

Италия

ВНЕ ВРЕМЕНИ

ВЕЛИКИЕ ШЕДЕВРЫ
ИТАЛЬЯНСКОЙ КЛАССИКИ



и и

Синтия Берроуз

Синтия Берроуз

**Италия вне времени: Великие
шедевры итальянской классики**

«Автор»

2026

Берроуз С.

Италия вне времени: Великие шедевры итальянской классики /
С. Берроуз — «Автор», 2026

Как читать Данте, Макиавелли или Кальвино, если за именами великих авторов скрываются непривычные эпохи, жанры и политические споры? И почему итальянская литература началась задолго до единой Италии? «Италия вне времени» проводит читателя от римского наследия и первых текстов на *volgare* через Данте, Петрарку, Боккаччо, Ренессанс, Просвещение и Рисорджименто к веризму, модернизму и литературе XX века. Это не перечень шедевров, а история диалога городов, языков и эпох: здесь поэзия помогает понять внутренний мир, театр — общественные роли, а роман — цену выбора и память о катастрофах. Книга показывает, как учитывать исторический контекст, замечать особенности жанра и проверять свою трактовку самим текстом. Она адресована всем, кто хочет читать классику осмысленно — без предварительной учёной подготовки. Вы научитесь задавать произведениям точные вопросы и увидите в знакомых именах живые, сложные голоса, актуальные и сегодня. Книга создана с помощью ИИ.

© Берроуз С., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Италия как литературный мир: римское наследие, города и становление национального языка	6
Средневековые истоки: от народной поэзии до первых произведений на volgare	10
Данте и «Божественная комедия»: путь человека сквозь ад, чистилище и рай	15
Петрарка и Боккаччо: рождение европейской лирики и новеллы	19
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Синтия Берроуз
Италия вне времени: Великие
шедевры итальянской классики

Италия вне времени: Великие шедевры итальянской классики

Синтия Берроуз

Италия как литературный мир: римское наследие, города и становление национального языка

Положите перед собой старую карту Италии. Она складывается не в одну страну, а в мозаику: королевства, республики, папские владения, герцогства. Проведите пальцем от Рима к Флоренции, дальше — к Венеции и Неаполю. Государственные границы на такой карте меняются, исчезают, спорят друг с другом. А литературные влияния упрямо пересекают их: античные авторы читают по всей Европе, тосканские стихи переписывают за пределами Тосканы, купеческие корабли перевозят книги и слова через море.

Именно здесь возникает первое кажущееся противоречие итальянской литературы: Италия задолго до объединения была узнаваемым культурным пространством, но единого итальянского языка в современном смысле у неё не было. Чтобы понять, как это возможно, представим путешественника — переписчика по имени Лука, оказавшегося на полуострове около 1500 года. Он едет из Рима во Флоренцию, затем в Венецию и Неаполь. В каждом городе слышит слова, интонации и речевые привычки, не вполне похожие на те, что остались за ним. Но в мастерских, школах и библиотеках обнаруживает знакомые книги. Так у него постепенно складывается карта, на которой общий культурный мир не отменяет местных голосов.

Рим: общая память, которую каждый читает по-своему

В Риме Лука слышит латынь в церковных службах, университетских лекциях, папской канцелярии и ученых спорах. На улицах же говорят на местной речи. Эти два мира не разделены непроницаемой стеной: образованный горожанин может читать Цицерона, вести деловую переписку на латыни и дома говорить на языке, который заметно отличается от книжного.

Римское наследие стало для Италии общей культурной опорой, но не готовым национальным фундаментом. Латынь была языком римской власти, права и литературы; после падения Западной Римской империи она продолжила жить в церкви, образовании и европейской книжной культуре. Она связывала людей, разделённых границами и веками. Однако позднейшие поколения не просто наследовали Рим — они заново определяли, что именно в нём наследовать.

Для средневекового богослова Рим мог быть центром христианского мира. Для юриста — источником правовых образцов. Для гуманиста — библиотекой классической мудрости. Для правителя — символом власти, которую хотелось присвоить. А для путешественника вроде Луки древние руины были одновременно камнем, памятью и аргументом: они напоминали, что величие возможно, и подсказывали, кто вправе его продолжить.

Это переосмысление не происходило только в книгах. Римские дороги и города, церковные учреждения, правовые традиции, латинские тексты и само присутствие древних памятников образовали сеть, через которую прошлое входило в настоящее. Но общий источник не делал культурную жизнь одинаковой. Рим давал разные эпохи разные слова для разговора о власти, вере, красоте и человеческом достоинстве.

От латыни к **volgare: не смена караула, а долгий разговор**

Чтобы читать итальянскую классику внимательно, полезно различать три понятия.

Латынь — язык античной литературы, а также средневековой церкви, учености и официального общения. Она не исчезла, когда на полуострове стали развиваться местные разговорные языки.

Volgare — общее название для народных языков, которыми говорили в разных областях Италии и на которых постепенно начали писать. Слово происходит от латинского *vulgus* — «народ». При этом *volgare* не обозначало один единый язык: существовали разные местные варианты.

Диалект — местная языковая традиция, со своими звуками, словами и грамматическими особенностями. Важно не считать её испорченной или неправильной версией итальянского. Многие региональные речи складывались самостоятельно и имеют долгую историю; некоторые из них настолько своеобразны, что лингвисты рассматривают их как отдельные романские языки, а не просто разновидности стандартного итальянского.

Латинский и *volgare* долго сосуществовали. Один и тот же автор мог обращаться к латыни в трактате и к народному языку — в стихотворении или прозе. Один и тот же читатель мог слушать литургию на латыни, торговаться на местной речи и узнавать литературный текст, прочитанный вслух на понятном ему языке.

Переход к *volgare* был не торжественной заменой одного языка другим, а расширением литературного мира. Книжное слово стало искать новых слушателей и новые задачи: рассказывать о любви, споре, вере, торговле, повседневной жизни. Менялись не только языки, но и читательская аудитория, способы распространения текста и представления о том, кто вообще может быть автором.

Города как мастерские литературы

В путешествии Луки города — не декорации, а действующие лица. В каждом есть свои заказчики, школы, рынки, политические интересы и способы обращаться со словом. Литература возникает не в пустоте: ей нужны люди, готовые заказывать книги, переписывать рукописи, обучать чтению, обсуждать тексты и передавать их дальше.

Флоренция — город торговли, ремесленных объединений и плотной городской политики. Здесь слово входит в деловую переписку, общественную жизнь и литературное соперничество. Тосканская речь становится основой произведений, которые будут читать далеко за пределами города.

Венеция живёт морской торговлей и связями с разными культурами. Здесь пересекаются языки, товары и рукописи. Позднее печатное дело превратит город в один из важнейших центров распространения книг: печатник Альд Мануций, работавший в Венеции с конца XV века, способствовал созданию широкой аудитории для греческих, латинских и итальянских текстов.

Неаполь соединяет крупный городской уклад, придворную культуру и сильную местную речевую традицию. Он входит в пространства, где политические и литературные связи выходят далеко за пределы города. При этом неаполитанская речь не растворяется в книжном языке, а продолжает жить рядом с ним — в устной культуре, театре и поэзии.

Рим связывает литературный мир с церковной властью, паломничеством и античной памятью. Болонья становится центром университетского образования, а дворы и города Сицилии в XIII веке дают важный импульс ранней итальянской лирике. Так складывается не линия, идущая из одного центра, а разветвлённая сеть.

Город или область

Культурная среда

Языковые традиции

Важные жанры и роли

Рим

Античные памятники, папская власть, паломничество

Латынь в церкви и ученой среде; местная римская речь

Религиозные тексты, исторические сочинения, богословие, позднее гуманистическая культура

Сицилия и Палермо

Двор Фридриха II, связи двора и ученых кругов

Латынь, сицилийская разновидность *volgare*

Куртуазная лирика; опыт, повлиявший на развитие итальянской поэзии

Флоренция

Коммуна, торговля, ремесленные объединения

Тосканский *volgare*, латинская ученая традиция

Поэзия, городская хроника, проза, политические и нравственные сочинения

Венеция

Морская торговля, книжное производство, контакты с разными культурами

Венецианская речь, тосканский литературный язык, латынь

Торговые записи, печатная книга, комедия, повествовательная проза

Неаполь

Крупный город, придворная культура, южные связи

Неаполитанская речь, латынь, литературные *volgari*

Придворная поэзия, хроника, народная песня и позднее театр

Таблица не должна создавать впечатление, будто каждый жанр принадлежал одному-единственному городу. Литературные формы путешествовали вместе с людьми. Но она помогает увидеть главное: язык и жанр связаны с тем, кто заказывает текст, кто умеет его читать, где его переписывают и какую задачу он решает.

Воображаемый маршрут: от древнего Рима к литературной Флоренции

Пусть Лука начнёт не с карты современных дорог, а с карты текстов. Его путь займёт несколько веков — ведь он будет переходить не только из города в город, но и из одной эпохи в другую.

1. Древний Рим. Здесь начинается знакомство с латинским наследием: эпосом, историей, риторикой и правом. Важно спросить не только, что написали античные авторы, но и как позднейшие читатели использовали их произведения.

2. Сицилия XIII века. В придворной среде Фридриха II развивается поэзия на местном *volgare*. Так народный язык становится материалом для сложной лирики. До нас многие тексты дошли в рукописях, переписанных позднее, поэтому первоначальная речь могла измениться.

3. Средневековая Флоренция. Здесь тосканская традиция получает произведения, которые придадут ей необычайный престиж и сделают понятной читателям далеко за пределами Тосканы.

4. Венеция эпохи печатной книги. Рукописный текст входит в новые каналы распространения. Издание помогает произведениям множиться и попадать к читателям, для которых книжное слово прежде было куда менее доступным.

5. Неаполь и другие региональные центры. На этом этапе особенно важно не свести всю литературу к одной линии. Местные речи продолжают звучать в стихах, песнях, театре и повседневном повествовании.

Такой маршрут объясняет, почему история итальянского языка не похожа на аккуратную эстафету: Рим передаёт не один предмет, а множество возможностей. Города принимают их, меняют и передают дальше.

Данте, Петрарка и Боккаччо: престиж не возникает сам собой

В начале XIV века Данте решительно доказывает, что сложнейшая поэзия может звучать не только на латыни. Его «Божественная комедия», написанная на тосканском *volgare*, соединяет повседневную узнаваемость речи с грандиозным масштабом — от городской ссоры до устройства загробного мира. При этом трактат «О народном красноречии» написан по-

латыни: Данте обсуждает статус народных языков на языке ученой Европы. Уже в этом соседстве слышна многослойность эпохи.

Петрарка помогает сделать тосканский язык образцом лирической точности и художественной дисциплины. Но он не просто «выбирает итальянский»: его латинские сочинения также важны для его авторского образа и интеллектуальной жизни. У Петрарки два литературных пространства не сменяют друг друга, а сосуществуют.

Боккаччо показывает, насколько выразительной может быть проза на тосканском языке. «Декамерон» позволяет услышать разные социальные голоса и переходить от высокой риторики к разговорной интонации. Его повествовательный мир многообразен — как и сама Италия, где литературная речь постоянно встречается с живой городской речью.

Эти три автора не создали единый национальный язык одним усилием. Они сделали тосканскую традицию настолько весомой, что позднейшие писатели стали с ней соотноситься — подражать ей, спорить с ней, переводить её на свой лад. В XVI веке Пьетро Бембо предложил в трактате «Рассуждения о народном языке» опираться в литературной прозе на Боккаччо, а в поэзии — на Петрарку. Печатное дело помогало распространять такие нормы.

Но авторитет письменной традиции не означал, что вся Италия внезапно заговорила одинаково. Литературный язык мог быть общим ориентиром, тогда как домашняя речь, местный театр и устная поэзия сохраняли региональные особенности. Политическое объединение Италии произошло лишь в XIX веке; широкое повседневное распространение стандартного итальянского стало отдельным, долгим процессом, связанным с образованием, печатью, миграцией и ростом общенациональных институтов.

Как читать эту карту на практике

Попробуйте упражнение, которое пригодится и при чтении древней поэзии, и при знакомстве с романами, драмами или новеллами следующих глав.

Выберите произведение и запишите ответы на четыре вопроса:

1. Где и когда оно создано? Не ограничивайтесь названием региона: подумайте, как устроена власть — это городская коммуна, двор, церковный центр или иной культурный круг?

2. На каком языке написан текст? Латынь, литературный *volgare* и местная речь предполагают разные аудитории и разные художественные возможности.

3. Кому произведение могло быть адресовано? Учёным, придворным, горожанам, читателям рукописи, слушателям публичного чтения?

4. Что в тексте связано с местом, а что выходит за его пределы? Ищите местные реалии, но одновременно замечайте античные, христианские и общеевропейские мотивы.

Можно пойти дальше и составить собственную карту чтения. Поставьте рядом город, язык, жанр и круг предполагаемых слушателей или читателей. Не стремитесь сразу получить безупречную историческую схему. Важнее заметить, что знакомый сюжет звучит иначе, когда меняются язык, политическая среда и привычки аудитории.

В следующих главах эта карта станет практическим инструментом. Она поможет не принимать тосканскую традицию за единственную итальянскую литературу, не считать латынь исчезнувшим прошлым и не путать местную речь с ошибкой. Итальянская классика — не ровная дорога к единой нации, а оживлённый диалог городов, эпох и языков, в котором римское наследие служит общим собеседником, но каждый говорит с ним своим голосом.

Начать этот разговор лучше всего там, где книжная Италия впервые особенно настойчиво заговорила на языке, близком народу: со средневековых песен, придворной лирики и первых произведений на *volgare*.

Средневековые истоки: от народной поэзии до первых произведений на *volgare*

Представим площадь в итальянском городе XIII века. День клонится к вечеру, торговцы сворачивают полотнища, а возле колодца собираются горожане. Человек с выразительным голосом начинает рассказ — или песню. Кто-то узнаёт знакомый напев, кто-то ловит смысл по жестам и повторам, кто-то запоминает особенно удачную строку. Перед нами ещё не читатель, уединившийся с книгой, а слушатель, для которого литература звучит в общем пространстве.

Это воображаемая сцена, собранная из примет средневековой жизни, а не описание одного конкретного вечера. Но она помогает увидеть важное: литературное произведение могло существовать для человека прежде всего как голос. Его слышали на площади и в церкви, при дворе и во время праздника. Страница сохраняла текст, но не всегда была главным способом встречи с ним.

Чтобы понять, как народная речь стала литературой, нужно на время отложить привычную картину: великий автор, законченная книга, единый язык. Средневековая Италия была не единой страной с общей речью, а множеством городов и областей, где говорили на разных местных разновидностях романских языков. Между ними не проходила чёткая граница. И слово *volgare* — буквально «язык народа», в противоположность учёному латинскому — обозначало не один готовый итальянский язык, а целый мир разговорных речей.

Голос прежде страницы

Средневековое произведение нередко начинало жизнь в исполнении. Певец или рассказчик мог менять темп, делать паузы, подчёркивать строку жестом. Ритм, рифма, повтор и припев помогали не только украсить текст, но и удержать его в памяти. Слушатель не обязательно знал грамоту, однако это не значит, что он был пассивен: знакомая мелодия, общая молитва или ответ хора делали его участником события.

Разумеется, устная культура не вытесняла письменную. Книги существовали, переписывались и ценились, а грамотные люди читали про себя и вслух. Но письмо было дорогим и трудоёмким, а текст не всегда распространялся только в виде рукописи. Некоторые произведения мы сегодня знаем благодаря записи, хотя они могли звучать задолго до неё. Другие, напротив, создавались для конкретной письменной среды — например, для придворного круга.

Поэтому «народное» не следует автоматически понимать как «анонимное», «простое» или «созданное крестьянами». В этой главе речь прежде всего о языке, доступном повседневному общению. На нём могли говорить горожане и ремесленники, проповедовать монахи, сочинять образованные придворные поэты. Переход к *volgare* не был движением от необразованности к культуре. Он расширял круг голосов и ситуаций, в которых литература могла действовать.

Почему латинь не исчезла

На протяжении Средневековья латинь сохраняла высокий престиж. Она была языком церковного богослужения, богословской мысли, значительной части учёности, права и официальной документации. Человек, владевший латынью, получал доступ к текстам и учреждениям, которые не были доступны каждому. Но это не означает, что все вокруг понимали её одинаково или что разговорные речи оставались бессловесными.

Между латинской записью и живым разговором не стояла стена. Проповедник мог излагать религиозные идеи на понятном слушателям языке; писец оформлял документ по-латыни, сохраняя при этом произнесённые свидетелями слова; песня могла соединять знакомую устную интонацию с образами учёной поэзии. Латынь и *volgare* не сменяли друг друга, как ночная смена — дневную. Они сосуществовали, обслуживая разные задачи и аудитории.

Кроме того, разговорные языки не возникли внезапно в один исторический день. Они постепенно развивались из местных форм поздней латыни, по-разному меняясь в разных регионах. Когда мы говорим о первых текстах «на итальянском», важно помнить: речь чаще идёт о конкретной местной разновидности, а не о единой норме, которую сегодня можно было бы назвать стандартным итальянским.

Первые записи: следы живой речи

Одним из ранних и знаменитых свидетельств языковых перемен считается «Веронская загадка» — короткая запись конца VIII или начала IX века на листе богослужебной рукописи. В ней описывается работа, напоминающая письмо: словно волны падают, белое поле принимает семена, а человек ведёт плуг. Текст стоит на границе латинского и романской речи, и его классификация остаётся предметом научного обсуждения. Это важная оговорка: ранние языковые свидетельства не всегда укладываются в удобную полку «латынь» или «итальянский». Перед нами переходная зона, где язык меняется быстрее, чем названия, которыми его пытаются описать.

Другой тип свидетельства дают «Капуанские судебные формулы» X века. В одном из документов 960 года в латинском юридическом окружении зафиксированы слова свидетеля: *Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte Sancti Benedicti* — «Я знаю, что эти земли в указанных здесь границах тридцать лет находились во владении монастыря Святого Бенедикта».

Здесь *volgare* появляется не как украшение и не как стихотворный эксперимент. Он нужен для того, чтобы точно передать свидетельские слова. При этом сам документ остаётся частью латинской письменной практики. Контраст особенно выразителен: юридическая рамка принадлежит учёному языку, а голос участника дела звучит на языке повседневной речи. Народный язык не вторгается в пустоту — он уже живёт внутри общества и постепенно занимает место на странице.

Между такой практической записью и поэтическим произведением нет прямой дороги с одной полосой движения. В XII веке появляются тексты, в которых *volgare* всё чаще становится осознанным художественным средством. Например, «Лаврентийский ритм» связывают с просьбой духовного лица к епископу подарить ему коня. В этом небольшом произведении разговорность и ритмическая организация служат конкретному обращению. А религиозные стихи, такие как «Ритм о святом Алексии», используют местную речь уже для рассказа о святости и духовном выборе.

Эти примеры важны не потому, что каждый из них непременно был широко известен. Они показывают разнообразие задач: пожаловаться, попросить, рассказать, наставить, прославить. У ранней литературы на *volgare* не было одной-единственной аудитории и одной программы. Язык испытывали в разных жанрах, словно новый инструмент: проверяли, как он звучит в молитве, повествовании, споре, песне.

Песня, молитва и общее «мы»

Особое место занимает религиозная поэзия, обращённая к слушателю не только как к отдельному читателю, но и как к участнику общей веры. Один из величайших ранних памятников такого рода — «Песнь о брате Солнце», или «Песнь творений» Франциска Ассизского, обычно датируемая 1220-ми годами. Её начало звучит так:

Laudato si', mi' Signore, cum tucte le tue creature — «Будь восхвален, Господи мой, со всеми Твоими созданиями».

Формы написания в рукописях и изданиях могут различаться: перед нами не современный стандартизированный итальянский текст. Но слух улавливает главное — повторяющийся призыв *Laudato si'*, «будь восхвален». Он придаёт песне характер молитвенного перечисления и делает её удобной для исполнения и запоминания.

В этой строке есть движение от отдельного голоса к целому миру. Говорящий обращается к Господу, но рядом с ним оказываются солнце, луна, огонь, вода и другие творения. Природа здесь не декорация для человеческой жизни: она включена в общий акт хвалы. А *volgare* позволяет этому обращению звучать не только в пространстве книжной учёности, но и в голосе, понятном общине.

Вокруг религиозной поэзии развивались разные формы пения и духовного представления, в том числе лауды — песни хвалы. В позднейшем Средневековье их исполняли религиозные братства, они входили в местную общинную жизнь. Однако не стоит сводить их к «народным песням» в современном смысле. Их тексты могли быть тщательно устроены, а исполнение — связано с определённым обрядом и религиозной задачей. Устная доступность не означает художественной простоты.

Рядом с торжественной молитвой существовали диалогические и комические жанры. Например, «*Rosa fresca aulentissima*», приписываемое Чьело д'Алькамо, строится как любовный спор между мужчиной и женщиной. Произведение играет с языком придворной любви и живой речью; его часто рассматривают как изобретательный диалог с песенными и театральными возможностями. Но и здесь важно не представить текст спонтанной записью уличной болтовни. Перед нами искусно созданное произведение, которое использует впечатление устного разговора как художественный приём.

Сицилийский двор: когда *volgare* становится поэтической лабораторией

В XIII веке на юге Италии при дворе императора Фридриха II сложился круг поэтов, который принято называть Сицилийской школой. Это название удобно, но его не следует понимать как название учебного заведения с расписанием занятий. Поэты были связаны с придворной средой, а не с неким единым литературным учреждением. Среди них — Джакомо да Лентини, которому обычно приписывают важную роль в развитии сонета.

Здесь *volgare* уже не просто фиксирует свидетельские показания и не только передаёт молитву. Он становится языком сложной любовной лирики. Поэты опираются на традиции окситанских трубадуров, но не копируют их механически: перенимают темы и формы, переослаивая их для собственного языка и среды. Это особый случай — не стихийная речь толпы, а работа образованных людей, которые сознательно создают литературный язык.

Сицилийская поэзия помогает разрушить ещё одно упрощение: будто разговорный язык становился литературным лишь тогда, когда на нём заговорил «народ». В действительности новому языку придавали выразительность люди с разным образованием и в разных обстоятельствах. Придворный поэт мог использовать *volgare* именно потому, что владел учёной культурой и мог выбирать между языковыми средствами.

Есть и занятая история самой передачи этих стихов. Многие ранние сицилийские произведения известны нам не по первоначальным рукописям, а по спискам, переписанным в Тоскане. Переписчики нередко меняли формы слов и звучание, приближая тексты к собственной языковой среде. Так поэзия, родившаяся при южном дворе, дошла через руки писцов, говоривших иначе. Рукопись здесь не нейтральная коробка для текста, а участник его судьбы.

Важно, что Сицилийская школа — не последняя ступень перед «настоящей» литературой и не единый источник всех последующих достижений. Она одна из нескольких сильных традиций. У городов Италии были собственные языковые, религиозные и поэтические миры. Средневековая культура не была черновиком Возрождения: она вырабатывала свои способы думать, петь, спорить и передавать память.

Карточка читателя: четыре вопроса к раннему тексту

Когда перед вами ранний текст на *volgare*, не начинайте с вопроса «Насколько он похож на современный итальянский?». Такой подход быстро превращает чтение в проверку незнакомой грамматики и скрывает главное: что именно текст делал в своей эпохе. Попробуйте сначала восстановить его ситуацию. Для этого достаточно четырёх вопросов.

Вопрос

Что выяснить

Пример: «Песнь о брате Солнце»

Форма исполнения

Читали ли текст, пели, произносили в группе? Какие повторы и ритмы подсказывают способ звучания?

Повтор «Laudato si'» придаёт тексту характер последовательной молитвенной хвалы; исполнение вслух представляется вероятным.

Аудитория

Кто мог слышать текст и кому он прямо адресован?

Прямой адресат — Господь; предполагаемая человеческая аудитория — те, кто слышит или произносит песнь.

Функция

Текст прославляет, убеждает, обучает, просит, развлекает, свидетельствует?

Его главная функция — хвала, а не юридическое доказательство или любовный спор.

Языковой выбор

Почему автор или составитель мог предпочесть *volgare* латыни? Что этот выбор меняет для слушателя?

Местная речь делает молитвенное высказывание доступным более широкой общине, не отменяя латинской церковной культуры.

Проведите небольшой опыт: прочитайте начальную строку вслух дважды. В первый раз — быстро, как обычное предложение. Во второй — сделав паузу после обращения и выделив повтор. Затем спросите себя, какая версия лучше сохраняет характер хвалы и почему. Это не попытка угадать единственно верное средневековое исполнение. Это способ услышать, как ритм помогает смыслу.

Теперь примените ту же карточку к формуле из «Капуанских судебных актов». Там языковой выбор связан не с общим пением, а с точностью свидетельства; аудитория включает участников юридического дела, а функция — зафиксировать слова, от которых зависит решение. В одном случае *volgare* собирает людей вокруг молитвы, в другом помогает записать показание. Одинаковый языковой материал способен служить совершенно разным задачам.

От голоса к странице

Историю первых произведений на *volgare* легче понять не как победное шествие нового языка, а как расширение общего пространства общения. Латынь продолжала работать в церкви, учёности и праве. Рядом звучали местные романские речи: их записывали в документах, использовали в религиозных песнях, превращали в поэтическую речь при дворах. Иногда текст предназначался для исполнения, иногда — для свидетельства или чтения, а порой совмещал несколько способов существования.

Поэтому, встречая раннюю поэзию, не спешите искать в ней несовершенный вариант будущей великой литературы. Спросите, кто говорит, кому, где и зачем. Тогда древняя строка перестанет быть немой экспонатом: в ней обнаружатся помещение, аудитория, ожидания и живой выбор языка.

Именно из множества таких выборов постепенно складывается литературная традиция. Голос получает страницу, местная речь — новые жанры, а слушатель становится читателем, не

переставая быть слушателем. В следующем шаге этой истории появится поэт, который соберёт разнородные языковые и культурные ресурсы своего времени в грандиозное путешествие человеческой души.

Данте и «Божественная комедия»: путь человека сквозь ад, чистилище и рай

Вы открываете «Божественную комедию» и узнаете первые декорации: сумрачный лес, Вергилий, врата Ада, круги и огненные муки. Но уже через несколько страниц перед вами столько имён, политических распрей, античных мифов и богословских намёков, что кажется, будто вы заблудились не меньше самого героя. Возникает соблазн читать поэму как музейный каталог: остановиться у каждой таблички, запомнить очередную легенду — и упустить главное.

Полезнее начать не с вопроса «кто все эти люди?», а с другого: **что должен понять путник, встречая их?** У Данте почти каждый образ одновременно обозначает место в загробном мире, нравственный выбор и поворот в развитии героя. Поэма — не только карта посмертия. Это маршрут, на котором человек учится распознавать, что с ним произошло, за что он отвечает и к чему способен стремиться.

Три Данте в одной поэме

С первых строк важно различить три фигуры. **Данте-автор** — поэт, который создаёт произведение и задним числом выстраивает его сложный порядок. **Данте-повествователь** рассказывает о путешествии, уже зная, чем оно завершится. **Данте-персонаж**, или Путник, проходит его в настоящем времени рассказа: пугается, ошибается, жалуется, сочувствует и не сразу понимает увиденное.

Между ними возникает драматическое напряжение. Повествователь может описывать сцену с пониманием, которого у Путника ещё нет. Автор может дать персонажу блестящую речь, но не предложить считать её истиной. Поэтому всякий раз полезно спрашивать: кто сейчас говорит — историческая тень, переживающий Путник или зрелый рассказчик? И совпадают ли их оценки?

Сам Путник отправляется в путь весной 1300 года, когда ему, по его словам, около тридцати пяти лет — «на середине» жизненного пути. Это художественный 1300-й, а не время написания поэмы: Данте создавал её позднее, уже в изгнании. Такое расстояние позволяет соединить непосредственное потрясение с ретроспективным пониманием. Герой ещё не знает, чему его учит встреча; автор знает.

Карта, которая рассказывает о выборе

Три части поэмы — «Ад», «Чистилище» и «Рай» — различаются не только местом действия. В каждой меняются время, речь, свет и представление о свободе.

Этап

Зона

Назначение

«Ад»

Воронка под землёй, ведущая к центру Земли

Показать, как выбор закрепляет человека в определённом состоянии

«Чистилище»

Гора на острове в Южном полушарии

Представить исправление как труд, ожидание и постепенное освобождение

«Рай»

Небесные сферы и Эмпирей

Показать порядок мироздания и преобразование желания

Это не современная астрономическая схема, а поэтическое воплощение средневековой христианской картины мира, связанной с геоцентрической космологией. Ад устроен как сужающаяся бездна; на противоположной стороне Земли поднимается гора Чистилища; небеса располагаются над земным миром и ведут к божественной реальности. Внутри этой карты есть последовательность, но не нужно в первый раз запоминать каждый уступ и круг. Достаточно удерживать направление движения: вниз, затем вверх, затем — от видимого пространства к тому, что нельзя выразить обычным описанием.

В «Аду» души уже не меняют избранного ими способа существования. Их страдания часто делают зримой внутреннюю логику греха: это называется *contrapasso* — соответствие между поступком и его посмертным образом. Но не стоит сводить этот принцип к механической формуле «за такой грех положено такое наказание». Важнее увидеть, как человек оказался заперт в собственном выборе и продолжает повторять его даже в своей речи.

Чистилище устроено иначе. Здесь есть время, ожидание, молитва и возможность перемены. Души страдают не потому, что исправление бессмысленно, а потому, что оно требует усилия. Рай же не становится наградой в виде удобной жизни: это пространство всё более полного понимания и согласия воли с добром.

Путников сопровождают проводники, но и их роли не следует упрощать. Вергилий — не просто экскурсовод и не только воплощённый разум. Он римский поэт, предшественник Данте и авторитет классической культуры; его разум помогает Путнику увидеть устройство греха. Но он не может провести его в рай. Беатриче связана с памятью о реальной женщине и одновременно становится образом благодати, откровения и любви, ведущей к знанию. В финале появляется Бернард Клервоский — проводник к созерцанию и последней молитве. Смена проводников означает, что одного вида знания для всего пути недостаточно.

Изгнание, ставшее частью маршрута

Данте был не беспристрастным наблюдателем политической жизни. Он участвовал в управлении Флоренцией, занимал должность одного из приоров. Город разрывали столкновения гвельфов и гибеллинов, а затем борьба внутри самих гвельфов — между белыми и чёрными. Эти названия обозначали не современные партии, а изменчивые союзы с разными взглядами на власть, город и отношения с папством.

Данте связывали с белыми гвельфами. После победы чёрных в 1301 году он не вернулся во Флоренцию; в 1302-м его заочно осудили и приговорили к изгнанию. Поэма создавалась человеком, лишённым родного города, и политическая история проникает в неё повсюду. В «Аду» Фарината дельи Уберти говорит о судьбе Флоренции; Брунетто Латини становится одновременно личной памятью и фигурой гражданского наставника; в «Рае» предок поэта Каччагвида предсказывает ему горький хлеб изгнания.

Однако тени Данте — не архивные документы. Поэт вводит исторических людей в драму собственного нравственного и политического мира. Его оценки пристрастны, иногда суровы, а порой способны удивить. Читая, важно различать историческое лицо и его роль в поэме: одно не отменяет другого.

Отсюда же возникает универсальность маршрута. Данте рассказывает не о том, как забыть личную боль, а о том, как увидеть её внутри более широкого порядка. Изгнание остаётся конкретной утратой: дом, город, прежняя жизнь. Но путешествие заставляет спросить, что человек делает с потерей — превращает её в повод для мести, в оправдание или в материал для понимания.

Когда образ становится поступком

Посмотрим на несколько эпизодов, не пытаясь превратить их в перечень достопримечательностей.

В начале Путник оказывается в **сумрачном лесу**. Это не просто мрачный пейзаж: он обозначает потерю жизненного направления. Герой не может выбрать собственными силами, а прямой путь преграждают три зверя. Образ сразу превращается в ситуацию выбора: можно остаться в растерянности, можно броситься вперёд вслепую, но Данте должен принять помощь и согласиться на длинный путь. Он ещё не знает его смысла, однако впервые выбирает не бегство, а движение.

В пятой песне «Ада» Путник встречает Франческу да Римини и Паоло. Они находятся во втором круге, где души несёт неукротимый вихрь. Их физическое движение напоминает о страсти, которой они позволили управлять собой. Франческа рассказывает, как совместное чтение истории о Ланселоте сблизило её с Паоло. Её речь прекрасна и убедительна; она говорит о любви так, словно любовь сама совершила за неё выбор. Паоло почти не говорит — вместо этого плачет.

Путник глубоко сочувствует им и теряет сознание. Это важное изменение, но не окончательный нравственный вывод. Его сострадание человечно; одновременно поэма заставляет заметить, как легко язык чувства может скрыть ответственность. Данте-автор не лишает Франческу привлекательности — напротив, даёт ей голос, который способен увлечь читателя. Оттого сцена сложнее простой морали: мы чувствуем силу истории и вместе с тем замечаем, как рассказ героини превращает выбор в якобы неизбежную судьбу.

В шестнадцатой песне «Чистилища» Путники идут сквозь густой дым на уступе, связанном с гневом. Дым мешает видеть — и этот образ подготавливает разговор о замутнённом нравственном зрении. Марко Ломбардо спорит с объяснениями, будто человеческие поступки целиком определены звёздами. Если мир испорчен, говорит он, дело не только в устройстве небес: людям дана свобода, а значит, имеют значение их решения и качество правителей. Здесь личная ответственность Данте соединяется с его политическим опытом. Город не исправить одним обвинением судьбы; но и свобода не означает, что общественные условия безразличны.

Ещё один поворот происходит у земного Рая, когда появляется Беатриче и Вергилий исчезает. Путник теряет привычную опору и сталкивается не только с утратой, но и с необходимостью признать собственные заблуждения. В этом эпизоде путь не вознаграждает его за то, что он просто дошёл до нужного места. Чтобы двигаться дальше, ему предстоит выдержать правду о себе. Так меняется и смысл наставничества: проводник не всегда утешает; иногда он помогает увидеть то, от чего хочется отвернуться.

От тяжести тела к свету мысли

Стиль поэмы меняется вместе с путешествием. «Ад» наполнен грубой осязаемостью: телами, запахами, криками, жестами и резкими голосами. Здесь человек словно прижат к земле собственной историей. В «Чистилище» появляется больше движения вверх, пейзажа, песни и ожидания; время снова становится возможным, потому что души меняются. В «Раю» повествование всё чаще обращается к свету, музыке, геометрии и трудности понимания.

Этот переход не значит, что в раю исчезают человеческие характеры. Пиккарда Донати, встреченная в третьей песне «Рая», говорит о согласии с волей Бога; её покой не похож на безразличие, он рождается из освобождения желания от завистливого сравнения. Позднее Каччагвида напоминает Путнику о грядущем изгнании. Даже среди небесного света история Флоренции не стирается. Но теперь боль получает другое место в общей картине.

Поэтическая форма тоже ведёт читателя. «Комедия» состоит из ста песен: тридцать четыре в «Аду» и по тридцать три в двух следующих частях. Данте пишет терцинами — строфами из трёх строк, связанными цепной рифмовкой: АВА, ВСВ, CDC. Последняя рифма одной терцины подхватывает следующую, и стих как будто не позволяет остановиться после каждой законченной мысли. Он тянет вперёд — к следующему голосу, повороту или вопросу. Само слово «комедия» не обещает шуток: важнее путь от тёмного начала к благополучному завершению. Эпитет «божественная» закрепился позднее.

Язык этой поэмы также напоминает, что итальянская словесность возникала не в пустоте. Данте пишет на тосканском *volgare*, но не просто заменяет латынь одним народным языком. В тексте соседствуют разные регистры: разговорная речь, учёные рассуждения, политическая полемика, возвышенная поэзия, техническая лексика. Так создаётся язык, способный говорить и о городской ссоре, и о строении мироздания. Это один из факторов, благодаря которым тосканская традиция получила огромный литературный авторитет, хотя Италия как единое государство возникла намного позже.

Практика чтения одной песни

Чтобы имена не заслонили смысл, попробуйте разбирать песнь по пяти опорным вопросам. Это не заменяет комментарий, но помогает не потерять нить. В когнитивной психологии такой подход можно связать со смысловой сегментацией: когда большой материал разбит на несколько понятных частей, читателю легче удерживать связи между ними.

1. Где мы и что происходит? Назовите часть поэмы, место и ближайшее событие. Не начинайте с длинной справки о каждом персонаже.

2. Кто говорит? Разделите голос исторической тени, слова Путника и знание рассказчика. Подумайте, чего хочет говорящий и насколько он сам понимает свою ситуацию.

3. Что видит герой? Найдите образный центр эпизода: вихрь, дым, дорогу, свет, движение тела. Спросите, как этот образ связан с нравственным состоянием или поступком.

4. Какой выбор поставлен и какой исторический отзвук слышен? Отметьте конкретное решение персонажа, а затем — имя, конфликт или событие, отсылающее к истории. Не принимайте поэтическую версию за нейтральную хронику.

5. Что изменилось в Путнике? Он понял что-то новое, стал сострадательнее, усомнился в прежней оценке, принял помощь или, напротив, пока не способен усвоить урок?

Применим этот план к «Аду» V. **Ситуация:** второй круг, вихрь несёт души, осуждённые за страсть. **Голос:** говорит прежде всего Франческа; её речь построена как история о власти Любви, тогда как молчание Паоло выражено слезами. **Образный центр:** бесконечное кружение тел, которому вторит повествование о чтении романа. Книга становится посредником между героями и их поступком, но не отменяет их участия в нём. **Выбор и история:** Франческа и Паоло отсылают к реальным людям, однако точные обстоятельства их истории и то, как их переосмыслил Данте, не следует смешивать. Важно также услышать, что героиня описывает собственное решение языком предопределённой любви. **Изменение Путника:** он сочувствует настолько, что теряет сознание. Его реакция говорит о сострадании, но показывает и то, что способность понимать нравственную ответственность ещё только развивается.

После такого разбора не спешите искать единственный «правильный» ответ. Выпишите в тетрадь три короткие строки: **образ, выбор, что изменилось в герое.** Затем перечитайте эпизод вслух. Особенно терцины: сцепление рифм слышно даже в переводе через ритм и синтаксис. Если встретилось много незнакомых имён, отметьте их и отложите справочник до конца песни. Так вы сначала увидите драму, а уже потом уточните детали.

«Божественная комедия» не требует, чтобы читатель заранее знал всё средневековое богословие и помнил каждую итальянскую фамилию. Она требует внимания к пути. Сумрачный лес становится точкой утраты, Ад показывает формы неподвижности, Чистилище — возможность труда над собой, Рай — движение к свету, который нельзя присвоить как личный трофей. Личная биография Данте, история Флоренции, христианское представление о справедливости и цепная музыка терцин соединяются в рассказе о свободе: человек не всегда выбирает обстоятельства, но его выбор определяет, кем он становится внутри них.

Начать чтение можно с малого: не пытаться охватить весь космос сразу, а в каждой песне искать место, голос, образ, выбор и перемену. Тогда поэма перестаёт быть лабиринтом имён. Перед нами возникает маршрут, в котором средневековый мир не музейная декорация, а пространство серьёзного разговора о человеческой жизни.

Петрарка и Боккаччо: рождение европейской лирики и новеллы

Представьте два вечера.

В первом человек возвращается домой после встречи, на которой сказал не то, что хотел. Он снова и снова прокручивает разговор, перебирает жесты, ищет в собственной памяти доказательство: всё ещё любит — или уже только привык страдать? Во втором за длинным столом друзья по очереди рассказывают, как кто-то обманул богача, выкрутился из беды, потерял возлюбленную или неожиданно проявил великодушие. Один голос вслушивается в себя; десятки других — в мир.

Итальянская литература XIV века подарила Европе обе эти возможности. Франческо Петрарка превратил внутреннее переживание в стройную поэтическую форму. Джованни Боккаччо собрал человеческий опыт в пёструю книгу историй, где рядом оказываются купцы, монахи, влюблённые, слуги, судьи и хитрецы. Один писатель словно зажигает свечу в комнате сознания; другой распаивает окна — и выпускает шум улицы.

Это не рождение лирики и новеллы из ничего. Сонет существовал до Петрарки, в частности у поэтов Сицилийской школы; короткие повествования имели собственных предшественников — от античных сюжетов до средневековых притч и городских анекдотов. Но Петрарка и Боккаччо придали этим формам такую художественную силу, что последующие века стали говорить о любви и рассказывать истории уже во многом через них.

Петрарка: не дневник в стихах, а книга перемен

Франческо Петрарка родился в 1304 году, был выдающимся знатоком латыни, разыскивал древние рукописи, путешествовал и переписывался с учёными. Он принадлежал к миру, где латынь оставалась языком учёности и международного общения, а родной *volgare* — языком особой близости и поэтического опыта. Это важно: Петрарка не выбирал один язык вместо другого. Он мог писать латинскую эпическую поэму и одновременно годами возвращаться к стихам на итальянском.

Его знаменитая книга получила название *Rerum vulgarium fragmenta* — «Фрагменты на народном языке». Позднее её стали называть *Канцоньере* — «Книгой песен». В ней 366 стихотворений, среди которых преобладают сонеты, но есть также канцоны, секстины, баллаты и мадригалы. Книга не похожа на папку, куда автор складывал всё написанное о любви. Петрарка многократно пересматривал и переставлял тексты, выстраивая из них последовательность. Стихотворения создавались и переписывались на протяжении десятилетий; дошедший до нас порядок отражает долгую работу автора над книгой как целым.

В этом целом есть движение: от встречи с Лаурой и переживаний, связанных с любовным желанием, к размышлению о времени, утрате, славе и духовной ответственности. Но это не ровная лестница, ведущая от заблуждения к ясности. Чувства возвращаются, спорят друг с другом, воспроизводят знакомый круг. Лирический герой может обещать себе отречься от страсти — и снова оказаться во власти воспоминания. Он не столько преодолевает внутренний конфликт, сколько учится видеть его.

Лаура в этой книге — не загадка с единственным биографическим ответом. Петрарка связывал с ней свою любовь, а традиция соотносит её с женщиной, которую он встретил в Авиньоне. Но читателю не обязательно решать, кем она была «на самом деле», чтобы понять её роль в стихах. Лаура одновременно женщина, предмет желания, образ красоты и повод для самоанализа. Важен не только вопрос «кто она?», но и другой: «кем становится говорящий, когда думает о ней?»

Посмотрим на сонет, начинающийся словами *Pace non trovo* — «Не нахожу покоя». В его строках сталкиваются противоположности: «и мира не нахожу, и войны не веду; боюсь и надеюсь; горю и становлюсь льдом». Это не описание одного сильного чувства. Перед нами целая система несовместимых состояний. Говорящий хочет ясности, но его речь показывает, что ясность пока невозможна.

Сонет помогает придать противоречию форму. Классическая итальянская схема обычно включает два четверостишия и два трёхстишия. Первые восемь строк развивают исходную ситуацию, а затем часто происходит поворот мысли — не обязательное решение, но смена угла зрения. В *Pace non trovo* повтор противоположностей становится ритмом сознания: стихотворение не просто сообщает, что герой разрывается между чувствами, а заставляет читателя услышать этот разрыв.

Именно в такой работе формы возникает один из главных эффектов Петрарки. Любовь здесь не сводится ни к куртуазной игре, ни к перечню привлекательных черт возлюбленной. Она становится способом наблюдать за собой. Герой прислушивается к собственной речи, замечает, как желание спорит с разумом, как память удерживает пережитое и одновременно делает его настоящим. «Я» в *Канцоньере* — не неподвижный портрет, а человек, который помнит себя прежним и оценивает себя нынешнего.

Петрарка наследует античности не только через цитаты и образы. Его интерес к внутреннему спору перекликается с римскими авторами, особенно с Цицероном и Вергилием, а также с христианской традицией самоиспытания, представленной, например, Августином. При этом он не просто переносит античные модели в современность. Он соединяет их с поэзией на *volgare* и с наследием трубадуров, создавая язык, в котором личное переживание становится достойным долгого и серьёзного размышления.

Боккаччо: мир входит в книгу через десятки дверей

Если Петрарка тщательно вслушивается в один голос, то Боккаччо открывает перед читателем целый хор. Джованни Боккаччо родился в 1313 году. Его жизненный опыт связывал его с Флоренцией и Неаполем, с коммерческой средой, придворной культурой и книжным миром. Он знал не только высокую учёность, но и людей, чья жизнь зависела от торговли, удачи, репутации и умения договариваться.

«Декамерон» строится как книга внутри книги. По рассказу рамки, во Флоренции бушует чума 1348 года. Группа молодых людей — семь женщин и трое мужчин — покидает охваченный бедствием город и устранивается за его пределами. Чтобы заполнить дни, они рассказывают истории: каждый день назначается король или королева, задаётся тема, и десять рассказчиков по очереди произносят по одной новелле. Так возникает сто историй, окружённых ещё одной историей — о том, как и кем они рассказываются.

Рамка не является просто удобным способом соединить разрозненные сюжеты. Она задаёт вопрос: что могут люди, когда привычный порядок рушится? Чума нарушает связи между соседями и семьями, уничтожает повседневные правила, делает будущее неопределённым. Молодые рассказчики не отменяют смерть, но создают временное пространство порядка: выбирают темы, назначают очередность, обсуждают рассказы, отдыхают, поют и гуляют. В повествовании они не спасают мир, однако сохраняют способность действовать и разговаривать в мире, где многое уже не зависит от них.

Сами истории очень разные. В одних решает случай, в других — находчивость, терпение, красноречие или сила желания. Торговец может оказаться умнее знатного господина; женщина — проявить больше мужества и здравого смысла, чем окружающие её мужчины; человек духовного сана — стать персонажем сатиры. Но книгу нельзя свести ни к комическим проделкам, ни к эротике. В ней есть рассказы о великодушии и преданности, о жестокости и ошибках, о социальной уязвимости и неожиданных поворотах судьбы.

Вспомним историю Федерико дельи Альбериги — одного из самых известных рассказов о благородстве и утрате. Федерико расточает состояние, пытаясь добиться любви знатной женщины. Когда она наконец приходит к нему в дом, у него почти ничего не осталось. Единственная ценность — любимый сокол, которого он подаёт ей на обед, не зная о цели её визита. Позднее, тронутая его поступком, женщина выходит за него замуж. Здесь дело не в том, что бедность автоматически награждается счастьем. Новелла внимательно выстраивает цену поступка: Федерико отдаёт последнее, а героиня способна распознать в его жесте не беспомощность, а достоинство. Случай соединяется с характером, а социальное положение — с личным выбором.

В рассказах Боккаччо у каждого персонажа есть место в обществе: профессия, состояние, положение в семье или церковной иерархии. Но общественная роль не всегда определяет исход. Купец, монах, слуга, дворянин, вдова или молодая жена могут оказаться перед неожиданной ситуацией, где решающим становится не титул, а способность понять, что происходит. Это мир, в котором язык — тоже инструмент действия. Убедить, солгать, договориться, вовремя промолчать или придумать выход — значит изменить свою долю.

Женские персонажи особенно важны, хотя не следует превращать «Декамерон» в современный манифест равенства. Женщины в рамке — не безмолвные слушательницы: они рассказывают, обсуждают темы и оценивают чужие истории. Их присутствие меняет саму природу собрания. А многие героини новелл не просто становятся объектом чужого желания или решения, но сами рассуждают, выбирают и действуют — в рамках общества, где их возможности при этом далеко не равны мужским.

Боккаччо тоже обращается к античности, но не только к возвышенным героям и поэтам. Его воображение питают античные сюжеты, средневековые рассказы, религиозные примеры, городские слухи и истории, принесённые путешественниками. Эти источники встречаются в книге без строгой перегородки между «высоким» и «низким». Комический трюк может обнаружить нравственную слабость, а рассказ о любви — стать серьёзным размышлением о чести, доверии и цене общественного положения.

Два автора, две формы свободы

Петрарка и Боккаччо были современниками, хотя Боккаччо был младше. Они встречались и поддерживали связь. Их сближало уважение к античному наследию и вера в силу книги, но они по-разному смотрели на человека. Петрарка чаще показывает личность через непрерывное внутреннее переживание; Боккаччо — через столкновение с обстоятельствами и другими людьми. Один спрашивает, почему чувство не подчиняется разуму. Другой — что человек сделает, оказавшись в ловушке, в доме незнакомца или на перекрёстке интересов.

Это различие заметно и в отношении к свободе. У Петрарки свобода — трудное внутреннее усилие. Можно наблюдать за желанием, признавать его власть, пытаться судить себя, но память возвращает человека к тому, от чего он хотел отойти. У Боккаччо свобода часто проявляется в практическом поступке: герой меняет ход событий благодаря смекалке, смелости или удачному случаю. Однако и тут свобода не безгранична: обстоятельства, пол, деньги и репутация способны сильно сузить выбор.

Их связь с античностью также показывает два пути. Петрарка обращается к древним авторам как к собеседникам, чьи тексты помогают понять собственную жизнь и её противоречия. Боккаччо шире смешивает традиции, позволяя античному сюжету соседствовать с городской байкой и бытовым наблюдением. Позднее Петрарка перевёл историю Гризельды из последней новеллы «Декамерона» на латынь. Этот эпизод словно соединяет два литературных temperamenta: живой рассказ Боккаччо получает новую форму благодаря гуманисту, который переносит его в пространство латинской книжности.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.