

ОЛЕНА КАШУБА-ВОЛЬВАЧ

### З ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА: НОТАТКИ ХУДОЖНИКА «ПРОБЛЕМА ПОРТРЕТА»

### THEORETICAL LEGACY OF OLEKSANDR BOHOMAZOV: THE ARTIST'S NOTES IN *THE PORTRAIT PROBLEM*

УДК 75.01/75.03 Богомазов

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294836

**Олена Кашуба-Вольвач**

Кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
провідний науковий співробітник  
відділу культурних стратегій,  
ініціатив і технологій,  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України  
e-mail: helen.kashuba@gmail.com

**Olena Kashuba-Volvach**

Ph.D. in Art Studies,  
Senior Research Fellow,  
Leading Researcher in the Department  
of Cultural Strategies,  
Initiatives and Technologies,  
Modern Art Research Institute,  
National Academy of Arts of Ukraine  
orcid.org/0000-0002-2753-7428

**Анотація.** Публікація теоретичного тексту Олександра Богомазова «Про портрет» (1915–1916) є частиною великого рукопису «Думки про мистецтво», який художник написав як продовження теоретичної праці «Живопис та елементи» (1914). Теоретичні дослідження були невід’ємною частиною його мистецької практики. В картинах та графіці Богомазов розробляє низку власних прийомів, що дають змогу не лише передавати динамічні стани зображуваних об’єктів, а й створювати враження інтенсивної динамічної напруги та відтворювати відчуття руху. Головний акцент в творах зроблено на психологічному сприйнятті відчуття цього руху з боку глядача. Тому подальші теоретичні розвідки поглиблювалися у бік візуалізації природної енергії об’єктів, що і втілювалося у новому тексті «Думки про мистецтво» (1915–1916). За допомогою методу аналітичного розбору живописного твору О. Богомазов вибудовує свою мистецьку теорію як еволюцію живописних елементів. Значущу роль у творчій практиці художника займав портретний жанр, тому важливо дослідити частину теоретичних текстів, присвячених розумінню цілей та живописних завдань, які постають перед художником під час створення портрета.

**Ключові слова:** теорія портрета, творчість Олександра Богомазова, психологія мистецтва, модернізм в Україні.

**Постановка проблеми і мета дослідження.** Мистецькі твори Олександра Богомазова давно привертають увагу дослідників і отримали належну оцінку в наукових та науково-популярних розвідках. Проте при вивченні творчого спадку Богомазова дослідники неминуче стикаються з такими проблемами, як визначення загального авторського замислу та розуміння логіки формоутворення.

Вирішення цих питань стає можливим при дослідженні теоретичних праць художника, які в своїй більшості ще не отримали належного розгляду в мистецтвознавстві. На сьогодні в активному доступі для дослідників є теоретичний текст О. Богомазова «Живопис та елементи», який він створив 1914 року [3; 4; 5] та деякі окремі праці [1]. Знайомство з теоретичними текстами свідчить, що до осмислення деяких тем художник повертався неодноразово, і но-

татки з одного й того ж питання можуть перебувати у різних архівних документах. Тому публікація текстів з різних архівних документів за вибраною темою має наукову цінність.

**Методи дослідження.** Використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу.

**Наукова новизна.** Науковці в достатній мірі висвітлювали теоретичний текст О. Богомазова «Живопис та елементи» (1914) та неодноразово публікували його, хоча й досі ця праця не отримала глибокого аналітичного дослідження. Інші тексти 1915–1916 років й досі в цілому маловідомі у наукових колах, комплексно не досліджені та не опубліковані. У статті вперше до наукового обігу введено цінний архівний матеріал «Проблема портрета» (1915–1916) з теоретичної спадщини О. Богомазова.

**Виклад основного матеріалу.** Олександр Богомазов — художник, який у своїй творчості поєднав всю багатомірність та розмаїття тенденцій українського модернізму. В своїй мистецькій практиці він послідовно випробовував стиль модерн, кубізм, футуризм. Поєднання здобутків кубізму і футуризму дозволили створити сміливі й оригінальні кубофутуристичні твори, в яких художник виробив власний спосіб побудови форм на картинній площині. Самобутні кубофутуристичні твори, що справляють враження динамічної напруги і передають відчуття руху, стали втіленням національної версії цього напрямку.

Власна, впізнана творча манера Богомазова сформувалася у 1913–1914 роках під час роботи над теоретичною працею «Живопис та елементи» (1914), в якій він вперше сформулював ідею першоелементів мистецтва. Концепцію «елементів мистецтва» Богомазов розробляв та удосконалював у теоретичних дослідженнях протягом всього свого творчого життя.

Навесні та влітку 1914 року художник плідно працював над рукописом «Живопис та елементи». Богомазове дослідження «Живопис та елементи», а саме вивчення об'єктивних чинників впливу мистецького твору на глядача, можна окреслити фразою «ми бачимо те, що відчуваемо». В результаті теоретичних та мистецьких практик Богомазов доходить висновків, що художнє уявлення не повинно відповідати реальному об'єкту, а поставати із певних емоційних відчуттів і фізіологічних особливостей художника та глядача. Він утверджується в думці, що «творчість має стати психофізіологічною, вона повинна зображувати, як особистість відображається в індивідуальності і наскрізь просякає останню — зображувати особисте враження як органічне відлуння, будь-яку річ як настрій, який вона викликає; зовнішній процес повинна вона перетворювати на мозковий акт» [7, арк. 2].

Стилістична манера художника у 1914–1916 роках стрімко змінюється у бік формалізації складових картини, коли він розробляє низку власних прийомів, що дають змогу не лише передавати динамічні стани зображуваних об'єктів, а й створювати враження інтенсивної динамічної напруги та відтворювати відчуття руху незалежно від того, пов'язане воно з конкретним об'єктом чи існує саме по собі. Головний акцент в творах робиться на психологічному сприйнятті відчуття цього руху з боку глядача. Тому подальші теоретичні розвідки поглиблювалися у бік візуалізації природної енергії об'єктів, що і втілювалося у новому тексті «Думки про мистецтво» (1915–1916). За допомогою методу аналітичного розбору живописного твору О. Богомазов вибудовує свою мистецьку теорію як еволюцію живописних елементів. Перша частина зошитів під загальною назвою «Думки про мистецтво» написана в Києві 1915 року, праця над наступними частинами тривала на Кавказі у 1915–1916 роках<sup>1</sup>.

Робота над теоретичними текстами потребувала численних експериментів із кольором та формою. Художник проводив практичні досліді із психологічним впливом елементів жи-

<sup>1</sup> ЦДАМАМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 157 та спр. 158. Художник продовжував роботу над цією працею і у 1920-х роках, зазначаючи в усіх автобіографіях, анкетах і послужних списках, що в 1914 році була написана тільки перша частина.

вопису на глядача залежно від їхньої форми, кольору та місця на площині<sup>1</sup>. В пластичних ідеях Богомазова відлунують концепції екзистенціальної суб'єктивності Фридриха Ніцше<sup>2</sup> [9, р. 86] та інтуїтивізму Анрі Бергсона<sup>3</sup> [2, арк. 96–97]. У кожній із них Богомазов шукав відповіді на свої запитання. Можна сказати, що в Богомазовому «Живописі та елементах» і в наступних текстах 1915–1916 років превалює позитивістський погляд у викладенні власної мистецької теорії, яка постає у вигляді поєднання логічного осмислення та емпіричного пізнання живописної природи творчості в єдиному методі. Бергсонівський інтуїтивізм виявився співзвучним ідеям Богомазова щодо можливостей перевтілення естетичного хвилювання художника «в знаки мистецтва» [4, с. 17] і підштовхнув його до створення власних теоретичних понять, як-от «творче передчуття» й «естетичне хвилювання художника», які, поєднуючись у мистецькій практиці, породжують творчий досвід художника. Шлях до істинного мистецтва для Богомазова передусім починається з вчування та естетичного хвилювання, що виникають у митця за першого знайомства з натурою.

Теоретичний доробок художника в цей час доповнюється статтями «Про портрет. Цінності форм людського обличчя. Три стадії у розвитку портрета», «Про символи предмета. Про живописну мову. Про пластичну думку та її розвиток» [2], «Закон заміщення» та «Зміна видимого забарвлення» [7] тощо.

Важливим жанром для творчої практики художника був портрет. Тому розділи, присвячені різним аспектам його дослідів цього жанру, є важливими у розумінні загальної мистецької практики О. Богомазова.

Підготовлені до публікації тексти О. Богомазова були написані приблизно в один період — у 1915–1916 роках. Рукописи зберігаються в ЦДАМЛМ України в особовому фонді художника (№ 360). Документ «Проблема портрета» (спр. 158, арк. 2–12), датований в описі фонду 1915–1916 роками, є частиною великого тексту «Думки про мистецтво», що його автор виклав у дев'яти зошитах. Інші документи — це фрагменти текстів із рукопису «Окремі нотатки з мистецтва» (спр. 165, арк. 8, 10), датованого в описі 1916 роком. Документи публікуються у перекладі з російської мови, який зробила Вікторія Назаренко. При перекладі збережено оригінальні скорочення слів, їх відновлено у квадратних дужках у тому значенні, яке випливає з контексту речення та вивчення інших документів фонду.

**Висновки.** Теоретичний спадок художника-теоретика Олександра Богомазова на сучасному етапі розвитку вітчизняного мистецтвознавства вводиться до широкого наукового обігу і дозволяє переосмислити значення творчості митця, який на початку ХХ століття започаткував нове мистецьке бачення та передбачив відкриття, які трансформують європейський та український живопис. Богомазов бачив світ крізь призму мистецтва і належав до найкращих представників українського та світового авангарду.

---

<sup>1</sup> Прикладом такого дослідження є «Зошит із мистецько-практичних досліджень взаємодії форми та кольору». Рукопис є одним з документів, із яких сформовано справу, що зберігається у ЦДАМЛМ України (ф. 360, оп. 1, спр. 189 [6]; докладніше про цей документ див. [8]).

<sup>2</sup> Першим дослідником, який звернув увагу на цей факт, був Андрей Наков. У листах до дружини Богомазов неодноразово згадував книжки Ф. Ніцше «Так говорив Заратустра» і «Людське, занадто людське».

<sup>3</sup> Посилання на знайомство із книжкою А. Бергсона «Творча еволюція» занотовано у рукописі «Думки про мистецтво», а також у листі О. Богомазова до дружини В. Богомазової-Монастирської від 5 березня 1916 року (ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 201).

**Додаток № 1**

Справа 158 «Думки про мистецтво». Розділи 5–9

[Про проблеми і стадії розвитку портрета, символи предметів та розвиток пластичної думки, площину картини та форму як відображення суми вражень.]

Автограф. Зошити. 1915–1916. 5 документв. 97 арк.

Зміст V зошита.

Про портрет. Цінність форм людського обличчя. Три стадії у розвитку портрета. Про символи предмета. Про живописну мову. Про пластичну думку та її розвиток.

Відгук: Слабо, повторюється

Продумати: про портрет

*Проблема портрета*

В портреті ми у найбільш різкій формі наштовхуємося на суперечність між перетворювальним началом мистецтва і традиційною цінністю форми у нашій свідомості. Ми зрештою легко миримося зі зміною всіх інших об'єктів пластичного світу, але ніяк не можемо пробачити художнику зміни нашої власної форми, нашого обличчя як такого. Ми надто любимо себе, своє власне і врешті-решт особистість людини у тому вигляді, як вона склалась у своєму матеріальному вигляді завжди лишається для нас найвищою цінністю, хоча би ми й прагнули спекатися її всіма логічними міркуваннями. Наше Я не погодиться на те, щоб з його тілесної фізіономії створили якісь відірвані форми, які у своїй сумі далеко відлегли від дійсного об'єкту. Художник і мистецтво не можуть тому не враховувати певної схожості, тобто того, що, власне, і складає сутність поняття: «Портрет». Звідси виникає нібито певна суперечність з тією зміною об'єкта, яка червоною ниткою проходить через всю цю працю. Здається, що в портреті потрібен нібито якийсь компроміс, що необхідно зробити поступку традиції, що зазвичай порушує вже цілісність і в усякому разі ставить Портрет якимось окремо, збоку. Це необхідно і дуже важливо з'ясувати. Тут я пробую наскільки можливо повніше знайти і довести, що дані, які виправдали б і Портрет в сенсі схожості і не створювали б суперечності із загальним напрямом всієї праці. Що складає портрет і чим він себе стверджує? Від портрета ми вимагаємо проявів життя у найвищому його напруженні, щоб мистецтво, яке його відобразило, було настільки глибоким і спиралося на досвід, що змогло б умістити в обличчі людини всі свої одкровення, всю свою потужність і глибину, але з такою умовою, щоб форма, яка приймає цей зміст, не змінювалась, не розпорошувалася б на форми менш довершені. Відмовитися від того, що обличчя людини є не довершена для нас форма, що може бути щось більше, для нас неможливо з тієї простої причини, що ми його не знаємо. Найбільше, що допускає наша свідомість, це часткова довершеність його частин, але загальний зв'язок їх і їхні взаємини мають бути непорушними. Щоправда, це спричиняє величезне утруднення творчої думки, але це ще не доказ неможливості. Довершена форма, якою є обличчя людини, не може не вимагати для себе і найвищого напруження і чуйності у поводженні з матеріалом мистецтва. (Іл. 1)

Перед нами два беззаперечних твердження: 1) неодмінна цінність дійсного об'єкта як носія всіх прийнятих цінностей, і друге) його незаперечне життєве право у нашій свідомості. Ми не можемо мислити людину поза її тілесними ознаками, поза її обличчям як найголовнішою рисою всього її цілого. Ми миримося з відсутністю рук, ніг, частини всього тулуба, але обличчя... ні... цю цінність ми не можемо відкинути, тому що з нею найтісніше пов'язані всі наші найкращі бажання, устремління тощо і в ньому все фіксується наше життя. І як відображення цього життя, як певна його матеріалізована форма Обличчя є непорушне начало. Страждання, радість, допитливий погляд, надія, похмурий страх, картання — все в ньому. Якщо ми змінювали форми інших, другорядних об'єктів пластич[ного] світу, то це ми роби-

ли лише для того, щоб якомога яскравіше представити нашому Я людині ті цінності, якими вона може і має володіти. Якщо ми вносили в них свою індивідуальну організацію, якщо ми за речовим шукали відображення вищого смислу, то знову ж таки з поваги до самого себе, до того цінного, що закладене в нас самих. Ми знищуємо форму другорядну лише для того, щоб наша головна форма, наша Людина, могла знайти в ній своє відображення і задоволення своєї творчої організації. В цьому смисл знищення другорядних форм і тільки це виправдовує їхнє знищення у мистецтві. Що ж ми хочемо, що будемо мати якщо знищимо свою власну форму, в ім'я якої, глибшої досконалості, ми будемо поєднувати знищені частини чи вводити в них нові. Що вище цієї форми у нашій свідомості, де той зразок який ми могли б наслідувати? Наше втілення божества не йде далі втілення його у людських же формах, з людським же обличчям, і єдине, що ми змінюємо, це його внутрішню силу, якою і наділяємо, принаймні уявою, божественними чарами. Ми боготворимо людське обличчя, бо не знаємо іншої форми більш довшеної. Лице Людини є носієм усіх її психологічних цінностей, всього її минулого, теперішнього і майбутнього. Зруйнувавши його, ми руйнуємо в ньому і єдність усіх цих часів. Усе це закликає до збереження його індивідуальної форми, але це ж вказує і ті складні, але глибокі шляхи, які повинні пролягати до нього, щоб мистецтво могло повністю виражати в даній формі всю глибину свого проникнення.

Зі зруйнованих другорядних форм, визначаючи сили, що в них діють на наше Я, ми знаходимо дедалі тонші й глибші способи їх організації та наближаємося до найскладнішого завдання мистецтва, до організації сил обличчя людського, до його Портрета, до виявлення тої величезної і близької нам цінності, яка захована в ньому. І тут, як і раніше шлях нашого визначення цінності пролягає через звичне, суто зорове відчуття об'єкта, від якого у нас уже і створюється те чи інше враження, яке вже є не самим об'єктом, а чимось, що ніби говорить через нього. І відповідно до цього буде два портрети: портрет, що має зовнішню схожість з об'єктом і живе тільки цим зовнішнім і портрет, що має внутрішню схожість, відповідно до тих даних які ми маємо від вторинного враження. Звідси також ясно, що і шлях розвитку Портрета має спочатку пройти першу стадію зовнішнього збігу, стадію можливо близького наближення до об'єкту, те, що у нас прийнято виражати поняттям «як живий» маючи під цим на увазі цілковиті збіги із зовнішніми ознаками об'єкта. Це також необхідно пройти, щоб дізнатися нарешті, щоб зрозуміти, що зовнішні ознаки мають лише свою певну, відносну й обмежену цінність. Це необхідно для того, щоб, дійшовши таким шляхом до межі зовнішньої ознаки, мистецтво усвідомило б нарешті, що тут глухий кут, і що істинний шлях лежить дещо збоку. Друга стадія Портрета виводить мистецтво зі створеного глухого кута на нову широку і світлу дорогу і вказують напрямом, в якому кінцева мета зоріє далеким вабливим ідеалом. Мистецтво нескінченне і весь смисл його життя полягає у невпинному відкритті нам нових творчих цінностей із вказанням зоріння ідеалу, шляхів до нього, але в жодному разі не останнього довшеного слова, самого ідеалу. Тоді, коли це настане — мистецтво буде вже мертвим. Але в цілому, мистецтво, як ідея, ніколи не може померти, завжди буде жити, адже шляхи його досконалості безкінечні і всі сходяться у своєму кінцевому ідеалі — в Божественній Мудрості. З огляду на обмеженість і недосконалість людського Я шлях мистецтва ділиться в людській свідомості на окремі етапи, які для свідомості, що не тямить ідеї Мистецтва, нерідко здаються окремими, глибоко різними і навіть суперечливими. Все це виходить з неоднакової оцінки факторів, які характеризують даний етап Мистецтва, від перебільшеного чи применшеного їх значення, невміння відшукати істинного напряму сили, що їх організує. Для тих впертих, хто не хоче визнати дійсного значення організуючої сили у факторах окремих етапів мистецтва, для тих подальший шлях мистецтва відхиляється і приходиться у глухий кут, щоб у стражданнях і жахові від утвореної тут порожнечі здобути істинний шлях наступного етапу і знову побачити радісне світло вабливого ідеалу. І так від етапу до етапу — в

нескінченість Божественної Мудрості!.. Я кажу: сучасний портрет у своїй першій стадії зайшов уже в глухий кут, і поза зміною свого шляху, поза чесним, щирим визнанням організуючих його фактори сили цього виходу немає. Тут мистецтво померло, бо звідси не видно вабливого світла його ідеалу, тут вельми слабне організуюча сила і звідси немає шляхів, по яких людина могла би знову полинати у Нескінченність.

Я виводжу його. Я вказую йому новий шлях, де організуюча сила здобуває свою повну напруженість і в усякому разі позначає новий етап. Його правдивість у тому, що не тьмяніє на цьому шляху Божественний ідеал Мистецтва, а розпалюється яскравішим, вабливішим полум'ям. Це, Неопалима Купина, що являється нашому духу, близькість її можна відчувати, але підійти впритул неможливо.

Я кажу, що Портрет, у своєму найкращому смислі, має перейти і переходить у другу стадію свого розвитку. У руїнах першого ми здобудемо забуті цінності і вдихнемо в них життя силою організуючої волі.

Обличчя люди, яко прекрасна і найдовершеніша форма, найцінніша для нашого Я, несе в собі безліч прихованих сил, сума яких дає нам індивідуальність. Художники намагалися вдосконалити зовнішню форму і прийшли до мертвого канону краси, мертвого тому, що подальший рух заперечувався. Художники відкинули канон і прагнули лише до можливо точної передачі зовнішньої форми індивідуума і зайшли в глухий кут обмеженості форми. А чутливіші прийшли до усвідомлення того, що за формою є щось інше, вище. Склалася суперечність між формою і змістом, але влада форми, підкріплена відсутністю ясного усвідомлення про організуючу силу, перемогла чи вірніше на час затримала вирішення суперечності. Мистецтву потрібен був час, щоб у свідомості художника ясно окреслився і певно розвинувся паросток організуючої сили, щоб відбулася певна переоцінка всіх чинних окремих факторів і тільки після цього суперечність, що склалася у мистецтві, між формою і змістом могла бути певною мірою висвітлена і в цьому світлі позначився і шлях її вирішення.

Організуюча сила вказала нам на важливість вторинного враження, на значення і зв'язок між діючими силами, на значення портрета і симетрії, на органічний зв'язок між елементами Мистецтва, на їх трансформуюче значення при фіксації нашої творчості, на все буття Картини, як на окремий живий організм... все це розкрито організуючою силою і тепер ми стоїмо перед вирішенням питань з організації сил у найвищій, найціннішій для нас формі — в Портреті.

[\*]

Вирішення всіх питань буде покоїтися на формі й кольорі, на найвищому і найбільш напруженому й точному обліку діючих у них сил. Обличчя людське є певна типова форма в якій, включені дрібні форми, утворюючи різноманітні поєднання, вступаючи з ними в ті чи інші контрасти, поєднуючись з усією загальною формою утворюють загальну суму своєї дії — індивідуальність обличчя. (Іл. 2–1, іл. 2–2)

Перше враження — видима зовнішня форма обличчя, друге — дещо приховане за цими формами, при чому кожна окрема форма несе й окремий складник з усієї суми сокровенного. Ми знаємо людей добрих і злих, веселих і з печаттю страждання, сумних, задумливих тощо, тобто кожна з них несе на собі більш чи менш певний психологічний відбиток, який і є результатом вторинного враження. Звідки ця сума? Вона склалася з дії кожної окремої форми обличчя, з їх поєднань, при чому поєднання всіх окремих складників обличчя в загальну суму залежить від глибини нашого проникнення за межі зовнішньої форми, від ступеня діючих в них сил. Звідси різне розуміння того самого обличчя, факт нібито малопомітний, але важливий для нас тим, що він ясно позначає шляхи до подальшого вирішення поставленого питання. Перед нами ясно постають окремі сили в людському обличчі, можливість їх визначення і свідомої організації. Кожна окрема форма, чи то око, ніс, брови, яка-небудь зморшка,

різка риса тощо, все, постаючи перед нами у своїх зовнішніх різноманітних ознаках, створює в нашому вторинному враженні від цих ознак психологічну силу різної якості. Матерія обличчя говорить про дух цього обличчя й таким чином через видиму зовнішню форму струменить в нашу свідомість відчуття своєї прихованої сили. Якщо ми близько підійдемо до цих сил через ясне уявлення їх собі, через можливо якнайповнішу якісну оцінку кожної окремої сили, то ми будемо близькими до їх організації. Складність цієї організації в тому, щоби якомога чистіше визначити психологічний відтінок кожної форми і якомога ясніше віддалити в своїй свідомості зовнішню форму і те вторинне враження, яке й створює у нас психологічний відтінок сили. Треба зуміти побороти владу зовнішніх ознак форми підвестися над нею, щоби відшукавши в ній шляхи через які особливо сильно струменить цей психологічний відтінок сили знайти в своєму живописному матеріалі необхідні засоби для його вираження. Ми залишаємо основну форму, ми можливо трохи змінимо її в бік більшої її типовості, але ми не знищимо її цілком, тому що тоді ми зведемо її в розділ нижчих форм. Ми не можемо цього зробити, бо все обличчя є найбільш досконала для нас форма в усьому пластичному світі. Але коли ми торкаємося змісту форми, схованої в ній сили, то наше право організувати її лишається за нами і тут ми можемо якнайповніше проявити свою творчу волю, своє інтуїтивне проникнення: ми можемо керувати змістом форми. У нас є колір. Він найбільш яскраво виражає зміст форми і до нього ми маємо звернутися. Враховуючи психологічні відтінки кольору, його контрасти і поєднання з іншими ми будемо шукати найбільш потрібне вираження в кожній формі. Я цілком відкидаю звичайний колір обличчя, те що ми називаємо кольором тіла, відкидаю тому, що ця суто зовнішня ознака нічого не говорить більше про сам об'єкт, опирається вторинному враженню і зводить Портрет на звичайний щабель копії. Наш же портрет в жодному разі не є копією, тому що під поняттям «копія» мається на увазі торжество зовнішніх ознак об'єкта, але жодним чином не внутрішніх.

Колір тіла говорить більше про його фізичне життя, але дуже мало про життя духу, він зводить життя форми до звичайної матерії, до першого враження від об'єкта і для художника-творця і для глядача є початком, що затьмарює вторинне враження. Кольори всіх окремих форм будуть поєднуватися тепер на підставі сили психологічності своїх відтінків і тому звичайні взаємини між тонами обличчя тут не годяться. Це вищий щабель організації і на ньому і він має тривати за головної допомоги найбільш змістовного і багатого елемента Кольору... Тут потрібне вище напруження інтуїції художника, оскільки хоч трохи невгаданий тон знищить всю організацію. Вона надзвичайно ніжна, але в ніжності своїй несе надзвичайну виразність. (Іл. 3, іл. 4)

Для прикладу візьмемо форму лоба в людському обличчі й постараємося згадати яке багатство вираження несе в собі ця форма. Є лоби вперті, добрі, відкриті, обмежені і т. д. словом ми маємо дуже багатий вибір їхніх виразів. Уявіть собі, що в даному людському обличчі визначили психологічний відтінок лоба, як форми. Як образом це виразити? Ви бачите цю форму і ця форма певно говорить вам. Ви шукаєте ті ознаки в яких ця найбільше висловлює себе. Ви знаходите їх в усій пластичній побудові форми, в її більшій чи меншій скульптурній виразності, справа в тому, що в обличчі людському особливе значення має саме ця скульптурність: на хвилину уявіть його собі пласким і ви будете вражені бідністю. Ця скульптурна виразність надає особливої цінності даній формі лоба і в цьому ми маємо зайвий доказ необхідності її збереження. Визначивши у себе ступінь необхідності скульптурної форми ми вливаємо в неї певний зміст кольору. Форма + колір мають давати силу тотожну з отриманою нами у другому враженні.

\*\*\*

Третя, найважча але і найглибша стадія розвитку Портрета лежить в повному знищенні ознак зовнішньої подібності з об'єктом. Друга стадія лише готує до цього переходу і в ній

напруження форми досягає вищої межі, тої межі про яку говорилося вище в розвитку форми. Окрема форма в портреті, розвиваючи свої якості в нашому враженні досягає тої межі в якій подальший її розвиток відповідно до зовнішніх ознак уже не може продовжуватися без внутрішньої, досить сильної суперечності з отримуваним враженням. Коротше: друга стадія виявляється далі надто статичною.

Правда, замість об'єкта, людського обличчя, на Карт[инній] Пл[ощині] з'являється зовсім щось не схоже і навіть дивне: поєднання якихось форм, ліній і плям. Вся дивина ґрунтується тут на тому, що ми надто звикли до іншого «портрета», який говорить більше очам, а не почуттю. Ми звикли бачити в такому «портреті» обличчя людини, тобто поєднання певних форм і в певному ж порядку. Тепер я знищую це і у мене всі підстави для цього в наявності. По-перше, збереження форм обличчя, що виражається у зовнішніх ознаках суперечить самій сутності вторинного враження. Адже нам саме дороге це враження, оскільки тільки в ньому цінність об'єкта, а це враження не має певного образу, в ньому він відсутній. Ми бачимо обличчя, очима, але хіба очима ми дізнаємося, що ця людина добра, чи зла, розумна чи дурна тощо? Ні — це наше вторинне враження і тільки на підставі нього ми й можемо будувати свою роботу. Природно виникає питання: чому ж не можна виразити добрий і приємний вираз очей даного індивідуума збереженням зовнішніх ознак цих очей, збігом їхньої форми з об'єктом? Звичайно можна, але як ми бачили тільки до певної міри, до тої межі в напруженні форми, яке ще не викликає помітної суперечності. Далі ми повинні відмовитися від зовнішньої форми, відкинути її як уже непотрібну і шукати нових форм і їхніх поєднань, які давали б тотожне враження. Це не означає що наші поєднання будуть саме створювати «враження добрих очей», що глядач побачить там такі очі, але він може відчутти їх близькість, якщо він досить тонко може підсумовувати окремі складники картини. Адже нам важливо передати враження тієї прихильності, тієї м'якості яке уміщено в даному прикметнику, так би мовити його музичний акорд. Вся складність розуміння такого твору полягає в тому, що ми надто звикли до предметного і чисте враження поза певним образом для нас дуже складне. Ми не можемо ще насолоджуватися твором живопису, не гвалтуючи свою уяву певним предметом, ми завжди знаходимо в собі прагнення пов'язати написаний твір з яким-небудь реальним предметом. Тут Живопис впізнає свою рідну сестру — Музику. (Іл. 6, іл. 7)

По-друге, такий твір створюється тільки на тонкому обліку сил, що діють в даному об'єкті, на проявах їхнього впливу на почуття автора, котрому необхідно підшукати у своєму матеріалі тотожні акорди сил у поєднанні форм, ліній і фарб. Саме тут живописні елементи отримують нарешті повну свободу для свого розвитку, свободу, яка не обмежена випадковою зовнішньою ознакою об'єкта, котрий є лише причиною їхнього життя, зате суворо підкорюються організуючому почуттю художника, його інтуїтивній волі.

Таємниця добрих очей буде трансформована в таємницю живописних форм, в мову цього дивного мистецтва, в його яскраву барвисту мову. Тут живопис говорить своєю дійсною, вільною мовою і як тепер видається дивним, що він раніше для своєї мови звертався до всіляких позик зі сторони.

Усі форми обличчя цінні й жодна значна форма не може бути цілком знищена. Під значними формами ми маємо на увазі найважливіші «частини обличчя»: ніс, лоб, щока тощо, а під незначними окремі площини, які входять до головних частин. (Іл. 5)

Динамізм форми не повинен долати її сутнісного характеру.

Форма, зберігаючи свою структуру, може розміщувати й концентрувати свій зміст в будь-яких місцях свого простору. Це дає можливість значно посилити її пластичне багатство, не порушуючи її характеру. Динамізм проявляється не тільки у зміні характеру форми, але й переміщенні її змісту. Це необхідно мати на увазі, при вирішенні питання про живописний портрет. Тільки сильно виражений динамізм знищує основну форму. Чи є можливість



припускати такий у формах обличчя людського? Вірогідно ні, оскільки кожне обличчя несе в собі для нашої свідомості певну довершеність в цілому і тісний [нерозбірливо] зв'язок між окремими своїми частинами. Порухення цього зв'язку або відсутність, найголовніших частин викликають почуття болісної дисгармонії, жалю тощо. Тому завдання вирішення живописного портрета має рахуватися з цими неодмінними умовами нашої свідомості, яка тісно зрослася із загальною структурою обличчя. Воно скоріше мириться зі зміною змісту якої-небудь форми, ніж з її відсутністю. Чи це не пряма вказівка для художника скористатися цілковитим динамізмом змісту форми і стриманим динамізмом самої форми? Чи не тут вирішення питання? Свідомість легше мириться зі зміною положення змісту форми, з її кольоровою зміною, ніж з порушенням чи знищенням анатомічної конструкції в людському обличчі. Вона пробачить злегка викривлений ніс, косе око тощо, але не може задовольнитися відсутністю або незвичною побудовою якої-небудь суттєвої форми. Крім того, обличчя є цілком певний окремий предмет, що має самостійне значення і цінність. Необхідно пам'ятати, що живопис поза портретом має справу із поєднанням цілої суми окремих об'єктів, як, напр., у пейзажі: будинок, дерево, трава, дорога тощо. Кожен із цих предметів має самостійне існування, цінність і силу, які й вступають у суперництво один з одним й у взаємній боротьбі у сприйнятті художника так чи інакше виявляють свою цінність. Той же об'єкт взятий окремо не має собі суперників у своєму цілому, яке таким чином і не може бути порушене. Якщо й відбувається у ньому боротьба, то ця боротьба внутрішня, силу якої може бути констатовано посилення або змаління якої-небудь його складової. Тут боротьба відбувається головним чином у галузі розміщення або динамізму змісту кожної окремої форми, яка для художника вирається в направленні посилення чи послаблення характеру даної форми. Тільки вступаючи в боротьбу з іншим самостійним об'єктом може в результаті вийти зміна конструкції одного з об'єктів і втрата чи зміна складових частин. Тому цілісність конструкції обличчя в живописному портреті може бути порушена тільки при суміщенні його з іншим достатньо сильним об'єктом, але й те ще питання наскільки сильно може виразитися ця зміна: зв'язність окремих частин в обличчі досягає для нас більшої міцності. Можливість змінювати динаміку зміну всередині окремої форми, посилення її характеру зміна кольору як матеріалу — ось ті можливості в межах яких може розвиватися творчість живописного портрета.

Права форм обличчя у своїй загальній конструкції до певної міри самодержавні. Вони допускають розвиток лише в бік виявлення своєї індивідуальності. В поєднанні цих знайдених індивідуальних форм має бути намічена вся психологічна глибина об'єкта. Її повний розвиток вирається у подальшому наповненні форм змістом, тобто в кольорі, котрий у зв'язку з просторовою формою дасть кінцеве вираження форми. Художник силою своєї інтуїції проникає в значення матеріалу окремої форми реального об'єкту, в її можливу психологічну глибину і вишукуючи в своєму барвистому матеріалу відповідний тон, враховуючи динамізм змісту в реальній формі тим самим знайде потрібні шляхи для заповнення обраним тоном наміченої форми свого твору. Саме по собі ясно, що художник має встановити які форми головні за своєю дією, які другорядні тощо, тобто свідоме визначення всіх взаємовідносин форми, повний облік сил тощо. Тільки тоді можливе виникнення живописного портрета й задовільне вирішення поставленого питання. В ньому повинна розвинути вся радість і трагізм колірному матеріалу, як відображення психічного багатства об'єкта і творчості художника. Питання про тілесність такого портрета, звичайно, відпадає, але зате, зберігши тільки видиму, зовнішню структуру своїх частин, буде виявляти живописно психіку реального об'єкту, переломлену через індивідуальність художника.

**Додаток № 2**

Справа 165 «Окремі нотатки з мистецтва . Про розуміння сутності мистецтва; форму, колір, портрет; втілення в мистецтві понять трагічного і радісного»  
Автограф. 1 документ. 1916. Арк. 8.

**Портрет**

Дивовижне живописне сказання, чарівна казка. Чорна округлість щоки м'яко входить у синю кулю волосся. Друга жагуча палка щока закруглилася швидко й нервово, купається в чорній плямі й видає сонячні пахощі. Коралі вуст розцвітають від її радості...

Білий холодний лоб циліндричної форми міцно й владно тримає їхнє життя, сяючи знизу блакитним і зеленим. Фіолетова веселка розлилася ліворуч, розпалася зверху рожевим віялом, перетворилася у вузьке коло й упала блакитною прірвою за синьою кулею. Все тремтить, сповнене життя, все живе, розкрите у своїй таїні.

\*\*\*

Звивисті коричневі западини закрутилися у білих і зелених завитках, сплуталися, переплелися й залякли у смертельній судомі. Чорна квадратна пляма лоба похмуро нависла над сіро-фіолетовою щокою, відкидаючи внизу глибоку тужливу тінь. Гострі кути форм зіштовхнулися, увігналися й завмерли у непорушному безсиллі... Темні лінії розплилися в боки й замкнулися червоно-коричневим кольором. Біле покривало обгорнулося довкола голови, заплаувавшись у чорних краплях. Тиснуть. Мучають... Червоногаряча смуга розрізала тінь.

**Додаток № 3**

Справа 165 «Окремі нотатки з мистецтва . Про розуміння сутності мистецтва; форму, колір, портрет; втілення в мистецтві понять трагічного і радісного»  
Автограф. 1 документ. 1916. Арк. 10.

Портрет у тому вигляді, як він існує нині, не може вважатися витвором мистецтва — так ґрунтовно викривлені й забуті в ньому живописні закони. Враховуючи потребу публіки мати зображення близьких їм обличь, залишимо його їм, але не будемо висувати до нього художніх вимог. У даному випадку він не може піднятися вище, бо публіка бажає бачити тільки матеріал, тільки маску, приправлену більшою чи меншою дозою літературної психології. На цій лінії триває найжорстокіша боротьба нового художника з публікою, бо тут художник захищає свою творчу особистість, а публіка — віками накопичену інертність і нерозуміння самої сутності Мистецтва. Недивно тому, коли між новими художниками трапляються персони, що йдуть на компроміс із публікою. Тут жорстока боротьба, і не кожному дано достатньо сил і розуміння, щоб сміливо долати всі перешкоди: не забудьмо, що художники не звальються до нас із місяця, а виростають і розвиваються на тій самій грішній землі, що й публіка...

Тому мають рацію ті, хто відчувши нові зорі мистецтва, захоплено кричать, що Мистецтва Живопису ще немає і його квіти лише тільки розпускаються.

## Література

1. Богомазов А. Об искусстве. Заметки теоретического характера // Украинські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упор. Д. Горбачов [та ін.]. Київ: Тріумф, 2005. С. 69–77.
2. Богомазов О. Думки про мистецтво. 1915–1916. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 158.
3. Богомазов О. Живопис та елементи / Пер. з рос. С. Яринича // Наука і культура. Україна: Щорічник. Київ, 1989. Вип. 23. С. 458–466.
4. Богомазов О. Живопис та елементи / Упор. і пер. з рос. Т. Попової та С. Попова. Київ: Задумливий страус, 1996. 152 с.
5. Богомазов О. Картина — глядач: [Фрагменти з трактату «Живопис та елементи»] // Хроніка–2000. 1992. № 1. С. 140–154.
6. Богомазов О. Основні кольори палітри. З'єднання двох кольорів. Рівновага кількості і якості. Таблиця сумісних кольорів. Пап., олівець, акварель, гуаш, олія. 1915–1916. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 189.
7. Богомазов О. Про мистецтво. 1915–1916. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 161.
8. Олександр Богомазов: творча лабораторія [науковий каталог] / Упор. О. Кашуба-Вольвач. Київ: Національний художній музей України, 2019. 448 с.
9. Nakov A. L'éloge l'oeuvre bien faite: aux origines du "formalisme" pictural // Alexandre Bogomazov: Jampol, 1880 — Kiev, 1930: Musee d'Art Moderne. Toulouse, 1991. P. 81–96.

## References

- Bogomazov, A. (2005). Ob iskusstve. Zаметki teoreticheskogo haraktera [On Art. Notes of Theoretical Nature]. In *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty* (pp. 69–77). Ed. D. Horbachov [et al.]. Kyiv: Triumph [in Russian].
- Bohomazov, O. (1915–1916). Dumky pro mystetstvo [Thoughts About Art]. CSAMLA of Ukraine (F. 360, Op. 1, Spr. 158), Kyiv [in Russian].
- Bohomazov, O. (1989). Zhyvopys ta elementy [Painting and Elements]. Trans. from Russian by S. Yarynych. *Nauka i kultura. Ukraina: Shchorichnyk*, 23, 458–466 [in Ukrainian].
- Bohomazov, O. (1996). Zhyvopys ta elementy [Painting and Elements]. Ed. and trans. from Russian by T. Popova and S. Popov. Kyiv: Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].
- Bohomazov, O. (1992). Kartyna — hliadach: [Frahmenty z traktatu "Zhyvopys ta elementy"] [Painting—Viewer: [Fragments for the Treatise *Painting and Elements*]]. *Khronika–2000*, 1, 140–154 [in Ukrainian].
- Bohomazov, O. (1915–1916). Osnovni kolory palitry. Ziednannia dvokh koloriv. Rivnovaha kilkosti i yakosti. Tablytsia sumisnykh koloriv. Pap., olivets, akvarel, huash, oliia [Basic Colors of the Palette. The Combination of Two Colors. The Balance of Quantity and Quality. Table of Compatible Colors. Paper, Pencil, Watercolor, Gouache, Oil]. CSAMLA of Ukraine (F. 360, Op. 1, Spr. 189), Kyiv [in Russian].
- Bohomazov, O. (1915–1916). Pro mystetstvo [On Art]. CSAMLA of Ukraine (F. 360, Op. 1, Spr. 161), Kyiv [in Russian].
- Kashuba-Volvach, O. (Ed.). (2019). *Oleksandr Bohomazov: tvorcha laboratoria* [naukovyi kataloh] [Oleksandr Bohomazov: Creative Laboratory [academic catalog]]. Kyiv: Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy [in Ukrainian].
- Nakov, A. L'éloge l'oeuvre bien faite: aux origines du "formalisme" pictural. Alexandre Bogomazov: Jampol, 1880 — Kiev, 1930: Musee d'Art Moderne. Toulouse, 1991. P. 81–96 [in French].

**THEORETICAL LEGACY OF OLEKSANDR BOHOMAZOV:  
THE ARTIST'S NOTES IN *THE PORTRAIT PROBLEM***

**Abstract.** The publication of Oleksandr Bohomazov's theoretical text "On Portrait" (1915–1916) is part of the large manuscript *Thoughts About Art* which was written by the artist as a continuation of the theoretical work *Painting and Elements* (1914). Theoretical studies were an important part of his artistic work. In his paintings and graphics, Bohomazov develops a number of his own techniques that make it possible not only to convey the dynamic states of the depicted objects, but also to create the impression of intense dynamic tension and reproduce the feeling of movement. The main emphasis in the works is on the viewer's psychological perception of the feeling of this movement. Thus, his later theoretical explorations moved towards the visualization of the natural energy of objects, which was embodied in the new text, *Thoughts About Art* (1915–1916). Using the analytical approach to painting, Oleksandr Bohomazov formulates his artistic theory as an evolution of painting elements. Since the portrait genre played a vital role in the artist's creative practice, it is important to study the part of his theoretical texts aimed at understanding the goals and pictorial tasks that the artist is faced with during the creation of a portrait.

*Key words:* portrait theory, the work of Oleksandr Bohomazov, psychology of art, modernism in Ukraine/

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2023*

Ілюстрації



Іл. 1. Портрет дружини. [1911-1912].  
Папір, ліногравюра. ЦДАМЛМ України



Іл. 2-1. Богомазов. Аркуші з альбому малюнків,  
етюдів, начерків. [1910-1914]. Папір, олівець.  
ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 61



Іл. 2-2. Портрет дружини. [1910-1911].  
Папір, графітовий олівець, акварель. НХМУ



Іл. 3. Богомазов. Аркуші з альбому з малюнками.  
1913. Папір, вугіль, сангіна. ЦДАМЛМ Україн,  
ф. 360, оп. 1, спр. 92



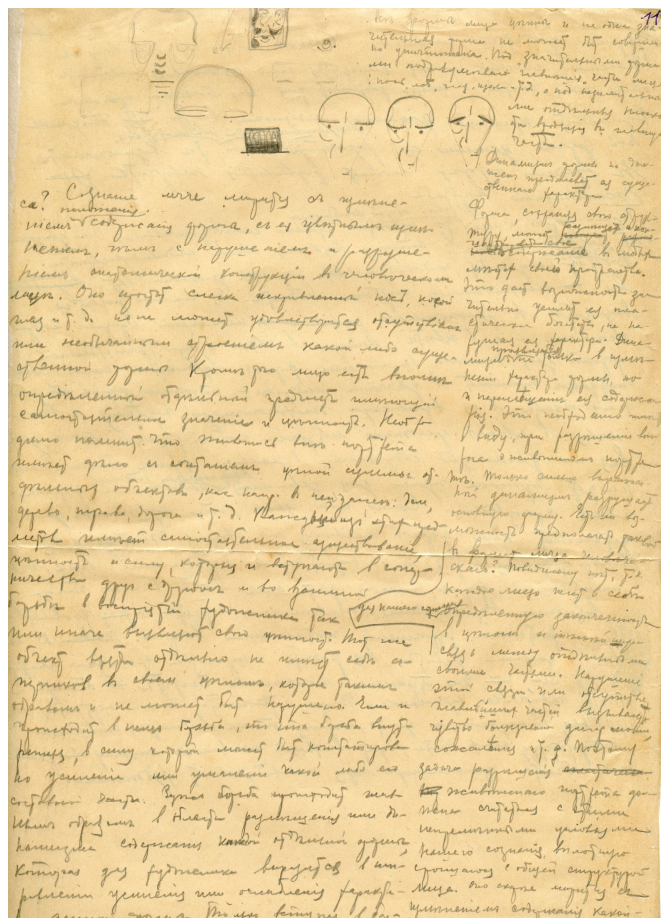
Іл. 4. Жінка, яка читає газету (Портрет В. В. Богомазової). 1913. Сірий папір, сангіна. НХМУ



Іл. 5. Кавказ. Герюси. Портрет В. Б. 1916. Папір, олівець Negro. НХМУ



Іл. 6. Портрет. 1916. Папір, олівець Negro. КМММК «Мистецький арсенал»



Іл. 7. Аркуш з зошиту «Думки про мистецтво». ЦДАМАМ України, ф. 360, оп. 1, стр.158