

УДК 82-14

**ПТИЦЫ, ПОСЛАНИЯ И ПОСЛАННИКИ
В ЛЭ МАРИИ ФРАНЦУЗСКОЙ:
«БРЕТОНСКИЙ МАТЕРИАЛ» И/ИЛИ ЛИРИКА ТРУБАДУРОВ?**

Долгорукова Н.М.

В данной статье рассматриваются три лэ Марии Французской, в которых важную роль играют птицы, послания и посланники. Влияние на эти лэ, равно как на весь сборник лэ Марии, «бретонского материала» очевидно. Однако большое влияние на лэ Марии оказала и поэзия трубадуров. Зачастую, мотивы, пришедшие в лэ из «бретонского материала» и мотивы окситанской поэзии накладываются друг на друга, образуя причудливый синтез.

Ключевые слова: Мария Французская, лэ, бретонский материал, поэзия трубадуров, сюжет, влияние, мера, радость.

**BIRDS, MESSAGES AND MESSENGERS
IN THE LAIS OF MARIE DE FRANCE:
“MATIÈRE DE BRETAGNE” AND/OR TROUBADOUR LYRICS**

Dolgorukova N.M.

The article presents the three of Marie de France's lais in which birds, messages and messengers play an important role. The influence of «Matière de Bretagne» over these lais is obvious. However, troubadours' lyrics have an influence on Marie de France's Lais as much as “Matière de Bretagne”. Very often themes from “Matière de Bretagne” and themes from Occitan poetry overlap each other forming a bizarre fusion in her lais.

Keywords: Marie de France, lai, matière de Bretagne, troubadour lyric, salut d'amour, plot, infusion, measure, joy.

У Марии Французской, жившей и творившей при дворе Генриха II Плантагенета во второй половине XII века, есть несколько лэ, в сюжете которых птицы, послания и посланники принимают самое деятельное участие.

Лэ о Йонеке написано на распространенный сказочный сюжет о принце, который в виде птицы посещает принцессу [3, р. 69] (ср. русскую сказку о Финисте-ясном соколе) [1, с. 34]. Отметим, однако, что у Марии этот сюжет имеет иную, трагическую концовку. Сказочный «рыцарь» Йонек, как и другие (правда, женские) персонажи лэ Марии, назван «весьма вежественным» («*mut fu curteis*»); он первым предлагает свою любовь даме (что, заметим, совпадает с распределением гендерных ролей в куртуазной лирике трубадуров), которую прежде начал испытывать «заочно»:

*Guarder que seiez a seür,
si faites de mei vostre ami!
Pur ceo», fet il, «vinc jeo ici.
Jeo vus ai lungement amee
e en tun quer mult desiree... [8, р. 188].*

*Будьте уверены, что вам нечего бояться
и сделайте меня своим возлюбленным!
Ради этого, – говорит он, – я пришел сюда.
Я давно вас люблю
и желаю всем сердцем...*

Его дама – жена старого богатого сеньора, отчасти напоминает героиню средневековых песен о неудачном замужестве («*chansons de mal-mariée*»): муж заключил ее в башню, где она дни и ночи напролет скорбела о своей горькой доле, проклиная ревнивца. В «Йонеке», как и в многочисленных песнях трубадуров и фольклорных по происхождению «песнях несчастливца» или же средневековых романах (например, во «Фламенке»), несчастная в замужестве героиня («*mal-mariée*») жалуется на свою судьбу. Она произносит проникновенные монологи, и обращается к Богу с просьбой послать ей возлюбленного, прекрасного и куртуазного, доблестного и храброго: «Пусть Бог, который может все, исполнит мою волю!» («*Deus, ki de tut a роësté, / il en face ma volenté!*»). Именно после этого обращения к Богу в окно и влетает рыцарь-птица, который обещает явиться на любовное свидание к даме, как

только она того пожелает. Как видим, кельтские сюжетные линии, персонажи и мифологемы – «бретонский материал» – накладываются на концепцию куртуазной любви-адольтера трубадуров и труверов. При этом Мария вносит в лэ и христианскую ноту. Выясняется, что волшебный рыцарь, напоминающий кельтских фей, верит в Бога и по просьбе дамы причащается Святыми Дарами, предварительно приняв ее облик (отметим, среди прочего, и отголоски фольклорной веры в оборотней и перемену обличий, и пример типичного для средневекового сознания феномена двоеверия):

Corpus domini aportot.

Li chevaliers l'a receï,

le vin del chalice a beï [8, p. 192].

Священник принес тело Христа.

Рыцарь взял его

и отпил вино из чаши.

Поступок замужней женщины, которая обращается к Богу с просьбой о любовнике, может показаться предосудительным и греховным. Не будем забывать, однако, что «Бог всегда на стороне куртуазных влюбленных»: трубадуры нередко взывают к Богу, чтобы попросить помощи в завоевании дамы [10, p. 146]; молитва о ниспослании возлюбленного, которую произносит героиня лэ, полностью согласуется с их поэтикой. Видимо, из песен трубадуров Мария позаимствовала и типичный «весенний мотив» – мотив пробуждения и обновления природы, а вместе с ней и сердца человека для новой любви (психологический параллелизм, который трубадуры унаследовали из фольклорных, народных песен):

«Это произошло в начале апреля, / когда стало раздаваться пение птиц...» («Ceo fu el meis d'avrilentrant, / quant cil oisel meinent lur chant»).

Как мы отметили выше, лэ оканчивается трагически, поскольку дама не соблюдала меры в любви, о чем ее просил Йонек: «Но храните меру, чтобы мы не были застигнуты врасплох» («Mes tele mesure esgardez / Que nus ne seium encumbrez...»). Мария, таким образом, вводит в лэ ключевое слово поэтики

трубадуров – «мера», «Mezura» на языке трубадуров. Как известно, мера – одна из важнейших ценностей куртуазного универсума: «Кардинальная добродетель куртуазной личности определяется этико-интеллектуальной категорией Mezura, которая, отождествляясь с самим понятием Cortezia, регулирует весь комплекс куртуазного поведения» [2, с. 96]. Настоящие куртуазные влюбленные должны обладать мерой; как пишет М. Лазар «нельзя быть куртуазным, не сохраняя меры во всех вещах» [10, р. 29]. Практически все трубадуры воспевают Мэру в любви, в отношениях с Дамой, в поведении... А, например, для Фольке из Марселя сама Куртуазия есть ни что иное, как Мэра [10, р. 28].

Есть здесь и еще один концепт, то и дело встречающийся в текстах окситанских поэтов – «радость», «Жоу», к которому нам еще предстоит обратиться ниже: «После этого рыцарь уходит, / оставляя свою возлюбленную в великой радости» («Li chevaliers a tant s'en vait / a grant joie s'amie lait»).

Итак, мы показали, что в лэ «Йонек» присутствуют как характерные черты кельтских сказаний (мотивы, главным образом связанные с появлением феи-рыцаря и его страной фей, довольно подробно описанной Марией), так и мотивы лирики трубадуров (тип героини *mal-mariée*, куртуазная любовь-адюльтер, помогающий влюбленным Бог, наконец, расплата за отсутствие Мэры – одной из главных добродетелей истинно куртуазного героя). При этом, как мы заметили, кельтские по происхождению и куртуазные элементы не противоречат друг другу, но образуют единый сплав.

Лэ о Йонекке напоминает и еще об одном мотиве лирики трубадуров, – а именно о птице, несущей любовную весть (М. Зэнк называет этот мотив «если бы мое сердце было птицей и прилетело к Вам, моя дама»; разновидность этого мотива – «птица-любовный посланник» (курс М. Зэнка в Collège de France, 2008-2009 уч.г.). В самом деле, трубадуры часто избирают птицу на роль посланника, оповещающего прекрасную даму о любви, которую трубадур испытывает к ней, а иногда и сами жаждут превратиться в эту птицу. С одной стороны, в такой «метаморфозе» мы можем увидеть отголоски психологического параллелизма, в том случае, если трубадур сравнивает себя

или свое пение с пением птиц, как это делает, например, Маркабрюн, говоря, что «желал бы обратиться в птицу» («qu'ieu soi l'auzels» [11, p. 214]) или же:

...aug lo refrim d'auzels menutz.

Li prat vert e.il vergier espes

m'ant si faich ab joi esbaudir

per quem sui de chant entremes [11, p. 496].

...я могу слушать напевы маленьких птишек,

поющих на все лады повсюду в садах.

Зеленые луга и густые фруктовые

сады наполняют меня такой

радостью и весельем,

что я тоже начинаю петь.

Также и Пейре Видаль уверяет, что он «счастливее птицы» («plus gais que l'auzell» [7, p. 94]). В другом месте он сравнивает себя, то с неразумной птицей, которая попала в капкан, позарившись на ложную приманку, и погибла («Co.l fols auzels, quant au lo bres, / Qui.s vai cochozamen aucir» [7, p. 54]), то с птицей, улетающей во Францию, даже если она знает, что летит на смерть: «Plus que l'auzels qu'esnoiritz lai part Fransa, / Quant hom l'appell'et el respon cochos / E sap qu'es mortz... » [7, p. 125]. На наш взгляд, эти мотивы лирики трубадуров сходны с сюжетом о Йонеке – волшебной птице, которая устремляется к возлюбленной, чтобы встретить смерть; в лэ Марии этот лирический мотив, так сказать, воплощается в сюжете.

Интересно отметить, что сходный мотив имеется в кансоне трубадура Бернара де Вентадорна, который бывал при дворе Генриха II Плантагенета и посвящал его жене Альеноре Аквитанской свои песни; возможно, что именно этот поэт оказал непосредственное воздействие на лэ Марии:

Ai Deus! car no sui ironda,

que voles per l'aire

e vengues de noih prionda [4, p. 270].

О, Господи! Почему я не ласточка,

*чтобы влететь, скрываясь от мрака ночи,
прямо в ее (дамы – Н.Д.) окно.*

Сходство этой последней кансоны с лэ о Йонеке, позволяет предположить, что Мария решила развить популярный в провансальской лирике мотив, но при этом пойти чуть дальше, превратив (в прямом и переносном смысле) птицу, прилет которой извещает несчастную даму о приходе любви, в самого рыцаря, мечтающего о любви дамы.

В других лэ Марии птицы играют важную роль посредников между влюбленными: так, в лэ «Соловей» соловей служит связующим звеном между возлюбленными, живущими в домах, окна которых выходят навстречу друг другу. Каждую ночь дама подходит к окну, чтобы увидеть любящего ее рыцаря, говоря старому и ревнивому мужу, что отправляется слушать песню соловья. Гибель птицы (муж сворачивает соловью голову) знаменует гибель зарождающейся любви.

В лэ «Милон» важное место отведено переписке между дамой и любящем ее рыцарем, вынужденным быть вдали от нее, но регулярно пользующимся услугами лебедя-посланника, который в течение двадцати лет облегчает переписку между влюбленными (мотив, встречающийся и в лирике трубадуров, см. выше), доставляя их письма друг другу. Не случайно эти два последних лэ следуют друг за другом в оксфордском манускрипте Н, единственным, сохранившем все двенадцать лэ Марии Французской. В обоих случаях птица служит связным между влюбленными, в обоих влюбленные дарят друг другу птицу (в «Соловье» – дама рыцарю, в «Милоне» – рыцарь даме) и в обоих важное место уделено коммуникации (устной или письменной) между ними.

Заметим также, что Мария в лэ о «Соловье», возможно, заимствует мотив из кансоны уже упоминавшегося нами выше Бернара де Вентадорна. Ведь и у Марии Французской, и в кансоне Бернара «Сладкая песня соловья» («*Pel doutz chan quel rossinhols fai*»), описывается сходная ситуация: влюбленный или влюбленная бодрствуют ночью, поскольку их будит прекрасное пение

соловья»: «Pel doutz chan quel rossinhols fai, / la noih can me sui adormitz» [4, p. 212].

В трех лэ Марии (в «Милоне», «Соловье» и «Жимолости», о которой мы будем говорить ниже) влюбленные вступают в переписку. В уже упоминавшемся нами «Соловье» дама вышивает письмо золотыми нитями на ткани; Тристан пишет послание королеве в «Жимолости» довольно оригинальным способом (на веточки орешника). Что касается «Милона», то это лэ переполнено письмами: дама пишет их сестре, сыну, далекому возлюбленному, он регулярно отвечает ей тем же. Возможно, что Мария Французская была знакома с куртуазной практикой обмена любовными посланиями.

В «Милоне» письма играют решающую роль, причем они во многом подобны эпистолярному жанру провансальской поэзии – так называемым «любовным приветствиям» («*salut d'amour*»). Сцена, в которой героиня получает первое «любовное приветствие», извлекая его из оперения лебедя и с нетерпением читая (vv. 151-288), занимает четвертую часть лэ (137 из 534 стихов) и композиционно находится в центре повествования [12, p. 302]. По мысли Элизабет По, весь этот эпизод, который обычно квалифицируется как «эпизод с лебедем», представляет из себя, помимо всего прочего, «эпизод с любовными приветствиями (*saluts d'amour*)» [12, p. 303]. Э. По отмечает, что Мария Французская была не первая, кто интегрировал «любовные приветствия» в повествовательную ткань и указывает на письма в анонимном романе об Энее, написанном чуть раньше сборника «Лэ» Марии, и на знаменитые «Героиды» Овидия, возможно, послужившие моделью для средневековых авторов.

Э. По подчеркивает, что в посланиях, включенных в «Милон», прослеживается трехчленная структура, характерная, в частности, для провансальских любовных приветствий: *salutatio*, *narratio*, *petitio* [12, p. 308-309]. В «Милоне», по словам исследовательницы, можно найти примеры нескольких таких «любовных посланий». Укажем на такие композиционные

части посланий (отметив все же, что у Марии письма даны в восприятии читающих героев, – она их пересказывает, но не цитирует, поэтому точнее было бы говорить здесь о «квази-письмах»).

На первую часть письма – приветствие («salutatio») – указывают стихи, из которых героиня узнает имя своего корреспондента: «В начале письма нашла имя своего возлюбленного "Милон"» («Al primier chief trova 'Milun' / De sun ami cunut le nun...»). Со второй частью письма, так называемым «рассказом» («narratio»), в котором содержится его суть, соотносится, как кажется, повествование о любовных страданиях Милона:

*...les granz peines e la dolur
que Milun suefre nuit e jur.
Ore est del tut en sun plaisir
de lui ocire u de guarir [8, p. 230].*

*И ночью и днем Милон
испытывает ужасные страдания.
Лишь от воли дамы зависит,
жить ему или умереть.*

Наконец, на третью часть письма, просьбу («petitio») героя, указывают следующие строки:

*S'ele seüst engin trover
Cum il peüst a li parler,
par ses letres li remandast
e le cisne li renveiaist.
Primes le face bien garder,
puis si le laist tant jeüner
treis jurs que il ne seit peüz;
li briés li seit al col penduz;
laist l'en aler: il volera
la u il primes conversa [8, p. 230].*

Если бы она смогла изобрести уловку,

*чтобы встретиться с ним,
ей нужно лишь известить его письмом,
отправив к нему лебедя.*

*Для начала достаточно позаботиться о птице,
а потом оставить ее без еды на три дня,
перед тем как прикрепить к ее шее письмо
и позволить птице улететь:
она отправится туда, откуда прилетела.*

Подчеркнем, что в тексте этого лэ Мария Французская использует слово «приветствие», которое непосредственно соотносится с интересующей нас жанровой номинацией: «и обрадовался приветствию», «e des saluz se rehaita» [8, р. 232].

Как пишет Э. По, в «Милоне» можно найти два традиционных для жанра «любовных приветствий» мотива, встречающихся в соответствующих стихотворениях трубадуров Арнаута де Марейля, Раймбаута Оранского или Фолькета де Романс. В «любовных приветствиях» этих поэтов, во-первых, содержатся уверения, что все благое исходит от адресата письма. Этому мотиву соответствует приведенный выше стих, который описывает чувства Милона: «Ne puet senz lui nul bien aveir» (ст. 273). Во-вторых, трубадуры настаивают на том, что жизнь автора письма находится в руках его возлюбленной. Этому мотиву соответствует еще один стих, приведенный выше: «лишь от воли дамы зависит, жить ему (Милону – *Н.Д.*) или умереть» [12, р. 309-310].

Итак, лэ о Милоне, в котором, отметим, Мария использует древнейший эпический сюжет о битве отца с сыном, осовременивается в духе куртуазной поэзии, благодаря вводу в текст лэ «любовных посланий» – распространенного жанра поэзии трубадуров.

В лэ о Жимолости любовное послание героя занимает также важнейшее место. В этом лэ Мария разрабатывает знаменитую кельтскую легенду о Тристане и Изольде. И, как пишет Мария, это «лэ о Тристане и королеве, об их любви, что была так совершенна, «qui tant fu fine» (прилагательное «fin», равно

как и словосочетание «*fin'amors*» (*fine amur*) довольно сложно для перевода, тем более, что у нас, по понятным причинам, нет устоявшейся традиции передачи куртуазного языка). Обратим внимание на то, что Мария, характеризуя любовь Тристана и Изольды, единственный раз в сборнике употребляет сочетание *fineamur* (*fin'amors* на языке трубадуров, старопровансальском), используя, таким образом, одно из ключевых понятий средневековой куртуазной литературы, отождествляя тем самым любовь Тристана и Изольды и утонченную любовь рыцаря-трубадура к своей Даме. «Любовь к Даме, – как пишет М.Б. Мейлах, – порождающая самое содержание "куртуазности" у трубадуров, реализуется в бесконечном совершенствовании куртуазной личности. Она является источником всякого внутреннего движения и прогресса. Любовь становится абсолютным критерием духовной ценности и дает уникальные привилегии куртуазному индивидууму, нейтрализуя все традиционные иерархии, возрастные и прочие оппозиции и возводя его в сан куртуазии» [2, с. 95].

Таким образом, лэ Марии созвучно с «куртуазной» версией романа о Тристане Тома, в котором, как доказал Лазар, «все согласуется с идеологией *fin'amors*» [2, с. 161]. Тристан «Жимолости» – настоящий куртуазный влюбленный, уже почти забывший свое кельтское «прошлое». Он «несчастен и задумчив», «*dolent e pensis*», так как томится в разлуке со своей любимой, королевой Изольдой, замужней дамой. Как и трубадур, Тристан испытывает любовную муку, он даже близок к смерти, так как «не может удовлетворить свои желания», «*il nen ad ses volentez*».

Кульминация лэ – встреча влюбленных, которая принесла им «очень большую радость»:

Dedenz le bois celui trova

que plus amot que rien vivant.

Entre els meinent joie mult grant [8, p. 266].

В лесу она нашла того,

кто любил ее сильнее всех,

Они испытали очень большую радость.

Мария здесь избегает слов, типичных для описания любовных встреч в ее лэ (*acoler, baisier, sentir, dru, estreindre*) и говорит только о «радости», которую испытали влюбленные. Как «радость» («*Joü*») трубадуров, так и «радость» («*Joie*») Марии, не имеет ни мистической, ни метафизической ценности, которую ей приписывали некоторые медиевисты [14, p. 110; 10, p. 117]. Подтверждения этому можно найти и в романе о Тристане, и в лирике трубадуров.

Пытаясь понять характер «радости» куртуазного влюбленного, М. Лазар обратился к роману о Тристане, где есть строки, чудесно передающие то, что Тристан Тома понимал под этим важным понятием куртуазного универсума: «Тристан, удаленный от двора, думает о жизни, которую ведет королева Изольда и завидует Марку, который получает удовольствие, находясь рядом с ней»: «Я мучаюсь от того, что не обладаю Вами, / эту радость Вы доставляете королю» («*Pur vostre corssu jo em paine, / Li reis sa joie en vos maine...*»).

Об этом же характере радости пишет и другой исследователь лирики трубадуров, Жак Ветштейн: «подготовительный этап, завоевание счастья, тоже сопровождается радостью, но она не так сильна, как та "абсолютная радость", которая достается возлюбленному милостью Дамы» [14, p. 91].

Небесполезным будет обратиться и непосредственно к текстам трубадуров XII-XIII вв. Так, Раймбаут Оранжский, беря в помощники самого Бога, надеется на радости, которые дама доставит ему вопреки всем лстивым предателям: «*mas ar Dieu lau m'a lberga joys / mal grat dels fals lausengiers croys*» [13, p. 14]. Бернар де Вентадорн, прося свою даму о милости, говорит, что будет осчастливлен, если получит «поцелуи, объятия и прочие удовольствия»: «*s'ilh ja m'acola, nim bayu*» [4, p. 76]. Гильом IX, равно как и Маркабрюн (см. его кансону «*En abriu*», «В апреле», описывающую, как и V кансона первого трубадура, плотскую сторону любовных отношений трубадура с его дамой и так же содержащую обсценную лексику), радуется довольно конкретным

утехам и воспеваает все плотские радости этого мира – «*Totz lo jois del mon*» [14, р. 110]).

Заканчивая повествование, Мария сообщает, что воспоминания о встрече с королевой побуждает Тристана, как и трубадура, сочиняющего кансоны, вдохновляясь встречами с прекрасной дамой, создать лэ:

*Pur la joie qu'il ot eüe
de s'amie qu'il ot veüe [...]
Tristram ki bien saveit harper,
en aveit fet un nuvel lai* [8, р. 266-268].

*Благодаря радости, которую он испытал,
увидев вновь свою подругу, [...]
Тристан, который был искусным арфистом,
сочинил новое лэ.*

Обратимся теперь к самому посланию Тристана (ст. 51-82). Посмотрим, для начала, на структуру этого послания и вспомним уже анализируемое нами выше квази-послание из «Милона». Есть основания полагать, что структура письма Тристана повторяет структуру «любовных посланий», «*saluts d'amour*» трубадуров. Действительно, мы легко выделим первую часть, «*salutatio*»: «*de sun cultel escrit sun nun*», «ножом вырезал на ней свое имя» (сравним с первой частью послания Милона: «в начале письма нашла имя своего возлюбленного «Милон»). Вторая часть – «*narratio*» – сообщает королеве (и читателям), что Тристан долгое время скитался и жил в лесу, наконец, в третьей части, «*petitio*», Тристан просит возлюбленную о встрече и сообщает, что его жизнь находится в руках королевы. В этих строках мы узнаем мотив, характерный для «любовных посланий» трубадуров, о котором писала Э. По: «трубадуры настаивают на том, что жизнь автора письма находится в руках его возлюбленной».

На протяжении долгого времени ученые выдвигали различные гипотезы, касающиеся текста послания Тристана и способа его передачи [5, р. 238-255]. Большинство исследователей отвергают возможность написания на палочке такого длинного письма и дают различные объяснения словам Марии. Так,

некоторые ученые (Лео Шпитцер [9]) давал символическую трактовку этому эпизоду, полагая, что Изольда поняла послание своего возлюбленного «сердцем» (Шпитцер), а не прочитала его на палке. Другие предлагали компромисс: Тристан вырезал на палке лишь имя и, возможно, строки 77-78: «Bele amie, si est de nus: / Ne vuz sanz mei, ne mei sanz vus» (Пьер ле Жанти). Также было выдвинуто предположение о существовании письма, предуведомляющего Изольду о палочке, которая будет являться знаком скорой встречи влюбленных (Судр).

Однако сама Мария ни словом не обмолвилась, ни о символической роли ветки орешника, ни об отдельно вырезанных строках, ни о ранее посланном письме Тристана. Поэтесса очень ясно говорит: «Tutes les lettres i conut», «распознала на ней все буквы». Поэтому мы, вслед за рядом исследователей (Шоэпперл, Франк, Кэгнон, Демоль [5; 9; 6]), склонны видеть в послании Тристана огамическую надпись.

Итак, мы показали, что характер героев и отношений в лэ «Жимолость» Марии Французской созвучен любовной концепции трубадуров, *fin'amors* и пришли к выводу, что хотя «куртуазное» лэ о Жимолости еще хранит память о своих бретонских, кельтских истоках (эпизод с посланием Тристана, написанным, видимо, древним кельтским алфавитом – огамом), оно написано под влиянием концепции любви, воспетой в кансонах провансальских трубадуров и, возможно, провансальского жанра «любовных приветствий».

Подведем итоги. В ряде лэ Марии система ценностей куртуазного универсума накладывается на «бретонский материал», который вследствие этого трансформируется: Мария освобождает кельтские сказания от их наиболее архаичных языческих элементов, обогащает ключевыми понятиями лирики трубадуров (такими как «радость» и «мера»), в ее лэ можно заметить, наконец, и влияние отдельных жанров провансальской лирики, например, любовной эпистолы («salut d'amour»).

Список литературы:

1. Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
2. Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М., 1975.
3. Aarne A., Thompson S. The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. Helsinki, 1928.
4. Bernart de Ventadorn. A bilingual edition of the love songs of Bernart de Ventadorn in Occitan and English. Lewiston, New York, 1999.
5. Cagnon M. Chievrefeuil and the ogamic tradition // Romania. Vol. 91. 1970. P. 238-255.
6. Demaules M. Notices sur le lai du Chèvrefeuille // Tristan et Yseult. Les premières versions européennes. Paris, 1995.
7. Fraser V.M. The songs of Peire Vidal, translation & commentary, Peter Lang, printed in Germany, 2006.
8. Lais de Marie de France, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke. Paris, 1990.
9. La "Lettre sur la baguette de coudrier" dans le Lai du Chievrefueil // Romania. 1946. Vol. 69. P. 80-90.
10. Lazar M. Amours courtois et fin' Amors dans la littérature du XII siècle. Paris, 1964.
11. Marcabru. A critical edition. Cambridge, 2000.
12. Poe E.W. Marie de France and the salut d'amour // Romania. 2006. Vol. 124. P. 301-323.
13. Raimbaut d'Orange. Quand resplendit la Fleur Inverse. Babel, 1990.
14. Wettstein J. «Mezura». L'idéal des troubadours, son essence et ses aspects. Genève, 1974.

Сведения об авторе:

Долгорукова Наталья Михайловна – аспирант Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН; докторант Сорбонны (Париж-4);

преподаватель НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Data about the author:

Dolgorukova Natalia Mikhailovna – graduate student of Gorky Institute of World Literature (Russian Academy of Sciences); Doctoral Candidate of Paris-4 Sorbonne; Lecturer of the Higher School of Economics (Moscow, Russia).

E-mail: Natalia.dolgoroukova@gmail.com.