

**ОБРАЗ ЖІНКИ
В СИСТЕМІ КУРТУАЗНОГО ЕТИКЕТУ
ПРОВАНСАЛЬСЬКИХ ТРУБАДУРІВ**

Оксана Монастирська

Львівський національний університет імені Івана Франка

(вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000)

Поезія трубадурів, яка виникла у Провансі в XI ст., започаткувала розвиток ліричної поезії живими народними мовами Західної Європи. Поезія провансальських авторів слугувала зразком і дороговказом для куртуазних поетів Франції (труверів) і німецьких земель (мінезингерів) та знаходилася біля витоків італійської лірики. Через різноманітні мистецькі школи провансальська поезія опосередковано й надалі впливала на європейську лірику.

Ключові слова: трубадур, лірика, поезія, етикет.

Поширеною є думка, що жінка в Середньовіччі була принижена, „безмовна” та „дияволізована”¹. Чи дозволить зробити такий висновок порівняння чоловічого та жіночого поглядів, презентованих у поезії трубадурів?

Не буде перебільшенням твердити, що поезія трубадурів, яка виникла у Провансі (на той час – самостійній державі на узбережжі Середземного моря) в XI ст., фактично, започаткувала розвиток ліричної поезії живими народними мовами Західної Європи. Поезія провансальських авторів була зразком і дороговказом для куртуазних поетів Франції (труверів) і німецьких земель (мінезингерів) та знаходилася біля витоків італійської лірики. Через школу „солодкого нового стилю” її безпосереднього впливу зазнав Данте Аліґ'єрі, а набувши нового звучання завдяки генію Петрарки, провансальська поезія опосередковано й надалі впливала на європейську лірику.

¹ Delumeau Jean. Agenci Szatana. Kobieta // Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w. – Warszawa: PWN, 1986. – S. 23.

Саме в поезії трубадурів у поетичній формі викладено численні елементи куртуазного етикету, який зазнав подальшої культивуації (з певними видозмінами), зокрема, в північнофранцузькій літературі, де відбувся синтез романської куртуазії та бретонського (значною мірою – кельтського за походженням) сюжетного матеріалу.

При цьому в історіографії є різні погляди щодо становища та ролі жінки в куртуазній літературі. Концепція „пригніченої жінки” чи „недочоловіка” характерна здебільшого для американських дослідників. Зокрема, Л.Т. Опсфілд і С. Кі, аналізуючи поезію трубадурів, виокремлюють три типи жінок, причому лишень один із них, на їхню думку, заслуговує на повагу чоловіків, а саме: той, що поділяє чоловічі цінності й підпадає під чоловічі характеристики. Натомість французька дослідниця Р. Перну звертає увагу на дещо інше: „Цивільний кодекс Наполеона ХІХ століття зупинив просування жінки суспільною ієрархічною драбиною, яке почалося в ХІ та набуло свого розвитку в ХVІ столітті”².

Слід наголосити, що твори художньої літератури не можна сприймати як документи. Будь-яка творчість, як відомо, відображає і реальне, й уявне. Між Середньовіччям і сучасністю (за Х. Ортегою-і-Гассетом, слово „сучасність” передбачає усвідомлення певного „зеніту часу”, в якому живемо; кожна епоха вважає себе кращою за попередню³, і, може, саме тому пересічна людина схильна сприймати Середньовіччя „темним”) лежить нездоланна ментальна прірва. Тому існує розмаїття інтерпретацій і суджень. Зокрема, далі розглянемо образ жінки, що викристалізувався в поезії трубадурів-чоловіків і трубадурів-жінок. Такий розподіл дає змогу проаналізувати, чи це були різні аспекти, чи „двох образів” (чоловічого та жіночого) взагалі не існувало.

1. Трубадури-чоловіки

²Pernoud, Regina. Women in the Days of the Cathedrals. – San Francisco, 1998. – P. 56.

³ Ортега-и-Гассет, Хосе. Восстание масс. – Москва: АСТ, 2001. – С. 33.

Чи не першим відомим трубадуром вважають Гійома IX, графа Пуатевинського (1071 – 1126), славетного дідуся Елеонори Аквітанської. Гійомові володіння охоплювали Анжу, Ангумуа та Гасконь і значно переважали за площею володіння тодішнього французького короля Філіпа I.

Поетичний стиль Гійома можна віднести до так званого „легкого” (*trobar leu*). Ці поезії писано для широкої аудиторії, вони були легкими для розуміння. У поезії „Складу-но я непристойний вірш” Гійом обманює публіку нібито серйозними та витонченими роздумами про свою „проблему”:

*Є в мене дві конячки, хороші та прекрасні.
Вони неперевершені в мистецтві війни,
Та я не можу тримати їх разом,
Бо вони не терплять одна одної,
...Одна горда і дика,
...А інша така гарна, якої я досі й не бачив...
Порадьте мені що-небудь...⁴*

Насправді ж в образі конячок у вірші виступають жінки. Гійом IX (як, зрештою, і Джауфре Рюдель, про якого – трохи згодом), не мовить про одну-єдину жінку, що більше, він не надто переймається „куртуазністю” свого твору.

⁴Dos cavalhs ai a ma sselha, ben e gen,
Bon son et adreg per armas e valen,
E no-ls puesc amdos tener, que l'us l'autre non c ossen,
... Mas aitan fer' estranhez'a longuamen
Et es tan fers e salvatges, que del bailar si defen.
... L'autre fon noyritz sa jus part Cofolen
Ez anc no-n vis bellazor, mon escien

http://www.trobar.org/troubadours/coms_de_peiteu/guilhen_de_peiteu_01.php

Тут і далі – переспіви автора статті, якщо немає інших посилань.

Домінантною темою в Гійомових творах є фізична любов, і вона здатна забезпечити *meihls jois/summum bonum* – найвищу радість. І це можна назвати стрижнем усієї творчості Гійома. Жінка – це джерело радості, її не трактовано особно від поняття *meihls jois*:

„Тому що я бажаю повернутися до найвищого задоволення (радості), я мушу йти до найкращої з жінок”⁵.

Однакові прикметники, вжиті поряд із різними за змістом іменниками раптом їх синонімізують, а отже, *meihls jois* стає *meihls domna*⁶.

Гійом описує цю найвищу іпостась радості через перелічування прикмет її „корисності”, вдаючись до антитези, що характерно для середньовічної традиції:

*Її радість здатна оздоровити,
Її гнів може вбити,
Мудреця вона перетворює на дитину,
Красень втрачає свій чар*⁷.

Автор наділяє жінку надприродними властивостями: оздоровлення чи, навпаки, умертвлення, – тобто вписує її в позаземний контекст. Біблійна алюзія є чіткою і в такому фрагменті:

⁵ Перекл. і цит. за: Topsfield L.T. *Troubadours and Love*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1975. – P. 36.

⁶ На поетичний „термін” *domna* натрапляємо також у творах Бертрана Де Борна та Джауфре Рюделя (щоправда, в контексті радості чи задоволення). Це і є, власне, жінка, котра відповідає куртуазному ідеалу: в неї лишень один коханець (окрім чоловіка), вона не мінлива, благородна, розумна, гарна. Тим часом *femna* – це звичайна жінка *en chair et en os*, тобто мінлива та зрадлива, бо це закладено в жіночій природі: *mutabile semper femina*. На „термін” *puta* натрапляємо в поезії Бернара Марті, статус цієї жінки тотожний статусу повії, бо вона або має кількох коханців, або раз у раз залишає одного заради наступного.

⁷ Per son joi pot malaus sanar,
E per sa ira sas morir,
E savis hom enfolezir
E belhs hom sa beutat muda.

„Я хочу берегти (мою даму), аби освіжити моє серце та оновити тіло, аби ніколи не старіти...”⁸.

Отже, *Domna (jois)* вписується у християнський контекст. Цей контекст є актуальним для кожного трубадура. Куртуазна лірика не була відірвана від теоцентричної парадигми мислення. Езра Паунд каже, що багато трубадурів навчалось у монастирях, а, отже, погляди та доктрини отців церкви не могли бути для них незнайомими⁹. І все-таки новим поганським богом, котрий не є ні античним Еросом, ані християнським Ангелом, став *Amour*. На підтвердження цього Е. Паунд наводить паралелі між світською та релігійною музикою: твори такого жанру, як альба¹⁰, до прикладу, співали на мотив *Аллилуя*¹¹. Куртуазна поезія була не лише мистецтвом, а й відображенням релігії, ідеали якої сповідували та проживали.

Ліричний герой насамперед хоче володіти радістю (тобто жінкою) та самим позитивним ефектом присутності *domna* – задля себе. Гійом не схильний до мрійливого настрою, він шукає найвищого щастя і довершеної любові, яка дає певні переваги й у реальному житті.

Інший поет – Маркабрю (до 1130 – після 1149) – походив із Гасконі та був сином бідної жінки Маркабрюни (принаймні так він сам написав в одній із пісень¹²). Він був відомий як поет-„оригінал”: його твори не прославляли любові ні не звеличували жінок, радше навпаки – він „очорнював жінок і

⁸ Перекл. і цит. за: Ружмон Д. Де. Любов і західна культура / Пер. з франц. Я.Тарасюк. – Львів: Літопис, 2000. – С. 113.

⁹ Pound E. *Duch Romanski*. – Warszawa: PWN, 1999. – S. 101.

¹⁰ Альба – це жанр провансальської лірики, що описує переживання закоханих, котрі, провівши ніч разом, змушені розійтись і тривожаться, щоби їх не викрили шлюбний чоловік чи дружина. Важливою фігурою в канві творів цього жанру є „наглядач” – особа, котра сповіщає закоханих, що настав час прощатися. Часто в альбі наглядача звинувачують у необачності.

¹¹ Pound E. *Op. cit.* – S. 105.

¹² Marcabrun, lo fills Na Bruna...

любов”¹³. Річ у тому, що Маркабрю оспівував *bon amour (Fin' Amors)*, тобто любов високу, тобто платонічну. Його лірика написана в дусі того, що „скаже Писання”¹⁴, тому для нього жінка є еквівалентом покарання.

Лірика трубадурів просякнута іронією. Зразком такої літературної іронії може бути вірш Маркабрю „Біля фонтана у саду”¹⁵. Ліричний герой зустрічає в саду молоду аристократку й одразу починає розмову на куртуазний манір. Його не розчулює горе жінки, котру покинув коханий. Натомість він застерігає, що сльози зіпсують їй колір шкіри. Завершує він своє залицяння тим, що запевняє: Бог винагородить її за страждання (можливо, винагорода з’явиться навіть у його особі). Жінка звинувачує Христа й Людовіка VII у трагедії Хрестового походу. У репліках обох головних героїв поєднано релігійне та світське:

*„Господи, володарю світу, через тебе горе моє збільшується”*¹⁶.

*„Не можна розчаровуватися, Він, той, хто створив ліси зеленими, дасть тобі вдосталь радості (насолоди)”*¹⁷.

В обох фразах теологічні елементи, вплетені у структуру вірша, фактично, маскують чуттєвість і бажання.

Головний герой ніби не чує богохульства жінки; що більше, він відповідає в тому самому дусі, тільки з чуттєвим підтекстом.

¹³ De caitivetz vers e de caitivetz serventes fez, e dis mal de las femnas e d'amor.

<http://www.russianplanet.ru/filolog/trubadur/02.htm>

¹⁴ Жан де Нострадам. Житнеописання трубадуров. – Москва: Наука, 1993. – С. 224

¹⁵ “A la fontana del vergier” <http://www.trobar.org/troubadours/marcabru/mcbr1.php>

¹⁶ Ihesus, dis elha, reys del mon,

Per vos mi creys ma grans dolors...

<http://www.trobar.org/troubadours/marcabru/mcbr1.php>

¹⁷ Que selh qui fai lo bosc fulhar,

Vos pot donar de joy assatz.

<http://www.trobar.org/troubadours/marcabru/mcbr1.php>

Іронія полягає в тому, що світське приховано за релігійним змістом.

Любов у контексті *Fin' Amors* – це любов без обману та хитрощів. Ліричний герой Маркабрю кпить із куртуазності, яка маскує хіть:

„Які ж брехливі, мало не золоті, промови сприймають як бездоганні... Геть! Хто вірить цьому – справжній дурень...”¹⁸

Бажання асоціюється з *domna* фізично, та щойно це бажання виникає, його поглинають і перемінюють уявлення про любов:

„Подумки маю надію, що вона буде тією, котра відповідатиме моєму ідеалу, проте ж мої надії чужі для цього середовища, де поводяться нерозумно. Я не кажу дурниць”¹⁹.

Припускаючи можливість такої інтерпретації, Топсфілд пояснює наведені слова як свідчення поетового бачення щастя й любові, він вважає поведінку середовища недалекою та підвладною пориву бажання жінки²⁰.

З огляду на це абстрактний ідеал *Fin' Amors* є важливішим за фізичну реальність чи уявну (ідеалізовану) *domna*. Його моралізаторський погляд, перебуваючи під впливом клерикального жінконенависництва, вказує на модель бачення *domna*: це образ радше Єви, ніж Марії. Єва та Марія є типовими прикладами антиподів: одна спровадила чоловіка з раю, спокусивши плодом забороненого дерева, інша принесла людству спасіння. Стрімкому посиленню куртуазного етикету, на думку Дені Де Ружмона, Церква протиставила культ Богородиці: саме у XII столітті Богородицю починають називати *Regina Coeli*, й відтоді у творах мистецтва з'являється її образ як цариці: „Куртуазна дама поступається Богородиці”²¹. Земне жіноцтво опинилося ніби між двома межовими стовпами: Єва – образ гріха, мінливості, зради, – та Марія – святості й чистоти. Ідеалізм у парі з досвідом жорстокої реальності породжував критику:

¹⁸ Перекл. і цит. за: Topsfield L.T. Op. cit. – P.80.

¹⁹ Ibid. – P. 99.

²⁰ Ibid. – P. 99.

²¹ Ружмон Д. Де. Любов і західна культура. – Цит. видання. – С. 106.

„Я-бо бачу чоловіків, котрі закорінені у грісі, а мудрих звели чужі (*squatters*) із розчесаним волоссям, котрі цілими днями вимагають похвал і подарунків”²².

Загалом у ліриці Маркабрю не йдеться про жінку-*domna*. Це радше *femna* (жінка звичайна, з її постійно мінливою природою: *mutabile semper femina*). Приблизно так само трактовано жінку й у поезії Вентадорна²³ та Відаля²⁴. Часом межі *domna*, *femna*, *puta* немовби стираються. Попри те, що автори показують різні типи жінок, вони не сумніваються у правдивості *fin'amours*. Жінка заслуговує на увагу лише з огляду на її здатність відповідати (*domna*) чи не відповідати (*femna*, *puta*) ідеалу *fin'amours*. *Fin'amours* заради *fin'amours* – ось що суттєво, а жінка – це елемент додатковий, що або збігається з ідеалом, або ж ні, – й від цього залежить її „літературний статус”:

„Я розчарувався в жінках, уже ніколи їм не повірю; як я їх захищав, так само тепер звинувачуватиму... Я боюся їх усіх і не вірю жодній, всі-бо вони однакові. Цим вони й доводять свою статъ” (Бернар Де Вентадорн)²⁵.

Або ж:

„...Заради білявого графа вона покинула імператора, ніби вовчиця...” (П’єр Відаль)²⁶ – покинула чоловіка вищого статусу заради носія нижчого.

Інший поет – Джофре Рюдель (1125 – 1148) – оспівує *amor de lohn*, любов далеку. Джофре Рюдель був представником знаті, списки провансальських трубадурів указують на нього як на власника Блаї. За переказом, він платонічно закохався у графиню Триполітанську, почувши від палігримів, котрі

²² Ibid. – P. 106.

²³ Бернар Де Вентадорн (до 1147 – після 1170) народився в Лімузені, закохався у дружину віконта Вентадорна, присвятивши їй багато пісень. Коли віконт дізнався про це, Бернар був змушений покинути замок.

²⁴ Пейре Відаль (до 1183 – після 1204) багато подорожував, був при дворі Річарда – Левине Серце, автор веселих куртуазних пісень.

²⁵ Перекл. і цит. за: Malm U. *Historia Literarum* 22, *Lust the Bawdy and Obscenity in the Medieval Occitan and Galician Portuguese troubadour Poetry and Latin Secular Love Song*. – Upsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2001. – P. 57.

²⁶ Ibid. – P. 19.

поверталися додому з Антіохії, розповіді про її куртуазність. Він так хотів її побачити, що вирушив у хрестовий похід морем. Під час подорожі захворів, і графиня зустріла його вже смертельно хворим. Джофре Рюдель помер на її руках²⁷.

У його ліриці жінка – недосяжна, вона „скарбниця куртуазних чеснот”²⁸:

*О! Які прекрасні її слова,
Які благородні її вчинки,
Серед жінок не народилась інша,
Котра би мала таке миле тіло,
Вона струнка, свіжа, а серце в неї ніжне*²⁹.

Отакою виглядає жінка Рюделя; видається, що з усіх наведених прикладів вона має найвищі чесноти. Може, тому, що це недосяжна жінка-мрія, вона стоїть так високо, бо насправді надто далека. Це нагадує стосунки Фредерика та пані Арну в романі Г. Флобера „Виховання почуттів”. Пані Арну соціально далека для героя, її моральні принципи не дозволяють їй зрадити чоловіка. Проте кохання Фредерика залишається однаково сильним і платонічним упродовж роману. Образ пані Арну є абсолютно світлим та ідеальним, його наділено найкращими рисами, на які здатна людська (Фредерикова) уява.

Хай там що, а ліричний герой Рюделя шукає втіхи – *jois*, а не любові – *amors*. *Amors* для нього є чимось, що можна відчутти або вимріяти. У вірші

²⁷ Жан де Нострадам. Життєописання трубадуров. – Москва: Наука, 1993. –

С. 31.

²⁸ Malm U. – Op. cit. – S. 18.

²⁹ A! Com son sei dit amors
E siei fait douz e plazen;
Qu'anc non nasquet sai entre nos
Neguna c'aia cors tan gen:
Grailla es, fresca ab cor plaisen.

„Lanquan li jorn son lonc e may” (В травні, коли дні стають довгими) автор оспівує любов віддалену:

„Я пам'ятаю любов далеку, мені сумно, і я зігнутий під тягарем бажання, і жодна квітка не може втішити мене більше, ніж холодна зима... Її репутація така бездоганна, що заради неї я готовий стати бранцем сарацінів”³⁰.

Отже, свою віддалену любов ліричний герой бачить в уяві, свої страждання описує лексикою Хрестових походів, бо лише через страждання він може досягнути радості – *jois*. Виглядає на те, що *amor de lohn* є для автора найвищим проявом почуттів, адже він ототожнює її з духовним щастям, яке виростає з ідеалів лицарськості й *peregrinatio* (термін XII століття) до Святої Землі.

Мабуть, першим трубадуром, котрий повністю сприйняв ідею служби любові – *service d'amour*, – є вже згаданий вище Бернар Де Вентадорн. Усі свої пісні він присвячує жінці аристократичного походження. Якщо Маркабрю критикує обман і чуттєвість, розглядаючи як їхню альтернативу *Fin'Amors*, де бажання перебувають під контролем уявлення про ідеальну абстрактну любов, і, фактично, критикуючи фізичний вимір *domna*, надає перевагу абстрактній ідеалізованій концепції *Fin'Amors*, – то ліричний герой Бернара приймає муки

³⁰ Vau de talan embroncx e clis

Si que chans ni flors d'albepis

No-m valon plus que l'yverns gelatz...

Si no'm jau d'est' amor de lonh,

que mielher ni gensor no'n sai

ves nulha part, ni pres ni lonh.

Tant es sos pretz ricx e sobris

Que lai el reng dels Sarrasis

fos hieu per lieys chaitius clamatz...

http://www.trobar.org/troubadours/jaufre_rudel/jaufre_rudel_05.php

amor, трактуючи страждання як шлях до щастя. Бернар Де Вентадорн описує чари дами, використовуючи *per cida* (уяву):

„Тіло бо її прекрасне та біле під її плащем. І я кажу це, бо так уявляю”³¹.

Слово *cuidar* має значення „помилково вважати, думати”³², в техніці трубадурів воно радше набуло значення „уявляти”, бо в поезіях, які належать до *amor lohn*, уява акцентується в особливий спосіб.

Поетове підпорядкування жінці, безперечно, феодальне, тобто чітко вписане в соціальний контекст; а щастя – це жіночий погляд, поцілунок. *Dotna* стає синонімом до *amor*; їй належить сила дарувати щастя чи полишати у смутку, вирішувати питання життя і смерті, вона – це божество, яке може визволити ліричного героя з тенет *amor*:

„Благородна дамо, я нічого у Вас не прошу, крім хіба що того, щоби Ви найняли мене своїм слугою, бо я служитиму Вам так, ніби я високого роду, байдуже за яку винагороду. Я до Ваших послуг, бо ви добра, благородна, радісна, куртуазна. Ви ж не ведмідь чи лев, котрі вбивають тих, хто здався на їхню милість”³³.

Надію на досягнення щастя сфокусовано на фізичній присутності *dotna*, й у Бернара Де Вентадорна саме жінка має той авторитет, що його Маркабрю, наприклад, віддав абстрактній концепції *Fin'Amors*. Для Бернара Де Вентадорна його *Fin'Amors* – це не віддалений образ, що вказує на тягар і непотрібність чуттєвих бажань, – це почуття, яке надихає на пісню:

„Пісня не може бути вартісною, якщо не лине зі серця, вона не може бути сердечною, коли немає правдивої любові”³⁴.

Тому *Fin'Amors* не має нічого спільного з корисливою любов'ю до жінки:

³¹Topsfield L.T. Op. cit. – P. 37.

³² Ibid. – P. 36.

³³ Ibid. – P. 115.

³⁴ Ibid. – P. 119.

„Чи в задоволенні та бажанні полягає любов вірних закоханих. Нічого не може бути корисним у любові, якщо бажання любити не однако. Чоловік справді нерозумний, коли звинувачує себе за те, чого сам хоче”³⁵.

Fin'Amors для Бернара Де Вентадорна є „правдивою любов'ю” – тією, що не переймається слабкістю/силою, багатством/бідністю. Любов – це покора, терпіння, вірність, і всі чоловіки мають рівні права. Зрештою, це не потребує додаткових пояснень, адже соціальну позицію Бернара доволі промовисто висловлено в його *razo*³⁶:

„Перед обличчям любові жоден чоловік не має переваги... Любов ставить бідного та багатого на один рівень, і годі одному (чоловікові) гудити іншого, бо любов несумісна з гордістю; гордість псує, і лишень істинна любов – понад усе”³⁷.

Отже, творчість Бернара Де Вентадорна є соціально й емоційно залежною від його власних переживань і досвіду. Аналогії між світським почуттям і християнською любов'ю, між поклонінням жінці та Марії є очевидними в поезіях Маркабрю та Рюделя. Крім того, у XII столітті саме у Провансі набула значного поширення єресь катарів (альбігойців). За їхньою концепцією, жінка є згубною для душі, хоча сама Марія натомість – „символ чистого визвольного світла, незаймана, нематеріальна Мати Ісуса”³⁸. Схожі паралелі є також і в Бернара, проте лишень у світській площині феодалних стосунків, що їх тільки злегка забарвлює релігійний мотив.

³⁵ Ibid. – P. 120.

³⁶ *Razo* – це прозове пояснення, чому саме автор написав певний твір. Окситанською *razo* означає „причина”. У збірниках пісень *chansonniers* деякі поезії супроводжують такі пояснення-„причини”. Часом вони доповнюють біографії трубадурів (*vidas*). Більшість *razo* походять із літературних творів. Багато цих розповідей дійшло до нас із праці „*Uc de Saint Cirс*”, написаної в Італії в 1227-1230 рр. Її автор (чи відоме його ім'я) був відомим трубадуром із провінції Кверсі, сусідньої з Лангедоком, Гасконню та Лімузеном. Йому належить *razo* Бернара Де Вентадорна.

³⁷ Перекл. і цит. за: Topsfield L.T. Op. cit. – P. 122.

³⁸ Ружмон Д. Де. Любов і західна культура. – Цит. видання. – С. 75.

Дворянин Арно Даніель (до 1180 – після 1203) любив гасконську даму, дружину Гійома Де Бувія, та вона не відповідала взаємністю. Даніель писав *trobar clus* – закритою формою, що була зрозуміла тільки найвибагливішій і найобізнанішій аудиторії. Чесноти дами у творах цього трубадура подано у площині «внутрішній», немає жодного розкриття її зовнішності:

Вона має всі чесноти:

Розум та мудрість,

*Жодної з них не бракує*³⁹.

Його ліричний герой, так само як і закоханий Джофре Рюделя, підносить жінку вище за себе самого:

*Бо її серце хвилюю накочується на моє*⁴⁰.

Серце дами перебуває на такій височині, що ліричний герой не в змозі його досягти. Важливим є вибрати „саме ту” жінку. Тому що досконала *jois* – річ рідкісна та наражена на грабіжницькі напади *Fals' Amors* („несправжньої”, „фальшивої” любові), *meilhs jois* не поширюється на жінок, котрі не мають самоповаги:

*„Важко віднайти вільну радість, бо неправдива любов усюди... я не можу знайти навіть двох жінок із тисячі, котрі вільні від брехливих, облудних слів”*⁴¹.

Ліричний герой Арно вирізняє свою кохану за риси, яких він очікує від самої *Amors*. Тобто феномени *domna* й *amors* переплітаються. Його *domna* перевершує та затьмарює всіх інших куртуазними чеснотами і *pretz* (репутацією):

³⁹ ...tuit bom aip, pretz e saber e sens

renhon en lieis, q'us non es meinhs ni'n resta.

http://www.trobar.org/troubadours/arnaut_daniel/arnaut_daniel_10.php

⁴⁰ Цит. за: Ружмон Д. Де. Любов і західна культура. – Цит. видання. – С. 84.

⁴¹ Ibid. – Р. 202.

„Радість розмови з будь-якою іншою жінкою видається мені фальшивою та несправжньою; ніхто не може зрівнятися з нею, з її репутацією, бо її товариство затьмарює всі інші”⁴².

Ліричний герой знаходить радість у прославленні чеснот своєї дами:

„Я бував при дворах досить довго, та чи знайшов я більше там, аніж біля неї? Справедливі судження, мудрість та інші чесноти, краса, молодість, добрі вчинки, насолода... І вона відігнала від себе все, що могло би її очорнити, нічого прекрасного їй не бракує”⁴³.

Цими *bos aips* (чеснотами) наділяє Бог (тобто від природи жінці вони не властиві, – це привілей, даний згори):

„Бо Бог вибрав їх (чесноти. – О.М.) і дав їй”⁴⁴.

Жінка Арно є прикладом ідеальної репутації (*pretz*), краси (*beutat*), чеснот (*bos aips*).

Літературна адресація Арно Данієля є „непрямою”. Скажімо, в його шістнадцятій пісні мова ведеться від особи *amor* й адресована самому авторові, дама розповідає про те, яким має бути він:

„І вона сказала мені, що я не маю бути мінливою фіалкою, навіть коли ще не зима, я маю бути лавром”⁴⁵.

Дві наступні станси поєднують поняття з галузей права, мистецтва їзди верхи та релігії. Отже, право:

„Відхиляти всі легальні процеси, хоч би хто тебе позивав, бо чоловіча справа програна, якщо руйнуєш себе сам”⁴⁶.

Сферу верхової їзди (чи радше мисливства) презентовано далі:

„Переслідуй її, якщо вона втікає чи відступає”⁴⁷.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid. – P. 204.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Key S. Op. cit. – P. 38.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

Загалом слова любові варто відчитувати символічно та не варто – однозначно. Наприклад, лавр – це символ вірного кохання (*amore fedele*), тому що він вічнозелена рослина, яка символізує молоде кохання, сповнене надії (*giovane amore pieno di speranza*). Фіалка ж означає відсутність любові. Деякі дослідники припускають, що ці сенси –творіння винятково Арно⁴⁸.

У праці „Суб’єктивність поезії трубадурів” Сара Кі твердить, що поезії трубадурів-чоловіків не просто ділять світ на дві статі, – насправді світів є три: чоловічий, до якого належать трубадури; жіночий, до якого належить більшість жінок; і *domna*, симбіоз чоловічої та жіночої статей. Цей змішаний характер найпомітніший у термінах *domna* та *midons*. Походячи з *dominus*, *midons* залишається спільнокореневим із окситанським *don(s)*, яке є чоловічого роду. Сексуальний світ чоловіків-авторів *canso*⁴⁹ впорядковано згідно з чоловічо-жіночою ієрархією, а її доповнення – *domna*. Якщо про чоловічо-жіночу природу терміна *domna* можна сперечатися (щодо її чоловічих рис), то немає сумніву, що *domna* – це жінка, котра максимально відповідає чоловічому ідеалу (це – *jois*, *pretz*, *beutat*, утілення *bos apis*, і вона не *mutabilis semper*). У більшості текстів трубадурів ужито пряме означення – *domna*. Ранні трубадури (Гійом, Рюдель) заміняють його поняттям *jois* – радість, яку вона приносить, або ж *amors* – на яку надихає (у Маркабрю, наприклад, жінка майже невіддільна від ідеї *fin’amors*).

2. Трубадури-жінки

Серед трубадурів були й жінки, як-от графиня Де Дія (1140-1175), яку ще називають Беатриче. Вона закохалась у ще одного трубадура – Рамбаута

⁴⁸ Ibid. – P. 39.

⁴⁹ *Canso* – це пісня. Її створює та виконує трубадур. Кансо складається з трьох частин. В *exordium* автор пояснює мету, з якою написано пісню. Основна частина пісні – це розвиток сюжету. Завершує *canso* коротка станса (*cobla*), адресована патронові, дамі чи приятелеві, часом тут буває зазначено місце та час описаних подій (*tornado*) або ж *envoi* – коментар стосовно основної частини або адресація реальній чи уявній особі.

д'Ауренгу, тож її пісні присвячені йому. В одній із поезій графиня оспівує ті самі жіночі риси, що й чоловіки-трубадури:

*Для нього нічого не означають ані моє милосердя,
Ні хороші манери, ні краса моя, ні чесноти і розум.
Мене зрадили, як зраджують мерзенних негарних жінок*⁵⁰.

Цей фрагмент засвідчує, що куртуазна любов належала тільки тим, хто мав згадані чесноти: аристократичне походження та красу. Зрештою, це декларує і сама графиня:

*Я повинна покладатися на свою красу,
На свій родовід*⁵¹.

Це не стільки *canço*, скільки лист. На зміну переконуванням приходять звинувачення: „Чому ж ви такі жорстокі до мене: через гордість вашу чи злобу?“⁵². Вона примушує нас бачити проблему її очима: жінка відповідає всім внутрішнім і зовнішнім „вимогам“, але коханий її вже не любить.

⁵⁰ Vas lui no-m val Mercedes ni Cortezia

Ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens;

Qu-atressi-m sui enganad' e trahia

Com degr' esser, s-eu fos desavinens.

<http://www.russianplanet.ru/filolog/babylon/trubadur/dia/01.htm>

⁵¹ Valer mi deu mos pretz e mos paratges

E ma beutatz

<http://www.russianplanet.ru/filolog/babylon/trubadur/dia/01.htm>

⁵² Per que vos m-etz tant fers ni tant salvatges ;

No sai si s-es orgolhs o mals talens.

<http://www.russianplanet.ru/filolog/babylon/trubadur/dia/01.htm>

Лірична героїня апелює до цінностей, які є визнаними (стандартними в чоловічій поезії), оплакуючи ставлення до її досвіду. Розчаровано вона перелічує чесноти *domna*, які в неї є, та які не „спрацювали”:

*Бо мене обдурили так, ніби я неприємна*⁵³.

Перший порив – звинуватити коханого в гордості: якщо вона втілює всі необхідні чесноти, а він її відкидає, то це він переступає через них. Але вона не наважується зайняти таку радикальну позицію, і, коли звинувачення повторюється, його пом’якшено ніжністю й замінено сумнівами щодо вад (*mals talens*): можливо, провина таки її:

„Мої гідність і походження і моя краса, та найбільше моє правдиве серце має вагу...

І я хотіла би знати, коханий, чому ти такий жорстокий? Я не знаю, що це: гордість чи злоба”⁵⁴.

Лірична героїня має всі чесноти *domna*, проте не наважується звинуватити коханого, що, втім, було початковою метою вірша (жінка не дозволяє собі звинуватити чоловіка, тоді як чоловіки-автори не шкодують рядків, аби докоряти жінкам).

Непевність щодо ідентифікації себе з *domna* помітна у віршах, сповнених тривоги. Пісні зраджують страх скоїти щось соціально неприйнятне, побоювання того, що „скаже” суспільство:

*„Я благала його повірити мені..., що я не підведу”*⁵⁵.

Поступово жінки опановують активну чоловічу роль і, схоже як і чоловіки, упадають і домагаються уваги до себе.

Наприклад, лірична героїня Кастельози з Оверні (її творчість припадає на початок XIII століття, була дружиною Тюрка з Мерону, можливо графа

⁵³ Qu-atressi-m sui enganad' e trahia

Com degr' esser, s-eu fos desavinens.

<http://www.russianplanet.ru/filolog/babylon/trubadur/dia/01.htm>

⁵⁴ Перекл. і цит. за: Key S. Op. cit. – P. 105.

⁵⁵ Ibid. – P. 107.

Мейронського (південний захід Франції), закохалася в Армана з Бріону, котрий був за рангом вищим від неї) визнає, що її коханий заслуговує на *domna d'ausor paratge* (жінку-дворянку)⁵⁶, котрою вона сама не є. Силу суперниці вона підкреслює визнанням власної слабкості: героїня викрадає рукавичку коханого, та потому повертає, бо знає, що це може відштовхнути від нього... її суперницю⁵⁷. Вона свідомо того, що її залицяння не схвалить інші жінки, котрі вважають прийнятною ініціативу лише з боку чоловіка:

*„Я знаю, що мені це подобається, навіть якщо іншим це здається непристойним, аби жінка залицялася до лицаря або ж зверталася до нього з довгими проханнями”*⁵⁸.

Єдиною альтернативою є смерть:

*„Я радше домагатимуся його уваги, ніж приречу себе на загибель”*⁵⁹.

Сара Кі вважає, що ці фатальні згадки є супровідними до феномену влади: „Вона почуває провину, бо порушує межі жіночої ролі...”⁶⁰. Що більше, вона отримує задоволення від власних страждань (зрештою, так само як чоловіки-трубадури в *amor de lohn*). Фактично Кастельоза послуговується чоловічою системою висловлення почуттів (смерть і страждання, якщо на її прохання не зважають). Страждання виведено на фізичний рівень в образній формі хвороби:

*„Жінка-бо помирає від хвороби, якщо її не вилікує чоловік”*⁶¹.

Згадаймо, що в Гійома „оздоровчими властивостями” володіла жінка, тож поетеса знову-таки переймає чоловічу систему поетизування, лише змінюючи ролі, тобто перебирає на себе фрагмент чоловічої гри. Відтак знову

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid. – P. 108.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid. – P. 110.

натрапляємо на змішану чоловічо-жіночу стать *domna*, і ця стать є самоасимільованою та прийнятою з боку жінки.

Жіноче тіло сприймається враженням, бажанням-хворобою, яку може вилікувати лише чоловік.

Якщо прийняти за аксіому другорядну позицію жінки в системі трьох статей, що її сконструювали чоловіки, то жінка мала б або вагатися, як-от графиня Де Дія, або обирати активну позицію:

„Мені справді приємно знати, що він, кого я бажаю найбільше, є найкращим із чоловіків, і я молю Бога, щоби він почав першим домагатися моєї уваги”⁶², – пише графиня Де Дія.

Отже, бачимо, що бажання подано через чоловічу перспективу. Уже в іншому вірші графинина лірична героїня бере на себе сексуально ініціаторську роль:

„Я хотіла би тримати оголеним свого лицаря в обіймах цілу ніч”⁶³.

Вона бачить загрозу з боку суперниць:

„Я не знаю жодної жінки, зблизька чи здалека, котра би не схилилася до тебе в любові”⁶⁴.

Можливо, Кастельоза з Оверні намагається теоретизувати суб'єктну жіночу роль:

„Я чула про багатьох лицарів, котрі страждають, бо вони домагаються уваги жінки, а та гордує ними, мовляв, вони не мають багатства чи знатного походження (момент приниження чоловіка. – О. М.). Отже, якщо жінка любить, тоді вона має залиятися до лицаря, вважаючи його доблесним і відважним”⁶⁵.

Виглядає на те, що Кастельоза натякає: чоловіки вразливі, бо не мають влади над конкретною *domna*. Якщо так, то це може бути іронією. Або ж вона

⁶² Ibid. – P. 112.

⁶³ Ibid. – P. 113.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid. – P. 115.

має на увазі, що жінка панує над чоловіком, бо позбавлена авторитету в соціумі.

Чоловіки часто висловлювали свої почуття пишномовно, пересипаючи їх похвалами на адресу коханих. У жінок більшість віршів має тон страждання та відтінок пошкодової жертви.

Немає єдиного жіночого образу, витвореного в поезії трубадурів. Значною мірою видозміни жіночих образів визначало те, в якому стилі та жанрі написано той чи інший твір. Саме від поетового стилю та жанру залежить, яким постане жіночий образ: чи в неземній іпостасі *domna*, чи у приземленій *femna*, чи у грішній *puta*.

1. Жан де Нострадам. Життєописання трубадурів. – М.: Наука, 1993. – 478 с.
2. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – К.: Києво-Могилянська академія, 2005. – 379 с.
3. Поезія трубадурів, миннезингерів, вагантів. – М. 1974. – 574 с.
4. Ортега-і-Гассет Х. Восстання мас. – Москва: АСТ, 2001. – 509 с.
5. Ружмон Д. Де. Любов і західна культура. – Львів: Літопис, 2000 – 304 с.
6. Смолицька О. В., Парина А. В., Михайлова А. Д. Прекрасная дама. – М. 1984. – 458 с.
7. Терещенко М. Сузір'я французької поезії. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1971. – 430 с.
8. Burgwinkle W. Razos and Troubadour songs. – New York, 1990. – 324 p.
9. Dronke P. Women Writers of the Middle Ages. – Cambridge, 1984. – 338 p.
10. Delumeau J. Agenci Szatana. Kobieta // Strach w kulturze Zachodu XIV –XVIII w. – Warszawa: PWN, 1986. – 433 s.
11. Duby G. Literatura // Rycerz kobieta i ksiądz. Małżeństwo w feudalnej Francji. – Warszawa, 1986. – 314 s.
12. Gouiran G. L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born. – Paris, 1985. – 498 p.
13. Jackson W. The Challenge of Medieval Text. – New York: Columbia University Press, 1985. – 246 p.

14. *Key S.* Subjectivity in troubadours poetry. – Cambridge: Manchester University Press, 1990. – 266 p.
15. *Kearney M., Ken H.* The Historical Roots of Medieval Literature. – New York, 1992. – 571 p.
16. *Lewis C.S.* The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition. – Oxford: Galaxy Book, 1958. – 378 p.
17. *Nichols S.* An Intellectual Anthropology of Marriage. The New Medievalism. – New York: Johns Hopkins University Press, 1991. – 330 p.
18. *Pernoud R.* Women in the Days of the Cathedrals. – San Francisco, 1998. – 266 p.
19. *Pound E.* Duch Romański. – Warszawa: Czytelnik, 1999. – 264 s.
20. *Thiébaux M.* The Writings of Medieval Women. – New York: Garland, 1994. – 231 p.
21. *Topsfield L.T.* Troubadours and Love. – Cambridge: Cambridge University Press, 1975. – 295 p.
22. *Ulf M.* Lust the Bawdy and Obscenity in the Medieval Occitan and Galician Portuguese troubadour Poetry and Latin Secular Love Song // *Acta Universitatis Upsaliensis.* – V. 200. – 296 p.
23. <http://www.trobar.org/troubadours/>

**THE IMAGE OF A WOMAN IN
THE SYSTEM OF COURTESAN ETIQUETTE
OF PROVENÇAL TROUBADOURS**

Oksana Monastyrska

The Ivan Franko National University in L'viv

(1, Universytets'ka St., L'viv, 79000)

The troubadour poetry, which appeared in Provençal in the XIth century gave rise to the development of lyrical poetry by the then thriving languages of Western Europe. The poetry of Provençal masters served a paragon and guidance for courtesan poets of France (trouvers) and German lands (mizingers) being near the

sources of Italian lyrics. Through different artistic schools the Provanse poetry indirectly influenced the European lyrics.

Key words: troubadour, lyrics, poetry, etiquette.

**ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ
В СИСТЕМЕ КУРТУАЗНОГО ЭТИКЕТА
ПРОВАНСАЛЬСКИХ ТРУБАДУРОВ**

Оксана Монастырская

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

(ул. Университетская, 1, г. Львов, 79000)

Поэзия трубадуров, возникшая в Провансе в XI веке, дала начало развитию лирической поэзии живыми народными языками Западной Европы. Поэзия провансальских авторов была примером и путеводителем для куртуазных поэтов Франции (труверов), а также и для немецких земель (минезингеров) и находилась возле истоков итальянской лирики. Благодаря разным творческим школам провансальская поэзия продолжала опосредствованно влиять на европейскую лирику.

Ключевые слова: трубадур, лирика, поэзия, этикет.

Стаття надійшла до редколегії 18. 02. 2009

Прийнята до друку 09. 03. 2009