

УДК 7.046

ББК 85.153 (3)

DOI 10.18688/aa2515-4-32

О. В. Субботина

## **Серия гравюр к «Неистовому Роланду» Лудовико Ариосто (1580) из собрания Библиотеки Российской академии наук: некоторые особенности конструирования визуального повествования**

Одной из ключевых характеристик искусства эпохи Ренессанса, наряду с открытиями в области перспективы и анатомии, разработкой техник масляной живописи и печатной графики и др., безусловно является расцвет визуального повествования<sup>1</sup>. Неслучайно и само понятие изобразительной «истории» сформировалось в теоретических трудах этого времени, в связи с чем в работах современных исследователей [28, р. 431; 19, р. 20–25], занимающихся проблемами визуальной наррации, трактат Леона Баттисты Альберти «Три книги о живописи»<sup>2</sup> называется тем текстом, с которого началось ее осмысление в науке об искусстве. Как в латинской, так и в итальянской версии трактата Альберти употребляет латинизированный термин «historia»<sup>3</sup> причем как в более общем значении, например, «история живописи», так и в более узком, специальном, когда имеется в виду живописное повествование, собственно с ним связано широко известные, программные утверждения мастера: «Величайшая задача живописца — история»; «История большая заслуга для таланта, чем любой колосс!» [2, с. 44, 46].

В настоящей статье будет предпринята попытка проследить, каким образом «конструировались» повествовательные гравюры на примере одного из выдающихся памятников книжной графики XVI в. «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто, напечатанного Винченцо Вальгризи<sup>4</sup> — французским типографом, сделавшим блестящую карьеру в Венеции и внесшим значительный вклад в развитие книжного дела этого итальянского города.

В собрании Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Российской академии наук (НИОРК БАН) хранится два десятка книг, выпущенных В. Вальгризи в середине и второй половине XVI в., в том числе, экземпляр «Неистового Ро-

<sup>1</sup> «Главной же функцией ренессансной живописи стало изобразительное повествование. Оно разворачивалось теперь повсюду, где в Средние века достаточно было наглядного указания на текст», — отмечает А. В. Степанов [5, с. 35].

<sup>2</sup> Данное сочинение, относящееся к самым ранним работам Альберти, было окончено в 1435 г. (латинский вариант), в 1436 г. — итальянская версия.

<sup>3</sup> Подробнее о концепции «истории» Л.-Б. Альберти см. [17; 18] и др.

<sup>4</sup> До 1573 г. В. Вальгризи издал ок. 353 книг [11, р. 89].

ланда»<sup>5</sup> Л. Ариосто 1580 г.<sup>6</sup> (editio princeps — 1556 г.). Помимо текста эпической поэмы и «Пяти Песней»<sup>7</sup>, в книгу вошли: Посвящение Джироламо Рушелли, адресованное Альфонсо д'Эсте; Жизнь Лудовико Ариосто Джованбаттиста Пинья; К читателям Джироламо Рушелли; Комментарии Николо Евгенико, Симон Форнари; индексы. Отметим, что упомянутый Д. Рушелли — итальянский эрудит, переводчик, библиограф и библиофил<sup>8</sup> — был не только научным редактором, но и автором примечаний, размещенных в конце каждой песни.

Начиная с первой публикации, это издание пользовалось неизменным успехом у читателей, переиздавалось 19 раз в четырех разных форматах как самим В. Вальгризи, так и его наследниками. Для этих тиражей было создано два набора гравировальных досок, один использовался для книг in-quarto и in-octavo, другой — для миниатюрных изданий. В статье пойдет речь только о большеформатных гравюрах «Неистового Роланда» формата in-quarto, для которого одни и те же доски использовались в течение полувека<sup>9</sup>. Опираясь на слова Д. Рушелли в Обращении к читателям: «Господин Винченцо Вальгризи, который, как уже хорошо известно, не жалеет никаких расходов ни на рисунки там, где это необходимо, ни на качество бумаги, ни на что-либо еще для украшения книг...» (fol. 5v),<sup>10</sup> — можно предположить, что гравировальные доски были заказаны из древесины высокого качества, о чем свидетельствует и срок их службы.

Однако существует еще два важных технических момента, о которых необходимо упомянуть. Прежде всего, по словам И. Андреоли, которые подтверждаются сравнением экземпляров 50–60-х гг. XVI в., «после первого издания доски были доработаны, «зачищена» мелкая штриховка» [11, р. 109], что сделало абрисы фигур и построек более отчетливыми и упростило восприятие ксилографий. Действительно, в иллюстрациях editio princeps 1556 г. линии более мягкие, «размытые», что создает определенный живописный эффект в изображении, исчезнувший в более поздних воспроизведениях. Второе уточнение связано с бытованием гравировальной доски для Песни II, которая в переиздании 1562 г., вероятно из-за повреждения, была заменена копией, полученной, как утверждает И. Андреоли, «благодаря гравировке с реверса оригинала» [11, р. 109] (Рис. 1–2). Но речь идет о временном замещении, поскольку оттиски с исходной доски

<sup>5</sup> В статье используется вариант имени Роланд, а не Орlando в соответствии с двумя полными переводами эпической поэмы на русский язык — М. Л. Гаспарова (1993) и А. Н. Триандафилиди (2021).

<sup>6</sup> Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Санкт-Петербург, БАН. Данный экземпляр поступил в фонды БАН из графской библиотеки Герсдорфов в Баруте, печатный экслибрис которой размещен на форзаце книги. Для сравнения автору были также доступны цифровые версии изданий/переизданий 1556, 1560, 1565, 1568 гг. и кроме того, 5 переизданий разных лет из собрания Российской национальной библиотеки (РНБ), которые изучались de visu (1565, 1572, 1580, 1587, 1603 гг.).

<sup>7</sup> Более позднее авторское включение в поэму, которое обычно помещалось после основного текста и часто сопровождалось отдельным титульным листом, как в случае с изданием В. Вальгризи.

<sup>8</sup> О нем см. [9], а также другие статьи данного сборника.

<sup>9</sup> Отметим, что в отличие от широко распространенной практики повторного использования гравировальных досок для разных по тематике издательских проектов в конце XV — первой половине XVI в. (см. [6; 7]), эта серия деревянных блоков употреблялась только для переизданий «Неистового Роланда» Л. Ариосто.

<sup>10</sup> Все цитаты из Обращения к читателю Д. Рушелли даны в переводе автора.



Рис. 1. Песнь II. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук. Оригинальная гравировальная доска

«вновь появляются, начиная с переиздания 1566 г.» [11, р. 109]. Внесем, однако, некоторые коррективы в рассуждения итальянской исследовательницы. Во-первых, известный нам экземпляр 1565 г. из собрания РНБ включает гравюру, напечатанную с оригинала, что свидетельствует о том, что изначальный деревянный блок вновь ввели в оборот раньше 1566 г.<sup>11</sup> Во-вторых, И. Андреоли не отметила, что в дальнейшем эта доска веро-

<sup>11</sup> Существует также вероятность, что для переиздания 1565 г. параллельно использовались обе доски, что подтверждается сравнением нескольких экземпляров «Неистового Роланда» между собой. Скорее всего, И. Андреоли ознакомилась с вариантом, в котором применялась копия оригинала (в известном нам экземпляре, хранящемся в Баварской государственной библиотеке, для печати гравюры ко II Песни был также взят дубликат), в собрании же РНБ хранится книга, где гравюра напечатана с отремонтированной оригинальной доски.



Рис. 2. Песнь II. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Мюнхен, Баварская государственная библиотека. Копия оригинальной гравировальной доски <https://www.digitale-sammlung.de/de/view/bsb10165929?page=3> (экземпляр выложен в открытый доступ, дата посещения: 28.01.2025)

ятно окончательно пришла в негодность, что привело к тому, что после 1580 г., для двух последних тиражей 1587 и 1603 гг. в дело была введена ранее использовавшаяся копия<sup>12</sup>.

Все 46 Песней поэмы Л. Ариосто начинаются с полностраничных ксилографий, созданных анонимным мастером<sup>13</sup>, каждая из которых представляет собой развернутый

<sup>12</sup> Однако оговоримся, что данные выводы сделаны только на основе изучения экземпляров из собрания РНБ, оцифрованные версии переизданий 1587 г. и 1603 г., к сожалению, не выложены в открытый доступ. В связи с чем допускаем возможность, что в типографии могли параллельно использовать и оригинал, и копию.

<sup>13</sup> По поводу проблемы атрибуции графического цикла см. [11; 14].



визуальный «рассказ»<sup>14</sup>. Для эпического жанра характерна многочисленность героев, разнообразие и витиеватость сюжетных линий, а также событийная плотность. Мастер, создавая иллюстрации к тексту, тем более такому сложному как «Неистовый Роланд», сразу оказывался перед проблемой отбора эпизодов, которые станут ключевыми для графического цикла и свяжут в единое образное повествование весь материал.

В серии ксилографий, созданных по заказу В. Вальгризи, в каждую иллюстрацию включены от 3–4 до 10–14 эпизодов. Э. Фаласки еще в 1975 г. назвала эту особенность «мульти-нарративностью», подразумевая под этим термином включение в поле одной гравюры нескольких «разновременных и/или одновременных событий, разнесенных в пространстве» [16, р. 228]. В связи с этим сразу встают несколько важнейших для статических изображений вопросов, на которых мы остановимся более подробно:<sup>15</sup> как разделяются сцены в изобразительном поле гравюры и выстраиваются границы между ними, какими средствами формируется единство повествования и строятся связи между отдельными сценами и разными гравюрами и, наконец, каковы особенности восприятия изображений зрителем/читателем и принимались ли оно в расчет при построении визуального нарратива.

Обращаясь к вопросу границ и опираясь на типологический подход, выделим три основных способа разграничения событий внутри изображения и условно обозначим их как архитектурный, ландшафтный и картографический<sup>16</sup>. Начнем с архитектурных границ и отметим, что художник предпочитал открытые формы: галереи, портики, колоннады ротонд, арены, — позволяющие одновременно отделить сцену от остальных и продемонстрировать читателю происходящее внутри (Песнь V, Песнь XVII, Песнь XX и др.). Более подробно остановимся на гравюре к Песни III, четко поделенной на два яруса с помощью стоечно-балочной конструкции (Рис. 3). В нижней части, занимающей практически 2/3 изобразительного поля, представлена ключевая многофигурная сцена, верхний ярус, пейзажного характера, по масштабу и концентрации событий менее значим. Внизу Мелисса и Брадаманта у гроба Мерлина в пещере, представленной как прекрасный интерьер, что вполне согласуется с поэмой<sup>17</sup>: «А за дверью была вторая пещера больше первой. // Просторная, четвероугольная, // Была она как благолепная храмина, // Вставшая алебастровыми столбами // Редкого и дивного зодчества» [3, I, с. 52]. На иллюстрации «благолепие» передано художником в соответствии с его временем, в конкретных формах ренессансной архитектуры. Верхнюю часть ксилографии занимает скачущий на фоне холмистого пейзажа Пинабель, уводящий под уздцы коня воинственной девы, с левой стороны — Мелисса, сопровождающая Брадаманту и рассказывающая ей о волшебном перстне Брунеля. Таким образом, мастер остановил свой выбор на четырех основных эпизодах Песни III: предательство Пинабеля и падение Брадаманты в яму; ее пребывание в пещере, где она встречается с духами потомков;

<sup>14</sup> Исследования, посвященные этой серии гравюр, достаточно многочисленны, сошлемся только на некоторые из них, наиболее значимые для проблематики данной статьи: [10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 22; 23; 24].

<sup>15</sup> О проблеме повествовательности в статических изображениях см. также [8; 19; 20; 25; 26; 27; 28].

<sup>16</sup> Необходимо отметить, что зачастую эти приемы могут комбинироваться.

<sup>17</sup> Все отрывки из поэмы Л. Ариосто даны в переводе М. Л. Гаспарова [2].

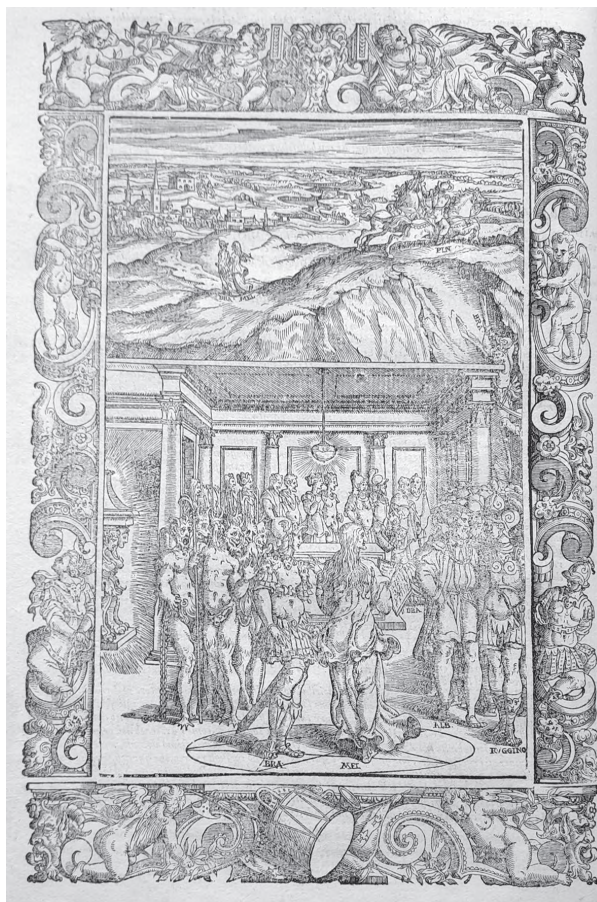


Рис. 3. Песнь III. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук

пророчество Мелиссы; волшебница показывает Брадаманте путь. Однако, сценарий восприятия гравюры не совсем совпадает с вербальным повествованием, поскольку мастер расставляет иные визуальные акценты. Архитектура, отделяющая мир земной от подземного, материализует необходимую для визуального нарратива границу, разделяющую разновременные эпизоды. Но кроме того, она является еще одной рамкой, выделяющей ключевой эпизод ксилографии. Размеры персонажей также усиливают акцентуацию, так как наиболее крупные и детально проработанные фигуры изображены именно в подземелье. Еще раз подчеркнем, что этот сконструированный визуальный «рассказ» не вполне соответствует тексту, а выстраивает свой вариант повествования.

В серию также входит ряд ксилографий, где пейзаж играет ключевую роль в формировании пространственных границ. В Песни XXIII на переднем плане изображен



Рис. 4. Песнь XII. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук

отдых Брадаманты в лесу, сведенному к изображению единственного древесного ствола. Остальные 10 сцен включены в прихотливый пейзаж, а общее движение визуального повествования развивается зигзагообразно от переднего плана к линии горизонта. Перепады ландшафта, его неровности, расщелины, холмы и овраги дают возможность создать пространство для разных эпизодов и разделить их.

В некоторых иллюстрациях подобную же функцию исполняет вода, чьи стремительные потоки отделяют одну сцену от другой. Так на переднем плане гравюры к Песни XII крупномасштабно представлен поединок Руджьеро и Дудона, который заканчивается поражением последнего (Рис. 4). Все остальные части композиции разделены течениями воды, так как основной сюжет главы — путешествие Руджьеро в Африку — является самым значимым, инициирующим череду других событий и в этой, и в последу-

ющих песнях. Во время плавания палладин попадает в бурю, покидает корабль, садясь на лодку вместе со своими попутчиками, но терпит крушение и вплавь добирается до берега, где встречает отшельника и принимает от него крещение. А его корабль прибывает к африканскому побережью, где другой герой — Роланд осматривает его и находит доспехи и клинок Руджьеро.

Чрезвычайно близок к данному приему картографический способ деления изобразительного поля гравюры. Итальянские исследователи отмечали, что художник, создавший эскизы для ксилографий, скорее всего, был связан с изготовлением географических карт, так как очень умело применял этот специфический изобразительный «язык» в иллюстрациях к «Неистовому Роланду» [11, р. 115; 13, р. 185]. Он неоднократно прибегал к нему для того, чтобы изобразить масштабные перемещения персонажей, при этом отделив путешествия от других событий песни. Картографические приемы обладали для анонимного мастера необходимой степенью «пластичности», позволяющей не только искусно делить изобразительное поле, но и визуализировать ключевые для сюжета произведения стремительные пространственные перемещения главных героев. Так в гравюре к Песни XV визуальная наррация идет от наиболее масштабного события на переднем плане — осады Парижа Аграмантом — к получению Астольфом волшебных даров от Логистиллы (на среднем) и завершается путешествием Астольфа, расположенным практически у линии горизонта (Рис. 5). Обороняемые Карлом и его войсками ворота Парижа разрастаются, объединяя все уровни ксилографии. Представленный как карта дальний план комбинирует два «визуальных режима»: четким контуром обозначены страны и материки, изображения которых вполне соответствуют традиционным картографическим приемам, вместе с тем поверх схематичных форм представлены знаковые постройки, символизирующие некоторые города, такие как Каир, Париж и др., а также очень мелкие фигуры персонажей, имена которых подписаны одной-двумя буквами. Благодаря этому читатель способен идентифицировать сцены со связанным великаном Калигорантом, идущим за Астольфом; сражение Грифона и Аквиланта с колдуном Орриллом; поединок Астольфа и Оррилла.

Уделив внимание вопросу разграничения эпизодов, не менее важно проанализировать то, как они связываются между собой, чтобы создать единое визуальное повествование. Обратимся к повтору как универсальному средству соединения различных частей истории воедино, известному еще по манускриптам раннехристианского периода<sup>18</sup>. В. Штайнер в статье «Пикторальный нарратив» отмечала, что фундаментальной чертой повествования является «связность и непрерывность сюжета», а одним из главных способов достичь этого в изобразительном искусстве является «повторяемость предмета» [26, р. 154]<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Сошлемся на знаменитую иллюстрацию Елеазар у колодца из Венской Книги Бытия (VI в.), где Ребекка изображена дважды.

<sup>19</sup> Скорее всего, в своих рассуждениях автор опиралась на идеи структуралистов, в частности, Р. Барта, который в работе 1963 г. «Структурализм как деятельность» сформулировал этот принцип следующим образом: «Именно благодаря регулярной повторяемости одних и тех же единиц, и комбинаций, произведение предстает как некое законченное целое, иными словами как целое, наделенное смыслом» [4, с. 258].



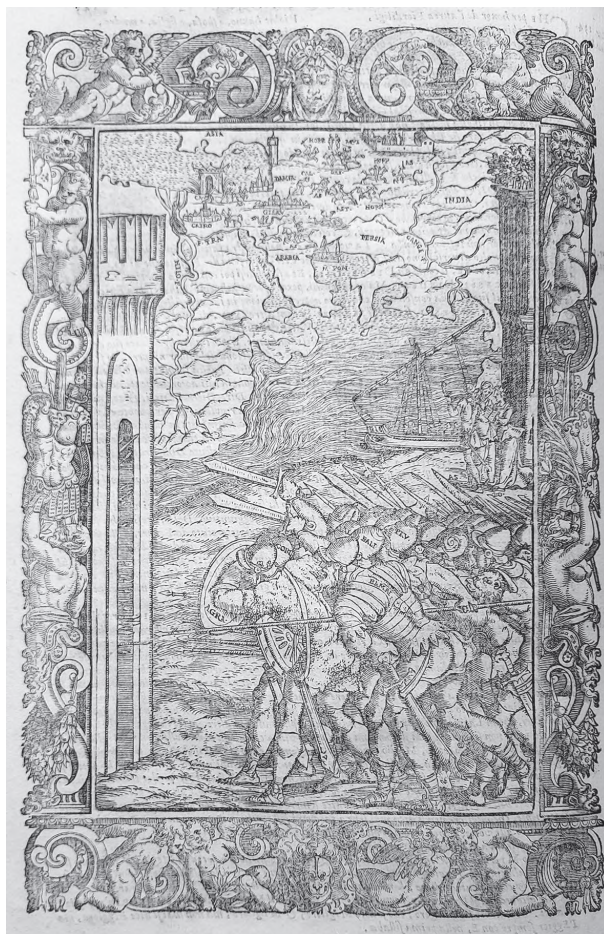


Рис. 5. Песнь XV. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук

В «Неистовом Роланде», напечатанном В. Вальгриси, этот прием усложнен и применяется на разных уровнях визуального повествования: от повтора отдельных героев до повтора узловых эпизодов. Если говорить о персонажах, то они узнаваемы и обладают набором определенных характеристик, позволяющих их идентифицировать. И как уже было отмечено, большая их часть подписана начальными буквами имени, чтобы читатель смог опознать каждого. В Песни XXVIII образ полководца Родомонта повторяется 7 раз (Рис. 6). На переднем плане он изображен дважды, во время разговора с Гостиником и отдыхающим на постоялом дворе. Эти два события четко соподчинены: главный эпизод показан крупнее, он ближе к зрителю и геометрическому центру композиции. Лежащий Родомонт увиден к среднему плану, он мельче по масштабу и показан



Рис. 6. Песнь XXVIII. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук

частично, через дверной проем, что усиливает второстепенность сцены. Казалось бы, это изображение избыточно и не имеет особого смысла, но если обратить внимание на позу персонажа, то становится очевидным, что она отсылает к иконографии меланхолии/размышления и это вполне соответствует тексту, в котором говорится следующее: «И в постель до поры, когда заря // Сгонит с неба ночную темень и сырость. // Но и ночь // Не ко сну была, а к вздохам о даме. // Восстает он с первым лучом // И велит снарядить насад для плавания» [3, II, с. 70]. Таким образом, сцена не только характеризует внутреннее состояние Родомонта, всю ночь проведенного в раздумьях, но и является ключевой в повествовании, поскольку именно ночные бдения героя и думы о рассказе Гостинника запускают цепочку последующих действий героя. В верхней части ксило-





Рис. 7. Песнь XXIX. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук

графии с помощью картографических приемов изображено путешествие Родомонта, он показан и конным, и пешим, и на лодке. За счет ритма практически идентичных фигур акцентирована длительность его путешествия, перемещение из одной географической точки в другую. Соответственно повтор персонажа является не только связкой, соединяющей звенья повествования отдельно взятой Песни, но и отсылкой к последующим частям поэмы, а также показателем длительности происходящего события (путешествия), то есть маркером темпоральности.

Но помимо героев могут повторяться и целые сцены. Так в верхней части той же ксилографии к Песни XXVIII изображена встреча Родомонта с Изабеллой и отшельником.

Эпизод, представленный в малом масштабе, но с подписями ко всем трем персонажам, воспроизводится и на следующей гравюре к Песни XXIX в том же композиционном решении, но уже в большем размере и на переднем плане (Рис. 6–7). Таким образом, одна и та же сцена дана в разных масштабах на следующих друг за другом иллюстрациях. Как отметила С. Пеццини, «этот образный прием встречается в пятнадцати случаях внутри цикла (...) так художник «замораживает» действие, чтобы позднее раскрыть весь его повествовательный потенциал, возобновить и масштабировать» [23, р. 124]. Добавим, что в случае со статическим изображением, эта остановка действия довольно длительная, между двумя гравюрами порой десятков страниц текста. В любом случае подобный повтор с масштабированием выполняет определенную функцию — связывания визуального нарратива не только на уровне двух изображений, но и всей серии целиком.

Проблема восприятия зрителем/читателем столь сложных и повествовательно насыщенных изображений непроста, поэтому обозначим только некоторые ее аспекты. Учитывая масштаб гравированной серии (46 полностраничных ксилографий) и архитектуру книги в форме кодекса, читатель способен полностью рассмотреть все иллюстрации только в течение длительного времени, необходимого даже для краткого знакомства с изданием объемом более 600 страниц. Таким образом, человек, не знакомый или мало знакомый с сюжетом «Неистового Роланда», впервые открывая книгу, мог воспринять гравюры исключительно поверхностно, учитывая многочисленность персонажей и разнообразие событий. Детально разобраться в изображениях становилось возможным только после прочтения всей поэмы, при этом постоянно возвращаясь к иллюстрациям в начале каждой песни, и вновь разбираясь во всех деталях визуального повествования.

Надо полагать, что от читателя требовался определенный опыт восприятия сложных изображений, поэтому нам близка точка зрения исследователей [11, р. 43; 21, р. 103–114], утверждающих, что формат *in-quarto* предназначался скорее интеллектуалам, способным оценить и научный аппарат книги, и ее оформление. Более того, Д. Рушелли в Обращении к читателю формулирует кредо художника, подготавливая зрителя к восприятию гравюр: «Иллюстрации, следует это подчеркнуть для тех, кто не знает правил живописи, выполнены с большим пониманием перспективы. И что снизу всей картины фигуры людей, лошадей и прочего делаются крупнее, а потом, чем дальше вверх они поднимаются, тем меньше становятся. (...) то есть самые близкие к нам кажутся большими, а самые отдаленные кажутся второстепенными...» (fol. 6). Редактор несомненно рассчитывал, что читатель способен оценить особенности художественного метода мастера.

Важно и то, что изошренность эпического повествования вынуждала художника усложнять перспективные построения гравюр, еще более нагружая глаз зрителя. Так в иллюстрациях часто применяется прием, который можно условно назвать перспективной «дифференциацией» планов. В Песни IV изображение гиппогрифа повторяется четырежды и вверху оно частично срезано рамкой (Рис. 8). Причем именно самый масштабный образ у верхнего края гравюры соотносится с нижней частью иллюстрации и персонажами переднего плана, что соответствует и текстовой последовательности, поскольку Брадаманта впервые замечает полет гиппогрифа в то время, когда едет с Брунелем к замку. Подтверждает это видение и одновременность событий верхней и нижней





Рис. 8. Песнь IV. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. Tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук

части ксилографии группа персонажей, расположенных позади всадников, один из которых — Гостиник, — поднял голову и указывает на летящего волшебника: «Видит: и Гостиник, и все люди его — // Кто у окон, кто во дворе, // К небу глаза и лбы, // Словно там затмение или комета» [3, I, с. 66–67]. Таким образом, взгляд читателя, улавливающего сомасштабность фигур в нижней и верхней части иллюстрации, не уходит сразу в глубину, для него гравюра, не имеющая единой точки схода на горизонте, превращается в последовательность пространственных блоков, поскольку каждый из планов имеет свою точку схода<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Возможно, подобный прием предоставлял также большую свободу в расположении читателя перед гравюрой, поскольку, изображение, построенное с одной точкой схода на горизонте, как отмечала еще С. Алперс, требовало определенного, фиксированного положения зрителя перед картиной [1, с. 238].

Кроме того, отметим, что художник предъявляет высокие требования к воображению зрителя, что подтверждается использованием приема фрагментации образов. Так на среднем плане ксилографии к Песни II представлена прекрасная Анджелика, которая убегает от своих поклонников (Рис. 1), но читатель не видит ее лица, только часть фигуры и круп лошади, скрывающейся за деревьями. В данном случае не столько важна красота девушки, сколько быстрота, именно на ней сконцентрировался мастер, рисуя развевающиеся волосы героини, мелькающие копыта лошади, голова и часть корпуса которой находится уже за рамкой, то есть за пределами зрительской видимости и досягаемости. Не менее виртуозно используется этот прием для реализации тропа *pars pro toto*<sup>21</sup>, когда видимый фрагмент подразумевает целое: ворота Парижа — столицу целиком (Песнь XV) (Рис. 5), ствол дерева — чащу леса, где отдыхает Брадаманта (Песнь XXIII), вход в замок Атланта — всю постройку (Песнь IV) (Рис. 8). Фрагментированные образы героев, животных, разнообразных предметов, интерьеров и архитектурных построек являются одним из важных приемов этой серии гравюр. Таким образом, художник рассчитывает на развитость воображения воспринимающего, способного без затруднений домыслить и «достроить» все недостающие части гравюры.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что в рамках статьи возможно рассмотреть только некоторые аспекты проблемы визуальной наррации «Неистового Роланда» Л. Ариосто, учитывая многочисленность гравюр и сложность их построения. Однако безусловно эта ксилографическая серия снимает многие вопросы, касающиеся самой возможности визуальной наррации в статическом изображении, в связи с чем можно с уверенностью утверждать, что визуальное повествование в ксилографиях, созданных по заказу В. Вальгризи, по своей сложности может соперничать с текстом поэмы, и заслуживает дальнейшего детального изучения.

## Литература

1. Алперс С. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке. — М.: V-A-C Press, 2022. — 438 с.
2. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Т. II / Пер. с итал. А. Г. Габричевского, В. П. Зубова. — М.: Изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1937. — 795 с.
3. Ариосто Л. Неистовый Роланд / Пер. с итал. М. Л. Гаспарова. 2 т. — М.: Наука, 1993. — 574 с.; 544 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Г. Косикова и др. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
5. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия XIV–XV века. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 505 с.
6. Субботина О. В. Комбинаторика досок как значимый прием в издательской практике Иоганна Грюнингера 1490-х гг.: от «Комедий» Теренция к «Сочинениям» Горация // Новое искусствознание. — 2022. — № 3. — С. 30–39.
7. Субботина О. В. Гравюры страсбургского издания «Энеиды» Вергилия (1502): к вопросу о миграции досок и образов в Европе XVI века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023. — С. 515–528. — DOI 10.18688/aa2313-5-42.
8. Субботина О. В. Проблема повествовательных возможностей статических изображений: приемы визуальной наррации в западноевропейской книжной графике XVI века // Искусство в искусстве.

<sup>21</sup> Pars pro toto — с лат. часть вместо целого.

- Коллективная монография. Научно-исследовательская серия «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» / Ред.-сост. *Г. У. Лукина, А. Н. Хахалкина*. — М.: ГИИ, 2024. — С. 44–55.
9. *Andreoli I.* Girolamo Ruscelli nella bottega d'Erasmus // Girolamo Ruscelli dall'Accademia, alla corte, alla tipografia. Atti del Convegno internazionale di stidi. — Roma: Vecchiarelli, 2012. — P. 657–724.
  10. *Andreoli I.* L'Orlando Furioso «di figure adoranto» (1516–2016). Rassegna critico-bibliografica dei più recenti contributi sull'illustrazione del poema ariostesco // L'illustrazione. — 2017. — No. 1. — P. 127–148.
  11. *Andreoli I.* L'Orlando furioso “tutto ricorretto et di nuove figure adornato”. Edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel '500 // *Autour du livre italien ancien en Normandie* / Ed. *S. Fabrizio-Costa*. — Bern: Peter Lang, 2011. — P. 41–132.
  12. *Benassi A.* Gli inserti ecfraistici del Furioso e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556) // *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso* / A cura di *D. Caracciollo, M. Rossi*. — Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2013. — P. 87–116.
  13. *Benassi A., Pezzini S.* Mappe ed ecfraze nell'edizione Valgrisi del 1556 // *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini* / A cura di *L. Bolzoni*. — Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2014. — P. 183–226.
  14. *Coccia P.* Le illustrazioni dell'Orlando Furioso (Valgrisi, 1556) già attribuite a Dosso Dossi // *La Bibliophila*. — 1991. — No. XCIII. — P. 279–309.
  15. *Ellero M. P.* Il lavoro delle api. La ricezione del Furioso nelle edizioni illustrate del secondo Cinquecento // “Tra mille carte vive ancora”. Ricezione del Furioso tra immagini e parole / A cura di *L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli*. — Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2011. — P. 199–215.
  16. *Falaschi E. T.* Valvassori's 1553 illustrations of “Orlando furioso”: the development of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography // *La Bibliophila*. — 1975. — Vol. 77. — P. 227–251.
  17. *Grafton A.* Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context // *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. — 1999. — Vol. 8. — P. 37–68.
  18. *Greenstein M. J.* Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting // *Viator*. — 1990. — Vol. 21. — P. 273–300.
  19. *Horváth G.* From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration. (PhD Thesis of Philosophy). — University of East Anglia, 2010. — 237 p.
  20. *Hériché-Pradeau S.* Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux. — Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2013. — 367 p.
  21. *Pace E.* Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'Orlando Furioso // *Schifanoia*. — 1987. — No. III. — P. 103–114.
  22. *Pezzini S.* Disegni diversi. Un percorso tra le illustrazioni cinquecentesche del Furioso // *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web* / A cura di *L. Bolzoni*. — Roma: Donzelli, 2017. — P. 35–62.
  23. *Pezzini S.* Il disegno dell'opera. Entrelacement e riprese nelle illustrazioni dell'Orlando furioso edito da Valgrisi (1556) // *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso* / A cura di *D. Caracciollo, M. Rossi*. — Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2013. — P. 117–142.
  24. *Rizzarelli G.* Vedere il tempo: strategie narrative nelle illustrazioni // *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini* / A cura di *L. Bolzoni*. — Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2014. — P. 141–182.
  25. *Speidel K.* Can a Still Single Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures // *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*. — 2013. — No. 2.1. — P. 173–194.
  26. *Steiner W.* Pictorial Narrativity // *Narrative across media. The languages of storytelling* / Ed. *M.-L. Ryan*. — Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2004. — P. 145–177.
  27. *Wolf W.* Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts // *Word & Image*. — 2003. — Vol. 19. — No. 3. — P. 180–197.
  28. *Wolf W.* Pictorial Narrativity // *Routledge Encyclopedia Narrative Theory* / Eds. *D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan*. — New York, London: Routledge, 2005. — P. 431–435.

**Название статьи.** Серия гравюр к «Неистовому Роланду» Лудовико Ариосто (1580) из собрания Библиотеки Российской академии наук: особенности конструирования визуального повествования

**Сведения об авторе.** Субботина, Ольга Владимировна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук, Биржевая линия, 1, Санкт-Петербург, Рос-

сийская Федерация, 199034; olgavs421@gmail.com; SPIN-код: 1867-6153; ORCID: 0000-0001-6864-8047; Scopus ID: 57217179919

**Аннотация.** В статье пойдет речь о гравюрах, созданных для венецианского издания «Неистового Роланда» Л. Ариосто в середине XVI в. Серия из 46 ксилографий, заказанная типографом французского происхождения В. Вальгриси, как и сама книга, пользовалась неизменным успехом у читателей и переиздавалась 19 раз в четырех разных форматах. В собрании Библиотеки Российской академии наук хранится два десятка книг, выпущенных В. Вальгриси во второй половине столетия, среди них несомненно выделяется экземпляр переиздания «Неистового Роланда» (1580 г.). Опираясь на современные исследования (I. Andreoli, S. Pezzini, A. Benassi и др.), а также сравнение разных изданий, в статье изучены некоторые особенности построения визуального повествования как на уровне отдельно взятой гравюры, так и всего ксилографического цикла. В связи с чем проанализированы несколько важнейших для статических изображений вопросов: как разделяются сцены в изобразительном поле гравюры и выстраиваются границы между ними, какими средствами формируется единство повествования и строятся связи между отдельными сценами и разными ксилографиями и, наконец, каковы особенности восприятия нарративных иллюстраций зрителем/читателем.

**Ключевые слова:** Винченцо Вальгриси, *Неистовый Роланд* Лудовико Ариосто, венецианское книгопечатание, нарративная гравюра, текст и образ, визуальное повествование

**Title.** Series of Engravings for Ludovico Ariosto's "Orlando Furioso" (1580) from the Collection of the Russian Academy of Sciences Library: Features of Visual Narrative Construction

**Author.** Subbotina, Olga V. — Ph. D., Senior Researcher. Russian Academy of Sciences Library, Birzhevaya liniya, 1, 199034 St. Petersburg, Russian Federation; olgavs421@gmail.com; SPIN-code: 1867-6153; ORCID: 0000-0001-6864-8047; Scopus ID: 57217179919

**Abstract.** The article deals with the prints created for a mid-16<sup>th</sup>-century Venetian edition of L. Ariosto's Orlando Furioso. The series of 46 woodcuts ordered by a typographer of French origin V. Valgrisi, as well as the book itself had a permanent success among readers. It was reprinted in four different formats nineteen times. The Russian Academy of Sciences Library holds two dozen books published by V. Valgrisi in the second half of the 16<sup>th</sup> century. The Orlando Furioso 1580 reprint edition definitely stands out among them. The article analyses some features of visual narrative formation, both in the case of a separate engraving and the whole xylographic series. This analysis is based on modern research works (I. Andreoli, S. Pezzini, A. Benassi etc.), the comparison of different reprints, looked through (de visu) in the National library of Russia, and on the investigation of digital copies in European libraries. As a result, several questions, which are very important for static images, arise. They are the following: how the scenes in the engraving pictorial space, are divided and the borders between them created; what means of narrative unity formation are engaged in order to establish connection between separate scenes within single engraving and between different engravings as well. And at last, what are the main features of the perception of narrative illustrations by the viewer/reader?

**Keywords:** Vincenzo Valgrisi, *Orlando Furioso* by Ludovico Ariosto, Venetian typography, narrative engraving, text and image, visual narrative

## References

- Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1983. 302 p.
- Andreoli I. L'Orlando furioso "tutto ricorretto et di nuove figure adornato". L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel '500. Fabrizio-Costa S. (ed.). *Au-tour du livre italien ancien en Normandie*. Bern, Peter Lang Publ., 2011, pp. 41–132 (in Italian).
- Andreoli I. Girolamo Ruscelli nella bottega d'Erasmo. *Girolamo Ruscelli dall'Accademia, alla corte, alla tipografia. Atti del Convegno internazionale di studi*. Roma, Vecchiarelli Publ., 2012, pp. 657–724 (in Italian).
- Andreoli I. L'Orlando Furioso "di figure adoranto" (1516–2016). *Rassegna critico-bibliografica dei più recenti contributi sull'illustrazione del poema ariostesco. L'illustrazione*, 2017, no. 1, pp. 127–148 (in Italian).
- Barthes R. *Nouveaux essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil Publ., 1991. 288 p. (in French).
- Benassi A. Gli inserti ecfrastici del Furioso e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556). Caracciolo D.; Rossi M. (eds). *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*. Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore Publ., 2013, pp. 87–116 (in Italian).



Benassi A.; Pezzini S. Mappe ed ecfasi nell'edizione Valgrisi del 1556. Bolzoni L. (ed.). *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani Publ., 2014, pp. 183–226 (in Italian).

Coccia P. Le illustrazioni dell'Orlando Furioso (Valgrisi, 1556) già attribuite a Dosso Dossi. *La Bibliofilia*, 1991, no. XCIII, pp. 279–309 (in Italian).

Ellero M. P. Il lavoro delle api. La ricezione del Furioso nelle edizioni illustrate del secondo Cinquecento. Bolzoni L.; Pezzini S.; Rizzarelli G. (eds). *“Tra mille carte vive ancora”. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*. Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore Publ., 2011, pp. 199–215 (in Italian).

Falaschi E. T. Valvassori's 1553 illustrations of “Orlando furioso”: the Development of Multi-Narrative Technique in Venice and Its Links with Cartography. *La Bibliofilia*, 1975, vol. 77, pp. 227–251.

Grafton A. Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 1999, vol. 8, pp. 37–68.

Greenstein M. J. Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting. *Viator*, 1990, vol. 21, pp. 273–300.

Horváth G. *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration*, Ph. D. Thesis. University of East Anglia Publ., 2010. 237 p.

Hériché-Pradeau S. *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle Publ., 2013. 367 p. (in French).

Pace E. Aspetti tipografico-editoriali di un “best-seller” del secolo XVI: l'Orlando Furioso. *Schifanoia*, 1987, no. 3, pp. 103–114 (in Italian).

Pezzini S. Il disegno dell'opera. Entrelacement e riprese nelle illustrazioni dell'Orlando furioso edito da Valgrisi (1556). Caracciolo D.; Rossi M. (eds). *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*. Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore Publ., 2013, pp. 117–142 (in Italian).

Pezzini S. Disegni diversi. Un percorso tra le illustrazioni cinquecentesche del Furioso. Bolzoni L. (ed.). *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*. Roma, Donzelli Publ., 2017, pp. 35–62 (in Italian).

Rizzarelli G. Vedere il tempo: strategie narrative nelle illustrazioni. Bolzoni L. (ed.). *Galassia L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani Publ., 2014, pp. 141–182 (in Italian).

Speidel K. Can a Still Single Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures. *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, 2013, no. 2.1, pp. 173–194.

Steiner W. Pictorial narrativity. Ryan M.-L. (ed.). *Narrative across media. The languages of storytelling*. Lincoln, London, University of Nebraska Press Publ., 2004, pp. 145–177.

Stepanov A. V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniia. Italiia XIV–XV veka (Art of the Renaissance. Italy, 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries)*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 505 p. (in Russian).

Subbotina O. V. Combinations of woodblocks as a key technique in the Johann Grüninger's publishing practice of the 1490s: from Terence's “Comedies” to Horace's “Works”. *Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2022, no. 3, pp. 30–39 (in Russian).

Subbotina O. V. Engravings from the Strasbourg Edition of Virgil's Aeneid (1502): on the Issue of the Migration of Wooden Blocks and Images in 16<sup>th</sup>-century Europe. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles, vol. 13*. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2023, pp. 517–530 (in Russian). DOI 10.18688/aa2313-5-42

Subbotina O. V. The Problem of Narrative Possibilities of Static Images: Visual Narration Techniques in Western European Book Graphics of the 16<sup>th</sup> Century. Lukina G. U.; Khakhalkina A. N. (eds). *Iskusstvo v iskusstve. Kollektivnaia monografiia. Nauchno-issledovatel'skaia seriia “Iskusstvoznanie: nauka, opyt, prosveshchenie” (Art in Art. Collection of articles. Research series “Art Studies: Science, Experience, Education”)*. Moscow, GII Publ., 2024, pp. 44–55 (in Russian).

Wolf W. Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts. *Word & Image*, 2003, vol. 19, no. 3, pp. 180–197.

Wolf W. Pictorial Narrativity. Herman D.; Jahn M.; Ryan M.-L. (eds). *Routledge Encyclopedia Narrative Theory*. New York, London, Routledge Publ., 2005, pp. 431–435.