про вік, невже кінь був таким старим – у голові дитини смерть все ще пов'язана зі старістю. Дід каже, що Цар-Кінь був досить молодий, тож причина смерті зовсім не вік – його смерть була іншою, ритуальною, а отже не стільки важливим є вік коня, скільки його «статус» та відповідний час проведення обряду [Renault, 24]. Як бачимо, вже тут Рено у здогадки юного Тезея вплітає мотиви старих ритуалів вбивства царя, коли його зраджує сила, яку ми зустрічаємо у Фрезера. Щоб цього не сталось, пропонується інша ідея, яку дід розказує Тезею у формі історії їхнього роду, таким чином лише глибше вкорінюючи сенси в голові юного героя.

Дід каже, як ще батько його власного діда колись розказав йому цю історію. Пітфей розуміє, що це складна для розуміння тема, тож він хотів би потім повторити її або, якщо вже не матиме змоги поговорити з онуком, просить Тезея добре запам'ятати та пригадати її пізніше. Тож, колись давно рід Тезея був переселенцями, які не знали осілого способу життя, а жили за рахунок збиральництва та скоту. Вони не воліли моря, як зараз елліни, а задовольнялись безкраїм простором трави. І коли земля вже більше не могла дати простору їхнім коням, вони випускали вперед Цар-Коня, який мав відшукати їм нове місце для життя. Кінь був для них завжди священною твариною, символом перемоги над береговим народом та улюбленцем Посейдона, якого вони почитали. І вести народ за собою було його мойрою. Тут вперше ми зустрічаємо цю ідею і разом з Тезеєм запитуємо, що це. Пітфей пояснює, що це «The finished shape of our fate, the line drawn round it. It is the task the gods allot us, and the share of glory they allow; the limits we must not pass; and our appointed end. Moira is all these» [Renault, 25]. Як бачимо, Рено бере за основу класичний концепт мойри, але говорячи про мойру царів, ми бачимо ще певну роль, місію, божественне завдання та славу як невід'ємні атрибути долі.

Отож, так предки Тезея і переходили з місця на місце, покладаючись на волю богів, яким присвячували священну тварину, роль якої завершувалась, як тільки народ осідав на новій місцині. Але так само важливою була і роль їхнього короля, принаймні в цьому ритуалі: «The King Horse showed the way; the barons cleared it; and the King led the people. When the work of the King Horse was done, he was given to the god, as you saw yesterday. And in those days, said my great-grandfather, as with the King Horse, so with the King» [Renault, 26]. Цікаво, що Тезея цей факт дивує, але не жахає, він наче відчуває, що приймає цей звичай свого народу, можливо, це вже його мойра навчає його так примати ідею смерті за свій народ [Renault, 26].



Як бачимо, Рено описує ритуал, який ніби існував дуже давно у своїй первинній архаїчній формі, де наприкінці певного періоду в жертву приносився сам цар разом із конем, оскільки вважалось, що обох направляли боги і тому їхня доля була тісно зв'язана. Однак рід Тезея, а відтак і всі елліни, відійшли від такого варіанту обряду, зрозумівши, що регулярні смерті правлячої особи породжують більше проблем, аніж дають переваг. Тож замість цього вони вирішили лишити жертвою лише коня. Тут знову прослідковується зв'язок з Посейдоном, якого вважають батьком коней. Тож із поваги до традицій жертвою лишився Цар-Кінь, найкращий зі стада. Для царя ж відводилась інша, поважніша роль: «They kept him for the extreme sacrifice, to appease the gods in their great angers, when they had sent no rain, or the cattle died, or in a hard war. ...He was the nearest to the god, because he consented to his moira; and he himself received the god's commandment» [Renault, 24]. Як пояснює це Пітфей, кінь іде на жертву сліпо, а людині боги дають розуміння, і король знає свій час. Він отримає знак, почує поклик, і має йому скоритись, інакше він і не король [Renault, 26]. Послідовників також обирали за принципом хто був готовий та згодний на коротке життя, сповнене слави, хто готовий був прийняти долю царя. Дід каже Тезею, що цар завжди знає свій час: «When the King was dedicated, he knew his moira. In three years, or seven, or nine, or whenever the custom was, his term would end and the god would call him. ... And the custom changes, Theseus, but this token never. Remember, even if you do not understand» [Renault, 26].

Як бачимо, дід багато разів наголошує на різючій відмінності нових звичаїв над старими – цар, справжній цар, згодний на жертву, готовий до неї та сам знає свій час. І зрозуміти цей концепт надзвичайно важливо як Тезею, так і читачу. З цією ідеєю він буде вихований, цю думку він пронесе через життя, обґрунтовуючи так усі свої діяння. Тому так важливо було розпочати роман зі сцени жертвоприношення коня, з пояснення концепту царської

мойри. Тому що колись цар має померти, усі це мають розуміти і бути готовими до цього.

Невідворотність мойри, необхідність царської жертви у найскладніші для свого народу часи переживає на собі і мати Тезея, як це вже було згадано раніше. Вона як головна жриця та царська донька несла відповідальність за негаразди свого народу, і у рік найбільшої посухи та неврожаю жриці обирають її тою, хто має понести за це відповідальність. Більше того, царю Пітфею ставлять у вину, що його донька досі не зняла пасок заради богині, тобто вже два роки як жінка, а досі не посвятила свою цноту богині – більше того, вже більш ніж 20 років ніхто з царського роду так не робив [Renault, 64]. Тож єдиний варіант, який пропонують жриці храму Деметри такий: «“Send her to the Myrtle House, and let her not refuse the first comer, whoever he may be, sailor or slave, or wet-handed from his own father’s blood. Or Mother Dia will not relent till this is a childless land.» [Renault, 64]. І так Етра приймає свою долю, бо знає, що то її мойра – принесту таку жертву, і так само заспокоює її Пітфей, не розраджуючи словами, а нагадуючи про священний обов’язок царів: «To such things as this people of our kin are born; it is our moira. But if we are faithful, the gods are not far away.» [Renault, 66]. Для Пітфея також важливо, щоб вона пішла на цю жертву добровільно, тож коли Егей, пропонуючи стати тим, хто забере її цноту, хоче також побачитись з Етрою, аби дівчині було не так страшно, він відмовляє йому зі словами: «She is of the Kindred; she must go consenting to the sacrifice, or it will lose its virtue» [Renault, 65]. Так і народився Тезей, оскільки його батьки також вірили та слідували своїй мойрі, а мати приймала на себе роль жертви для свого народу.

Тезей багато разів повертається думками до цієї ідеї, а особливо коли зустрічається з зовсім іншим поглядом на царську жертву у представників мінійських народів, яких ще у тексті називають «Earthlings», тобто землеклонниками. Вперше він з ними стикається, коли по дорозі в Афіни

він приходить в Елевсин, мінійське царство, де старий ритуал жертвоприношення царя лишився у своїй страшній архаїчній подобі.

За традиціями, встановленими старою релігією в Елевсині, головним божеством є Матір-Земля, богиня Діа. Вона є центральною у пантеоні, і це Тезею дають зрозуміти одразу, як тільки з ним вітається сама правляча жриця: «“There is only one journey,” she said, “that all men make. They go forth from the Mother, and do what men are born to do, till she stretches forth her hand, and calls them home.”» [Renault, 78]. Ми бачимо, як одразу чоловікові вказують його нижче місце, і такий дисбаланс сил Тезей помічає в оточенні цариці, навколо неї зібрані лише служанки, а єдиним чоловіком є той, хто тримає над нею парасольку [Renault, 78]. Таке привітання, з яким звертається до героя жриця, також вже вказує нам на подальші події, оскільки святковість міста, яку одразу помітив Тезей, викликана передчуттям споконвічного ритуалу жертвоприношення царя.

Розглянемо, як він виглядає у релігії мінійців. За їхніми повір'ями, цар обирається раз на чотири сезони, а його ритуальне вбивство слугує для очищення народу та землі від усіх нещасть минулого року та запліднення Матері-Землі, що має убезпечити гарний врожай [Renault, 91]. Тобто тут ми стикаємось з концепцією вбивства царя наприкінці чітко окресленого строку правління, і вбити його має його наступник, обрання якого дуже туманно зазначено в тексті: «... coming on him, sometimes unknown and secret, sometimes marked by the omens before all the people, is the one who brings his fate. Sometimes the people know it before the King himself has word.» [Renault, 79]. Відбувається битва, у якій двоє чоловіків сходяться, але у неї немає правил, адже як зазначає цариця, «The law is that the King must die.» [Renault, 82]. Після вбивства попереднього правителя за ним здійснюється галас та його тіло оплакують до заходу сонця, після чого восени його рештками засіють перше поле, аби забезпечити багатий врожай, і чим молодше буде вбитий цар, тим краще: «He goes to the Mother. At the autumn sowing his flesh is brought forth and

plowed into the fields, and turns to corn. A man is happy who in the flower of youth wins fortune and glory, and whose thread runs out before bitter old age can fall on him.» [Renault, 80]. Після заходу сонця дня вбивства царя нового обранця очищають від крові та одружують з правлячою жрицею, аби він рік провів із нею, а потім колесо ритуалу повернулось, щоб повторитись знову і знову.

Думка про такий ритуал жахає Тезея, адже він пам'ятає оповіді діда, такий обряд для еллінів лишився в далекому минулому, звідси його дещо зверхнє ставлення до культури мінійців. Але також його втягують у те, частиною чого він бути не хоче. Його жахає думка, що його подорож завершиться тут, що це вготована йому мойра: «Where is this woman leading me? To kill the man who killed someone last year, and lie with her four seasons to bless the corn, till she gets up from my bed to fetch my killer to me? Is that my moira? She may have omens; but none have come to me. No, an Earthling dream is leading me, like the King Horse drunk with poppy. How shall I get free?» [Renault, 80]. Тезей, хто все життя хоча і чтив Богиню Матір, все одно ставив вище неї її пана, Посейдона, якого вважав своїм батьком, є представником нового порядку, патріархального суспільства, для якого матріархальні традиції є пережитками старих народів, що поступово вироджуються та втрачають владу.

Його також обурює думка про те, що тут цар, чоловік та муж, не має права обирати час своєї смерті, тож навіть радіє тому, що буде поєдинок – це хоча б якось захищає честь його опонента [Renault, 82]. При цьому, хоча всі в Елевсині бачать в ньому наступника та радо вітають його прихід, повністю охолонувши до царя, що правив ними цілий рік, сам Тезей не розділяє цього святкового піднесення. Він чітко розділяє себе та елевсинців, він є представником іншої релігії, тож підбадьорювання не додають йому сил, а байдужість цариці та всього народу до їхнього все ще законного правителя його засмучує. Тезей розуміє, що йому важко знайти в собі ненависть чи злість до чоловіка, що постав перед ним, зате він лютує на встановлені

традиції: «I was angry to see his death not in his own hand, but the sport of rabble who did not share the sacrifice, who offered nothing of their own; I felt that out of all these people, he was the only one I could love. But I saw from his face that none of this came strange to him; he was bitter at it, but did not question it, being Earthling as they were.» [Renault, 85]. Його обурює, що навіть шанси в цього поєдинку нерівні, адже Тезею не треба ані життя царя, ані його царство, а люди, які до цього весь рік славили свого правителя, в день його смерті жахаються від нього, як від щура [Renault, 83].

Як бачимо, цей поєдинок стає визначним моментом протистояння двох ідей жертви царя, і окрім того, що битва відбувається буквально, запекла боротьба точиться і всередині Тезея, адже він мусить підкоритись обрядам чужої віри та йти всупереч своїм ідеям про царську мойру. Виникає логічне питання, чому ж тоді Тезей не відмовляється від поєдинку, обґрунтовуючи свій вибір відмінними поглядами і тим, що має інші нагальні справи? По-перше, Тезея лякає можливість попасти під прокляття Богині Матері. Хоча він і ставить Посейдона вище за неї, він відчуває, що в цих краях він у її владі, а могутня жриця зможе наслати страшні чари у випадку його відмови: «“One can tell some things from a woman’s walking, even though she will not look. “She is a priestess and knows earth magic, and her curse will stick. Mother Dia must have her eye on me already. I was begotten to appease her anger. And she is not a goddess to treat lightly.”» [Renault, 80]. І хоча сучасному читачу це не виглядає як причина відмови, згадаймо, що Тезей представник іншої, міфологічної свідомості, і такі речі він просто не може сприймати легко. По-друге, його так само хвилює його честь та слава, адже він направляється на зустріч з батьком, царем Афін. Він не може прийти до нього зі словами, що він відмовився від битви, та ще й по суті втік від жінки, яка його просила про це. Він вірить, що доля привела його сюди так само, як і привела до зустрічі зі Скіроном, і він готовий це прийняти [Renault, 80]. Більше того, у нього потім буде рік на те, аби стати достойним правителем і прийти до Егея не просто гостем, а рівним у

владі та зі славою царя та полководця: «If I can't get openly to Athens with my name running before me, I deserve to stay in Eleusis, and accept the moira of her kings.» [Renault, 87].

Тож поєдинок таки відбувається, і найперше, що для себе помічає Тезей, це те, що цар не згодний помирати [Renault, 82]. Боротьба, яка йому пропонується, все одно є лише фікцією, зараз проти нього виступає весь народ і цариця, яку, можливо, він встиг покохати, або хоча б все ще хоче вразити. Йому, на відміну від Тезея, є за що боротись, і хоч це все і надає йому сили, він не приймає свою мойру, або ж принаймні не в розумінні Тезея. У цьому поєдинку є ще одна визначна особливість, приклад того, як народ, чи то справді зморений річними негараздами, чи то просто віддаючи дань ритуалу, в момент переваги старого царя над новим претендентом використовує буквально техніки психологічного тиску, аби забезпечити перемогу обраному наступнику. В якийсь момент починають голосно бити в гонг, а хор жінок почав характерно співати під його звуки. Невідомо як саме реагує на це Керкіон, але думки Тезея при цих звуках були такі: «The din maddened me. As it washed over me again and again, I began to be filled with the madman's single purpose. I must kill my man, and stop the noise.» [Renault, 86]. Саме це і був переломний момент битви, адже, як це описує Тезей, «It was his death that was singing to him; wrapping him round like smoke, drawing him down into the ground. Everything was against him: the people, the Mystery, and I. But he fought bravely.» [Renault, 80]. Як бачимо, він все одно має повагу до свого противника, хоча вже і встиг захопитись запалом битви. Навіть перемагаючи його, він ставить собі питання – чому він має вбивати його, адже цар не хотів йому зла, а лише виконував свою мойру [Renault, 81]. Врешті-решт йому вдається схопити Керкіона в захват, і – що черговий раз показує важливість обрання свого часу для Тезея – запитує у царя, чи має це статись зараз. Після згоди Керкіона, герой просить його очистити себе від вини за його смерть перед підземними

богами, і як тільки цар це робить, ламає йому хребет. Так Тезей приймає мойру, що привела його в Елевсин, та стає правителем мінійського царства.

Що характерно, Тезей нестиме з собою устої патріархату в нові землі, підкорюючись своїй мойрі, тож і в Елевсині він проведе ще ряд реформ, які посилять владу чоловіків та посунуть жінок з правлячих позицій. Однією зі змін стане відмова від такого ритуалу, як тільки Тезей отримає достатній рівень довіри та поваги серед свого народу. Він також обіцяє це цариці, яку відпускає з дітьми до Коринфу: «Though I shall change the sacrifice, I will never root out the Mother's worship here. We are all her children» [Renault, 153].

Повернувшись з Афін, де його офіційно визнав Егей, Тезей зустрічає військо готовим до битви – адже люди Елевсину повірили пліткам, наче їхній цар віддав їх місто Афінам, аби стати наступником царя [Renault, 160]. Тезей, пояснивши їм ситуацію, знову відчуває божественний знак, що саме зараз вдалий момент, аби нарешті виправити не тільки соціальний устрій, а й релігійні вірування. Він знову ділиться зі своїми воїнами тим, що є його мойрою, якою він слідує в житті: «But I was bred in a house of kings, where the heir is called Shepherd of the People, because he stands between wolf and flock. We come when the god calls us; and when he is angry, we are the sacrifice. We go consenting, because the gods are moved by a willing gift. So I will go for you, if I am called to it. But I will only take my summons from the god; I will only answer for you to him, and not to any mortal man.» [Renault, 161]. І так станеться, що саме за правління Тезея старий ритуал відійде в минуле, хоча і з неохотою, а його пережитки лишатимуться довічно в історіях про день, коли цар мав померти. Натомість відбудуватиметься пишне святкування ритуального весілля Посейдону та Матері Діа з парадом з Афін аж до самого Елевсину як символ їхньої унії.

Отже, у романі надзвичайно важливою є тема жертвоприношення царя та його ритуальне вбивство, що стає не тільки основою сюжетних колізій, але також визначає характер Тезея. Протиставляються дві ідеї жертви царя, які

стають також культурними характеристиками героїв. Тезей як еллін вірить у мойру царя як у смерть добровільну, коли прийде його час постати перед богами, натомість елевсинці несуть стару ідею вбивства царя наприкінці визначеного терміну. Такий контраст віри стає визначним для розуміння персонажу Тезея та характеру віри різних народів, представлених у тексті Рено.

### **3.3 Конструювання матриархальної релігії мінійців та критян у романі**

Визначною рисою роману Мері Рено, що виділяє її текст з-поміж інших, є майстерне художнє реконструювання матриархальної релігії критян та мінійців, з її особливими символами та ритуалами. Даний тип релігії насправді впливає на багато різних сфер життя, що і розкривається у тексті через образи правлячих жриць, а визначний ритуальний елемент змальовує давню культуру по-справжньому живою.

Центральним елементом віри, звичайно, є образ Богині-Матері, яку ще називають «Mother Dia», зображення якої були знайдені під час розкопок на Криті. Наразі відомо мало інформації про культ мінійців та специфіку їхньої віри, тож, ґрунтуючись на припущеннях, Мері Рено створила матриархальну релігію критян, можливо маючи на меті реконструювати міф про єдину Божественну Матір, заступницю усіх важливих сфер життя давніх критян. Імовірно, вона об'єднала риси трьох богинь, відомих нам з класичного пантеону Олімпійців – Деметри, Афродіти та Афіни – аби створити єдиний образ Великої Матері. Зважаючи на те, що Афіна та Афродіта – богині негрецького походження, елліни могли запозичити їх образи від тих же мінойців, видозмінивши та розділивши образ Матері Діа на три аспекти: родючість, кохання, мудрість. Крім того, як було зазначено в теоретичній частині, Мері Рено, вірогідно, була знайома з концептом триликої (або триєдиної) богині Роберта Грейвза, оскільки ми зустрічаємо таке розділення



сакральних жіночих фігур у тексті. Цим можна пояснити і триєдність класичних богинь в образі головної богині мінойського пантеону.

Розглянемо детальніше елементи різних богинь, що об'єднались в образі Матері Діа. Найпростіше побачити її схожість з архаїчним образом Деметри, богині землеробства та врожаю. Вона патронує землеробам, тож їй в різній мірі поклоняється величезна кількість людей. Її головна функція – забезпечення багатого врожаю та благополуччя народу в цілому, вона є прародителькою всього живого і одночасно з цим вона ж і є кінцевим прихистком усіх людей, а тому вона живе вічно: «Only the Mother, who brings forth men and gods and gathers them again, sits at the hearthstone of the universe and lives for ever.» [Renault, 90].

З Деметрою також поєднує мінійську богиню культ в Елевсині, з яким стикається Тезей. Як було зазначено в теоретичній частині, в Елевсині культ Деметри та Кори був центральним у релігійних практиках, тож не дивно, що ім'я правлячої жриці цього королівства саме Персефона [Renault, 81]. При цьому, оскільки в архаїчному розумінні у Деметри та Кори не було чоловіків, а були лише коханці, свого роду протеже, яких богині обирали не через почуття, а через визначні діяння, так само і в романі ім'я Персефона заборонено для вимови вустами чоловіків, прийнятною для звертання є лише форма Кора, тобто просто «дівчина, діва» [Renault, 90]. Так само і стосунки жриці з царем (чи то Тезеєм, чи то попередніми Керкіонами) зумовлені не коханням чи хоча б симпатією. Вони обираються за божественними знаками, які не розкриваються народу, та мають прожити рік з царицею, після чого їх буде принесено в жертву, аби забезпечити багатий та щедрий врожай.

Схожість з Афродітою їй надає заступництво в коханні, адже Тезей молиться Богині, коли пливе на Крит танцювати з биками, і просить саме не полишити його без покровительства: «“Sea Mother,” I said, “Foam-Born Peleia of the Doves, this is your kingdom. Do not forsake us while we are in Crete.» [Renault, 147]. У цьому ж звертанні до богині ми помічаємо ще два елементи,

які пов'язують її з Афродітою. По-перше, це звертання «Foam-Born», тобто народжена з піни, а як відомо, у міфі саме так і народжується Афродіта, вийшовши з морської піни, яку окропили кров та сім'я Урана. По-друге, це згадування чи не основного символу богині кохання, а саме голубів, одвічних супутників Афродіти. Як відомо за міфами, саме заступництво Афродіти допомогло Тезею завойовати серце Аріадни та врешті-решт врятуватись з Криту.

Приводом для виокремлення образу Афін стають змії, які є невід'ємною частиною як самої Богині, так й усіх її жриць. Змії стають священною твариною, до якої жриці богині звертаються за порадами та передвісниками. Навіть у еллінів, де культ Богині-Матері вже відійшов на другий план, Змій лишається важливим елементом культу, з яким контактує верховна жриця, у Трезені це була мати Тезея, а в Елевсині правляча жриця. Цей змій живе у сакральних місцях, які часто приховують від невтаємничених, приймає приноси від жриць, а по їхній взаємодії часто визначають долю народу та читають знаки: «...we went down together to the Navel Stone. It had fallen from heaven long- ago, before anyone remembers. The walls of its sunken court were mossy, and the Palace noises fell quiet around. The sacred House Snake had his hole between the stones; but he only showed himself to my mother, when she brought him his milk.» [Renault, 22]. В Трезені на святі Хліба окремим ритуалом було сповіщення Змія про те, який врожай був зібраний цього сезону, і це також виконувалось верховною жрицею і було певною містерією – сторонні люди, а особливо чоловіки не мали чути жодного слова: «I heard her soft voice, telling the House Snake all about the harvest; for, as she said, if we kept anything from him we should have no luck next year... But it is death for men to spy on women's mysteries. Lest I should hear a word of what she was saying, I slipped away.» [Renault, 38]. Жриця Елевсину також носила браслети-змії, ними ж були оздоблені королівські чаші [Renault, 134, 148]. Так само як і в Афіни, у Богині-Матері просять заступництва перед битвами, аби перемога

була на боці правих, мудрості та розуміння глибинних мотивів, порад та знаків, як краще вчинити в тій чи іншій ситуації. Таким чином, ми бачимо, як в образі Матері Діа об'єднують риси трьох богинь класичного пантеону, підтримуючи таким чином ідею Грейвса про триєдність жіночого прабожества.

Релігійні практики мінійців та критян також засновані на ідеї симпатичної магії Фрезера, тобто вони символічно відтворюють те, до чого прагнуть люди в результаті ритуалу. Так, перша ніч царів Елевсину має обов'язково пройти піблучно, тобто сексуальний акт має побачити народ: «“Don't you understand even seed-time and reaping? How can the people trust the harvest, unless they see it sown?”» [Renault, 92]. Так само і весь ритуал жертвоприношення царя заснований на тому ж принципі: усе старе має померти разом зі старим царем, усі нещастя та негаразди минулого року очищаються саме через ритуальне вбивство того, хто є представником всього народу для елевсинців: «He is the scapegoat. Looking at him, they see only the year's troubles, the crop that failed, the barren cows, the sickness. They want to kill their troubles with him, and start again.» [Renault, 78]. Восени його рештками засіють поле, аби згідно законів симпатичної магії, він став божественним сім'ям, яке запліднює землю та стане гарантією багатого врожаю [Renault, 80].

Такий матріархальний устрій релігії вплинув також значною мірою на політично-соціальний стрій мінійців. Так, верховна жриця була і правлячою особою, яка фактично керувала королівством та народом без прямого втручання царя. Взагалі саме жінки були головами сімей та основною радою Елевсину, вони вирішували проблеми розподілу земель, розмір податків та кого з ким одружувати. Більше того, ім'я та всю свою власність діти отримували саме від своїх матерів, бо батьки були ніким для устрою елевсинців, адже жіноча фігура вважалась домінантною: «The men stood at the back till the women had been heard» [Renault, 94]. Навіть народження дітей вважалось вибором виключно самої цариці, при дворі йшов шепіт, наче жриця

може вирішувати, чи народить вона дитину від правлячого царя, і хто саме це буде, хлопчик чи дівчинка [Renault, 100].

Влада правлячої жриці була майже абсолютна та незаперечна, що підтверджує сцена першої серйозної суперечки Тезея з царицею Елевсину. Коли герой увірвався у кімнату, де та приймала ванну, його здивувала поведінка служниць, адже тут вони не реагували на появу розгніваного царя, а до останнього чекали наказу піти від самої жриці: «There was a stir and flutter among the women. But I saw from their quiet they were afraid of her. In my mother's room, it would have been like a pigeon loft when the cat gets in.» [Renault, 111].

Такий же устрій мінійці намагався насадити і в Афінах. Вважалось, що царський дім пав жертвою прокляття Матері, оскільки прадід Егея осквернив Елевсин: вбив правлячого царя до строку та силою оволодів царицею. З того часу над родом висить прокляття богині, яке пояснює, наприклад, чому Егей досі без спадкоємця та чому Афіни розривають міжусобні війни [Renault, 134]. Виходом з цього положення стає шлюб зі жрицею Богині, Медесею, яка колись служила в святилищі в Елевсині: «He lay with her before the Goddess a long while back, because of an oracle she had when the kingdom had some misfortune. They say the next thing will be that he must raise her up beside him, and bring the old customs back.» [Renault, 137]. Так мінійці намагались розшири сфери свого впливу та повернути матріархальний устрій в Афіни, де елліни вже встигли запровадити патріархат.

На Криті, де верховною богинею теж лишалась Мати Діа, матріархальний устрій суспільства певним чином трансформувалася, адже поклоніння Посейдону також було визначною частиною життя критян. Так, правлячою особою був цар, але його сила та право на правління підтверджувалось лише після шлюбу з верховною жрицею: «But in a Cretan kingdom, he can only reign by right of the Mistress. In the ancient days of the Cretan Minos, they married as they do in Egypt.» [Renault, 304]. Жриця ж виконує

роль уособленої богині, відповідає за очищення нових танцівників, проведення ритуалів та основних жертвоприношень, присутня на іграх з биками та оголошує пророцтва людям [Renault, 257, 283].

Варто зазначити, що певні пережитки матриархальної релігії мінійців ми зустрічаємо і в Трезені, звідки родом Тезей. Так, його мати є верховною жрицею при правлячому королі – дідусі Тезея – та виконує суто релігійну функцію. Як вже було зазначено вище, вона спілкується зі Змієм та читає його знаки й розповідає про щогорічний врожай, вона керує процесіями на честь Богині-матері та має досить високий статус і відіграє важливу роль в релігійному житті народу: «She was Chief Priestess of Mother Dia in Troizen. In the time of the Shore People before us, that would have made her sovereign queen; and if we ourselves had been sacrificing at the Navel Stone, no one would have walked before her» [Renault, 16]. Вона вже застала патріархальний устрій королівства, але при цьому знає, як було влаштовано суспільство берегового народу раніше, про що і нагадує Тезею: «The Shore People were ignorant; they thought Ever-Living Zeus dies every year. So they could not worship the Mother rightly, as we Hellenes know. But at least they understood that some things are better left to women» [Renault, 49].

Отже, ми описали конструювання матриархальної релігії мінійців та критян в романі Мері Рено. Взявши за основу ідеї Гаррісон, Грейвза та Фрезера, а також археологічні знахідки з Криту, вона створює культ Богині-матері або Матері Діа, яка об'єднує в собі риси Деметри, Афродіти та Афіни. Вона стає центром релігійного культу елевсинців, що визначає багато в чому їхній соціальний устрій, а також впливає на специфіку устрою критян. Навіть для еллінів, які вже стали представниками патріархального устрою, роль Богині-матері та верховної жриці лишається визначною та має певний вплив на суспільство.

## ВИСНОВКИ

Література завжди активно взаємодіяла з різними сферами та пластами людської культури, з яких письменники та письменниці черпали натхнення для створення текстів та дослідження нових сюжетних елементів. Так, протягом усього свого розвитку література активно взаємодіяла з міфологією, яка була джерелом як образів та сюжетів, так і жанрових особливостей, а ХХ століття характеризується посиленням цікавості до міфу та його зв'язку з мистецтвом. Зокрема важливо відзначити ставлення до міфів у письменників доби модернізму, які унаслідували досить суперечне ставлення до міфологічного матеріалу. З одного боку, митці прагнули до самотворення та новизни, а з іншого – зацікавленість у міфології та бажання трансформувати міфи для сучасності.

Одвічна зацікавленість історією сприяла появі жанру історичного роману, який хоча і є проблемним для визначення, але зразки цього жанру допомагають нам зануритися в минуле та спробувати відчувати дух та культуру попередніх століть. Для визначення жанру тексту, який хоча і заснований на історичному матеріалі, але має або елементи фантастичного, або якось відхиляється від загальноприйнятої канви подій, часто необхідні додаткові уточнення, для чого створюються такі нові субжанри як історичне фентезі та альтернативна історія. Для роботи з романом «The King Must Die» постала необхідність у створенні нового терміну, історифікованого роману-міфу, тобто твору, який має в своїй основі міфологічний сюжет, проте намагається його раціоналізувати та вплести в реальні (або реконструйовані на археологічному матеріалі) історичні події, цілком прибираючи магичні /надприродні елементи з оповіді, або лишаючи їх у вигляді особливостей сприйняття тогочасної свідомості.

На письменників так само впливали й сучасні їм ідеї та концепції, стимулюючи їх до пізнання нових горизонтів через літературні твори, а археологічні знахідки, в свою чергу, давали матеріальну основу для створення

текстів. На інтелектуальне середовище Британії (і не тільки в свій час) мали величезний вплив ідеї таких дослідників як Джейн Гаррісон з її дослідженнями ритуалу і його спорідненості з мистецтвом, Джеймс Фрейзер та його ідея царя-жреця та царя-жертви, а також ідея поета та літературного критика Роберта Грейвза про прабожество індоєвропейців, трилику Богиню, яка пов'язується з фазами місяця.

Мері Рено, британська письменниця та представниця модернізму, так само звертається до різноманітних джерел, створюючи роман «The King Must Die», у якому не просто майстерно обіграє міф про героя та афінського царя Тезея, а й історизує та раціоналізує міфологічний матеріал так, аби вплести його в реалістичну історичну канву.

Рено створює по своїй суті реалістичний текст, у якому доля Тезея описана з максимально раціональної точки зору. Натхненна знахідками Артура Еванса, вона намагається уявити, що насправді стало причиною створення міфу про Мінотавра та афінського героя, тож усі фантастичні елементи – монстр, страшні розбійники, боги – перетворюються на реалістичні складові її тексту. Так, Мінотавр стає наслідним принцом, який жадає влади та захоплює престол силою; Лабіринтом стає Кносський палац з його незліченними кімнатами та переходами; а боги не з'являються в історії, але яскраво присутні у духовному житті персонажів. Але при цьому Рено також тонко відчуває необхідність збереження двозначності явищ, якого потребував міфологічний тип свідомості тих часів. Тому письменниця то тут, то там зберігає у своїй історії елементи майже надприродного, як-от знаки богів чи передбачення жриць. Цей факт з одного боку ускладнює жанрову ідентифікацію роману, але з іншого допомагає сучасному читачу заглибитись у свідомість стародавніх греків та спробувати сприйняти світ їхніми очима.

Майстерно Рено створює також ритуалістичні компоненти релігій еллінів та мінійців, зокрема ритуал жертвоприношення царя та концепт мойри. Базуючись на ідеях Фрезера, авторка створює ритуал жертвоприношення

правлячої особи наприкінці сталого терміну для народу Елевсину, де царя вбивають щороку, аби змити з його смертю негаразди та «засіяти» його рештками поле наступної осені та забезпечити собі багатий врожай. Тезей також стане таким царем, вбивши свого попередника та сівши на елевсинський трон, але йому вдасться змінити звичай та припинити вбивства царя проти його волі. Тезей як еллін сповідує концепцію царської мойри, згідно якої справжній цар має померти тоді, коли боги покличуть його до себе. За такою ідеєю, цар все ще лишається головною жертвою для того, аби умилоствити богів у випадку страшних негараздів, але він готовий до цього та слідує своїй мойрі – його не вбивають наступники, він сам закінчує своє життя за божественним знаком.

З такою ж увагою поставилась Рено і до створення матріархальної релігії мінійців та критян. І хоча сьогодні ми надзвичайно мало знаємо достовірного про те, як були влаштовані ці культу, авторка, спираючись на концепції Еванса, Гаррісон та Грейвза, створює матріархальну релігію з центральним образом Матері Діа, яка об'єднує в собі риси Афродіти, Афіни та Деметри. Верховна жриця її культу виступає також правлячою особою та керує усіма справами, відає таїнствами містерій, оголошує пророцтва й виконує усі необхідні ритуали та жертвоприношення. Серед головних жіночих персонажів тексту ми зустрічаємо аж чотирьох таких жриць: мати Тезея, цариця Елевсину, чаклунка Медея та критська принцеса Аріадна. Хоча вони й відносяться до різних народів, мають багато схожих функцій як головні жриці Богині та високо стоять над своїми людьми.

Приймаючи до уваги недостатню кількість досліджень творчості Мері Рено в українському літературознавстві, наша робота розглядає ще один приклад переосмислення класичного міфу в тексті, що тяжіє до модерністичної традиції. Також вона цікава з точки зору дослідження піджанру історичного роману, присвяченому стародавнім та міфологічним сюжетам, та спроби відтворення релігійних ритуалів, невідомих нам сьогодні.



A handwritten signature in blue ink, consisting of a large, stylized initial 'A' followed by a series of loops and a long, sweeping tail that ends in a sharp point.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Ю.В. Минойский матриархат. *Вестник древней истории*. 1992. №2. С. 3-14.
2. Балагушкин Ю.Е. Миф и литература сегодня: философско-антропологические аспекты взаимоориентации. *Новые российские гуманитарные исследования: вебсайт*. 2016. URL: [www.nrgumis.ru/articles/1977/](http://www.nrgumis.ru/articles/1977/).
3. Бондарев А.П. Историзация мифа и мифологизация истории. *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. 2016. №10 (749). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istorizatsiya-mifa-i-mifologizatsiya-istorii>
4. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва, 2001. 303 с.
5. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы. *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Москва, 1980. Т. 1. С.220-226.
6. Манжула О. В. Реальное и вымышленное в романах Мэри Рено, *Вестник Пермского университета*, Вып. 6, С. 143-152, 2010.
7. Мелетинский Е. М. Эпос и мифы. *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Москва, 1980. Т. 2. С.665-666.
8. Плутарх. Тесей. *Сравнительные жизнеописания в двух томах*. Наука, 1994. С. 1-36.
9. Полікарпов В. С. *Лекції з історії світової культури*. Київ, 2000. URL: <https://polka-knig.com.ua/book.php?book=894>
10. Пьянзина В.А. Авторский миф как жанр современной литературы, *Universum: филология и искусствоведение*, Вып. 9. С. 43. 2017. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/5111>.
11. Пятигорский А. М. Литература и миф: интервью. *Гуманитарний портал*, 2006. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/575>.
12. Усачев В. А. Проблема мифа и мифотворчества в литературе. *Донецкий национальный университет экономики и торговли имени*

- Михаила Туган Барановского*. 2011. URL: [http://www.rusnauka.com/32\\_PV\\_MN\\_2011/Philosophia/1\\_97450.doc.htm](http://www.rusnauka.com/32_PV_MN_2011/Philosophia/1_97450.doc.htm).
13. Шеллинг Ф. В. Й. Введение в философию мифологии. Мысль, 1989. 636 с.
  14. Элиаде М. Аспекты мифа. Парадигма, 2005. 256 с.
  15. Arnold, M. A French Critic on Milton. New York: Macmillan, 1899. P. 178-205.
  16. Boze D. Creating history by re-creating the Minoan Snake Goddess. *Journal of Art Historiography*, p. 1-31, 2016. URL: [arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/boze.pdf](http://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/boze.pdf).
  17. Brennan M. Bull-leaping in Bronze Era Crete. *Strange horizons*. 2005. URL: [strangehorizons.com/non-fiction/articles/bull-leaping-in-bronze-age-crete/](http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/bull-leaping-in-bronze-age-crete/).
  18. Britannica, The Editors of Encyclopaedia Historical novel. *Encyclopedia Britannica* 2020, URL: [www.britannica.com/art/historical-novel](http://www.britannica.com/art/historical-novel)
  19. Campbell J. The Masks of God: Occidental Mythology. Secker &Warburg, 1965. 576 p.
  20. Castleden R. The Knossos Labyrinth: A New View of the 'Palace of Minos' at Knossos. Taylor & Francis e-Library. 2003. 230 p.
  21. Childs P., Fowler R. The Routledge Dictionary of Literary Terms. New York, 2006. 273 p.
  22. Cottrell, L. The bull of Minos. Pan Books, 1969. 224 p.
  23. Cowan J. Myth and Modern Literature. University of Queensland. URL: [www.academia.edu/11964250/Myth\\_and\\_Modern\\_Literature%202015](http://www.academia.edu/11964250/Myth_and_Modern_Literature%202015)
  24. Detweiler R. & Jasper D. Religion and Literature: a Reader. Westminster. 2000. 191 p.
  25. Emerson, R.W. Essays, First Series: Ralph Waldo Emerson's first collection of essays, including the classic essay on self-reliance. London. 1841. 109 p.
  26. Frazer J. G. The Golden Bough: A Study in Comparative Religion In Two Volumes. New York and London, 1894. 409 p.

27. Gere C. *Knossos and the Prophets of Modernism*. University of Chicago Press, 2009. 288 p.
28. Gossman L. History and the Study of Literature, *Profession*, 1994. pp. 26–33. JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/25595522>. (Accessed 25.11.22)
29. Graves, R. *The Greek Myths*. London, 1955. 784 p.
30. — — —, *The White Goddess*, London, 1948. 544 p.
31. Gunn G. B. *The Interpretation of Otherness: Literature, Religion, and the American Imagination*. New York, 1979. 264 p.
32. Halpe A. *Between Myth and Meaning: The Function of Myth in Four Postcolonial Novels*. University of Toronto, 2010. URL: [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/26507/1/Halpe\\_Aparna\\_2010\\_11\\_PhD\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/26507/1/Halpe_Aparna_2010_11_PhD_thesis.pdf)
33. Hansen, W. F. *Ariadne's Thread: Guide to International Tales Found in Classical Literature*. Cornell University Press, 2002. 576 p.
34. Hardy F. E. *Thomas Hardy*. London, 2007. 285 p.
35. Harris D. Ancient Greek in a Cardigan : Mary Renault, *Los Angeles Times* AUG. 1, 1993. URL: [www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-08-01-bk-18950-story.html](http://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-08-01-bk-18950-story.html).
36. Harrison J. *Ancient Art and Ritual*. Oxford. 1918. 255 p.
37. — — —. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge, 1903. 661 p.
38. — — —. *The Religion of Ancient Greece*. London, 1913. 66 p.
39. Hart, K. Religion and Literature. *Religion & Literature*. Vol. 41, no. 2, JSTOR, 2009. URL: <http://www.jstor.org/stable/25676898>
40. Hartog F. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. Paris, 2003. 288 p.
41. Haysom M. The Double-Axe: a Contextual Approach to the Understanding of a Cretan Symbol in the Neopalatial Period. *Oxford Journal of Archeology*. Blackwell Publishing Ltd., 2010. URL:

[http://users.uoi.gr/gramisar/prosopiko/vlaxopoulos/double\\_axe\\_OJA%5B1%5D.pdf](http://users.uoi.gr/gramisar/prosopiko/vlaxopoulos/double_axe_OJA%5B1%5D.pdf).

42. Honour A. *Secrets Of Minos*. Whittlesy House, 1961. 189 p.
43. Johnson S. *Defining the Genre: What are the rules for historical fiction?* 2002.  
URL: [historicalnovelsociety.org/defining-the-genre-what-are-the-rules-for-historical-fiction/](http://historicalnovelsociety.org/defining-the-genre-what-are-the-rules-for-historical-fiction/)
44. Jung C.G. and Kerenyi C. *Introduction to a Science of Mythology*. Ney Jersey, 1969. 208 p.
45. Lévi-Strauss, C. *The Structural Study of Myth*. *The Journal of American Folklore*. Indiana University Press. Vol. 68, No. 270. 195. PP. 428-444
46. Macaulay T. B. *History in Critical and Miscellaneous Essays*. Philadelphia, 1879. 369 p.
47. Malinowski, B. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Prospect Heights, Ill: Waveland Press, Inc., 1992. 327 p.
48. Mann, T. *Freud and the Future*. *Daedalus*, vol. 88, no. 2. 1959. URL: [www.jstor.org/stable/20026505](http://www.jstor.org/stable/20026505)
49. Marcus L., Nicholls P. *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge University Press, 2005. 897 p.
50. Marinatos N. *Minoan religion: ritual, image, and symbol*. University of South Carolina Press, 1993. 306 p.
51. *Mary Renault in the archives*. Institute of English Studies, 2020. URL: [englishstudies.blogs.sas.ac.uk/2020/01/30/mary-renault-in-the-archives/](http://englishstudies.blogs.sas.ac.uk/2020/01/30/mary-renault-in-the-archives/).
52. McDowell, J. *Perspectives on "What is Myth"*. *Folklore Forum*. Vol. 29, No. 2, 1998.
53. McEnroe J. C. *Architecture of Minoan Crete: Constructing Identity in the Aegean Bronze Age*. University of Texas Press, 2010. 220 p.
54. McInerney J. *Bulls and Bull-leaping in the Minoan World*. *Expedition* magazine. Vol. 53, 2011. URL:

www.penn.museum/sites/expedition/bulls-and-bull-leaping-in-the-minoan-world/.

55. Melchior-Bonnet A. *History and Literature*. London, 1974. 320 p.
56. Moretti F. *The Bourgeois: Between History and Literature*. London, 2013. 264 p.
57. Pasco A. H. *Literature as Historical Archive*. *New Literary History*, 2004. Vol. 35, № 3. pp. 373-394.
58. Renault, M. *The King Must Die*. Vintage Books, 1988. 338 p.
59. Ridderstad M. *Evidence of Minoan Astronomy and Calendrical practices*. University of Helsinki, 2009. URL: [arxiv.org/ftp/arxiv/papers/0910/0910.4801.pdf](http://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/0910/0910.4801.pdf).
60. Sakoulas T. *History of Minoan Crete*. *Ancient-Greece*. 2002. URL: <https://ancient-greece.org/history/minoan.html>.
61. Segal R. *Myth and literature*. Oxford University Press Print, 2004. 176 p.
62. Smith, J. Z., Buxton, R. G. and Bolle, K. W. *Myth*. *Encyclopedia Britannica*, 3 Nov. 2020. URL: [www.britannica.com/topic/myth](http://www.britannica.com/topic/myth).
63. Sweetman D. *Mary Renault: A Biography*. Harcourt, 1993. 336 p.
64. Till S. *What is Historical Fantasy?* 2008. URL: [steventill.com/2008/02/05/what-is-historical-fantasy/](http://steventill.com/2008/02/05/what-is-historical-fantasy/)
65. Zilboorg C. *The Masks of Mary Renault: A Literary Biography*. University of Missouri Press, 2001. 288 p.
66. *Who is Mary Renault?*. *The Mary Renault Society*. The Triangle Area of North Carolina, 2010. URL: <https://www.maryrenaultsociety.org/who-is-mary-renault.html>



## ДОДАТОК



Рис. 1. Кносський палац, археологічні розкопки, о. Крит



Рис. 2. Кносський палац, художня реконструкція





Рис. 3. Фреска з тореадорами, Кносський палац



Рис. 4. Статуетки богинь зі зміями





Рис. 5. Ритуальний лабрис із золота



Рис. 6. Сцена ритуалу

## SUMMARY

**Veronika Yakubova. Religious and Mythological Discourse in Mary Renault's Novel "The King Must Die".**– Mykolaiiv, 2023.

The paper is the first attempt to analyse the religious and mythological discourses in the novel "The King Must Die" by British author Mary Renault in Ukrainian Literary studies. It seeks to determine the place of a religious ritual and uncover the strategies for historicizing the myth about Theseus and the Minotaur in the novel.

The research on the given subject has led to the conclusion that Mary Renault's text is not a historical novel but a historized myth aimed at the reconstruction of the culture and religion of the ancient Greeks and Minoans. Though the novel is based on now highly criticized materials such as Arthur Evan's reconstruction of the Minoan culture, the author succeeded creating a believable world full of life and energy. Yet Renault is not retelling the myth as it is but attempts to render the mythological events as true historical ones. By presuming Theseus was a real historical figure, the writer rationalized all the magical and mythological elements while still maintaining a high level of ambiguity in certain topics (such as predictions and omens) to achieve the effect of the ancient mythological consciousness.

The story of Theseus is rationalized through explaining all the mythological elements using Renault's extensive knowledge of the ancient history and culture. She transforms the myth we already know into a memoir of a king of Athens, who retells us his story. The reader gets to know about the story through Theseus's perspective which helps Renault to deliver the messages she is concerned about such as sexuality, accepting your body, and finding the strength in the wisdom. The majority of the mythological elements is explained rationally: the Minotaur is a title, the way the Cretans call the heir of the throne; the Labyrinth is the palace of Knossos; and the bull-man is a symbol of the Cretewearing Minos's "crown" which is originally a bull mask Dedalus made for Minos.

The religious element of the text is realized partially through reconstruction of the ritual of the King's death which is based on Frazer's concept of the kings killed at the end of a fixed term. That idea is fully developed in the ritual of Eleusis where the king is killed every year to assure fertility and cleanse the people from the past year's misfortunes. Another religious element of the text is the construction of the matriarchal religion of Eleusis and Crete, based on Evans's excavation on Crete and Graves's ideas of the White Goddess. Renault transforms their concepts and attempts to recreate what could be a cult of the ancient Goddess, the personification of Mother-Earth and Moon.

It has been established that Renault's transformation of the classic myth in the novel "The King Must Die" leads to its rationalization, while the attempt to reconstruct the matriarchal religion of the ancient people and the ritual of the King's sacrifice helps to deconstruct the mythological material and perceive it as historical material.

**Key words:** Mary Renault, myth reconstruction, Minoan culture and religion, religious ritual, rationalization and historicization of a myth, historical novel.