

Научная статья

УДК 82-1/-9

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9722



Венок сонетов: проблемы генезиса и становления жанровой формы

Л. Г. Акопян

Ереванский государственный университет

(г. Ереван, Республика Армения)

e-mail: levon_hakobyan@bk.ru

Аннотация. Согласно общепринятой, но неподтвержденной точке зрения, венок сонетов возник в XIII в., однако первые образцы этой жанровой формы известны лишь с XVI в. От современного (канонического) венка эти произведения отличаются нерегламентированным количеством текстов и отсутствием магистрала. Тематическое и стилевое многообразие венков эпохи барокко дает основание полагать, что им предшествовали более ранние, но донныне не обнаруженные венковые формы. При отсутствии соответствующего текстового материала время возникновения венка сонетов можно уточнить на основе изучения формально-поэтических предпосылок, необходимых для возникновения этого сверхтекстового образования. Форма венка определяется двумя факторами: сцепленностью сопредельных текстов и кольцевой организацией сверхтекстового единства. Первый обеспечивается повтором последнего стиха предшествующего текста в начале последующего. Истоки этого поэтического приема обнаруживаются в творчестве провансальских трубадуров, создавших специфическую форму цепных строф (*coblas carfinidas*); иной способ строфического сцепления разработали галисийско-португальские поэты (*leixaprén*). Другим фактором является повтор первого стиха начального текста в конце последнего. Несмотря на дословное совпадение, эти стихи семантически не равны друг другу, так как последний стих, обогащенный предшествующим контекстом, обретает новые смысловые характеристики. Одной из первых поэтических форм, совмещающих начало и конец текста, был рондель, созданный в XV в. Рассмотрение средневековых поэтических жанров с точки зрения венкообразующего потенциала позволило обосновать вывод о том, что только форма сонета соответствует требованиям, необходимым для организации поэтического венка. Исследованный материал позволяет утверждать, что, вопреки распространенной точке зрения, неканонический венок сонетов не мог возникнуть в XIII в., потому что весь комплекс формально-поэтических условий зарождения этого жанрового образования сформировался лишь в конце XV в., так что венок сонетов не мог зародиться в более ранний период.

Ключевые слова: венок сонетов, предыстория, цепные строфы, *coblas carfinidas*, *leixaprén*, кольцевая композиция

Для цитирования: Акопян Л. Г. Венок сонетов: проблемы генезиса и становления жанровой формы // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 4. С. 82–104. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9722

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9722

The Crown of Sonnets: Problems of Genesis and Genre Formation

Levon G. Hakobyan

Yerevan State University
(Yerevan, Republic of Armenia)

e-mail: levon_hakobyan@bk.ru

Abstract. The established, yet unconfirmed, viewpoint states that the crown of sonnets originated in the 13th century, although the first known instances of this genre form belong to the 16th century. These works differ from the modern (canonical) crown by the unregulated number of texts and the absence of the master sonnet. The thematic and stylistic variety of the Baroque crowns suggests that certain sonnet crown sequences did exist before the 16th century, albeit they are still undiscovered. In the absence of relevant texts, the study of the formal poetic preconditions required for the emergence of the crown of sonnets could clarify the time of the appearance of this supertextual form. Two factors determine the structure of the crown: the cohesion of adjacent texts and the ring-like organization of the supertextual unit. The first refers to the repetition of the last verse of the preceding text at the beginning of the following one. This poetic technique originates from the Provençal troubadours, who created a specific form of chained stanzas (*coblas capfinidas*); the Galician-Portuguese poets discovered another form of strophic concatenation (*leixapren*). The second factor is the repetition of the first verse of the initial text at the end of the last one. Despite the verbatim coincidence, these verses are not semantically equal to each other, since the last verse, enriched by the previous context, acquires new semantic characteristics. One of the first poetic forms that combines the beginning and end of the text was the rondel, created in the 15th century. The examination of medieval poetic genres from the point of view of their crown-forming potential led to the conclusion that only the sonnet form meets the requirements for a poetic crown. The studied material suggests that, despite the common opinion, the non-canonical crown of sonnets could not appear in the 13th century, as the entire complex of formal poetic conditions for the emergence of this genre form developed at the end of the 15th century.

Keywords: crown of sonnets, prehistory, chained stanzas, *coblas capfinidas*, *leixapren*, ring composition

For citation: Hakobyan L. G. The Crown of Sonnets: Problems of Genesis and Genre Formation. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2021, vol. 19, no. 4, pp. 82–104. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9722 (In Russ.)

1. Загадки ранней истории венка сонетов

История западноевропейского венка сонетов мало изучена, поэтому многие проблемы, связанные с развитием этой жанровой формы, остаются нерешенными. Особенно много вопросов возникает в связи с начальным этапом зарождения и становления венка сонетов в европейской поэзии. Насколько нам известно, специальных исследований, посвященных этому вопросу, нет, а те краткие исторические сведения, которые представлены, в частности, в русскоязычной научной литературе (см.: [Шульговский: 490], [Квятковский: 73], [Тимофеев: 98], [Федотов: 468]), сводятся к одному положению: венок сонетов был изобретен в XIII в., вскоре после того как была создана новая стихотворная форма, получившая название «сонет».

Трудно сказать, кто и когда выдвинул впервые эту идею, однако в неявной форме она была представлена уже в XVIII в., в третьем издании трактата Дж. М. Крешимбени «*L'Istoria della volgar poesia*» /«История поэзии на народном языке»/. В этом издании автор впервые обращается к рассмотрению структуры венка сонетов, предварительно выделив «четыре прекрасных образца» («*quattro bellissimi esempj*»), которые, с его точки зрения, предшествовали творениям «сиенских поэтов <...> обнаруживших верный способ плетения венков» («... i Poeti Sanesi <...> ritrovarono il vero modo di tesser corone») [Crescimbeni: 211, 214]. В числе этих предтеч исследователь называет и два произведения («венка») знаменитого поэта XIII в. Фольгоре да Сан Джиминьяно — «*Sonetti dei mesi*» /«Сонеты месяцев»/ и «*Sonetti della settimana*» /«Сонеты недели»/.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что ни «венки» Фольгоре, ни упоминаемые Крешимбени два других произведения, созданные Ченне далла Китарра д'Ареццо и Фацио дельи Уберти, не имеют ничего общего с венками сонетов¹.

Эти произведения представляют собой жанрово-тематические объединения, которые в современной терминологии определяются как (поэтический) цикл. Но термин *цикл* вошел в литературный обиход лишь в эпоху романтизма [Михайлов: 640–641], так что ни в XIII в., ни во времена Крешимбени

его еще не было. Мы полагаем, что именно здесь кроется причина недоразумения: в итальянской поэтической традиции XIII в. слово «венки» употреблялось в значении, которое позже — уже в XIX в. — закрепилось за термином «цикл» для обозначения группы произведений, объединенных по определенному принципу. Таким объединением является, например, пространное собрание сонетов «La corona amorosa» /«Любовный венки»/ неизвестного автора XIII в., выбравшего себе псевдоним Amico di Dante (*Poeti del Duecento*: 718–779).

Как видим, понятие *венки сонетов* обозначало разный круг литературных явлений в поэзии XIII в. и в жанровых дефинициях более поздних эпох. Причину этого семантического расхождения следует, по-видимому, искать в самом наименовании жанровой формы, представляющем собой поэтическую метафору, которая в средневековой поэзии не имела еще строгого терминологического статуса и не соотносилась с той жесткой системой особым образом сцепленных текстов, которая сегодня именуется венком сонетов. Это, в принципе, и понятно: новая для поэтической культуры XIII в. форма сонета должна была пройти определенный временной путь утверждения в художественном сознании поэтов той эпохи, прежде чем стать компонентом сложно организованной системы. Созданные в этот период сонеты если и могли вступать в какие-либо межтекстовые связи, то только в относительно свободные жанрово-тематические объединения, но никак не в строго упорядоченное и взаимосвязанное единство, каковым является венки сонетов, концепцию которого, кстати говоря, еще нужно было создать.

Таким образом, вопреки распространенной точке зрения, мы полагаем, что западноевропейский венки сонетов не мог возникнуть в XIII в. Но отсюда следует естественный вопрос: а когда же зародилась эта поэтическая форма?

Дело в том, что наиболее ранние из дошедших до нас образцов этой жанровой формы относятся ко второй половине XVI в. От современного венка сонетов создания поэтов этого периода отличаются двумя существенными особенностями. Первая — это отсутствие магистрала. Наши наблюдения над венками итальянских и английских поэтов эпохи барокко²

позволяют утверждать, что эти ранние формы вовсе не предполагали наличия магистрала, а «сплетенность» текстов обеспечивалась лишь повторением последних и первых стихов сопредельных сонетов, а также повтором первого стиха начального сонета в последнем стихе завершающего текста. Вторая особенность — это нерегламентированное число поэтических текстов, входящих в состав венка сонетов.

Однако здесь возникает парадоксальная ситуация, «спровоцированная» все тем же Крешимбени. В главе, именуемой «О венках и всех других разновидностях связанных вместе сонетов» (том 1, книга III, гл. IX), он пишет о том, что еще в середине XV в. Сиенская академия установила канон венков сонетов, предусматривающий не только сцепленность четырнадцати сонетов, но и обязательное наличие магистрала. Здесь мы не будем приводить пространную цитату из его трактата (см.: [Шишкин: 188]), просто обратим внимание на то, что его описание сиенского канона вполне соответствует современному представлению о структуре венка сонетов [Crescimbeni: 214]. В описании итальянского автора вызывает недоумение то обстоятельство, что при весьма подробном представлении структурных особенностей венка сонетов он не называет ни одного создателя канонического венка, ни одного заглавия, не говоря уже о самих текстах. На фоне изобилующего цитатами и богато документированного поэтическими образцами трактата отсутствие иллюстрированного материала в этой главе дает основание полагать, что самому Крешимбени эти венки сиенских академиков не были известны. Не называет конкретных венков и другой автор, Джованбатиста Биссо, который в своем исследовании «*Introduzione alla volgar poesia*» /«Введение в поэзию на народном языке»/, написанном спустя более полувека после трактата Крешимбени, говорит не только о канонической венковой форме, но и о различных модификациях венка сонетов [Bisso: 179–185]. Тем более удивительно, что до сей поры не обнаружено ни одного образца магистрального венка сонетов, созданного сиенскими академиком по их собственным предписаниям: трудно поверить, что столь изощренная поэтическая форма могла вдруг внезапно исчезнуть, не оставив следа. Возможно, разыскания

в этой области помогут в будущем более определенно ответить на этот вопрос, а пока мы вернемся к нашим рассуждениям о безмагистральных венках эпохи барокко.

Конечно, венки XVI–XVII вв. не являются столь изощренными поэтическими формами, как современный венок сонетов, но, тем не менее, они представляют собой достаточно сложную сверхтекстовую организацию. Можно ли полагать, что именно в эту эпоху и зародилась эта жанровая форма? Такая точка зрения имела бы право на существование, если бы не тематическая широта и стилевое многообразие венков сонетов XVI–XVII вв., свидетельствующие о вполне сложившемся облике и разработанности (с учетом названных особенностей) венков этого периода. А тематика их действительно обширна: от покаянных признаний леди Мери Рот до религиозно-мистических переживаний Джона Донна, от панегириков Торквато Тассо до гневных обличений и инвектив Аннабала Каро. Исходя из этого, мы полагаем, что венкам сонетов XVI в. предшествовали пока еще не обнаруженные более ранние образцы венковых форм³.

Поскольку история литературы не располагает этими ранними формами венка сонетов и, следовательно, невозможно точно определить время возникновения этой жанровой формы, мы поставили перед собой задачу подойти к рассматриваемому вопросу с другой стороны, а именно: выявить комплекс формально-поэтических факторов, наличие которых было необходимо для возникновения ранних форм венка сонетов. Мы исходили из гипотезы о том, что столь сложная сверхтекстовая организация, каковой является форма венка сонетов, не могла возникнуть спонтанно, фактически из ничего, и ее зарождению должен был предшествовать определенный период становления самой идеи цепных межтекстовых связей. Из этого следует, что для решения проблемы происхождения венка сонетов необходимо обратиться к истории становления и развития поэтических форм, основанных на принципах межстрофических и межтекстовых сцеплений. Иначе говоря, для выявления генезиса венка сонетов следует обратиться к вопросам предыстории венковых форм.

В обыденном читательском сознании два литературных понятия — *венок* и *сонет* — неразрывно связаны друг с другом. Это, конечно, справедливо, но лишь отчасти, потому что, вообще говоря, венки можно создавать и на основе других строфических и твердых поэтических форм. Так, о потенциальной возможности создания венка на основе триолета говорил И. С. Рукавишников [Рукавишников], а Г. А. Шенгели изящно продемонстрировал сущность венка на модели катрена [Шенгели: 308].

Мы полагаем, что если в словосочетании «венок сонетов» сместить акцент с понятия «сонет» на понятие «венок», то есть, говоря другими словами, с жанровой категории (сонет) на аспект межтекстовых взаимодействий (венок), то в результате можно получить достаточно объективную картину происхождения и становления этой жанровой формы. Для этого необходимо разъять ставшее устойчивым словосочетание «венок сонетов» на составные части и рассмотреть каждый из компонентов в отдельности.

2. Поэтический венок

Если попытаться представить основополагающие параметры ранних (т. е. безмагистральных) венков вне связи с их жанровой составляющей, то можно выделить два наиболее существенных фактора, определяющих этот тип сверткестовой организации:

а) сцепленность компонентов, обеспечиваемая повтором последнего стиха предшествующего текста в начале последующего;

б) сцепленность первого и последнего текста, проявляющаяся в повторении первого стиха начального текста в конце последнего.

Каждый из этих факторов прошел длительный путь развития в европейской поэзии, и каждый из них сыграл свою роль в становлении жанровой формы венка, поэтому, изучая генезис венка сонетов, мы считаем необходимым остановиться на истории развития каждого из названных факторов.

2.1. Цепные строфы

Известно, что средневековая европейская поэзия унаследовала от провансальских трубадуров не только куртуазную тематику, но и многие поэтические жанры и формальные приемы. К числу последних относится и разработанная ими специфическая форма цепных строф, именуемая *soblas carfinidas*, суть которой заключается в том, что в первом стихе последующей строфы повторяется значимое слово или словосочетание из последнего стиха предыдущей строфы [Paden: 852]. Впервые эта строфическая форма была описана в трактате Гильема Молинье «*Leys d'amors*» /«Законы любви»/, созданном в 1328 г. и представляющем собой свод провансальской грамматики, стилистики и поэтики. Однако автор предпочел продемонстрировать суть *soblas carfinidas* не на примере межстрофических сцеплений, а на более компактном материале межстиховых повторов:

«*Verges sendiers verays e pons.*
Pons de salut e clara **fons.**
Fons de purtat e viva **dotz.**
Dotz quels peccatz deneia totz.
Vos nos guidatz Verges Maria
E mostratz nos del cel la via».

«*Дева, истинная стезя и мост,*
Мост спасения и чистый **родник,**
Родник чистоты и живой источник,
Источник, смывающий все грехи.
Веди нас, Дева Мария,
И с небес укажи нам путь»⁴.

(Подстрочный перевод)

Далее Молинье добавляет: «То, что мы делаем здесь в стихах (*bordos*), может быть сделано и в строфах (*soblas*)» [Las Flors...: 280, 281]. Трудно сказать, почему Молинье не привел пример строфической разновидности *soblas carfinidas*, а ограничился лишь скупым указанием на возможность этой формы межстрофических сцеплений. Для наглядного представления строфической формы *soblas carfinidas* мы приведем начальные строфы одной кансоны знаменитого трубадура Арнаута Даниэля:

<p>«Chanson do·ill mot son plan e prim Farai puois que botono·ill vim E l'aussor cim Son de color De mainta flor E verdeia la fuoilla, E·il chant e·il braill Son a l'ombraill Dels auzels per la bruoilla.</p>	<p>«Песню, слова которой просты и изящны, Слагаю, когда распускаются почки ивы И когда самые высокие вершины Раскрашены многими цветами И зеленью листьев, И пение и трели птиц Звучат в тени Кустарника.</p>
--	--

<p>Pel bruoill aug lo chan e l refrim E per tal que no·m fassa crim Obre e lim Motz de valor Ab art d'Amor Don non ai cor que·m tuoilla; Ans si be·m faill La sec a trail On plus vas mi s'orguilla.</p>	<p>Из кустарника я слышу песню и щебет, И, дабы никто не упрекнул меня, Я обрабатываю и шлифую Достойные слова Согласно искусству Любви, От которой не хватает духу отречься; Напротив, хоть и избегает она меня, Я следую за ней по пятам, Пусть и горделива она со мной.</p>
--	--

<p>Val orguill petit d'amador <...>»</p>	<p>Мало чего стоит гордость любящего <...>»</p>
---	--

(Arnaut Daniel: 12–17)

(Подстрочный перевод)

Вскоре эту форму строфической организации усвоила и итальянская поэзия XIII в. Так, в поэтическом наследии Гвидо Гвиниццелли есть стихотворения, построенные на сцепленных строфах *soblas carfinidas*, в том числе и наиболее известное его произведение — канцона «*Al cor gentil retpaira sempre amore...*» /«К благородному сердцу всегда возвращается любовь»/ (*Poeti del Duecento*: 460–464).

Провансальские *soblas carfinidas* как прием сцепления строф, судя по всему, получили широкое распространение, и, выйдя за пределы романского мира, эта техника получила развитие и в других культурных регионах Западной Европы. Подтверждением сказанному является модификация этой формы строфической организации в английской поэзии. Мы имеем в виду анонимную аллегорическую поэму XIV в. «*Pearl*» /«Жемчужина»/ (*Pearl*), состоящую из 20 разделов,

каждый из которых включает в себя по 5 строф, сцепленных по принципу *soblas carfinidas*.

Но вернемся к поэзии трубадуров, обратившись уже к другому культурному региону, и рассмотрим иной тип межстрофической связи, также сыгравшей, на наш взгляд, существенную роль в возникновении жанровой формы венка сонетов.

Для строго регламентированного церковными канонами средневекового европейского мира культ прекрасной дамы и вообще куртуазного поведения, разрабатываемый в поэзии провансальских рыцарей-трубадуров, был совершенно новым явлением, и поэтому эти темы и образы в скором времени распространились по всей западной Европе. В XIII в. импульс, заданный провансальцами, восприняли трубадуры Италии, Каталонии и Испании; в северной Франции эта традиция воплотилась в поэзии труверов, а в немецкоязычном мире она отразилась в творчестве «певцов любви» — миннезингеров.

Однако для нас наибольший интерес представляет поэзия галисийско-португальских трубадуров, которые не только продолжили традицию провансальской любовной лирики, но и обогатили ее новыми темами и образами. Это касается, в частности, оригинального жанра *cantigas de amigo* (*песни о друге*), который представляет собой своеобразный синтез куртуазной тематики и народной песенной традиции. Характерной особенностью этих *cantigas de amigo* является «гендерный» признак: эти песни слагаются поэтом от имени девушки, которая делится своими любовными переживаниями со своими наперсницами — матерью, сестрой, подругой и т. д. [Нарумов: 14].

Но галисийско-португальские трубадуры не только расширили тематику любовной лирики, но и обогатили ее новыми открытиями в сфере поэтической формы, в частности, в области строфики. Строфа (обычно трехстишие) состоит из двух частей — главной части, содержащей основную поэтическую информацию (в трехстишиях это стихи 1–2), и рефрена (последний стих). Рефрен — единственный неизменяемый компонент, который пронизывает весь поэтический текст, и, естественно, является связующим звеном между частями (строфами) данного текста. В галисийско-португальской поэзии строфы объединялись в группы по две, причем вторая

строфа группы представляла собой несколько видоизмененный вариант первой. Но самое примечательное — это оригинальный способ сцепления двух строфических групп, который называется *leixarén* (в русской транслитерации — *лейша-прен*)⁵; суть его заключается в том, что второй стих первых двух строф повторяется в качестве первого стиха в двух следующих. Проиллюстрируем сказанное на примере песни галисийского трубадура XIII в. Мартина Кодаша:

*«Mia irmana fremosa, treides comigo
a la igreja de Vigo u é o mar salido
e miraremos las ondas.»*

*«Моя прекрасная сестра, пойдем со мной
к церкви Виго, где бурное море,
и мы будем смотреть на волны.»*

*Mia irmana fremosa, treides de grado
a la igreja de Vigo u é o mar levado
e miraremos las ondas.»*

*Моя прекрасная сестра, радостно пойдем
к церкви Виго, где бушующее море,
и мы будем смотреть на волны.»*

*A la igreja de Vigo u é o mar salido
e verá i mia madre e o meu amigo
e miraremos las ondas.»*

*К церкви Виго, где бурное море,
придет и моя мать, и мой милый,
и мы будем смотреть на волны.»*

*A la igreja de Vigo u é o mar levado
e verá i mia madre e o meu amado
e miraremos las ondas.»*

*К церкви Виго, где бушующее море,
придет и моя мать, и мой любимый,
и мы будем смотреть на волны.»*

(Cohen: 515)

(Подстрочный перевод)

Стихотворение состоит из двух пар строф, причем вторая строфа каждой из частей (т. е. II и IV строфы) представляет собой слегка видоизмененный вариант предыдущей строфы. Эти изменения не касаются лишь последнего стиха строфы — рефрена. Рефрен, как неизменяемый компонент поэтического текста, не вступает с другими стихами в отношение лейшапрена⁶.

С нашей точки зрения, провансальские *soblas carfinidas*, равно как и галисийско-португальский *leixarén*, сыграли определяющую роль в становлении самой идеи поэтического венка. И все же межстрофические сцепления являются лишь одним из факторов, породивших эту жанровую форму.

2.2. Кольцевая композиция

Не менее существенное значение имело другое поэтическое открытие средневековых европейских поэтов — кольцевая композиция поэтического текста, основанная на повторении первого стиха в конце стихотворения.

Одной из первых, если не первой твердой поэтической формой, совмещающей начало и конец текста, был рондель, создателем которого считается французский поэт XIV в. Эташ Дешан (Eustache Deschamps).

Рондель представляет собой трехстрочную поэтическую форму (два четверостишия и одно пятистишие), основанную на повторе некоторых стихов в строго определенных позициях: 1=7=13 и 2=8. В качестве иллюстрации приведем образцовый пример этой поэтической формы, автором которого является французский поэт XV в. герцог Карл I Орлеанский:

<i>«Le temps a laissé son manteau De vent, de froidure et de pluye, Et s'est vestu de brouderie, De soleil luyant, cler et beau.</i>	<i>«Погода скинула свой покров Из ветра, из холода и из дождя И оделась в вышивку Из сияющего солнца, света и красоты.</i>
--	--

<i>Il n'y a beste, ne oyseau, Qu'en son jargon ne chante, ou crie: Le temps a laissé son manteau De vent, de froidure et de pluye.</i>	<i>Нет ни зверя, ни птицы, Чтобы не пели и не голосили на своем языке: Погода скинула свой покров Из ветра, из холода и из дождя.</i>
--	---

<i>Riviere, fontaine et ruisseau, Portent, en livrée jolie, Gouttes d'argent d'orfavrerie, Chascun s'abille de nouveau, Le temps a laissé son manteaux».</i>	<i>Река, родник и ручей Носят на своем красивом одеянии Серебряные капли от ювелира, Все оделось в новое, Погода скинула свой покров».</i>
--	--

(Charles d'Orléans, II: 115)

(Подстрочный перевод)

В истории европейской поэзии рондель сыграл менее определяющую роль, нежели другие созданные средневековыми поэтами твердые формы (триолет, рондо, секстина и др.). Что касается русской поэзии, то первые образцы ронделя появились в эпоху серебряного века в творчестве Вяч. Иванова, С. Парнок и в особенности И. Северянина, интенсивно

экспериментировавшего с этой поэтической формой. Однако здесь нас интересует не история ронделя, а лишь один из его формальных параметров — кольцевая организация, представляющая собой повтор первого и последнего стихов.

Известно, что начало и конец поэтического текста относятся к числу особо значимых его компонентов. Начальный стих задает не только определенный размер, ритм и ритмическое ожидание, но и тему, дальнейшее развитие которой может совпадать с «вероятностным прогнозированием» реципиента, а может и расходиться, порождая известный эффект обманутого ожидания (см.: [Арнольд: 28]). Более важную роль играет концовка поэтического текста, потому что «здесь завершается лирический сюжет. <...> Здесь формулируется итог, поэтическое “открытие”, ради которого, собственно, стихотворение было создано» [Сильман: 168].

Если с этой точки зрения посмотреть на кольцевую композицию поэтического текста, то можно отметить несколько важных моментов.

Во-первых, выступая в двух сильных позициях начала и конца, стих обретает особую смысловую нагрузку и значимость.

Во-вторых, в повторении одного и того же стиха в противоположных концах поэтического текста есть известная амбивалентность: с одной стороны, тема, задаваемая «на входе» первым стихом и развивающаяся на протяжении всего текстового пространства, «на выходе» необходимо должна разрешиться в некотором поэтическом заключении, естественно, отличном от начальной ситуации; с этой точки зрения, завершение поэтического текста тем же стихом, с которого он начинался, должно было бы заключать в себе если не логическое противоречие, то, по крайней мере, явную тавтологию. Но дело в том, что, несмотря на дословное совпадение, начальный и конечный стих семантически не равны друг другу. Как утверждает Ю. М. Лотман, «повторение, полное и безусловное, в стихе вообще невозможно» [Лотман: 158]. Ниже он пишет: «Различное положение текстуально одинаковых элементов в структуре ведет к различным формам соотносительности их с целым. А это определяет неизбежное различие трактовки. <...> Таким образом, “полный” повтор оказывается

неполным и в плане выражения (различие позиции), и, следовательно, в плане содержания» [Лотман: 166]. Это различие в плане содержания обусловлено тем, что последний стих текста, в отличие от первого, обогащен предшествующим контекстом произведения, позволяющим осмыслить или даже вовсе переосмыслить семантическое наполнение повторяющегося стиха.

Наконец, в-третьих, «встреча» одного и того же стиха в инициальной и в финальной позиции задает инерцию постоянного движения от начала к концу и обратно — возвращения к началу. Возникает, таким образом, идея кругового движения, что, в свою очередь, создает иллюзию бесконечного повторяющегося текста. С другой стороны, повторение начального стиха в конце текста является своеобразной поэтической реализацией одной из основных универсалий архаического сознания, связанной с идеей цикличности мира и вечного возвращения явлений.

Представленными соображениями мы попытались обосновать второй основополагающий фактор в процессе генезиса венка сонетов, связанный со сцепленностью начала и конца поэтического текста.

3. Сонет как основа венка

Теперь остается ответить на последний вопрос: почему, собственно, поэтические венки создавались на основе сонета, а не какой-либо другой твердой формы. Средневековый романский мир был особо изобретателен в плане создания новых поэтических форм и строфических композиций, но лишь сонет стал основой самой изящной, но и самой сложной сверхтекстовой организации. Чтобы объяснить эту особую прерогативу сонета, мы обратились к изучению комплекса формальных параметров, которым должен соответствовать поэтический текст, чтобы быть основой венка. Рассмотрим эти параметры по отдельности и соотнесем их с наиболее распространенными поэтическими формами средневековой лирики.

1. *Отсутствие внутритекстовых повторов стихов.* Это необходимое условие, поскольку дважды или даже трижды повторяющийся стих вполне может привести к тавтологичности некоторых текстов венка. Поясним это на примере

триолета, который состоит из восьми стихов, организованных по следующей схеме: АВаАабАВ (заглавными буквами отмечены повторяющиеся стихи). Как видим, в триолете один стих (А) повторяется трижды, а другой (В) — дважды. Заметим, что первые два стиха (1–2) повторяются в конце триолета (стихи 7–8). Здесь-то и кроется опасность тавтологии, поэтому поэтический текст, расположенный между стихами 7–8 должен концептуально отличаться от текста, созданного на основе стихов 1–2. Менее затруднительным, но все же достаточно сложным будет обеспечение смысловой самостоятельности текста, заключенного между стихами 4–5, и уж вовсе проблематичным будет сохранение концептуального единства целого в последнем тексте венка, образованном обратным переходом В–А, который связывает стихи 8–1.

2. *Отсутствие метрически укороченных или удлиненных стихов* в конце строфы или текста. Это условие в большей мере касается рондо, каждая строфа которого, как и весь текст, завершается повтором первого полустушия начальной строки стихотворения. Нетрудно представить себе, что при составлении венка из рондо последний укороченный стих первого текста станет началом второго текста, который будет теперь представлять собой не рондо, а нечто совсем иное. Таким образом, венок из рондо невозможен без разрушения самой этой твердой поэтической формы.

3. Для больших текстовых массивов, каковым является поэтический венок, существенное значение имеет *разнообразие рифм и форм рифменной организации*, позволяющее избежать фонической монотонности сверхтекстового единства. Составление венков из таких, например, твердых форм как сицилиана или триолет таит в себе опасность звукового однообразия клаузул. Особенно показательна в этом отношении секстина, каждая из шести строф которой строится на особой комбинации одних и тех же шести рифмующихся слов. На этих шести словах, в принципе, и основана эта твердая поэтическая форма. По мысли М. Л. Гаспарова, художественный эффект этой твердой формы заключается в том, что рифмующиеся слова переосмысляются в контексте новых строк [Гаспаров, 1989: 149]. Но то, что придает элегантность и поэтическую

пластику отдельной секстине, в системе воображаемого «венка секстин» неизбежно превратится в однообразно-назойливое чередование одних и тех же рифмующихся слов.

4. Относительно *небольшой объем стихотворения*. С формальной точки зрения, этот фактор существенной роли не играет, однако мы особо выделяем его, учитывая свойства оперативной памяти реципиента. Если для восприятия сцепленности сопредельных текстов их объем не имеет значения, то для осмысления воспринимающим сознанием «встречи» начала и конца поэтического венка необходимо, чтобы составляющие его компоненты были достаточно обозримы в плане количества стихов. С этой точки зрения, пространственные поэтические формы, такие, например, как секстина, состоящая из 36 стихов, не может быть компонентом венка.

В этом небольшом обзоре мы попытались выявить основные условия, необходимые для создания поэтического венка, а также объяснить причины, по которым такие твердые формы как секстина, рондо, рондель и триолет не могли стать основой венковой композиции.

Пожалуй, здесь следует остановиться еще на одной средневековой итальянской форме, зародившейся в XIV в. Речь идет об октаве, строящейся по схеме: abababcc, которая удовлетворяет всем вышеназванным условиям и, в принципе, вполне могла быть основой поэтического венка. Мы не можем определенно сказать, почему создатели венков обошли вниманием эту поэтическую форму; можем лишь предположить, что октава изначально воспринималась не как самостоятельный текст, а как строфа в составе более крупного произведения, и в этом своем качестве октава воплотилась в эпических поэмах Л. Ариосто, Т. Тассо и Л. Камозанса. Как некоторую функциональную параллель к октаве можно рассматривать «онегинскую строфу», которая настолько «привязана» к пушкинскому роману, что даже созданные в этой строфике отдельные стихотворения поэтов серебряного века (например, Ю. Балтрушайтиса и Игоря Северянина), воспринимаются не как твердая поэтическая форма, а как определенная строфическая композиция.

Представленный обзор средневековых стихотворных жанров охватил лишь некоторую часть твердых поэтических форм.

Мы обошли вниманием такие формы как виреле, вилланелла и др., которые, впрочем, также не соответствуют представленным нами условиям венковости.

Среди этой роскоши поэтических форм, созданных в романоязычной поэзии XIII–XV вв., исключительное место занимает сонет. Ни одна твердая форма не имела такой счастливой судьбы, как сонет: за все восемь столетий существования история этой поэтической формы никогда не прерывалась; лишь временами сонет отходил на второй план. Ни один другой жанр не сочетал в себе, с одной стороны, жесткую систему предписаний и запретов, а с другой — возможность жанровых трансформаций. К числу первых относятся ригористичные требования позднейших теоретиков к семантико-синтаксической организации строф и лексическому составляющему текста (запрет на повторение полнозначных слов). Вместе с тем, сонет имел множество национальных модификаций (итальянский, французский, английский) и формальных вариаций (сонет с кодой, опрокинутый сонет и пр.) [Гаспаров, 2004: 237–243].

Рассматривая эту твердую форму с точки зрения наших задач, мы приходим к выводу, что из всех средневековых поэтических форм один лишь сонет соответствует представленным выше условиям, по которым возможна организация поэтического венка: он вполне компактен по объему, в нем нет стиховых повторов, нет укороченных строк, наконец, разнообразии рифм (4–5) завершает характеристику этой поэтической формы в аспекте исследуемых нами проблем.

Вывод

Мы полагаем, что предпринятый обзор средневековых поэтических приемов и стихотворных форм, во-первых, достаточно последовательно представляет процесс исторического развития факторов, предопределивших генезис и становление венка сонетов, во-вторых, объясняет причину наших расхождений с мнением многих авторитетных исследователей относительно времени возникновения этой жанровой формы. Исследованный нами поэтический материал позволяет утверждать, что венок сонетов не мог возникнуть в XIII в., потому что

весь комплекс формально-поэтических условий зарождения этого жанрового образования был сформирован позже, в конце XV — начале XVI в., так что венок сонетов, с нашей точки зрения, не мог зародиться в более ранний период.

Источники

Arnaut Daniel — Les poésies d'Arnaut Daniel: réédition critique d'après Canello, avec traduction française et notes par R. Lavaud. Toulouse: E. Privat, 1910. 147 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/lesposiesdarna00arna/page/12/mode/1up> (23.02.2021).

Caro — Caro A. Opere / a cura di V. Turri. Bari: G. Laterza & Figli, 1912. Vol. 1. 359 p. [Электронный ресурс]. URL: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3ACaro%2C_Annibale_%E2%80%93_Opere_italiane%2C_Vol._I%2C_1912_%E2%80%93_BEIC_1781382.djvu&page=167 (23.02.2021).

Chapman — The Works of George Chapman: Poems and Minor Translations / with an introduction by Algerton Charles Swinburne. London: Chatto and Windus, 1875. 435 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/worksofgeorgecha00chapuoft/page/n117/mode/2up> (23.02.2021).

Charles d'Orléans — Poésies complètes de Charles d'Orléans. Revues sur les manuscrits avec préface, notes et glossaire par Charles d'Héricault. Paris: Ernest Flammarion, 1915. Tomes 1–2. 224+320 pp. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/posiescomplt00charuoft/page/114/mode/2up> (23.02.2021).

Cohen — Cohen R. 500 Cantigas d'Amigo: Edição Crítica / Critical Edition. Porto: Campo das Letras, 2003. 646 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/33843/6-cantigas%20d%27amigo501-648.pdf?sequence=25&isAllowed=y> (23.02.2021).

Donne — Donne J. A Critical Edition of the Major Works / ed. by John Carey. Oxford: Oxford University Press, 1990. 488 p.

Fazio degli Uberti — Fazio degli Uberti. I peccati mortali [Электронный ресурс]. URL: https://it.wikisource.org/wiki/I_peccati_mortali (23.02.2021).

Folgóre da San Gimignano — Folgóre da San Gimignano. Sonetti della settimana [Электронный ресурс]. URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Folg%C3%B3re_da_San_Gimignano (23.02.2021).

Massonio — Massonio S. Corona di dodici sonetti fatta in morte di don Filippo il Secondo d'Austria, rè di Spagna. Chieti: Appresso Isidoro Facij, 1601. 32 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/coronadidodiciso00mass/page/n3/mode/2up> (23.02.2021).

Pearl — Pearl [Электронный ресурс]. URL: <http://www.andystanton.co.uk/BillStanton/pearl/pearl0203.htm> (23.02.2021).

Poeti del Duecento — Poeti del Duecento / A cura di G. Contini. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1960. Tomo 2. 1002 p.

Tasso — Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe: in 4 vol. / a cura di Angelo Solerti. Bologna: Presso Romagnoli-Dall'Acqua, 1902. Vol. 4: Rime d'occasione o d'encomio. 387 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://ia802308.us.archive.org/24/items/lerimeditorquat00tassgoog/lerimeditorquat00tassgoog.pdf> (23.02.2021).

Wroth — Wroth M. A Crowne of Sonnets dedicated to Love [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20090403204354/http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/mary.html#%2844%29> (23.02.2021).

Примечания

- ¹ «Sonetti dei mesi», а также «венок» Ченне далла Китарра см. в (*Poeti del Duecento*: 405–419 и 422–434 соответственно). Ссылки на два других произведения приведены в разделе «Источники», см.: (*Folgóre da San Gimignano*) и (*Fazio degli Uberti*).
- ² Были рассмотрены следующие произведения: Annibal Caro *Corona / Венок / (Caro: 161–165)*; Torquato Tasso *Corona de le laudi de la serenissima Margherita Gonzaga d'Este duchessa di Ferrara / Хвалебный венок светлейшей Маргерите Гонзага д'Эсте, герцогине Феррары / (Tasso: 38–48)*; George Chapman *A Coronet for His Mistress Philosophy / Венец для его возлюбленной Философии / (Chapman: 38–39)*; Salvatore Massonio *Corona di dodici sonetti fatta in morte di don Filippo il Secondo d'Austria rè di Spagna / Венок из двенадцати сонетов на смерть дон Филиппа Второго Австрийского, короля Испании / (Massonio: 1–12)*; John Donne *La Corona / Венок / (Donne: 171–173)*; Lady Mary Wroth *A Crowne of Sonnets dedicated to Love / Венок сонетов, посвященных любви / (Wroth)*.
- ³ В этом отношении определенный оптимизм внушают изыскания в области истории русского венка сонетов. После того как В. Г. Подковырова ввела в научный обиход созданный В. Е. Чехихиным первый в русской литературе оригинальный венок сонетов, у исследователей появилась надежда на обнаружение и других произведений, созданных в этой жанровой форме. Так, Л. А. Сугай в статье 2013 г. писала о том, что более пристальное изучение русской поэзии «может открыть и другие забытые тексты и внести коррективы в историю венков сонетов

в России» [Сугай, 2013: 106], а через три года она сообщила об обнаруженных ею в архиве Ф. Е. Корша двух доселе неизвестных венков, созданных ученым под впечатлением переведенного им «Сонетного венка» Ф. Прешерна [Сугай, 2016].

⁴ Все иноязычные тексты переведены нами.

⁵ При транслитерации этого термина мы опирались на описание галисийско-португальской фонетики в кн.: [Вольф: 46–49].

⁶ Интересно отметить, что поэтическая композиция, сходная с галисийско-португальским лейшапреном, зародилась и в другом конце мира — в средневековой малайской поэзии. Речь идет о *пантуне* (или *пантуме*), вернее, об одной его разновидности — о *сцепленном пантуне* (малайск. *rantun berkait*). Сцепленный пантун — это поэтическая форма, представляющая собой произвольное количество четверостиший с рифмовкой *abab*, в которых четные стихи (т. е. стихи 2 и 4) одной строфы повторяются на нечетных местах следующего четверостишия (стихи 1 и 3). В правильно построенном пантуне последняя строка стихотворения повторяет первый стих начальной строфы, так что сцепленный пантун начинается и завершается одним и тем же стихом. В европейской литературе этот жанр впервые стали осваивать французские поэты XIX в. Леконт де Лиль, Ш. Бодлер и другие, после того как В. Гюго включил в свою книгу стихов «Les orientales» (1829) прозаический перевод пантуна «Бабочки», выполненный Э. Фуинэ. См.: [Brogan: 875–876]. Образцы русского пантуна см.: [Гаспаров, 2004: 224–227].

Список литературы

1. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. 1978. № 4. С. 23–31.
2. Вольф Е. М. История португальского языка. М.: Высш. шк., 1988. 264 с.
3. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. 304 с.
4. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: КДУ, 2004. 312 с.
5. Квятковский А. П. Венок сонетов // Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 72–74.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
7. Михайлов А. В. «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма // Гете И. В. Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. С. 600–680.
8. Нарумов Б. П. Формирование романских литературных языков. Современный галисийский язык. М.: Наука, 1987. 167 с.
9. Рукавишников И. С. Триолет // Словарь литературных терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-1621.htm> (23.02.2021).
10. Сильман Т. И. Концовка лирического стихотворения // Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 168–174.

11. Сугай Л. А. Венки сонетов // Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии: Монография. Ставрополь: Альфа Принт, 2013. С. 92–166.
12. Сугай Л. А. Тайнопись любви: неизвестные «сонетные венки» Ф. Е. Корша // Венок сонетологов и сонетистов. М.: Русское слово — учебник, 2016. С. 49–61.
13. Тимофеев Л. И. Венок сонетов // Литературная учеба. 1985. № 1. С. 98–101.
14. Федотов О. И. Сонет. М.: РГГУ, 2011. 601 с.
15. Шенгели Г. А. Техника стиха. М.: ГИХЛ, 1960. 312 с.
16. Шишкин А. Б. Русский венок сонетов: истоки, форма и смысл // *Russica romana*. Roma: La Fenice, 1995. Vol. 2. С. 185–207.
17. Шульговский Н. Н. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб.; М.: Издание т-ва М. О. Вольф, 1914. 523 с.
18. Bisso G. Introduzione alla volgar poesia. Roma: Stamperia Zempel, 1777. 432 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/introduzioneall00bissgoog> (23.02.2021).
19. Brogan T. V. F. et al. *Pantun* // *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* / A. Preminger and T. V. F. Brogan (Co-editors). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. P. 875–876.
20. Crescimbeni G. M. *L'Istoria della volgar poesia*. Venezia: L. Basegio, 1731. 480 p. [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.am/s?id=7mCeJ7xBdVMC&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (23.02.2021).
21. *Las Flors del gay saber estier dichas Las Leys d'amors — Les Fleurs du gai savoir, autrement dites Lois d'amour / Revue et complétée par M. Gatienn-Arnoult, mainteneurs. Première et Deuxième parties*. Toulouse: Typographie de J.-B. Paya, 1841. 365 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/lasflorsdelgaysa01gatiuoft/page/n7/mode/2up?view=theater> (23.02.2021).
22. Paden W. D. Occitan poetry // *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* / A. Preminger and T. V. F. Brogan (Co-editors). Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1993. P. 851–853.

References

1. Arnol'd I. V. The Importance of Strong Position for the Interpretation of a Literary Text. In: *Inostrannyye yazyki v shkole [Foreign Languages at School]*, 1978, no. 4, pp. 23–31. (In Russ.)
2. Vol'f E. M. *Istoriya portugal'skogo yazyka [History of the Portuguese Language]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1988. 264 p. (In Russ.)
3. Gasparov M. L. *Ocherk istorii evropeyskogo stikha [Essay on the History of European Verse]*. Moscow, Nauka Publ., 1989. 304 p. (In Russ.)
4. Gasparov M. L. *Russkiy stikh nachala XX veka v kommentariyakh [The Early 20th Century Russian Verse in Comments]*. Moscow, Knizhnyy dom Universitet Publ., 2004. 312 p. (In Russ.)

5. Kvyatkovskiy A. P. A Crown of Sonnets. In: *Kvyatkovskiy A. P. Poeticheskii slovar'* [Kvyatkovsky A. P. Poetic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966, pp. 72–74. (In Russ.)
6. Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)
7. Mikhaylov A. V. “The West-Eastern Divan” by Goethe: its Meaning and Form. In: *Gete I. V. Zapadno-vostochnyy divan* [Goethe J. W. West-Eastern Divan]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 600–680. (In Russ.)
8. Narumov B. P. *Formirovanie romanskikh literaturnykh yazykov. Sovremennyy galisiyskiy yazyk* [Formation of the Romance Literary Languages. Modern Galician Language]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 167 p. (In Russ.)
9. Rukavishnikov I. S. Triolet. In: *Slovar' literaturnykh terminov* [Dictionary of Literary Terms]. Available at: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-1621.htm> (accessed on February 23, 2021). (In Russ.)
10. Sil'man T. I. The Ending of the Lyric Poem. In: *Sil'man T. I. Zametki o lirike* [Silman T. I. Notes on Lyrics]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1977, pp. 168–174. (In Russ.)
11. Sugay L. A. The Crowns of Sonnets. In: *Traditsionnye stroficheskie formy i ikh zhanrovo-stroficheskie edinstva v russkoy poezii* [Traditional Strophic Forms and Their Genre-Strophic Units in Russian Poetry]. Stavropol, Al'fa Print Publ., 2013, pp. 92–166. (In Russ.)
12. Sugay L. A. Cryptography of Love: Unknown “The Sonnet Crowns” by F. E. Korsh. In: *Venok sonetologov i sonetistov* [The Crown of Sonnetologists and Sonnetists]. Moscow, Russkoe slovo — uchebnik Publ., 2016, pp. 49–61. (In Russ.)
13. Timofeev L. I. A Crown of Sonnets. In: *Literaturnaya ucheba* [Literary Studies], 1985, no. 1, pp. 98–101. (In Russ.)
14. Fedotov O. I. *Sonet* [The Sonnet]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2011. 601 p. (In Russ.)
15. Shengeli G. A. *Tekhnika stikha* [Verse Technique]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1960. 312 p. (In Russ.)
16. Shishkin A. B. Russian Crown of Sonnets: Origins, Form and Meaning. In: *Russica romana*. Rome, La Fenice Publ., 1995, vol. 2, pp. 185–207. (In Russ.)
17. Shul'govskiy N. N. *Teoriya i praktika poeticheskogo tvorchestva. Tekhnicheskie nachala stikhoslozheniya* [Theory and Practice of Poetic Creativity: Technical Principles of Versification]. St. Petersburg, Moscow, Izdanie tovarishchestva M. O. Vol'f Publ., 1914. 523 p. (In Russ.)
18. Bisso G. *Introduzione alla volgar poesia* [Introduction to Vulgar Poetry]. Rome, Stamperia Zempel Publ., 1777. 432 p. Available at: <https://archive.org/details/introduzioneall00bisssgoog> (accessed on February 23, 2021). (In Italian)
19. Brogan T. V. F. et al. Pantun. In: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press Publ., 1993, pp. 875–876. (In English)

20. Crescimbeni G. M. *L'istoria della volgar poesia* [*The History of Vulgar Poetry*]. Venezia, L. Basegio Publ., 1731. 480 p. Available at: https://books.google.am/s?id=7mCeJ7xBdBMC&printsec=frontcover&source=gb_s_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (accessed on February 23, 2021). (In Italian)
21. *Las Flors del gay saber estier dichas Las Leys d'amors — Les Fleurs du gai savoir, autrement dites Lois d'amour* [*The Flowers of Gay Knowledge, in Other Words Laws of Love*]. Toulouse, Typographie de J.-B. Paya Publ., 1841, part 1–2. 365 p. Available at: <https://archive.org/details/lasflorsdelgaysa01gatiuoft/page/n7/mode/2up?view=theater> (accessed on February 23, 2021). (In Occitan and French)
22. Paden W. D. Occitan Poetry. In: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press Publ., 1993, pp. 851–853. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Акопян Левон Георгиевич, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской литературы, факультет русской филологии, Ереванский государственный университет (ул. Алека Манукяна, 1, г. Ереван, Республика Армения, 0025); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4459-2277>; e-mail: levon_hakobyan@bk.ru.

Levon G. Hakobyan, PhD (Philology), Associate Professor, Head of the Chair of Russian Literature, Faculty of Russian Philology, Yerevan State University (Alex Manoogian 1, Yerevan, 0025, Republic of Armenia); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4459-2277>; e-mail: levon_hakobyan@bk.ru.

Поступила в редакцию / Received 23.06.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 02.10.2021

Принята к публикации / Accepted 12.10.2021

Дата публикации / Date of publication 15.11.2021