

УВИДЕТЬ РОССИЮ БЕЗ СОВЕТСКИХ ОДЕЖД

Русский цикл Юрия Химича
(1957-1971)

Борис Сорокин. Киев. Украина



Юрий Иванович Химич (12.04.1928–23.07.2003) — классик украинского изобразительного искусства XX века. Заслуженный деятель искусств Украины, почётный член Академии архитектуры Украины. Окончил архитектурный факультет Киевского строительного института. Уже в конце 1950-х годов снискал среди искусствоведов славу одного из лучших акварелистов СССР своего времени. В 1960–70-е годы создал серии графических и живописных работ, посвященных памятникам архитектуры Украины, России, Армении, Грузии, Средней Азии, а также Прибалтики, Венгрии, Польши и Финляндии. Его стиль искусствоведы определяли как поэтический реализм. Работы Химича хранятся в Национальном художественном музее Украины, Национальном заповеднике «София Киевская», художественных музеях России, Балтийских стран, Польши, а также в частных коллекциях в США, Канаде и Украине. Состоялось более 40 персональных выставок Юрия Химича, в том числе в Москве (1957), Будапеште (1971), Нью-Йорке (2002) и Хельсинки (2017).

Юрий Химич — художник-архитектор. Парадокс, впрочем, состоит в том, что к этому расхожему утверждению не стоит относиться поверхностно. Ярлык «художник-архитектор» пристал к Химичу еще в первой половине 1950-х. И он даже не пытался от него избавиться. Наоборот, такой статус помогал ему в советское время выжить. «Это было хорошей „крышей“ для творческой автономии: если Союз художников, как и все творческие союзы, был идеологическим инструментом коммунистов, то архитекторы, как общеизвестно, в силу

профессиональной необходимости рисуют храмы. И выставляют свои полотна совсем не беспокоясь, что кто-то что-то подумает... Естественно, ни про какие publicity не могло быть и речи — это такой себе „элит-клуб“, — вспоминал литературный критик Роман Коргодский, приятель Юрия Химича в 60-е годы.

В ранних акварелях Химича действительно чувствуется влияние полученного архитектурного образования. «Как и подобает человеку этой профессии, он математически точно

строит перспективу, выверяет пропорции, но, несмотря на живописный талант, всё равно создаёт суховатый документ», — пишет о работах этого периода украинский искусствовед академик Людмила Миляева. Однако уже в 1957 году Химич создает экспрессивные неомодернистские серии в акварели, свидетельствующие о его большом живописном таланте. Страсть к живописи победила в нём архитектора. Но изучение архитектуры, несомненно, повлияло на способ художественного мышления.

«У Юры было совершенно особое восприятие города, позволяющее ему не просто фиксировать увиденное, но переводить его в иную, полусказочную плоскость. Он никогда не стремился сделать что-то похожее на реальность, но умел создать „образ места“», — подмечает академик Миляева.

Здесь необходимо уточнение. Во-первых «полусказочное» — это не совсем точное слово. В акварелях Химича всегда есть сюжет и драматургия, которую он создаёт при помощи сопоставления «старого» и «нового», «сакрального» и «обыденного». К примеру, изображая Софию Киевскую, Химич выбрал подчеркнuto обыденный, лишенный пафоса ракурс — на первом плане оказался двор с развешенным на веревке бельём. Но работы Химича всегда чужды сказочной иллюстративности. А то, о чём хочет сказать академик Миляева («полусказочная плоскость»), можно без ущерба для смысла передать термином «поэтический реализм» (фр. *réalisme poétique*), с помощью которого Михаил Герман определял стиль, в котором работал любимый художник Химича — Альбер Марке.

Про «образ места» — мысль верная, с ней не поспоришь. Но «образ места» у Химича — это не только отдельно взятый локус (структурная часть города). Это ещё и составная часть более масштабного образа. Совокупность изображенных зданий составляют целое (лик) улицы. А совокупность улиц — целое (лик) города. Наконец совокупность изображенных в сериях городов — составляет целое более высокого порядка: иконографию русского архитектурного космоса (или, как бы сказал философ и культуролог Георгий Гачев, «национального космоса / национального космолога»). Другим Химич любил показывать свои работы сериями. И это неслучайно. В его творчестве действительно пре-

валирует «сериальный» принцип. Будь Химич сценаристом или режиссером, то он бы работал не с court mtrage, или полным метром, а в формате сериала. Каждая его работа (эпизод, серия) — это законченный, выстроенный по своим самобытным законам мир. Но если рассматривать его творчество как опыт художественного исследования различных архитектурных миров, то легко заметить, что более глубоко пережить «питерский топос» можно, только посмотрев предыдущие и последующие «сезоны», то есть циклы его работ по архитектурному пейзажу Москвы, Новгорода, Ростова Великого и так далее...

Учителя Химича в искусстве: Марке, «Мир искусств» и натура

Это был художник редкого живописного таланта. Но многие его работы — при всей их живописности — по формальному принципу можно отнести к графике. Дело в том, что до начала 60-х годов Химич работал преимущественно акварелью, а позже — гуашью (в технике, открытой в отечественном искусстве художниками-мирискусниками, которые ввели её в станковую живопись). Чем объясняется этот выбор? Во-первых, сказалось влияние любимых Химичем художников-мирискусников. В технике гуаши, к примеру, написан один из шедевров Александра Бенуа — «Прогулка короля» (1906). Во-вторых, акварель

и гуашь — это быстросохнущие краски. И, работая в этих техниках, Химичу было удобнее создавать крупные «сериальные» формы. Наконец, в-третьих, выбор техники объясняется особым отношением Химича к натуре. Работы Химича, написанные с натуры, всегда легко отличить от аналогичных по сюжету, созданных в мастерской. Работы, вышедшие из мастерской более сухие, интеллектуальные. А написанные на пленэрах — излучают энергию и обаяние живого. К тому же Химич любил фиксировать пейзаж в его пограничных состояниях (о чём свидетельствуют, к примеру, название его ключевых работ из серии «Русская архитектура», написанной в 1964 г.: «Киж. Сумерки»; «Киж. Прояснилось»; «Суздаль. Перед грозой»; «Псков. Под вечер»). А ведь для того, чтобы успешно работать на пленэрах, а тем более успешно фиксировать пограничные состояния природы, нужно было работать торопливо, не теряя времени.

«Может показаться, что Марке рисует с такой же быстротой, с какой успеваешь смотреть и видеть, — так стремительны линии, так непререкаемо точно зафиксировано ощущение». Эти же слова Михаила Германа можно повторить о Химиче, который работал кистью словно спортсмен-фехтовальщик — дерзко и безошибочно. По этому же «стенографическому» стилю работы Химича легко отличаются от подделок его эпигонов, которые время от времени всплывают на киевских аукционах. Копируя композицию и цветовые приёмы, никто из эпигонов не может повторить



2 Копия настенной росписи в Свято-Николаевском храме села Среднее Водяное (Закарпатская обл.). 1959. Гуашь, акварель. 80х60.

уникальной живописной «скорописи» Химича, выдавая себя тщательно вырисованной линией, в то время как сам художник проводил линию одним молниеносным движением. Эту технику Химич отшлифовал еще в конце 50-х — начале 60-х годов, когда по заказу Академии строительства и архитектуры СССР выполнил сотни копий храмовых росписей (илл. 2).

Оттуда же, из украинского монументального искусства XVI–XVII веков, к Химичу пришёл и другой художественный приём — контурная линия, которой он смело очерчивал силуэты изображений. Впрочем, сам Химич писал, что «частично заимствовал манеру, где значительное место занимала линия», у своего непосредственного учителя — профессора Михаила Ароновича Штейнберга (1883–1967), работами которого в своё время восхищался Шагал.

Известность в киевских художественных кругах Химич приобрёл ещё в 1952 году после персональной выставки акварели «Севастополь — Бахчисарай», когда 24-летний художник снискал благожелательные отзывы мэтров украинского советского искусства — Алексея Шовкуненко и Татьяны Яблонской. А через пять лет о Химиче как о талантливейшем акварелисте заговорили и в Москве. В 1957 году здесь, в Центральном доме архитектора открылась персональная выставка Химича — демонстрировалось около ста акварелей. В том же году Химич создает удивительный по мастерству цикл ленинградских акварелей. Казалось бы, путь к успеху, найден... Но в начале 60-х Химич неожиданно для многих переходит на гуашь.

«Однажды путешествуя по Псковщине, — вспоминал художник, — я по-

пробовал изобразить белые храмы белой ночью в свой излюбленной акварельной технике. Выходило как будто неплохо, но храмы были какие-то невесомые: белая архитектура словно растворялась на светлом фоне, теряя свою массу. И я попробовал домешивать в акварель гуашевое белило. Так я потихоньку начал переходить на гуашь. Именно тогда в продаже появилась так называемая настольная бумага: с одной стороны цветная, а с другой — белая. Именно на этой бумаге я и начал работать гуашью. А все это повлекло за собой и щетинные кисточки, и большие доски-планшеты, поскольку бумага была большого размера. Так в моём творчестве появился новый творческий период, не была забыта и акварель, я продолжал работать этой прозрачной краской, но гуашь властно вступила в свои права».



3 Эрмитажный мост. 1964. Гуашь. 60х40.

Ключи от местности

В этой гуашевой технике и выполнено большинство работ Химича из «Русского цикла». В 1957–1960 годах Химич, путешествуя по древним городам России, создал цикл акварелей «По Золотому кольцу». А в 1961–1964 годах изображение древнерусской архитектуры появляется уже в технике гуаши, экспериментируя с которой Химич выработал свой особый стиль. «Химича как и прежде, привлекала архитектура, но он пишет её совсем иначе — в характерной тёпло-холодной гамме, не боясь нарушить пропорции и „деформировать“ здания, соединить в одной композиции разные ракурсы», — пишет Людмила Миляева.

Сам художник утверждал, что рисует «портреты» зданий. Но если последовательно, одна за другой, рассматривать русские серии, то можно заметить, что Химичу удалось нечто большее.

«Портреты» русских храмов и городов складываются в единый цикл — целостный образ русского топокультурного пространства.

Десятки гуашей Химича посвящены архитектурному пейзажу Петербурга (1964) и храмовой архитектуре Москвы (1960-е, 1971). А путешествуя по провинциальной России и рисуя там на пленэрах, художник возвращался в Киев с обильным «уловом», то есть толстыми рулонами гуашей, изображающими старинную архитектуру Загорска, Ростова-Великого, Суздаля, Переславля-Залесского, Ярославля, Костромы, Новгорода, Пскова и Кириллова. И всё же главная ценность «Русского цикла» состоит не в обшир-

ности охвата, а в искусстве находить «ключи к местности». «Любопытная особенность: когда отец приезжал на новое место, первые несколько дней работы у него не получались, — вспоминает сын художника Михаил Химич. — Но в определённый момент выходила какая-то особенно удачная вещь, и уже в этом ключе он делал целую серию композиций».

Русский цикл создавался художником в 1963–1971 годах. К этому моменту у Химича уже были выработан свои уникальный неомодернистский стиль. Тем не менее он продолжает активно экспериментировать с формой — накладывать на натуру готовый стилистический «фильтр» Химич считал преступлением против этой самой натуры... Пытаясь наиболее точным образом изобразить местность и состояние, Химич стремится найти для них свои особые технику и стиль. Так было, когда он столкнулся с невозможностью изобразить акварелью белое здание в белую ночь на Псковщине. И так будет позже, когда перед ним будет стоять задача изобразить тревожное

небо русского Севера. Ограничив себя в цвете, Химич создаст великолепную «чёрную» серию, где северная архитектура и небо будут зафиксированы в минималистической чёрно-белой гамме (к которой иногда, в качестве особой живописной «роскоши» будет добавлен ярко-синий). (илл. 4).

«Космос» русской архитектуры и его «несущие конструкции»

Конструируя здание, архитектор должен сделать это таким образом, чтобы оно, с одной стороны, подчинялось единому замыслу, а, с другой — было устойчивым. Свой «Русский цикл» Химич выстроил именно таким образом — как единое целое, у которого есть свой фундамент и несущие конструкции. Обладая абсолютным «слухом» в архитектуре, Химич безошибочно выявлял эти «несущие конструкции» национального космоса. Для Украины такой «несущей конструкцией», по Химичу, были два



4 Северный погост. 1960. Темпера. 60х84.

архитектурных мира эпохи барокко — киевский и львовский. В своём «Русском цикле» Химич нашёл и запечатлел «несущие конструкции» русского архитектурного космоса, которыми, в интерпретации Химича, оказались локусы Новгорода и Пскова, живописнейший архитектурный микрокосм Владимира и Суздаля, а также города, ведущие от Москвы к Ярославлю — Сергиев Посад, Переславль-Залесский, Ростов Великий и Ярославль (цикл «По дороге Москва-Ярославль»).

«Мнимое» Петербурга и полихрония Москвы

В своей питерской серии Химич в целом следует сценарию мирискусников, «открывших» Петербург в русском изобразительном искусстве. Питер Химича — это прежде всего пространство пленительной мнимости — манящее, гипнотизирующее своим величием, но искусственное. Химич точно фиксирует главную особенность петербургской пространственности — её театральность.

Но эта декорация выписана Химичем в мирискусническом ключе, он демонстрирует волшебное свойство подлинного искусства — оживотворять, обитывать мнимое... На акварелях 1957 года питерская архитектура застыла словно мираж. И одновременно — парадоксальным контрапунктом — в пространстве явственно присутствует воздух: доступный чувству, почти вещественный. Видимое, материальное (архитектура) здесь превращено в иллюзию, а невидимому и невещественному (воздуху) художник придает статус реального (илл. 5, 6, 7). Это же фантастическое чувство реальности невидимого и нереальности вещественного зафиксировано и в серии гуашей 1964 года, часть из которых выполнены «в те ночи светлые, пустые» (Блок), когда



5 Ленинград. 1957. Акварель. 29х41.



6 Мойка. 1957. Акварель. 29х41.



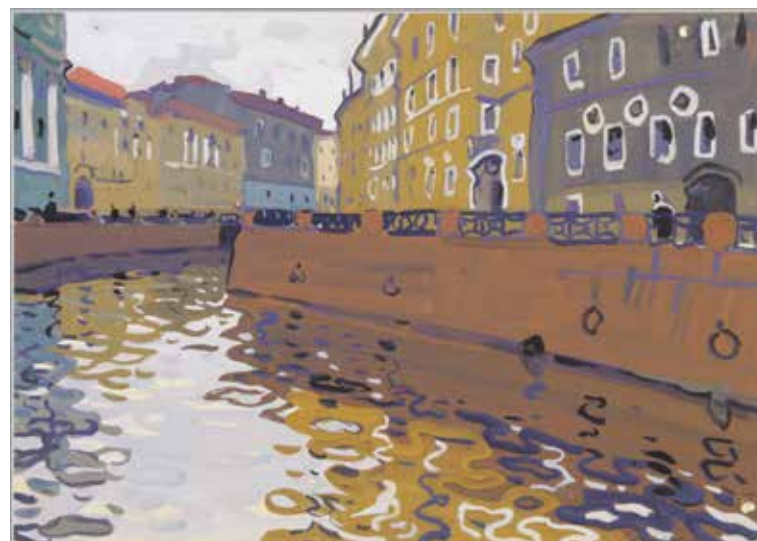
7 Певческий мост. 1957. Акварель. 29х41.



8 Канал Грибоедова (со стороны Спаса на Крови). 1964. Гуашь. дохбо.



9 Белые ночи. (Набережная канала Грибоедова). 1964. Гуашь. дохбо.



10 Мойка. 1964. Гуашь. дохбо.

особенным образом обнаруживает себя сновиденческая природа Питера (илл. 8). Здания, деревья и люди Петербурга отражаются в застывшей воде каналов. И здесь реальное (здания, выстроенные вдоль канала) и иллюзорное (их отражение в воде) как бы бытийно уравниваются в правах. Причем инструментами этого уравнивания может служить как композиция (илл. 9), так и особая, унаследованная от Марке, манера писать покрытую мелкой рябью воду, когда поплывшее, превратившееся в иероглифическое письмо, отображение домов в Мойке кажется нам даже более реальным, чем сами отображающиеся объекты (илл. 10).

Это пространство искусства. И одновременно — утопии. Изображая участников первомайской демонстрации, Химич, умеющий очень тонко передавать обаяние реального, нарочно превращает людей в желтые и белые линии (илл. 11). Работу можно было бы рассматривать как прикровенное обличение красной утопии, попав в пространство которой, конкретный человек будто лишается своих ипостасных характеристик и превращается в призрачное «общее» (мазок). Но Химич далёк здесь от политических коннотаций. Он лишь старается передать *genius loci*, то есть изначально присущую петербургскому мифу семантику идеального, утопического города будущего.

Если Петербург Химича — это пространство вымысла, то, изображая Москву, он подчеркивает бурлящую в ней жизнь. Изображенные на питерских работах Химича люди — это, прежде всего, зрители. Они словно заморожены театральной картиной городской архитектуры. А жители Москвы погружены в жизнь. Москва Химича поражает ярким «многоцветьем своих архитектурных одежд». Химичу не был знаком знаковый, полемизирующий с доктриной евразийцев, текст Федотова «Три столы» (1926). Но микрокосм Москвы,

11 Ростральная колонна (демонстрация), гуашь, 1964, 60х40.



запечатлённый Химичем, удивительно созвучен тому, как описывает Москву русский мыслитель: «Москва куда проще Петербурга, хотя куда пестрее его. Противоречия, живущие в ней, не раздрают, не мучат, как-то легко уживаются в нарядной полихромии».

Здесь сосуществуют и местами вступают в конфликт два различных простран-

ства — сакральное, представленное исторической храмовой архитектурой, и обыденное. Так на одной из знаковых гуашей московского цикла изображена «Пирожковая», сквозь синие окна которой мы видим условные фигурки посетителей. Однако, как это часто случается у Химича, первый и второй план как будто «перепутаны». Выведенные на первый

план посетители «Пирожковой» — это на самом деле «фон», а главное действующее лицо — соборы и храмы Кремля — оттеснены на второй. Химич не только обращается здесь к своей традиционной оппозиции «сакральное»/«обыденное». Ему важно показать обжитость московского пространства — то, что исторические площади и улицы Москвы кишат жизнью (илл. 12).

На Северо-Восток

Один из циклов Химича назван им «По дороге Москва — Ярославль» (Загорск — Переславль Залесский — Ярослав Великий — Ярославль). Движение на Северо-Восток — это движение от многоцветья и узорчатости к лаконичности и цельности.

Различие заметно уже в Сергиевом Посаде (серия «Загорск»). Последний историко-культурный слой московского тела — советский — здесь практически уже не ощутим. Храмы Москвы у Химича нередко изображены зажатыми более поздней, секулярной постройкой. Тривиальное, обыденное пространство там пытается вытеснить пространство сакрального (илл. 14, 15). А в Загорске секулярное и сакральное уже слились воедино и словно уже не способны существовать врознь. Идут по своим делам прохожие. Льнут к стенам Свято-Сергиевой лавры торговые палатки, пламенеют их красные стены (илл. 13, 18). Но стоит спуститься сумеркам, и весь этот соседствующий с лаврскими стенами — цветистый, говорливый «мир обыденного» — словно по волшебству пропадает, чтобы уступить место синему силуэту Лавры (илл. 19).

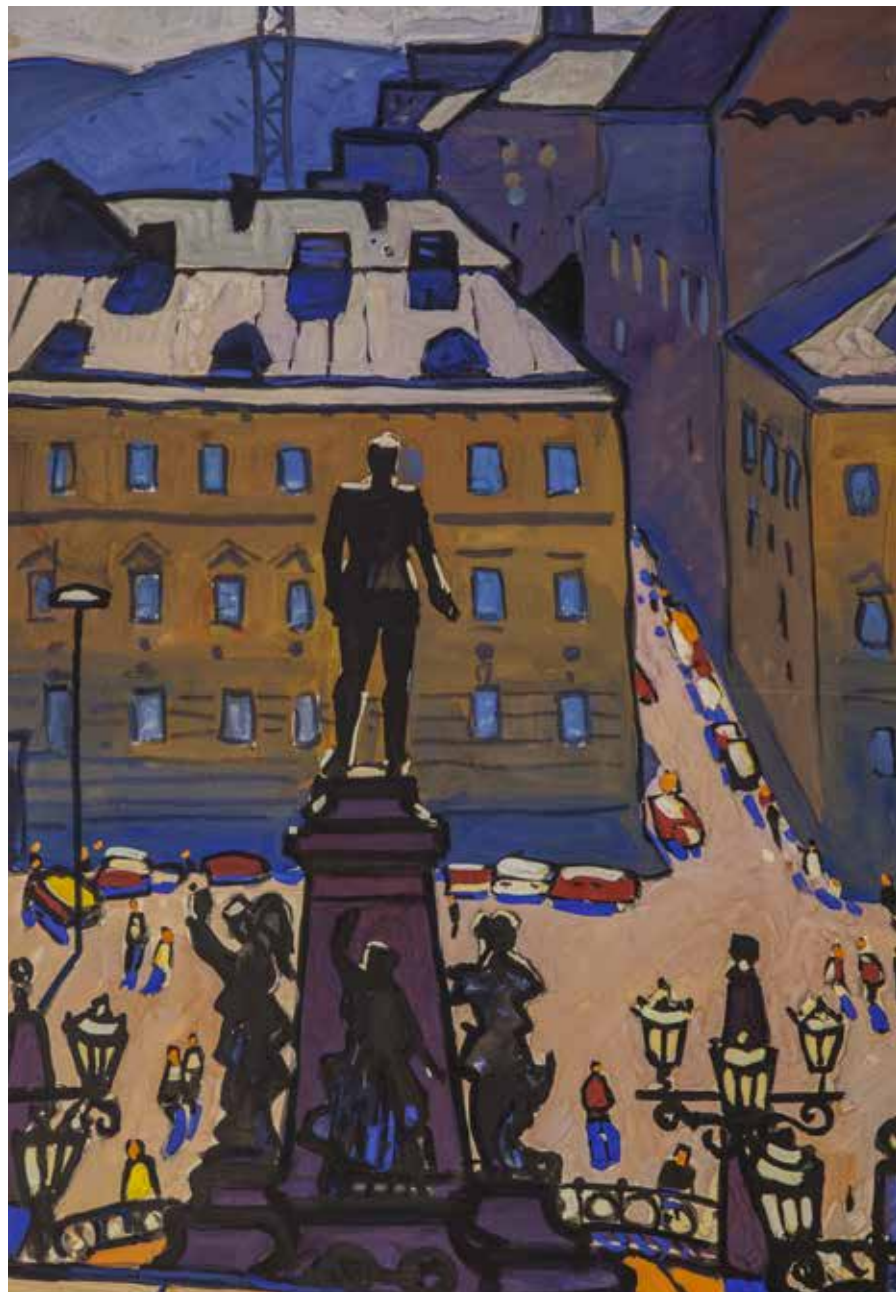
Сумерки, закатный свет — именно в этом пограничном, таинственном состоянии изображает Химич свой следующий мир — Переславль-Залесский, город, который в цикле «По дороге от Москвы к Ярославлю» можно считать







16 Хельсинки. Памятник Александру II. 1969. Гуашь. 74х50.



вратами в мир «подлинно-сущего». Если душой петербургской архитектуры была линия, то здесь на сцену выходит тревожная мощь формы. Закатное солнце окрашивает стены и здания Никитского монастыря в оранжево-розовый. Уходят вдаль, за горизонт треугольные крыши изб. Монастырские здания решены плоскоотно, в одном цвете. Но

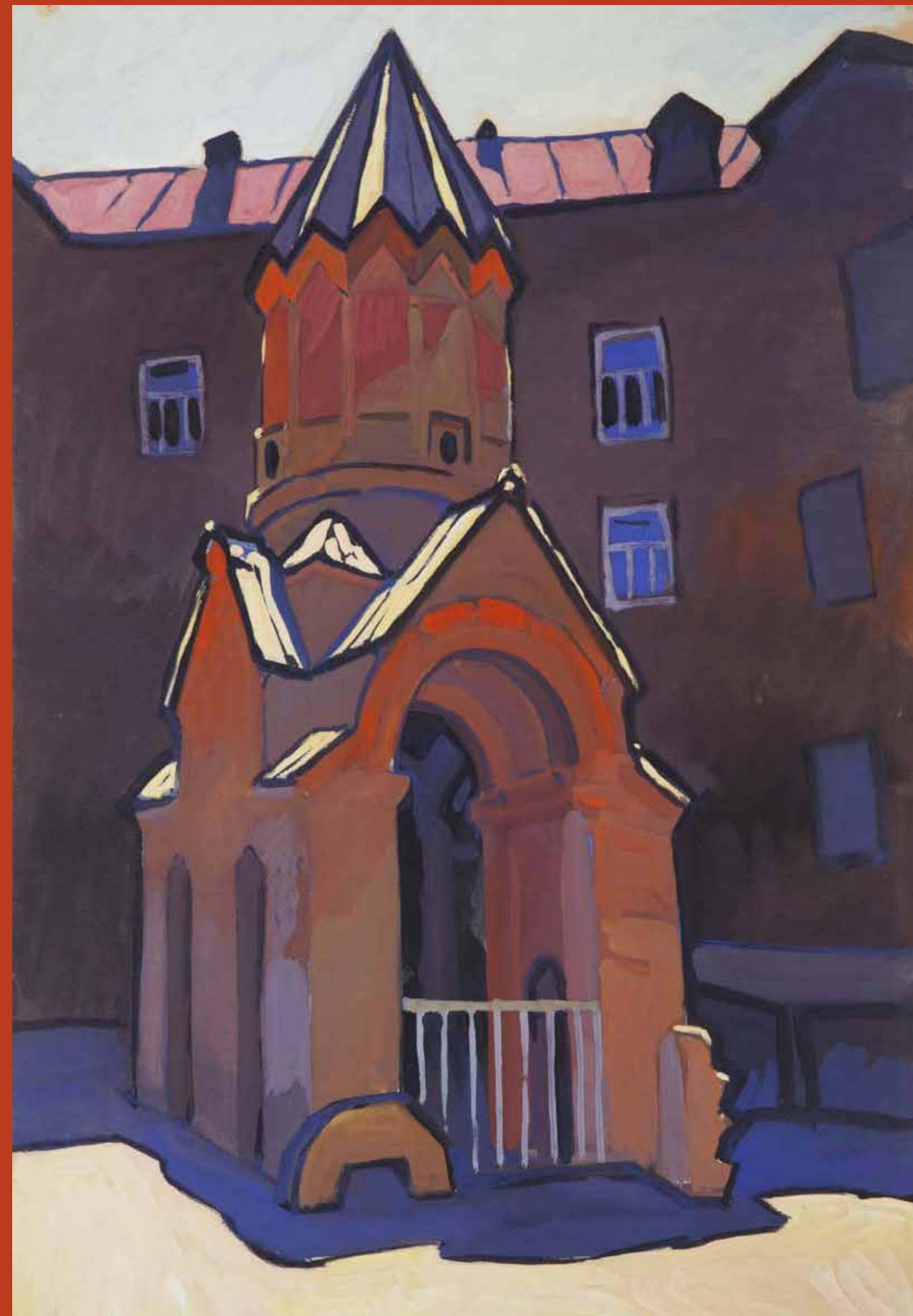
эта пылающая на закате плоскость — не силуэт, а форма. Оранжево-розовый положен мощными масками, белые стены монастырской «твердыни» словно покрыты сгустками закатного света (илл. 20). Солнце заходит, и в мир вползает холод. Ещё слепят окна изб последние закатные лучи, еще теплится розово-лиловым одна из стен звонницы. А изо-

браженный вдали храмовый комплекс уже погружён в холодные сумерки. Тепло и холод. Трёхмерность изб и голубая плоскость монастырского здания. Но Химич нарочно осаживает невесомый силуэт храма тяжелыми темно-лазурными куполами. Ему важно показать, что изображаемый им мир вещественен, что он отлит в весомые, материальные формы (илл. 21).

Химич не фиксирует городские артефакты в ландшафте. Отталкиваясь от городской архитектуры, интерпретируя её в том или ином ключе, он изображает городской миф (или, прибегая к термину академика Топорова, создает иконографию «городского текста»). Отсюда — немыслимая для «художника-архитектора» свобода в трактовке архитектуры, которая у Химича подчиняется общей художественной интуиции того или иного «топоса». Петербург, Будапешт, Вильнюс, Хельсинки, Ереван — изображая любой из этих топосов, Химич выстраивает для каждого из них особую пространственную модель, работает с особой палитрой, прибегает к особым техническим приёмам.

С одной стороны, для Химича очень важна сама натура — то есть городская архитектура. С другой — он работает с мифом города, с уже упоминавшимся нами выше «городским текстом». Интересный момент: изображая архитектуру Псково-Печерского монастыря, Химич — надо думать, сознательно — выбирает те же ракурсы, которые ранее уже встречались в живописи Рериха (ср.: написанные в 1900-е работы Рериха «Печоры. Внутренний вход со старой звонницей» и «Внутренний двор Печерского монастыря» и аналогичные работы Химича). И при этом он решает композицию в нарочито ином стилистическом ключе.

Спор с Рерихом заметен и в ростовской серии Химича. Так, изображая ансамбль Ростовского архиерейского дво-



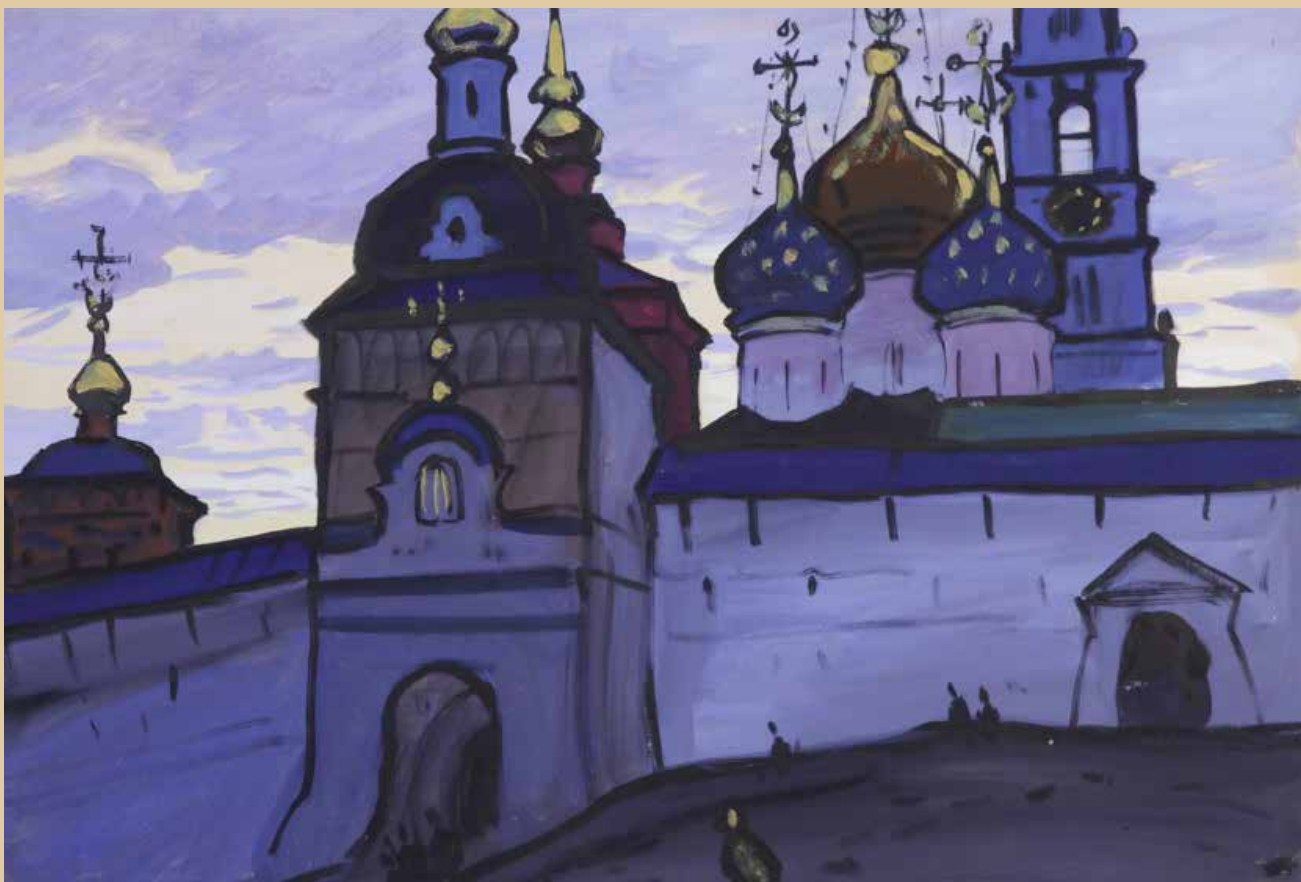


18 Загорск. Вход в Кремль. 1968. Гуашь. 50x73,5.



Переславль-Залесский. Никитский ансамбль. 1968. Гуашь. 50x73.

20



19 Синие стены. 1968. Гуашь. 49,5x74.



Сумерки. 1968. Гуашь. 50x73.

21

ра, Рерих словно «рассказывает сказку русско-византийской архитектуры», как будто перед нами памятники Древней Руси, а не XVII века. Ростов Химича в большей степени соответствует своей архитектурной природе. Здесь чувствуется, что изображаемая художником архитектура создавалась в переходную эпоху от русского Средневековья к Новому времени. Ростовский архиерейский двор внешне напоминает древнерусский Днешний град (детинец), то есть внутреннюю городскую крепость (цитадель). Впрочем, он никогда не имел оборонного характера, по слову Фёдора Горностаева: «Ростовский кремль — не крепость и даже не замок. Это ограда...». Навесные бойницы, варовые щели (из которых осажденные могли лить «вар», то есть кипяток или смолу на осаждающих) и так далее — всё это декорации, призванные создать ощущение древности. Этой же цели подчинены и другие повторяющиеся архитектурные элементы — пятиглавые храмы, щипцовые фронтоны (двускатный верх стены) и колончатые пояса.

С другой стороны, как показал Александр Мельник, Ростовский архиерейский двор строился в период правления митрополита Ионы (1652–1690), по единому замыслу — как «иеротопическая» икона Небесного Иерусалима. И хотя Химичу этот замысел был, скорее всего, неизвестен, его Ростов изображен именно таким образом — как цельный и сакральный архитектурный знак. Он декоративен и одновременно целостен, театрален и вместе с тем исполнен энергией жизни. Если у Рериха храмы древней Руси — это «символы призрачных веков» и «фантастические привидения» (Сергей Маковский), то ростовская серия Химича — это рассказ о «здесь и сейчас». Смеркается, темнеют на фоне закатного неба силуэты куполов ростовского кремля, кажется, вот-вот должен зазвучать протяжный,

бархатистый звон. Но Химич идет дальше литературной ассоциации. Это не «перезвон куполов». Его интересует обострившийся в сумерках конфликт «условное — конкретное». Сумерки будто обнажают условную, сценическую природу ростовского кремля. Однако внутри этой архитектурной «кулисы» теплится жизнь — зажглось окно, спешат покинуть кремль последние посетители. Ростов Химича отчасти декоративен. Но это не единственная архитектурная ипостась города. В нем обнаруживает себя и другая стихия.

«Остатки старины стоят на площадях и улицах, как прочный фундамент той жизни, что шумит теперь кругом них. Здесь не чувствуется разрыва между прошлым и настоящим, и это впечатление глубокой почвенности жизни и культуры придает памятникам старины особое серьезное значение, выдвигает их как нужную и важную сторону жизни. В русских городах крайне редко приходится чувствовать эту связь истории и современности, и нигде не чувствуется она так

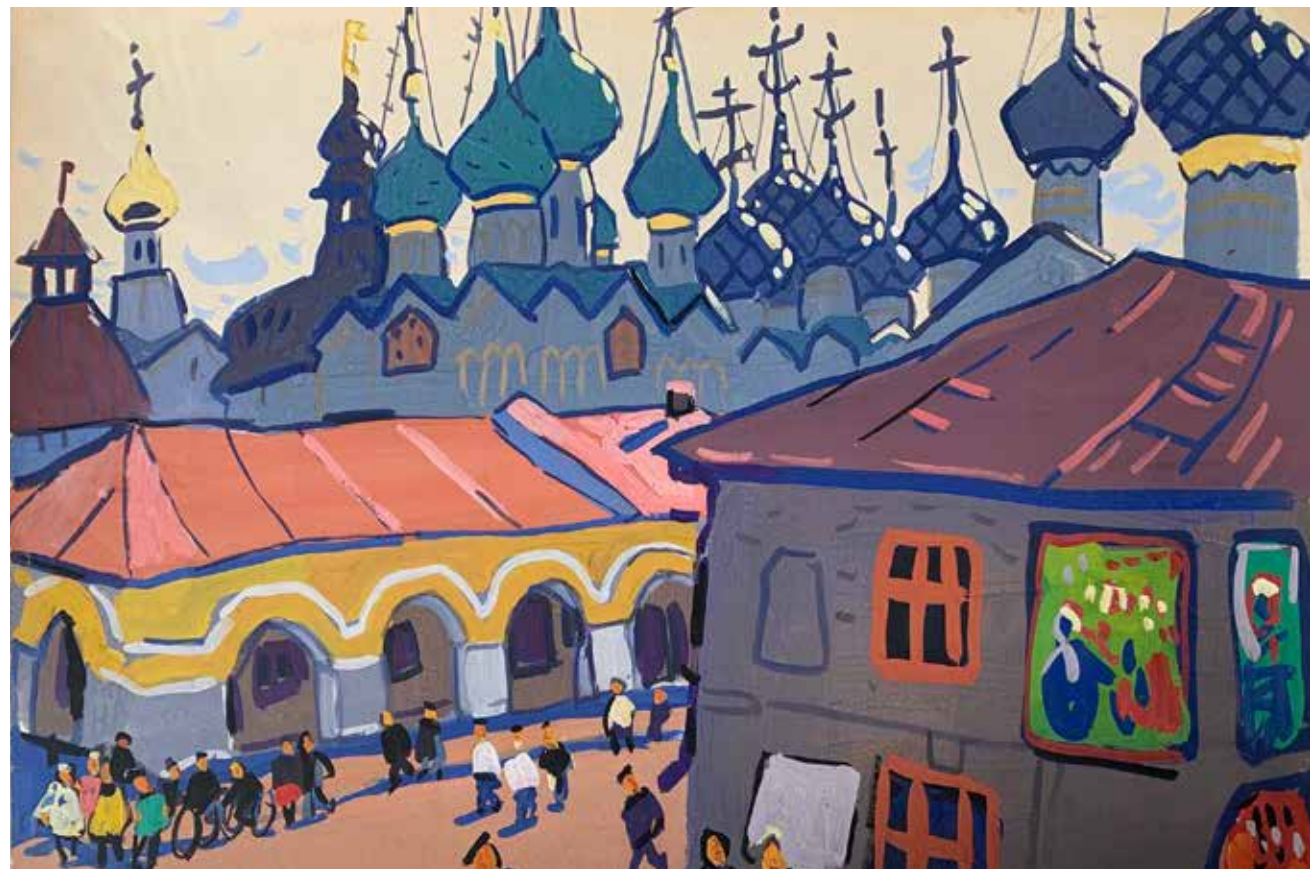
сильно, очевидно и упорно, как в Ростове!», — описывает еще предреволюционный Ростов Юрий Шамурин. И это же чувство «почвенности жизни», её «очевидной и упорной» связи с историей угадывается и у Химича. Свидетельством чему может служить серия работ по Ростову, решенная Химичем в фовистическом ключе, где открытый, пронзительно звучащий цвет становится знаком онтологичности, укорененности зданий, человеческих фигур и предметов в бытии (илл. 25, 26).

Россия исконная: Русский Север

Характерно, что многие великолепные серии Химича созданы им на выезде, где художник работал с новой для него натурой. Так было в Армении, Прибалтике и Финляндии. И так было в России, где Химичу удалось свежим взглядом определить топоры, где наиболее полно проявил себя русский архитектурный гений.



22 На пленэре. Киев, 60-е гг.

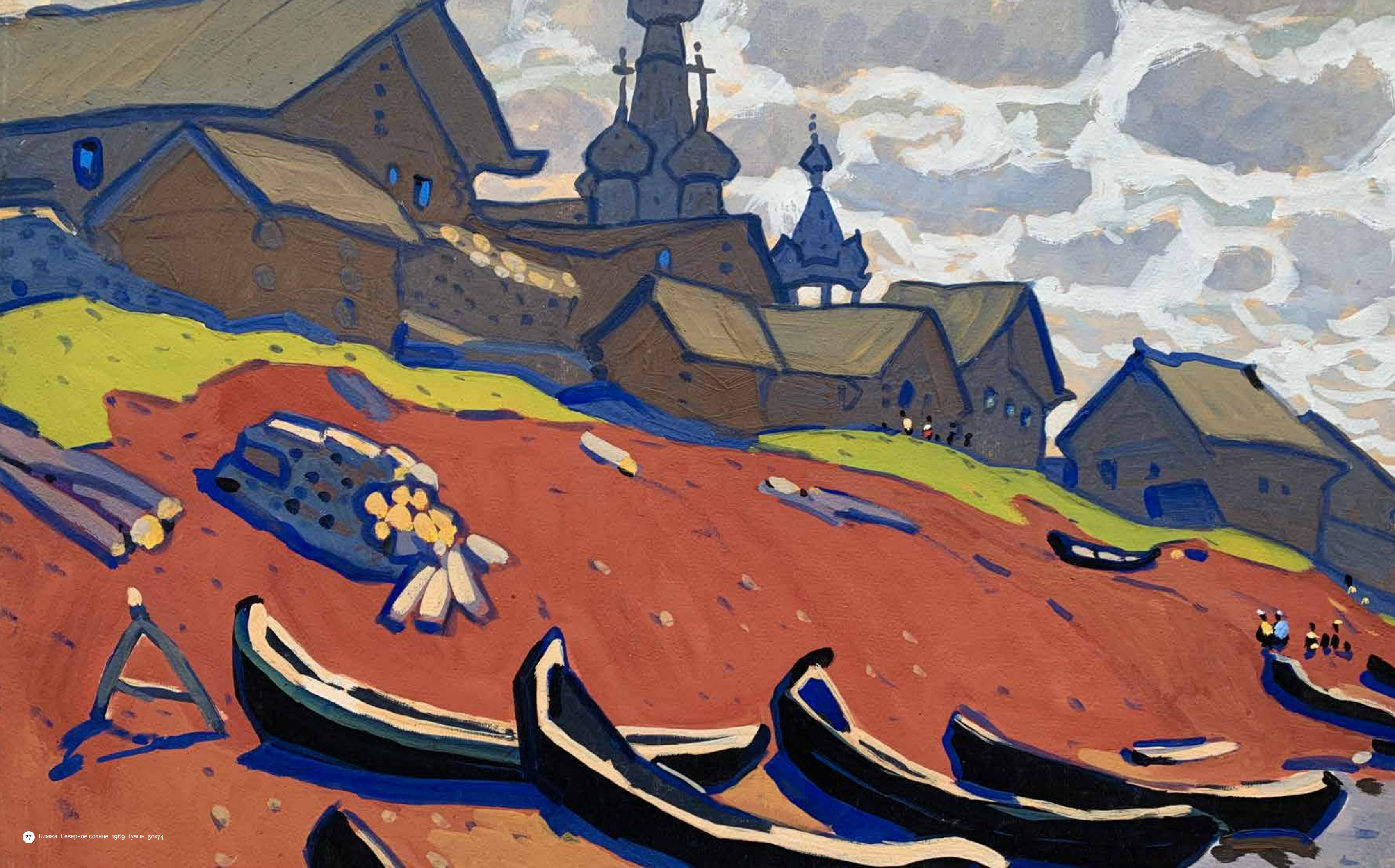


Ростов Великий. Торговые ряды. 1964. Гуашь. 40х60. 23



Ростов Великий. Купола и башни. 1964. Гуашь. 40х60. 24







28 Среди поля. Река Онега, деревня Саунино. 1968. Гуашь. 50x73.

Одним из таких мест, где Россия была свободна от советских культурных одежд и становилась собой, для Химича без сомнения был Ростов.

Но иконная Россия, как её увидел Химич, не ограничивалась древним Ростовом. Это ещё и нарядный, расцвеченный Суздаль, откуда пошло владими́ро-московское зодчество. Это величественная, гипнотизирующая своей монументальностью архитектура Новгорода. И это суровый Русский Север, открытый русскими же художниками на рубеже XIX и XX веков. Северные пле-

нэры были инициированы его старшим другом — художником Сергеем Борисовичем Отрощенко (1910–1988), с которым он работал рука об руку на берегах Онеги, Мезени и Белого моря (в их работах часто можно заметить одинаковый ракурс). Вместе с тем в своей «северной» серии Химич вполне самобытен. Здесь в нём уже в полную мощь проявило себя качество, благодаря которому его гуашь и акварель позже станут столь узнаваемыми — пронзительная живописная лаконичность и ясность.

«Он ищет и находит такие точки зрения, с которых в наибольшей степени раскрываются особенности силуэта зданий, специфичность их объемной композиции, декоративность наиболее характерных деталей, — пишет

профессор Михаил Ильин. — Рассматривая рисунки Юрия Химича, постигаешь не только масштаб удивительных северных построек, но и масштаб самих бревен, из которых сложены эти удивительные здания. Не менее выразителен цвет у Химича. В лаконизме поверхностей его листов, ровно покрытых тем или иным цветом, мы ощущаем не только атмосферу Севера, не только видим яркий свет солнца или задумчивое белесое сияние белых ночей Приполярья, но и ту, несколько условную „плоскостность“, которая в далекие от нас времена так привлекала живописцев „северных писем“. /.../ Особенно отчетливо эта манера оказалась в изображении шатрового храма и сопутствующей ему колокольни села Саунина на реке Онеге („Среди поля“).



29 Серый день. Река Мезень. 1969. Гуашь. 50x73.

Здесь лаконизм и относительная плоскостность силуэтов здания соединена с бескрайней пространственностью бширнейшего неба, покрытого кудрявыми, святающимися по краям облачками. Такова же и „Мельница“ у деревни Кимжа на Мезени, рисуемая четким силуэтом на пламенеющем от заката небе, или знамени-



30 Дорога. Из серии «Русский Север». 1969. Гуашь. 50x73.

тая церковь села Турчасова на Онеге („Белая ночь“). Подлинная живопись не просто фиксирует натуру. Она пророчествует. Изображая предмет или пейзаж, она способна открыть глаза зрителя на «самое оно» изображаемого. «С каждым предметом в картинах Марке, — пишет Михаил Герман, —

происходит неминуемая метаморфоза: он словно становится „больше самим собой“, обретает, говоря философским языком, абсолютную „самость“, избавляется от случайностей, обретает почти настойчивую индивидуальность». Нечто подобное происходит и с «предметом», который изображает в своём:

««Русском цикле» Химич. Этот «предмет» — «национальный космос». Его присутствие можно уловить в Питере. Он явственен в Москве. Он обнажает свою суть по мере того, как художник путешествует на северо-восток. Но только в сериях работ по Русскому Северу Химичу, кажется, удалось зафиксировать искомый предмет (национальный космос), когда он избавлен от случайностей и становится «больше самим собой»».



31 Онежский мотив. 1968. Гуашь. 31x77.



ИЗБРАННЫЕ ЦИКЛЫ РАБОТ ЮРИЯ ХИМИЧА



Содружество «Артос» готовит ряд выставок Юрия Химича в России, Украине и Беларуси.

КРЫМСКИЙ ЦИКЛ СЕРИИ

Крым послевоенный
карандаш, акварель смешанная техника, 1949-1950
Моряки
карандаш, начало 50-х



Послевоенный Севастополь
акварель, начало 50-х
Бахчисарай
акварель, конец 50-х; гуашь, 1964
Полуденная земля
первая половина 70-х
Севастополь
восковые мелки, 1983



РУССКИЙ ЦИКЛ СЕРИИ

По Золотому кольцу
акварель, конец 50-х
Ленинград
акварель, 1949, 1958; гуашь 1964
Загорск
акварель, конец 50-х; гуашь, 1968-1971
Москва
гуашь, темпера, 1962-1963, 1971



Русский Север
гуашь, темпера, акварель, 1960, 1964, 1968, 1987
По дороге Москва-Ярославль»
гуашь, темпера, 1968
Ростов Великий
гуашь, 1964
Кострома
гуашь, 1964
Владимир
гуашь, 1964
Суздаль
гуашь, 1964
Вологда
гуашь, 1962
Кирилов
гуашь, 1962
Кизи
гуашь, 1962



Соловки
гуашь, 1962
Новгород
акварель, гуашь, 1960
Псков
гуашь, 1960



УКРАИНСКИЙ ЦИКЛ СЕРИИ

Крещатик
акварель, 1954-1960
София Киевская
акварель 1949-1964; гуашь, 60-е, 70-е



Киево-Печерская Лавра
акварель 1949-1960; гуашь, 60-е, 70-е.
Киев
акварель 1949-1960; гуашь, 60-е, 70-е, 80-е.
Львов
акварель, гуашь, 60-е, 70-е, 80-е.
Чернигов
гуашь, 60-е, 70-е.



Памятники архитектуры Киева в творчестве Юрия Химича. Научно-художественное издание. Текст — Юрий Беличко, профессор, кандидат искусствоведения. Киев, 2003. (На укр. и англ. языках). 293 с.



Памятники архитектуры в творчестве Юрия Химича. 100 избранных произведений. Альбом. Киев-Прага, 1999. 100 цветных репродукций. С предисл. Уильяма Грина Миллера. (На укр. и англ. языках). 208 с.



ТОПОС Юрия Химича. Альбом-каталог / Состав.: Татьяна Калита, Иван Григорьев. К.: Дух і літера, 2013. (На укр. и англ. языках). 136 с.



Скачать альбомы с работами Юрия Химича можно здесь



ЕВРОПЕЙСКИЙ ЦИКЛ СЕРИИ

Хельсинки
гуашь, 1969
Будапешт
гуашь, 1971
Варшава, Краков,
акварель 1956, гуашь 1967
Прага
акварель 1956



Таллин, Рига, Вильнюс,
гуашь, 1964



СРЕДНЯЯ АЗИЯ

Бухара,
Самарканд
Акварель, 1958

ЗАКАВКАЗЬЕ

Сванетия
1963, 1982
Армения
1964, 1971