

На правах рукописи

МОРОЗОВА МАРИЯ НИКОЛАЕВНА

**РЫЦАРСКИЙ СТИХОТВОРНЫЙ РОМАН ВО ФРАНЦИИ В XII-XIII ВВ.:
ПРОБЛЕМА ЖАНРА**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва – 2010

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы
Филологического факультета
Московского государственного университета М.В.Ломоносова

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Абрамова Марина Анатольевна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Матюшина Инна Геральдовна,
Институт высших гуманитарных исследований
Российского государственного гуманитарного университета

кандидат филологических наук, старший преподаватель
Королева Елена Михайловна,
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный
университет

Ведущая организация: Институт мировой литературы А.М.Горького
Российской Академии Наук

Защита состоится “ ____ ” _____ 2010 года в ____ на заседании диссертационного
совета Д. 501.001.25 при Московском государственном университете им. М.В.Ломоносова по
адресу: 119991, ГСП-1, г. Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В.Ломоносова, 1 корпус
гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке филологического факультета
Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова.

Автореферат разослан “ ____ ” _____ 2010 года

Ученый секретарь диссертационного совета
Кандидат филологических наук, доцент

Сергеев А.В.

Данная работа посвящена исследованию такого жанрового образования как «средневековый рыцарский роман». Основное внимание уделяется «взаимоотношениям» между романом и эпосом, которому первый обязан своим происхождением, но от которого в немалой степени отдаляется в процессе развития. Кроме того, проблема взаимоотношений средневекового и современного романа также остается немаловажной и отходит на второй план скорее в связи с тем, что в рамках этого исследования мы ограничиваемся анализом средневекового материала и не делаем сопоставления с более поздними образцами жанра. Но все же мы еще будем неоднократно обращаться к этому аспекту исследования, тем более что анализ структуры и элементов средневекового романа, несомненно, поможет ответить на вопрос о том, правомерно ли называть последний разновидностью собственно романа в современном понимании этого термина.

В нашем исследовании мы опираемся на сравнительный анализ ряда французских рыцарских романов XII-XIII вв., принадлежащих к так называемому «бретонскому циклу». Для анализа мы выбрали семь произведений. Прежде всего, речь идет о четырех из пяти романах Кретьена де Труа: «Эрек и Энида» (*Erec et Enide*), «Клижес» (*Cliges*), «Рыцарь телеги» (*Le chevalier de la charrette*) и «Рыцарь со львом» (*Le chevalier au lion*). С произведениями Кретьена де Труа, и, прежде всего, с романом «Клижес» мы сопоставляем «Роман о Тристане» (*Le roman de Tristan*), а также «Безумие Тристана» (*Folie Tristan*) - эпизод легенды, дошедший до нас в двух различных версиях. Как нам кажется, в данном случае вполне правомерно анализировать его в составе двух основных романов о Тристане и Изольде, поскольку все эти произведения, в сущности, составляют единое целое. И те расхождения, с которыми мы сталкиваемся, лишь усложняют и дополняют этот единый роман. «Безумие Тристана» мы анализируем не только в контексте сопоставления с «Клижесом» и другими романами Кретьена де Труа, но и в рамках анализа двух более поздних романов, практически не известных в отечественной медиевистике: «Отмщение за Рагиделя» (*La vengeance Raguidel*) Рауля де Уденка (нач. XIII в.) и «Гибельный погост» (*L'atre perilleux*) (анонимный роман сер. XIII в.).

Степень изученности проблемы. Отечественные исследования, в которых поднимается проблема «взаимоотношений» эпического и романного жанров в средневековой словесности, а также соотношения средневекового и современного романов, достаточно многочисленны. Мы даем краткий обзор основных работ на эту тему, уделяя особое внимание исследованиям

Б.А. Грифцова¹, Э.Ауэрбаха². А.Д.Михайлова³, Е.М.Мелетинского⁴, М.Л.Андреева⁵, Г.К.Косикова⁶. Ни одна из работ, не содержит, однако подробного сопоставительного анализа нескольких средневековых романов. Как правило, речь идет либо об общей характеристике жанра, либо о поверхностном обзоре большого количества произведений. Работы западных медиевистов (мы выделяем исследования Мари-Люс Шенри⁷, Александра Миша⁸, Шарля Мела⁹, Поля Зюмтора¹⁰), посвященные средневековому роману или отдельным образцам жанра, напротив, представляют собой сборники очерков одного автора, не дающие системного представления о типологических особенностях жанра и посвященные скорее какой-либо частной проблеме на примере одного или нескольких произведений. Это можно сказать и об отдельных статьях, и о монографических работах – и те, и другие отличаются тенденцией к детальному анализу очень узкой проблемы (иногда – круга проблем), на основании которого трудно делать какие-либо выводы о специфике жанра.

Особняком стоит работа болгарского исследователя Стояна Атанасова¹¹, который анализирует ряд романов XIII в. исходя из тенденций к типизации главного персонажа. Он предлагает воспринимать не как литературный образ, но как *знак*, состоящий из *означаемого* (физический персонаж) и *означающего* (имя персонажа)¹². Герой теряет свою целостность именно за счет того, что другие персонажи перестают соотносить имя с его обладателем. Соответственно, целью героя в процессе странствий становится именно восстановление связи между двумя составляющими своего «я». Мы попытались применить концепцию, предложенную С.Атанасовым, к другим произведениям и описать конфликт рыцарского романа через потерю и обретение внутренней целостности. Это позволило нам выявить

¹ Грифцов Б.А. *Теория романа*. М., 1927. С. 46-62.

² Ауэрбах Э. *Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе*. М., «Прогресс», 1976.

³ Михайлов А.Д. *Указ.соч.*

⁴ Мелетинский Е.М. *Средневековый роман. Происхождение и классические формы*. М., 1983.

⁵ Андреев М.Л. *Рыцарский роман в эпоху Возрождения*. М., «Наука», 1993.

⁶ Косиков Г.К. Средние века // *История французской литературы: Учебник* / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 9-140.

Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // *Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко*. Вып. I, М.: Наследие, 1994. С. 45-87.

⁷ Chenerie M.-L. *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siecles*. Geneve, Droz, 1986.

⁸ Micha A. *De la chanson de geste au roman*. Geneve, Droz, 1976.

⁹ Mela Ch. *La reine et le Graal: la conjointure du Graal de Chretiens de Troyes au livre de Lancelot*. Paris, Seuil, 1984.

¹⁰ Zumthor P. *Essai de poetique medievale* – переведен на русский И.К.Стаф и цитируется по изданию

Зюмтор П. *Опыт построения средневековой поэтики*. Спб, «Алетейя», 2003.

¹¹ Atanassov S. *L'idole inconnu. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siecle*. Paradigme, Orleans, 2000.

¹² Atanassov S. *Ibid.*

параллели между, казалось бы, совершенно разными произведениями и прийти к неожиданным выводам относительно жанровой специфики рыцарского романа. Таким образом, наше исследование, призванное заполнить одну из лакун в современной медиевистике, целиком полностью удовлетворяет требованиям **актуальности**.

Научная новизна заключается в рассмотрении в рамках этой работы произведений XIII в., мало изученных на Западе и в отечественной медиевистике, а именно романа Рауля де Уденка «Отмщение за Рагиделя» и анонимного романа «Гибельный погост». Мы впервые сопоставляем бернскую и оксфордскую рукописи «Безумия Тристана». Эти тексты хорошо известны западным исследователям, но, насколько мы знаем, никто не предпринимал попытки сравнительного анализа.

Цель нашей работы – описать жанровую специфику средневекового романа, определить степень его родства с эпосом. Для этого необходимо выполнить следующие **задачи**: 1) подробно проанализировать выбранные романы и сопоставить их между собой;

2) определить роль таких элементов, как композиция, хронотоп, система образов;

3) описать специфику конфликта в предложенных для анализа романах и попытаться выделить единый тип конфликта;

4) выявить ключевые отличия между романским и эпическим конфликтом.

В процессе исследования мы прибегли к **методу** компаративного анализа текста. Это позволило нам изучить отдельные эпизоды в контексте всего произведения и выявить их роль в общей структуре романов. Также на синхроническом уровне мы рассмотрели аналогичные эпизоды в различных произведениях и сравнили структуру последних.

Научно-практическая ценность результатов диссертации заключается в возможности использования нашего исследования как отправной точки для дальнейшего изучения жанровых особенностей средневекового романа, а также в использовании данного материала в общих курсах по истории зарубежной литературы и в спецкурсах, посвященных средневековой литературе.

Апробация результатов диссертации. Отдельные главы и вся диссертация целиком были обсуждены на заседаниях кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова. Основные положения работы были изложены в докладах и отражены в ряде публикаций в научных изданиях.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии. Общий объем диссертации составляет 207 страниц.

Основное содержание диссертации

Во **введении** мы формулируем проблему, которой посвящено наше исследование, и даем краткий обзор основных работ отечественных и западных литературоведов, затрагивающих взаимоотношения средневекового романа, с одной стороны, с эпосом, а с другой, - с современным романом (исследования уже упомянутых нами Б.А. Грифцова, Э.Ауэрбаха, А.Д.Михайлова, Е.М.Мелетинского, М.Л.Андреева, Г.К.Косикова, С.Атанасова и т.д. Выбор именно этих работ обусловлен, прежде всего, тем кругом проблем, которые мы поднимаем в нашем исследовании. Кроме того, мы выделяем такие важные ключевые понятия и структурно-смысловые элементы средневекового романа, как «авантюра», «рыцарский поиск», «внешний» и «внутренний» конфликты и их взаимодействие. Затем мы даем описание и краткую характеристику текстов, выбранных нами для анализа. Также во введении обосновывается выбор материала, определяются цели и задачи диссертации, ее актуальность и научная значимость.

В **первой главе** работы проанализированы и сопоставлены три романа Кретьена де Труа («Эрек и Энида», «Рыцарь телеги» и «Рыцарь со львом»). Отправной точкой анализа становится концепция болгарского исследователя Стояна Атанасова. Автор использует ее применительно к романам XIII в. о Гавейне, в которых конфликт строится вокруг фигуры главного героя и основывается на узнавании - не узнавании Гавейна другими персонажами. С.Атанасов пользуется лингвистическими терминами, чтобы описать метаморфозы, происходящие с героем. Последний предстает как своего рода *знак*, который состоит из *означающего* – имени – и *означаемого* – собственно, физической составляющей (причем имеется в виду не только тело, но и доспех, нередко выполняющий функцию индивидуализированного описания). Если связь между *означаемым* и *означающим* разрывается, нарушается единство *знака*. То есть, если рыцарь появляется в других доспехах, или меняет свое имя (а иногда просто отказывается от него), или происходит одновременно и то, и другое, то его не узнают, и он как будто перестает быть самим собой. В данной работе мы применяем концепцию С.Атанасова при описании характера внутреннего противостояния в выбранных для анализа романах.

В первом разделе главы мы анализируем роман «Эрек и Энида» (1170 г.). В отечественном литературоведении это произведение, как и некоторые другие романы Кретьена де Труа рассматривается как двухчастное (иногда трехчастное) произведение, в

котором «сказочная», «идиллическая» часть предшествует завязке собственно романного конфликта¹³, построенного по принципу углубления во внутреннюю жизнь героя. Иными словами, в первой части реализуется внешний конфликт, в то время как вторая посвящена внутреннему противостоянию. Однако, на наш взгляд, внутренний и внешний конфликты в романе возникают и развиваются параллельно.

Действие начинается с нарушения гармонии, царящей в куртуазном мире короля Артура: при дворе возникает спор о том, кого назвать прекраснейшей дамой, а королева подвергается оскорблению со стороны неизвестного рыцаря. Эрек отправляется в путь, чтобы отомстить ему, равно как и для того, чтобы восстановить при дворе мир и вернуть утраченную гармонию. Таким образом, он выступает как «индивидуальный носитель сверхиндивидуальных ценностей»¹⁴, представитель куртуазного рыцарского общества. Однако при этом стоит отметить: несмотря на то, что во время странствий герой действительно находит себе достойную жену, так называемый сказочный мотив «поиска невесты» отнюдь не является доминирующим в этой «первой части» романа. Эрек отправляется в путь не для того, чтобы обрести любовь, а, скорее, для того чтобы отстаивать рыцарские идеалы.

В то же время Эрек изначально отстаивает не только честь своего сюзерена, но и свою собственную: ведь и ему самому было нанесено оскорбление. Более того, внешнее противостояние героя оскорбителю королевы с самого начала романа сопровождается нарушением и внутреннего единства персонажа. Как мы помним, Эрек отправляется в путь без доспехов, и это немаловажно: доспехи рыцаря в значительной степени определяют его облик. Итак, роман начинается с нарушения *знакового единства* персонажа: *означаемому* «рыцарь» не соответствует *означающее*, потому что рыцарь лишен доспехов. На протяжении романа последовательно происходит «самоотчуждение» героя: ему предстоит утратить славу, затем – имя, и, наконец, пережить символическую «смерть», прежде чем его «самопоиск» будет завершен.

Впрочем, в этом романе метаморфозы, связанные с утратой или обретением имени, происходят не только с героем, но и с героиней: изначально и сам Эрек не знает, как зовут его даму. Ее определяет не имя, а поистине ослепительная красота, превосходящая даже красоту Изольды, как утверждает сам автор. Но красота Эниды контрастирует со скромным одеянием, в котором она, по настоянию Эрека, и отправляется ко двору короля Артура.

¹³ см. указанные работы А.Д.Михайлова и Е.М.Мелетинского.

¹⁴ См. Косиков Г.К. *Указ. соч.*

Королева удостоивает ее великой чести, отдавая один из своих лучших нарядов, и одновременно Энида признана первой красавицей при дворе. Таким образом разрешается спор, возникший при дворе, и восстанавливается нарушенная гармония. А героиня обретает имя только тогда, когда ее внешний облик становится целиком и полностью гармоничен и в полной мере отражает ее внутреннюю сущность и ее добродетели.

Мнимая смерть героя, как мы увидим из других романов (как Кретьена де Труа, так и более поздних авторов) является неизменным этапом на пути обретения рыцарем внутренней целостности. Однако она не становится финалом повествования: «возродившийся» к жизни герой, как правило, совершает череду подвигов (или подвиг), благодаря которым достигает еще большей славы, чем раньше. В «Эреке и Эниде» таким подвигом становится эпизод с обретением «Радости при дворе» – испытанием, которое до сей поры не выдержал еще ни один рыцарь.

Три так называемые «части» этого романа мы склонны рассматривать скорее как три этапа самосовершенствования. «Интерииоризация» происходит не по принципу противопоставления внешнего и внутреннего конфликтов, разрешающихся в первой и второй частях, соответственно. Конфликтная ситуация, поставившая под удар гармонию в куртуазном обществе, усложняется, если угодно, «интерииоризируется» за счет нарушения гармонии в душе героя, за счет разлада, нарушившего его внутреннюю цельность и *знаковое единство*. Иными словами, для того, чтобы утвердить рыцарские идеалы, герой не просто должен совершить ряд подвигов, дающих ему, как носителю этих идеалов внешнее превосходство, а значит – и победу, но и заново пройти через обряд инициации и доказать свою самоидентичность. Таким образом, даже если «сверхиндивидуальные ценности» куртуазного мира утверждены, сам «индивидуальный носитель» еще должен пройти проверку на самоидентичность.

Во втором разделе главы мы анализируем роман «Рыцарь телеги» (1177-1181 гг.), посвященный странствиям Ланселота. В отличие от «Эрека и Энида», имя главного героя не только не упоминается в названии произведения: вплоть до середины романа мы можем только догадываться о том, кто это. Таким образом, изначально можно говорить о нарушении связи между *означаемым* и *означающим* единого знака – персонажа. В данном случае внешний и внутренний конфликты также развиваются параллельно. Внешнее противостояние заключается в вызове, брошенном Мелеганом рыцарям Круглого Стола, и в похищении королевы. И если после первой победы над похитителем Ланселот получает

право покинуть королевство Бадмагу вместе с королевой и другими пленниками, то окончательно честь куртуазного универсума восстановлена лишь в самом конце произведения, после решающей битвы противников и гибели Мелеагана. Внутренний конфликт, связанный с обретением Ланселотом внутренней целостности, также разрешается лишь в финале романа. На протяжении повествования герой никак не может предстать как цельный образ – сначала неизвестно его имя, затем он исчезает физически, и только после окончательной победы над Мелеаганом ему удастся восстановить равновесие и доказать свою самоидентичность.

Кроме того, линия поиска главного героя в «Рыцаре телеги» также усложняется (в «Эреке и Эниде» линия испытаний двух героев развивалась параллельно), но уже за счет линии «двойников» Ланселота – Гавейна и Кея. Если появление Кея работает на создание комического, пародийного, эффекта, то сопоставление Ланселота и Гавейна носит более сложный характер. В «Рыцаре телеги» Гавейн изображен как некий идеальный рыцарь, чьи добродетели не подвергаются сомнению, а потому не требуют подтверждения в поединке. Его поведение безукоризненно, он ни в чем не отступает от правил куртуазии, он является мерилем рыцарственности для других, но при этом его личная доблесть известна лишь понаслышке: каждый раз, когда он должен подвергнуться испытанию, что-то этому препятствует. Однако при этом Гавейн и Ланселот следуют по одному и тому же пути, и Гавейн неизменно заботится о сохранении рыцарского достоинства и не забывает о хороших манерах. Во всех поступках он руководствуется соображениями здравого смысла (*raison*) и остерегается совершать безрассудные поступки (*folie*). На наш взгляд, линия Гавейна способствует индивидуализации главного героя: племянник короля Артура представлен в повествовании как образцовый и идеальный рыцарь, и, таким образом, является мерилем рыцарских добродетелей самого героя. Более того, поведение Ланселота становится нетипичным именно при сравнении с поведением Гавейна.

В поисках самого себя Ланселот проходит путь, аналогичный пути Эрека: он отправляется на поиски королевы как Рыцарь Без Имени, подвергается многочисленным испытаниям и едва не погибает (королевство Бадмагу, из которого никто не возвращается и которое отделено от остального мира Черной рекой, напоминает страну мертвых). Наконец, Ланселот сам попадает в плен к Мелеагану и на какое-то время исчезает из «мира живых». В качестве никому не известного рыцаря он должен пройти через то же испытание, что и в начале романа: выбрать между требованием Любви и доводами Разума. Но теперь он, как

истинно куртуазный влюбленный, уже не совершает ошибки. Он целиком и полностью покорен воле королевы Гиньевры, так что, в конце концов, преодолевает внутренний разлад. А затем и спасается из плена, благодаря чему утверждает свою славу и доказывает самотождественность.

Третий раздел главы посвящен анализу романа «Рыцарь со львом» (также в 1176-1181 гг.), в котором завязкой является рассказ Калогренана о его поединке с рыцарем источника и о досадном поражении, которое наносит урон рыцарской чести как самого Калогренана и его рода (в том числе, Ивейна, его двоюродного брата), так и всего рыцарей Круглого Стола (ср. с «Эреком и Энидой»).

Защита дамы и владений – в той же степени долг Ивейна как рыцаря источника, что и поиски приключений – его долг как одного из рыцарей Круглого Стола. Таким образом, ему будет непросто примирить эти две грани своего «я», не пренебрегая своими обязанностями ни с той, ни с другой стороны. Подобное «раздвоение» и приводит к внутренней дисгармонии его личности и, в конечном счете, спровоцирует возникновение конфликта. Из-за нарушения внутреннего равновесия рождается конфликт: принадлежность к братству Круглого Стола ощущается им сильнее, и на какое-то время берет верх над другой стороной его «я». Поэтому Ивейн не возвращается в замок дамы де Ландюк в назначенный день. И речь здесь идет не столько о недостатке любви или о конфликте между рыцарским долгом и любовью к даме. Ивейн, не переставая любить жену, нарушает данное слово и вынужден пройти путь рыцаря сначала. Бесчестный поступок ставит под угрозу самотождественность героя: его внутренняя цельность нарушается, и все его дальнейшие усилия посвящены обретению самоидентичности. Оправившись от безумия, он совершает все новые и новые подвиги от имени Рыцаря со львом и «заново завоевывает рыцарскую славу», заново обретает свое славное имя (подобно героям двух предыдущих романов).

Кретьен де Труа символически описывает внутренний конфликт при помощи куртуазной метафоры: начиная с того момента, как Ивейн попадает в замок, его «я» как будто разделяется – сердце и тело начинают жить отдельной жизнью. Тело готово освободиться из плена, но сердце, напротив, не желает освобождения и пребывает в добровольном плену. И когда Ивейн просит даму отпустить его, он подчеркивает, что, возможно, ему будет трудно вернуться в назначенный срок, потому что возможности тела и сердца различны: сердце будет стремиться к возлюбленной, а тело окажется в плену, стесняя волю последнего. Таким образом, конфликту в душе героя сопутствует символическое

эксплицитное «разделение» - разлад между сердцем и телом - разлад, который неизменно характеризует внутреннее состояние героя лирических произведений и абсолютно чужд эпическому герою.

Внутренняя «деконструкция» героя сопровождается потерей разума, а затем имени. Это состояние, близкое к смерти в случае Эрека и Ланселота, родственное помешательству в случае Ивейна, становится кульминационной точкой разлада, царящего в душе героя. Самосовершенствование рыцаря происходит по пути усложнения образа: герой не просто доказывает, что он действительно тот самый Ивейн, - он выходит из этого испытания не только более опытным, но и обогащенным новыми чертами. Помимо того, что рыцарь доказывает свою самоидентичность, он неизменно обретает что-то новое.

В четвертом разделе главы мы подводим своего рода итог всего вышесказанного и, в частности, выделяем некоторые закономерности, характеризующие «самопоиск» героев во всех трех произведениях. Так, мы отмечаем, что обретение внутренней гармонии неизменно связано с физическими испытаниями, прежде всего, - с турнирами и поединками. Чем более тяжелым и кровавым будет битва, чем выше цена, которую приходится заплатить за победу, тем больше почестей ожидает победившего. Кроме того, на пути самообретения герои трех романов неизменно проходят через символическую смерть и воскресение в новом качестве. Эрек так ослабевает от ран, что падает замертво, и некоторое время все присутствующие, в том числе Энида, уверяются в его гибели. Ланселот получает тяжелые ранения в поединке с Мелеганом, а потом едва не гибнет из-за жестокости Гиньефры. Ивейна охватывает безумие, равнозначное социальной смерти героя. Путешествие в царство смерти или в глубины безумия, разумеется, является эпическим наследием куртуазного романа, равно как и подробные описания поединков и тех жестокостей, с которыми борется герой романа. Однако рыцарь вступает на путь, ведущий к страданиям и возможной смерти, по иным причинам, нежели эпический герой. Далек не всегда это путешествие связано с конкретными целями и зачастую становится символическим путем утверждения куртуазных идеалов. Более того, это еще и путь вторичного становления героя, проверки на самоидентичность, связанной с соединением различных составляющих его личности. Рыцарь должен оправдать и вновь обрести свое имя, чтобы выступить на стороне идеалов своего универсума.

Итак, мы видим, что конфликт в этих романах действительно проявляется на двух уровнях - внешнем и внутреннем, но развивается он, если так можно выразиться, не

последовательно, а параллельно. Нарушению равновесия в мире рыцарства соответствует утрата внутренней целостности индивидуальным, однако, олицетворяющим универсальные добродетели, героем. И для того, чтобы восстановить гармонию, ему приходится пройти путь рыцаря как бы «с нуля», не под своим именем. Снискав известность и славу в качестве никому неизвестного рыцаря и даже иногда символически переродившись, он может доказать свою самостождественность, вновь обрести себя и одновременно восстановить равновесие во всем мире куртуазного рыцарства.

И в эпосе, и в романе герой выступает как «индивидуальный носитель сверхиндивидуальных ценностей», и там, и там, он проходит своего рода «самопроверку». Однако разница заключается в характере испытания и в его роли на уровне конфликта произведения. Эпический герой также совершает ряд подвигов, тем самым, утверждая свой героический статус, но эти подвиги не самоценны в том смысле, что они значимы исключительно с точки зрения «общего, государственного блага». В рыцарском романе этот эпический конфликт усложняется за счет поисков своего «я», потери и обретении своей героической личности, утраты имени, мнимой смерти, носящей символический характер, и воскрешения.

Во **второй главе** мы сопоставляем «Роман о Тристане» и «Клижес». Анализируя «Роман о Тристане», мы опираемся не на один конкретный текст, но на целое собрание рукописей, которые дополняют друг друга: версии Беруля и Тома, и норвежскую сагу. Сравнивая «Роман о Тристане» с произведениями Кретьена де Труа, мы видим, что первый строится совершенно иным образом. В «Эреке и Эниде», «Рыцаре телеги» и «Рыцаре со львом» действие начинается с нарушения гармонии или с вызова, брошенного рыцарскому братству Круглого Стола. Напротив, в «Романе о Тристане» нет вызова в том виде, в котором он присутствует у трувера из Труа.

Более того, «Роман о Тристане» начинается с истории трагической любви Ривалена и Бланшефлор – родителей Тристана, которая накладывает отпечаток и на судьбу главного героя: неведение относительно своего происхождения и истинного положения как будто предвосхищает постоянную утрату героем своего имени. В дальнейшем мы видим, что нарушение гармонии, лежащее в основе конфликта, происходит по вине самого Тристана, он оказывается одновременно и виновником конфликта, и тем, кто должен преодолеть его. В романах Кретьена де Труа к восстановлению гармонии ведет череда подвигов, благодаря

которым герой преодолевает внутренний раскол и восстанавливает равновесие в мире рыцарства. Но в «Романе о Тристане» все подвиги Тристана после убийства Морхольта, связаны не с ликвидацией конфликта, а, парадоксальным образом, напротив, с его обострением.

Кроме того, персонаж Тристана значительно усложняется по сравнению с типичным «рыцарским характером» за счет сильного влияния эпоса и непрестанной «игры» с потерей и обретением имени и индивидуальности. Первые подвиги Тристана напоминают героические свершения эпического героя: он освобождает народ от уплаты позорной дани и сражается с драконом. И до того, как Тристан и Изольда выпивают любовный напиток, все способствует тому, чтобы воспринимать Тристана скорее как героя сказочно-эпического. Он выделяется из ряда романских героев и характером испытаний, которые он преодолевает. В отличие от пути Эрека, или Ивейна, или даже Ланселота, путь Тристан к самообретению связан не с ратными подвигами, а с преодолением разлуки, с «поисками» возлюбленной. С ними связаны и все те метаморфозы, к которым прибегает герой, чтобы увидеться с ней. Изольда одновременно остается и той, ради кого герой вынужден менять (терять) имя (он притворяется менестрелем, торговцем, нищим, сумасшедшим, чтобы добиться свидания с ней), и той, рядом с кем он обретает себя. Поэтому когда Тристан женится на Изольде Белорукой («двойник» главной героини) и предаст возлюбленную, конфликт романа становится неразрешимым.

Возникает вопрос, как любовь к Изольде соотносится с вассальным и родственным долгом Тристана по отношению к Марку и возникает ли в романе тот конфликт между любовью и долгом, о котором часто говорят в критике. На наш взгляд нет. Сами герои не признают своей вины и ссылаются на власть напитка, однако когда впоследствии истекает ровно три года с того момента, как они отведали его, и действие волшебства заканчивается, раскаяние героев выглядит весьма своеобразно. Тристан и Изольда сожалеют о своем образе жизни, но скорее потому, что этот образ жизни не пристал ни куртуазному рыцарю, ни благородной даме, тем более королеве. При этом стоит подчеркнуть: они раскаиваются в том, что по своей вине оказались в такой ситуации, были исключены из общества, но не раскаиваются в своей любви (в связи с этим мы анализируем все те эпизоды, в которых Тристан и Изольда прибегают к различным уловкам и без стеснения обманывают Марка, а также беседу с отшельником Огрином).

Таким образом, мы видим сюжетно-структурное отличие между «Романом о Тристане» и романами Кретьена. Однако за ним скрывается внутреннее сходство, проявляющееся на уровне конфликта. Речь идет о «самопоиске» героя и о тех этапах, которые ему приходится преодолеть на этом пути. «Самопоиск» неизменно связан с переодеванием и узнаванием или не узнаванием героя, смертью и воскресением, потерей и обретением имени. Подобно героям Кретьена де Труа, Тристан предстает как персонаж «деформированный», «деконструированный», чье имя и физическая составляющая не всегда совпадают в рамках одного знака. Отсутствие вызова, брошенного куртуазному миру, и внешнего эпического конфликта, связанного с установлением в нем гармонии и обретением радости, указывает на них как на факультативный жанровый элемент. Таким образом, мы видим, что на первый план выходит именно внутренний поиск, указывающий на принципиальное отличие романа от эпоса.

Во втором разделе главы мы обращаемся к роману «Клижес», который создается в контексте полемики с «Романом о Тристане». Этим объясняются многие его особенности, в частности специфика хронотопа (смещение реального и «куртуазного» пространства), композиции (значительное место занимает история родителей героя), и системы образов (автор основывается на определенных чертах персонажей «Романа о Тристане», но при этом создает несколько гипертрофированные характеры).

Как и в других романах Кретьена, в «Клижесе» намечены и внешний, и внутренний конфликты. Но если в других романах первый связан с нарушением гармонии и вызовом, который брошен рыцарям Круглого стола, то здесь он имеет социальную мотивировку, которая, в общем и целом, чужда романному типу конфликта. Однако в данном случае нестандартный конфликт связан не столько с отсылкой к эпическому прошлому романа, сколько с прямым подражанием – и, одновременно, пародированием – «Романа о Тристане». Еще одно существенное отличие заключается в том, что в «Клижесе» несправедливость совершается по отношению к главному герою, тогда как в трех других романах Кретьена это скорее нарушение гармоничного состояния куртуазно-рыцарского универсума в целом, преступление против законов рыцарского мира.

«Клижеса» не даром называют «анти-Тристаном»: Кретьен последовательно противопоставляет своих героев персонажам «Романа о Тристане». Антитеза содержится уже в сопоставлении истории родителей Клижеса и Тристана, затем прослеживается в поведении главных героев. Различным получается и положение, в котором те оказываются. В

произведении Кретьена де Труа завязка конфликта, как мы помним, происходит в конце первой трети романа: Алис не держит данное брату слово, что ведет к нарушению справедливости, которую должен восстановить Клижес. Таким образом, их противостояние определено с самого начала, даже если до поры до времени герой верно служит вероломному дяде. Однако, начиная с того момента, как их интересы сталкиваются уже во второй раз, именно предательство Алиса оправдывает действия Клижеса. Ему нет нужды стыдиться своей любви к Фенисе или пытаться оправдаться, потому что это Алис повел себя нечестно по отношению к племяннику. Вспомним, что у Тристана нет подобного оправдания: Марк не давал ему никаких обязательств, так что вся тяжесть вины ложится на героя. Кретьен не случайно строит свое повествование таким образом: последовательно противопоставляя своего героя Тристану, он целиком и полностью оправдывает первого, чтобы лишний раз подчеркнуть вину второго. В то же время Клижесу свойственна некая пассивность, которая работает на пародийный эффект. Она проявляется в его поведении по отношению как к дяде, так и к Фенисе. Мы подробно анализируем взаимоотношения главных героев и поведение Фенисы и сопоставляем ее с Изольдой, а также с другими героинями Кретьена.

В «Клижесе» есть мотив испытания героя – при этом Александр ставит перед сыном условие: он не должен раскрывать своего имени. Это «анонимное странствие» является проверкой героя на тождественность самому себе, а в более широком, даже символическом смысле, проверкой всего рыцарства «на прочность». Чтобы пройти свой путь до конца и восстановить справедливость, герой сначала должен доказать, что достоин этого. Развитие основного, любовного, конфликта совпадает с личностным развитием Клижеса, с обретением им индивидуальности и самоидентичности, с совершенствованием рыцарских добродетелей героя и получением признания в мире рыцарства. Однако, в отличие от Эрека, Ивейна и Ланселота, Клижес проходит этот путь не совсем самостоятельно: роль Фенисы в этом романе Кретьена еще значительнее, нежели роль женских персонажей как в других произведениях Кретьена, так и в рыцарских романах в целом. В «Клижесе» именно Фениса проходит через те испытания, которые обычно выпадают на долю рыцаря: она претерпевает жестокие пытки (эпизод с лекарями из Салерно) и едва не погибает. Пройдя через символическую смерть, героиня воскресает в новом качестве – она уже не жена Алиса, а возлюбленная Клижеса. Как и в «Романе о Тристане», поиск внутренней целостности здесь выходит на первый план, причем поиск этот ведут и герой, и героиня, хотя она, несомненно, играет ведущую роль. Восстанавливая миропорядок, герой проходит через инициацию и

самообретение, хотя часть «функций», присущих обычно главному герою рыцарского романа, переходят к героине, так что она оказывается более активным и более цельным действующим лицом.

В результате анализа этих двух романов и сопоставления их с «Эреком и Энидой», «Рыцарем телеги» и «Рыцарем со львом», мы делаем некоторые предварительные выводы.

По сравнению с романами Кретьена, в «Романе о Тристане» внутренний конфликт углублен и усложнен, а внешний, напротив, отсутствует в том виде, в каком он встречается в «Эреке и Эниде», «Рыцаре телеги» и «Рыцаре со львом». Внешнее противостояние Тристана и Марка имеет скорее сказочно-эпическую, нежели романную подоплеку, тем более что корнями оно уходит в глубины кельтского фольклора.

Что касается «Клижеса», то, в силу его общей ориентации на «Роман о Тристане», мы можем выделить те же «внешние» отличия от других произведений Кретьена де Труа, что и в случае первого. Автор намечает «внешнюю» и «внутреннюю» линии конфликта, опираясь на характер противостояния, изображенный в «Романе о Тристане», так что первая отходит на задний план и разрешается сама собой с завершением «внутренней» линии. В целом изображенные Кретьеном образы, использованные сюжетные ходы и многочисленные переклички с «оригиналом» часто приводят к созданию комического эффекта. Однако было бы не верно рассматривать «Клижеса» исключительно как пародию: автор отнюдь не отказывается от постановки тех же серьезных и глубоких вопросов, которые поднимаются и в «Романе о Тристане». На первый план выходит «самопоиск» героя (и даже героев) произведения. Клижес оказывается таким же «деконструированным» «деформированным» персонажем, что и Эрек, Ивейн и Ланселот – с одной стороны, и Тристан – с другой. Обретение самоидентичности, тождественной внутренней целостности героя – это та задача, которую на самом деле ставит перед ним автор.

Итак, мы видим, что такие элементы, как композиция и хронотоп, хотя и важны для рыцарского романа, неприменимы в качестве релевантных признаков жанра. И даже то соотношение внешнего и внутреннего типов конфликта, о которых мы говорили в первой главе, не является определяющим для специфики романного конфликта. Общим признаком, который на данном этапе мы выделили применительно ко всем пяти произведениям, являются потеря героем внутренней целостности и поиск, ведущий к обретению своего «я» во всей его полноте. Подобный поиск совершенно не характерен для эпического героя, что позволяет говорить о принципиальной не тождественности средневекового романа и эпоса.

Герои эпоса статичны: не в том смысле, что они не развиваются и не «растут» от победы к победе, а в том, что это единственное возможное для них развитие. Герою рыцарского романа приходится не только идти вперед, но и возвращаться назад, пусть в символическом смысле этого слова. И если цель, к которой они стремятся - конечный этап их странствий, - неразрывно связан с утверждением коллективных ценностей, путь к ней этих героев сугубо индивидуален.

В первом разделе **третьей главы** проанализирован роман Рауля де Уденка (нач. XIII в.) «Отмщение за Рагиделя». Здесь, так же как и в романах Кретьена, присутствует внешний конфликт. Справедливость в мире рыцарства нарушена в результате убийства Рагиделя, и рыцарям Круглого Стола надлежит отомстить убийце. Честь совершить отмщение выпадет Гавейну, однако тот уезжает на поиски убийц, не захватив с собой обломок копья, которым был убит Рагидель и которым нужно совершить отмщение. Таким образом, дальнейшие странствия Гавейна оказываются сюжетно не связанными с его основной задачей. Рауль намечает «ложную» сюжетную линию, и прежде чем совершить отмщение, герой подвергается проверке на самоидентификацию.

Странствия Гавейна до возвращения за обломком копья можно условно разделить на три части. Сначала он попадает в замок Черного Рыцаря, который ненавидит Гавейна и жаждет его убить, но при встрече не узнает. Гавейн, в свою очередь, победив Черного Рыцаря, не называет свое имя. В данном случае напряженная и опасная ситуация не просто разрешается неожиданно благополучно: весь эпизод с поверженным Черным Рыцарем подан в пародийном ключе (эпизод с ужином Гавейна и разговор с Черным Рыцарем). Затем следует эпизод в замке дамы Годструа, которая так сильно полюбила Гавейна, что эта любовь со временем приобрела характер ненависти: дама мечтает о том, чтобы заманить героя в свой замок и убить его, а в качестве приманки держит в подземелье Гариета, брата Гавейна. Однако при встрече она, так же как и Черный Рыцарь, не узнает племянника короля. Тот выдает себя за сенешаля и, таким образом, не только спасается от смерти, но и освобождает своего брата. Здесь тенденция к пародийности еще больше усиливается за счет нелепого поведения дамы и странных диалогов, которые ведет с ней Гавейн от лица Кея, за которого принимает его дама. Третий эпизод рассказывает о спасении прекрасной Иден и о возвращении за копьем. Здесь в текст романа вставлен рассказ о «Плохо сшитом плаще» (который составляет одноименное лэ). Гавейн узнает о позоре придворных дам и унынии при

дворе на пути в замок, однако пока не знает, что рассказ предвосхищает его собственный позор: Иден не долго останется верной племяннику короля. Вставной эпизод о волшебном плаще поднимает вечную тему женского коварства и непостоянства. Он встречается и в одноименном лэ, а также в романах «Рыцарь с мечом» и «Первое продолжение Персеваля». Рауль де Уденк использует его в пародийном ключе, хотя, как и в эпизоде с Годструа, пародия направлена отнюдь не на Гавейна, и даже не на мир рыцарства. Можно говорить скорее о пародии, не имеющей конкретного объекта для насмешки, эта пародия – результат своеобразного переосмысления традиционных мотивов и образов рыцарской литературы.

Путь, который выпадает на долю Гавейна, казалось бы, тоже прост, но сначала ему предстоит пройти через ряд испытаний, в итоге чего он вынужден вернуться ко двору короля Артура. Эти испытания отчасти как будто воспроизводят основное приключение Гавейна, но неизменно в пародийном ключе. И все испытания связаны со смертью и убийством: убийство из мести, убийство из любви, смерть любви в сердце Гавейна. А когда Гавейн оказывается в замке Годструа, он как будто совершает паломничество к собственной могиле, хотя в данном случае речь не идет о смерти героя, а лишь о желании его убить. Пышная гробница, уготованная дамой Годструа ветреному возлюбленному, реализует один из возможных путей. И тогда дальнейшее путешествие Гавейна «куда глаза глядят», плавание на волшебном корабле подобно путешествию в страну мертвых. В связи с этим вспомним и английский роман XIV в. «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», в котором Гавейн едет за собственной смертью, как он полагает, отправляясь на встречу с рыцарем Гибельной часовни. Возможно, что такая тесная связь Гавейна с загробным миром объясняется его архаическим прошлым: в сущности, это не только самый известный, но и один из самых древних персонажей Артуровского цикла.

В данном случае мы также можем сравнить путь Гавейна с путем других рыцарей, прошедших через страдания, «смерть» и перерождение. Но при этом можно сказать, что в романе Рауля де Уденка «сила тяжести» испытаний поровну распределяется между главным героем и его «двойниками»: Кеем и Гаретом. Первый, как и во многих других романах, стремится опередить главного героя и терпит позорную неудачу. Второй страдает от жестокости дамы Годструа вместо своего брата. Более того, бесчисленное множество рыцарей погибают из-за ненависти Черного Рыцаря к Гавейну, которого он не может опознать.

Племянник короля Артура встречается персонажей, которые хотят его смерти, но в итоге спасается от нее не только благодаря своим воинским навыкам, но и за счет того, что вовремя скрывает свое имя. Здесь уместно вспомнить Ланселота, который прошел свой путь как «Рыцарь телеги», упорно не называя имени, когда его об этом спрашивали. Тристан также неоднократно прибегает к «перевоплощению», чтобы скрыть свою подлинную сущность и тем вернее добиться цели. Таким образом, мы видим, что утрата имени неизменно приводит к появлению персонажа в новом качестве.

В качестве противников Гавейна выступают Зависть (Черный Рыцарь), Ревность (дама Годструа) и Измена (Иден), но герой побеждает этих «антикуртуазных» героев, то есть, таким образом, утверждает куртуазные идеалы. По замыслу автора, именно Гавейн стоит на страже последних, хотя его поведение во время странствий далеко не всегда является таким уж куртуазным. Таким образом, герой романа индивидуализирован и одновременно представляет из себя собирательный образ, подтверждая тем самым свою отличность от героя эпического. Как нам кажется, внешний конфликт в данном случае остается характерным, но не обязательным элементом романа: это, скорее, «предлог» для внутренних поисков героя и обретения им самоидентичности. Покинув двор Артура, Гавейн начинает свои странствия инкогнито, но конечная точка его пути в данном случае определена с самого начала: герой так ли иначе приходит к утверждению самостождественности, восстановив одновременно гармонию в куртуазно-рыцарском универсуме.

Во втором разделе мы анализируем эпизод «Безумие Тристана», в котором так же поднимается проблема самоидентификации и «самопоиска» – то есть, конфликтообразующих элементов романа. Несмотря на то, что этот важный эпизод – появление переодетого Тристана при дворе Марка – дошел до нас в качестве отдельной рукописи, мы ни в коем случае не рассматриваем рассказ о нем как самостоятельное произведение, но, напротив, анализируем его скорее в контексте «Романа о Тристане».

Оксфордская рукопись написана в соответствии с куртуазным каноном любви: рыцарь томится в разлуке с возлюбленной, его одолевают мрачные мысли и он чувствует, что умрет от любви, если не увидится со своей дамой. Враги, преследующие влюбленного, упоминаются и автором этого текста, но в данном случае герой противостоит не завистникам или сопернику, а почти аллегорическим Унынию и Тоске. Тогда он идет на хитрость, тщательно продумывая план действий: переодеться, прикинувшись бедным странником, чтобы не обратить на себя внимания и не быть узанным. Эта сцена напоминает эпизод с

переодеванием Тристана и переправой через болото в «Романе о Тристане». Никем не узнанный, Тристан прибывает к берегам Англии. И там доводит до конца свой хитроумный замысел: он решает прикинуться помешанным и симулировать сумасшествие, *feindre mei fol, faire folie*.

Совсем иной предстает ситуация в бернской рукописи: из монолога Тристана становится понятно, что он не столько собирается прикинуться сумасшедшим, чтобы увидеться с возлюбленной, сколько действительно таковым становится – от любви к ней. Казалось бы, он говорит о намерении переодеться в сумасшедшего, но в отличие от Тристана в оксфордской рукописи, ему не нужно переодеваться или мазать лицо: его облик меняется на протяжении долгого пути, и, преображаясь, он становится сумасшедшим. Безумие, в которое повергает Тристана любовь, меняет его внешность до такой степени, что ни король, ни придворные не узнают его. Это дает ему возможность открыто говорить с Изольдой о своей любви, но – от лица сумасшедшего бродяги. Однако в своей смелости Тристан заходит гораздо дальше, чем можно предположить: он предлагает другим узнать Тристана, увидеть его за личиной бродяги. Его разговор с королем и Изольдой мы сравниваем с беседой Гавейна и дамы Годструа: оба рыцаря фактически выдают себя с головой, так что их собеседникам достаточно лишь внимательнее взглянуть на них и прислушаться к их словам. Но Тристан как Гавейн, остается неузнанным.

Содержание его речей различно в двух рукописях. Если в оксфордском варианте он продолжает «играть роль» и сознательно дурачится, развлекая короля, то в бернском он действительно как будто сходит с ума и говорит о своей любви с Изольдой в присутствии короля и придворных. Впоследствии мы узнаем, что в первом случае он меняет голос, желая испытать Изольду, и тогда понятно становится поведение окружающих.

Возникает вопрос, почему в бернском варианте одна Бранжьена практически сразу же узнает Тристана. Если вернуться к семиотической трактовке персонажа и принять героя как единство *означающего* и *означаемого*, то тут мы также столкнемся с нарушением *знакового единства*. Для тех, кто знает Тристана – Марка, Изольды, Бранжьены - *означаемое* перестает соответствовать *означающему*, потому что Тристан переодевается, изменяя свою внешность до неузнаваемости. То же самое происходит с Эреком, Ланселотом, Ивейном – с той, однако, разницей, что они скрывают свое имя для обретения себя и успешного завершения пути, ведущего к славе. Гавейн, напротив, скрывает свое имя ради безопасности, ради того, чтобы остаться собой – как и сам Тристан. В «Безумии Тристана» герой сознательно переодевается,

становясь «кем-то другим», однако если в оксфордской рукописи он от начала до конца играет «в другого», в бернской он постепенно теряет контроль над собой и над ситуацией. Поэтому соединение *означаемого* и *означающего* происходит независимо от его воли. Бранжъена в разговоре с ним замечает, что он хорошо сложен и красив собой, и понимает, что он не тот, за кого себя выдает. Она не просто видит, но и слышит, соотнося облик того, кто говорит, с содержанием слов, которые могла бы от него ожидать. Так, подозревая, что бродяга никто иной, как Тристан, Бранжъена подсознательно ожидает от последнего куртуазных речей и признаний в любви к королеве. И поэтому, услышав то, что соответствует ее представлениям, она узнает в госте Тристана, несмотря на его измененную внешность.

В оксфордском варианте происходит другое. Желая увидеться с Изольдой, Тристан переоделся в нищего, постригся, вымазал лицо, изменил голос и воспользовался своим новым статусом юродивого, а значит, неприкосновенного, чтобы привлечь внимание Изольды. Он с самого начала может раскрыть ей свою тайну, но, играя на несоответствии между двумя составляющими - *означаемым* и *означающим*, сначала желает испытать свою возлюбленную и только потом открывается ей.

По сути, читателю предлагаются два варианта прочтения одной и той же истории. В бернском варианте Тристан, желая сменить обличье, действительно становится «кем-то другим», и при этом не известно, что первично: желание или уже собственно метаморфоза. В оксфордской рукописи герой сознательно прибегает к хитрости, и его цель заключается в том, чтобы возлюбленная узнала куртуазного рыцаря в некуртуазном обличье. И тогда немалую роль начинает играть, как и в «Эреке и Эниде», испытание героини. Так что, с одной стороны, Тристан теряет себя не потому, что сам забывает о том, кто он, а потому, что окружающие не в силах его «идентифицировать». С другой, герой сознательно примеряет на себя маску «другого»: он не теряет своего имени и открыто говорит о том, кто он, но изменяет внешность, чтобы ввести в заблуждение тех, кто его знает.

Внутреннее противостояние на уровне личности, проблема индивидуализации и самоидентичности, как мы видели, неизменно поднимается и в произведениях Кретьена де Труа, и в «Романе о Тристане», и в романах XIII в. Герой теряет ощущение внутренней цельности и, по своей ли воле, или же в силу обстоятельств, находится в постоянном поиске самого себя. Нередко обретение самоидентичности напрямую зависит от «признания» его другими персонажами (или персонажем – например, главной героиней). Часто поиск своего

«я» осуществляется как путь рыцаря от инициации к завоеванию славы. Однако специфика заключается в том, что это не просто сказочная или эпическая инициация – это повторное «обретение» себя и былого признания, проверка героя на самоидентичность.

Четвертая глава посвящена анализу анонимного романа XIII в. «Гибельный погост», также повествующему о странствиях Гавейна, которые представляют собой последовательное «обезличивание» персонажа: сначала он теряет свою славу, затем узнает, что якобы был убит, затем он лишается доспехов и коня, по которым его можно было бы узнать, и, наконец, - своего имени. Приключение, положившее начало его «деконструкции», завершается уже в первой половине произведения, однако становится понятно, что на самом деле основной задачей рыцаря являются поиски собственного имени и тех, кто якобы убил Гавейна.

Разъединение, которое происходит между славой Гавейна и самим персонажем – то есть, его телом, - еще больше усугубляется из-за курьезных ситуаций, в которые попадает племянник короля: с ним говорят, но при этом не узнают, и более того, нередко заводят разговор о Гавейне. мнимая смерть героя никак не сказывается на его репутации: Гавейн и мертвый остается идеальным рыцарем куртуазного универсума, своего рода ориентиром для других персонажей, даже если они никогда не видели его. Более того, почти все персонажи, которых он встречает, так или иначе, пострадали из-за любви своих возлюбленных к главному герою (вспомним любовь Черного Рыцаря к даме Годструа, которая отвергла его из-за своей любви к Гавейну в «Отмщении за Рагиделя»). Однако любовная линия в отношении Гавейна никак не реализуется: здесь у него нет возлюбленной. Напротив, ему приходится возвращать другим рыцарям их возлюбленных, чрезмерно увлеченных им самим. Так что отчасти выходит, что для восстановления равновесия в куртуазном универсуме, Гавейн устраняет пагубные последствия своей слишком громкой славы.

Слава доблестного рыцаря переживает его физическое существование, а вернее, продолжает жить в мире независимо от самого Гавейна. В романе мы не раз сталкиваемся с тем, что слово Гавейна является гарантом справедливости, и на племянника короля ссылаются всякий раз, когда речь заходит о рыцарской доблести, как будто забывая о том, что он убит. Иногда это приводит к весьма комичным диалогам и курьезным ситуациям. В этом отношении «Гибельный погост» не выделяется из ряда проанализированных романов:

элементы пародии так или иначе проникают в рыцарский роман, что не означает, однако, снижения тематики или образов главных героев.

Эпизод на кладбище под названием «Гибельный погост», который дает название всему роману, на первый взгляд не вписывается в общую сюжетную линию и кажется вставным фрагментом, не соотнесенным с логикой повествования. Это приключение оказывается специально предназначено для Гавейна, более того, дама, попавшая в плен к дьяволу на кладбище, сразу же узнает племянника короля. После победы последнего она впервые с момента мнимой смерти рыцаря произносит вслух его прозвище: Славный Рыцарь,- и подтверждает, что Гавейна называют так по праву. Таким образом, он проходит это «пробное» испытание и доказывает, что ему под силу будет победить и неизвестного похитителя, и что он, если и не может во всеуслышание вновь объявить себя Славным Рыцарем, по крайней мере ощущает себя таковым. В этом отношении функция дамы в повествовании отчасти сходна с функцией Изольды – идентифицировать героя, тем самым, помогая ему сохранять ощущение своего «я».

Итак, в романе «Гибельный погост» индивидуализация самого героя связана с его громкой репутацией и повсеместной известностью. Он индивидуализирован за счет того, что его узнают другие. Если связь между *означаемым* – именем – и *означающим* – самим человеком – нарушается, существование героя оказывается под угрозой. Собственно сам человек, вернее его физическая составляющая, оказывается второстепенной по отношению к мнению, сложившемуся о нем и выражаемому через постоянное упоминание имени героя. Иными словами, он должен соответствовать своей репутации. Имя оказывается ярлыком, «визитной карточкой» персонажа – за ним скрывается характер. Не случайно и имена персонажей, вернее, прозвища, нередко отражают существенную особенность их характера: Гомере Необузданный отличается порывистым и буйным нравом, Фае Гордый является воплощением Гордыни. Рыцарь Красного Города являет собой жестокость. Наконец, Славный Рыцарь – олицетворение Рыцарской Добродетели и Благородства, и Гавейну приходится исправлять свои промахи и соответствовать этому образу. Такое соотношение имени и характера делает похожими персонажей романа на аллегории. А отсутствие индивидуализированных описаний еще более этому способствует: читатель воспринимает героев, опираясь не на внешний вид, а на специфику характера и ожидает, что они будут действовать в соответствии с его логикой.

Действия героя и его отношения с другими персонажами раскрываются через систему оппозиций, касающихся различных аспектов его телесной жизни. В первую очередь, речь идет о внешнем виде персонажей: красоте и уродстве и физических аномалиях. Не меньше внимания уделено таким традиционным ритуалам, как пир или даже простое принятие пищи. Это, казалось бы, простое действие иногда сопряжено с такими сложностями, что герой отклоняется от своего пути, чтобы добыть себе пропитание. И если самому Гавейну не приходится голодать, то, напротив, персонажи, которых принимают за племянника короля, вынуждены поститься (вспомним Гарета в «Отмщении за Рагиделя»).

Тема еды и поведения за столом заслуживает отдельного упоминания: чрезмерно куртуазные манеры Гавейна неожиданно вызывают насмешки со стороны благородных рыцарей и даже становятся причиной, по которой всех рыцарей Круглого Стола обвиняют в трусости. Некоторые сцены, в которых автор обыгрывает приверженность Гавейна сытной и вкусной пище, напоминают фаблю и работают на снижение образа. Казалось бы, рыцарь, не склонный к скромности и воздержанию, едва ли может претендовать на роль героя, однако уже в следующем эпизоде Гавейн исправно идет на мессу и отказывается от пищи ради совершения подвигов. Таким образом, аскетическая модель поведения негласно присутствует в романах, хотя не получает непосредственного выражения. Более того, трудно сразу однозначно определить, является ли она предметом подражания или, напротив, пародии в произведении.

Так же, как и герои других рыцарских романов, Гавейн сталкивается с все более суровыми и безжалостными противниками и не один раз за время повествования ведет бой не на жизнь, а на смерть. Поединок с дьяволом на кладбище отсылает нас к путешествию в загробный мир, предвосхищающему символическое «возрождение» рыцаря. Тема смерти и воскресения возникает в романе не только в этом эпизоде: тело принятого за Гавейна и убитого рыцаря, перед тем разрезанное на куски, находят и воскрешают. Более того, оказывается, что последнего зовут Куртуа де Юберлан. Это имя символично, ведь его можно дать не столько конкретному герою, сколько миру рыцарства в целом, существование которого оказалось под угрозой. Использование частей тела в качестве метафоры восходит к раннему средневековью, последовательно политизируется во времена Каролингов, и, наконец, становится особенно распространенным в XII в. В «Гибельном погосте» эта метафора не получает подробного развития: важна цельность тела, поэтому для восстановления гармонии необходимо соединить отдельные части воедино. Именно в этом

заключается задача Гавейна, Идеального Рыцаря, который, утратив свое имя, приобрел, напротив, черты аллегорического персонажа.

Аллегоризм в целом далеко не чужд рыцарскому роману, и его проникновение в роман в целом связано с влиянием куртуазной традиции. Так, в «Эреке и Эниде» речь идет о Радости (причем и в начале, и в конце произведения), которую герой должен привезти ко двору короля Артура. В «Рыцаре со львом» и «Клижесе» встречается аллегория сердца, взятого в любовный плен; Тристан в разлуке с Изольдой так же вынужден бороться с аллегорическими персонажами, противодействующими влюбленным: Тоской и Унынием. Аллегоричность наряду с пародией, которая может быть представлена достаточно явно, не отменяя этим ни общего серьезного тона, ни глубокой проблематики, являются характерными чертами рыцарского романа, отличающими его от эпоса, так как, в отличие от эпоса, роман гораздо более открыт для влияния лирики и низовых жанров.

В **заклучении** мы подводим итоги исследования. На основе предпринятого нами сопоставительного анализа французских стихотворных романов XII-XIII вв. можно сделать следующие выводы:

- в отличие от эпоса, средневековый роман является чрезвычайно открытым для влияния других жанров (помимо сказки и собственно эпоса): в ходе анализа мы неоднократно обращали внимание на пародийные элементы, на влияние мотивов и образов куртуазной лирики, агиографической литературы, на тенденции к «аллегоризму»;

- Как нам кажется, такие сюжетно-структурные элементы, как композиция и хронотоп, через которые часто определяют средневековый роман, на поверку не несут «жанроворазличительной» нагрузки. Композиция, как мы видели, может варьироваться самым разным образом. Гораздо важнее при этом оказываются та внутренняя связь, которая осуществляется как на чисто структурном, так и на смысловом уровне и носит название *conjointure*, а также понятие «авантюры». Именно распределение и соотношение «авантюры» определяет композицию произведения. «Авантюры», в свою очередь, отсылают нас к понятию «рыцарского поиска», так что внутреннее противостояние оказывается определяющим по отношению к сюжетно-структурной составляющей романа.

- Обратившись к специфике конфликта, мы выделили внешнее (нарушение гармонии рыцарского универсума в результате вызова, брошенного королю Артуру и рыцарям Круглого Стола) и внутреннее («самопоиск» главного героя, его проверка на

самотождественность) противостояние. При этом внешний конфликт, будучи характерен для средневекового романа, все же оказывается не обязательным, как, например, в «Клижесе». Таким образом, именно специфика внутреннего противостояния играет наиболее важную роль в качестве жанрообразующего элемента. Внутренний конфликт заключается не только в необходимости рыцаря доказать (или подтвердить) свои умения и достоинства. Герой рыцарского романа в процессе странствий подвергается не просто проверке на самотождественность: эта проверка на самом деле оборачивается полной «деконструкцией» персонажа, так что нарушается внутренняя связь между самим человеком и его именем. Герой либо теряет свое имя, либо, в силу тех или иных причин, отказывается его называть, чтобы на том или ином этапе пути достичь своей цели. Он неизменно преодолевает свою анонимность, иначе говоря, потерю имени, приближается в процессе странствий к самому порогу смерти, но затем возвращается в мир живых, чтобы упрочить свою славу. Таким образом, несмотря на постоянное движение вперед, герой рыцарского романа неизменно должен в какой-то момент вернуться назад, вернее, к истокам своего пути, чего не случается с эпическим героем.

- «Самоутверждение» героя средневекового романа происходит параллельно и в полной зависимости от утверждения идеалов и ценностей куртуазно-рыцарского общества. Он не противостоит ему, в отличие от героя современного произведения, он ему служит. В то же время современный роман сохраняет, по выражению Г.К.Косикова, «трансгисторическую общность» со средневековым, но речь идет о типологическом родстве, которое проявляется на сюжетно-нарративном уровне. Фундаментальные различия между ними базируются на особенностях мировоззрения, характерных для всей средневековой эпохи. Поэтому мы склонны, с одной стороны, проводить четкое разделение между эпосом и средневековым романом, а с другой, задуматься о том, насколько велико типологическое «родство» первого с его современным «собратом».

В связи с последним выводом в заключении намечены дальнейшие **перспективы** исследования. Данная работа позволяет нам обозначить нашу позицию по отношению к вопросу о «взаимоотношениях» между средневековым и современным романом, но не дает возможности сделать окончательные выводы. Напротив, она только подводит нас к самой проблеме и предполагает дальнейшее сопоставление образцов средневекового и современного романа. Несомненно, было бы и интересно, и важно провести сравнительный анализ произведений, условно относимых к одному жанру, но принадлежащих разным

эпохам. Вполне вероятно, что подобный анализ не только способствовал бы более глубокому изучению как средневекового, так и современного романа, но и привел бы нас к пересмотру исторически сложившейся системы жанров.

Научные работы автора по теме диссертации:

1. Географические представления в период зрелого средневековья и их отражение в средневековых рыцарских романах // Материалы XV Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». М.: МАКС Пресс, 2008. С. 619-622.
2. Мотив трапезы и его роль в романах I половины XIII в. «Отмщение за Рагиделя» и «Гибельный погост» // Проблемы поэтики и истории зарубежной литературы. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 4-20.
3. Эволюция французского рыцарского романа в XIII в.: упадок жанра или новый виток развития? // Вестник Российского Государственного Гуманитарного Университета. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». № 2(45). М.: Изд-во РГГУ, 2010. С. 194-207.