УДК 821.111-31.09:141.32Фаулз Д.+75.052(450)Пізанелло
DOI: https://doi.org/10.17721/1728-2659.2025.38.03

Наталія БІЛИК, канд. філол. наук, доц.
ORCID ID: 0009-0009-8531-7712
e-mail: n.bilyk@knu.ua
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

АЛЮЗІЇ НА ЖИВОПИС ПІЗАНЕЛЛО В ПОВІСТІ ДЖОНА ФАУЛЗА "ВЕЖА З ЧОРНОГО ДЕРЕВА"

В с т у п . *До розгляду залучено референції на фреску "Святий Георгій і принцеса", мантуанський фресковий цикл "Турнір" і картину "Видіння святого Євстафія" у повісті Джона Фаулза "Вежа з чорного дерева". Твори Пізанелло розглядаються в контексті інтернаціональної готики. Мета дослідження – аналіз форм і функцій алюзій до живопису Пізанелло в наративі повісті і розкриття їхньої семантики.*

М е т о д и . *Дослідження базується на комбінованому підході, який поєднує елементи історико-культурного, інтермедіального, інтертекстуального, компаративного методів, із залученням підходів до аналізу часу й простору, елементів наратологічного, рецептивно-естетичного, міфопоетичного, семантичного, стилістичного, контекстуального та текстуального аналізу.*

Р е з у л ь т а т и . *Фрески Пізанелло відбивають характерне для інтернаціональної готики відродження лицарських цінностей і ритуалів та актуалізацію середньовічних лицарських романів. Наративний характер фресок сприяє їх органічній інтеграції до літературного тексту: веронська маркує кульмінаційний момент сюжету, розкриває самоосмислення Девіда Уїльямса і його нездатність прийняти зміни; мантуанський цикл, з його "літературною" темпоральністю, є тлом, на якому розгортається конфлікт між життєвими та естетичними позиціями героїв-художників. Фаулз імітує техніку італійських фрескістів XIV–XV ст., яка передбачає наявність синопії; у "Вежі з чорного дерева" її роль виконують алюзії на мотиви артуріани, на яких побудовані й мантуанські фрески, це сплавляє воєдино її візуальний та текстуальний складники. Картина "Видіння святого Євстафія", пов'язана з романом випробування й віри, у поєднанні з епіграфом з "Івейна" Кретьєна де Труа формує дискурс важкого шляху до значущої цілі.*

В и с н о в к и . *Алюзії до творів Пізанелло виконують різні функції, головна – осмислення стану сучасного Фаулзу мистецтва і шляхів уникнення кризи, до якої воно рухається. Осінній світ Коміне розглянуто крізь призму метафори "осінь середньовіччя", яка виявляє зв'язок між сучасним станом мистецтва та інтернаціональною готикою. Мистецтво Пізанелло в контексті повісті також має сенс традиції, яка дає силу живопису Бреслі.*

К л ю ч о в і с л о в а : *інтернаціональна готика, лицарський роман, "Святий Георгій і принцеса", мантуанський фресковий цикл, "Видіння святого Євстафія", інтермедіальна референція, синопія, осінь середньовіччя.*

Вступ

Текст Фаулзової повісті "Вежа з чорного дерева" насичений іменами художників, назвами картин, художніх течій і стилів, експліцитними й імпліцитними референціями на мистецькі твори різних епох, і кожна з них виконує певну функцію, зазвичай комплекс функцій. На особливу увагу серед цього розмаїття заслуговують алюзії на живопис Пізанелло (Антоніо Пізано, 1395–1455) – італійського художника, одного з найзначніших і найпізніших представників інтернаціональної готики. У повісті його творчість представлена картиною "Видіння святого Євстафія" (бл. 1450, зараз виставлена в Національній галереї, Лондон), фрескою "Святий Георгій і принцеса" (1436–38) з церкви Святої Анастасії у Вероні та фресковим розписом на сюжети лицарських романів у палаці Гонзага в Мантуї, відомим під назвою "Турнір". Осмислення інтернаціональної готики – нетривалої фази європейського мистецтва кінця XIV – першої половини XV ст. – відбулося лише на початку XX ст., а період її інтенсивного вивчення розпочався у 60–70 роках минулого століття й збігся в часі з відкриттям мантуанських фресок у середині 1960-х років. У 1972 р. публіці був наданий доступ до них, а в 1974 р. Джон Фаулз видав збірку "Вежа з чорного дерева", включивши алюзії на фрески Пізанелло до твору, який дав їй назву.

У "Вежі з чорного дерева" багато посилань на сюжети, мотиви й образи лицарських романів високого середньовіччя, пройти повз які неможливо, зважаючи на епіграф з "Івейна" Кретьєна де Труа. Але у першому виданні збірки читача зустрічав не він, а інший паратекстуальний елемент – вміщений на обкладинці портрет золотокосої дами з мантуанських фресок Пізанелло, ідентифікований їхнім відкривачем як зображення Ізольди. Цей портрет ніби візуалізував синестезію літературного і живописного в наративі повісті, водночас перекидав місток між "Вежею з чорного дерева" та інтернаціональною готикою. Алюзії на лицарські романи в повісті Фаулза заслужено отримали достатню увагу дослідників, до прикладу в (Onega, 1994; Salys 1983). Але у цій розвідці фокус наукового пошуку дещо інший: він зумовлений тим, що сюжети, мотиви й образи лицарських романів були адаптовані інтернаціональною готикою і передусім в її переломленні увійшли до повісті Фаулза. Водночас до поля зору потрапляють спроби перенесення Фаулзом стилістики інтернаціональної готики до літературного твору, передусім характерного для її живопису часопросторового виміру, поєднання натуралістичної точності з ідеалізацією й т. д.

Певну допомогу в осмисленні поставленої проблеми надала монографія С. Горлахера "Візуальність і критика візуальності у творчості Джона Фаулза" (Horlacher, 1998), де в розділі, присвяченому "Вежі з чорного дерева", цікаво проінтерпретовані мантуанські фрески Пізанелло. У розумінні культурно-історичної доби інтернаціональної готики ми спираємося на класичні праці Ж. Дюбі (Дюбі, 2003), Й. Гейзинги (Huizinga, 1996) і Ж. Ле Гоффа (Le Goff, 2000). Допомогу в осмисленні мистецтва інтернаціональної готики надала відома праця угорської мистецтвознавиці А. Ерши (Эрши, 1984).

Методи

Дослідження здійснене на основі комбінованого підходу, який поєднує елементи історико-культурного, інтермедіального, інтертекстуального, компаративного методів, із залученням методів аналізу часу й простору, елементів наратологічного, рецептивно-естетичного, міфопоетичного, семантичного, стилістичного, контекстуального та текстуального аналізу.

Результати

У XIV ст. в Європі відбувається відродження лицарської культури: повертаються до життя лицарські свята,

© Білик Наталія, 2025

звичаї й ритуали, які на той час стали умовністю, замки прикрашаються картинами, фресками і шпалерами на сюжети лицарських романів; цій моді слідувало й бюргерство. Як стверджує відомий французький медієвіст Жорж Дюбі, "дух рицарства торжествує саме в XIV ст." (Дюбі, 2003, с. 204), і пояснює це так: характерний для середньовіччя тісний зв'язок мистецтва з християнською церквою послаблюється, результатом чого стає те, що при всіх дворах священні цінності поступаються цінностям мирським, найпотужнішими з яких були цінності "рицарства й галантності, що їх несла й ширила велика течія звичок і суспільних обрядів, які виринули з феодального Середньовіччя" (Дюбі, 2003, с. 199). Піднесення культу лицарства супроводжується відродженням готики.

Та як пише Анна Ерши, вживання терміна "готика" стосовно інтернаціональної готики "є дуже спірним: будучи проміжним між двома великими стильовими епохами, це мистецтво настільки ж споріднене з ренесансом, наскільки з готикою" (Эрши, 1984, с. 6). "Як і мистецтво слова 70-х і 80-х років XIV століття, інтернаціональний стиль – це вже не готика, а радше постготика, не пізній злет і зав'ядання, а радше романтичне воскресіння середньовіччя", – стверджує і Річард Краутхеймер (Эрши, 1984, с. 21). На відміну від переважної більшості стилів, які виникали в одній країні й поступово поширювалися іншими, інтернаціональна готика з'явилася водночас у різних частинах Західної та Східної Європи і швидко створила загальну художню мову, у чому велику роль зіграв обмін між дворами французькими лицарськими романами. Існують інші терміни на означення цього мистецтва – інтернаціональний / космополітичний стиль, м'який / ліричний стиль, придворний стиль, рококо епохи треченто, придворний натуралізм, – усі вони відбивають його окремі риси й жодне з них не окреслює явище комплексно. Ерши простежує такі риси стилю: специфічна "м'яка живописність", коли "м'які обриси форм навіюють ліричний настрій" (Эрши, 1984, с. 6); повернення до контурної лінії, яка "тепер включається в поширений на всю картину ритмічний рух і вбирає в себе об'єм тіла й простір" (Эрши, 1984, с. 21-22); заміна прямого й безособового показу подій намаганням викликати "споглядальну ліричну позицію" (Эрши, 1984, с. 23), що не впливає на експресивність зображення; "прагнення до точності в передачі деталей при відмові від достовірного показу дійсності" (Эрши, 1984, с. 23); поєднання індивідуальних та ідеалізуючих рис на портретах. І підсумовує: "Епоха інтернаціональної готики закінчиться, коли передача дійсності з окремих деталей і мотивів перейде на весь твір" (Эрши, 1984, с. 25).

У "Вежі з чорного дерева" імпліцитні та експліцитні алюзії на інтернаціональну готику з'являються із самого початку – при характеристиці індивідуального стилю й художніх уподобань Генрі Бреслі. За інформацією, яку зібрав Девід Уїльямс, фікційний автор книги про нього, пізній стиль Бреслі критики називають "кельтським, [...] маючи на увазі характерні для нього лісові мотиви, таємничі постаті й контрасти" (Фаулз, 1984, с. 15). Цей стиль сформувався напередодні переїзду художника до Котміне – усамітненого маєтку в Бретані серед старовинного лісу, просякнутого духом артуріани. Сам Бреслі свої картини порівнює з гобеленами, і "дійсно, обюссонська atelier ткала по його малюнках килими" (Фаулз, 1984, с. 15). Це ніби побіжне зауваження насправді заслуговує на увагу: мистецтво тканих килимів (шпалер / гобеленів) розквітло в період інтернаціональної готики, тоді ж, у XIV ст., виникли й згадані майстерні. Можна навести ще багато прикладів, але й цього достатньо, щоб зрозуміти: Фаулз свідомо спрямовує увагу читача на цей стиль.

Пізанелло уперше згадується в прикметному контексті: Бреслі його називає своїм вчителем і каже, що його картина "Видіння святого Євстафія" все життя не давала йому спокою. Але наведені причини інтересу до неї готують пастку довірливому читачеві: "Пізанелло і його покровителі на початку чотирнадцятого століття були просто зачаровані Артуровим циклом" (Фаулз, 1984, с. 15). Насправді Пізанелло працював у 2-й пол. XV ст., а сюжет цієї картини з артурівським циклом прямо не пов'язаний. Неточності можна пояснити характерною для постмодернізму грою, до якої Фаулз часто вдається в повісті. Та зв'язок між "Видінням святого Євстафія" і лицарським романом існує, а в контексті повісті – і між цією картиною та епіграфом до повісті з роману де Труа.

Сюжет про святого Євстафія прийшов до Західної Європи з Візантії й набув популярності, увійшовши до відомої книги "Золота легенда" (1260-ті рр.). За ним римський полководець на ім'я Плацидій під час полювання поблизу Риму побачив між рогами оленя розіп'ятого на хресті Ісуса, після чого прийняв християнство й змінив ім'я на Євстафій; далі в легенді йшлося про нещастя, якими випробовувалась його віра, перипетії долі й мученицьку смерть. Пізанелло зобразив святого Євстафія в розкішному одязі італійського принца під час полювання з собаками, що цілком відповідає стилістиці інтернаціональної готики, в якій, говорячи словами Й. Гейзинги, стиралися межі між красою і розкішшю (Huizinga, 1996, p. 301). У 1963 р. була перевидана класична праця Лори А. Гібард "Середньовічний роман в Англії", яка вперше побачила світ ще 1924 р., її Фаулз міг знати. Перший розділ цієї монографії присвячений роману випробування й віри, герой якого "неочікувано втрачає дім, статки й родину, але продовжує жити без скарг на долю, допоки йому не повернеться все, що він втратив" (Hibbard, 1963, с. 3). Там же Гіббард наводить дані: у західноєвропейській літературі середньовіччя з восьми такого роду сюжетів шість базуються на легенді про святого Євстафія і є повністю сформованими романами.

Алюзії до роману випробування й віри у взаємодії з епіграфом з роману де Труа формують дискурс важкого шляху лицаря до кінцевої мети, яка виглядає високою, осяйною, вартою зусиль і жертв. Для Девіда дорога до Котміне через поля й сади виявилася спокійною і навіть приємною, що контрастує з цим прочитанням. Але не забуваймо: Котміне утворює прихований залишками старовинного Броселіанда магічний простір, потрапивши до якого Девід стикається з важкими дилемами. У контексті цього змінюється сприйняття епіграфа й розкривається паралель між молодим художником (йому 33 роки, знакове число) і лицарем, який долає важкий і небезпечний шлях через ліс, допоки не побачить світло. Але й таке потрактування не є кінцевим, якщо брати до уваги "Видіння святого Євстафія" Пізанелло. За сюжетом, покладеним в основу картини, персонаж під враженням від видіння змінює свої вірування й долю. Функцію видіння в повісті Фаулза виконує мистецтво Бреслі, яке оприявнює усе те, що Девідові прийняти важко: визнання "реальності життя людини" (Фаулз, 1984, с. 52), відкидання абстрактних понять і визнання ролі традиції. Фінал повісті зазвичай трактується як поразка Девіда – мандрівного лицаря, який не пройшов випробування. Утім, якщо сприймати час, проведений ним у Котміне, як навчання у мага (Бреслі), то фінал можна тлумачити і як відкритий.

Інакше функціонують у повісті фрески Пізанелло. Звернімо увагу: лише бретонський цикл, про який розповідає Бреслі Девідові, і фрески Мантуї, про які Девід розповідає Бреслі, є предметом розгорнутих оповідей, стисло переданих Фаулзом; не варто сумніватися, що

цим він маркує не лише їхню значимість, а й взаємопов'язаність у контексті повісті. "Девід […] говорив про Пізанелло та його фрески, знайдені недавно в Мантуї. Бреслі бачив колись їхні репродукції і, здавалося, зі щирою цікавістю слухав розповідь людини, знайомої з оригіналами" (Фаулз, 1984, с. 25). Натомість "старий пояснив, як завжди, досить недоладно, чому раптом у дванадцятому – тринадцятому століттях виникло таке захоплення романтичними легендами, [...] тогочасний спалах захоплення темами кохання, пригод і чаклунства, а також значення цього колись неозорого лісу, […] що означала незвичайна туга, яку уособлювали мандрівні лицарі, викрадені красуні, дракони й чаклуни, Трістан, Мерлін і Ланселот..." (Фаулз, 1984, с. 62). Цими розмовами окреслюється поле спільного інтересу митців – інтернаціональна готика, водночас підкреслюється різниця між ними: до неї Бреслі звертається як практик мистецтва, Девід – як критик (Фаулз, 1984, с. 16).

Розмови розведені в часі, але часовий і просторовий виміри повісті доволі умовні. Не раз зверталася увага на те, що часопростір "Вежі з чорного дерева" нагадує характерний для візуальних мистецтв – ймовірно, картини, але радше фрески чи гобелена, які поєднують відчуття площинності з просторовістю. Цей ефект досягається характерною для повісті специфічною технікою, завдяки якій екфрастично відтворені картини переплітаються з живописом словом, межі між ними розмиваються, портрети й сцени на якийсь момент "зависають" у часі. Фаулз часто вдається до їхнього обрамлення, улюблений спосіб – зупинити мить у рамці дверного отвору; але й Котміне існує в рамці прадавнього лісу, що сворює характерний для гобелена чи фрески ефект щільно заповненого сценами, рослинами, будівлями широкого простору, який займає значного розміру площину, проте має свої межі.

Час повісті тісно пов'язаний з її просторовими характеристиками, сучасність замкнена на XV ст. – саме тоді було зведено Котміне, – на часі Пізанелло, Мелорі й відроджуваному ними артурівському міфі, про який нагадує старий ліс, мотиви й образи з лицарських романів. Число "3" (три дні, проведені Девідом в Котміне), підкреслюють його умовність, коли поняття "вчора" і "завтра" сприймаються, "як міф" (Фаулз, 1984, с. 79) і присутнє "дивовижне відчуття часу, що розпливався і не підлягав звичайному виміру" (Фаулз, 1984, с. 15). Цей час можна обігнати, бажання чого виникає в Девіда, у нього можна увійти й із нього можна вийти, що, зрештою, він і робить. Тому в художньому вимірі Котміне розведеність у часі згадуваних розмов двох художників умовна, як умовною є розділеність артуріани на літературну й живописну складові. Сюжети й мотиви лицарських романів переломлюються крізь призму живопису, що загалом є характерним для інтернаціональної готики, і таким чином формується основний інтертекст повісті.

Фігури персонажів зображено об'ємними й життєподібними, при цьому присутня стилізація, яка досягається алюзіями не лише на артуріану, а й інші твори, у кожному випадку свої: у Бреслі – на персонажа роману про художника (Білик, 2025); у Химері – на Тулуз-Лотрека. Найтонше стилізований образ Діани, у ній Девід відчуває м'якість кватроченто (в укр. пер. Д. Стельмаха "Quatrocento delicasy" передано як "делікатність кватроченто" (Фаулз, 1984, с. 68). Її образ створено на алюзіях до жінок з портретів м'якого стилю (інша назва інтернаціональної готики) і водночас до живопису прерафаелітів, які активно зверталися до цього стилю, передусім "Офелії" Мілле. На цій картині, як на "Видінні святого Євстафія" і "Святому Георгії й принцесі" Пізанелло, високий горизонт, тло щільно заповнене детально промальованим листям, квітами, які зливаються з оздобами розкішного плаття дівчини (вже йшлося, що тяжіння до розкошів, особливо зображення коштовного вбрання, є характерною рисою інтернаціонального стилю). Пов'язані з Діаною згадки про Ліззі Сідал, Мілле й Офелію формують подвійну алюзію – до героїні Шекспіра й Офелії з картини Мілле, моделлю для якої була Елізабет Сідал з її, як у Шекспірової Офелії, сумною долею[1]. Ім'я Діани містить алюзію до цнотливої богині-мисливиці, а прізвисько, дане їй Бреслі, – Миша (англ. *Mouse*) – до муз, покровительок мистецтва. Водночас вона сучасна дівчина, в якій Девід помічає і тваринний первень, що відбиває характерне для портретів інтернаціональної готики поєднання реального й індивідуального з піднесеним, ідеалізованим, одуховленим.

Фрески з розповіді Девіда – це фресковий цикл на стінах Зали Пізанелло у палаці Гонзага в Мантуї. З 1480 р. цикл вважався знищеним (у залі впала стеля), але в середині 1960-х років в одній із зал старої частини мантуанського палацового комплексу під розписом XVIII ст. були знайдені фрески й синопії Пізанелло; на жаль, нижня частина фресок (десь дві третини) реставрації не піддалася. На думку Дж. Пакканьїні, відкривача цих фресок, художник над ними працював у кінці 1440-х років. Наразі існують й інші версії часу створення та відмінне від запропонованого Пакканьїні тлумачення зображеного на них (Giannini, & Baratta, 2022), та нас цікавлять версії, запропоновані першовідкривачем, з усього видно, знайомі Фаулзові. Розміщений Фаулзом на обкладинці першого видання збірки портрет дами із золотим волоссям знаходиться на боковій стіні зали серед дам, які спостерігають за битвою з-під високого балдахіну жіночої ложі. Двох з них – світлокосу та рудоволосу – Дж. Пакканьїні ідентифікує як Ізольду та її служницю Бранжієну. У виданні 1975 р. (Fowles, 1975) це зображення замінено на "Наречену" Мілле – дівчину з пишним рудим волоссям, що зробило зв'язок з інтернаціональною готикою ускладнено віддаленим і стерло алюзію на Пізанелло.

Фрески Мантуї мають виразно літературний характер. Як пише Пакканьїні, "з тих частин оздоблення, які були віднайдені, випливає, що зміст ілюстрацій скоріш за все походить з різних джерел, але всі вони взяті з багатого матеріалу оповідей артурівського циклу, який був широко представлений у бібліотеці Гонзага (вона славилася зібранням французьких романів, – Н.Б.). [...] Вочевидь, ці воїни уособлюють лицарів-мандрівників з куртуазних романів, які вирушають у подорож серед звивистих долин і таємничих ущелин" (Horlacher, 1998, p. 208). Наративний характер фресок проявляється не лише в літературному походженні сюжетів, а в тому, що вони розгортаються в часі. Встановлено, що цикл "прочитується" проти годинникової стрілки: "На стіні, протилежній до входу, відбувається турнір, після чого погляд переходить на довгу стіну ліворуч, де зображено низку мандрівних лицарів в момент здійснення ними їхніх подвигів" (Giannini, & Baratta, 2022). Розпис не був завершений, багато картин залишилось на стадії синопій, на яких ми "бачимо жіночу ложу, замок і, нарешті, пишний пейзаж, наповнений ретельно промальованими лісами й замками, де нерідко можна зустріти тварин, і яким пересуваються

[1]Елізабет Сідал Россетті (1829–62) – англійська поетеса і художниця, яка була моделлю для художників-прерафаелітів, головним чином для свого чоловіка Данте Габріеля Россетті, її доля може сприйматись як пророцтво одного з варіантів подальшої долі Діани. Ліззі Сідал мала власні мистецькі прагнення, але підпорядкувала їх своєму чоловіку, оскільки власна його творчість залежала від неї. Вона застудилася, коли позувала для Офелії, вважається, це стало причиною її смерті.

ISSN 1728-3817

лицарі, ідентифіковані написами з їхніми іменами" (Giannini, & Baratta, 2022). Мистецтвознавці звернули увагу на специфічний часопросторовий вимір циклу: "Він не має чітко окресленого місця, розтікається на всі боки. [...] Співіснують [...] різні темпоральності з навмисним ефектом різкого переходу" (Giannini, & Baratta, 2022).

Сюжет фрески Пізанелло "Святий Георгій і принцеса" безпосереднього відношення до лицарських романів не має. Його перша версія з'явилася в XI ст. у Малій Азії, до Західної Європи він потрапив у XII ст. за доби хрестових походів і став широковідомим у XIII-му, увійшовши до збірки "Золота легенда", як і сюжет про святого Євстафія. За легендою, змієві, що загрожує місту, приносять людські жертви, та коли жереб випадає принцесі, з'являється святий Георгій, який ранить змія списом і накидає йому на шию пояс принцеси (принцесу, яка тримає на провислому паску-поводку упокореного змія, відтворено на картині Паоло Учелло "Святий Георгій, принцеса і змій"). Лицарські обладунки святий Георгій вдягає у XIII ст. (у мистецтві інтернаціональної готики войовничим святим часто надавали вигляду лицаря) і невдовзі починає сприйматися як покровитель лицарства. Тісний зв'язок святого з артурівським міфом засвідчує наведена Дюбі в "Добі соборів" історія: 1344 р. король Англії Едуард III заснував у Віндзорському замку лицарський орден Блакитної Підв'язки, який мав відродити Орден Круглого столу (локація обрана невипадково – вважається, замок був закладений королем Артуром). Свято на честь заснування ордену було приурочене до дня святого Георгія, оскільки він мав репутацію покровителя переможних боїв на списах, і супроводжувалося лицарським турніром, на якому лицарі билися в такий спосіб. У Пізанелло образ святого Георгія накладається на образ мандрівного лицаря, захисника тих, хто сам не може за себе постояти, насамперед жінок, і в такому потрактуванні переходить до повісті Фаулза й накладається на образ Девіда.

Незвичні для ока сучасного глядача застиглі пози центральних персонажів фрески є характерними для інтернаціонального стилю, який успадкував від готики традицію зображати портрети в профіль (як принцесу Трапезундську[1]), або в застиглій фронтальній позі, як святого Георгія. Як пише Ерши, "На картинах з оповідними сюжетами з усіх сюжетних зв'язків художники обирали один і робили його статичним, підкреслюючи емоційні елементи", унаслідок чого "виникала внутрішня динамічність, що давала змогу поглиблено споглядати зображену подію" (Эрши, 1983, с. 11, 12). Цю властивість фрески Пізанелло Фаулз уповні використовує в повісті.

Отже, веронська фреска іззовні статична, але сповнена внутрішнього динамізму і сприймається відносно одномоментно. Натомість мантуанський цикл сповнений зовнішньої динаміки, сцени займають різні площини й мають різну темпоральність, тому сприймається в часі. Відмінності часопросторового виміру фресок Пізанелло та їхньої рецепції зумовили відмінність у їхньому функціонуванні в повісті. Веронська фреска з'являється як спалах у кульмінаційний момент сюжету, через неї оприявнюється морально-психологічний стан Девіда, його самоосмислення і сприйняття ситуації. Мантуанський цикл зливається з літературними алюзіями на артуріану й разом вони утворюють ілюзію синопії. Простежуючи її лінії, помічаємо: вона не відтворює сюжети конкретних лицарських романів, а рухається між точками, які маркуються інтертекстуальними / інтермедіальними референціями на артурівські сюжети, мотиви й образи. Це не чітка контурна лінія, алюзії й референції часто перефокусовуються, по-різному прочитуються, що надає лінії м'якості, а нанесеному за нею малюнку своєрідної імпресіоністичності.

У вищезгаданій розмові з Бреслі Девід згадує про синопію, вживаючи терміни, якими означуються прийоми, характерні для італійських фрескістів XIV–XV ст.: "arricio, intonaco, sinopie та інші премудрості" (Фаулз, 1984, с. 25). Специфіка їхньої техніки полягала в тому, що поверхня для малюнка готувалася із застосуванням двошарових, часом тришарових ґрунтів і нанесенням попереднього малюнка між ними. Процес її підготовки був такий: на стіну наносився нижній пористий шар вапняно-піщаної штукатурки – *arricio* (основа), по ньому – підготовчий малюнок, який називався *sinopie*, наступним накладався тонкий вапняний шар, який називали *intonaco*. Синопія просвічувала крізь інтонако, за її лініями наносився кольоровими фарбами малюнок, який ховав її під собою. Таким чином, фреска складалася з основи (камінна чи цегляна стіна, на яку наносилася суміш вапна, піску й води), по основі – попередній малюнок, синопія, далі дуже тонким шаром – штукатурка, на мокру штукатурку наносився малюнок фарбами. Назва "синопія" пішла від стійкого пігменту брунатно-червоного кольору, яким її наносили. Коричневаті й рудуваті відтінки червоного, які зустрічаються у "Вежі з чорного дерева", можна сприймати як колір синопії, яка надає фресковому розпису Пізанелло характерного колориту. До слова, у повісті найчастіше зустрічаються колороніми червоного (Кучма, 2019, с. 11), а це відповідає естетичним уподобанням епохи інтернаціональної готики: червоний тоді сприймався як найкрасивіший (Huizinga, 1996, p. 325).

Епіграф із "Івейна" Кретьєна де Труа програмує читача на сприйняття Девіда Уїльямса як мандрівного лицаря, який потрапляє до зачарованого замку; він же моделює читацькі очікування: лицар має врятувати принцесу, з якою асоціюється Діана. Із залученням до наративу веронської фрески відбувається переписування ролей: перед очима Девіда "постала картина, яку він колись аналізував. [...] Найбільше в ній привертали увагу спрямований кудись убік, відсутній погляд святого покровителя лицарства і невблаганно-обурені очі принцеси Трапезундської – жертви, яку він має врятувати. В цю хвилину у неї було обличчя Бет" (Фаулз, 1984, с. 112); Діані дістається роль "переможеного змія" (Фаулз, 1984, с. 112). Таке переосмислення стало реакцією на те, що Діана назвала "нісенітницею" (Фаулз, 1984, с. 111) роздуми про цнотливість, закладені в "Трістані та Ізольді", і покладений між закоханими меч. Згадка про сюжет про Трістана та Ізольду актуалізує моральні аспекти ситуації, в яку потрапляють герої: тепер Бреслі сприймається королем Марком, Діана – Ізольдою, Девід – Трістаном. Знаходиться роль при новому розкладі й для Енн: вона – Бранжієна, вірна служниця Ізольди, яка, за різними версіями, чи навмисно, чи випадково, підмінила напої, призначені їм. У повісті дії Енн схожі з діями Бранжієни: вона намагається зблизити Девіда зі своєю подругою. Роздуми про подружню зраду й вірність актуалізують ле Марії Французької "Елідюк", переклад якого в збірці розміщений одразу за повістю. Його функціонування в її контексті неодноразово було предметом цікавих розвідок (Davidson, 1984; Morse, 1984; Onega, 1994), тому зараз на ньому зупинятися не будемо. З іншого боку, меч, покладений між закоханими, перетворюється на метафору того, що лежить між Девідом і не тільки Діаною, а

[1] Вважається, що на фресці Пізанелло створив портрет красуні Марії Трапезундської (рік народження невідомий, рік смерті – 1439), візантійської імператриці, відомої також як Марія Велика Комніна.

й усім, що уособлює світ Котміне, що відстоює й втілює своїм мистецтвом Бреслі.

Ж. Дюбі у "Добі соборів" поділяє лицарські цінності на дві групи: перша пов'язана з образом ідеального лицаря, який склався у Франції на початку XI ст., – її становить "радість битви, перемоги, торжества над супротивником і утвердження своєї переможної могутності" (Дюбі, 2003, с. 204). Цю групу цінностей прямо відбиває фресковий цикл "Турнір" і опосередковано – протистояння життєвих і творчих позицій двох художників, героїв повісті, в якому Бреслі отримує перемогу над Девідом. Другу групу Дюбі пов'язує з куртуазною любов'ю; наразі докладніше зупинимося на ній та її проєкціях у повісті Фаулза. Як показує Дюбі, семантика куртуазного кохання значно складніша, ніж відомі ритуали служіння дамі: "галантна любов [...] бере реванш над матримоніальними обмеженнями, – пише він.– [...] Суспільні закони загрожували найстрашнішими карами зрадливій дружині і тому, хто її покриватиме. Але вони давали повну свободу чоловікам. У куртуазних оповідках у кожному замку були люб'язні неодружені панночки, готові віддатися мандрівним лицарям. Отже, […] галантна любов [...] є вибором. Вона вибирає, що заборонялось процедурою одруження. Проте коханець обирає не незайману дівчину, а чиюсь дружину. Він бере не силою, а завойовує її серце. До того ж із небезпекою для себе. [...] Щоб завоювати її прихильність, він старанно розробляє стратегію, яка, по суті, видається немовби ритуалізованим перенесенням мистецтва полювання зі зграєю собак, рицарських поєдинків, штурму фортеці. Міфи любовного переслідування легко перетворюються на кавалькади по лісу" (Дюбі, 2003, с. 254).

Це спостереження важливе з кількох точок зору. Воно включає до лицарського контексту "Нічне полювання" Учелло, на основі якого Фаулз створює екфразиси картин Бреслі, і наділяє новими значеннями топос лісу в повісті. Амбівалентність сприйняття цього топосу в середньовіччі цікаво розкрив видатний французький медієвіст Ж. Ле Гофф: ліс був прихистком під час набігів і воєн, але й джерелом небезпеки. Водночас воно оприявнює гру автора з персонажами, які в контексті артуріани перебувають у відносинах загрози / переслідування – порятунку / втечі. А головне, заакцентовує увагу на виборі, який має здійснити Девід. На поверхні він має вигляд вибору між двома жінками – Діаною та Бет; у Фаулза часто два життєві шляхи уособлюють дві жінки, і завжди вибір між ними означає щось значно більше. Так і тут: вибір на користь Діани пов'язаний з ризикованим шляхом оновлення, на користь Бет – з безпечним існуванням у звичній колії. Пізніше Девід це усвідомить: "він пережив не просто любовну пригоду [...]. В цьому було щось незбагненне, що аж ніяк не стосувалося Діани. Девід страждав, бо його позбавили свободи, справжній смак якої він щойно пізнав […]. Вперше Девід відчув щось більше, ніж простий факт власного існування. Відчув жагу життя" (Фаулз, 1984, с. 115).

На стінах Зали Пізанелло у найкращому стані збереглася сцена, відома під назвою "Турнір", яку Пакканьїні індентифікував як турнір біля стін замку Леверцеп. Про величезний турнір, який коштував життя сотням лицарів, йшлося у прозовому "Романі про Трістана" (XIII ст.), оповідь про нього перейшла до "Смерті Артура" (1485) Томаса Мелорі. Власне, усе зображене в повісті є тлом "турніру", в якому два учасники – Бреслі і Девід – обстоюють різні життєві цінності й різне мистецтво. Варто врахувати: у турнірі поблизу Леверцепа брали участь Трістан і Ланселот і обидва вийшли переможцями. Це наштовхує на думку, а чи справді у Фаулза йдеться про конфлікт двох художників у термінах перемоги й поразки? Хоча немає сумніву, що, з точки зору Фаулза, як і Бреслі, шлях Девіда веде до глухого кута в мистецтві. Бреслі – представник репрезентативного (предметного) живопису, Девід – абстрактного, вони обидва модерністи, але "старий зберіг пуповину, що пов'язує його з минулим. Він зробив крок назад і став поруч з Пізанелло" (Фаулз, 1984, с. 124).

Повість написана в добу постмодернізму, яку нерідко сприймали як закінчення епохи європейського мистецтва нового часу, позначене розпадом його художньої системи (Наливайко, 2019, с. 18). Фаулз теж відчував небезпеку моменту: "тепер Девід бачив перед собою страхітливий глухий кут, бо творив у той період історії мистецтва, який майбутні покоління порівнюватимуть з безплідною пустелею. […] Хто знає, чи не скотиться воно наприкінці двадцятого століття в болото найбільшого занепаду?" (Фаулз, 1984, с. 124). У статті "Середньовічний контекст "Вежі з чорного дерева" Джона Фаулза" Ребекка Саліс інтерпретує стан сумного лицаря на фресці "Святий Георгій і принцеса" як страждання людини, що потрапила саме в такий період. Вона підкреслює тривожні, меланхолійні риси картини, пропонує її сприймати як "ностальгійне прощання з середньовіччям, з його героєм і образом жінки" (Salys, 1983, с. 15). І робить висновок: "Як Пізанелло, Фаулз вловлює дух епохи, що переживає кризу, і його послання таке саме" (Salys, 1983, с. 15, 16). Стефан Горлахер теж переносить стан лицаря з цієї фрески на Девіда, пояснюючи його розгубленість тим, що він не може прийняти ідеал життя, представлений Бреслі (Horlacher, 1998, p. 236).

Горлахер також актуалізує відому метафору осені, яку докладають до пізнього середньовіччя, власне, доби інтернаціональної готики, в якій довгий час вбачали переважно завершальний етап епохи. Цю метафору ввів на початку XX ст. віденськиий мистецтвознавець Юліус фон Шлоссер, але загальновідомою її зробила знаменита праця голландського історика й теоретика культури Йогана Гейзинги "Осінь середньовіччя", присвячена Бургундії, почасти Франції й Нідерландам XIV–XV ст. Пояснюючи зміст метафори, Гейзинга в передмові до першого видання пише: "Тут робиться [...] спроба побачити середньовічну культуру в її останній життєвій фазі, як дерево, плоди якого вже перестигли" (Huizinga, 1996, p. XIX). Горлахер розглядає фресковий цикл Пізанелло як "осіннє мистецтво", яке включає до своєї узагальнюючої / субординаційної рамки все візуалізоване у світі Котміне, у тому числі й "пікнік, який на перший погляд нагадує твори Мане, Сезанна й Гогена" (Horlacher, 1998, p. 208). І підкріплює свою думку спостереженням Л. С. В'єт (1991): з приїздом до Коміне, Девід вступив до "осінньої пишності" пізніх картин Пізанелло, "коли середньовічні форми досягли насиченості фарб і соковитості плодів, які досягли вершини стиглості й готові для збирання врожаю" (Horlacher, 1998, p. 208).

Дискусія і висновки

У повісті метафора осені дійсно поєднує мистецтво Пізанелло як представника інтернаціональної готики з осмисленням сучасного Фаулзові мистецтва: не тільки осіння природа, а й світ Котміне з його літнім господарем може сприйматися як осінній, недарма Бреслі потребує молодості Діани задля здатності творити. Та при цьому саме в Бреслі відчутна вітальна сила, яка робить його мистецтво плідним, а магія Котміне, яка тримає Діану і змушує Девіда по-новому поглянути на власну творчість, – це магія мистецтва, глибоко вкоріненого в традицію, яку в повісті уособлює Пізанелло. Осінь Котміне – це не верленівська осінь з її тоскними скрипками, тут все зелене, ще тепло й сонячно, хоча вже не чути птахів (сцена на лісовому ставку). Це час насолоджуватись стиглими

плодами (Девід з Бреслі "оглянувши город, перейшли в сад, старий пригостивши Девіда стиглою грушею, пояснив, що її слід їсти просто з дерева" (Фаулз, 1984, с. 59)), що сприймається і в метафоричному сенсі. Проте надходить кінець чергового історико-культурного циклу, і постає питання: що далі? Співвіднесеність з природними циклами підкреслює вже згадувану міфологізацію часопростору "Вежі з чорного дерева". Основний зміст повісті може бути означений як роздум про стан сучасного письменникові мистецтва, при цьому її два головні герої – Бреслі й Уїльямс – уособлюють два основні шляхи мистецтва в XX ст. Фауз прямо не декларує свої вподобання, але читачеві зрозуміла його позиція: XX ст. загралося з експериментуванням, задалеко відійшло від традиції, занадто раціоналізувалось. "Видіння святого Євстафія" Пізанелло у цьому контексті може вселяти надію на долання кризи. Мистецтво має озирнутись і підхопити традицію, як це зробив Бреслі, і як свого часу Пізанелло й інтернаціональна готика озирнулись на мистецтво високого середньовіччя у перехідний етап європейського культурно-історичного розвитку.

Джерела фінансування. Фінансування забезпечено Київським національним університетом імені Тараса Шевченка.

Список використаних джерел

Білик, Н.Д. (2025). Роман Сомерсета Моема "Місяць і мідяки" як "прихований" передтекст повісті Джона Фаулза "Вежа з чорного дерева". *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія "Філологія"*, 96.

Дюбі, Ж. (2003). *Доба соборів. Мистецтво і суспільство 980–1420 років.* Юніверс.

Кучма, Т.В. (2019). Колоронім "червоний" на матеріалі творів Джона Фаулза. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, 2.

Наливайко, Д.С. (2019). Маркери розпаду жанрово-стильової системи літератури другої пол. XX ст. *Слово і Час,*11.

Фаулз, Д. (1984). *Вежа з чорного дерева*. Дніпро.

Эрши, А. (1984). *Живопись интернациональной готики*. Корвина.

Davidson, A.E. (1984). "Eliduc and «The Ebony Tower»": John Fowles's Variation on a Medieval Lay. *The International Fiction Review*, 11(1) (Winter).

Fowles, J. (1975). *The Ebony Tower*. Granda.

Giannini, F., & Baratta, I. (2022, 6 November). The Pisanello Tournament in Mantua. The story of the exciting discovery of a spectacular cycle. *Finestre sull'Arte.* https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artist/the-pisanello-tournament-in-mantua-the-story-of-the-exciting-discovery-of-a-spectacular-cycle

Hibbard, L.A. (1963). *Medieval Romance in England*. Burt Franklin.

Horlacher, S. (1998). *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*. Tübingen.

Huizinga, J. (1996). *The Autumn of the Middle Ages.* The Univtrsity of Chicago Press.

Le Goff, J. (2000). *Medieval Civilization. 400–1500*. Barnes & Noble.

Morse, R. (1984). John Fowles, Marie de France, and the Man with Two Wives. *Philological Quarterly*, 63(1).

Onega, S. (1994). "The Ebony Tower". *Miscelánea: A Journal of English and American Studies.,* 15. University of Zaragoza.

Salys, R. (1983). The Medieval Context of John Fowles's "The Ebony Tower". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 25(1).

References

Bilyk, N. D. (2025). "The Moon and Sixpence" by S. Maugham as a "Hidden" Prototext of J. Fowles's "The Ebony Tower". *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Philology"*, 96 [in Ukrainian].

Davidson, A.E. (1984). "Eliduc and «The Ebony Tower»": John Fowles's Variation on a Medieval Lay. *The International Fiction Review*, 11(1) (Winter).

Duby, G. (2003). *The Age of the Cathedrals: Art and Society 980–1420*. Uniwers [in Ukrainian].

Eörsi, A. (1984). *International Gothic Style in Painting.* Corvina [in Russian].

Fowles, J. (1975). *The Ebony Tower*. Granda.

Fowles, J. (1984). *The Ebony Tower*. Dnipro [in Ukrainian].

Giannini, F., & Baratta, I. (2022, 6 November). The Pisanello Tournament in Mantua. The story of the exciting discovery of a spectacular cycle. *Finestre sull'Arte.* https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artist/the-pisanello-tournament-in-mantua-the-story-of-the-exciting-discovery-of-a-spectacular-cycle

Hibbard, L.A. (1963). *Medieval Romance in England*. Burt Franklin.

Horlacher, S. (1998). *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*. Tübingen.

Huizinga, J. (1996). *The Autumn of the Middle Ages*. The Univtrsity of Chicago Press.

Kuchma, T. V. (2019). Colour Turm "Red" Based on the John Fowles' Works. *Scientific Bulletin of Kherson State University*, 2 [in Ukrainian].

Le Goff, J. (2000). *Medieval Civilization. 400–1500*. Barnes & Noble.

Morse, R. (1984). John Fowles, Marie de France, and the Man with Two Wives. *Philological Quarterly*, 63(1) (Winter).

Nalivajko, D.S. (2019). Disintegration Markers of Genre and Style System in Literature of the 2nd Half of the 20th Century. *Slovo i Chas*, 11 [in Ukrainian].

Onega, S. (1994). "The Ebony Tower". *Miscelánea: A Journal of English and American Studies.,* 15. University of Zaragoza.

Salys, R. (1983). The Medieval Context of John Fowles's "The Ebony Tower". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 25(1).

Отримано редакцією журналу / Received: 29.05.25
Прорецензовано / Revised: 24.07.25
Схвалено до друку / Accepted: 30.09.25

Natalia BILYK, PhD (Philol.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0009-0009-8531-7712
e-mail: n.bilyk@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

ALLUSIONS TO PIZANELLO'S PAINTINGS IN J. FOWLES'S NOVELLA "THE EBONY TOWER"

Background. ***References to the fresco "Saint George and the Princess", the Mantuan fresco cycle "The Tournament" and the painting "The Vision of Saint Eustace" in John Fowles's novella "The Ebony Tower" are included in the discussion. Pisanello's works are considered in the context of International Gothic. The aim of the study is to analyse the forms and functions of allusions to Pisanello's paintings in the narrative of the novella and to reveal their meaning.***

Methods. ***The study is based on a combined approach which integrates elements of historical-cultural, intermedial, intertextual and comparative methods, with the use of means of studying time and space, elements of reception-aesthetic, mythopoetic, semantic, stylistic, narratological, contextual, and textual analysis.***

Results. ***Pisanello's frescoes reflect the revival of chivalric values and rituals characteristic of International Gothic and the actualisation of medieval chivalric romances. The narrative nature of the frescoes contributes to their organic incorporation into the literary text: the Verona cycle marks the climax of the plot, revealing David Williams' self-reflection and his inability to accept changes; the Mantuan cycle, with its "literary" temporality, is the backdrop against which the conflict between the life and aesthetic positions of the artist-heroes unfolds. Fowles imitates the technique of Italian fresco painters of the 14th–15th centuries, which use sinopie; in "The Ebony Tower" its role is played by allusions to Arthurian motifs, on which the Mantuan frescoes are also based, bringing together its visual and textual components. The painting "The Vision of Saint Eustace", associated with the romances of trial and faith, and combined with the epigraph from "Ivain" by Chrétien de Troyes, forms a discourse on the difficult path to a meaningful goal.***

Conclusions. ***Allusions to Pisanello's works serve various functions, the main one being to reflect on the state of contemporary art and ways to avoid the crisis towards which it is moving. Coëtminais' autumnal world is interpreted through the metaphor "The Autumn of the Middle Ages" which reveals the connection between the contemporary state of art and International Gothic. Pisanello's art in the context of the novella also has the meaning of tradition, which gives strength to Breasley's painting.***

Keywords: ***International Gothic, chivalric romance, "Saint George and the Princess", Mantuan fresco cycle, "The Vision of Saint Eustace", intermedial reference, synopie, autumn of the Middle Ages.***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.