

Научная статья / Research Article

УДК 821.131.1.0

ББК 83.3(4Ита)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-1-105-134>

<https://elibrary.ru/SGBHNF>



© 2026. Ольга Турышева

Уральский федеральный университет

имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

Как читают Франческа да Римини и Паоло Малатеста?

© 2026. Olga N. Turysheva

B.N. Yeltsin Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia

How Do Francesca da Rimini and Paolo Malatesta Read?

Информация об авторе: Ольга Наумовна Турышева, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, ул. Мира, д. 19, 620002 г. Екатеринбург, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-3014-6153>

E-mail: oltur3@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена решению вопроса о характере чтения Франчески да Римини и Паоло Малатеста, героев пятой песни «Божественной комедии» Данте: читают ли они роман Кретьена де Труа «Ланселот, или рыцарь телеги» вслух или каждый про себя, вместе склонившись над страницами книги? При том, что в итальянской науке существует целое направление, посвященное исследованию образа Франчески, данный вопрос поставлен не был. Трудность его решения связана с тем, что в тексте «Божественной комедии» отсутствуют маркеры, определенно указывающие на характер чтения героев. Изучение проблемы опирается на имманентный анализ сцены, анализ перевода М.Л. Лозинского в сопоставлении с подстрочным переводом Г.Д. Муравьевой, историко-рецептивные исследования читательской культуры Средних веков и анализ живописной традиции в изображении данного эпизода «Божественной комедии». Обосновывается возможность двух вариантов в интерпретации характера чтения героев Данте. Согласно первому варианту, чтение Франчески и Паоло — это совместное безмолвное чтение, прерываемое взглядами в момен-

ты синхронно переживаемых фрагментов текста, чтение визуальное и визуализирующее прочитанное. Данная версия базируется на материалах по истории чтения и анализе подстрочника и перевода М.Л. Лозинского. Согласно второму варианту, чтение героев осуществляется по модели «чтец — слушатель», в рамках которой исполнение книги вслух принадлежит Франческа. Данная версия также опирается на анализ подстрочника и перевода М.Л. Лозинского, а также на анализ образа Франчески в итальянской науке. Автор статьи приходит к выводу о том, что в переводе М.Л. Лозинского на равных основаниях сосуществуют обе версии характера чтения Франчески и Паоло: и версия о синхронном чтении про себя, и версия об устном исполнении текста одним читателем для другого. Такое смысловое колебание в переводе связывается с той неопределенностью, которая отличает дантовскую сцену чтения.

Ключевые слова: Данте, «Божественная комедия», Франческа да Римини и Паоло Малатеста, чтение литературных героев, история чтения, «Божественная комедия» в переводе М.Л. Лозинского

Для цитирования: Турьшева О.Н. Как читают Франческа да Римини и Паоло Малатеста? // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 1 (33). С. 105–134. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-1-105-134>

Information about the author: Olga N. Turysheva, DSc in Philology, Assistant Professor, B.N. Yeltsin Ural Federal University, Mira St., 19, 620002 Ekaterinburg, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-3014-6153>

E-mail: oltur3@yandex.ru

Abstract: This article addresses the way the characters in the fifth canto of Dante's *Comedy*, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta, read. Specifically, it examines whether they read Chrétien de Troyes' novel *Lancelot, the Knight of the Cart* aloud or in silence while leaning together over the pages of the book. Even though a significant portion of Italian scholarship is devoted to the study of Francesca's image, this issue has not been specifically addressed. The challenge in resolving this question arises from the absence of clear markers in the text of the *Comedy* that distinctly indicate the nature of the characters' reading. The study is based on an immanent analysis of the scene, an analysis of Mikhail Lozinsky's translation as compared with Galina Muravyova's interlinear translation, historical and reception studies of medieval reading culture, and an analysis of the pictorial tradition in the depictions of this episode. The author substantiates the possibility of two variants in the interpretation of the nature of Dante's characters' reading. According to the first version, Francesca and Paolo's reading is a joint silent reading, interrupted by glances at moments when they experience fragments of the text simultaneously. This visual reading materializes what has been read. This version is based on materials on the history of reading and on the analysis of the interlinear translation and Lozinsky's translation. According to the second version, the characters' reading follows the "reader-listener" model, in which Francesca is responsible for reading the book aloud. This version is also based on an analysis of the interlinear translation and Lozinsky's translation, as well as on the analysis of Francesca's image in Italian scholarship. The author of the article concludes that in Lozinsky's translation the two versions of Francesca and Paolo's reading coexist on an equal footing: the version of simultaneous silent reading and the

version of the oral performance of the text by one reader for the other. This semantic oscillation in the translation is associated with the vagueness that characterizes Dante's reading scene.

Keywords: Dante, Divine Comedy, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta, literary characters' reading, history of reading, Lozinsky's translation of the Divine Comedy

For citation: Turyшева, O.N. "How Do Francesca da Rimini and Paolo Malatesta Read?" *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (33), 2026, pp. 105–134. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-1-105-134>

Наша статья представляет собой опыт ответа на вопрос, касающийся содержания знаменитого эпизода из «Божественной комедии» Данте. Это вопрос о характере чтения узников второго круга дантовского ада Франчески да Римини и Паоло Малатесты: читают ли они роман Кретьена де Труа «Ланселот, или рыцарь телеги» вслух или каждый про себя, вместе склонившись над страницами книги?

Ответ на этот вопрос отнюдь не очевиден, но при этом он представляется важным для понимания этой сцены «Божественной комедии». Внимание к этому аспекту в изображении читающих героев может способствовать выводам относительно характера отношений в их паре, характера их взаимодействия с читаемым текстом и, следовательно, содержания металитературной рефлексии самого Данте. Последнее, в свою очередь, может составить новую аргументацию в пользу неоднократно высказанного в дантологии мнения о том, что реакция Данте, завершающая нарратив пятой песни («Е caddi come corpo morto cade» [Данте, 2021, с. 94]), вызвана не только жалостью к Франческе и Паоло («di pietade» [Данте, 2021, с. 94]), но и не в последнюю очередь представляет собой признание им собственной ответственности перед читателем — за возможную причастность к читательским драмам в качестве представителя школы нового сладостного стиля (об этом, например: [Андреев, 2008]¹). Кроме

¹ Именно этим переживанием М.Л. Андреев объясняет падение Данте в финале песни: «Ответ Франчески подтвердил его наихудшие опасения: сводником была книга и ее автор, “Роман о Ланселоте” открыл влюбленным глаза на их чувство и победил последние сомнения, на муку вечным вихрем второго круга ада Франческу и Паоло обрекла, в конечном итоге, литература, любовная, куртуазная литература, провозгласившая любовь высшей и безотносительной ценностью. Получив подтверждение, Данте падает без чувств — не от сострадания, как часто думали, а от ужаса перед открывшейся ему истиной: он — один из виновников постигшей Франческу судьбы. И его дальнейший путь по загробным царствам — это, среди прочего, отречение от прежней поэзии, от ее лукавой красоты» [Андреев, 2008, с. 25].

того, ответ на вопрос о характере чтения героев Данте способствует пониманию того, как изменилось его отношение к куртуазной концепции любви, которой он придерживался в стильновистский период творчества.

Вопрос о характере чтения Франчески и Паоло до сих пор, как кажется, поставлен не был, хотя в итальянской науке сложилось целое направление, связанное с разноаспектным исследованием образа Франчески. В 2006 году журнал «Романья: искусство и история» издал тематический номер «Франческа да Римини, по следам мифа» [Francesca da Rimini, 2006], а Международный центр исследований Франчески да Римини с 2007 года проводит конференции, посвященные ее образу в «Божественной комедии» и последующем искусстве [Centro Internazionale di Studi Francesca da Rimini, 2025]. Эти и другие материалы в исследованиях дантовского образа позволяют выделить, как минимум, четыре наиболее популярных направления.

Во-первых, Франческа интересует науку как исторический персонаж — дочь сеньора Гвидо I да Полента, правителя Равенны, в доме которого Данте нашел пристанище после изгнания из Флоренции, и трагическую историю замужества которой Данте рассказал в пятой песни «Божественной комедии», а Боккаччо — в «Комментариях» к «Божественной комедии» [Воссассио, 1965]. Степень фикциональности этой истории до сих пор является предметом дискуссий в рамках этого исследовательского направления [Farina, 2022].

Во-вторых, Франческа интересует науку с точки зрения функционирования ее образа в разных видах искусств и его значения для искусства. Как пишет Ф. Ферруччо в предисловии к тематическому номеру журнала «Романья: искусство и история», посвященному Франческе, существует более двухсот пятидесяти литературных произведений, более трехсот картин и гравюр, более ста пятидесяти музыкальных произведений и более десяти фильмов, апеллирующих к дантовской героине [Francesca da Rimini, 2006].

В-третьих, сюжет Франчески изучается с точки зрения актуальности его звучания в рамках современных гендерных исследований историко-культурного плана [Pinto, 2008].

Наконец, Франческа фигурирует в науке как вечный образ, лежащий в основе художественной типологии героинь любовных сюжетов европейской литературы, т.е. с точки зрения его мифогенного потенциала, в качестве литературного архетипа неверной жены, к которому исследователи возводят и Эмму Бовари, и Анну

Каренину. Так, Р. Пинто, подробно разбирая сцену встречи Данте с Франческой, приходит к выводу о том, что образ Франчески в философии Данте антагонистически противопоставлен образу Беатриче: Франческа — воплощение чувственности и подчинения страсти, Беатриче — воплощение разума и свободной воли [Pinto, 2022].

Между тем, повторим, вопрос о характере чтения Франчески и Паоло в науке не поднимался, хотя важность читательской подоплеку преступления, совершенного Франческой и Паоло, отмечалась не раз. Р. Пинто в работе 2010 года отмечает, что ее вина у Данте непосредственно обусловлена тем обстоятельством, что она является читательницей куртуазного романа [Pinto, 2010a]. В куртуазном романе, как и лирике провансальских трубадуров складывается концепция *fin'amor*, «прекрасной любви», в рамках которой женщине предоставлялось право власти над чувствами и поступками влюбленного в нее рыцаря. По мысли Р. Пинто, в паре «Франческа и Паоло» «моральная активность» и «эстетическое первенство» (т.е. повествовательная инициатива) принадлежит именно Франческе — в соответствии с этикой *fin'amor*, получившей свое выразительное воплощение в романе Кретьена де Труа «Ланцелот, или Рыцарь телеги», который читают герои. Недаром в науке сама концепция куртуазной любви, предполагающая подчиненное положение возлюбленного перед лицом дамы, была описана именно на материале этого романа: в сочинении Гастона Пари «Lancelot du Lac, II: Conte de la Charette» (1883). Идею моральной и эстетической активности Франчески Р. Пинто подкрепляет важным аргументом: именно она выступает повествующим субъектом, отвечающим на просьбу Данте о рассказе, хотя та была адресована не только ей, но и Паоло.

В работе 2014 года Р. Пинто замечает, что Франческа тем не менее не следует модели развития любовных отношений, которая отражена в читаемом романе: в книге Кретьена де Труа инициатива поцелуя принадлежит королеве Геньевре, в то время как в рассказе Франчески именно Паоло «поцеловал, дрожа, [ее] уста» [Данте, 1992, с. 31] (пер. М. Лозинского). Исследователь объясняет эту «ошибку в чтении» тем, что Данте «переписывает отношения мужчины и женщины» в соответствии с религиозными требованиями времени: его героиня не проявляет инициативу, а принимает желание другого, что, очевидно, свидетельствует о дискредитации этики *fin'amor* в сознании Данте периода создания «Божественной комедии» [Pinto, 2014].

Еще одно важное замечание, сделанное Р. Пинто в анализе рассказа Франчески: она отрицает собственную ответственность за грехопадение, возлагая вину на других — книгу Кретьена де Труа и Амора, отказываясь от позиции смирения, чем, по мысли исследователя, также принципиально отличается от Беатриче [Pinto, 20106].

При всей важности предложенных наблюдений, вопроса о том, как читают Франческа и Паоло, цитируемый исследователь не касается. Решение этого вопроса затруднено тем, что в сцене отсутствуют прямые маркеры, определенно указывающие на тот или иной тип чтения. Такие маркеры отличают, например, другие знаменитые литературные сцены совместного чтения: Вертера и Лотты, Пламира и Раиды, Раскольникова и Сони. В романе И.В. Гете Вертер читает свои переводы Оссиана вслух по просьбе Лотты; в повести Д. Горчакова Пламир читает вслух «Страдания юного Вертера» по просьбе Раиды; в романе Ф.М. Достоевского Соня подчиняется требованию Раскольникова читать вслух евангельскую сцену. Процитируем эти выразительные фрагменты:

— У вас нечего почитать? — Оказалось, что нет. — В ящике моего стола лежит ваш перевод песен Оссиана, я еще его не читала, все **надеялась услышать в вашем чтении**, но это до сих пор почему-то не получалось. Он улыбнулся, пошел за тетрадью, но, когда взял ее в руки, его охватила дрожь и на глаза набежали слезы, когда он заглянул в нее. Он сел и **стал читать** [Гете, 1963, с. 419].

Пламенный слогъ автора получилъ новую душу **въ устах Пламира**. Всѣ оттѣнки чувствованій были выражены со всею точностію. Пламиръ находилъ подлинникъ сей книги въ сердцѣ своемъ... а сердце выражать умѣет. Раида сидѣла возлѣ него. Нечувствительно голова ее почти наклонилась на плечо Пламира; локоть ея касался его локтю, взоры на него устремлялись; **его голосъ проницалъ ей до внутренности сердца**, и она чувствовала такъ, какъ он выражалъ. Дыханіе ее становилось тягостно. По окончаніи одного періода, гдѣ авторъ изображалъ весь огонь пылающей любви, Пламиръ остановился, взглянулъ на Раиду. Взоры ихъ встрѣтились, и взаимное чувство, подобно электрической искрѣ, мгновенно изъ одного въ другое переселилось, и сотрясло сердца ихъ [Горчаков, 1796, с. 26–27].

— Про воскресение Лазаря где? Отыщи мне, Соня.

Она искося глянула на него.

— Не там смотрите... в четвертом евангелии... — сурово прошептала она, не подвигаясь к нему.

— Найди и **прочти мне**, — сказал он, сел, облокотился на стол, подпер рукой голову и угрюмо уставился в сторону, **приготовившись слушать**. <...>

Соня нерешительно ступила к столу, недоверчиво выслушав странное желание Раскольникова. Впрочем, взяла книгу [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 250].

В сцене чтения у Данте такой определенности в распределении ролей нет:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disïato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante»

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangëa; sì che di pietade
io venni men così com'io morisse.

E caddi come corpo morto cade.
[Данте, 2021, с. 92, 94].

В отношении этой сцены с уверенностью можно сказать только то, что чтение героев в рассказе Франчески выглядит синхронизиро-

ванным: она использует только форму множественного числа: «мы читали» («*leggiavamo*»), «мы прочли» («*leggemmo*»), «мы больше не читали» («*non leggemmo*»). Также о синхронности чтения может свидетельствовать и фраза «*Per più fiare li occhi ci sospinse quella lettura*» (в подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой «Не раз наши взгляды встречались над книгой» [Данте, 2021, с. 94]). Вряд ли будет преувеличением предположение о том, что обмен взглядами во время чтения — это одновременная реакция на одновременно прочитанный пассаж. Однако есть и более яркое подтверждение синхронности чтения Франчески и Паоло: поцелуй героев был явно спровоцирован одновременно прочитанным пассажем о поцелуе Ланцелота и Геньевры: «*Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante*» (в подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой «Когда прочли мы, как желанную улыбку / поцеловал влюбленный Ланцелот <...>» [Данте, 2021, с. 95]).

При каких формах совместного чтения возможна синхронность в переживании читаемого? Прежде чем ответить на этот вопрос, остановимся на основных моделях чтения, характерных для читательской культуры Средневековья. Это чтение индивидуальное и чтение совместное.

Индивидуальное чтение первоначально было чтением вокализованным, чтением вслух — даже в ситуации уединения. Процесс перехода от чтения вокализованного к чтению безмолвному постепенно совершается в период раннего Средневековья. Пример такого перехода в индивидуальной практике выразительно запечатлен в «Исповеди» Аврелия Августина. Молчаливое чтение, чтение про себя во времена Августина еще не получило распространения: на фоне безусловно доминировавшего вокализованного чтения оно было скорее исключением, чем правилом. Недаром в шестой книге «Исповеди» Августин с удивлением описывает безмолвное чтение миланского епископа Амвросия: «Глаза его бегали по страницам, сердце доискивалось до смысла, а голос и язык молчали» [Аврелий Августин, 2000, с. 91]. Однако в ситуации экстатического чтения сам Августин невольно практикует чтение про себя, чтение в молчании, причем, обращая на этот факт внимание, он былого удивления подобной манерой чтения не выражает. В кульминационном эпизоде восьмой книги Августин рассказывает, как его внутренние терзания были прерваны детским голосом, призывавшем своего партнера по игре к чтению: «Возьми, читай! Возьми, читай!». «Подавив рыда-

ния, я встал, истолковывая эти слова как божественное веление мне: открыть книгу и прочесть первую главу, которая мне попадется <...>. Я схватил [«Послания апостолов»], открыл и *в молчании* (курсив наш. — О.Т.) прочел главу, первую попавшуюся мне на глаза: “Не в пирах и пьянстве, не в спальнях и в распутстве, не в ссорах и зависти: облекитесь в Господа Иисуса Христа <...>”. Я не захотел читать дальше, да и не нужно было: после этого текста сердце мое залили свет и покой; исчез мрак моих сомнений» [Аврелий Августин, 2000, с. 144].

В рамках этого перехода — от чтения устного к чтению молчаливому — именно с последним начинает связываться процесс духовного размышления. П. Зенгер, историк чтения, приводит рассказ цистерцианского монаха о том, что бесы прерывали его молчаливое чтение, принуждая к чтению вслух, чтобы прервать процесс внутренней рефлексии [Зенгер, 2008, с. 165].

Очевидно, ко времени Данте безмолвное индивидуальное чтение про себя уже доминировало. Оно стало утвердившейся практикой, окончательно заменив чтение устное, свойственное Античности и раннему Средневековью.

Обратимся к другой традиции — *чтению совместному*. Оно порождает большее количество моделей, как минимум, три:

- Внимание слушателя чтецу, вслух исполняющему текст, т.н. чтение для другого (один читает, другой слушает);
- Слежение глазами по книге за чтецом (один читает вслух, другой следит за чтением).
- Обоюдное синхронное чтение про себя, т.н. визуальное чтение, чтение глазами.

Из этих моделей, если обращаться к истории чтения, самая практикуемая в эпоху Зрелого Средневековья модель совместного чтения — это модель «чтец-слушатель», модель чтения для другого. Модель самая ранняя, родом из Античности, и в Античности, как, впрочем, и в аристократической средневековой среде, абсолютно преобладала над другими формами совместного чтения, хотя назвать такое чтение партнерским сложно. Эта модель все-таки предполагает доминирование одного участника события чтения над другим — как правило, слушателя: так в античности чтецом обычно выступал раб, в эпоху раннего средневековья — подчиненный или, в случае если мы говорим о монастырском чтении, назначенный монах. Это чтение для господина и по его велению. Конечно, к XIII веку, на период которого приходится жизнь реальной Франче-

ски да Римини (ок. 1255 – ок. 1285), и началу XIV века, на который приходится работа Данте над «Божественной комедией», эта модель уже могла обретать контуры чтения равноправного, для удовольствия и по обоюдному желанию обоих участников. Но даже если и так, то такой вид совместного чтения только формировался. Более поздним примером такого чтения может служить эпизод из романа Сервантеса «Дон Кихот», в котором обитатели постоянного двора ради всеобщего удовольствия просят священника прочесть вслух «Повесть о безрассудно любопытном», найденную трактирщиком в дорожном сундуке, забытом путешественником (I том, глава XXXII). У Сервантеса это не одно свидетельство распространения практики такого чтения — чтения для другого ради удовольствия и удовлетворения интереса, т.е. как формы досуга.

Вторая модель чтения, в рамках которой осуществима синхронность реакций, — это слежение глазами по книге, читаемой вслух чтецом. В данном случае внимание голосу чтеца сопровождается самостоятельным визуальным чтением: один читает, другой следит глазами по тексту. Такая модель чтения — историки чтения называют ее «публичная» — сложилась в университете. Первоначально это чтение учителя ученику: университетский «профессор зачитывал вслух свои рукописные записи, а студенты следили за ним по книгам. Это было важной переменой по сравнению с [чтением] *lectio divina* периодов поздней Античности и раннего Средневековья, когда монах читал вслух, а аудитория слушала его, не видя текста», — пишет П. Зенгер [Зенгер, 2008, с. 173]. Для XIII века, на который приходится жизнь Франчески, как и для первых десятилетий XIV века, на которые приходится написание «Божественной комедии», эта модель была, конечно, очень новой и вряд ли уже вышла за пределы университетских стен. Хотя исключать ее распространение в высших кругах итальянского города нельзя. И особенно учитывая тот факт, что школа права, из которой, как считается, вырос Болонский университет, первый университет в Италии и Европе, сложилась в Равенне еще в XI веке. Поэтому почему бы не предположить, что дому правителя Равенны, дочерью которого была Франческа, такой тип чтения был знаком и практиковался в образовании детей сеньора Гвидо да Полента, очевидно, нанимавшим частных учителей — выпускников болонской или равеннской школы права. Кстати, в рассказе Франчески исследователи обнаруживают цитату из «Утешения философией» Боэция (см., например: [Уколова, 1987,

с. 155], [Данте 2021, с. 93]), что составляет выразительный аргумент в пользу высказанного выше предположения.

Третья модель чтения, разделяемого с другим, — обоюдное чтение глазами. Очевидно, самая поздняя модель, вариант уединенного чтения про себя, но при доверительном присутствии другого. П. Зенгер утверждает, что визуальное чтение — это чтение сокровенное, возбуждающее эротизм — в силу того, что это уединенное и неподконтрольное чтение, и оттого, дескать, оно способствовало обращению средневекового читателя к античной эротической литературе [Зенгер, 2008, с. 186]. Однако эротический потенциал сокровенного чтения связан не только с возможностью возврата к эротическим жанрам, но и с самим характером визуального чтения. Р. Шартье описывает его как чтение, которое «придает силу небывалой убедительности вымышленным сюжетам», «связано с опасным волшебством и очарованием» и более действенно, чем чтение вслух, «заставляет читателей поверить в невероятное», «делает читателей более греховными и более уязвимыми» [Шартье, 2008, с. 350–351].

Именно такое воздействие книги на читателей и описывает Данте в пятой песни «Божественной комедии». «*Soli eravamo e senza alcun sospetto*», — говорит Франческа о возникшем замысле вместе с Паоло прочитать «Ланселота» для развлечения («*per diletto*») [Данте, 2021, с. 92] (в подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой: «Мы были одни и ни о чем не подозревали» [Данте, 2021, с. 93], в переводе Лозинского: «Одни мы были, был беспечен каждый» [Данте, 1992, с. 31], в переводе А.А. Илюшина: «Наедине, без страха, без заботы» [Данте, 2008, с. 50]). Возможно, речь идет о том, что герои не подозревали о том соблазне, который может исходить от текста, об опасности очарования литературными страстями, которые так легко оказалось претворить в жизнь в опыте совместного чтения. Оба чтеца, как рассказывает Франческа, оказались едины в своем бессилии перед властью читаемой книги: «*Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse*», — говорит она [Данте, 2021, с. 94] (в подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой: «Галеотом стала книга и ее сочинитель» [Данте, 2021, с. 95]). Галеот, как известно, персонаж романа Кретьена де Труа, был посредником в любви Ланселота и Геньеvры, а его имя, как пишет Р.И. Хлодовский, было в средневековой Италии синонимом вульгарного сводника [Хлодовский, 1982]). И хотя описание загробного существования Франчески и Паоло окружено в повество-

вании сострадательными коннотациями, на факт их грехопадения сострадание Данте не распространяется.

Впрочем, возможно, что «беспечность», которой Франческа предваряет рассказ о чтении, подразумевает неосознанность за-рождающегося чувства. Это распространенная трактовка: именно в качестве наиболее принятого толкования ее описывает Г.Д. Муравьева, комментируя свой перевод данной терцины [Данте, 2021, с. 93]. Данте спрашивает Франческу: «A che e come concedette Amore che conosceste i dubbiosi disiri?» [Данте, 2021, с. 92] (в подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой: «Где и как Любовь позволила вам распознать смутные желания» [Данте, 2021, с. 93]). Но и в этом случае чтение Франчески и Паоло следует характеризовать как подчинение книжному соблазну. Любовь, Амор у Данте — внешняя вдохновляющая и побуждающая сила. Как пишет О.А. Седакова, инициатива всегда принадлежит только ему: так, «в Шестнадцатой песни “Чистилища”, в беседе с поэтами, [Данте] определяет собственный метод так:

I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando.

Я из тех, кто, когда / Любовь мне внушает (букв.: дышит), записываю, и таким образом / то, что он диктует мне внутри, обозначая словами (Purg. XXIV, 52–54)» [Седакова, 2017]. Власть Амора распространяется на слова, чувства, поступки, движение «неба и светил». В «Новой жизни» Амор понуждает Беатриче вкушать сердце Данте, а в «Божественной комедии» через посредничество книги побуждает Франческу и Паоло принять желание, чтобы затем навеки скрепить их в объятиях любви (именно любви, не желания, но через желание²). Амор внушает, диктует, движет. Поэтому, спрашивая Франческу о том, как Амор позволил ей и Паоло распознать влечение, Данте подразумевает инициативу Амора, который ведет

² Настаивать на этом позволяет тот факт, что герои Данте не разлепили объятий в адском вихре — в отличие от других обитателей второго круга, упомянутых Данте по одиночке, как-то: Париса, Тристана и др. Только Франческа и Паоло в книге присвоено загробное единение, что и становится основанием обращения Данте именно к ним — тем, «кто летят вместе» [Данте, 2021, с. 89].

героев друг к другу через эротическое посредничество книги, через эротический соблазн. Впрочем, в этом вопросе, адресованном Франческе, Данте цитирует саму Франческу, которая и говорит об Аморе как подчиняющей силе: «Amor <...> prese costui», «Amor <...> mi prese», «ancor non m'abbandona», «Amor condusse noi ad una morte», «e 'l modo ancor m'offende» [Данте, 2021, с. 90] (в подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой: «любовь <...> охватила его», «любовь <...> охватила меня», «любовь вменяет любить», «любовь не отпускает», «любовь привела нас обоих к одной смерти», «чрезмерность любви вредит мне поныне» [Данте, 2021, с. 91]; в переводе А.А. Илюшина: «любовь <...> возлюбить велела» [Данте, 2008, с. 49]):

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fuor porte.
[Данте, 2021, с. 90].

Ближние выражения Франческа использует, когда говорит о власти чувства над Ланцелотом: «Lancialotto come amor lo strinse» [Данте, 2021, с. 92] (в переводе Б.К. Зайцева любовь «теснит» Ланселота [Данте, 2000]; в переводе В.Г. Маранцмана Ланцелот «сжат» любовью [Данте, 2006, с. 65]).

Именно на власти Амора и настаивает Франческа, отрицая свою вину в произошедшем и возлагая ее, помимо Амора, и на книгу Кретьена де Труа. Так же Франческа говорит и о власти книги: «Ma solo un punto fu quel che ci vinse» [Данте, 2021, с. 94] (в подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой: «одно нас сразило [в книге]» [Данте, 2021, с. 95]; в переводе М. Лозинского: «повесть победила нас» [Данте, 1992, с. 31]; в переводе В.Г. Маранцмана: «строки победу одержали» [Данте, 2006, с. 65]).

Однако у Данте подражание героям куртуазного романа подано не столько как выражение бессилия воли Франчески и Паоло перед лицом Амора, явившегося им через посредничество куртуазного романа, сколько как выражение слабости духа перед лицом соблазна. Ведь, как отмечается в дантологии, Amor, «сжигая нежные сердца», в то же время всегда оставляет пространство для проявления свободной воли человека, которая позволяет ему противостоять соблазну. Об этом, например, пишет А.М. Chiavacci Leonardi: комментируя V песнь «Ада», она ссылается на дискуссию о любви в XVIII песне «Чистилища», в которой Вергилий произносит: «Onde, poniam che di necessitate / surga ogne amor che dentro a voi s'accende / di ritenerlo è in voi la podestate» [Dante, 2005, p. 168] (в переводе М. Лозинского: «Итак, пусть даже вам извне дана / Любовь, которая внутри пылает, — / Душа всегда изгнать ее вольна» [Данте, 1992, с. 266]). Важно, что такую позицию Вергилий соотносит с образом Беатриче: «Вот то, что Беатриче называет / Свободной волей» [Данте, 1992, с. 266], что поддерживает ранее приведенное мнение Р. Пинто о том, что Беатриче и Франческа в книге Данте противопоставлены друг другу как носительницы свободной воли и импульсивной чувственности соответственно.

Причем рассказ Франчески свидетельствует о том, что она отказывается нести личную ответственность за подчинение силе желания, настаивая на собственной невиновности. Предположим, что такая позиция, присвоенная автором героине, связана с той ролью, которую этика *fin'amor* отводила даме, предельно идеализируя ее в качестве безупречного объекта поклонения и почитания. Это наблюдение также свидетельствует в пользу выдвинутой Р. Пинто версии о разочаровании позднего Данте в куртуазной этике, воплощению которой он посвятил свое творчество периода нового сладостного стиля. В связи с этим следует признать, что перевод В.Г. Маранцмана содержит искажение морального содержания сцены в оригинале. В предисловии к Пятой песни В.Г. Маранцман настаивает на невиновности героев, трактуя их чувства как «неотвратимую потребность нежного сердца», а позицию автора — как проявление гуманизма [Данте, 2006, с. 59]. При этом в самом переводе песни переводчик устами Франчески присваивает Данте однозначное оправдание героев:

За твой покой наш голос бы молил,
Когда бы другом нам был царь вселенной,
Ведь ты разврат из жалости простил
[Данте, 2006, с. 64].

Однако в оригинальном тексте речь идет не о прощении «разврата», а о сочувствии к жестоким страданиям узников ада: «*poi c'hai pietà del nostro mal perverso*» [Данте, 2021, с. 88] (в подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой: «ибо наша лютая мука вызвала у тебя жалость» [Данте, 2021, с. 89]³).

Используем сделанные наблюдения в ответе на поставленный вопрос о характере чтения Франчески и Паоло. В свете вышесказанного, представляются возможными два варианта интерпретации этого аспекта анализируемой сцены.

Первый вариант: чтение дантовских героев — это совместное визуальное чтение, безмолвное чтение глазами, прерываемое взглядами в моменты синхронно переживаемых фрагментов текста, чтение визуальное и визуализирующее прочитанное и оттого ставшее источником греховного соблазна. Такая трактовка поддерживается культурно-историческими характеристиками визуального чтения, как пробуждающего эротизм, и выраженной в рассказе Франчески интенцией возложения ответственности за грехопадение на книгу.

Интересно, что именно такую модель чтения подразумевает М. Лозинский:

Я начал так: «О, знал ли кто-нибудь,
Какая нега и мечта какая
Их привела на этот горький путь!»

Потом, к умолкшим слово обращая,
Сказал: «Франческа, жалобе твоей
Я со слезами внемлю, сострадая.

Но Расскажи: меж вздохов нежных дней,
Что было вам любовною наукой,
Раскрывшей слуху тайный зов страстей?»

³ Комментарий Г.Д. Муравьевой: «*mal perverso* здесь — *mal* “мука”, *perverso* “необычайный, жестокий”. См. *Enc. Dant.*» [Данте, 2021, с. 88].

И мне она: «Тот страдает высшей мукой,
Кто радостные помнит времена
В несчастии; твой вождь тому порукой.

Но если знать до первого зерна
Злосчастную любовь ты полон жажды,
Слова и слезы расточу сполна.

В досужий час читали мы однажды
О Ланчелоте сладостный рассказ;
Одни мы были, был беспечен каждый.

Над книгой взоры встретились не раз,
И мы бледнели с тайным содроганьем;
Но дальше повесть победила нас.

Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем
Прильнул к улыбке дорогого рта,
Тот, с кем навек я скована терзаньем,

Поцеловал, дрожа, мои уста.
И книга стала нашим Галеотом!
Никто из нас не дочитал листа».

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их сердец
Мое чело покрыла смертным потом;

И я упал, как падает мертвец.
[Данте, 1992, с. 30–31].

Особенно обращает на себя внимание перевод Лозинским 138 строки «quel giorno più non vi leggemmo avante». В подстрочном переводе Г. Муравьевой она звучит так: «В тот день мы больше не читали» [Данте, 2021, с. 95]. У М. Лозинского — «Никто из нас не дочитал листа». Очевидно, что для переводчика чтение героев — это синхронное чтение про себя. При том, что читали вместе, каждый читал сам, поэтому никто не дочитал листа, когда чтение было прервано поцелуем. Однако в первоисточнике такой акцент отсутствует.

В других переводах «Божественной комедии» на русский язык также присутствует образ совместного визуального чтения, хотя синхронность как его характеристика представлена менее выразительно, нежели в переводе М. Лозинского. Так, строка «Per più fiato li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso» В.Г. Маранцманом переведена «Очей от книги ни на миг не отрывали»⁴ [Данте, 2006, с. 65], Б.К. Зайцевым — «Не раз соединяло наши взоры / чтение это» [Данте, 2000]. Однако перевод фразы «quel giorno più non vi leggemmo avante» у этих переводчиков сему синхронности чтения теряет: у В.Г. Маранцмана: «В тот день мы книгу дальше не читали» [Данте, 2006, с. 65], у Б.К. Зайцева: «В тот день мы больше не читали» [Данте, 2000]. Также у А.А. Илюшина: «В тот день никто из нас к ней [книге] не вернулся» [Данте, 2008, с. 50].

Второй вариант интерпретации характера чтения героев позволяет считать, что книгу читает вслух Франческа, предназначая чтение Паоло. Эту версию особенно подкрепляют выводы, сделанные в анализе данной сцены Р. Пинто, который, напомним, писал о том, что в паре Франчески и Паоло именно Франческе принадлежит эстетическое первенство. Это наблюдение было сделано Р. Пинто, однако, не в отношении читательской, а в отношении нарративной активности героини: именно она проявляет инициативу, откликаясь на просьбу Данте о рассказе, хотя эта просьба была адресована обоим узникам второго круга: «О истомленные души, / Поговорите с нами, если не возбраняет Тот!» [Данте, 2021, с. 89].

Р. Пинто пишет и о моральном первенстве Франчески, очевидно, подкрепленном куртуазной традицией доминирования дамы в отношениях с влюбленным рыцарем, что в тексте выражается в ее стремлении представить заточение в аду как наказание без вины.

Обращает на себя также внимание то, что, отвечая на просьбу Данте рассказать о своем загробном бедствии, Франческа вначале выстраивает ответ не только от своего лица, но и от лица Паоло, используя местоимение «мы»:

⁴ В переводе В.Г. Маранцмана допущена ошибка. В подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой фраза Франчески звучит так: «Не раз наши взгляды встречались / над книгой» [Данте, 2021, с. 95].

O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace
[Данте, 2021, с. 90, 92].

В подстрочном переводе Г.Д. Муравьевой:

О ты, живой человек, учтивый и добрый,
что посещаешь в багровом воздухе
нас, окрасивших мир кровью,

будь к нам дружен Царь вселенной,
мы бы молили его [ниспослать] тебе мир,
ибо наша лютая мука вызвала у тебя жалость.
О чем желаете слушать и говорить,
Мы будем слушать и говорить с вами,
Покуда здесь безмолвствует ветер
[Данте, 2021, с. 89, 91].

Такую активность героини можно считать достаточным аргументом для предположения о том, что и в ситуации чтения именно Франческа могла принадлежать и инициатива чтения, и вокализованное исполнение текста романа о Ланселоте. Кстати, и в переводе М. Лозинского, который, на наш взгляд, подразумевает ситуацию совместного синхронного чтения про себя («Никто из нас не дочитал листа»), все-таки присутствует маркер, позволяющий интерпретировать чтение Франчески и Паоло как чтение вслух. Вопрос, заданный Данте Франческе, в переводе М. Лозинского содержит мысль о том, что любовь охватила героев через слух, и тогда посредником в любви стало именно произнесенное вслух романное слово:

Франческа, жалобе твоей
Я со слезами внемлю, сострадая.

Но Расскажи: меж вздохов нежных дней,
Что было вам любовною наукой,
Раскрывшей **слуху** тайный зов страстей
[Данте, 1992, с. 30].

В связи с этим следует признать, что в переводе М. Лозинского на равных основаниях присутствуют обе версии характера чтения Франчески и Паоло: и версия о синхронном чтении про себя, и версия об устном исполнении текста одним читателем для другого. Очевидно, такое смысловое колебание в переводе вызвано той неопределенностью, которая отличает дантовское изображение: с однозначностью акценты в тексте не расставлены. Единственное, на чем мы можем настаивать со всей определенностью, — это то, что чтецом, вслух декламирующим книгу, является не Паоло. Ему, очевидно, принадлежит роль слушателя Франчески или ее партнера по безмолвному чтению.

Аргументом в пользу версии о том, что исполнителем текста является Франческа, а слушателем — Паоло, может быть и настойчивое использование Франческой местоимения «мы» в ее рассказе о чтении романа о Ланселоте. Выше мы выдвинули версию о том, что рассказ, построенный от первого лица множественного числа, может быть свидетельством синхронного визуального чтения. Однако такую повествовательную форму можно рассматривать и как свидетельство доминирования Франчески в отношениях с Паоло, о чем выше также шла речь. Говоря «мы», она опять берет инициативу в свои руки, подчиняя Паоло своей воле и своему слову о произошедшем.

В других русских переводах XX века мы не встречаем ни единого намека на расшифровку ситуации чтения как чтения вслух, адресованного Франческой Паоло. В этом плане перевод данной сцены М. Лозинского следует расценить как перевод, одновременно предлагающий два варианта понимания сцены чтения Паоло и Франчески: и как чтения вокализованного, и как чтения безмолвного.

Интересно, что обращение к живописной традиции в изображении этой сцены «Божественной комедии» также свидетельствует о разных версиях ее понимания интерпретаторами-художниками.

Конечно, эта тема требует отдельного исследования — и особенно учитывая количество живописных обращений к образам Франчески и Паоло (более трехсот). Однако даже беглый обзор позволяет судить о том, что, как правило, художники подразумевают два выделенных нами варианта в трактовке этого сюжета. В рамках одного из них книга располагается на коленях Франчески (или падает с ее колен, когда Паоло устремляется к ней с поцелуем). Такое композиционное решение вполне может подразумевать ситуацию чтения вслух Франческой, оставляя за Паоло роль слушателя. Так организована сцена, например, на картинах У. Дайса (илл. 1), А. Фейербаха (илл. 2), Ж.-Д. Энгра (илл. 3).

В рамках другого художнического решения книга изображается лежащей на коленях обоих героев, что становится аргументом в пользу версии о совместном, синхронном и визуальном чтении. Такой вариант находим, например, на картинах Э. Делакруа (илл. 4) и Д.Г. Россетти (илл. 5, илл. 6).

Хотя мы пришли к выводу о том, что в герменевтике события чтения героев Данте возможен как вариант синхронного визуального чтения про себя, так и вариант вокализованного чтения, анализ многозначного содержания данной сцены позволяет сделать ряд умозаключений относительно эстетической и этической позиции Данте. С одной стороны, опыт решения вопроса о характере чтения Франчески и Паоло подтверждает ранее высказанное в дантологии мнение о разочаровании Данте в куртуазной этике. Об этом свидетельствует, во-первых, изображение подражания героев Данте героям Кретьена де Труа как ложной и губительной идентификации; а во-вторых, — возложение ответственности на Франческу, которая, воспроизводя кодекс поведения дамы-властительницы и учительницы любви, доминирует и в ситуации чтения, и в ситуации рассказа о грехопадении (последнее — в рамках версии о том, что именно Франческа читает вслух роман Кретьена де Труа).

С другой стороны, анализ сцены чтения в выбранном ключе позволяет выделить и металитературный аспект ее содержания, связанный с постановкой вопроса об ответственности автора перед лицом читателя. Финальная реакция Данте на рассказ Франчески может трактоваться как признание того, что литература куртуазного содержания способна препятствовать проявлению свободной воли читателя, ввергая его в пучину губительных страстей. И опять же,

данный вывод в большей степени связан с трактовкой образа Франчески как инициатора чтения и исполнителя книги.

В свою очередь версия о совместном *визуальном* чтении обеспечивает сцене сочувственные коннотации: равноправие в процессе чтения зеркально отражается в образе загробного единения героев, которые делят адскую муку подобно тому, как при жизни переживают обоюдное подчинение литературному соблазну. Наблюдения, сделанные в анализе читательской деятельности героев Данте, таким образом, способствуют и пониманию его авторской позиции — позиции отнюдь не монолитной, а конфликтно раздвоенной между осуждением греха (в причастности к которому он обвиняет и себя как куртуазного поэта) и оправданием глубины чувства своих героев.

Выражаю сердечную благодарность Т.А. Боборыкиной, Т.А. Касаткиной, К. Корбелле и Н.Н. Подосокорскому за ценные наблюдения, которыми они поделились во время обсуждения моего доклада на III конференции «Книга в книге» (1-3 октября 2025 г., Москва), и которые позволили мне доработать первоначально выдвинутую концепцию.

Иллюстрации



Илл. 1. У. Дэйс. Франческа и Паоло. 1845.
Шотландская национальная галерея, Эдинбург
Fig. 1. William Dyce. Paolo and Francesca. 1845,
Scottish National Gallery, Edinburgh



Илл. 2. А. Фейербах. Паоло и Франческа. 1864.

Галерея Шака, Мюнхен

Fig. 2. Anselm Feuerbach. Paolo and Francesca. 1864,
Sammlung Schack, Munich



Илл. 3. Ж. О. Д. Энгр. Паоло и Франческа. 1819.

Музей изящных искусств Анже, Анже

Fig. 3. Jean-Auguste-Dominique Ingres. Paolo and Francesca. 1819,

Musée des beaux-arts d'Angers



Илл. 4. Э. Делакруа. Паоло и Франческа. 1824-1825.

Коллекция Жоржа Пибера. Париж

Fig. 4. Eugène Delacroix. Paolo and Francesca. 1825,
Georges Pébureau's collection, Paris



Илл. 5. Д. Г. Россетти. Паоло и Франческа да Римини. 1855.

Галерея Тейт Британия. Лондон

Fig. 5. Dante Gabriel Rossetti. Paolo and Francesca da Rimini. 1855,

Tate Britain, London



Илл. 6. Д. Г. Россетти. Паоло и Франческа да Римини. 1867.

Национальная галерея Виктории. Мельбурн

Fig. 6. Dante Gabriel Rossetti. Paolo and Francesca da Rimini. 1867,

National Gallery of Victoria, Melbourne

Список литературы

1. Аврелий, 2000 — *Аврелий Августин*. Исповедь / пер. с лат. М.Е. Сергеевко, вступ. статья Столярова. М.: Ренессанс, 2000. 488 с.
2. Андреев, 2008 — *Андреев М.Л.* Литература Италии: темы и персонажи. М.: РГГУ, 2008. 415 с.
3. Гете, 1963 — *Гете И.В.* Страдания юного Вертера // *Гете И.В.* Избранное. М.: Дет. лит., 1963. С. 329–433.
4. Горчаков, 1796 — *Горчаков Д.П.* Пламир и Раида, российская повесть / сочинения князя Д. Горчакова. М.: Унив. тип., 1796. 68 с.
5. Данте, 2021 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия: Ад / подстр. пер. Г.Д. Муравьевой. М.: Пробел-2000, 2021. 608 с.
6. Данте, 1992 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Интерпракс. 1992. 624 с.
7. Данте, 2006 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия / пер. с итал. В.Г. Марнцмана. СПб.: Амфора, 2006. 783 с.
8. Данте, 2008 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия / пер. с итал. А.А. Илюшина. М.: Дрофа, 2008. 622 с.
9. Данте, 2000 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия. Ад // *Зайцев Б.К.* Рассказы. Пьесы. Переводы. М.: Русская книга, 2000. URL: <https://predanie.ru/book/217404-ad/#/tos7> (дата обращения 15.12.2025).
10. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
11. Зенгер, 2008 — *Зенгер П.* Чтение в позднем Средневековье // История чтения в западном мире от Античности до наших дней. М.: Фаир, 2008. С. 161–189.
12. Седакова, 2017 — *Седакова О.А.* Перевести Данте // *Знамя*. 2017. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2017/2/perevesti-dante.html> (дата обращения: 05.09.2025).
13. Уколова, 1987 — *Уколова В.* «Последний римлянин» Боэций. М.: Наука. 1987. 160 с.
14. Хлодовский, 1982 — *Хлодовский Р.И.* Декамерон. Поэтика и стиль. М.: Наука, 1982. 352 с.
15. Шартъе, 2008 — *Шартъе Р.* «Народные» читатели и их чтение от эпохи Возрождения до эпохи Классицизма // История чтения в западном мире от Античности до наших дней. М.: Фаир, 2008. С. 339–358.
16. Boccaccio, 1965 — *Boccaccio G.* Esposizioni sopra la Comedia di Dante. Milano: Mondadori, 1965. 1076 p.
17. Dante, 2005 — *Dante Alighieri*. La Divina Commedia. Milano: Mondadori, 2005. 1179 p.
18. Farina, 2022 — *Farina F.* Una storia senza storia. Quando, dove e come: tra realtà e fantasia // *Farina F.* Francesca da Rimini, storia di un mito. Letteratura, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo. Firenze: Vallecchi, 2022. P. 14–20.
19. Francesca da Rimini, 2006 — *Francesca da Rimini*, sulle tracce di un mito // *Romagna arte e storia*. Anno XXVI. № 78. Settembre-dicembre. 2006. URL: <https://www.francescadarimini.it/pages/rassommario.htm> (дата обращения: 24.09.2024).
20. Centro Internazionale di Studi Francesca da Rimini, 2025 — *Centro Internazionale di Studi Francesca da Rimini*. Attività svolte 2007–2025. URL: <https://www.francescadarimini.it/centro-internazionale-studi-francesca-da-rimini/attivita-svolte/> (дата обращения: 09.08.2025).

21. Pinto, 2008 — *Pinto R.* Francesca e la persona maltrattata // Francesca je t'aime. Giornata internazionale di studi dedicate a Francesca da Rimini, Rimini, 30 giugno 2007. Atti del Convegno. Museo della città, Romagna Arte e Storia. Rimini, 2008. P. 49–66.
22. Pinto, 2010a — *Pinto R.* Lancillotto e le donne // Parola di donna, Giornate internazionali di studio dedicata a Francesca da Rimini. Terza edizione. Rimini, 26–28 giugno 2009, Museo della città, Romagna Arte e Storia, Rimini, 2010. P. 65–80.
23. Pinto, 2010b — *Pinto R.* Il disdegno di Beatrice e l'averroismo di Francesca // Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología. 2010. 11. P. 75–103.
24. Pinto, 2014 — *Pinto R.* Ginevra è baciata o bacia (Inf. V 133–134)? Metafisica di un errore di lettura // Burning desire. Francesca da Rimini, desideri e visioni tra letteratura, teatro, musica e cinema, Atti del convegno, Romagna Arte e Storia. Rimini, 2014. P. 23–30.
25. Pinto, 2022 — *Pinto R.* Francesca come figura dell'Antibeatrice // Cinque continenti per il V Canto. Francesca da Rimini, un mito senza confine. Atti del Convegno internazionale di studi. Rimini, Museo della Città Luigi Tonini, 1–2 luglio 2022. URL: https://www.academia.edu/104125774/Francesca_come_figura_dellAntibeatrice (дата обращения: 10.09.2025).

References

1. Avrelii, Avgustin. *Ispoved' [Confessions]*. Moscow, Renessans Publ., 2000. 488 p. (In Russ.)
2. Andreev, M.L. *Literatura Italii: temy i personazhi [Italian Literature: Themes and Characters]*. Moscow, RGGU Publ., 2008. 415 p. (In Russ.)
3. Goethe, Johann Wolfgang. "Stradaniia iunogo Vertera" ["The Sorrows of Young Werther"]. Goethe, Johann Wolfgang. *Izbrannoe [Favorites]*. Moscow, Detskaia literatura Publ., 1963, pp. 329–433. (In Russ.)
4. Gorchakov, D.P. *Plamir i Raida, rossiiskaia povest' [Plamir and Raida, a Russian Novella]*. Moscow, Universitetskaia tipografiia Publ., 1796. 68 p. (In Russ.)
5. Dante Alighieri. *Bozhestvennaia komediia: Ad [The Divine Comedy. Hell]*. Interlinear Translation by A.D. Muravyova. Moscow, Probel-2000 Publ., 2021. 608 p. (In Russ.)
6. Dante Alighieri. *Bozhestvennaia komediia [The Divine Comedy]*. Translated by M. Lozinsky. Moscow, Interpraks Publ., 1992. 624 p. (In Russ.)
7. Dante Alighieri. *Bozhestvennaia komediia [The Divine Comedy]*. Translated by V.G. Marntsaman. St. Petersburg, Amfora Publ., 2006. 783 p. (In Russ.)
8. Dante Alighieri. *Bozhestvennaia komediia [The Divine Comedy]*. Translated by A.A. Ilyushin. Moscow, Drofa Publ., 2008. 622 p. (In Russ.)
9. Dante Alighieri. "Bozhestvennaia komediia. Ad" ["The Divine Comedy. Hell"]. Zaitsev, B.K. *Rasskazy. P'esy. Perevody [Stories, Plays, Translations]*. Moscow, Russkaia kniga Publ., 2000. Available at: <https://predanie.ru/book/217404-ad/#/toc7> (Accessed 05 Sept. 2025). (In Russ.)
10. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
11. Zenger, Pol. "Chtenie v pozdnem Srednevekov'e" ["Reading in the Late Middle Ages"]. *Istoriia chteniia v zapadnom mire ot Antichnosti do nashikh dnei [The History of Reading in the Western World from Antiquity to the Present Day]*. Moscow, Fair Publ., 2008, pp. 161–189. (In Russ.)
12. Sedakova, O.A. "Perevesti Dante" ["Translating Dante"]. *Znamia*, no. 2, 2017. Available at: <https://magazines.gorky.media/znamia/2017/2/perevesti-dante.html> (Accessed 05 Sept. 2025). (In Russ.)

13. Ukolova, V. "Poslednii rimlianin" Boetsii ["The Last Roman" Boethius]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 160 p. (In Russ.)
14. Khlodovskii, R.I. *Dekameron. Poetika i stil'* [The Decameron: Poetics and Style]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 352 p. (In Russ.)
15. Chartier, Roger. "'Narodnye' chitateli i ikh chtenie ot epokhi Vozrozhdeniia do epokhi Klassitsizma" ["'People's Readers' and Their Reading from the Renaissance to the Classical Era"]. *Istoriia chteniia v zapadnom mire ot Antichnosti do nashikh dnei* [The History of Reading in the Western World from Antiquity to the Present Day]. Moscow, Fair Publ., 2008, pp. 339–358. (In Russ.)
16. Boccaccio, Giovanni. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. Milano, Mondadori, 1965. 1076 p. (In Italian)
17. Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. Milano, Mondadori, 2005. 1179 p. (In Italian)
18. Farina, Ferruccio. "Una storia senza storia. Quando, dove e come: tra realtà e fantasia." Farina, Ferruccio. *Francesca da Rimini, storia di un mito. Letteratura, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*. Firenze, Vallecchi, 2022, pp. 14–20. (In Italian)
19. "Francesca da Rimini, sulle tracce di un mito." *Romagna arte e storia*, Anno XXVI, no. 78, Settembre-dicembre 2006. Available at: <https://www.francescadarimini.it/pages/rassommario.htm> (Accessed 29 Sept. 2024). (In Italian)
20. *Centro Internazionale di Studi Francesca da Rimini. Attività svolte 2007–2025*. Available at: <https://www.francescadarimini.it/centro-internazionale-studi-francesca-da-rimini/attivita-svolte/> (Accessed 09 Aug. 2025). (In Italian)
21. Pinto, Raffaele. "Francesca e la persona maltrattata." *Francesca je t'aime. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini, Rimini, 30 giugno 2007. Atti del Convegno*. Museo della città, Romagna Arte e Storia, Rimini, 2008, pp. 49–66. (In Italian)
22. Pinto, Raffaele. "Lancillotto e le donne." *Parola di donna, Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini. Terza edizione. Rimini, 26-28 giugno 2009*. Museo della città, Romagna Arte e Storia. Rimini, 2010, pp. 65–80. (In Italian)
23. Pinto, Raffaele. "Il disdegno di Beatrice e l'averroismo di Francesca." *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, no. 11, 2010, pp. 75–103. (In Italian)
24. Pinto, Raffaele. "Ginevra è baciata o bacia (Inf. V 133-134)? Metafisica di un errore di lettura." *Romagna Arte e Storia*, Rimini, 2014, pp. 23–30. (In Italian)
25. Pinto, Raffaele. "Francesca come figura dell'Antibeatrice." *Cinque continenti per il V Canto. Francesca da Rimini, un mito senza confine. Atti del Convegno internazionale di studi Rimini. Museo della Città Luigi Tonini, 1–2 luglio 2022*. Available at: https://www.academia.edu/104125774/Francesca_come_figura_dellAntibeatrice (Accessed 10 Sept. 2025). (In Italian)

Статья поступила в редакцию: 11.10.2025

Одобрена после рецензирования: 13.12.2025

Дата публикации: 25.03.2026

The article was submitted: 11 Oct. 2025

Approved after reviewing: 13 Dec. 2025

Date of publication: 25 March 2026