



Публікації

Юрій СМІРНИЙ

АЛІМПІЙ ПЛЮС ПІКАССО — ЩО ЦЕ?

(Іконісторіософські міркування, викликані
деякими пластико-генеалогічними увагами)

Стаття присвячена аналізу деяких фундаментальних історіографічних проблем у пізнанні українського мистецтва Княжих часів. Стверджується вплив Алімпієвої малярської школи на художні процеси Сходу і Заходу Європи ХХ століття.

Ключові слова: Алімпій Печерський, кийантична Алімпієва малярська школа, Д. Аліг'єрі, Пікассо, А. Петрицький, А. Богомазов, З. Лерман, Г. Гаврилюк та його школа, А. Фаворський та його школа.

© Ю. СМІРНИЙ, 2013



Стаття Ю. Смирного поступила до редакції «НЗ» ще за життя автора. Його ім'я так і не набуло широкого розголосу серед мистецтвознавців, але кожен, хто відстежує шляхи розвитку знань про складну духовну, психологічну та естетичну природу творчості, уже давно міг переконатися в глибині та сумлінності поглядів Юрія Смирного на ті чи інші періоди української художньої культури. Інша справа, що до його авторської методології треба звикнути, а ще точніше — спробувати зрозуміти, чому за ракурсом розгляду та способами інтерпретації він так відчутно відрізнявся від інших дослідників.

Про загадку дослідницької відваги та унікальної інтуїції Юрія Смирного йдеться у вступному, пам'ятному, слові, написаному Ларисою Вардою-Просвятківською. Їй, а також іншим друзям і знайомим визначного українського інтелектуала, які представили статтю до друку — Юрієві Кисленку, Олегу Лишезі, Дарії Ткач та Романові Кісю — редакція «НЗ» висловлює щире вдячність.

Роман Яців

МАЙСТЕР І ЗВИТЯЖЕЦЬ

Відлетів у засвіти на 74-році життя Юрко Смирний — Юрій Іванович Смирний (01.07.1938 — 05.08.2012), відомий критик, історик образотворчого мистецтва, мистецтвознавець, нині ще

¹ Публікуємо статтю Юрія Смирного, історика мистецтва, написану 12.12.2010 р., в основі якої лежать уже опубліковані журналом «Образотворче мистецтво» п'ять його великих статей, присвячених деяким фундаментальним історіографічним проблемам у пізнанні українського мистецтва Княжих часів [1—5]. Перелік цих опублікованих праць Ю. Смирного див. у журналі «Образотворче мистецтво». — 2008. — № 1. — С. 147.

належно не оцінений дослідник малярства княжих часів, поет і філософ, інтелектуал, глибоко інтелігентна, делікатна, добра людина, великий патріот України.

Щойно вийшла, завдяки Ю. Кисленку, поетична публіцистика-ритмософіка його життєвих спостережень — «Долання долі» (К.: Український літопис, 2012) — відкрилася ще одна сторінка життя та тяжкої щоденної копійкої подвижницької праці дослідника.

Народився у Запоріжжі, здобув вищу освіту та мешкав у Києві.

Був учасником руху шістдесятництва. З 1966—1969 рр. керував відомим історико-мистецьким Клубом молоді, який згодом компетентними органами розглядався як Клуб, що провадить націоналістичну діяльність і через те став неугодним владі, припинив своє існування.

Це вимагає окремої розмови...

Дослідженням малярства княжих часів зацікавився ще у 60-ті минулого століття. Взявся за це свідомо, адже ще з тих часів вважав:

Гнобительства неправда

Ніколи не стане

Совісности правдою.

Він підняв на достойний щабель Алімпія Печерського, відстоював зрілість оригінальної і різних історіографічних колізіях Київської школи малярства початку XII ст., заснованої ще Алімпієм, — школи малярського ієроліризму, — протидівав тим мистецтвознавцям-історіографам, які звикли під тим чи тим приводом, а часом просто притягнути за вуха, видавати українським мистецьким речам фіктивні метрики про російське походження, якщо ці речі за конкретно невідомих обставин опинилися в Росії (тяжка тотальна трагічність подій минулого). Це стосується багатьох ікон, фресок, мозаїк. Наприклад, мозаїка Алімпія Перерського — «Дмитро Солунський» з Києво-Михайлівської церкви (беззаконно затримана у Москві у 30-х роках XX ст.), ікона «Велика Панагія», визнана київським твором, вивезена свого часу до Росії, і т. д.

Особливо багато сил фізичних і духовних забрало дослідження «Алімпій Печерський і Андрій Рубльов у традиції українського іконописання», «Нобілітація полонянки». Ю. Смирний

доводить, що ікони «Трійця» і «Вишгородська Богородиця» написані Алімпієм Печерським (помер 1114 р.).

У контексті історії світового мистецтва у журналі «Галерея» (2011 р.) Ю. Смирний пише статтю «Алімпій плюс Пікассо — що це?! і зазначає: «Випробування тяжке на того лягає, хто знає». Досліджує і доводить у статті «Ключові відомості про використання Пікассо «Трійці» (142 x 114) т. зв. «Рубльовська» в ранніх періодах його паризької творчості.

Юр працював, працював, працював... до останнього подиху... Якнайбільше йому пасують слова відомої у 60-ті минулого століття пісні «Приканони стояв і фур-фур ладував...», яку він сам любив співати.

Не раз друкувався у газеті Є. Сверстюка «Наша віра», був постійним автором журналу «Образотворче мистецтво», «Галерея» (2011. — № 1, 2), спромігся на увагу зарубіжного читача у журналі «Сучасність» (Мюнхен; Нью-Йорк. — № 9) та ін.

На часі — зібрати і видати всі дослідження історика мистецтва Юрія Івановича Смирного, щоб історичне минуле українського мистецтва княжих часів не перетворилося на минуле поза історією.

Ви наче з Надчасу прийшов у Сьогодення. ... І приїде до нього Час. Благословенний.

Лариса ВАРДА-ПРОСЯТКІВСЬКА,
член Національної спілки
журналістів України,
член громадської організації
«Музей шістдесятництва»

ПАМ'ЯТИ ДОСЯГНИМА

Відомий і застатий на 74-му році життя Юрій Смирний — Юрій Іванович Смирний (01.07.1938–05.08.2012), відомий критик, історик образотворчого мистецтва, мистецтвознавець, який ще мав і ще не офіційно дослідив, малярства княжеских часів, поет і філософ, патрістичний, глибокоінтелігентний, делікатний, добра людина, великий патріот України.

Любові і самості перетворив / Іконописець / Самості і самості привинув.

Він підняв на достойний щабель Алімпія Печерського, відстоював зрілість оригінальної і різних історіографічних колізіях Київської школи малярства початку XII ст., заснованої ще Алімпієм, — школи малярського ієроліризму, — протидівав тим мистецтвознавцям-історіографам, які звикли під тим чи тим приводом, а часом просто притягнути за вуха, видавати українським мистецьким речам фіктивні метрики про російське походження, якщо ці речі за конкретно невідомих обставин опинилися в Росії (тяжка тотальна трагічність подій минулого). Це стосується багатьох ікон, фресок, мозаїк. Наприклад, мозаїка Алімпія Перерського — «Дмитро Солунський» з Києво-Михайлівської церкви (беззаконно затримана у Москві у 30-х роках XX ст.), ікона «Велика Панагія», визнана київським твором, вивезена свого часу до Росії, і т. д.



МАЙСТЕР І ЗВИТЯЖЕЦЬ

У статті «Ключові відомості про використання Пікассо «Трійці» (142 x 114) т. зв. «Рубльовська» в ранніх періодах його паризької творчості».

Юр працював, працював, працював... до останнього подиху... Якнайбільше йому пасують слова відомої у 60-ті минулого століття пісні «Приканони стояв і фур-фур ладував...», яку він сам любив співати.

На часі — зібрати і видати всі дослідження історика мистецтва Юрія Івановича Смирного, щоб історичне минуле українського мистецтва княжих часів не перетворилося на минуле поза історією.

Ви наче з Надчасу прийшов у Сьогодення. ... І приїде до нього Час. Благословенний.

Лариса ВАРДА-ПРОСЯТКІВСЬКА,
член Національної спілки журналістів України,
член громадської організації «Музей шістдесятництва»

Юрій Смирний

«Гавриленко — то цілий материк, що тісно прилягає до київської античності»

О. Л. (по телефону з Тисмениці)

Самі собою вчинки розгадування досі непотревожених загадок в історії мистецтва не всі люди мають за виправдане діло. Бо цим, мовляв, може зруйнуватися певний чар, певна таємниця, якими й приваблюють окремих споглядачів ті чи інші початки того чи іншого мистецького руху.

Та не будемо абсолютизувати такі побоювання. Адже вправшись з констеляцією (чи махінацією) таємниць одного рівня, цікава до істини людина зосереджується на таємницях іншого рівня, і нудьгувати не доводиться. Що й обіцяю читачеві.

А ради уникнення марних передмов, пропоную до уваги перший з істотних емпіричних фактів: свою скандально знамениту картину «Авіньйонські дівичі» (1907) Пікассо створював у процесі, так скажемо, спотворювального наслідування Алімпієвої «Трійці» (142 x 114), широко відомої і під хибною назвою «Рубльовська Трійця». Підставу для такого твердження дає наочне зіставлення відповідних репродукцій.

Ось деякі подробиці. Першою (зліва), третьою й четвертою (сидить) фігурами картини відтворена основна структура «Трійці». Друга фігура продубльовує центральну третю, а п'ята (стоїть) дублює четверту. Підняті над головами лікті другої та третьої персони відтворюють мотив крил. На столі, що центрує композицію знизу і є однієї висоти з сидінням (характерна риса в іконі), покладено скибку кавуна, умисно окреслену у формі чаші. Поверхню стола подано з нахилом до глядача. Для комбінації трикутних морфем, з яких скомпоноване сидіння, знаходимо модулі-прототипи в обрисах простору навколо правого сидіння та підніжжя в іконі. Раціонально — на перший погляд — непояснима вигиниста форма з-під ока і далі за підборіддя у четвертої (сидить) фігури має прототип у шийному вирізі сорочки правого ангела. Вигин тазу, талії, спини п'ятої фігури позаду голови персони, що сидить, відтворює обрис тла навколо руки, плеча, шиї, голови правого ангела. Темна подовжена діагонально нахилена пляма — від голови четвертої фігури й підняте передпліччя

центральної — наслідує морфему, утворену крилами центрального і правого ангелів, як вони (ці крила) торкаються — з'єднуються в напрямку підвищення від нижчого ангела до верхнього. Композиційно абсурдне поміщення долоні над головою першої дівичі у лівому верхньому куті картини вмотивоване, однак, місцем розташування архітектурного мотиву в іконі. Симетрична стосовно цієї долоні голова у правім куті картини своїм загальним обрисом та місцем розташування наслідує функцію гірки в іконі. Несподівана на перший погляд поза четвертої (сидить) фігури — спиною до глядача з відставленим стегном та з опертям руки на коліно — може бути пояснена так: за допомогою подання оголеної жіночої фігури спиною до глядача в глибокому присіданні з розверзнутими стегнами і руками, покладеними на коліна, — Пікассо зробив спробу залишити в своєму мальовилі мотив чашоподібного простору, що в іконі утворений-представлений між двома крайніми ангелами. Тобто контур простору-прототипу збережений до певної міри, але переміщений з позиції на осі ікони на позицію у правому нижньому кутку картини. (Інакше трактування цього локусу Пікассового твору теж можливе).

* * *

Отак. Все це свідчить, що на час творення «Авіньйонських дівичі» (1907) Пікассо «Трійцю» (142 x 114) добре знав (по фоторепродукціях, звичайно) та впевнено оперував її складовими. А що було до цього часу? Відколи в творах Пікассо простежується вплив української малярської мистецьки-історичної спадщини Княжих часів, тобто кийантики? Навмисне ставлю питання так широко, бо подіяння на Пікассо справляла не тільки Алімпієва «Трійця» (142 x 114), але й деякі інші Алімпієві твори. І не тільки Алімпієві.

Та спочатку подивимося ще на деяких пластичних родичів саме згаданої «Трійці».

«Акробат і маленький арлекін» (1905). Поворот і нахил голови акробата, а також положення його правої руки повторюють положення відповідних частин тіла центрального ангела «Трійці». Поза арлекіна близька до пози лівого ангела.

«Мати й син» (1905). Поза матері повторює відому вже позу акробата, але сина розташовано не

зліва, як у попередній композиції, а праворуч, що міняє певний емоційний лад, але не основну формулу.

«Трапеза бідняків» (1904). Основна фігура (чоловік) побудована і в цій композиції за схемою центрального ангела «Трійці». При двох тільки персонажах дотримано, однак, троїстість загальної текстоники: місце відсутнього персонажа зліва ненав'язливо зайняте пляшкою. Завдяки цьому стало логічним відтворення й композиційного центру. У вигляді певної подоби чаші.

Та найбільш повно троїстість композиції дотримана в «Сім'ї арлекіна» (1905). Це при тій особливості, що роль центрального персонажа належить маленькій дитині. Але при цьому — положенням і голови й руки — вдало збережено ключові жести «Трійці».

(Побіжна репліка. Характерно, що роком раніше (1904) Пікассо виконав натурний начерк «Мати й дитя», вибравши постановку голови у моделі такою ж, якою вона є в образі матері у «Вишгородській Богородиці». При цьому і в іконі, і в Пікасовій картині жести в образах дитячих дуже подібні один до одного).

Зі ще раніших речей Пікассо, інспірованих «Трійцею» (142 x 114), зупинитися варто на однофігурних творах «Старий гітарист» (1903) та «Прасувальниця» (1904). В обох випадках радикальним чином змінено предмету композицій, надано відмінні від «Трійці» тілесні пози, але все це — при різному збереженні жестики, властивій центральній фігурі Алімпієвого архетипу спілкування втрех: нахил голови — вліво, рух руки — вправо².

* * *

Тепер стосовно композицій Пікассо, пластичні прототипи для яких він запозичав не тільки в Алімпієвій «Трійці», а й у інших творах української малярської школи, як XII—XV століть, так і кінця XIX — поч. XX століття.

Шестифігурна картина «Комедіанти» (1905). Вона несе на собі пам'ять як про Алімпієву «Трій-

² Приділимо принагідну увагу тому фактові, що картину Ель Греко (помер у 1614 р.) «Милосердя св. Мартина» скомпоновано по формулі Алімпієвої «Тр.» (142 x 114). Чи не є це одним із свідчень впливу Алімпієвої школи далеко на заході Європи? А прибулець до Іспанії Ель Греко — чи не свого роду попередник іспанця Пікассо у справі складно опосередкованих запозичень спадщини українця Алімпія?

цю» (не пізніше 1114 р.), так і про сучасні їй Алімпієві фрескописи. «Трійця» виразно прозирає в групі персонажів, яка домінує в композиції (молодий дорослий чоловік, товстун, юнак). Контур кошика для квітів нагадує жертвну чашу з «Трійці». Фігури ж дорослого чоловіка зліва і хлопчика справа змушують згадати постать молодика (так намальовано. — Ю. С.) у Києво-Михайлівському фрескописі «Священик Захарій» з його рухом правої руки. Та з трансформаціями найменшими, в певному сенсі, в картину Пікассо перенесено постать, жестику та інші елементи Алімпієвої фрески «Діва Марія». Наприклад, поза сидіння та жест лівої руки «жінки в капелюшку» майже тотожно відтворюють Алімпієв прототип, а високий капелюшок своїми обводами нагадує обводи німба й арки (німба-арки) над головою «Диви». Але найбільш повно жестику Алімпієвого оригіналу збережено в Пікасовій «дівчинці». От тільки дано це з розворотом на 180°: зі спини...

Однак є в композиції «Комедіантів» певна помітна сюжетно-сміслова «неорганічність», пов'язана з позою й розташуванням «жінки в капелюшку». На цей персонаж увагу в свій час звертала, наприклад, Н. Дмитрієва: «<...> схоже, що інші на неї чекають, а вона йти не хоче. У «Комедіантах» нема прозорої сюжетної чіткості <...>».

...Може ми наблизимося до пояснення, пошукавши-виявивши деякі обставини зовнішнього характеру? Тобто існування певних прототипів, котрі впливали на процес компонування картини й таким чином лишили свій незітертий загадковий слід?

На роль узагальненого орієнтиру для нашого пошуку і візьмемо цю особливість у композиційній схемі «Комедіантів». Компонуючи твір, художник проклав напрямок переміщення фокусу глядачевої уваги не по звичній лінії піднесення, тобто з нижнього лівого локусу формату в правий верхній, а з верхнього лівого кута картини в правий нижній. Тобто по лінії спадання, що вживається в композиціях значно рідше й саме на якій митець помістив у даному разі загадкову жіночу фігуру.

Отже, з метою ймовірного вияснення джерел, якими користувався Пікассо в своїй творчості, та ради попереднього виявлення свідчень його впливу на інших художників, розрізним доступним нам широко відомий зоровий матеріал залежно від характеру його будови: вона (будова твору) міс-

тить в собі лінію піднесення фокусу глядачевої уваги чи спадання?

...Не можу втриматися від емоційного сплеску з приводу пізнавальної продуктивності елементарних теоретичних підходів у мистецтвознавстві: вже навіть цей простий класифікаційний критерій дав можливість нарисувати цікаве іконісторіографічне генеалогічне древо з кількома рівнями та розгалуженнями його зародження й розвитку!

* * *

Дивімося! Пікассо «Сімейство акробата з мавпою» (1905). Голови персонажів (та й мавпи) розміщені по діагоналі спадання з верхнього лівого кута формату у нижній правий. Явна композиційна подібність із «Комедіантами»! При тому, що є і картина з тим же сюжетом, але без мавпи, можна припускати, що мавпу введено з метою спеціальної демонстрації незужитого виражального ефекту «лінії спадання».

Пікассо. «Акробатка на кулі» (1905). Фокус глядачевої уваги неминуче потрапляє до високо зліва розміщених кистей рук дівчинки, які дають початок лінії спадання в напрямку голови й плеча партнера акробатки. Знову маємо пластичну рідню для «Комедіантів».

Однак особовий склад пластичної рідні поданими творами — творами Пікассо — не обмежується. Досі ми розглядали тільки нічим не приховані випадки спорідненості. Та є й певна річ-попередниця, створена за кілька століть до часу життя Пікассо, котра викликала його натхнення й дала йому специфічний матеріал для цієї самої «Акробатки на кулі», а вже аж потім — для інших знайомих нам праць.

Мовлю про ікону I чверті XV ст. «Жони біля гробу» («Три Марії») з празникового ряду іконостасу Троїцького собору Троїце-Сергієвого монастиря (під Москвою). В цьому творі сюжет і пов'язаний саме з лінією спадання, тобто з переміщенням фокусу глядачевої уваги з висоти людського зросту персонажів до землі, на якій лежить священний предмет.

Стосовно ж змісту трансформацій, до яких удався художник Пікассо, талановито користуючись даною іконою, то він очевидний, як тільки кладеш поруч відповідні репродукції. Тричленний локус композиції, складений із крил і голови ангела, має ритмовий і контуровий перегук з руками і головою акробатки в картині. Тріада жіночих голів із ціліс-

ним масивом їхніх тісно поставлених фігур має відповідник у тріаді «плече — голова — плече» атлета та в масиві його спини. І все це майстерно забаловано на виразній геометрично-естетичній опозиції «важка прямокутність — рухлива кулястість».

* * *

Погодьтеся, — це вже дещо варте неабияк серйозної уваги: для Пікасової картини «Акробатка на кулі» (1905) знайшлося виразне і розвинене пластичне праджерело у вигляді достатньо широко знаної української ікони початку XV ст. «Три Марії»!

...Та дозвольте відзначити цей артефакт, не витрачаючися на надмірні реверанси в його бік, а прямо перейшовши до факту не менш значного наступного. Є можливість переконатися наочно, що згадана ікона «Три Марії» з'явилася на світ в пластичній залежності від мозаїки Києво-Михайлівського собору «Причащання апостолів» (поч. XII ст.).

Оповідую. Ключові точки при спогляданні ікони «Три Марії», завважені Н. Дьоміною: «<...> ліворуч три жони-мироносиці, композиційно начебто ступлені воедино. Схиливши голови, вони в роздумі дивляться на труну» (отут в нашому матеріалі і з'являється найраніше «лінія спадання» фокусу уваги глядача. — Ю. С.) [Дьоміна, с. 159]. «Перше, що помічає глядач на іконі, — це довга прямокутна навскоси поставлена світла труна, що енергійно насувається на нього з чорної глибини печери. Праворуч від <...> труни, дещо відступивши в глибину ікони, <...> боком сидить ангел у білому вбранні» [Дьоміна, с. 160].

Тепер дивімося на відповідники-прототипи в мозаїчному «Причащанні апостолів». Крайня ліворуч група з трьох апостолів має помітну цілісну виділеність із решти персонажів. Тобто цілісну згуртованість, подібну до згуртованості жінок біля труни. Разом з тим крайня праворуч жінка має позу, подібну до пози третього зліва апостола в «Причащанні» та істотну з ним подібність в мірах світлоності частин одягу.

Світла окрайка правого крила у лівого ангела в мозаїці — разом з лівою частиною контуру ангелової постаті та з прямокутною щодокою мозаїчного декоруму — дали обрис геометричної фігури, яку й було застосовано-трансформовано в іконі у вигляді кам'яної труни поблизу від ангела.

В цілому ж у цьому мозаїчному Алімпієвому прототипові склалося таке зіставлення прямокут-

них, овулястих та хвилястих елементів, яке нашому іконописцю композиторів-шукачеві дало вдячний матеріал для створення оригінального видовища, що в ньому «багато схвильованості й динаміки» [Дьоміна, с. 160].

Варто завважити принагідно. Майстер «Трьох Марій» працював під впливом пластичних якостей також і Алімпієвої «Трійці» (142 x 114). Загальний силует групи жінок — темнішим локусом — відтворює чашоподібний контур простору між крайніми ангелами цієї «Трійці»; погруддя і нахил голів у жінки справа та в ангела відтворюють погруддя й нахил голів, наявні у крайніх ангелів «Трійці»; нахил же правого крила у «Трьох Маріях» відтворює нахил центрального ангела «Трійці»; поза возсідання ангела у «Трьох Маріях» наслідує позу ангела «Трійці» (при ускладненні її глибоким контрапостом).

* * *

Інвентаризуємо посередників, що відіграли роль зв'язківців між мозаїкою «Причастя апостолів» та деякими творами Пікассо.

Алімпієва «Трійця» (142 x 114): для згаданої великої групи творів з кількох творчих періодів.

За приклад особливо своєрідної та виразно курйозної метафори, створеної Пікассо під впливом «Трійці» (142 x 114), може бути «аналітико-кубістичний» «Портрет Воллара» (1910). Дуже схоже, що його бентежну гострокутасту фактуру запозичено, зокрема, з графіки бганок в одязі центрального та лівого ангелів.

«Вишгородська Богородиця» (1113—1114): для рисунку «Мати і дитя» та ін.

«Три Марії» (поч. XV ст.) для «Акробатки на кулі».

Мозаїчна фігура «апостол Лука» з Алімпієвої мозаїки «Причастя апостолів» (1112) є пластичним джерелом насамперед для Врубелевої картини (внутрішнього автопортрета?) «Демон, що сидить» (1890), а вже цей твір став основою для Пікасових «Жінка на морському березі» (1930) та «Жінка, що сидить на пляжі» (1937).

Останні два твори Пікассо — це натужно придумані й ретельно виконані моторошні карикатури. Вкладаючи стільки зусиль у ці витвори, чи не створив художник мимоволі свій внутрішній автопортрет?

Але так чи інак — зазначені твори Пікассо, починаючи з «блакитного періоду», — це носії подіяння-впливу мистецьки-духовних якостей мозаїки «Причастя апостолів» та деяких інших ключових творів української професійної кийантичної Алімпієвої малярської школи на художні процеси Сходу й Заходу Європи XX століття.

* * *

Що стосується італійця Модільяні, то він на своє ознайомлення з досвідом Алімпієвої малярської школи творчо відгукнувся простіше (без ексцесів та відступництва) й глибше, ніж Пікассо.

Алімпієві пластичні прототипи виразно видно в декількох з творів Модільяні, поданих В. Віленкіним у альбомі його книжки «Амадео Модільяні» (М., 1989): № 16. «Хуан Гріс» (1916); № 18. «Портрет дівчини» (1917—1918); № 21. «Дама з чорною краваткою» (1917), — створені Модільяні під впливом формули, даної Алімпієм Печерським у «Вишгородській Богородиці» (не пізніше 1114 р.). Що ж стосується № 35. Жанна Ебютерн (1918), то тут прототипом для твору Модільяні послужив центральний ангел з Алімпієвої «Трійці» (142 x 114), розвернутий на 180 градусів. А рисунок № 56 «Юний пілігрим» (1916) дуже добре впізнається у фрескописі Кирилівської церкви в Києві «Ангел веде Івана в пустелю» (середина XII ст.).

* * *

Вже відомі нам «Три Марії» (поч. XV ст.). Трапилося замислитись: а навіщо, чому вони — в такій трагічній історії — такі красиві у найвишуканішому значенні? Тобто милоприродні, миломузичні, милоартистичні?

І згадав, де ще подібну тріаду таких гарних жінок можна побачити: у Боттічелевій «Примавера» («Весна», 1477). Дивись також у Бердслея «Дама перед люстром» (1894). Боттічеллі (при тих чи інших опосередкуваннях) запозичає в іконі «Три Марії» не тільки саму групу Марій (на роль трьох грацій). Дуже ясно видно, що центральна частина комплексу персонажів картини «Весна» (три грації під поглядом алегорійної Весни) наслідує групу «Трьох Марій» під поглядом ангела в іконі.

Ракурси постаті та голови Весни і жест її правої руки мають в ролі свого прототипу відповідні ра-

курси та жест ангела. Мотив же високих динамічних крил ангела з української ікони обігрується італійським художником високо піднятими руками і двох із грацій, і крайнього зліва молодого чоловіка, озброєного мечем (Марс). Варте уваги також те, що богиня Флора йде не ступаючи твердо на ґрунт, а ступні її начебто плывуть, що ми вже бачили в апостолів у нашому Києво-Михайлівському «Причасті апостолів» (1112 р.).

* * *

Тепер знову повернемося в часопростір, ближчий до нашого сьогодення.

Найвідоміша річ А. Петрицького «Мати» («Інваліди») (1924) з'явилася, як мені видиться, на пластико-генеалогічній лінії такій: Алімпієве «Причастя апостолів»; Алімпієва «Трійця» (142 x 114); Пікасова «Сім'я Арлекіна з мавпою»; і, нарешті, Петрицького «Мати» («Інваліди»).

Та цей останній твір дав ще лінію від себе й до Гавриленкової картини «Дві жінки в природі». В ній, як і в чотирифігурній речі Петрицького, тепле спілкування матері та доньки виражене жестом руки матері. Так що пересилання від Алімпія до Петрицького мало в даному разі проміжні етапи.

Але є твори Петрицького й із безпосереднім отриманням імпульсів від речей Алімпія. На мій погляд, це, зокрема, «Старий» (ескіз костюма до п'єси Лесі Українки «В катакомбах» (1920)) та «Портрет художника» Б. Ердмана (1930). Найближче джерело цього імпульсу, як мені здається, це динамічна графічна фактура постаті апостола Іоана в Алімпієвому «Причасті апостолів».

Та варто завважити, що для всієї галереї портретів українських культурних діячів, написаних Петрицьким, характерна та емотивно-пластична розробка, яка й споріднює цього художника ХХ сторіччя з Алімпієвим першоджерелом: і антураж, і пози, і бганки одягу в них обумовлені не м'яким чи марно-крикливим чином, а потребою проявити напружений опір життєдайних ритмів хаотичним зривам людського буття.

* * *

Складна й напружена графіка ритмів характерна для стилістики синкоп-ліризму А. Богомазова, який неодноразово, так би мовити, «безпосередньо від

Алімпія» отримував спонуки для компонування. Наприклад, відомий міський, скажемо так, динамопейзаж «Трамвай» (1914) для своєї правої частини (ріг будинку над рогом загородженої споруди) має в мозаїці предметного попередника у вигляді вівтаря справа від лівого ангела з декоративним прямокутником, що під вівтарем. Богомазовські перехожі на хідникові дані як певні гострокутасті химероформи, мають виразний аналог у бганках (від коліна й нижче) в одязі ангела. Кайлоподібна форма трамваю без натуги перегукується з контуром нижньої частини вбрання апостола Іоана.

Для того ж, аби читач остаточно переконався, що Богомазов добре знав мистецьки-духовну шляхівку, залишену нам Алімпієм з колегами по школі, й позитивно-діяльно відгукувався на неї, пропоную зіставити богомазівський «Портрет дружини за читанням» (1914) з групою із трьох апостолів, репродукованою В.Н. Лазаревим у альбомі [№ 18]. Ці речі, на мій погляд, вирішені в дуже близьких пластико-емотивних модусах. Різниця між ними не принципова, а тільки в істотній деталі: синкопно-хаотивна³ складова образів у першого митця не поширюється на лики персонажів, тоді як у Богомазова — не безудержно, — але поширюється. Так би мовити, данина часові, моді й експериментіві.

* * *

У черговий раз, випадком дивлячись на композиційно складний «Автопортрет» Зої Лерман (1984), я відчув раптом, так скажемо, знайомий хаос: знайоме по Алімпієвому «Причастю апостолів» (мозаїка, 1112 р.) співвідношення між класицизмом обличчя — рук автопортретованої особи та потужним сплеском хаотиви, представленим бганками одягу та побутовими елементами антуражу. Згодом трапилось додивитися, що основний композиційний контур (лінія піднесення — спадання — піднесення) картини «Автопортрет» структурно споріднений із елементами композиції «Причастя апостолів» [Лазарев, 1966. — № 18 : іл].

Тобто тип «структури» хаосу (хаотиви) по своєму сильному енергетизму у З. Лерман подібний

³ Мистецтвознавчим терміном «хаотива» називаємо уподібнені хаосові елементи стилістики малярської речі. Утворено термін по суфіксальній схемі, однаковій із «перспектива», «повнотива». «Повнотива» (пленатива) замість «зворотна перспектива» див.: [4].

тому, що у Алімпія в «Причасті апостолів». Таке ж, як у Алімпія, у Зої Лерман і сполучення виразних крайнощів: класицистичної теми (лик) та нонфігуративного (ноннатуративного) акомпанемента (хаотиви бганою одягу в живописі чи штриховок тла у графіці). Загалом же композиція «Автопортрет» підпорядкована грі запозиченої у «Причасті» контурної лінії «піднесення-спадання-піднесення» [Лазарєв, 1966. — № 18]. Цю, скажемо так, плавну тему З. Лерман дуже доречно зіставляє зі специфічним чином представленим світлим гострим прямокутником «ескіза», що лежить на колінах героїні; сам же прецедент «світлого-гострого» теж, можливо, узятий художницею у мозаїчному «Причасті» [Лазарєв, 1966. — № 4б].

Разом із тим припускати можна, що площинну білу геометричну фігуру, нахилену до глядача — тобто спосіб створення іконного повнотивного (пленативного) художнього простору — помітною мірою запозичено Зоєю Лерман у А. Петрицького [«За столом», 1926; про Петрицького, 1981].

Хаотивність, енергетичність квітково-кристалізованого пейзажу — тла у Врубелевому «Демоні, що сидить» (1890), є посередником (ланкою генетичного опосередкування) між енергетизмом хаотиви в групі апостолів із «Причастя апостолів» та стилістично своєрідним енергетизмом «Автопортрета» З. Лерман. Тобто, на відміну від Пікассо, який з «Демона» створив карикатури, українська кївська художниця — кїянтистка, свідомо будуєчи смислово-глибоку картину свого «Автопортрета», перебувала під сприятливим впливом трьох, щонайменше, джерел естетично-духовного досвіду: і Алімпієвого («Причастя»), і Врубелєвого (його цей «Демон» 1890 року — ліричний внутрішній автопортрет, інспірований, зокрема, образом апостола Луки з «Причастя апостолів» 1112 р.), і Петрицького.

Ще одною річчю, для створення якої З. Лерман удалася до глибокого вивчення пластично-духовних якостей «Причастя апостолів», стала картина «Балет» (1985).

Картину з персонажами-балеринами та з присутнім справа від них чоловіком-балетмейстером побудовано художницею в результаті творчого наслідування композиційної будови центральної частини «Причастя апостолів» [Лазарєв, 1966. — №4б]. Двом ангелам в мозаїці відповідають дві балерини з

піднятими руками. Балерини, що стоять з руками опущеними, мають прототипи у вигляді правої та лівої фігур Христа в мозаїці. Відображенню у дзеркалі є попередник у вигляді фігури апостола Петра [Лазарєв, 1966. — № 4а]. А присутньому справа чоловікові, як пластичний факт, передує апостол Павло [Лазарєв, 1966. — №4в].

При такій ретельній координованості складу учасників «Балета» з Алімпієвим «Причащенням апостолів» твір З. Лерман має ще істотно прихильність до прототипу в цілому, до його, сказати б, духу: її герої, як і герої «Причастя», спілкуються між собою. Бо мисткиня любить своїх персонажів. І між персонажами видна приязнь у стосунках.

...Така мила ідилія доброзичливості театрального професійного буття під дахом мансарди. Кажу це без жодної іронії, а з добрим подивом дивлячись на світлу, величну, пружну настроєм і благородну генезою річ Зої Лерман.

* * *

Шевченкова романтична поема «Катерина» — твір широко відомий. Та цього, на жаль, не скажеш про конгеніальну їй «Катерину» Гавриленкову. Вона опублікована в ювілейному «Кобзарі» 1963 року, але уважних професійних розглядів її мені щось не траплялося.

Однак без глибшої уваги до цієї «Катерини», — все, що не казали б про Гавриленкові жіночі образи в цілому, — буде, зрозуміла річ, тенденційно обмеженим.

* * *

В Гавриленковій «Катерині» сюжетні локуси акцентовані так, що персонаж стоїть наче між ваговитих кубічних брил, які забезпечують образіві в цілому величний монументалістичний ритм. При цьому передній план з обох боків фігури наче отримує вигляд постаменту, на котрому височить (аж під верхній образ формату) постать шанованої особи. А вже за нею розгортається — помітно відмежований від героїні — емоційно модульований художником пейзаж вечірнього села.

В Алімпієвому ж образіві Христа ми знаходимо подібну Гавриленковій «Катерині» композиційну вкороченість фігури знизу, а також її ракурс. Не зайве завважити, що статуру «Катерини» в цілому

побудовано в пропорційних співвідношеннях, подібних зі статуєю правого Христа. А посадка голови й зачіска в «Катерині» подібна до посадки голови й зачіски Христа. Спостерігається збіг ліній шиї та потилиці, загальних пропорцій голів. Схожа також вертикаль бганока, що йде від підборіддя униз до грудей. Головне ж — забазованість постаті на прямокутних декораційних екранах, що задають і загальний візуальний розмір ритмові, і виконують роль постаменту.

Одним словом, Гавриленковою «Катериною» (1963) чимало взято в спадок від Алімпієвого «Христа» (1112).

Дуже помітну спадщину прийняла «Катерина» й від Алімпієвої «Діви Марії». Якщо репродукції творів покласти-поставити, як належить, тобто назустріч одна одній, то між ними виникає злагоджене, конкретно відчутне спілкування. Образи інтонаційно подібні, як у загальному плані, так і в окремих співвіднесеннях. Збігаються лінії вуст. Схожою є довжина носу, точніше, зіставлення носа та нижньої частини обличчя. Обом образам властиве м'яке перетікання ліній шиї у лінію плечей. Можна також сказати, що цим творам властивий перегук у композиційних розподілах мас і напруг та ін.

Отже, не самим інтуїтивним осягненням талановитого артиста здобута така зріла монументивність «Катерині». Перед нами не тільки щасливий творчий випадок, а ще й результат послідовних кваліфікованих будівничих зусиль художника, здійснюваних ним на основі вивчення тектонік і правого образу Христа з мозаїчного «Причастя апостолів», і фрески «Діва Марія» з того ж храму.

Бентежно ж динамічні третій, четвертий, п'ятий, наприклад, плани простору в «Катерині», подані на основі характерного українського сільського пейзажу, також склалися не без впливу «Причастя апостолів». Аби прийти до такого висновку, достатньо згадати картину-грище енергій, яке розігрують бганки одягу апостолів.

* * *

Між іншим. Вперше побачена мною Гавриленкова «Катерина» одразу викликала відчуття зустрічі з дечим художньо вельми дужим. Згодом це відчуття перетворилося на впевненість, що переді мною шедевр світового монументалізму. Але не

квапивсь я вказувати на це читачеві, бо не розумів ключового пластичного прийому, яким було досягнуто вирішального естетичного ефекту. І ось тепер, здається, розумію його. Персонаж має побільшені руки, вбрані в рукава певного крою, що разом викликає ясне враження крилатості персонажа. Отже, перед нами персона крилата, що тимчасово в смуткові склала крила. А із цим, плюс загальний досвід малярського кийанізму, складається світовий рівень Гавриленкового монументалістичного здобутку на білому папері.

* * *

Річ відома: там, де є світовий шедевр, там треба виглядати певну мистецьку школу світового масштабу. Стосовно мистецької школи, до якої належить Гавриленко, — дехто блукав-блукав, аж доблукався до «неоплатонізму», невідрізнюваного від «платонізму». Тобто задовольнилися водоймою безбережного термінологічного абстракціонізму, замість того, щоб дати-взяти конкретно-доречне поняття-назву...

Є кваліфікована спроба Ольги Петрової поставити Гавриленка в сильну залежність від московської школи В.А. Фаворського. Нагадавши про достатньо широко відомий факт, що Фаворський створив цикл ілюстрацій до Дантової книжки поезій «Vita nova» раніше, ніж Гавриленко ілюстрував український переклад цього твору, О. Петрова рішуче пропонує вважати, що Гавриленко працював, «спираючись на теоретичні засади видатного графіка», тобто В. Фаворського. Вона твердить це, незважаючи на існування такого самосвідощтва Гавриленка: «Предмет і простір — це шляхи аналізу В.А. Фаворського. Я відмовився від предмета в минулому, тоді я вважав, що «предмет і простір» — хибний підхід. Де починається предмет і де кінчається простір? Став розглядати все як простір; очевидно, тоді й працював так. Потім перейшов до відмовлення від простору в праці. Головним стало середовище, середовище — повітря, неба, середовище — маса зелені, середовище — маса тіла. Утвердилася композиційна побудова на вертикалях та горизонталях спокійних».

Де тут у вчинкові Гавриленкового самоаналізу проявляється потреба в доктринах вельмишановного московського графіка? — Десь у віддаленому минулому. Та й доля головного теоретизаторського твору В. Фаворського, тобто «Лекцій по теорії компози-

ції», наскільки я знаю, незавидна. Прочитано їх було московським студентам у 1921—1922 роках у супроводі багатого ілюстративного та конкретизаторського матеріалу. Скоро ж ці робочі матеріали розгубилися на манівцях історії. А високі рівні абстракції, до яких — чи й не занадто часто — вдавався автор, перетворилися великою мірою на непевну сукупність порожніх, пробачте, словесних оболонок. Що, на мою гадку, й зробило видані лекції пам'яткою деякої випадкової літератури, а не джерелом сутнісно-змістовних повідомлень та суджень.

І справа не тільки в якості решток доктрини, яку спробував створити В. Фаворський. Для окреслення достатньо глибокої принципової відмінності між Фаворським та Гавриленком скористаємося пасажем, створеним Г. Заваровою, і який при певних конкретизаціях годиться до нашої теми.

«Творчість Гавриленка мало торкає тих, шукає, хто в мистецтві відображення драматичних перипетій життя, його пістрявості й багатоголосся, хто цінує експресію почуттів, гостроту переживання миті. Медитативність, прозора поліфонія гавриленківської графіки до душі любителям тиші, що супроводжує народження музики. Це світ ідеальних сутностей, світ урівноважений, виведений за межі одвічної боротьби «так» і «ні», чорного й білого. Прозорість, проникність, світлоносність простору — форми в його олівцевих і перових рисунках є результатом духовної праці; це звільнення з полону тривимірності, важкості, від грубої діалектики буття».

Не абсолютизуючи цю, дану Г. Заваровою оцінку творів Г. Гавриленка, і трактуючи її як певний позитивний аспект у розгляді його доробку, наважуюся гадати, що оголошений при цьому предмет зіставлення-порівняння («драматизм»; «пістрявості»; «багатоголосся»; «експресія»; «гострота переживання»; «одвічна боротьба «так» і «ні», чорного та білого»; «полон тривимірності, важкості та грубої діалектики буття») були достатньо помітно представлені на тривалому творчому шляху такого видатного графіка, як В.А. Фаворський та такого значного мистецьки-духовного явища, як його школа. Чим і відрізняється по-суті вона від тої школи, до якої належить Г. Гавриленко.

Але досі ми говорили про Гавриленкову мистецьку школу тої доби, коли він створював «Катерину», і вияснили, що це школа, специфіку якої визначає іс-

тотною мірою кийантична Алімпієва малярська пластика. А як із пластичною специфікою творчості Гавриленка у добі його «Vita nova»? — тобто у добі «Данте» й «Беатріче». З чого вона складається?

Як і можна було сподіватись, насамперед ця специфіка складається із розвинення деяких елементарних запозичень, взятих у вже нам знайомому Алімпієвому мозаїчно-фресковому ансамблі початку XII ст.

Звернімо увагу, наприклад, на перегуки між Гавриленковою «Беатріче стоїть» та Алімпієвим ангелом, що зліва. Фігура ангела центрується його крилами. А фігура Беатріче — крилоподібними елементами рослинного антуражу за її спиною. Пропорції в будові лику «Беатріче», як і лінія підборіддя, близькі до таких же елементів лику лівого ангела. Пасмоподібні обводи крил ангела (та й контурів фігури) повторюються істотною мірою в контурах лику й фігури Беатріче.

Урочистий хід Беатріче зі своїми супровідницями побудований Гавриленком близьким за певними елементами схеми до ходу лівої компактної групи апостолів у Алімпієвому «Причащенні». Взагалі обрання Гавриленком для сюжету ілюстрування саме ходу персонажів можна вважати підтвердженням схильності цього творця до наслідування Алімпієвої праці.

При цьому персонативну конкретизацію учасниць ходу Гавриленко ускладнює-розвиває. У Алімпієвому «Причасті» (тобто у лівій компактній групі апостолів) маєм «лик у 3/4», «лик у фас», «лик у 3/4»; у Гавриленковому «Vita nova» — «лик у профіль», «лик у фас», «лик у 3/4».

Не минем увагою також той факт, що фігура внутрішньо піднесеного закоханого Данте (у фас) із зігнутою до грудей правою рукою (він тримає в ній книжечку поезій) повторює позу й помах Алімпієвого фрескового «Пророка Захарії», який — з виявом пружності в поставі — розмахує кадилом.

Ми в результаті чітко бачимо, що плідні модернові пошуки та знахідки Григорія Гавриленка мають під собою ще й розвинену українську Алімпієву кийантичну пластичну основу.

* * *

В даному контексті цікаво подивитися під певним кутом зору дуже вдало зверстану підбірку репродукцій із творів Г. Гавриленка, вміщену на розвороті журналу «Образотворче мистецтво» (№ 4/2007. —

С. 36—37), як ілюстрації до спогадів М. Компанця про Гавриленка.

Всупереч популярним уявленням про «прозорість» творчості Г. Гавриленка, здійснене — в широкому пластичному діапазоні — на цьому журнальному розвороті зіставлення творів майстра показує, що часто згадувана «прозорість» аж ніяк не розчинила — не поглинула велику ваговитість, наприклад, «Двох жінок у природі» (1965—1966).

Навпаки, загадкові «Дві жінки...» своєю інтонаційною серйозністю показують у цьому зіставленні, що саме в них втілено-представлено ключову проблемну єдність всієї творчості Григорія Гавриленка. Єдність-проблемність, в котрій розпрацювання діаметрально-відмінних пластичних манер (плямо-конкретивні колористичні композиції та зріло-класицистичні жіночі образи) було тільки одним із зовнішніх проявів внутрішньозатиснутих глибинних колізій, сприйманих у особистісне пережиття визначним артистом і мислителем Григорієм Гавриленком.

* * *

А зараз підіб'єм деякий ситуаційно-неповний, але принципово-важливий підсумок.

Г. Гавриленко в даному разі — з його зображенням (1965—1966) помаху спілкування між матір'ю і донькою — виявився відкритим для впливу на нього з боку Петрицького. Петрицький чуйно сприйняв (1924) подібний помах із картини Пікассо «Сім'я арлекіна з мавпою». Сам же Пікассо кілька періодів своєї творчості (1901—1907) побудував на артистичних перетвореннях Алімпієвої ікони «Трійця» (142 x 114), композиція якої є оригінальною пластично-духовною формулою людського «спілкування в трьох», синтезованою самим Алімпієм з елементів створеного ним у 1112 році монументально-величного й чуйно людяного мозаїчно-фрескового ансамблю Київсько-Михайлівського собору.

Оскільки головною частиною цього ансамблю є мозаїчна сцена «Причащення апостолів» з її образами священного спілкування Христа з апостолами та — у свою чергу — спілкування апостолів між собою, то в цьому, представленому мною читачеві багатосотлітньому ланцюгові ініціатив і наслідувань (або — користаючися терміном Б. Лобановського, в цій ліричній сюїті) ми можемо, гадаю, бачити до-

теперішнє плідне тривання одної з найпотужніших світових шкіл — нашої української професійної кийантичної Алімпієвої малярської школи. Школи, яка досягла зрілості вже на час оздоблювання нею Золотоверхого Михайла, тобто на 1112 рік. Школи, специфічною сюжетною ознакою якої є зображення людського спілкування, — зображення в полі певних пластичних і змістово-смыслових традицій. Школи, якої в 1907 році на деякий час відцурався Пікассо, та якою в 1930 році Петрицький привернув до себе увагу західного світу. Маю на увазі певний показовий успіх «Матері» на Венеційській виставці й унаслідок цього — по-доброму зворушена преса і наступні експонування в Берліні, Берні, Женеві, Цюриху та ін., а також у США в Карнеджі галереї. Школи, для повноцінно-самоусвідомленого руху якої в найновіших часах тільки відносно недавно почав складатися необхідний іконоісторіографічний та історіософський (або просто: знанневий) базис.

... Та вже почав.

Епілог

До теми української національної спадщини та історіософії

Про замовчану Координату
у Сфері Зачинів
(ритмософем-етюд у контексті Надбуденого)

I

Щойно трапилось почути по радіо, що
«Данте і Шекспір
розділили мистецький світ
на двох — третього не було дано».

...Не було третього?

Зате був Перший.

Наш Алімпій Печерський.

І в цілому світ європейського мистецтва —
за змістом і за зрілістю
його складових —

триває в трьох первопросторах виразності.

У просторі Алімпія Печерського:

світлоспілкування.

В просторі Данте Аліґ'єрі:

потойбікмандрування.

У просторі Вільяма Шекспіра:

трагікозмагання.

... Що й треба нам належним чином знати.

Алімпій Печерський
завершив життя у 1114 році
в Києві (Україна).

Данте Аліґ'єрі
Завершив життя в 1321 році
в Равенні (Італія).

Вільям Шекспір
завершив життя в 1616 році
в Станфорді (Англія).

II

Мистецтво ХХ сторіччя
Час після Врубеля
Урок від Пікассо
Авангардизм
Хибність
життєвої позиції
покори та печалі?

III

Мистецтво ХХ сторіччя
починається
зі Врубелевого «Демона,
що сидить» (1890)?
Тобто з Алімпієвого «Причастя
апостолів» (1112)?

1. Смирний Ю. Алімпій Печерський та Андрій Рубльов у традиції українського іконописання» (про наявні артефакти — свідчення укоріненості так званої «Рубльовської Трійці» в українських мистецьких творах Алімпієвого часу, тобто початку XII ст. / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 3, 4.
2. Смирний Ю. Лазарев проти Прахова» (про колізійність деяких методологічних підходів російської іконісторіографії советських часів) / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2004. — № 2, 3.
3. Смирний Ю. Нобілітація Полонянки, або Хто є автором ікони «Вишгородська Богородиця-Милування

(про докази створення цієї ікони в Києві не пізніше 1114 р.) / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 2.

4. Смирний Ю. Термінологічна деабсурдизація, або Як називати цей відомий архетип? (про науково-методологічне обґрунтування потреби в заміні дуже поширеного оксюморонного терміна «зворотна перспектива» терміном логічно нехлбним) / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4 ; 2008. — № 1.
5. Смирний Ю. Українська архітектура як символічний текст» (про використання архітектоніки Алімпієвої фрески «Діва Марія» в ролі формули-концепта, практична реалізація якого дала в XII ст. нову епоху в розвитку української храмової архітектури) / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 1.

Yurii Smyrny

ALYPIUS PLUS PICASSO —
WHAT WOULD BE GOT?
(Iconhistoriosophical reflections caused by
some plastic genealogical notes)

The article has been devoted to analysis of some fundamental historiographical problems in cognition of Ukrainian art of Princes' epoch. The influence of Alypius' school of painting upon artistic processes of Eastern and Western Europe has been noted.

Keywords: Alypius of the Caves, Kyivan antique painting school, D. Alighieri, Picasso, A. Petrytsky, O. Bohomazov, Z. Lerman, H. Havrylenko and his school, V. Favorsky and his school.

Юрій Смирний

АЛИМПИЙ ПЛЮС ПИКАССО —
ЧТО ЭТО ТАКОЕ?
(Иконисторисофские размышления, вызванные
некоторыми пластико-генеалогическими замечаниями)

Статья посвящена анализу некоторых фундаментальных историографических проблем в познании украинского искусства Княжеской поры. Отмечено влияние живописной школы Алимпия на художественные процессы Востока и Запада Европы XX столетия.

Ключевые слова: Алимпий Печерский, кийантичная живописная школа Алимпия, Д. Алигьери, Пикассо, А. Петрицкий, А. Богомазов, З. Лерман, Г. Гавриленко и его школа, А. Фаворский и его школа.