

Кубофутуризм О. Богомазова: стилістичні особливості творів 1914–1916 років

ОЛЕНА КАШУБА-ВОЛЬВАЧ

Творчість Олександра Богомазова визначають як феномен в українському мистецтві. Все дивує та вражає в житті цієї особистості: і постать художника, що залишилася “не побаченою” колегами, і яскрава пластична мова мистецьких робіт, яка дає змогу розпізнавати його картини з першого погляду, і великий теоретичний доробок, що охоплює півтора десятиріччя напруженого формального вивчення складників мистецтва.

Ім'я Олександра Богомазова “вибухнуло” перед київською публікою картинами, показаними на виставці «Кільце» в Києві 1914 року. Роботи художника свідчили, що сучасні формотворчі ідеї французького кубізму та італійського футуризму втілилися в творчості українського мистця, котрий знайшов свою формулу “нового мистецтва”, що перетворювала живу матерію в її образ. «Базар», «Портрет Н.І.Д.», «Святий кут» та інші твори О. Богомазова відкривали перед глядачем напружену динаміку кольорних форм, посилену несподіваними барвистими контрастами і насиченістю тонів, що в глибині полотна захоплювали ритмічною тектонікою площин. Образ картини «Портрет Н.І.Д.» визначається рухом барвистої маси, де всі форми підпорядковано цій ідеї. Динамізм сюжету бу-

дується на ритмах доцентрових ліній, однак потужний рух площин не розриває форми на складові сегменти, не знищує її, а виявляє в полотні присутність “стійкої субстанції”. Художній темперамент мистця в цьому творі, можливо, дещо домінує над формотворчими принципами, але водночас стають реальними деякі пасажі «Маніфесту першої виставки футуристичного живопису» (Париж, 1912): “Наші тіла входять у канапи, на які ми сідаємо, а канапи входять у нас...”¹.

Інші засади визначають полотно «Базар». Цій роботі властива обміркованість пластичних рішень і вирахованість композиційної побудови. Автор у картині «Базар» наголошує на засадах кубізму, де домінує закон і порядок. Динаміка будується на ритмічній колірній хвилі, що, немов віддаляючись углиб полотна, акцентує нашу увагу. Лінія руху підтримується ритмом різних за формою площин: трикутних або скошених прямокутників прилавка та драпіровок, тут-таки кулі та півкулі плодів, заокруглені ручки кошків й овали головних уборів. Система цих контрастів породжує своєрідний конфлікт, що виявляє рух різних елементів живописної пластики.

Конфлікт світла і тіні породжує рухи в картині «Святий кут». Форми, простір ви-

являються шляхом різкого протиставлення світла й тіні. Просторові шари розподіляються на предметну матеріальність переднього плану та образ "святого місця", сформованого світлом, яке розчиняє матеріальність предметного світу, огортаючи простір у глибині полотна таємничим серпанком.

Однак перш аніж перейти до огляду робіт О. Богомазова 1914–16 рр. і відповіді на запитання про те, як співвідносяться їхні стильові й художні особливості з теоретичними положеннями, визначеними художником у рукописі «Живопис та елементи» (1914), варто звернутися до попереднього етапу його творчості.

Ідеї нових художніх принципів у відображенні навколишнього світу, на ґрунті яких виникла філософсько-естетична концепція О. Богомазова, зароджувалися на початку 1900-х років, коли художник перебував під впливом різноманітних мистецьких напрямів, притаманних тогочасному мистецтву. Початок творчості припадає на 1906–10 роки — час, зорієнтований на символістські теорії.

Символістська константа досить довго визначала філософську основу мистецтва О. Богомазова. Це простежується не лише за сюжетами його живописних творів, а й за естетичними категоріями, що пізніше будуть викладені у трактаті «Живопис та елементи».

На цей факт уперше звернув увагу А. Навок у статті «De l'expression futuriste au formalisme construi»². Він окреслив першоджерела й паралелі в творчості цього художника. Серед них можливе знайомство О. Богомазова з посмертною виставкою картин В. Борисова-Мусатова 1907 р. Дослідник зазначав, що фігура В. Борисова-Мусатова була центральною в російському символізмі, і, найімовірніше, цей художник безпосередньо справив вплив на О. Богомазова в короткий московський період 1905–07 рр., під час навчання в студіях К. Юона і Ф. Рерберга. Тут ми можемо додати, що того ж таки 1905 р. до студії Рерберга приходить К. Малевич, а з майстерні К. Юона дещо пізніше вийдуть московські кубофутуристи: Л. Попова, Н. Удальцова, В. Степанова.

У ранніх роботах О. Богомазова, датованих 1905–07 рр., чітко простежуються характерні борисово-мусатовські мотиви, сюжети й колористична тональність. Слід зазначити, що творчості Борисова-Мусатова був притаманний яскраво виражений індивідуалістичний настрій, що відбивав певну внутрішню хворобливу спостережливість і втаємниченість, яку людина, котра мала тонку внутрішню емоційну організацію, могла прочитати "поміж рядків". Ми вважаємо, що ця естетична позиція виявилася близькою для О. Богомазова. Уявлення про психоемоційне обличчя мистця дає нам ряд фрагментів з його листів і щоденників, що були опубліковані Д. Горбачовим в одній з перших статей, присвячених художнику: "Тута — це ланка, що зв'язує з красою, і якщо б її не було, людина ніколи б не дізналася про існування прихованих від очей кращих світів, не знала б прекрасного! Мистецтво дало страждання і перетворило його на насолоду. Воно вбиває людину землі, щоб відродити в ній сина Неба". Земне життя без небесного відчуття пригнічує, як безнадійна каторга: "Завтра новий день. Жах гнітить мою душу. Мені вижається страшна картина: довгий-предовгий шлях, сірий байдужий день, що стискає серце нудьгою, і цим шляхом розмірено котиться смугасте коло, жадне своїми одноманітними смугами, і коло те — моє життя"³. Тут можна згадати і те, як художник визначив сам себе — "Чорна меланхолія", підписавши так один з листів⁴. Це самозаглиблення у власні емоції передають його роботи. У синьо-зелених акварелях 1907–08 рр. О. Богомазов зобразив сутінкові парки, ностальгічно застигли водомища, меланхолійні рухи жіночих фігур. Ці твори, сповнені символістської поетики та містицизму, містять у собі відображення емоційного стану художника, що характеризується чутливістю й інтравертністю.

Гадаємо, що на художній світогляд О. Богомазова цього періоду міг справити вплив ще один художник, котрий визначив собою епоху символізму — М. Врубель, творчість якого багато в чому сформувала київське художнє середовище початку 1900-х рр.

Роботи М. Врубеля перебували в багатьох київських колекціях. Вони експонувалися у складі багатьох виставок, як, наприклад, «7-а виставка картин Московського товариства художників» (Київ, 1909–10) та ін. Окрім того, 1910 р. в київському Миському музеї відкрилася велика посмертна виставка акварелей і малюнків М. Врубеля⁵, де експонувалися його твори з московських і київських колекцій, що якнайповніше представляли весь творчий діапазон художника. Можемо припустити, що саме містицизм і внутрішня експресія творів Врубеля, а не споглядацька меланхолія Борисова-Мусатова були співзвучними внутрішньому станові О. Богомазова і спроектувалися в творчих пошуках художника як цими роками, так і в період розробки ним кубофутуристичних форм. Можливо, у пошуках нових елементів він звертався не до мало знайомого аналітичного досвіду Сезанна і московських сезаністів і не до кубістичного формотворення Пікассо, а до ближчого йому врубелівського прийому “транування” форми на площині. Тут слід пригадати: живопис М. Врубеля, що характеризувався сильним емоційним надривом, близькістю психічного стану до суїцидальної поведінки, неабияк відповідав настроям О. Богомазова. У тій самій публікації Д. Горбачов звертає нашу увагу на постійно повторювані в численних віршах, притчах, листах думки художника про “смерть, космічну туманність безвольну приреченість”⁶. Могутні експресивні засади дозволили Врубелю створити незвичну живописну систему побудови складних кристалічних площин, за допомогою яких конструюються окремі елементи його картин. У творах Врубеля відсутня статика, як не буває статичною природа будь-якої кристалоподібної форми, що походить із площин, які стрімко сходяться. Цей “футуристичний” прийом присутній і в «Демонах», і в «Бузку», і в численних малюнках та етюдах художника.

Такий формотворчий принцип застосовується в багатьох творах О. Богомазова 1910–11 рр.: «Портрет В. Монастирської» (1911), в акварелях і невеликих живописних ескізах.

Так само, як і М. Врубель, О. Богомазов конструє форму, будуючи її зсередини, прагнучи до виявлення самої суті художньої форми предмета. Цікавим, на наш погляд, є спостереження над тим, як змінюється у О. Богомазова вибір об'єктів для художнього споглядання. Замість вигаданих сюжетів з містичними дамами, зазмерлими в ночі, неначе привиди, художник робить численні малюнки різних рослин і квітів. З'являється інтерес до портрета. Однак вплив врубелівських відкриттів не обмежився для Богомазова розумінням цих формотворчих принципів. Не менш важливими виявилися досягнення М. Врубеля в галузі кольору, де останній опанував самоцінність колірної плями, прагнучи, щоб фарби на його полотнах світилися, сяючи внутрішнім світлом, подібно до коштовного каміння. Вплив врубелівських колористичних новацій підкреслив Д. Горбачов у вже цитованій статті: “У колориті його картин помітне місце посідають сині гама. <...> можна з певністю вказати на спільне джерело їхнього фіолетового бачення: це Врубель, що полишив у Києві чимало своїх творів...”⁷. Не заперечуючи ідеї Д. Горбачова про виникнення в палітрі О. Богомазова синіх і фіолетових пігментів, хоч, як нам здається, це сталося внаслідок суцільного захоплення молодих художників творчістю Сезанна, вважаємо за потрібне підкреслити, що саме врубелівський експресивний декоративізм і відкритий ним засіб свічення фарби на полотні був використаний О. Богомазовим. У період футуристичного вибуху (1913–15 рр.) у творах О. Богомазова трапляються відгомони врубелівських інтонацій. Вони помітні в його «Абстрактному пейзажі» («Саклі. Нагорний Карабах»), і «Абстрактній композиції»⁸. У цих роботах художника живописні об'єкти формуються з площин, що співвідносяться одна з одною як грані складного кристала; це враження посилюється колористичним рішенням творів, що будується на контрастних співвідношеннях теплих жовто-охристих, жовтогарячих і червоних тонів, які спалахують у зламах холодних синіх, синьо-зелених, фіолетових барвистих пігментів, котрі використовуються в загальному фоні полотна.



Абстрактний пейзаж
Поїзд



Продовжуючи тему чинників, що формували емоційно-естетичну орієнтацію художника, доречно зауважити, що вагому роль у цьому процесі відіграли його літературні уподобання: твори письменників Оскара Уайльда, К.Гамсуна, С.Пшибишевського. Їхня літературна творчість із яскраво вираженим емоційно-містичним наддиривом багато в чому була тотожною творам Борисова-Мусатова і Врубеля. Мотив теорії "оголеної душі" С.Пшибишевського згодом часто зустрічатиметься в листах і щоденниках О.Богомазова.

Послідовно виявляючи первинні імпульси творчої манери О.Богомазова, вивчаючи середовище і коло його інтересів, не можна не помітити, що в 1910–11 рр. відбувається зміна його художніх орієнтирів. Нам здається можливим розглядати це в контексті київської художньої ситуації, що створювалася під впливом експозиції пересувної міжнародної виставки «Салон», організованої В.Іздебським. Упродовж цього невеликого за часом періоду було закладено передумови подальших формалістичних спрямувань художника. В експозиції «Салону» було представлено різні напрями зарубіжного мистецтва, демонструвалися протофутуристичні роботи Балла — «Власник», «Пані біля воріт», «Портрет скульптора Гліценштейна» і його малюнки, три "дикі" пейзажі Брака, «Міст у Шлату», «Шату» і «Сен-Жерменський віадук» Вламінка, чотири фовістичні картини Ван Донгена, акварельні роботи Глеза, полотна Матісса, Мангена, твори російсько-німецьких експресіоністів в особі Явленського і Кандинського. Для молодого художника ця виставка стала своєрідною енциклопедією сучасного модерністського мистецтва, де якнайповніше було представлено фовістичні та експресіоністичні живописні концепції. Про те, що ці роботи не могли не викликати в ньому творчих переживань, свідчить запис у щоденнику 1910 р., один з тих небагатьох, які відобразили відвідування О.Богомазовим Третьяковської галереї, де в цей час було виставлено колекцію картин французьких художників М.А.Морозова, що складається з творів К.Моне, П.Гогена, В.Ван Гога та ін.

О. Богомазов писав: «У Третьяковській галереї. — Там Гоген живе в колі брунатних тайтян, там Кар'єр — ніжний, прозоро-казковий; там Ван Гог, Дега, Моріс Дені, Моне <...> всі там такі чудові, декілька хвилин, проведених мною у цій кімнаті, дали мені так багато хорошого та ще раз довели, що краса поринеться та зав'ється невтамовною любов'ю та ревностями, чудовим відчуттям до неї»⁹. І якщо ми не знаходимо в роботах О. Богомазова 1910–11 років прямих впливів цих концепцій, то вони мали прислужитися серйозному переусвідомленню особистої позиції в мистецтві. Ми вважаємо, що розгляд саме в цьому контексті творчого феномену О. Богомазова надасть нам змогу відійти від існуючої нині серед дослідників українського авангарду думки про те, що особистість художника формувалась ізольовано від загального еволюційного розвитку європейського модерністського мистецтва.

Крім того, слід згадати і творчі контакти, що розвивалися впродовж раннього періоду творчості О. Богомазова. Важливим був вплив насамперед художників, з якими він на початку 1900-х років навчався в київському художньому училищі: О. Екстер, А. Лентулова, О. Архипенка — майбутніх лідерів російського і європейського авангарду. У короткий проміжок навчання в студії С. Світославського виникла його дружба з О. Грищенком і В. Денисовим. 1908 року відбувається знайомство з братами Бурлюками та іншими «тілейцями» — учасниками виставки «Ланка», під час її роботи в Києві.

У цьому аспекті найважливішим ми вважаємо його спілкування з О. Екстер, діяльність якої живилася багатоплановими контактами з європейськими і російськими майстрами.

У творчому доробку художниці поєднувались ідеї різних шкіл і напрямів. 1907 року О. Екстер у Парижі знайомиться з кубізмом, а пізніше з італійським футуризмом. Вона постійно перебуває в бурхливому вирі авангардних художніх подій. Інтегрованість О. Екстер в європейське мистецтво, її участь у паризькому кубістичному русі, знайомство з італійським футуризмом відбулося раніше, ніж

у решті її колег. Усе це робить її уособленням тієї мистецької свободи, якої так прагнули молоді київські художники.

Намагаючись дати уявлення київській художній публіці про французький кубізм, О. Екстер 1912 р. на сторінках журналу «Искусство» оприлюднює переклад статті Роже Аллара під назвою «Нове у французькому живописі»¹⁰. У цій статті О. Екстер детально розглядає творчі методи Леже, Р. Делоне, Лефоконьє, Метценже. Окрім того, в текст французького критика вона додає рядки, присвячені О. Архипенку, українському художникові, творчість якого мисткиня підтримувала і пропагувала.

Аналізуючи художню біографію О. Богомазова, ми будемо постійно знаходити паралелі з творчістю О. Екстер: брак у їхній творчості «примітивістського періоду» або наявність робіт, виконаних у суто футуристичній манері. Факт безперечного впливу О. Екстер на Богомазова зазначав А. Наков: «Своєю установкою на модернізм від початку 1912 року Богомазов не меншою мірою зобов'язаний і зіткненню з футуристичним оточенням Олександри Екстер...»¹¹.

Творчість О. Богомазова в сучасному мистецтвознавстві традиційно належить до кубофутуристичного напрямку в мистецтві авангарду. Вперше цей термін до творчості художника застосував Я. Тугенхольд у критичному огляді київської «ІV весняної виставки картин і скульптури», що відкрилася 1916 р. в Міському музеї. Він писав таке: «Тут і бунтарський "кубо-футуризм" в особі Богомазова, художника, мабуть, обдарованого, повз якого не можна пройти з однією лише саркастичною посмішкою обивательського здивування. Бо, хай би як відповідав його живопис нашому особистому смаку, не слід забувати, що він — лише крайнощі, викликані природною реакцією на те розпилення малюнка, на який грішив імпресіонізм»¹².

Розглядаючи твори О. Богомазова, треба зауважити, що ідеї кубізму й футуризму згодом знайшли відображення в його творчості. Кубізм змусив художника замислитися й визначити для себе первісне значення та-

ких категорій живопису, як форма, колір, маса і щільність, а також лінія, площина і об'єм.

У полотнах О. Богомазова відведено місце одному з центральних питань у футуристичному живописі — проблемі руху. Художник часто зображує різні об'єкти, що перебувають у русі. Улюблений мотив його робіт — рухомі локомотив, трамвай тощо. Зауважмо, що такі мотиви дуже рідкісні у творчості російських кубофутуристів. Для Богомазова ритм постає надзвичайно важливою категорією. Саме ритм, визначаючи рух у творах, дає йому змогу створити форми, відмінні як від кубістичних, так і від футуристичних.

1913–14 рр. стали часом напружених пошуків художником шляхів розвитку “нового мистецтва”. У вересні 1914 р. О. Богомазов закінчив теоретичну роботу «Живопис та елементи», яка підсумувала його роздуми над природою творчості і її складників.

Роботи, що належать до 1913 року, було створено О. Богомазовим, коли основні положення, що вийшли в його теоретичну працю, ще не було осмислено й сформульовано, одначе стиль і формотворчі елементи цих робіт засвідчують, що майстер уже був знайомий з різними художніми напрямками авангардного мистецтва, зокрема й з футуристичною концепцією відображення стану довкілля через демонстрацію руху об'єктів, що складали його. У роботах цього часу він, радше інтуїтивно, ніж свідомо, використовує ряд технічних прийомів, які посилюють відчуття руху й передають динамічність стану зображуваного об'єкта. Так, наприклад, він активно використовує пучок прямих ліній, що сходяться та, своєю чергою, утворюють певні промене- і віялоподібні форми, котрі справляють могутній ефект руху. Водночас художник часто-густо застосовує такий прийом, як розширення прямих ліній усією довжиною і перетворення їх на голкоподібні направляючі, як, наприклад, у роботі «Поїзд»¹³. Чергування насичених гострих плям з незаповненими порожніми просторами стало для нього ще одним засобом збагачення художньої мови творів. У низці творів художник розташовує використовувани ним форми

за діагоналями і під кутом до меж площини картини. Цей прийом добре простежується в його ескізі «Поїзд Боярка»¹⁴. Такий метод побудови картинної площини дає змогу створити враження інтенсивної динамічної напруги й передати відчуття руху незалежно від того, пов'язане воно з конкретним об'єктом або існує саме по собі. Отже, у творах О. Богомазова цього періоду ми не знаходимо тих “живописних” і “динамічних” мас, про які перегадом він скаже в трактаті ось що: “Маса у своєму живописному русі може бути важкою, легкою, пухкою, м'якою тощо”¹⁵. Чільну увагу в роботах 1913 р. мистець приділяє прямій лінії або групі прямих ліній, що сукупно створюють неоформлені динамічні імпульси. Лише зрідка в творах цього року, таких як «Дівчина, що сидить»¹⁶, зустрічаємо застосування дугоподібних формоутворювальних ліній, які надалі стануть одним з основних його творчих прийомів.

Під цю пору в творчій практиці художника переважає графіка. Ті невеликі за розміром аркуші паперу і зображення на них можна розглядати як студії. Не виключено, що в цих ескізах майстер намагається виробити прийоми, які пізніше стануть складником його кубофутуристичної концепції. Зауважмо, однак, що в тих творах художника мало цікавить об'єкт як зовнішня форма. Його увагу прикуто до руху об'єкта в середовищі. Саме тому форму об'єкта передано нашвидкоруч і не детально, а сам об'єкт часто визначається тільки за назвою. Це характерно для численних пейзажів. Усі перераховані художні прийоми, що їх використовував О. Богомазов у своїх творах 1913 р., свідчать про близькість художника до футуристичних позицій. Утім, його власна кубофутуристична концепція ще не сформульована й не оформлена.

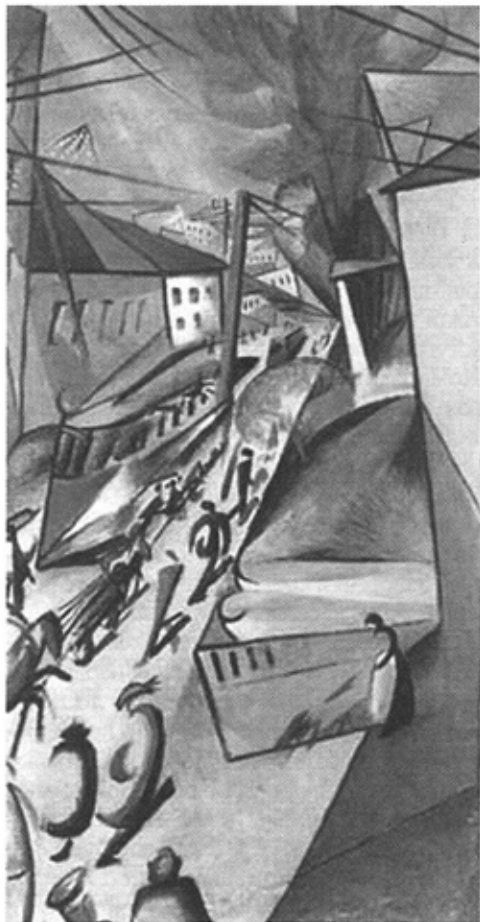
Переломним у творчості О. Богомазова можна вважати 1914 рік. І не тільки через те, що художник остаточно формулює свої уявлення про мистецтво “Нового часу” в теоретичний трактат, а й тому, що саме цього року він остаточно утверджується як самобутній мистець.

1914 року О. Богомазов починає свідомо використовувати всі прийоми у відтворенні натури та її стану, що інтуїтивно визрівали в попередніх роботах. Він активно запроваджує нові принципи, задекларовані в «Живописі та елементах».

У роботах цього року ми спостерігаємо інтерес художника до об'єднання простих плоских форм у складніші просторові об'єкти. Богомазов починає розуміти: площини та прямі лінії, що їх формують, обмежують можливість передати динамізм об'єкта, — і він запроваджує у свій художній лексикон нові елементи, серед яких різноманітні дугоподібні лінії. Їхня поява дозволяє художнику інтенсивно використовувати еліпсоїдні площинні побудови, які, зауважмо, О. Богомазов у своєму трактаті не розглядає. Він вдається до ще одного нового прийому — до мозаїчного тонування окремих складників, тобто фрагментарного посилення форм, і це додає їм сильнішого відчуття динамізму. Водночас у структурі картини чергуються форми з масою різної насиченості. Тут можемо відзначити, що такий прийом відображає сформульоване художником поняття «інтервалу», застосоване на практиці.

Основними темами майстра стає портрет і міське середовище. Портрети виконані у формах, властивих кубістичному напрямку, з наданням окремим елементам певної динаміки, натомість міські пейзажі створюються за допомогою великої кількості лінійних і графічних складників, які передають напружений динамічний імпульс. За рівнем емоційної насиченості міські краєвиди наближаються до графічних робіт художника 1913 року. У них, як і раніше, автор використовує набір гостро спрямованих ліній і загострених доцентрових форм.

Живописне полотно «Трамвай. Львівська вулиця. Київ»¹⁷ датовано 1914 роком. Цього твору нема в каталозі виставки «Кільце», й отже, ймовірно, його було створено після проведення виставки, навесні–восени 1914 року, тобто саме в час написання теоретичного дослідження «Живопис та елементи». Це дає нам змогу припускати, що чільні художні при-



Трамвай. Львівська вулиця. Київ. 1914

нципи твору мають найяскравіше відобразити програмні положення теорії О. Богомазова.

Сюжет картини передає миттєвість життя міста. У стрімкому русі київською вулицею мчить трамвай, і все підпорядковано його руху. Поступаючись залізній масі, що мчить, “відсахнулися” телеграфні стовпи. Здрігнулись і “підігналися” від сигнального дзвону стіни будинків, туті хвилі повітря, вдаряючись у металеві боки трамвая, сягаючи тротуарів, поглинають постаті людей. За мить трамвай зникне, тоді все стане на свої місця, а наступний сюжет, можливо, буде іншим.

Композиція розгортається у вертикальному розташованому прямокутнику зі співвідношенням сторін 2:1, визначаючи підхід автора до вибору концепційного рішення. Кілька трикутних форм, створених межами зображених об'єктів, сходяться в одну точку, що розташована на відстані $2/3$ від низу полотна. Ці форми й собі поділяються на окремі, дрібніші трикутні сегменти, в які вписані динамічно розташовані об'єкти (будинки, люди, вагон трамвая). Всі вертикальні лінії, наближені до берегів поля картини, нахилено до центру композиції. Зображені об'єкти, повторюючи ритм формотворчих ліній, орієнтовано до точки сходження. Цей принцип композиційної побудови фіксує реальне положення меж об'єктів — тротуару і дахів будинків. Для створення більшої динамічності людські постаті зображено похилими, а їхні контури розмиті з боку протилежного від кута нахилу. Колірне рішення цього полотна побудоване за принципом розфарбованої графіки, де окремі первинні елементи картини заповнено однорідною колірною масою, що має в деяких місцях невеликі тонові розтяжки. Порівнюючи картину з її графічним ескізом¹⁸, можна помітити, що деякі фрагменти малюнка перенесені з ескізу на полотно. Дроти, фігури людей передано графічними засобами, а коли наявне колірне рішення, то із загальної побудови картини видно, як Богомазов на практиці втілює свої теоретичні розробки. Так, ми бачимо, як лінії, що є в картині “дійовою кількістю маси”, утворюють різні форми: “Зберігання

лінії у межах Картинної Площини зачіпає питання про напрям лінії. Остання, переходячи в інші умови свого існування, у Картинну Площину певної форми, очевидно, повинна зовнішньо змінитися і трохи розійтися з напрямком лінії у природі: так, наприклад, у природі ця лінія може йти, нахилаючися справа наліво, натомість на Картинній Площині вона може дістати лише подібний напрямок, іноді зворотний і, дуже рідко, збіжний. Ця зміна напрямку походить від суми впливу ритму Картинної Площини”¹⁹.

У цьому творі Богомазов робить усі лінії об'єктів, що зображаються, не паралельними межах картинної площини, немовби ще раз перевіряючи на практиці висновки, здобуті внаслідок експериментальних дослідів з різними лініями. Самі ж об'єкти мають власні обмежувальні контури, які спрямовано до точки перспективного сходження картини. “Розглядаючи виразність кожної проведеної лінії і порівнюючи цю виразність між собою, неважко помітити, що <...> ця лінія найбільш виразна. <...> Тому що її рух, її ритм не збігаються ні з однією лінією ритму цих двох площин...”²⁰. Своєю спрямованістю лінії посилюють рух. Їхня виразність досягається розподілом маси, що наповнює: лінії розширюються в напрямку від початку до кінця руху.

Вирішуючи наступне завдання — передачу “динамізму форми”, О. Богомазов використовує барвисту наповненість фрагментів форм, у яких колірною масою насиченіша в частинах, спрямованих до центру руху. Пояснення доконечної потреби у використанні такого художнього прийому ми знаходимо в самого художника — у розділі «Зміст—Фарба»: “Прикладом згущення мас у куті можу вказати на гострий кут червоного чи білого даху, що виступає з-за дерев, які його затуляють. Прагнення маси до периферії Форми можна спостерігати на насипі, якщо, перебуваючи внизу, дивитися на його верхній край, котрий чітко вимальовується на фоні неба. Складніше спостерігати концентрацію маси у центрі Форми. Нероззбруньковане дерево дикої груші

розподілом своїх гілок дає згущення матеріалу в центрі та послаблює його до периферії²¹.

Таким чином, зображувальні прийоми, що їх використовує О. Богомазов у роботі «Трамвай. Львівська вулиця. Київ.»: вибір сюжету, виявлення в усіх живописних елементах картини внутрішнього динамізму, нерівномірна насиченість ліній, спрямованість їх до точки сходження у центрі полотна й живописне рішення, — усе підкорено основній ідеї твору, а саме зображенню руху різних об'єктів живої, неживої і механічної природи, що, безумовно, виявляє футуристичну визначеність картини. Однак лінії, що визначають рух у цьому полотні, виступають як конструктивний початок. Перетини і членування цих ліній створюють у просторі картини складну систему площин. Їхня формотворча роль у картині — ось той принцип, який узятو художником з кубістичного лексикону. Богомазов поєднує кубістичний підхід до створення форми, що вибудована лінією, із засадничою ідеєю — рухом, і це дає нам змогу розглядати його роботу як кубофутуристичний твір із «принципом тяжіння» до футуризму.

В іншому творі того-таки року, «Портреті дружини за читанням»²², простежується інакший кубофутуристичний складник.

На полотні зображено жінку, котра сидить, злегка нахиливши вперед голову, з аркушем паперу в руках. Розмір полотна близький до форми квадрата. Фігуру дружини художника частково зрізано краями полотна і розташовано на світлому нейтральному тлі, утвореному з трикутних форм із легкими тоновими нюансуваннями на краях. У тектоніці жіночої постаті головують трикутні форми, що перекликаються з формами, які формують тло. Це створює складну взаємодіючу структуру живописного полотна. У колористичному рішенні картини художник використовує відкриті пігменти, забарвлюючи ними частини форм. Такий художній прийом створює враження мозаїчності твору й інтенсивності колірної структури.

Композиційну структуру побудовано на замиканні її в полі картинної площини, створеному двома лініями, спрямованими всередину

простору. Одна з них подовжує лінію межі лівої руки, друга розташовується симетрично з протилежного боку.

Однак, якщо в попередній роботі («Трамвай. Львівська вулиця. Київ») використання художником у композиційній побудові такого принципу дає змогу вирішити задачу передання руху, то в «Портреті», формуючи у такий спосіб простір «картинної площини», він досягає статичності й рівноваги зображення завдяки застосуванню різноманітних округлих ліній і створення на їхній основі хвилеподібної системи ритмів. Композиція «Портрета» має центральньо-осьову симетричну побудову. Центральна вісь проходить крізь точку поєднання брів, лінію носа, підборіддя і точку з'єднання півкрукжя грудей. Саму лінію трохи нахилено праворуч, що дає змогу художникові посилити враження статичності зображення.

Система ліній у картині створює замкнені геометричні ритми, побудовані на вписуванні геометричних фігур одна в одну. У прямокутну площину полотна вміщена фігура жінки, закомпонована у трикутник, що своєю чергою формується з різних закруглених форм. Такий композиційний прийом наближає «Портрет» до взірців кубістичного живопису.

Зображення жінки складається з кількох узагальнених законтурених пласких колірних форм, розбитих на дрібніші фрагменти. Дотримуючись своєї теорії, О. Богомазов і в цій роботі використовує систему непаралельних ліній, розташування яких додає зображенню певного внутрішнього руху. Зокрема, це можна помітити, аналізуючи і моделювання, і геометричну побудову обличчя жінки. Система спрямованих вістрями додолу трикутників, що формують обличчя, шию і частково комір, дозволяє надати зображенню голови рух, орієнтований донизу, до аркуша паперу. Динаміка живописних елементів посилюється інтенсивнішим за кольором зображенням губів.

Тут слід зауважити, що художник унаочнює теоретичне положення про значення інтервалів у живописі. О. Богомазов у цьому полотні використовує їх у кількох видах. В одному випадку — це використання інтервалів



Жіночий портрет. 1915.



Портрет дружини за читанням. П, ол., 71×58, 1914

у системі колірних плям, де червоно-оранжеві фарби голови і рук чергуються з бузково-фіолетовими у корпусі фігури, рукавах й аркуші паперу. В іншому випадку — це система тонових інтервалів, що будується на чергуванні барвистих плям різної інтенсивності. У зображенні темних частин голови, рук і торсу, відтінених світлими формами коміра, рукавів й аркуша паперу, цей прийом повторюється. Поєднання різного роду інтервалів допомагає художникові з'єднати формотворчі первинні елементи в єдиний образ. Їх вирішено в тих самих принципах розташування ліній на картинній площині та створення колірного й лінійного ритмів, інтервалів і тонувань окремих частин, що потрібні для досягнення динамічного ефекту. «Ці інтервали <...> повинні також, як і елементи, враховуватися у своєму ритмічному поєднанні та впливі, повинні, поєднуючись, давати одне загальне ритмічне ціле...»²³.

Аналізуючи цей твір, ми стикаємося з цікавим, на наш погляд, фактом. Використовуючи площине рішення окремих форм, О. Богомазов ще не може повністю відмовитися від світлотіньових моделювань і в ряді випадків вдається до колірно-тонового зафарбовування, створюю-

ючи об'ємні форми обличчя, зачіски, торсу. Порівнюючи «Портрет дружини за читанням» із «Жіночим портретом»²⁴, виконаним на рік пізніше, ми спостерігаємо, як художник цілком відмовляється від об'ємних моделювань, застосовуючи лише площинні побудови.

У «Портреті» 1914 року мистець, послугуючись розробленими ним художньо-образними прийомами, створює полотно з чітко вираженою кубістичною домінантою, де основною є живописна форма. Її виявленню підкорено композицію твору, побудовану на вписуванні одна в одну геометричних форм: квадрата, трикутника, кіл. У колористичному рішенні, фарбуванні обличчя й рук портретованої, у насиченні активними кольорами використовується один із принципів кубістів: «освітлювати, — означає розкривати; забарвлювати — підкреслювати спосіб розкриття»²⁵. Разом з тим, художник у цій роботі досягає динаміки пластичної форми шляхом застосування лінійних і колірних ритмів та інтервалів, посилення окремих живописних елементів тонуванням і колірними розтяжками.

Твором, у якому найповніше відбилися чільні живописні принципи О. Богомазова, можна назвати картину «Монтер»²⁶. Це полотно

датовано 1915 роком. Роботи цього року нам здаються досить цікавими, оскільки вони, виконані невдовзі після написання теоретичного трактату, на наш погляд, можуть розглядатись як доповнення або ілюстровані додатки до тексту праці «Живопис та елементи». Припускаємо, що воно експонувалося на шостій весняній виставці картин і скульптури 1916 року в Києві. У каталозі виставки під номером 33 зазначено роботу О. Богомазова «На телеграфному стовпі», що може відповідати сюжетові «Монтера», який розглядається нами далі.

Обране О. Богомазовим полотно має найоптимальнішу, на думку художника, форму квадрата: «яка ж форма Картинної Площини найбільш зручна? Я вважаю квадратну форму та ближчий до неї найбільш зручними. Квадрат закінчений у своїй формі, і напруга його площин найбільш рівномірна»²⁷. Слід зауважити, що для живописних творів художника 1914–16 рр. квадратний або наближений до нього формат полотна є найпоширенішим.

Погляд глядача фіксує зображений сюжет з нижньої точки. Лінія обрію відсутня. Практично все поле картини займає зображення неба, виконаного світло-голубим кольором, що наближається до білого. У центральній частині змальовано телеграфний стовп, до якого зусібіч сходиться велика кількість різних за товщиною, спрямованістю і розміром ліній дротів. У верхній частині стовпа художник розмістив схематичну фігуру людини. У правому куті дві похилі площини відтворюють форми будівлі. З протилежного боку, врівноважуючи зображення, розташовано невеликий, витягнутий по горизонталі трикутник інтенсивного тону.

Композицію цього твору, як і попередніх проаналізованих нами творів, побудовано за принципом трикутника, що утворюється спрямованістю ліній і площин усередину картинної площини. Змістовний і композиційний центр зображення розташовано на осі, що похилена і зміщена вліво від геометричного центру. Вона збігається із зображенням витягнутого вгору й усіченого телеграфного стовпа.

Лінії дротів сходяться на фігурі людини в центрі полотна. Кути посилені тоновими розтяжками, що додає їм динамічності, і спрямовані також у бік людини. Отже, людина на стовпі є основним композиційним центром картини, до якого спрямовано рух усіх форм. Фігуру людини вирішено набором невеликих плоских трикутних форм із образним моделюванням, що важко читається. Інтенсивність тону, з якою зображено ці форми, робить фігуру «монтера» візуальною домінантою картинної площини.

Картинне поле насичено динамікою. Численні лінії, що зображують дроти та окреслюють форму будівель і телеграфного стовпа, художник розташовує не паралельно одна одній і тим площинам, які вони утворюють. О. Богомазов, уміщуючи сильні за кольором тоновим наповненням площини в нижній частині картини, створює візуальний підмурівок, з якого зростає спрямована вгору динамічна форма телеграфного стовпа.

Створюючи ритмічне розмаїття, художник посилює тоном окремі частини площин, створені перетином ліній дротів, з яких сформовано небо. Значною мірою вони орієнтовані до композиційного центру картини. У тонуванні цих фрагментів мистець дотримується принципу контрастів, згідно з яким слабкі й сильні частини зображення конче слід чергувати. Площина набуває вигляду шахівниці, виконаної з неправильних багатокутників.

Цілісність твору підкреслюється вибраною автором скупкою кольорною гамою, де більшість зображених елементів виконано різними за силою тонами синього кольору, що створює, попри внутрішню динаміку картини, особливий візуальний стан рівноваги.

У цьому творі О. Богомазов, застосовуючи невелику кількість складових форм, лаконічні кольорні моделювання, досягає максимальної сили передачі «естетичного хвилювання від об'єкта зображення». У картині «Монтер» художник використовує більшість зі своїх теоретичних розробок, і це дає нам змогу залучити її до програмних творів.

Однак було б невдячною справою шукати в кожній роботі О. Богомазова елементи кубізму або футуризму і з'ясувати, який складник у його кубофутуризмі переважає — рух або

форма. О. Богомазов знайшов свою формулу кубофутуризму, якій були властиві внутрішня експресія і глибокий ліризм. Ці якості й надалі визначатимуть усю творчість художника.

- ¹ Цит. за вид.: Коваленко Г. Александра Экстер. — М., 1993. — С. 59.
- ² *Nakov A. De l'expression futuriste au formalisme construit// Alexandre Bogomazov.* — Toulouse, 1991. — P. 13–24.
- ³ *Горбачов Д. О. Не для грошей народжений, або Логіка краси//Хроніка 2000.* — 1992. — С. 130.
- ⁴ Там само. — С. 131.
- ⁵ «Виставка акварелей и рисунков М.А. Врубеля» відбувалася в Києві у квітні 1910 р.
- ⁶ *Горбачов Д. О.* Цит. пр. — С. 131.
- ⁷ Там само. — С. 137.
- ⁸ Картина перебуває в колекції Albright Knox Art Gallery. Buffalo N. Y.
- ⁹ ЦДАМАМ України. — Ф. 360. — Оп. 1. — Од. зб. 34. — Л. 38.
- ¹⁰ *Экстер А.* Новое во французской живописи//Искусство. — № 1–2. — 1912. — С. 34–44.
- ¹¹ *Наков А.* От футуристической экспрессии к конструктивному формализму//Искусство. — 1991. — № 1. — С. 70.
- ¹² *Тугенхольд Я.* Виставка в городском музее. Киевская мысль. — 1916. — 18 декабря. — С. 3.
- ¹³ Робота була репродукована в каталозі: *Alexandre Bogomazov/Toulouse, 1991.* (Авт. упор. А. Наков) під назвою «Поїзд», але, на нашу думку, цей твір зображує автомобіль, що рухається нічними вулицями. Зберігається у приватному зібранні.
- ¹⁴ Робота перебуває в колекції НХМУ.
- ¹⁵ О. Богомазов. Живопис та елементи. — К. — С. 59.
- ¹⁶ Робота зберігається в зібранні Я. Богомазової-Іваннікової.
- ¹⁷ Картина зберігається в колекції В. Дудакова.
- ¹⁸ Графічний лист «Вулиця», 1914 р., зберігається в зібранні І. Диченка.
- ¹⁹ О. Богомазов. Живопис та елементи. — С. 48.
- ²⁰ Там само.
- ²¹ Там само. — С. 59.
- ²² Зібрання Г. Івакіна.
- ²³ О. Богомазов. Живопис та елементи. — С. 76.
- ²⁴ Зібрання Рубінштейна, Москва.
- ²⁵ *Глез А., Метценже Ж.* О кубизме. — М., 1913. — С. 58.
- ²⁶ Зібрання Б. Свешнікова.
- ²⁷ О. Богомазов. Живопис та елементи. — С. 54.