

## ТРАВЕСТІЯ АРХІТЕКТУРНОГО ПЕЙЗАЖУ або Романтичний новізм мислячого ока Юрія Химича

*Мудре споживання набагато важче мудрого  
виробництва.*

Джон Рескін, 1880-і

У книзі про зустрічі із Сезанном Амбруаз Воллар, харизматичний паризький маршан, із дивно не поетичною французькою акуратністю наводить рядки такого собі добродія Буайє із «Revue bleue politique et littéraire» від 5.11.1904: «Нам, таким зіпсованим, навіщо нам творити, малювати, писати?» — і за цими ексцентрично нервовими вигуками: «Навіщо намагатися *пізнавати*, коли так солодко *відчувати*? Навіщо мовити про виховання, освіту, знання, якщо мистецтво безпосереднє, імпульсивне, безголосне, шалене, наче дикун?» [1, с. 143].

Сучасна людина, стимпанк-мешканець доби метамодерну, захопилася б, а ось чи справді добродій Буайє, який понад сто років тому не читав Канта, котрий ще за сто років до цього нечитання добродія Буайє сказав конкретно: «Естетичні судження, так само як теоретичні (логічні), можна поділяти на емпіричні й чисті <...> перші суть судження відчуття (матеріальні естетичні судження) і тільки другі (як формальні) — власне судження смаку» [2, с. 226], — чи справді добродій Буайє прихилився б до такої позиції? Йому потрібні естетичні дисонанси; час був такий. Як, власне, і наш з вами.

От же ж ці французькі журналісти з колекціонерами, які хотіли перевершити в надутій естетській дотепності тихого німецького філософа, сторінки якого навряд чи гортали, — вони набагато простіше висловлювали те, про що Кант, не будучи митцем, мовив наче зсередини мистецьких подій, наче сам — твір.

Сплинуло понад століття: завдання художника такі самі, а от глядач — чи він теж у тій самій мисленнєвій конструкції? Якщо в Канта: «Судження буває чистим лиш у тому випадку, якщо до його певних засновків не домішується жодне суто емпіричне задоволення» [2, с. 226], спробуємо подивитися, що має бути визнане чистим у судженнях про твори Юрія Химича

(1928–2003), коли кантівські «збудливо діюче» або «зворушливе» до такого судження не лише причетні, а й складають феноменологічну його підставу. Бо кожний твір це наочна або прихована репліка в тривалому культурному діалозі.

Твори Химича в'їлися в наше культурне буття, ставши свого роду інструментом, який служить, за словом Бориса Гройса, усуненням ситуації *візуально-ного лицемірства*. Коли глядач починає «користуватися» твором мистецтва як інструментом, він доходить до його остаточного розуміння. З іншого боку, навіщо користуватися твором мистецтва як інструментом? Інструментом чого? Адже картинка висить на стіночці? Якщо на твір кивають, аби пояснити думку, аби передати точніше настрої, що охопив людину, аби описати пейзаж, що відкрився мутному, втомленому окові, — твір починає працювати на повну силу і через те пізнається як художня удача, а відтак — як користь, а від корисності до інструментарію рукою подати.

Французькі структуралісти 1960-х зробили все, аби мистецтвознавцям стало огідно писати вступні статті до каталогів хороших художників. Мішель Фуко у фундаментальній відмові від мови підтвердив знамениту думку Жака Лакана, що ознакою зіткнення суб'єкта з реальністю є саме відмова від мови, тобто припинення «круговороту слова в океані мовлення». Намагалися поговорити з художниками? Ото ж бо. Ні, вони не відмовляються від розмовної, вони переходять на іншомовлення, і мовчання художника компенсується художнім мовленням його твору. Подібне «осяяння реальністю» найчастіше відбувається в ситуації травматичній, але що вдієш, якщо тільки в такій точці спостерігається зупинка нескінченної балакучості здивованої мистецтвом людини.

Чи не через те — інструментальний характер робіт Химича — їхні репродукції так полюбилися українським архітектурознавцям і мистецтвознавцям 1960–1980-х? Їхні образи окупували художню пам'ять, владно підмінюючи справді бачене, створюючи небачений колорит *спроможності* сприйняття. А ще через те, що в незчисленному поголів'ї архітектурних пейзажів Химича дається точне ім'я зображеному, роз'яснюється механізм створення нової мистецької форми — від нерозуміння до розуміння, від «боротьби форми зі змістом» до перемоги над цією дилемою. Як це йому вдавалося?

### Бачення, плодючість, зазіхання

Архітекторам має подобатися архітектура. Студентам, які вивчають архітектуру (знають викладачів за прізвищами, лаборанток за ім'ям і по батькові), мають імпонувати ті, хто показують, як слід бачити взагалі. Але такі викладачі подобаються не завжди: справжніх небагато, несправжнім не віриши.

Студенти називали Химича — церквач. Тобто той, хто малює білостінні церкви з позолоченими баньками, а ще — чорно-зелені каштани й сизофарбний Хрещатик. Повсякчас щось невпинно пензликом сакралізує.

Химич (зустрічаємо і так: Хімич), прізвище якого невдовзі студенти архітектурного факультету вдячно і завзято приховали за погоняйлом, це архітектор, який умів бачити не лише архітектурні форми — його головним *робочим дозвіллям* було бачити «пильно вдивляючись». Не кресленики креслити (хоча і це було), не псувати простір за здобутим фахом «зодчого», а віддаватися баченню, наче мистецтвознавець — міркуванням. За цим баченням він губив голову, але ненадовго, поспіхом знаходив: художник не може не думати оком, а око — в голові, як, власне, і рука.

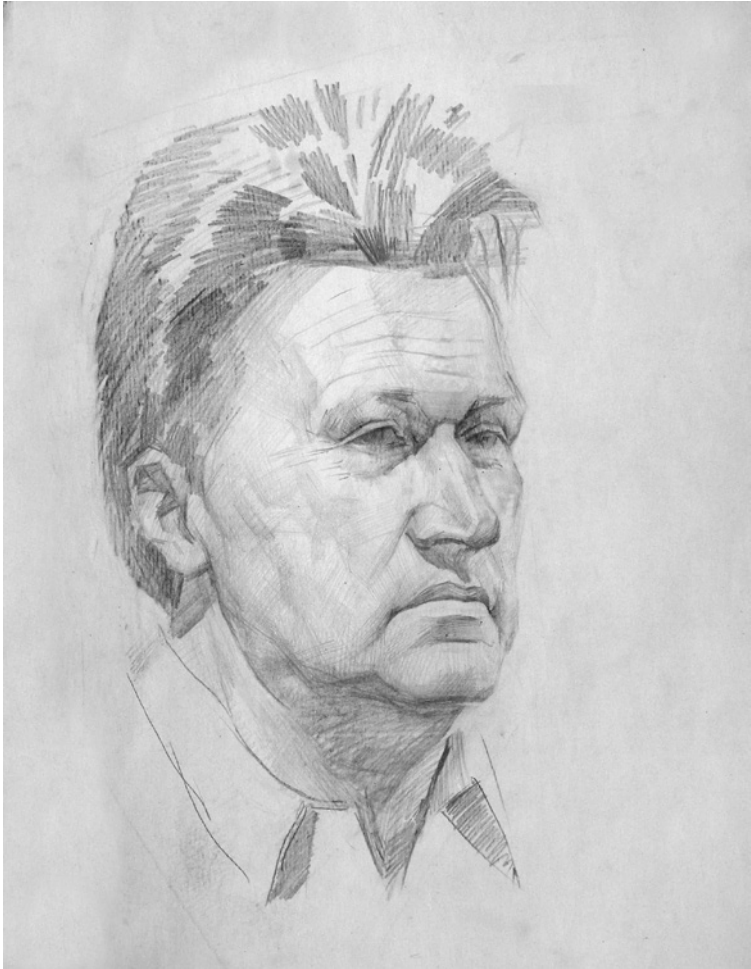
Скільки ж нашадкам, нам з вами, буде потрібно документального палива, аби життя і міф (про героя, персонажа, художника) виявилися рівнозначними? Адже Химич геть нерадянський художник, хоча був достатньо радянською людиною, яка іронічно ставилася до оточуючого соціального ідіотизму. Він не належав ані до художників-бунтарів, ані до художників-кар'єристів. Усі найважливіші події його життя відбувалися в нього всередині, і через те Химич — наче Кант — позбавлений зовнішньої біографії. Звідси міфологія.

Химич подає до Мінкультури перелік робіт на «Заслуженого діяча мистецтв УРСР», що приголомшує майже міфологічною констатацією: «За період з 1950 по 1988 рік створено серії графічних і живописних робіт, що віддзеркалюють пам'ятки історії, культури й архітектури народів Радянського Союзу загальною кількістю близько 20 000».

От що далі? Варто вдатися до підрахунків: упродовж майже сорока років Химич виготовляв понад п'ятсот робіт на рік, себто півтори картини на день, на кожний день. А вихідні, рибалка, а з онуками? А «вийшло» — «не вийшло»? А поїхати з Києва в інше місто чи місце, десь / якось харчуватися, пильнувати за одягом, за собою, за художницьким начинням? Півтори роботи на день — це за умови, що справді малюєш щодня. А як ні? Коли день випав: нежить, тиск, інфлуенца? Наступного дня надолужував кількість прогуляного вчора?

Не треба емоціонувати. Юрій Тинянов вчив, що «існують документи парадні, й вони брешуть, як люди» [3, с. 161]. Свідки свідчать, що не було в Химича двадцяти тисяч робіт 1988 року. Та й пізніше не було. А от схильність до розіграшу й містифікацій була завжди.

Михайло Юрійович Химич каже, що коли вони з батьком та його колегами ходили по гриби, то аби вийти переможником у кількості зібраного, на дно кошика Химич клав синову куртку, яку припорошував грибами, й пошуковий захід у цілому виглядав для нього порівняно з іншими переможно.



Ю. Лосицький. Юрій Химич

Так і з кількістю робіт: Химич вимірював її лінійкою — заввишки за товщю робіт, накладених одна на одну. А що папір і картон різної товщини, ця обставина мало його турбувала. Про яку ж кількість насправді, фактично йдеться? Приблизно про не більш ніж дванадцять тисяч картин. Хіба й ця цифра не шокує?

Попри всю нумеричну міфологію, серед найродючих художників світу називають Пікассо, Айвазовського й Тиціана. Перший за 92 роки життя (якщо малював з пелюшок) лишив 13,5 тисяч картин та ескізів до них, 100 тисяч естампів і гравюр, 34 тисячі книжкових ілюстрацій і 300 скульптурно-керамічних творів. Айвазовський (прожив 82) кількісно поступається Пікассо: в нього близько шести тисяч полотен — зате грандіозних за площею на пів зали; Тиціан — найплодучий венецієць XVI ст. — за 88 років (коли середній вік чоловіків не сягав тридцяти) лишив понад п'ятсот творів. Химич, проживши 75, кількісно Пікассо аж ніяк не перевершує, але розташовується поблизу цих великих чисел і ще більш дивовижної вдачі.

Олександр Кушнер дивувався, у чому ж секрет, звідки таке незламне здоров'я і працьовитість? У специфіці художньої праці. Важливо не тільки те, що живописний і графічний труд це труд фізичний, що багато часу художник проводить на свіжому повітрі (пленері). Важливішим є те, що художник, вдивляючись у світ, в його матеріальні об'єкти, має справу насамперед із *прекрасною поверхнею життя*, яка рідко завдає прикрощів. Вона ж не люди, не начальство, не родичі. «Пів хвилини, не більше, ми затримаємося над букетом троянд, потріпаємо й помацаємо його пелюстки, уколیمось, образимось, захопимось, відійдемо... Художник проведе з ним невідлучно і годину, і дві, й три <...> Ким він почувається в цей час: спостерігачем, співавтором, співтворцем? Живопис ("який прагне пропонувати зорові найвільніше з усіх пригод й у той же час так чи так оформити акт комунікації, — комунікації максимального шуму, відзначеного, утім, наміром, що визначає його як знак" [4, с. 196]) — це співучасть у сузір'ї земного ландшафту, вирощуванні всього суцього, всіх форм, всіх обсягів, всіх рис <...> це суцільна молитва вдячливості <...> І при цьому не власти у відчай, не відступити, не здатися» [5]. Який відчай, кому здаватися? Стільки цікавого навколо, та й себе не зрадиш.

Химича, на відміну від Пікассо, для прокорму карбовано викладачем лише двох класично архітектурних факультетів Києва. Він шукав, хто бачить так, як він, і — не диво — ледве знаходив, або ж спостерігав: ті, хто мали бачити, як він, дивилися не на те. Буває.

Вбачливі студенти — рідкість, наче черепахи, рудименти докембрію. Вдячні колеги — ще більша. В одному рукописі Химич наголошував на службових баналь-дрібницях, що, мовляв, «художньо-творча діяльність з архи-

тектурним ухилом повинна бути головною на кафедрі рисунку. Займатися цим можуть лише ті, хто органічно відчуває потребу в такого роду діяльності. Такого роду робота має свою специфіку, й відрізняється якоюсь мірою від творчості художника, не пов'язаного з педагогічною діяльністю на архітектурному факультеті» [6, л. 6]. Вчіться, колеги, як треба відрізнити архітектуру од мистецтва.

Правомірно запитати, чи навчав Химич студентів робити «як я»? Напевно, відповідь лежить не в цій площині — як я, краще, ніж я, геть не так, як я, — а в навчанні не так по-ремісничому, технічно відтворювати бачене, як спочатку бачити в архітектурній формі те, що здатне перетворити її на форму художню. Такий собі «колообіг слова в океані мовлення» (А. Бітов), створення позамовної мистецької метафори.

Можливо, тут можна скористатися іншою, півстолітньою метафорою Евальда Ільєнкова «Мисляче око».

*Мисляче око* Ільєнкова це персонаж його есейки «Чому мені це не подобається» [7], що існує в Мислячій машині поряд із Мислячим вухом і — увага — Мислячим мозком. Філософська казочка 1960-х про кібернетичну машину, що вчилася відчувати, як на мене, Ільєнкову не дуже вдалась, але один момент слід визнати дотепним. Позбавивши Машину органу уяви, ту саму цілющу операцію виконали із Мислячим оком, після чого воно стало оптимістичнішим, байдужим до чужих страждань, суперечностей, і отримало назву *Витріщене око*, а для примх уяви було вигадано іншу машину.

Художник не машина, навіть не вправний актор, який раз на тиждень виконує ту саму роль (хай і геніально), — здатність бачення, творче обличчя є останніми його барикадами або навіть цитаделями. Остання цитадель, якщо можна висловитись активніше, це рисунок. Тут наламано стільки стільців, конструкцій мисленневих, накидано візуального мотлоху, що глядачу (наче гвардійцю, на якого вдома чекає жінка з немовлям) боязко зазирнути за це нагромодження, за минуле Хагімича, втоплене в багатті.

Творче, мисляче око Химича виробило систему повторів візуальних ситуацій із певними змінами ракурсу, із посиленням чи послабленням емоційної напруги зображуваних архітектурних тем. Ця система оголює головний об'єкт *художнього дослідження*, яким виявляється не чинний, «бойовий» об'єкт, а його екфрастичний (описовий) переказ, справжнє пропускання форми крізь привласнений образ її і — пред'явлення глядачу у вигляді форми перечитаної, подоланої, перетвореної (за Гегелем) на самостійне явище твору.

Не будучи зрештою ні зовнішньою, ні, звичайно, внутрішньою, метафізична топологія місць Химича, обраних для віддзеркалення, розташовується

на лінії складок, суміщення внутрішнього і зовнішнього. Цим складкам важко зноситися на згинах. Якщо придивишся, і сам так побачиш, — через те їй подобається. Але у Химича все одно виходить більш осмислена *художня розмова*.

Поєднання внутрішнього і зовнішнього посідає в нього місце, казати б, *мовного ока* з його повним комплексом послуг внутрішньої еміграції: особливої можливості бачити самого себе через власне творіння. Саме звідси бере начало неповторний тоді візуальний, а тепер вербальний стиль Химичевого художнього філософствування.

*Мовне око* як ієрогліф зображуваної форми, як почуття-теоретик, як квазі-орган водночас поєднує рефлексію свідомості і фізіологічний рефлекс: «умогляд у фарбах» (Євг. Трубецької) і зір художника. Інакше кажучи: функціонує за тим самим принципом, що і п'ята ноги як частина органу опори, і водночас як зона реалізації міфологічного закону (Ахілес).

У художника внутрішня еміграція дозволяє здійснити свою самореферентність, не приховуючи — як чинять філософи — щось, до чого кожен повинен доходити сам. Самореферентність художника це така міра нейтральності поля роботи, що забезпечує фахове становлення, перетворюючи, сучасним словом, фігуру художника на симулякр, об'єкт-привид: він ніби і є — в роботах, в мазку, в підписі, — а ніби й не існує ніде. По слідах можна впізнати: агон, Химич, де ви?

Епос замовчує, що сталося із сиренами після того, як корабель зник за обрієм.

### Очуднення архітектурного пейзажу

Чого намагається досягти Химич, варіюючи випрацьований роками прийом? Прагне досягти природності як переконаності.

У цьому, на мій погляд, головна риса тієї художньої перебудови ставлення до архітектурного пейзажу в українському малярстві другої половини ХХ ст., на ознаках якої варто зупинитись.

Характер цієї перебудови може бути визначений терміном «очуднення» (*рос.* «остранение») — роблення чогось звичного незвичним, «спосіб повернення, усвідомлення вже автоматизованого явища» [8, с. 449], — що його винахід приписують Вікторові Шкловському (1919), хоча саме ефект очуднення як чудне висвітлення звичних предметів застосовував у трактаті «Сміх» Анрі Бергсон (1900). Згодом Шкловський розшукав у Новаліса: «Мистецтво приємним чином робити речі дивними, робити їх чужими й у той же час знайомими і привабливими — в цьому і полягає романтична поетика (1790-і)» [8, с. 450].



Як відбувається очуднення, який відбір прийомів тут триває? Кажучи ненауково, ті ознаки видимої форми, що випадково чи навмисно домінують у свідомості художника, приймаються ним за композиційну доміную, навколо якої закручується художня оповідь про бачене ним в природі у незвичному для інших вигляді.

Хоча глядач впливає на твір власним сприйняттям, це сприйняття неможливе без певної міри *створеності твору*: глядач сприймає і начебто сам створює систему, але сприймає він те, що *вже є* системою. Не просто принцип,



Ю. Химич. Вірменія

закладений Химичем за допомогою викривлень конструкції сталих перспективних прийомів, усвідомлює глядач, але принцип, здійснений Химичем у масштабах саме цього твору, але як одного серед інших у певній серії, а зрештою і в усій творчості художника.

За будь-яких умов, оскільки автор продукує саме архітектурний пейзаж, а не щось інше за жанром, його манера повсякчас і повсякчас підходить до тих меж природності природи, де ще можна домогтися на картоні (площині) враження природності. Просто ось вонó, у граничному вираженні, на папері, те, про що йдеться в природі.



Міра переконливості стає виміром того, як норма баченого стає чудернацькою, оцудненою нормою властивостей зображеного. Сама ж переконливість може бути різних властивостей: хтось простодушно вірить, що все це правда, і справді монастирський мур виглядає наче бурдюк з вином, а хтось чудово розуміє, що з ним автор веде вмилу художню гру, втім, «вірить» по-своєму. Не в букввальних просторі й природності художнього прийому полягає ця норма, а в складних і значних зусиллях, які зрештою — за будь-яких прийомів і технічних засобів виконання — справляють *враження простоти*.

Саме розмежування завдання, засобів / прийомів і результату найважче вдавалося художникам, а тут, у випадку Химича, це відбувається з наче моцартівською простотою, легкістю, ажурністю. Здається, так, як Химич, працювати легко, наче: раз-два, і зможе навіть студент. Але ж Моцарт надто легкий для дітей і дилетантів і надскладний для віртуозів. Тому що перші вдаються до короткозорої дріб'язковості переліку, другі — намагаються перелік акомодційно перетворити на систему, непохитність якої жодним чином не йде в порівняння з вишколом виконавської техніки.

Що ж виходить: аби домогтися найможливої повноти життєвого враження від твору мистецтва, Химич мусить до такої міри *скоротити* всі подробиці, що результат скорочення спочатку стає *принципом* його роботи (перетворюючись на художній прийом і технічний засіб), а згодом — граничним унаочненням *точності* передачі авторської думки глядачеві.

*Неправдоподібна правдоподібність*, неточна точність (архітектурні об'єкти й ракурси довкілля впізнавані), перетворена неперетворність — так і тягне посперечатися з Бергсоном, який твердив, що пейзаж ніколи не буває смішним, оскільки в ньому ніби відсутня антропоморфність, яка може ставати предметом осміювання [9, с. 31–32]. Оскільки Бергсон не уточнив, який саме пейзаж має на увазі — справжній чи відтворений художником, — зупинимось на тому, що мистецтво саме створює свій предмет, і не «людина» і не «пейзаж», а певний особливий манерою і прийомами створений об'єкт стає предметом для осмислення.

Отже, маємо справу із правдоподібністю, створеною Химичем у межах *оцуднення баченого*. В ній зводяться разом різні архітектурні предмети і стани природи, в один ряд потрапляють такі, що не мають відношення один до одного, стафажі, випадкові рухові події, — все що завгодно опиняється поряд з чим завгодно, утворюючи якийсь хаос, підсобний матеріал, з якого прямо у глядача на оці виробляється *друга* дійсність, а це і є *створювана правдоподібність*, а не прямолінійно-безплідні потуги фотографічно й «по правді все відкрити».

В основі цієї системи не лише *відібрані* Химичем предмети для зображення, а й *установка*, спочатку суто негативна: знизити пафос самовпевненої

архітектурної форми, збити шкалу реальних відношень і відносин, порушити сталу систему візії, репрезентувати звичні речі у незвичних станах.

Перший крок полягав начебто у відриві від реального розташування тих самих архітектурних форм: все зрушилося, зіскочило, полетіло зі своїх місць, але не так жахливо, як під час урагану (пам'ятаємо шабаш потвор у «Вії» Гоголя), ні — потрошку, непомітно, латентно.

Химич наче виготовив пап'є-маше живописного прийому, із якого — поки не затвердів — сам же виалпаював розмаїття предметів. Але ж — і це найцікавіше — сам прийом він ніби відсунув «по той бік рампи», виніс його на сцену, якою йому служила площина.

Через те в Химича завжди залишається гра деталями, хоча змінюються самі деталі, і залишається мотив — архітектурна форма в довкіллі, — хоча за наповненням і мотив, по суті, змінювався. Бац! — і деталь проступає як самостійний прийом.

Живаючи слово «гра», не натякаю на якусь несерйозність, а лише прагну підкреслити свободу автора у виборі деталей. Для Химича, який, поза сумнівом, вибудовував ціль багатозначну, пряму, алегоричну, все, навспак, було сповнене найсерйознішого смислу.

Незмінним залишається те, що манера Химича щораз виопуклюється в *ситуації*, і через те пошук домінанти в очудненні повинен здійснюватися разом із пошуком наскрізного мотиву, в межах якого став можливим результативний прояв саме Химичевої системи прийомів і техніки.

Якщо вдатися до порівняння з художньою літературою, не буде, здається, помилкою сказати, що така специфічна *створеність* будь-якого архітектурного предмету на площині сходить до есеїстики, нарисової можливості з будь-якого приводу міркувати над будь-чим.

Живописне есе на архітектурну тему — жанр авангардний у самому підмурі, розвідувальний, такий, що прокладає архітектурному пейзажеві шлях до нових форм візіонерства. Але в тому й прикрість, що Химич проторував цю дорогу, замостив її, виходив вздовж і поперек і обгородив частоколом такої висоти, що не перестрибути. Не тому, що стрибаєш погано, з іншої причини.

Схоже, так будувався середньовічний роман — пером і шпагою — лицарська сюжетика у бретонських романах Кретьєна де Труа, де різні мотиви, ситуації і навіть точки зору опиняються — як би не хотіти — елементами певної художньої системи, варіаціями в рамках єдиної симфонії, причому ця система складалася внаслідок діакронічного (вздовж часу) визрівання у творчому русі Химича.

Його казково-билинні або казково-авантюрні мотиви, що надаються візуальним матеріалом і перетворюються ним у втілені новій художній формі

(2D-творі), виступають для глядача *внутрішньою формою видимості*, її сталим і відтворюваним ядром, виявлення якого на феноменологічному рівні може бути результатом непростого аналізу. Ви помітили: останнім часом за спиною диригента симфонічного оркестру встановлюють умовний парканчик — не для того, щоб відокремити його від глядацького залу, а з метою дотримання техніки безпеки? Втомлені від себе творчі люди захоплюються і часом можуть нашкодити собі.

### Лубок і нині тут

Умберто Еко вважав, що справжнім *змістом* твору стає такий спосіб сприйняття цього світу, який перетворився на модус формотворчості, «і на цьому рівні буде відбуватися бесіда про співвідношення між мистецтвом і світом» [4, с. 311]. Рівень рівневі не рівний. Інтелектуал бачить один рівень, простець інший. Іноді те, як бачить простець, важливіше за те, як бачить інтелектуал. І бесіди в них відбуваються за допомогою різного тезаурусу. Чи існує рівнодіюча, наче жанрова косівська полив'яна кахля, в якій рівень обговорення позбавлений смислу, де інтелектуал і простець розуміють один одного? Ця лубочна картинка занурена в непохитній етнотрадиції українського малярства, починаючи із високочолих дереворитів українських клерикальних стародруків XVI–XVIII століть [10] і завершуючи несмаком секулярних рекламних оголошень 1990-х.

З одного боку, стикаючись із авторським твором, лубок як прийом начебто витравлює індивідуальну творчість — типізуючи її саме в рамках прийому, — але з другого боку, якби лубок ставав методом цієї творчості, якби навмисно користав із себе як «простонародного» технічного ходу, що може розглядатися як побутово-пейзажний жанр, — його сюжетика і жанровий окрас набувають авторського обличчя, легко пізнаваного серед інших. У такому випадку центральна риса лубочної культури зображення — байдужість до якості художнього тла, важливість того, «що казати», а не «як казати», — збігає на другий план, стаючи сучасним, навіть до контемпорарної химерності, явищем зображальної культури як такої.

Документальний текст зображуваного стає частиною художнього тексту, і справжня, впізнавана у натурі документальність сюжету прошаровує художню тканину твору: мовляв, так і не так. У цьому разі навіть імітація документальності, тобто надання окремим фрагментам живописної оповіді видимості справжніх візуальних звітів, спрацьовує переконливо, часто-густо непередбачено переконливо.

На *передбачуваній непередбачуваності* у пред'явленні глядачу архітектурної форми будуються Химичем композиції: на тому, де документ бачення

сусідить із лубочністю зображального, де визріває нова документальність. Із безумовного реалістичного пейзажу, наче якийсь космополітичний месіанський Кітеж-град карбовано виростає правдива умовність свіженаписаного документу.

Як поширення телебачення у ХХ ст. змусило переглянути багато звичних концепцій кіно, як засади документалізму Дзиги Вертова геть сучасні й у ХХІ ст., так універсалізація живопису Химича викриває зараз неповноту усталених уявлень про *нормальний* архітектурний пейзаж, а відтак,



Ю. Химич. Вірменія

про зображення в цілому. Відбувається наче універсалізація естетичних відносин між зображуваним і зображеним: саме так, як робить Химич, і повинна у 2D-форматі виглядати архітектурна форма.

Метод узагальнення виповзає із прийомів, диктованих художникові місцем, часом, характером баченого. Це розстановка свого роду сценічних декорацій, на тлі яких живуть, граючи, час і історія. Взяті в серійному виконанні, ці декорації мають всі ознаки мозаїки, якщо не калейдоскопу: дрібненькі часточки створюють загал коштовного розмаїття візуальних сюжетів.

Наприкінці 1960-х Абраам Моль, французький структураліст, віднайшов спосіб сприйняття, характерний для *мозаїчної культури*. Співвіднесення

нового з традиційним, розрізнення основних, другорядних і третьорядних явищ, відшукування місця нового явища у звичній структурі уявлень — ціль і результат пізнавального акту. Так от, новий спосіб сприйняття, за Модем [11], постає як неупорядкований, підвладний випадковості акт сприйняття. Знання сучасної людини складається із фрагментів, розрізних шматків, що опиняються поряд не за принципом логіки, а за асоціацією. За художньою асоціацією.

Оглядаючись на таку модель поведінки художника в середовищі, важко не помітити, що Химич пориває із «фотографічною» традицією реалістичного уявлення про архітектурну форму, архітектурний ландшафт і стверджує інший тип героя зображення — власний. Але — і в цьому його грандіозна перемога над часом — абсолютно негідний для застосування цього прийому епігонами, учнями або іншими старателями-спадкоємцями. Мозаїчна культура Химичевих зображень існує лише в його просторі, який не передбачає наслідування.

Якщо архітектурований пейзаж Сергія Шишка схожий на струнку тополю, етнопейзажі Володимира Орловського чи Миколи Пимоненка це різвяні ялинки, — пейзажі Химича це вузлуваті дуби: на них вільно ростуть жолуді, що можуть бути за необхідності струшені, хоча ці корисні плоди тримаються держакми реальних умов, а не маріонетковими мотузками художньої сваволі. Химич бере деревце із дубочного або простонародного саду, обрубє коріння й пересаджує його в свій. У нетерпінні від того, що дерево не поспішає плодоносити, він знімає плоди з інших дерев, «розвішуючи» іноді на своєму: насправді користується мічурінським прийомом щеплення, аби вийшла така собі «бере зимова Мічуріна» — висока врожайність, стійкість до парші, тривала лежкість грушевих тіл.

### Форми бачення

Як це відбувається? Семантико-синтаксичні одиниці художнього мовлення починають у Химича об'єднуватися в смислові й ритмомелодичні фрагменти зображеного лише по завершенні акту «фонації» всіх елементів, і в такому смислі синтез елементів зображеного можливий лише як *ретроактивність*.

Глядач так чи інакше пробігає, емоційно проживає їх, але знаходить лише тоді, коли «граничний промінь розуміння» (М. Мамардашвілі) переривається, коли визирає на нас із нашої ж свідомості той самий семантичний зазор між заміщуваним і заміщеним як топос раніше не можливої речі. Ну де бачили нашими розумними очима такі лаврські мури або дерева типу «каштан» такого кольору? А свідомість прагне бути раціональною — до кінця, до перемоги, до марширування бруківкою власної впевненості в правоті побаченого і помисленого.

Для певним чином *екранованої* свідомості зображене має статус, якщо хочете, ейнштейнівського *das Unding*, «Бога, що грає в кості». Головне завдання глядача-розглядача — знайти всередині упевненої в собі свідомості (ба більше: художньої свідомості) способи *переходу екрану в заекрання*, не руйнуючи і не догматизуючи його, тобто — прийоми перекодування предметного зору, базовані власно виробленими принципами.

Ця нехитра механіка свідомості глядача обернено пропорційна хитрій свідомісній механіці художника: ми, споживачі, перетворюємо перетворене, і з такого вольового акту виникає наше справжнє уявлення про Химичеву реальність, якою б вона могла насправді бути, а не такою, як вона є і як її побачив «для нас», «замість нас» Химич. Тут ми — головні, навіть заслужені діячі мистецтва, оскільки від художника вже взято все, що він був здатний запропонувати.

Але людина не навчена бачити некласично, слід докладати зусиль, аби змусити себе до цього; ми не хочемо турбуватися, а якщо це й буває потрібно, вимушені запрошувати розум і щось іще, наближено до оціночності судження. Це відбувається через те, що око виховане певною культурою сприйняття, якій не хочеться, якимось соромно зраджувати. Хочеться бачити в Химича заощадження на медитативних практиках? Прошу.

У цій самореферентній системі існують неможливі, здавалося б, речі: навчання посткласичного ока художника Химича за доби вже 1960-х, відлигово-поствідлигових, і сприйняття результатів цього навчання за сучасних умов, коли в повітрі сучасного нам мистецтва ширяють різні образи, настанови, візуальні агресії, від яких відмахуєшся, наче від мушви, або ж донюхуєшся, ніби до відмінностей одноманітних парфумів. Простір цієї гри — час, її характер — рух, оскільки «мистецтво не відтворює видиме, але робить видимим» (Пауль Клее).

### Ракурси бачення: симуляція поза симулякрами

Хитромудрий виживає лиш ціною власних марень, які він девальвує тим, що розкодовує, подібно до сил назовні, самого себе. Це й відбувається в мистецтві Химича.

Десь трапилося прочитати, що потреба врятувати минувшину як живе замість користати з неї як з матеріалу «прогресу», задовольняється виключно в мистецтві, якому належить сама історія як зображення минувшини. Доки мистецтво відмовляється вважатися пізнанням і через те відгороджує себе від практики, його буде терпіти суспільна практика подібно до хтивості й алкоголізму.

Саме з боку суспільної практики Химич це симуляція соцреалізму навспак: не нонконформізм, що — наче наука — має багато гітків, а саме

несоціалістичний соцреалізм, соціальний реалізм чи який там іще. Така якість створює зараз герменевтичний комфорт для глядача.

Варто лише зрозуміти принцип (модель?) спотворення й перекручення реальності, і весь Химичів реалізм стане наче на долоні, можливо, й догори дригом. Чому? Тому що жодному художнику не дано вирватися із симуляції. По-перше, насправді симуляція вдало приховує те, що все залучається до загальної ігри, яка приносить принцип реальності в жертву іншим станам життя. По-друге, те, що потрапило в мережу симуляції, ще більше *концентрує камуфляж*. По-третє, боротьба із симуляцією (як, приміром, із корупцією) сама є симуляцією. Відтак: глядач і художник — заручники в світі гіперреального в тому смислі, що ми вже обрані незалежно від того, що нами зроблено для наших візуальних доль, для нашої людської долі як візіонерів. Фактично ж ми відрізняємо географічну карту і територію: карта — в руках, територія — під ногами, але здатність ока зумовлена не цією офтальмолого-ортопедичною умовою. Аби досягнути місце перебування, важливі не графіка карти, не справжні чагарник, болото й молоді дубки, — важливо бачити гіперреальність художнього тексту наче справжню реальність.

Аби змінюватися, змінюваний об'єкт повинен мати підставу, чому саме потрібно змінюватися. Для цього потрібні чіткі межі й безпомилкові властивості, що відрізняються од власних образів і уявлень.

Колись Шарль Бодлер радив пройтися (stroll) вулицями й зазирнути в магазини міст-метрополій, аби вхопити смисл сучасного світу, світу споживання. Чи це не той самий перетворений із часом *flaneur* Жака Бодрійяра? Бодрійяр прив'язує *flaneur* до людського ока в кріслі навпроти екрану: мандрівник не мандрує, перехожий більше не походить.

Наразі можливість смотріння — єдиний рід активності, який було збережено за колишнім подорожником: бодлерівський ходак став бодрійяровським телеглядачем, нашим із вами споживачем *зайвої картинки*. Але саме тепер всякий розумний глядач, чудово знайомий із нерухомістю візуальних мас, втомлений од засмиканості, висмиканості, горнеться до статички, до тих візуальних масивів образу, нерухомість яких — найкраща форма візуальної активності, а неробство — найкраща форма візуального опору.

Європейська психодрама старіння виглядає тепер не так, як вона це робила пів століття тому, за добу активності Химича. Тепер більш-менш мислячих людині стає цікавим те, що схоплено досвідом всередині, а те, що зовні — лишається на поталу балакучому населенню, якому завжди все не до ладу.

Химич не відтворював ані мислячих, ані пересічних. Якщо трапляється в його роботі фігурка, то це стафаж для годиться, плямка, необхідна композиційно, а не смислово. Симуляція людини: начебто є, ніби й нема; головне в іншому, незмінному, неспливному.





Ю. Химич. Балтія

Тіло це ексцес мови, а Химич до екстатиків аж ніяк, жодним чином не має причетності. Весь тут, його простір лише між ним і його роботою. Решта — симуляція, те, що має існувати об'єктивно, аби не заважати тому, що повинно бути суб'єктивним. Усміхнені леви петербурзьких кованих огорож і гіпсові каріатиди еkleктичного Києва в його роботах такий собі пантагрюєлізм: веселий, мудрий, добрий.

### Карусель вражень зростання архітектурного організму

Артуро Перес-Реверте десь писав, що людина, яка звинувачує у своїх проблемах інших, ніколи не стане господарем власної долі. Той, хто звинувачує у своїх невдачах тільки себе, нищить себе даремно: існує багато речей, непідвладних нашому контролю. Просто сказати: дурень звинувачує інших, розумний звинувачує себе, мудрий же не звинувачує нікого. Але як вийти з такої парадигми? Так, як це робить художник.

Писати реалістичні архітектурні пейзажі аквареллю — це була така фішка тих, хто не вступив на живописний до київського Художнього інституту, але потрапив до Інженерно-будівельного на архітектурний, майже по війні: Дмитро Яблонський<sup>1</sup>, Валентин Єжов<sup>2</sup>, Марко Лубман, Юрій Паскевич, Віктор Савченко, Вадим Скугарев, Ігор Фомін, Валентин Штолько. Вони наче підхопили ремісничий прапорець реалістичної акварелі не тільки з майстрів попередньої генерації — Анатолія Добровольського, Миколи Коломійця, Ігоря Мезенцева, Бориса Приймака<sup>3</sup>, Олександра Хорхота, — а й давнішої реалістичної традиції архітектурного уважу й «інтер'єрної» неокласичної акварелі XIX ст. — Федеріко Мойо, Луїджі Премацці, Карло Бацці, Джованні Сегантіні, Федора Алексєєва, Бенджамена Патерсена, «літографічних поем» Степана Галактіонова, Олександра Брюллова, Василя Садовникова, Фердинанда Перро, Йосифа Шарлеманя, Василя Тімма та інших, зрештою — петербурзьких міських етюдів Федора Василюєва й Василя Сурикова, Мстислава Добужинського й Анни Остроумової-Лебедевої. Та про останніх сам Химич свідчить у споминах.

Київська школа студентського архітектурного пейзажу другої половини 1950-х, геть недосліджена, до якої належав Химич — найяскравіший

<sup>1</sup> Архітектурну акварель репродуковано: [12].

<sup>2</sup> Репродукції робіт В. Єжова див. у його книжках «Полвека глазами архитектора» (2001), «Эскизная графика архитектора» (2003) й «Архитектура южного жилища» (2012).

<sup>3</sup> Репродукції робіт Б. Приймака див., зокрема [13, с. 112–113, 128–129, 144–145; 14, с. 28–31, 71, 96, 104, 107–109].

ії представник, — практикувала фотографічний реалізм «із настроєм», і первах Химич зберігає піететну дистанцію по відношенню до матеріалу.

Мені здається, що зрештою натура його взагалі мало цікавить: його цікавить те в цій натурі, чим він як художник може скористатися, навіть розправитися у власних художніх цілях.

Звісно, Химич ставиться до натури, до зображуваних об'єктів, як до тих, які йому начебто щось винні: вони просто мають бути, аби Юрій Іванович міг їх віддзеркалити так, як йому заманеться. Навіть якщо не дуже буде впізнавано, жодного конфлікту не виникне: об'єкт штука мовчазна, а здивований глядач споживає те, що йому пропонує художник-дивак.

Але що його в архітектурних формах справді цікавить, так це майстерність архітекторів, ба більше — будівельників, себто пам'ятки фантастичної людської праці, що Химича-архітектора спочатку захоплюють, а потім вимушено, покірно підкоряються вже його талановитості живописця. Цікаво, як би старі будівничі оцінили художню продукцію Химича, створену на підставі їхніх споруд?

Таке відокремлення артиста від матеріалу передбачає у знятій формі свідому обробку візуальної «белетристики» у власний мистецький концепт, перебудовування матеріалу на свій кшталт, його інтерпретування. І це відбувається відкрито, саме тут, на моїх очах, іноді здивованих.

Якщо поставити мету — суто монографічну, якій тут не місце, — скласти таблицю порівнянь різних серій Химича, то, ймовірно, найбільш семантично значущим буде рівень сюжету, на якому мотиви презентуються глядачу *вже* організованими у певні смислові блоки або, зокрема, у строго визначених зображальних функціях. За композиційною схожістю — ракурс, рама, об'єкт, тло — височіє схожа семантика чи, кажучи інакше: за синтактикою Химичевих гуашевих, темперних і акварельних серій криється відповідна парадигматика, модельність, що має безпосереднє відношення до жанрової специфіки і така, що не збігається з архітектурно-пейзажним живописом інших майстрів.

Так, Всеволод Максимович і Віктор Зарецький трошки наслідували Клімта, Химич, за твердженням Лади Міляєвої, основні прийоми взяв у Сергія Отрощенка (1910–1988), з яким вони здійснили подорож на Північ. Але останнє свідчення маємо піддати сумніву. Документ від 18.06.1968 на бланку Мінкультури УРСР свідчить: «Художники тт. Отрощенко Сергій Борисович та Химич Юрій Іванович направляються у творче відрядження по Архангельській області з метою виконання замальовок й етюдів історичних пам'яток архітектури для чергової Республіканської художньої виставки». Тобто лише 1968-го, коли Химич вже давно склався як оригінальний впізнаваний художник, роботи якого друкувалися, — лише влітку 1968-го

він здійснив єдину поїздку з Сергієм Отрощенко на Північ, під час якої міг практично спостерігати за творчістю цього прекрасного художника. Звісно, кожний митець зазнає якихось впливів, і це норма, але у випадку Химича це аж ніяк не наслідування або, якщо завгодно, таке наслідування, що лише зміцнило його власний голос.

У русі зростання індивідуальності Химича між реалістичністю його підходу і романтизмом художнього жесту відбувається емоційне наближення зображуваного об'єкта (архітектурного, ландшафтного) до свідомості, що пізнає; його контрастне виокремлення зі тла і збільшення, певна генералізована зацікавленість ним.

Як не дивно, це господарство належить романтичному заповіднику, в якому виникнення найнеочікуваніших фантастичних асоціацій, аналогій, здогадок, перспективного трюкацтва, композиційних прозрінь / відкриттів набуває пророчого смислу і значення.

Химич рухається художньо навпомацки, щокроку воскрешаючи в новій якості суб'єктивну безпосередність сентиментального (не лякайтеся, саме так) живого споглядання, а у власному жесті художника — конструктивну загальність абстрактного мислення й *емоційно-почуттєвої гіпотези*, що її кожний із нас розречеваює для себе по-своєму.

Фантазмична деформація Химичем архітектурного об'єкта в межах реалізму не порушує природності образу, оскільки узагальнює суттєвий момент умовності, що і без того притаманний перенесенню об'єктивно реального до суб'єктивно ідеального вираження довкілля, смаку доби, дужості самопочуття.

Ми ж розуміємо, що конкретний характер реалістичної ідеї не може бути виражений за допомогою чистої умовності. Підстава всіх цих умовних образів і відповідна їй міра умовності дозволяє відрізнити *реалістичну деформацію* не лише від романтично-суб'єктивного ламання форми в модернізмі ХХ ст., а й від *нереалістичних умовних форм* у попередніх класицизмі й романтизмі. Коли апологія дійсності в художній ідеї Химича визначає діалектику суб'єктивно ідеального й об'єктивно реального, немає підстав, немає приводу відмовляти умовним його образам у реалістичності. Тільки це вже *законно деформатована реалістичність*.

Реалістичність описаного характеру має у Химича не випадковий, але й не закономірний характер. Вона має всі ознаки *типовості*. Тобто: серії Химича це такі художні явища, в яких найбільш повно або яскраво виражені суттєві ознаки особливої групи художніх жестів майстра і які з цієї причини стають для цих жестів показовим зразком.

Мені важко визначити, який тип-зразок служив Химичеві підставою, «ідеальним прийомом» в смислі його відповідності уявленням художника

про норму власної творчості. Навряд чи конкретно-чуттєва видимість образу, що збуджує фантазію й тим породжує художній ефект, має умовний характер. Прийом завжди конкретний, і цей прийом — пляма, контур, деформація форм і простору.

### Порушення ренесансної перспективи — створення власної системи

Напевно, реальність, яку бачить художник, не зацікавлена в розвитку, оскільки розвиток це прагнення розірвати кайдани традицій, зрадити смак і мету; через те змінюватися доводиться самому митцеві, витончуючи метод і прийом віддзеркалення сталості реального.

Звідки в роботах Химича образи тих роздутих архітектурних форм, пузати башти, на доданок — доценту спримітивізовані дерева, тобто порушення всього, що можна побачити, так, як можна зобразити, не втрачаючи сутності зображуваного мотиву? Найімовірніше, такий вишкіл ока — з архітектурної освіти, основу якої складає об'ємно-просторова композиція.

У повоєнному КІБІ майбутніх архітекторів навчали композиції за єдиним підручником Володимира Крінського, Івана Ламцова й Михайла Туркуса «Элементы архитектурно-пространственной композиции» (1934), які під орудою геніального архітектурного композитора, навіть архітектурного психоаналітика Миколи Ладовського (1881–1941) на початку 1920-х викладали у ВХУТЕМАСі пропедевтичну дисципліну «Простір».

Хоча згадувати Ладовського в середині 1930-х вже було не можна («формаліст»), його метод виховування в майбутньому зодчому здатності до вияву таких характеристик архітектурної форми, як її геометричні властивості, фізико-механічні властивості (маса і вага, маса і стійкість, маса і рівновага), конструкції форми, вияв динаміки, ритму, відношень і пропорцій на площині, властивостей простору, вияв динаміки, ритму, відношень і пропорцій за вертикаллю, — цей метод досі використовується у підпрактиці архітектурних вишів.

Серед абстрактних студентських завдань ВХУТЕМАСу 1924–1926 років були, наприклад, завдання на виявлення виразності поверхні, обсягу, виявлення маси і ваги, організації форми у просторі, завдання на співвідношення пропорцій, метрики, ритму, динаміки в просторі тощо [15]. Як на мене, найцікавішим було завдання на побудову об'ємної маси з виявленням і вираженням маси і ваги, тобто: студенту пропонувалося показати, як вага абстрактної об'ємної маси (достатньо примхливої) тисне на свою основу і що з нею під час цього дійства відбувається. Звісно, у підручнику 1934 року такого ідеалізму і бути не могло, але основні настанови психоаналітичного методу

Ладовського з виявлення художнього характеру архітектурної форми подані його учнями в підручнику тактовно, ненав'язливо, але переконливо [16]. І безумовний візуал Химич їх запам'ятав — не міг не запам'ятати.

З іншого боку, — зі сторони нарисної геометрії, — відтворення на площині різного роду просторових викривлень, зображень на кривих поверхнях входило до наукових вправ викладачів кафедри нарисної геометрії та креслення КБІ, і коли Химич у спогадах прихильно згадує професора Колотова (автор елегантної теорії допоміжного проєкціювання і «діаграми Колотова»), немає сумнівів, що Степан Митрофанович зацікавлював уважних студентів різного роду візуальними вправами з 2D-перетворенням видимих 3D-форм і сам охоче хімічив над цими завданнями. Варто згадати назви кандидатських дисертацій школи Колотова<sup>1</sup>.

Напевно, якщо взятися реконструювати системи перспектив, застосованих Химичем<sup>2</sup>, за методикою Бориса Раушенбаха [18, с. 17–27], може з'явитися самостійно цікава теорія Химичевої варіативності перспективних побудов (таких, що зберігають подібність, і таких, що її не дуже зберігають), нормування кутів у перспективі, нові правила компоновки множинності (сфери) точок сходу й спрямування головного променя, спостереження над евольвентно-еволютним згортанням простору і т. ін., що поряд із навичками візуального перетворення об'ємних форм за психоаналітичним методом Ладовського зможе пояснити ідеально-механічний принцип побудови художником композиції в його зображеннях.

Виявлення таких закономірностей дозволить підхопити думку Ервіна Панофського: мовляв, перспектива («бачення крізь») не є елементом *цінним*, а є елементом *стилістичним*, ба більше — якщо в історії мистецтва скористатися вдало знайденим терміном Ернста Кассірера, її можна визначити як одну із «символічних форм», крізь які «духово значущий зміст пов'язаний з конкретним чуттєвим знаком й цьому знакові внутрішньо притаманний». У такому смислі для окремої художньої доби більш суттєвим є не те, чи має вона перспективу, але те, яку саме перспективу має [19, с. 46]. Варто стверджувати: власна художня доба Химича озброєна його ж власною системою перспективи.

<sup>1</sup> «Про викривлення в перспективі» (1952), «Плафонна перспектива» (1959), «Питання перспективи настінного живопису» (1962), «Побудова перспектив на нахиленій картині без використання далеких точок сходу» (1963) та ін. [17].

<sup>2</sup> Цікаво зазначити, що до прийомів зворотної перспективи й геометричних вдаваностей Химич не звертався, напевно, вважаючи їх надто символічними. Важко наполягати на знайомстві художника з працями Павла Флоренського «Зворотна перспектива» (1920) та «Вдаваності в геометрії: Розширення галузі двовимірних образів геометрії» (1922).



Цивілізація художнього символізму Химича має зрештою стати об'єктом прискіпливого дослідження, а не лишатися тільки фактами безпосереднього естетичного переживання. Як наголошував віршознавець Михайло Гаспаров, безпосередньо відчутні якісні характеристики складаються з тих безпосередньо невідчутних кількісних характеристик, виявлення яких і є завданням науки. «Якісними методами можна описати, яким уявляється нам твір, але тільки кількісними методами можна пояснити, чому він видається саме таким» [20, с. 9–10] і чому може нам подобатися або не подобатися.



Ю. Химич. Балтія

Звичайно, вивчити природу спотворень архітектурної натури у творах Химича, скласти типологію цих спотворень і спробувати зрозуміти, чому той чи той архітектурний пейзаж витворений саме так, а не інакше, — повчально, але ще більш повчально, як на мене, спробувати пояснити, чому архітектурна форма — попри всі обмовки щодо правдивості репродукування — отримує в Химича мінімальне спотворення, передається максимально реалістично<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> На прикладі спадщини Химича варто переконатися, які незорані дослідні лани досі приховує в собі українське мистецтвознавство.



Аж ніяк не йдеться, звісно, про класичні методики Генріха Вельфліна: з'ясування корелятивних ознак лінійності й живописності, площинності й глибини, замкненої й відкритої форм, множинності й єдності, ясності і неясності. Йдеться радше про мотивацію й мотиви збігів архітектурного артефакту й живописного явища в кожній роботі Химича, оскільки очевидно, що «заціпеніння тектонічної форми порушено, і разом із руйнуванням стін, разом із появою тріщин і дірок, навколо яких ліпляться рослини, зароджується яєсь життя, що хвилюванням і легким рухом розливається площиною» [21, с. 46].

Але одразу унаочнюється просте: часто-густо відсутність у Химича дотримання ренесансних умов лінійної й особливо повітряної перспективи, біда фотовідтворення архітектурних форм — паралакс — в його творах безшабашно точиться в усі сторони, перетворюючись на принаду; гра масштабами й перспективним скороченнями. Ренесансна перспектива, що має нав'язливо об'єктивний характер і не пов'язана з художнім образом, у Химича якщо й трапляється, — ще й як пов'язана, навіть становить художній прийом; перцептивний простір — простір зорового сприйняття натури — пропонуючи художнику неминучі спотворення, стає у Химича необхідним, такою собі природністю бачення.

Може, так, як це показав Химич, і справді варто бачити всім іншим архітектурний пейзаж? Адже ж відхід, скажімо, Паоло Веронезе від суворих правил ренесансної системи перспективи мав однією зі збуджувальних причин наближення до *природного бачення*. Хоча зрозуміло: мистецтвознавчий аналіз не повинен спиратися на ренесансну (чи будь-яку іншу) систему перспективи як на непогіршений еталон і повинен базуватися на моделях неспотвореної передачі натури, аби розуміти, що саме з природного бачення художник зберіг у творі й чим і з якої причини пожертвував [18, с. 34–35].

Так, Химич рідкісний, ніби промокальний папір («промокашка»), сургуч, пейджер, свічник, друкарська машинка і чорнильне, вічне перо, але на цьому вінтажному шляху глядачеві відкривається багатюще джерело життєрадісності, і цього достатньо. Кожен твір Химича сприймається глядачем за якимись новими стилістичними нормами, перетлумачується, унаслідкується, проте доти, доки нові прочитання і наслідування обертаються навколо створеного художником ситуаційно-стилістичного моменту, — твір зберігає тотожність, і нашарування лише більш рельєфно виявляють його справжню першооснову.

### Художня система і композиційно-колеристичний прийом

Повторення винайденого прийому важко вигадати: його можна підглядіти в низці реальних явищ і технічно типізувати, тобто, — сконцентрувавши у зображенні увагу на виразних особливостях, у *свій* спосіб виокремити їх.

Так зрозуміле Химичеве *типове* є не лише достовірним, а й найвірогіднішим, а відтак — передбачуваним, таким, що тяжіє до певного правила, прийнятого для себе художником раз і назавжди.

Символи, алегорії, гіперболи, що відсутні у роботах Химича, замінено тією мірою деформації візуальної натури, що сама може розглядатися й описуватися символічно, алегорично й гіперболічно. Це теж закономірно і типово, але охопити ознаки кожного типу — кожної серії робіт, тобто узагальнити узагальнене, — можна, лиш абстрагуючись од їхніх відмінностей, що більш за все пов'язані з колоритом.



Ю. Химич. Будапешт

Ми звикли, що більша частина літературної продукції вмирає разом зі своєю добою (це відбивається, зокрема, на перекладах), і в наступній цікавить суворих літературознавців. З продукцією художників цього звичай не відбувається. Теперішній сплеск інтересу до творів соцреалізму серед колекціонерів салонного живопису навіть не може бути зіставлений з рівнем байдужості до цих самих речей за радянської доби. Те, що вважалося мотлохом, тепер стає коштовним — іронія над усе панує в демократичних суспільствах. Що й казати не про тенденційні твори з колишнього

Художнього фонду, а просто про добротну художню продукцію? Вона безсмертна, доки існує.

Але тут є складнощі нелітературного штибу. Як після Химича виліплювати 2D-архітектурний пейзаж?

Він змінив художню систему в одній окремо взятій жанровій сфері, кардинально закріпив уявлення про саму сутність, про природу архітектурного пейзажу. Після його робіт — сама література, пензлю тут робити нема чого.

Коли нове в мистецтві є дуже новим, його хочеться назвати найновішим, а коли воно є таким новим, що, маючи початок, не має продовження, — *новізм*: остаточним, кінцевим, наче стиль.

Стилістика *архітектурного новізму* Химича полягає в тому, що, створюючи архітектурний пейзаж, художник, свідомо проґавивши своє теперішнє, впау в *позачасовий епос*, в якому і сам-весь лишився як єдино можлива форма унаочнення його даності, так і час зупинив у спосіб, що не передбачає дальшого застосування чи відтворення. Це не примха, це свобода від себе й од історії.

За Андрієм Бітовим, бути невизнаним, мабуть, трагедія, бути визнаним усіма, мабуть, фарс: справжнє мистецтво не можна штучно роздмухати, воно важко піддається рекламуванню, бо твір потрібно відчутти, зрозуміти, досягнути. Пропаганда Химича нічого не додасть Химичу. Звичайно, це дратує, але в ньому і так таїться безсмертя.

Можливо, це відбувається з тієї причини, що «сміливість художника — не безстрашність людини. Все ж таки в художника уява буде багатшою, ніж у ката, і він сам краще знає, що і наскільки він переступив» [22, с. 190]. Теперішнє шанування Химича наче поза часом.

Якщо розглядати створену Химичем художню просторинь справді як небачену доти нову систему, де архітектурний пейзаж отримав індивідуальне, особистісне, безпомилково впізнаване втілення, — доведеться звернути увагу на таке.

Як показано насамперед Миколою Конрадом [23, с. 426], зміна художніх систем не означає повної втрати того, що змінюється, — зміна означає процес поповнення наявних естетичних цінностей новими, свіжими. Художні системи, що змінюють одна одну, пов'язані між собою в генетиці художніх видів і жанрів, і коли в новій системі виникають нові види і жанри, їхнє вивчення відкриває їх залежність од попередніх. Звісно, не в смислі безпосереднього продовження чи «розвитку» — архітектурний пейзаж існував задовго до Химича як самостійний пейзажний жанр: залежність може проявлятися і в запереченні.

Але наш художник так переконливо, владно втрутився у звичну систему уявлень про сюжет, композицію й колорит архітектурного пейзажу, що повністю змінив його *видовий склад*.

Тобто: наче нічого незвичного — папір, гуаш (темпера, акварель), 2D-зображення, — але архітектурна форма не підпорядкована контексту: вона *створює* контекст самої себе, і без неї подальше зображення (стафажі, флора, наповнення вулиць машинами, водоймищ — парусниками і крабовими тілами грандіозних трансмарин) не може мати самостійності, немає навіть натяку на те, що все, що не є архітектурною формою, цікаво художнику.

Мовляв, куди ж подіти всю решту — то нехай вже теж тут зостається, — але виключно як тло, як добре угноєний зоровий ґрунт. Тільки якщо дерево, на думку Химича, здатне справити враження архітектурної форми, він приділяє йому окрему увагу: свічки розквітлих у травні каштанів акуратно ним перераховуються поквіточно, посвічечно, — наче тоскні вікна на сучасно-фасаді.

Все, що має ритм, набуває в Химича художнє значення. І якщо ця якість передовсім притаманна архітектурній формі, то саме їй і — генеральна увага, нею виконується головний виразний удар, постріл у свідомість глядача. Це такий собі точно розрахований на споживача *художній консюмерізм*: потреби заміщені бажаннями і прагненням надати більше візуальних благ, ніж ти здатний спожити.

Композиція тут значно більшою мірою, ніж у звичайному пейзажі (архітектурному чи неархітектурному), — прийом: часта зміна ракурсу в межах однієї серії або зображення одного й того самого краєвиду за різних світлоколірних умов, де об'єктом зображення лишається одна й та сама архітектурна форма (наприклад, Каплиця Трьох Святителів у Львові, пагорбистість Дніпрових схилів із пухленькими свічечками мазепинських куполів), деталізація разом із укрупненням планів, або, навспак, справді космічне розширення *візуального розпланування*, емоційно-сміслові «затримки» в зображенні шляхом влаштування свідомого перетворення «другорядного» сюжетного персонажа, тіньової архітектурної фігури на головну, центральну, — на ту, заради якої затіяно автором труд саме цього живопису. В такому композиційному паралелізмі важливим є відчуття *розбіжності за схожості* (В. Шкловський). Якщо, приміром, про орнаментальну прозу Андрея Белого казано-переказано, орнаментальні прийоми Химича, здається, не обговорювалися.

Що відрізняє твори так званого примітивного мистецтва (або виробів декоративних, народно-ремісничих) од інших? Наявність ритму. Повторюваність однакових елементів, майстерно опрацьованих, відшліфованих традицією, споріднює названу продукцію з орнаментом. Але орнамент не лише художній результат втілення відшліфованих традицій, — він виступає як прийом, тобто, за Віктором Шкловським, як особливий спосіб мислення:

мислення конкретними виробленими художником образами (за О. Потебнею: образ це постійний присудок до мінливих підметів — постійний засіб атракції мінливих апперципованих). Тобто образ як практичний засіб мислення, засіб об'єднувати у групи видимі, зображувані речі, й образ — засіб посилення сприйняття.

Химич був архітектор і мислив конкретно, конкретикою образів. Зважаючи на візію його доробку, усвідомлював, що *художній образ* на папері на відміну від *архітектурного образу* в натурі має іншу естетичну природу.

### Чужа архітектурна форма і власний художній образ

Довелося бути свідком, як Леонід Георгійович Дмитрієв (1931–2016), чудовий інженер-будівельник, приблизно навесні 1996 року переказував Абрамові Павловичу Мардеру (1931–2013), чудовому архітектурознавцеві-інтелектуалу, свою бесіду з архітектором-художником Химичем щодо співвідношення архітектурного і художнього образів. Ми ж пам'ятаємо з Потебні, що у творі мистецтва *образ* відноситься до *змісту*, як у слові *уявлення* — до *чуттєвого образу* чи *поняття* [24, с. 161].

За редакцією Мардера у видавництві «Будівельник» щойно вийшов словник «Архітектура» (1995), який готувався в НДІ теорії та історії архітектури і містобудування (в миру: КиївНДІТІ) майже п'ятнадцять років. Поряд із типовими визначеннями архітектурних деталей (їх можна знайти в будь-якому довідникові) цей словник містив низку теоретичних визначень, формулювання яких належали двом головним авторам видання — Абраму Мардеру й Юрію Євреїнову. Саме ці тексти досі формують теоретичний підмурок українського архітектурознавства. Отже, Химич (у переказі Дмитрієва) допитувався, коли і за яких умов архітектурний образ може ставати, перетворюватися на художній.

І тут я змушений бути трошки більш академічним і нудним.

Зрозуміло, що архітектурний образ це форма віддзеркалення *зовнішнього* середовища у «*внутрішній*» свідомості художника (глядача) так само, як і образ художній, що відображає *внутрішні* думки і почуття художника в «*зовнішній*» художній формі. Але якщо архітектурний образ народжується в свідомості художника (глядача) як образ архітектурної форми, конкретних будівель і ландшафтів, — образ художній це вже перетворений архітектурний, втілений у художній формі картини. І якщо архітектурний образ, народжений у свідомості архітектора, «згасає» в ній і знову відроджується у свідомості глядача, то художній образ не переривається його об'єктивацією, тобто «зникненням» на полотні художника, а має характер безперервного перетворення ідеальних форм.

Отже, будь-який художній образ існує в трьох формах: образ-задум (потенційний), образ-твір і образ-сприймання (актуальний), тим часом як архітектурний образ може бути лише потенційним (ідея форми, що генерується у свідомості архітектора) і актуальним (складається в свідомості споживача архітектурного середовища під впливом матеріалізованої архітектурної форми). Звісно, між ними може існувати особлива форма інобуття образу — існування архітектурної форми як фізичного тіла, але це вже зайве ускладнення: йдеться про *зображення існування* архітектурної форми, а не про її справжнє матеріальне існування.



Ю. Химич. Волинь

Важливо запам'ятати інше: «як у свідомості художника, так і в свідомості глядача художній образ відображає не полотно і фарби <...> а зображуване (відображуване), тобто якусь частину або форму об'єктивної реальності, яка лежить поза межами безпосереднього чуттєвого сприймання твору мистецтва і тільки означена його фізичною сутністю, що сприймається чуттєво» [25, с. 191].

За словами Дмитрієва, Химич засмутився, зажурився, дізнавшись, що архітектурознавці вважають архітектурні образи в його роботах образами художніми. Але згодом втішився, що під час сприйняття будь-якого твору

мистецтва людина спочатку сприймає саме зображення як матеріальний знак, фізичну його сутність, у її свідомості виникає образ цієї сутності. Тобто як художник він поставляє глядачу необхідні *знаки*, за якими можна розпізнавати відповідні естетичні *значення*, тобто виступати художником, який пропонує твір, матеріалом якого служать не форми реального життя, а вже образи його форм, що сприймаються як *нормальні* — інакше не буває — художні образи.

Коли Бітов стверджує, що у художності немає обмежень, але є діапазон, за межами якого розташоване не те, що «не можна», а те, що неможливе для зображення: там зникає художня правда [22, с. 213], — він занедбує одну серйозну обставину.

Оскільки мистецтво це ще й позадержавна, позачасова *влада*, — створювати архітектурний пейзаж значить *володіти* пейзажем і архітектурною формою, претендувати на власний пейзаж, наче престол іноземної монархії, захоплювати, володіти чужим так, ніби це власне, але не вкрадене — породжене усвідомленням художньої влади над часом у дитинячій геніальності пізнання. Це можливо через те, що «порядок художнього твору це порядок імперського й теократичного суспільства, а правила його прочитання це правила авторитарного правління, які спрямовують людину в кожній її дії, визначаючи цілі й наділяючи засобами для їхнього досягання» [4, с. 33]. Художник вказує нам, як слід бачити світ *систематично*.

Інакше кажучи, перетворена на художній образ архітектурна форма регулює систему сприйняття шляхом заповнення відсічених художником її ланок і опосередкувань, заміщаючи їх новим відношенням, що й забезпечує «життя» системи [26, с. 124–142], а відтак — життя художнього твору «про архітектурній форми» в свідомості глядача. В цьому неперевершеність Химича.

### Романтичне як технічний прийом

Романтизм, як відомо, починається з повалення раціоналістичної естетики класицизму. До відкритої ворожнечі майстри практично не доходили, але романтично налаштовані активісти намагалися порвати з нормативністю класицизму (в нашому разі це класична архітектурна акварель), тобто: з різким розмежуванням високого і низького, трагізму і комізму, з вимогою несуперечності жанрів, що мають свій набір приписів, і найпаче — з обов'язковою перевіркою, якій знання і здоровий глузд піддають художній образ. Цим установкам протиставлялася максимальна експресивність, усвідомлений пріоритет виразності над зображенням.

Якщо Ежен Делакура (позашлюбний син Талейрана) і вважав, що людська робота полягає не в продукуванні нових ідей, а в думці, яка оволоділа



людиною: все, досі сказане, є *недостатньо виразним* [27, с. 58], тоді авторська істина в мистецтві полягає саме в екстравагантності вираження, і через те епігони й наслідувачі виглядають огидненько. Спробуйте наслідувати Піросмані, Рембрандта, Ван Гога, Примаченко. Спробуйте наслідувати романтиків: осячі вуха мавпування під шапкою навіть «народного художника» не сховаєш.

Заради експресії романтик різко розділяє світло і тінь, будує систему образів на підкреслених контрастах, деформує реальні пропорції, порушує правдоподібність, що досі чомусь вважається головною ознакою «справжнього» твору. Природність і експресія створюють діалектичне протиставлення, з якого кожен романтичний художник виходив — на власний кшталт — переможцем або переможеним.

У літературному романтизмі початку XIX ст. рівновага природності й експресії порушувалася то в бік природності, то в сторону підвищеної експресії, од чого «страждала» життєва «права». Відтак, романтична образність визначається взаємодією природності й експресії, і гротеск, побудований на нестримній фантастиці, є максимально ефективним, коли фантастичність відтіняється точно відтвореними формами довкілля.

У Химича перехід до реалізму в архітектурному пейзажі завершується тоді, коли соціально значуще розлучається з обов'язково перебільшеною зовнішньою характерністю, коли життєвий факт набуває типовістю зсередини, а не лише в зовнішніх проявах, що впадають в очі. Навіть в його, скажімо, фінських або кримських роботах ангитеза, хіазм, оксюморон, переосмислені засобами живопису, висоти і низини, ширяння і падіння, шум міста і шум моря, сьогодення і минуле, плинне і рухливе, блиск куполів і блиск осіннього листя, тополина стрункість мінаретів, нарешті — головне — тлінність і вічність лишалися улюбленими риторичними фігурами. Їхні живописні «Die Goldberg-Variationen» — наче постійне перетворення жанру на шляху драматизації чи послаблення візуального конфлікту, стягування його у вузол протиставлення або розмотування уздовж змістовної осі оповіді, що завжди залишається в рамках романтичного.

Після того як Химич припинив — імовірно, після поїздки з Отрощенком, до Карелії, — писати академічний архітектурний пейзаж (наприкінці 1950-х), у його романтичному світосприйнятті з початку 1960-х складається і тоншає нова оповідна структура, такий собі романтичний гуморець — наче в Карло Гоцці.

У центрі цієї структури сам художник, який намагається бути *проблематичним коміком* спочатку для самого себе, потім для глядача. Здається, ніби він плакає свої проблематичність і комізм з наснагою революційного фанатика. Він не стільки і навіть не тільки діє, як ніби спостерігає за собою й аналізує

себе, й водночас стає об'єктом аналізу для глядачів, які утворюють аудиторію «прихильників Химича». В результаті отримали грубезне «досьє» художника, не схоже на жодні форми нормальної оповіді, оскільки Химич своїми візуальними комедіями виходить за межі поетичного світобачення. Він конкретний, бо архітектор; він комедійний, коли колоризм переважає сюжеттику і настрій; він трагікомічний, коли споріднює святкову карнавальність зображеного з імпровізом комедії масок (дель арте), що виникла на основі святокової народної культури, балагану й веселощів. Лубочний характер його творів, що колористично іноді харчується з народного примітиву, є неодмінною запорукою розігрування архітектурних сюжетів за власним сценарієм, і через те сюжети часто повторюються.

Оригінальність цієї театралізовано-гротескової Химичевої структури ще й у тому, що вона сюжетно не обмежена, що Химич як хиткий *самогерой своїх творів* набагато цікавіший, ніж його продукція, оскільки їх багато — дванадцять тисяч, — а він один. І в кожному відбувається експрес-розгадування героя (схоже на розгадування глядачем самого себе), наче у нав'язливого дидактичної «Сповіді» Руссо.

Якщо не побоятися, можна сказати, що Химич розробив і презентував глядачеві два моменти: нескінченну диференційованість порухів самого прийому і вишколеності Мислячого ока й водночас — їхню суміщеність, суперечливе співіснування, іронічне й комедійне.

Звичайно, він повсякчас фіксує увагу на поєднанні полярних станів пристрасності і холодності («И царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови», Лермонтов), але у Химича повсякраз лишається певний залишок, недоступний аналізу мистецтвознавця, мерехтить непроникна глибина, якщо завгодно: *крижаний темперамент*, творчі прояви якого мають усі риси мистецького абсолютизму з королівською дисципліною поведінки, з усіма ознаками етикетності творчого егоїзму.

### Побутово-тутешне

Чи можна сказати про художника Химича, що марнославство було в ньому набагато сильнішим, ніж справжня любов до слави (як це щодо Людовіка XIV зробив Сен-Симон [28, с. 104])?

Напевно, так: Химич настільки прагнув державного визнання і відповідних відзнак, що навіть склав (з колегами) у КІБІ цілий текст про те, що «у залежності від творчої активності й *результатів* творчої діяльності має бути зростання співробітників кафедри, подання їх на творчі й учені звання *без наукових ступенів*» [6, л. 26]. З наївністю примхливого дитинчати він прагне отримати все, що належить за труди. «Клопотання про художника-педагога

для надання йому звання творчого — турбота вишу. І якщо художник-педагог своєю творчою діяльністю заслуговує, — слід висувати його на це звання».

Дрібниця? Якщо так, то дрібниця повчальна: людина прагне визнання, державних доплат за почесі. Що тут поганого? Прагнення бути якось виділеним серед інших, ввижатися собі «не як усі» — за радянського часу мовчазно засуджуване, «нехороше», — мистецька норма, стрижень якої є неодмінно явним або приховано егоцентричним.



Ю. Химич. Волинь

Пафосом безумовної мистецької правоти просякнуті такі рядки: «Зважаючи на це, хочеться побажати керівництву інституту не змішувати творчу роботу, що отримала вихід далеко за межами інституту й визнання спеціалістів у цій галузі й найширших шарів народу, з роботою, яка хоч і має видимість творчості, але яка ніколи не була творчістю, будучи радше результатом виконання громадського навантаження, оскільки, не будучи обнародованою за межами інженерного вишу, вона не може оцінюватися всебічно, не друкується й не виставляється на виставках (та вона й не може публікуватися й виставлятися), оскільки має радше ремісничий характер. Досі висунення художників у КІБІ по лінії заслужених творчих звань не мало місця. За весь час з моменту організації кафедри рисунку (45 років) це питання жодного

разу не піднімалося, жодний співробітник кафедри не висувався на звання заслуженого діяча мистецтв, заслуженого художника <... > Й лише останнім часом художнику кафедри Горбенку О. А. присвоєне звання заслуженого художника УРСР» [6, л. 26–27]<sup>1</sup>. При цьому нічого особистого.

### Типологія вибору і примхи призначення

Одна з дивовиж Химича в тому, що він писав пейзажі майже з тією швидкістю, з якою ми на них дивимось. Він сам собі був глядач у процесі малювання, такий собі свідок і діагност пейзажу, такий собі кінць, що оре, і нема коли від гедзів відмахнутися — на «знімальному майданчику» монструозної країни в 1/6 частину світу. Можливо, швидкість, кількість спрацювали зрештою на те, що Химич встановив норму художнього погляду на переважно український архітектурний пейзаж у ХХ ст. так само, як Марія Примаченко — норму українського «примітивного мистецтва», як Тетяна Яблонська — норму конформної поведінки художника доби соцреалізму поряд з нонконформними пошуками [29, с. 259], як Микола Стороженко — норму сакралізації необарокового живопису в пострадянських обставинах, як Сергій Якутович — норму віддзеркалення барокової міфологеми героїчної минувшини України в графіці, як Василь Чебаник — норму уявлення про український шрифт і світоглядний характер накреслення української літери. Роблячи усе, аби цю норму не можна було перевершити, свідомо чи несвідомо Химич пестував розмаїття технічних прийомів, і в цьому виявлялася — як і в інших «нормативних» майстрів — модель його *семіотичної поведінки* в історії культури<sup>2</sup>. Зауважу: не лише української.

Якщо історія культури це історія студювання пристрасті, інтересів, пружин, історик вибудовує щодо конкретного персонажа та його спадщини певну «ритуальну» модель творчого руху, яку Лідія Гінзбург пропонувала іменувати семіотичною: загострене почуття форми, загострене сприйняття

<sup>1</sup> Звання «Заслужений художник Української РСР» Олексій Горбенко (1919–2010) отримав 1980-го, атестат професора — 1991-го. Пам'ятаю, як він, 72-річний, бігав (не ходив) корпусом факультету перед голосуванням за висунення на звання професора, підсовуючи членам вчених рад факультету й інституту друге видання своєї книжки «Акварельная живопись для архитекторов» (1991) і каталог виставки робіт до 45-річчя перемоги у Другій світовій війні. Уявити Химича в таких вправах неможливо: зовнішня суєта і запопадливість не в характері Юрія Івановича.

<sup>2</sup> Так званий пльонтанізм Івана Марчука чи «фантастичний реалізм» Євгена Сивопаєсова — інші моделі: в них прийом переважає над змістом художнього повідомлення.

знакового, символічного значення форм (слів), жестів, речей, будь-яких зовнішніх проявів людини і обставин [30, с. 155]. Адже твір мистецтва надає смисл і символічне значення всьому, що потрапляє в його контекст, починаючи з художника і завершуючи не лише глядачем, а й мистецтвознавцем, а відтак саме контекст творів мистецтва слід розглядати як таку специфічну *етикетну форму*, всередині якої міститься ядро випромінювання вже художніх смислів, що освітлюють конкретний твір у його особності. Недарма завдання мистецтвознавця, за словом Отто Людвіга, — вилущувати закон із безлічі явищ; задача художника знову приховати цей закон художніми явищами. Головне, аби було що приховувати, і Химичу в цьому смислі нема чого соромитися: його законослухняність щодо власної природи і поваги до видимої природи над усе.

Отже, які риси можна визнати константними для семіотичної поведінки Химича в історії українського архітектурного пейзажу? Насамперед це *типологія вибору*: вибір місця; вибір часу; вибір дії.

*Вибір місця* передбачає переорієнтацію художньої свідомості з визначення, «прикметника» («особливе») на виявлення справжнього місцерозташування «іменника» («місця») видимої архітектурної форми по відношенню до художнього образу, реалізованого Химичем на папері. Можна вибудувати достатньо складну, але значно більш відкриту для подальших побудов конструкцію, що спирається на логіку взаємовідношення між прийомом відтворення і візуальним збуджувачем (архітектурна форма), який дозволяє цей прийом беззастережно застосувати в повному переконанні їхнього несуперечливого співіснування в *історії* архітектурного пейзажу. Химич ніби розштовхує плечима шеренгу цієї історії, стоїть в ній струнко і показує, як слід вибирати місце і що з ними, вибраними, потім робити.

*Вибір часу* передбачає невпинний звіт художника перед тим, що він визнає як свою сучасність, і тим, що він прагне пред'явити як вічне не лише в своїй «сучасності», а й будь-якій майбутній «сучасності» (нашій із вами). Оскільки, за Освальдом Шпенглером, мистецтво й історія лежать у різних часових вимірах, підхід Химича слід визнати принциповим, адже для сучасності й взаємовідношення між культурою та цивілізацією, й особливе місце архітектурних форм в осмисленні такого взаємовідношення потребує іншої конструкції, ніж «наближення» віддалених епох як від нас, так і між собою. «Сучасність», будучи поняттям рухливим, присутньо впроваджує якісно нову, відмінну від звичної (за шкільною нав'язливістю запам'ятовування історичних датувань) *художню систему часових координат*, з власним поглядом у минуле й майбутнє, з більш активною орієнтацією на процес, діяльність, а не на результат. Химич поєднує в кожному художньому творі різні часові виміри історії України й українського терену як такого, виходячи з вибору

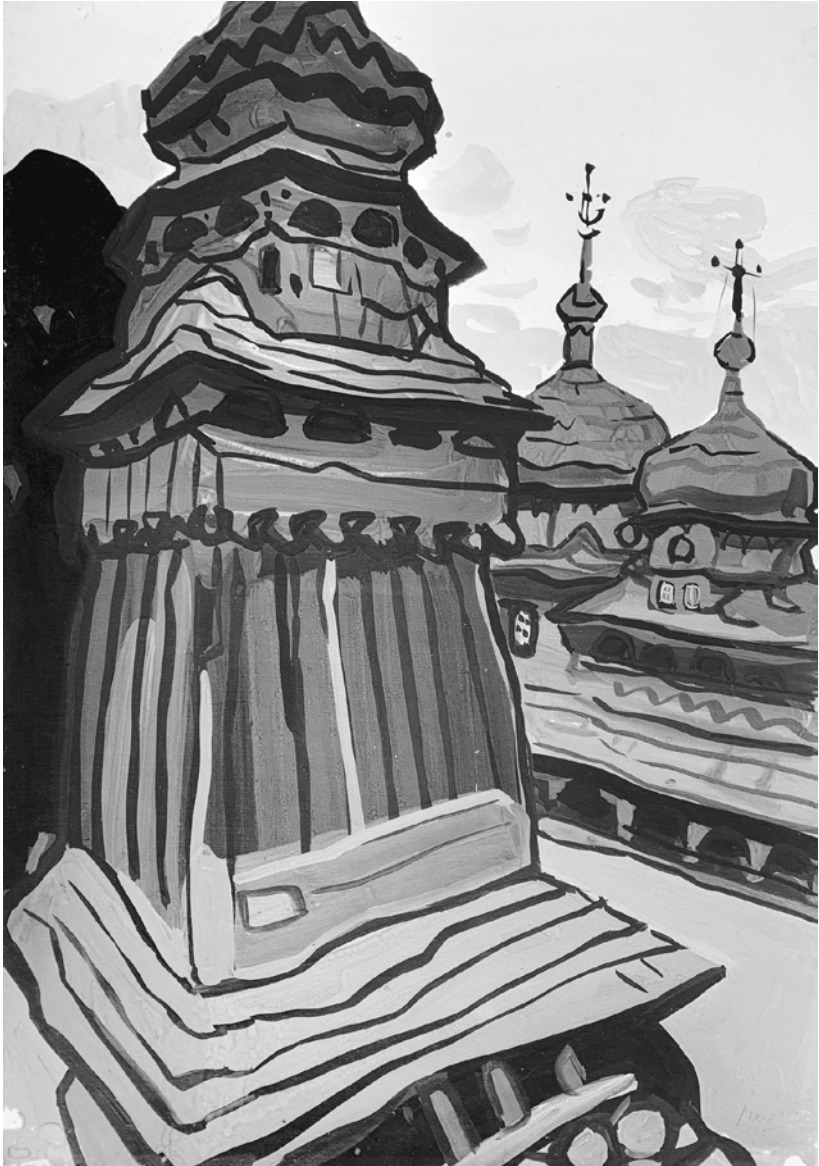
місяця. Вибір часу і вибір місця пов'язані в його роботах з такою вищою мірою художнього узагальнення, якого ані час, ані місце в собі не мають і які відтворюються лише волею, вольовим диктатом художника і пред'являються — наче свідоцтво про народження — глядачеві лише в одній можливій художній формі.

Свого часу, в 1940-х, Роман Інгарден [31, с. 485] дивувався, що теоретики мистецтва (наприклад, Алоїз Рігль) намагаються базувати постулати естетики на зв'язку твору мистецтва з його призначенням й умовами, в яких цей твір перебуває у дійсності. Звісно, з погляду повсякденної, побутової, обивательської свідомості, твір мистецтва «ні до чого», жодним чином його не можна практично використати; з погляду Канта, прекрасним у творі мистецтва є те, що надає задоволення, «вільне від будь-якого інтересу»; на мій погляд, в кожному творі мистецтва — особливо реалістичному або наближеному до «віддзеркалення дійсності» — міститься такий набір інформативних якостей перетвореного художником *історичного*, який здатний не лише пропонувати художню форму *документальності*, а й формувати свідомісну форму знання про історію матерії доквілля поза будь-якими шкільними навичками. У цьому, як не парадоксально звучить, полягає *практична цінність прекрасного*, геть позбавленого побутового, практичного інтересу. Тобто те, що сприяє становленню власної сутності людини — можна називати це ідентифікацією в суспільно-культурному просторі, можна вважати «розвитком» недорозвинутого, — в умовах відсутності практичної необхідності. Так от, саме Химич — і ніхто більше за нього — як автор *космосу архітектурного пейзажу України* створив найбільш довершений і корпусно вичерпний часопростір для такого, позапрактичного «застосування» художніх якостей його робіт.

*Вибір дії* поряд із вибором місця і вибором часу передбачає закономірну необхідність розв'язання Химичем його художніх завдань на двох взаємопов'язаних колах, що відповідають на запитання «що?» і «як?». З огляду на корпус робіт відповідь на запитання «як?» слід числити за відомством *тектонічних*, засновкових, себто таких, що й створюють результат свідомої, вольової дії художника по відношенню до зовнішнього для нього візуального матеріалу, в той час як відповідь на запитання «що?» спонукає до сумісного споглядання місця та дії в такій виразній якості, яка продукує «остаточне розв'язання художнього питання» в конкретних, обумовлених місцем і часом формах *виключної репрезентативності історії української культури в її найбільшій виразності*.

Сукупний вибір Химичем місця, часу й дії дозволяє розглядати певну модель вираження, з одного боку, *через* архітектурно-будівельну справу, що уособлює матеріальну форму історії України, з іншого боку, — *через*





Ю. Химич. Дрогобич



віддзеркалення в конкретній художній формі взаємовідношення між історією та сучасністю, культурою та вічністю через ефект архітектурної форми, через *ефект зодчества*, комплексні й цілісно кількісні аналоги якого у світовому живописі мені не відомі.

### Художнє знання й художнє розуміння

Зрештою, чим було для Химича *художнє знання* української архітектури — хіба лише артикульованою пензлем формою уявлення наявного її *розуміння*? Оскільки розуміння вбудоване вже у відчуття і сприйняття (що дивувало давніх філософів і не лише їх), оскільки розуміння це не тільки частина інтуїції, а й схоплювання цілісності, своєрідна методика добудовування фрагментів до цілісності, механізм при-мислювання й узагальнення відсутніх візуальних фактів, без яких інтуїтивні схоплювання неможливі. Для художника розумінням є інтерпретація, базована на єдності пізнавального, естетичного й етичного, і оскільки *художнє розуміння* завжди здійснюється в образній формі, метафоричний переказ, «перенесення» архітектурного образу в художній лежить і в основі первинного розуміння, початкового схоплювання цілісності, і в основі побудови систем власне зображальних.

У Химича це проявлялося *географією* серій його творів. Напевно, через те проблема художнього розуміння в його випадку отримала втаємничені риси, оскільки риси, що належать свідомості, були нібито винесені за межі *пізнання*, а творчі функції передоручені «сюр-гносеологічним» (Н. Автономова), кічево-лубочним інстанціям. Створення *іншого* художнього тексту, лексикон якого попри все впізнаваний, зрозумілий, не потребує звернення до есперанто, у випадку Химича постає як компактна, відтворювана (прийом) послідовність знаків, несе виразне смислове навантаження і цілком підпадає під латинське тлумачення слова «текст»: зв'язок, з'єднання, ба більше — тканина. *Килим*, якщо хочете.

Як окрема картина Химича перебуває між людиною й справжнім архітектурним пейзажем, так весь корпус його творів (як конче індивідуальна форма світосприйняття архітектурної форми) стає між людиною й природою, що впливає на людину. Спробуйте тепер, після знайомства з Химичем, яким по-своєму побачити Бахчисарай, Кам'янець, київський сакрал або мереживо карпатських дерев'яних храмів. Між вами і природою неодмінно виникне перероблений художником світ архітектурних предметів як викінчених, завершених, що здатні владно окупувати свідомість. Згодом, можливо, ставлення художньо вразливої людини до зовнішніх предметів буде зумовлюватися невідворотністю їхнього сприйняття через Химичеве око: глядач, висновуючи із себе художній образ, цим актом влітає себе в його тканину.

Аби засвоїти історію України в практиці існування її архітектурних форм, не потрібно писати довгі, академічно нудні «Історії української архітектури» — мусимо видати весь корпус творів Химича з мінімальними коментарями, розташувавши репродукції або за хронологією, або за географією їхньої репрезентації<sup>1</sup>. Тоді стане очевидно, що Химич — наче художня комета. Олександр Потєбня писав, що за деякими місцями, які комета в різний час займала на небі, можна зробити висновок про подальший її шлях; пройшовши через певні точки, вона, за законами небесних рухів, обов'язково має пройти через інші, які разом із попередніми належать до однієї кривої, визначеної законом руху [24, с. 62]. Історію української архітектури в її художньому вираженні Химич переобладнав за своїми, лише йому причетними законами, розставивши і необхідні розділові знаки, і акценти, і навіть наголоси, без яких і художня мова не мова, і тезаурус не лексикон.

Направду Химич відтворював *соціальний ландшафт*, а не просто будиночки і деревця. Перетворюючи глибину 3D на поверхню аркуша 2D, будь-який художник, — а Химич чомусь особливо, може, тому що архітектор, — створює *підповерхневі візуальні ніші*, що утримують у штучно створеному вимірі те, що не має власного виміру. Саме це і є *соціальний ландшафт*, який створюється експозицією його творів у сучасній виставковій залі, історія вже цієї експозиції, на яку міг би зазіхнути навіть сам Кевін Кларк [32], якби уледів — трохи далі свого мистецтвознавчого ока — справжнє багатство європейського архітектурного пейзажу.

### Химич в архітектурознавстві

Кінцева мета художньої думки Химича — презентація знання зв'язку архітектурних явищ. Через те його лексикон це перехід образу архітектурної форми в поняття про цю форму й архітектурний пейзаж.

Звідси його *просторова травестійність*, себто те, що — не лякайтеся — *серйозно* цінували в його творах архітектурознавці й мистецтвознавці, які ілюстрували репродукціями Химича свої книжки про архітектуру України.

Якщо початок звернення до Химича як ілюстратора (репродуктора) слід шукати в книжковому організмі Леоніда Волинського (1913–1969) «Страницы каменной летописи» (про Кіжи, Стару Ладогу, Петродворець,

<sup>1</sup> Таке видання слід здійснити іноземними мовами, і за універсальністю художнього мовлення воно якнайкраще розповість про історію й культуру України в її будівельних артефактах і архітектурних ландшафтах.

давні Київ, Владимир і Суздаль, про Москву 1960-х) [33]<sup>1</sup>, де справді кожна сторінка виглядає наче кам'яна, міцна за наповненням і побудовою, — чи не першими звернули увагу на ці унікальні якості Химичевого доробку — *серйозно репрезентувати грайливість архітектурної форми у незвично кічевий, пам'ятливий, необразливий для форми спосіб* — двоє: Григорій Логвин (1910–2001) і Володимир Ясієвич (1929–1992).

Дві їхні книжки вийшли 1968 року: одна, майже хрестоматійна, програмна, відома досі, про другу незаслужено забули. Перша історико-культурна й мистецька: «По Україні» Логвина; друга теоретична: «Про стиль і моду» Ясієвича.

На кольорових вклейках крейдованого паперу чи не вперше після наборів листівок, що нині розпорошені по приватних колекціях, картини Химича передавали характер того, про що пишуть автори: емоцію, підвадну лиш оку, зоровому нагадуванню про те, про що важко написати словом. Причому — і це важливо — Логвин взяв до ілюстрування *копії* Химича деталей мозаїки «Архідиякон Стефан» (XII ст.) Михайлівського Золотоверхого монастиря, фрески «Йосиф» (XV ст.) Онуфріївської церкви в Лаврові, «Втеча в Єгипет» (XV ст.) Ротонди в Горянах, розписах «Марія» церкви Св. Духа в Потеличі та «Св. Федір» (XVII ст.) церкви Св. Юра в Дрогобичі [34, с. 112–113, 128–129]<sup>2</sup>; Ясієвич — *оригінали* малюнків Каплиці Трьох Святителів у Львові (XVI ст.), інтер'єр Андріївської церкви в Києві (XVIII ст.), дрогобицької церкви Св. Юра та зали Великої гільдії у Ризькій ратуші (XIV ст.) [36, с. 96–97, 112–113].

Чому Лада Міляєва не скористалася потеличними малюнками-копіями Химича до книги «Стінопис Потелича» (видання: українське — 1969, російське — 1971) або Федір Уманцев (1914–2010) до книги «Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври» (1970) — знакових мистецьких видань зламу 1960–1970-х, — а Логвин з Ясієвичем взяли? Як пояснила в приватній бесіді Людмила Семенівна, вона не скористалася копіями Химича стінопису церкви Св. Духа в Потеличі, оскільки вони не були фотографічно точними. Напевно, те саме міг би стверджувати й Уманцев.

З погляду наукової акрібії, звісно, копії Химича, які він робив з природи, працюючи в першій половині 1950-х у відділі історії образотворчого мистецтва Академії архітектури УРСР й беручи участь у польових відрядженнях

<sup>1</sup> Оскільки в книзі йдеться про частину подорожі на трипалубному пароплаві «Тарас Шевченко», і Волинський каже «ми», «наш», слід передбачати, що Химич як художник супроводжував Леоніда Наумовича.

<sup>2</sup> Декілька копій мозаїк і розписів було (без зазначення імені копіюста) вміщено: [35, с. 16, 17, 47, 51].

архітектурознавців як художник-копіїст, — мають відхилення від фактів оригіналу, але Химич не був би художником, якби скував себе жорсткими рамками і жестом копіїста.

Мабуть, знаючи, що в архітектурі немає абсолютно прямих ліній, що архітектурна форма це майже жива істота, створення якої на папері це одне, а відтворення в натурі інше, науковці, яким не була потрібна точність відтворення, а був потрібний художній образ архітектурної форми, який би закарбовувався у свідомості читача, — охоче ілюстрували роботами Химича свої більш-менш вдало белетризовані тексти.



Ю. Химич. Дрогобич

Логвин з Ясієвичим першими скористалися тією образною якістю переосмислення архітектурних форм 1968 року, слідом за ними Петрові Юрченку (1900–1972) вдалося наситити, навіть перевантажити кольоровими вклейками книжку «Дерев'яна архітектура України» (1970). Причому Юрченко брав не лише найхарактерніші, а й найхарактерніші зображення. Суворі надвечірні абриси дрогобицької церкви Св. Юра, дзвіниці та церкви Різдва Богородиці в Ворохті, вітряків у Чернівецькій області, церкви Св. Духа в Потеличі, Троїцького собору в Новомосковську, Успенської церкви

в Тухольці, церкви собору Пресвятої Богородиці в Маткові; візуальна реконструкція церкви Покрови («церкви Калнишевського») в Ромнах (спаленої 1943 року); інтер'єр гуцульських хат у Косові й Бабиному [37, с. 16–17, 32–33, 48–49, 64–65, 80–81, 96–97, 112–113, 128–129, 144–145, 160–161] — ці репродукції поряд із фотографіями Валентина Федорця, Петра Макушенка, Гр. Логвина, Михайла Сопоцька, Стефана Таранушенка створюють у мініатюрній книжці (70 × 108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>), набраній авторською гарнітурою Василя Йосиповича Хоменка (1967), цілісний образ не предметно дерев'яного зодчества, сакрального й ужиткового, а цілокупно української посвякденної культури в її тендітних і вишуканих рисах, тих самих, якими пишаються як візуальним підґрунтям, як кореневим надбанням мешканці розвинутих країн Європи.

Юрій Асеєв (1917–2005) двічі у популярних книжках вдався до відтворення гуашей Химича: 1976-го в книзі «Розповіді про архітектурні скарби» та 1989-го — «Стили в архитектуре Украины», причому, слід гадати, з тією самою метою, що й Юрченко 1970-го: репрезентувати архітектурну географію України від давнини до сьогодення. Яскрава Софія Київська і похмурий замок в Межирічі, надвечірні церква-фортеця в Сутківцях і Каплиця Трьох Святителів, іграшкова площа Ринок у Львові й ансамбль Дальніх печер київської Лаври, Ратуша в Бучачі, Бахчисарайський палац, зала засідань Верховної Ради УРСР (роботи В. Заболотного і Н. Чмутіної 1939 року) і трошки фантазійна панорама Хрещатика — на доданок до верхньої перспективи будинку Верховної Ради (рисований з балкону готелю «Київ») та панорами Кам'янець-Подільської фортеці на суперобкладинці [13, с. 32–33, 48–49, 64–65, 80–81, 96–97] — ансамблево формують головні *архітектурні повідомлення*, завдані вправним макетом і оформленням книжки. Про модерн, еkleктику й український архітектурний модерн — як «буржуазно-націоналістичні течії» в архітектурі зламу ХІХ–ХХ ст. усередині 1970-х не можна було згадувати, і тому коли Асеєв 1989-го, вже в іншій поліграфії (поганенькій) з партикулярним макетом видав книжку про стилі, видавництво вдалося до кольорового альбому-вклейки робіт Химича [38, с. 64–65 вкл.], який можна вважати виданням у виданні, що калейдоскопічно віддзеркалює уявлення авторів (і Химича, й Асеєва) про найбільш туристично корисні пам'ятки українського зодчества від Софії Київської до Хрещатика. Здається, крім перелічених книжок, до послуг Химичевих ілюстрацій в українському архітектурознавстві ніхто не наважився вдаватися.

Як достеменно дослідження життя і творчості Химича, так і видання корпусу його робіт якраз на часі: місце, час і дія мають збігтися між собою і тепер, коли Україна й українська культура владно заявляють про себе у світі як рівноправні з ним утворення, варті неупередженої уваги й заслуженого історико-культурного інтересу.

\* \* \*

Отже, серед підлабузної трафаретності, що її прийнято іменувати «радянським реалістичним живописом» — собі і людям, — архітектурно-кінематографічні серії Юрія Химича це свого роду маленькі ідеологічні диверсії, яким не можна дорікнути у змістовній вибухонебезпечності, зате їхні формальні особливості, поза сумнівом, викликали обурення і заздрість (або навпаки: заздрість і обурення) салонних малярів. Їм то що: штучна героїка трудових буднів чи орденські камзоли космонавтів видавалися за справжній смисл, який вичерпувався із першим глядачем; але як зрозуміти художника, який має власне обличчя, манеру, навіть стиль? Як можна зміритися з існуванням майстра, який щоденно здійснює — причому завзято, весело, легко — вихід за межі *утилітарного сприйняття*, за межі банального «позитивного» сюжету, при цьому залишаючи самий сюжет, але додаючи глядачеві просторіні для святкового, наче український архітектурний модерн, переживання тих самих трудових буднів, про які сопіли заздрісно салонні монстри соцреалізму й невмирущого «бузку»?

«Тля їсть траву, ржа — залізо, лжа — душу». Травичкою соцреалізму, поїденою попелицею, харчувалися важкі конячки — міські обивательки, дружини «відповідальних працівників», які захоплювалися «мазком» і «правдивістю» (ймовірно, фотографічною?); ідеологічні залізяки, зазнавши рутинної іржі партзборів, змушували пристойну людину відвертати очі й мозок, і лише деякі, хто розумів, де можна виявити талант серед попелиці й іржі, змогли уникнути помилового зваблювання союз-художницьким «щастям соціалістичної батьківщини» і працювали тихо, спокійно, на століття. Громадянська совість їх не гризла, оскільки мімікрію чесний радянський художник (та просто чесна людина) придумав, аби не боятися життя.

Усі серіали, навіть довгі, мають закінчуватися: чи то сюжет вичерпався, чи то режисер відмовився від зйомок, чи втік сценарист. Бува кава-брейк не брейк.

Химич утвердив власну традицію, опанував і вичерпав власні метод і прийом, а тим — можливості створеної художньої системи.

Корпус його творів цілісний, сам він як майстер — пам'ятник людській дії, сміливості жесту й гостроті примхливо, витончено мислячого ока.

## Література

1. *Воллар А.* Сезанн / Пер. с фр. Ленинград, 1934.
2. *Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. Москва, 1966. Т. 5.
3. Как мы пишем. Ленинград, 1930.
4. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Пер. с ит. С.-Петербург, 2004.
5. *Кушнер А.* Выпрямительный вздох // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания, материалы к биографии, «Новые стихи», комментарии, исследования. Воронеж, 1990. С. 6–7.
6. *Химич Ю. И., Боровиков А. Я., Малиновский В. А.* Научно-исследовательская (творческая) работа на кафедре рисунка и живописи при архитектурном факультете КИСИ (Машинопись). Киев, [1982].
7. *Ильенков Э. В.* Почему мне это не нравится // Культура чувств / Сост. и общ. ред. В. И. Толстых. Москва, 1968. С. 21–44.
8. *Шкловский В. Б.* Художественная проза: Размышления и разборы. Москва, 1959.
9. *Бергсон А.* Смех / Пер. с фр. Москва, 1992.
10. *Логвин Г. Н.* 3 глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ, 1990. 112 с.; 516 іл.
11. *Моль А.* Социодинамика культуры / Пер. с фр. Москва, 1973. С. 119–124.
12. *Яблонский Д. Н.* Порталы в украинской архитектуре / Под ред. В. И. Заболотного. Киев, 1955. 144 с.: табл.
13. *Асеев Ю. С.* Розповіді про архітектурні скарби. Київ, 1976.
14. *Горбенко А. А.* Акварельная живопись для архитекторов. Киев, 1982.
15. *Хан-Магомедов С. О.* Развитие психоаналитического метода Н. Ладовского на основном отделении ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа: Пропедевтическая дисциплина «Пространство», теоретические разработки рационалистов. Москва, 1995. С. 63–158.
16. *Кринский В. Ф., Ламцов И. В., Туркус М. А.* Элементы архитектурно-пространственной композиции. Москва; Ленинград, 1934. С. 138–172.
17. *Колотов С. М.* Вопросы теории изображений: Избранное / Отв. ред. А. Л. Подгорный. Киев, 1972. С. 159–160
18. *Раушенбах Б. В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. Москва, 1986. С. 17–27.
19. *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с англ. С.-Петербург, 2004.
20. *Гаспаров М. А.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. Москва, 1974.



21. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. С.-Петербург, 1994.
22. Битов А. Пятое измерение: На границе времени и пространства. Москва, 2014.
23. Конрад Н. И. Запад и Восток: Статьи. Изд. 2-е, исправ. и доп. Москва, 1972.
24. Потебня А. А. Слово и миф. Москва, 1989.
25. Мардер А. Образ художній // Архітектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. Київ, 1995.
26. Мамардашвили М. К. Формы и содержание мышления (К критике гегелевского учения о формах познания). Москва, 1968.
27. Делакура Э. Дневник / Пер. с фр.: В 2 т. Москва, 1961. Т. 1.
28. Сен-Симон. Мемуары / Пер. с фр.: В 2 кн. Москва, 1991. Кн. 2.
29. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ, 2017.
30. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Ленинград, 1971.
31. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с пол. Москва, 1962.
32. Кларк К. Пейзаж в искусстве / Пер. с англ. С.-Петербург, 2004. 304 с.: илл.
33. Волинский Л. Страницы каменной летописи / Рис. и живопись Ю. И. Химича. Москва, 1967. 224 с.: 36 л. илл.
34. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ, 1968.
35. Логвин Г. Н. Украинское искусство (X–XVIII вв.). Москва, 1963.
36. Ясіевич В. Є. Про стиль і моду (архітектура, меблі, одяг). Київ, 1968.
37. Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. Київ, 1970.
38. Асеев Ю. С. Стили в архитектуре Украины. Киев, 1989.