

**Борис А. Новак**  
*Университет в Любляне, Словения*

## **РОЛЬ Ф.ПРЕШЕРНА В ФОРМИРОВАНИИ ВЕНКА СОНЕТОВ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ**

"Венок сонетов" — одна из вершин творчества Прешерна и одно из самых блестящих художественных достижений словенской и европейской поэзии. Мы сознательно подчеркиваем мировое значение этого произведения, поскольку представляется, что все еще недостаточно осознан тот факт, что именно "Венок сонетов" Прешерна — самый большой вклад словенского слова в кладовую мировой литературы.

Поэт написал это в высшей степени совершенное произведение во второй половине 1833 г. за необыкновенно короткое время, в творческом порыве. Впервые "Венок" был напечатан в приложении к газете "Illyrisches Blatt" 22 февраля 1834 г. (№ 16), в 1847 г. он был включен в книгу "Poezije" Прешерна.

"Венок сонетов" создан Прешерном в зрелый период его творчества. Для раннего творческого периода поэта было характерно использование элементов доромантической поэтики с явным влиянием просветительской системы ценностей: поскольку индивидуальность поэта как романтического субъекта еще не сформировалась, мы имеем здесь дело с текстами, представляющими собой и объективное видение мира, и выразительное повествование поэта. В соответствии с общеевропейским доромантическим периодом Прешерн в своем раннем творчестве охотно использует форму баллады и романса, которые в плодотворном синтезе лирических, эпических и драматических элементов адекватно выражают представления поэта о человеческой судьбе (особенно любви) и в то же время, благодаря эпическому началу, скрывают раннимую душу поэта, позволяя воспринимать сюжеты как истории, а не как лирические исповеди. Поскольку раннее творчество было повествовательным, Прешерн творчески использует

ритмику и выразительные средства народного творчества, что также характерно для доромантической эстетики.

Зрелый период творчества Прешерна знаменуется кристаллизацией романтического видения мира и судьбы человека. Круг словенской интеллектуальной элиты, к которому в начале тридцатых годов XIX в. принадлежал Прешерн, страстно заботился о статусе словенского языка, его, как бы сегодня сказали, "культурной идентификации", а также связи национального, "домашнего" творчества с европейскими течениями. Друг Прешерна Матия Чоп познакомил поэта с теорией братьев Шлегелей, которая среди прочего требовала использования романских поэтических форм, якобы наиболее приемлемых для выражения романтических чувств.

Сообщение Чопа упало на плодотворную почву: Прешерн блестяще адаптировал форму романского стиха средних веков и Возрождения к народно-поэтическому словенскому языку. Что касается ритма стихов, чаще всего используется ямб, а также *terza rima*, или, как его еще называют, *tercini Dante* (введение в "Крещение при Савице"), а также *otava rima*, или *stancii* ("Первая любовь", "Прощание с молодостью" и само "Крещение"), и, конечно, ведущая стихотворная форма европейской лирики — сонет. Первым автором словенского сонета, поэтом, который создал его модель, остающуюся каноном всех более поздних словенских сонетов, является Франце Прешерн.

Если к перечисленному добавим античный гекзаметр, испанскую глоссу, французский триолет, словенскую адаптацию немецкого стиха нибелунгов, арабские газели и некоторые другие поэтические формы, то мы сможем по достоинству оценить виртуозное овладение ритмической организацией стиха Прешерном и трепетное отношение, с которым он многие чужие формы "пересаживал" в лоно словенского языка и придавал им такое естественное звучание, что они ощущаются как родные, словенские.

Но Прешерн не только "пересаживал" поэтические формы — его заслуга более значительна: он открыл и утвердил настоящую природу словенского поэтического языка; своим тонким языковым слухом ощутил закономерности ритма словенского стиха, а

техникой стиха определил основные правила словенского стихотворчества для будущих поколений поэтов.

Перенятый словенцами от итальянцев одиннадцатистопный ямб (*endecasillabo giambico*) называют "лашки" стих. Если сравнить *endecasillabo* у Данте и Петрарки с таким же стихом у Прешерна, можно найти как многочисленные ритмические параллели, так и некоторые интересные различия. Например, у Данте и Петрарки преобладают женские рифмы, хотя их ритмика допускает и мужские рифмы, и дактиль. В сонетах Прешерна мы находим ямб исключительно с женскими окончаниями, которые из-за более мягкого ритма и большего числа повторяющихся гласных в большинстве случаев более благозвучны, чем мужские рифмы. Очевидно, Прешерн воспринимал это как способ выражения "высокой поэзии" в противоположность мужским рифмам дактиля, характерным для баллад и романсов, или эпической поэзии, которая была ритмически и лексически связана с народной песней и традицией. Эта изысканность ритмической структуры стиха в поэзии Прешерна еще более необычна, если учесть, что в других его произведениях часто встречаются мужские рифмы, а также дактилические, или так называемые расширенные мужские рифмы (например: *prišla — deklica*). Но мужские рифмы поэт употребляет только в эпических стихотворениях, перекликающихся с народной поэзией, особенно с балладами и романсами, которые, очевидно, воспринимает как "низкие" литературные жанры.

Цезура — будучи творческим элементом силлабо-тонического стихотворения, выполняет роль самого сильного средства выражения в испанском стихе, важное место занимает во французском стихе, но в итальянском из-за большой роли ударения относительно невыразительна — в поэзии Прешерна хотя и появляется, но имеет еще меньше значения, чем в итальянском стихе. (В словенской теории стиха этот вид цезуры получил название "режа"). Учитывая место цезуры, итальянская стихотворная теория различает одиннадцатистопный стих (*endecasillabo a minore*), в котором цезура находится в первой половине стиха, и большой одиннадцатистопный стих (*endecasillabo a maiore*), где цезура — во

второй половине стиха. Отношение между большим и малым одиннадцатистопными стихами в итальянской поэзии уравновешено, но у Прешерна, а также в последовавшей за ним словенской поэзии в большинстве случаев представлен малый одиннадцатистопный стих, что можно считать спецификой словенского варианта одиннадцатистопного ямба.

Итальянский сонет, несмотря на свою строгость, разрешает определенную вольность в распределении рифм. В противоположность богатству возможных вариантов последовательности рифм у Данте и особенно у Петрарки, у Прешерна в организации сонета находим только канонические варианты. Так, во всех 42 сонетах в "Poezijah" Прешерна (включая и пятнадцать сонетов "Венка сонетов") в четверостишьях используется только один тип рифм (АВВА-АВВА). Среди вариантов рифм в терции сонета Прешерн употреблял только пять из возможных, среди которых абсолютно преобладает вариант (CDC-DCD). Очевидно, что самый канонический вариант рифмы (АВВА-АВВА, CDC-DCD) он ощущал как выразительное средство "высокого" искусства. Правильность этого суждения подтверждает и то, что отступления от этого канонического правила рифмовки поэт позволил себе только в некоторых сонетах "более легкого" комического жанра. Так, в "Ljubeznjenih sonetih", "Zabavljivih sonetih" мы встречаем рифмы, которые для итальянского сонета обычны, но в поэтике Прешерна являются отступлением от канона: два примера повторения рифмы (*rime replicate*: CDC, CDE), один случай оборотных рифм (*rime invertite*: CDD, CEE), два случая со следующим расположением рифм: CDD-CEE и два случая рифм CCD-ЕЕС, которые особенно интересны, поскольку характерны для французского сонета.

Вспомним, что среди всех сонетов (и вообще среди всех стихотворений, написанных одиннадцатистопным ямбом) у Прешерна нет ни одного случая стихов с мужской рифмой. Исключительное использование женских рифм Прешерн ощущал как формальный признак "высокой литературы", посвященной самым важным темам — любви, жизни и национальной идее. Выбор жанра, а также эвфонических и ритмических средств указывает на четкое

осознание Прешерном различий между лирической и эпической поэзией, в соответствии с принятыми в древности характеристиками этих литературных жанров и в соответствии с самим именем "лирика" (от древнегреческого музыкального инструмента лиры). Поэт ощущал лирику как поэзию, которая близка к музыке, поэтому должна "ангажировать" и звуковой, и ритмический потенциал языка, в то время как в эпических стихах гораздо более простая организация. Строгость в выборе языковых средств несомненно указывает на желание Прешерна при помощи лирики поднять словенский язык на уровень европейского просвещения и употреблением самых изысканных форм доказать его гибкость и красоту. Прешерн создал благозвучную ритмическую норму словенского стиха, сохранившуюся и в дальнейшем, хотя развитие поэзии пошло в направлении все более активного использования мужских рифм и дактиля.

Уже сама форма сонета содержит потенциальную возможность объединения в более крупную целостность — цикл. Число циклов сонетов в истории европейской поэзии буквально необозримо. В словенской поэзии объединение сонетов в циклы также одно из характерных явлений. Практику объединения сонетов в циклы вводит уже Прешерн (см. его "Ljubeznjene sonete" и "Sonetje nesreče"). В такого рода объединении отдельные сонеты сохраняют свою самостоятельность и самодостаточность (например, сонет "Vrbi" можно читать и понимать без ссылок на остальные сонеты), в то же время на уровне цикла содержание сонетов углубляется.

В этой связи обратим внимание на терминологическую путаницу, которая связана с тем, что некоторые известные циклы сонетов в европейской лирике носят жанровое имя *corona* (итал.) — венки, но по складу своему отличаются от сонетного венка, созданного Франце Прешерном. Чтобы подчеркнуть это различие, мы будем для циклических форм разных венков употреблять выражение "венки сонетов".

Выражением *corona* итальянское литературоведение в самом широком смысле обозначает "серии сонетов, связанных между

собой тематически" (Orlando 1994). Первые примеры такого понимания относятся еще к XIII в. Так, глава тосканской поэтической школы Guittone d'Arezzo (около 1235-1294 гг.), который изобрел так называемый двойной сонет (*sonetto doppio*), написал венок сонетов о семи смертных грехах. Позже эту тему использовал в венке и Фазио дегли Уберти (*Fazio degli Uberti*) (около 1305 — около 1367 гг.). Один из членов тосканской поэтической школы, Фолгоре ди Сан Гимигнано (*Folgore di San Gimignano*), который жил в последней трети XIII и первой трети XIV вв., сочинил два венка сонетов. В итальянской теории и истории литературы термином *corona* обозначаются и стихотворные письма, написанные в форме сонета. К *corona* принадлежит и обширное сочинение под названием "Il Fiore" (Цветок), которое составляют не менее 232 сонетов и которое по интерпретации знаменитого литературоведа Гианфранко Цонтини (*Gianfranco Contini*), возможно, написано Данте. Для нас интересно, что, кроме тематических связей, во всех сонетах использован единственный вариант рифм АВВА-АВВА, CDC-CDC, а это как раз тот самый канонический способ рифмовки, который Прешерн любил больше всего.

Венок сонетов — удачная форма для полемических и сатирических целей, Так, Аннибал Царо (*Annibal Caro*) в середине XVI в. сочинил цикл сонетов "Mattacini", направленный против Людовико Цастельветро (*Lodovico Castelveto*); другой поэт, Гиамбатиста Маринов (*Gianbattista Marino*), в начале XVII в. сочинил венки "Murtoleide", направленный против Гаспаро Муртоло (*Gasparo Murtolo*).

Несмотря на то что поэтический язык начиная с последней трети XIX в. не придерживался строгих традиционных поэтических форм, венки сонетов притягивали самых амбициозных поэтов. Так, знаменитый Giosue Carducci в 1883 г. напечатал венки из двенадцати сонетов под французским названием "Ca ira" в сборнике "Rime nuove". Известный плохой славы декадент Gabrielle D'Annunzio венки сонетов сочинял неоднократно: первый раз цикл из двенадцати сонетов под названием "Le adultere" напечатан в сборнике "Intermezzo" 1894 г., затем в 1904 г. в книге "Elektra" —

обширный венок "Le citta del silenzio", включающий 56 сонетов; в том же году в сборнике "Alcyone" он поместил венки из девяти сонетов под названием "La corona di Glaucos".

Один из самых известных венков сонетов в английской и мировой поэзии создал John Donne в 1633 г.: венок из семи сонетов, описывающий ключевые события жизни Иисуса Христа, которые представляют собой введение в одно из самых главных произведений — цикл "Holy Sonnets". Великий английский поэт и мистик John Donne этот пролог из сонетов назвал итальянским словом "La Corona". Это название в контексте его религиозно-поэтического видения очень важно, т.к. лавровый венок, венок поэта, сравнивается с терновым венком Христа. John Donne углубляет символическое значение жанрового названия "венки" (*corona*), которое акцентировали уже первые итальянские сонетисты, разработавшие эту циклическую форму: сонеты в этом цикле расположены как лепестки в вечной чаше или как цветы в венке. Тем самым подчеркивается круговая целостность бытия. В то время, очевидно, люди ощущали мир как целостность, как космос (древнегреческое слово *космос* означает не только вселенную, но и порядок, убранство, отсюда и этимологическая связь со словом *косметика*). Круг — идеальная, совершенная форма мира, образ целостности и упорядоченности космоса, где одни и те же элементы постоянно повторяются и возвращаются; "вечное возвращение одного и того же" гарантирует человеку безопасность, наполняет смыслом существование.

Если учесть это метафизическое значение круговых поэтических форм, можно прийти к заключению, что венок сонетов — это "mikrokosmos", который означает и "makrokosmos". При этом существенное значение имеет то, что лепестки в чаше венка создают круг, так же как отдельные цветки в венке. Это заключение подтверждает и подробный анализ Christofera Kleinhenz (1988).

John Donne с глубокой саморефлексией ощутил и выразил, что круговая форма отождествляет начало и конец стихотворения, которым в контексте своего мистического видения он придал значение Начала и Конца.

*The ends crowne our workes, but Thou crown'st our ends,  
For, at our end begins our endless rest  
The first last end, now zealously possest  
With a strong sober thirst, my soule attends.*

Первый стих в буквальном переводе означает: конец венчает нашу работу, но Ты венчаешь наш конец... Этот парадоксальный риторический оборот с религиозной диалектикой в поэтическом творении реализует отношение между человеком — поэтом и Богом, где конец человеческой жизни отождествлен с новым началом круговой вечной Божьей истины и настоящей жизни по ту сторону человеческой смерти, и в то же время определяет саму форму — переплетение стихов в круговой форме венка сонетов, где конец каждого стихотворения является началом следующего.

Как отмечают С.А. Патриды в комментарии к изданию "The Complete English Poems of John Donne" (1985) и за ним русский литературовед А.Б. Шукшин в своей замечательной статье о русском сонетном венке, *corona* Donne должна означать поэтический образ католического "розария" или венка Девы Марии. Шукшин правильно утверждает, что выражение Donne "The first last" перекликается с "Апокалипсисом": "Я альфа и омега, — говорит господь Бог, — который есть, который был и который придет, государь ваш". Добавим к этому, что основной принцип сонетного венка, по которому последний стих каждого сонета повторяется как первый стих следующего сонета, на поэтическом языке выражает пророческое библейское предсказание "И последние будут первыми".

Сонетный венок больше, чем цикл, — это циклическая поэма, где ритмические, эвфонические, текстуальные, мотивные и тематические связи между отдельными сонетами так сильны, что, несмотря на самостоятельность отдельных сонетов, содержание венка значимо во всей полноте только на уровне целостности. Иначе говоря, мы можем читать сонет из "Венка сонетов" Прешерна отдельно, но весь его содержательный потенциал раскрывается только на уровне венка как целостности, в сложной сети отношений со всеми сонетами.

Оригинальное имя для венка сонетов было предложено итальянцами: "Corona di sonetti". Эту форму изобрели члены так называемой Сиенской академии, которая была создана в 1460 г. Литературоведение, к сожалению, не имеет сведений о венке сонетов "из первых рук". Записи этих правил дошли до нас из более поздних источников: Giovanni Maria Crescimbeni, каноник некоей церкви в Риме, а также член Аркадии одной из многочисленных римских литературных академий, записал правила венка сонетов в своей книге "L'Istoria della vulgar poesia", которая вышла в Венеции в 1731 г. Запись этих правил содержится в работе P.G. Bisso "Introduzione alla volgar poesia" (Венеция, 1794). Следуя Crescimbeni, "corona di sonetti" состоит из пятнадцати сонетов, последний из которых называется магистральным. В нем собраны первые и последние стихи всех четырнадцати сонетов: первый сонет начинается первым стихом магистрального сонета, второй — вторым и т.д. Таким образом, магистральный сонет обрамляет круговую структуру образа венка. Первые и последние стихи каждого сонета повторяются трижды: третий раз в магистральном сонете. Поэтому Прешерн в первом стихотворении "Венка сонетов" коротко и остроумно определяет магистральный сонет как "песню, три раза пропетую" (в переводе Корша "Три раза эта песня в нем пропета").

Многочисленные словенские исследователи творчества Прешерна по праву восхваляли совершенную композицию "Венка сонетов". Но при этом в большинстве случаев мы имеем дело с интерпретациями, которые акцентируют прежде всего архитектуру стиха, т.е. искусственную природу сонетного венка. Самым радикальным в этом направлении был Август Жигон (1906—1907), но и Борис Потерну обращает внимание на архитектуру сонетного венка. Автор настоящей статьи в противоположность этим мнениям считает, что "венки" — заглавие поэмы Прешерна — необходимо понимать буквально, особенно в связи с образом этого поэтического произведения, которое в большой степени основано на парадигме цветов. Сонетный венок — произведение не искусственного, неорганического мира, а исключительно живая природная форма, которая подражает цветку: сонетный венок — это

вечная чаша, где в середине царствует магистральный сонет, который, как лепестки в цветке, окружают отдельные сонеты.

К сожалению, не сохранилось ни одного экземпляра сонетного венка, написанного членами Сиенской Академии. Изобретатели сонетного венка оставили только правила создания этой циклической формы, и мы даже не знаем, была ли она реализована. По данным, которые сохранились, можно судить, что члены этой академии понимали сонетный венок как стихотворную задачу, как упражнение в умении сочинения стихов и подбора рифм, как игру образованных дворян. Сама Сиенская Академия принадлежит широкому движению петраркизма, сторонники которого нередко увлекались формальными играми и упражнениями, забывая, что их идеал Петрарка был мастером не только формы и языка, но главным образом поэтом настоящей, чувственной, глубокой, полной боли и радости любовной поэзии. Даже если сонетный венок был реализован, то на основании анализа поэтической продукции членов Сиенской Академии можно предположить, что это была всего лишь изысканная стихотворная игра. Светозар Петрович, один из виднейших знатоков поэзии, несмотря на поиски, не нашел ни одного примера сонетного венка, относящегося ко времени создания самих правил, т.е. ко времени итальянского Возрождения. Возможно, Прешерн был первым, кто реализовал эту поэтическую форму. Остается открытым вопрос о состоянии немецкого сонетного венка во время барокко: хотя эта циклическая форма у немцев появилась в нескольких вариантах (как пародия) только в XX в., литературовед Отто Кнорих (1992) утверждает, что "появление венка сонетов на немецком языке можно проследить уже во время барокко (образец у G.Schochu)", но при этом ссылается на оценки Альфреда Бермана (*Einfuehrung in den neueren deutschen Vers: von Luther bis zur Gegenwart*, 1989), писавшего, что "в Германии сонетный венок никогда не проснулся к настоящей жизни".

Если предположить, что кто-нибудь из членов Сиенской академии или из более поздних поэтов в других национальных литературах когда-нибудь и сочинил сонетный венок по этим правилам, то словенский поэт Франце Прешерн был первым, кто в

эту сложную форму вдохнул настоящий художественный дух. Форму стихотворной игры он поднял на уровень большой поэзии, самой форме придал другое значение, так что после него как в словенской, так и в других поэзиях сонетные венки сочиняют только по поводу значительных событий или большого чувства.

Прешерн строгие правила сонетного венка еще более усложнил введением акростиха — посвящения Юлии ("Primisovi Ju!ji"). Само слово *акростих* переводится с древнегреческого языка как "внешний стих". Можно представить себе, в какой шок привело оглашение имени его любимой в замкнутом буржуазном обществе того времени, основанном на строгих правилах. Поскольку Прешерн понимал, что цензура, несомненно, препятствовала бы такому неслыханному общественному скандалу, то он в экземпляре для цензуры изменил порядок начальных слов в некоторых стихах магистрального сонета и таким образом убрал акростих. После того как цензор просмотрел венок сонетов, исправляя некоторые слова, поэт заново создал акростих, но, поскольку казалось, что внесены несущественные исправления, никто на это не обратил внимания. Последствия известны: осмеяние окружения и окончательная потеря надежды, что адвокат с либеральными политическими убеждениями и непрочным социальным статусом может жениться на барышне из богатой люблянской буржуазной семьи.

После сонетного венка Прешерна эта форма стала мифической, ею выражались только самые глубокие и высокие экзистенциальные познания. Матяж Кмецл в своей художественно-литературной теории (*Mala literarna teorija*, 1977) приводит интересный факт, что словенская литературная история зарегистрировала более чем 50 сонетных венков после Прешерна. Кроме эпигонских вещей, некоторым авторам в эту форму удалось вдохнуть художественную силу. Так, вершиной словенской лирики считаются два сонетных венка Францета Балантича (второй, к сожалению, не окончен). После второй мировой войны эту изысканную форму использовал Янез Менарт ("*Ovenela krizantema*", *Prva jesen*, 1955) и автор этой статьи, опубликовавший 4 сонетных венка в сборнике "Кронание" (*Kronanje*, 1984) и "*Zemljevid odsotnosti*" ("*Žarenje*", 2003).

В сокровищницу мировых поэтических форм словенская поэзия внесла даже сонетный венок сонетных венков. Эту крайне сложную композицию реализовали Митя Шарабон, Влентин Цундрич (восемь раз) и Янко Модер. Интересный анализ этой структуры сделал Михаэль Бергант (*Sonetni prelom: samozaložništvo in cikličnost kot osrednji determinanti Cundričeve lirike*, 1994).

Сонетный венок Франце Прешерна дал толчок распространению этой формы в русской и других славянских литературах. Ключевую роль при этом сыграл русский перевод сонетного венка, напечатанный впервые в журнале "Русская мысль" в 1889 г., Ф. Коршем, талантливым поэтом и переводчиком, знаменитым филологом и академиком. Отклик на этот перевод среди русских поэтов был очень широк, он вызвал настоящую лавину сонетных венков в русской поэзии. Корш как профессор Московского университета повлиял и на своего студента Валерия Брюсова, одного из ведущих поэтов русского символизма и тонкого исследователя поэтических форм. Вполне возможно, что именно под влиянием перевода Коршем "Венка сонетов" Прешерна Брюсов и сам сочинил два сонетных венка. Шишкин и Майя Рыжова указывают, что примеру Брюсова последовали многие ведущие русские поэты, среди которых знаменитый символист Вяч. Иванов, М. Волошин, С. Кирсанов, М. Дудин и др. Начиная с конца XIX в. венок сонетов фигурирует как форма русской поэзии, однако ее распространение в русской литературе, несомненно, связано с Прешерном.

Казалось, что с появлением авангардной лирики во второй половине XIX в. и с модернистским движением XX в. время процветания сонетного венка как строгой и изысканной формы безвозвратно прошло, но в последние десятилетия мы вновь становимся свидетелями интереса к этой форме, что могло быть и следствием постмодернистской реабилитации литературной традиции. Здесь следует заметить, что, кроме русской, можно привести примеры сонетных венков в немецкой, сербской, хорватской и нидерландской поэзии и, конечно, большой интерес эта изысканная и редкая поэтическая форма вызывает у составителей многочисленных литературных лексиконов и справочников.

Мастер хорватского поэтического слова Луко Палетак встретился с сонетным венком как переводчик поэзии Прешерна, но в своем собственном сонетном венке "*Silazak na vrh*" (1997) эту строгую поэтическую форму он еще более усилил слоговым подходом: первый сонет однослоговый (каждый стих составляет только один слог), второй сонет составляют двустопные стихи, третий сонет состоит из трехстопных стихов и т.д. Четырнадцатый сонет состоит из стихов, в которых четырнадцать стоп, так что магистральный сонет образует форму треугольника, где стихи по длине нарастают от одного до четырнадцати слогов. Палетак, очевидно, последовал эксперименту Б.А. Новака в стихотворениях *Glas, Podoba* из цикла *Podoba in glas*, где стихи по длине нарастают или убывают. Цикл был опубликован в сборнике *Mojster nespečnosti*, вышедшем в 1995 г., Палетак сделал прекрасный перевод этого цикла на хорватский язык и напечатал его в 1997 г.

Недавно (в 2000 г.) вышли два связанных между собой сонетных венка нидерландских поэтов: Wiel Kusters сочинил венок "Наслаждение дома" (*Woongenot*), Huub Beurskens "Наслаждение в путешествии" (*Reisplezier*). Сборник озаглавлен "Два сонетных венка" (*Twee sonnettenkransen*) — это означает, что нидерландцы употребляют для обозначения этой формы то же название, что и немцы (*Sonnettenkranz*). Как пример интереса к этой форме напомним о блестящей современной американской поэтессе Филлис Левин (*Phillis Levin*), хорошо знающей словенскую поэзию. Она в своем творчестве пропагандирует сонетный венок как форму высокой поэзии. Таким образом, приведенные примеры свидетельствуют о широком международном распространении поэтической формы сонетного венка, что подтверждает замечательные творческие достижения словенского романтика Франце Прешерна.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Kleinhenz C., 1988, *The Early Italian Sonnets: The First Century*.  
Knoerich O., 1992, *Lexikon lyrischer Formen*. Kroener.  
Orlando S., 1994, *Tecniche di poesia, La metrica italiana*. Bompiani.  
Prešern F., 1997, *Silazak na vrh*, Republika. V. LIII. N 7-8.