

In an exhibition dedicated to mark the 30th anniversary of Ukraine's independence held at the Radvila Palace Museum of Art, the legacy of Oleksandr Bohomazov from the collections of the National Art Museum of Ukraine and the Mystetskyi Arsenal National Art and Culture Museum Complex was presented. He was one of Ukraine's most distinctive avant-gardists, an early 20th-century "new art" theorist. The artist's evolution was reconstructed in the exposition, encompassing different stylistic periods. In his work, Oleksandr Bohomazov consistently experimented with modern, cubism and futurism, while his cubofuturist works became the nationally embodied version of this particular art stream. Paintings, sketches

and scholarly studies were combined into a uniform complex: using a computerised visual installation, animation graphics, interactive theoretical notebooks of the artist and visual collections of historic documents, the curators presented a consecutive reflection of the artist's creative path, its formation and theoretical investigations. Bohomazov discovered his own "new art" formula, noted for its inner expression and deep lyricism. The innovations inherent to Oleksandr Bohomazov's creative legacy are complementary to Kazimir Malevich's suprematism and Wassily Kandinsky's abstractionism. He is the main figure among Ukrainian artists after Oleksandr Archipenko and Alexandra Exter.

Oleksandras Bohomazovas: kelias į „naująjį meną“

Olena Kašuba-Volvač
Iš ukrainiečių kalbos vertė Donata Rinkevičienė

Paroda „Oleksandras Bohomazovas.
Kūrybos laboratorija“
Radvilų rūmų dailės muziejus
2021 m. birželio 3–liepos 25 d.

Projekto vadovas
Arūnas Gelūnas

Kuratoriai:
Olana Kašuba-Volvač,
Skaistis Mikulionis

Koordinatorė
Justina Augustytė

Architektai:
Oleksandr Burlaka, Jurgis Dagelis

Dizainerė
Lina Bastienė

O. Bohomazovo kūryba apibūdinama kaip Ukrainos meno fenomenas. Šios asmenybės gyvenimas stebina ir stulbina – tiek menininko figūra, kuri liko kolegų „nepamatyta“, tiek ryškia meno darbų plastine kalba, leidžiančia iš pirmo žvilgsnio atpažinti dailininko paveikslus, tiek didžiuliu teoriniu palikimu, apimančiu pusantro

dešimtmečio trukusius formaliųjų meno elementų intensyvius tyrimus.

O. Bohomazovo vardas „sprogo“ Kijevo publikos akivaizdoje su paveikslais, eksponuotais 1914 m. Kijeve, parodoje „Žiedas“ (*Kilce*). Dailininko darbai liudijo, kad šiuolaikinės prancūzų kubizmo ir italų futurizmo formos kūrimo idėjos buvo įkūnytos ukrainiečių menininko, atradusio savą „naujojo meno“ formulę, gyvą materiją pavertusią jos įvaizdžiu, kūryboje. O. Bohomazovo kūryba žiūrovui atvėrė intensyvią spalvinių formų dinamiką, sustiprintą netikėtais spalvų kontrastais ir tonų sodrumu, drobės gilumoje užfiksavusią ritminę plokštumų tektoniką.

Supantį pasaulį atspindintys nauji meno principai, kurių pagrindu iškilo O. Bohomazovo meninė samprata, susiformavo XX a. pradžioje. Kūrybos pradžia – 1906–1910 metai. Tai – laikas, kai menininkas orientavosi į simbolizmą.

Jei apibrėžtume pirminius O. Bohomazovo kūrybos šaltinius ir paraleles, tarp jų būtų ir dailininko pažintis su pomirtine Viktoro Borisovo-Musatovo tapybos paroda, vykusia 1907 m. Maskvoje. Prisiminkime, kad V. Borisovas-Musatovas buvo pagrindinė Rusijos simbolizmo figūra. Ši meno kryptis veikė O. Bohomazovą Maskvos laikotarpiu, 1907–1908 m. jam mokantis privačiose Konstantino Juono ir Fiodoro Rerbergo studijose. Čia galima pridurti, kad į F. Rerbergo studiją 1905 m. atėjo Kazimiras Malevičius, o Maskvos kubofuturistai Liubovė Popova, Nadežda Udalcova, Varvara Stepanova K. Juono studiją paliko kiek vėliau.

Šio laikotarpio darbuose aiškiai atsekami tipiniai V. Borisovo-Musatovo motyvai, siužetai ir spalvinė tonacija. Ryškus individualistinis nusiteikimas, būdingas šio autoriaus kūrybai, išsiskiriančiai dėmesiu detalėms ir drauge išsaugančiai paslaptį, buvo artimas ir O. Bohomazovui, išsiugdžiusiam subtilų jautrumą. Apie tai skaitome jo dienoraščiuose „tarp eilučių“: „Ilgesys – tai saitas, jungiantis su grožiu, ir jei nei jis, žmogus niekada nesužinotų apie paslėptus įstabiausius pasaulius, nepažintų grožio! Menas suteikė kančią ir pavertė ją pasigėrėjimu. Jis nužudo žemės žmogų, kad atgaivintų jame Dangaus sūnų.“ Gyvenimas žemėje neturint dangiškojo pojūčio slegia jaunąjį menininką it beviltiška katorga: „Rytoj nauja diena. Siaubas gniuždo mano sielą. Man atsiveria baisus vaizdas: neapsakomai ilgas kelias, pilka abejinga diena, nuobodulio gniaužiama širdis, o šiuo

keliu tolygiai rieda dryžuotas ratas, šiurpindamas savo monotoniškais dryžiais, ir tas ratas – mano gyvenimas.“

1907–1908 m. akvarelėse O. Bohomazovas dažnai vaizduoja parkų prieblandas, nostalgiskai apmirusius vandens telkinius, melancholiškai judančias moterų figūras. Šie simbolistinės poetikos ir mistikos kupini kūriniai atspindi menininko emocinę būseną, pasižyminčią jautrumu ir uždarumu. Svarbią įtaką formuojant menininko emocinę ir estetinę orientaciją padarė rašytojai Oscaras Wilde'as, Knutas Hamsunas, Stanisławas Przybyszewskis. Pastarojo „nuogos sielos“ teorijos motyvas vėliau neretai aptinkamas O. Bohomazovo laiškuose ir dienoraščiuose.

1910–1911 m. pasikeičia O. Bohomazovo meniniai orientyrai. Ir tai glaudžiai siejasi su bendru Kijevo meninės situacijos kontekstu, kuris kardinaliai pakito veikiant pirmajai Volodymyro Izdebskio surengtai tarptautinei keliaujančiai parodai „Salonas“, vykusiai 1910 m. pradžioje Kijeve. „Salono“ ekspozicijoje buvo pristatytos įvairios užsienio meno kryptys, demonstruojami profotuturistiniai Giacomo'o Balla'os darbai „Savininkas“, „Dama prie vartų“, „Skulptoriaus Glicenšteino portretas“ ir jo piešiniai, taip pat trys „laukiniai“ Georges'o Braque'o peizažai „Tiltas į Šatu“ bei „Šatu“, Maurice'o Vlamincko „Sen Žermeno viadukas“, keturi fovistiniai Keeso van Dongeno paveikslai, Albert'o Gleizes'o akvarelės, Henri Matisse'o, Henri Charles'o Mangui-no drobės, rusų kilmės Vokietijos ekspresionistų, atstovaujama Aleksejaus Javlenskio ir Vasilijaus Kandinskio, kūriniai. Ši paroda jaunajam menininkui tapo savotiška šiuolaikinio modernizmo meno enciklopedija, kurioje daugiausia buvo pristatytos fovistinės ir ekspresionistinės tapybos koncepcijos. Nors O. Bohomazovo 1910–1911 m. darbuose nerasime tiesioginės šių kūrėjų įtakos, jie pasitarnavo kaip rimtas postūmis suvokiant asmeninę poziciją mene.

Verta paminėti kūrybinius kontaktus, užsiamezgiusius ankstyvuoją O. Bohomazovo kūrybos laikotarpiu. Pirmiausia buvo svarbi būsimųjų Rusijos ir Europos avangardo lyderių O. Ekster, O. Archypenkos, Oleksos Hryščenkos, Aristarcho Lentulovo – menininkų, su kuriais jis mokėsi Kijevo dailės mokykloje XX a. pradžioje, įtaka. Per trumpą studijų laiką Serhijaus Svitoslavskio studijoje užsimezgė draugystė su O. Hryščenka ir Volodymyru Denysovu. 1907 m. Maskvoje dailininkas susipažino su broliais Burliukais ir





<
Parodos „Aleksandras Bohomazovas. Kūrybos laboratorija“ kuratorė Olena Kašuba-Volvač Radvilų rūmų dailės muziejuje. Vilnius, 2021
Fot. Gintarė Grigėnaitė, LNDM

kitais judėjimo „Hileja“ nariais – būsimais Kijevo parodos „Grandis“ (*Lanka*, 1908) dalyviais.

O. Bohomazovui svarbus buvo bendravimas su O. Ekster, kuri palaikė įvairialypius ryšius su Europos ir Rusijos kūrėjais. Menininkės kūryboje susijungė skirtingų mokyklų ir krypčių idėjos. 1907 m. O. Ekster Paryžiuje susipažino su kubizmu, vėliau – su italų futurizmu. Ji nuolat patekdavo į avangardinio meno įvykių sūkurį. O. Ekster kur kas anksčiau nei jos kolegos integravosi į Europos meną, įsitraukė į Paryžiaus kubistų judėjimą, pažino italų futurizmą. Dailininkė įkūnijo meninę laisvę, kurios taip siekė jaunieji Kijevo menininkai.

Norėdama, kad Kijevo meno publika geriau suprastų prancūzų kubizmą, O. Ekster 1912 m. žurnale „Menas“ (*Искусство*) publikavo Roger Allard'o straipsnio „Naujumas prancūzų tapyboje“¹ vertimą. Šiame straipsnyje buvo išsamiai pristatyti Fernand'o Léger, Robert'o Delaunay, Henri Le Fauconnier, Jeano Metzinger kūrybos metodai. Be to, prancūzų kritiko tekstą O. Ekster papildė eilutėmis, skirtomis ukrainiečių menininkui O. Archypenkai, kurio kūrybą ji rėmė ir propagavo.

Apžvelgdami meninę O. Bohomazovo biografiją, nuolat randame paralelių su O. Ekster

kūryba: jų abiejų kūriniuose neaptiksime „primityvistinio laikotarpio“, yra tik kūrinių, atliktų grynai futuristine maniera.

1907–1908 m. Maskvos laikotarpiu O. Bohomazovas susipažino su Europos kūrėjų kūrinių, kurie buvo eksponuojami parodose „Aukso vilna“ (*Zolotoje runo*) ir privačiose Maskvos kolekcininkų kolekcijose. Tuo metu O. Bohomazovas turėjo galimybę pasinerti į naujų meno žurnalų „Aukso vilna“ (*Zolotoje runo*), „Svartyklės“ (*Vesy*), kurie tapo modernizmo rupu Rusijoje, estetinę atmosferą. Grįžęs į Kijevą 1908 m. jis prisidėjo prie buvusių mokyklos ir studijos bendražygių, sėkmingai dirbančių Kijevo laikraščiuose, ir pradėjo darbuotis žurnalinės grafikos srityje.

O. Bohomazovo kūryboje grafika užėmė svarbią vietą. Neperdėtume teigdami, kad ryškiausi naujausių modernizmo judėjimų, ypač kubofuturizmo ir futurizmo, stilistiniai bruožai pasireiškė kaip tik jo meninės karjeros pakilimo metais (1913–1916) sukurtuose grafikos lakštuose. O. Bohomazovas manė, kad „kiekvienas rimtas menininkas privalo išbandyti grafiką“². Piešiniai anglies pieštuku³ pasižymi tik dailininkui būdingu braižu, kurį pirmiausia atskleidžia vaizdinga linija. Suprasdamas šio vaizdinio

1
Экстер А., «Новое во французской живописи», *Искусство*, 1912, № 1–2, с. 34–44.

2
Богомазов О., «Дещо про графіку», *Українос центри́ніс валстйбініс літератūros ір мено архйвас-музейюс*, f. 360, ар. 1, б. 164, л. 3.

3
Daugumą 1913–1916 m. kūrinių O. Bohomazovas atliko anglies pieštuku „Nero“ (pagal inventorinius įrašus ir Ukrainos nacionalinio meno muziejaus Grafikos skyriaus mokslišnes korteles) arba sangvinu.

elemento svarbą, O. Bohomazovas savo darbą „Šis tas apie grafiką“ pradeda žodžiais: „Linija – tai savotiškas veidrodis, kuriame atsispindi menininko kultūra.“⁴ Linija jo grafikos darbuose atskleidžia pagrindinį siužeto turinį ir emocinį vizualinį krūvį. „Svorio centras čia sutelktas į liniją ir formą – dinamiškiausiais, mobiliusiais ir lengvai pritaikomais elementais“⁵, – užrašuose apie meną rašė dailininkas.

Per grafiką O. Bohomazovas išbandė daugybę meno technikų, kurios leido perteikti dinamines objektų būsenas: paryškinti formos toną jos judėjimo kryptimi, nelygiagrečiai išdėstyti plastines formas lakšte, konstruoti kompoziciją ant daugiakrypčių įstrižainių tiek į gylį, tiek ir lygiagrečiai (frontaliai) paviršiui. Vėliau šios technikos buvo perkeltos į jo paveikslus. Ir neatsitiktinai šiuo laikotarpiu O. Bohomazovas piešimą laikė savarankiška meno rūšimi. Suvokdamas savo meninių idėjų novatoriškumą ir vertę, parodoje „Žiedas“ (*Kilce*, 1914) O. Bohomazovas eksponavo 88 darbus, iš jų tik septyni tapyti (kartu su etiudais), ir 67 piešinius⁶, rodančius jo perėjimą prie naujos meninės plastikos.

Žurnalinės grafikos srityje O. Bohomazovas intensyviai dirbo 1908–1910 m. Kaip tik tuo metu Kijevo laikraščių puslapiuose vyko

aktyvios kūrybinio stiliaus paieškos ir kasdienis dailininko-grafiko darbas – vadinamoji mokykla „grafika gatvėms“ neabejotinai suvaidino svarbų vaidmenį besiformuojančio menininko karjere. Gebėjimą parinkti svarbiausias, būdingiausias objekto formas, akimirksniu užčiuopti ir fiksuoti greitai besikeičiantį siužetą, linijų tikslumą, neprikaištingą kompozicijos harmoniją O. Bohomazovas lavino dirbdamas žurnalinėje grafikoje. Piešdamas jis naudojo teptuką ir tušą, suteikiantį galimybę sukurti išraiškingą daugiamatę liniją, kuri lengvai gali keistis ir perteikti semantinius ir emocinius vaizdų niuansus.

Derinant tušą ir teptuką svarbu tai, kad teptuku dailininkas gali perteikti emocinius niuansus, judesių tikslumą bei preciziškumą ir akimirksniu atsirinkti būdingiausias objekto bruožus. Šią techniką O. Bohomazovas išbandė ir lakštinėje grafikoje. Tai ypač matyti suomiškos serijos kūriniuose. Darbas tušu ir teptuku reikalavo apgalvoto vaizdo ir detalių tobulumo, meninio vaizdo perkėlimo tikslumo vienu mostu, nes tokia technika neleidžia koreguoti. Kai susidomėjęs kubofuturistinių kompozicijų piešimu 1913–1914 m. menininkas tušą iškeitė į anglies pieštuką „Nero“ ir sangviną, jam padėjo dirbant

>
Parodos „Oleksandras Bohomazovas. Kūrybos laboratorija“ Radvilų rūmų dailės muziejuje atidarymas. Iš kairės: parodos kuratorė Olena Kašuba-Volvač, Lietuvos Respublikos pirmoji ponija Diana Nausėdienė, Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus vadovas dr. Arūnas Gelūnas. Vilnius, 2021



4
Богомазов О., *op. cit.*, l. 1.
5
Ibid., l. 3.
6
Likę darbai priklausė spausdintai grafikai.

žurnaliniėje grafikoje įgytas supratimas apie vaizdinių galimybių įvairovę ir virtuozinę atlikimo meistrystę. O. Bohomazovo piešiniuose, atliktuose tušu ir teptuku, esama dar vieno aspekto, į kurį reikia atkreipti dėmesį: toks darinys yra naujojo meno – *art nouveau* – ženklas. Šis darinys atspindi netiesioginę pažintį su bendra aistra japonų graviūrai, kuri XIX pab.–XX a. pr. tapo svarbia Europos kultūros dalimi.

Naujas stilistinis pokytis O. Bohomazovo kūryboje įvyko 1913–1914 m. Tai tapo intensyvių paieškų laikotarpiu, kuriant ir tobulinant savąją „naujojo meno“ versiją. 1914 m. rugsėjį jis baigė teorinį darbą „Tapyba ir elementai“, apibendrinantį apmąstymus apie kūrybos prigimtį ir jos sudedamąsias dalis.

„Tapyba ir elementai“ pasirodė tuo laikotarpiu, kai į Ukrainos teritoriją aktyviai ėmė skverbtis „naujųjų laikų“ meno idėjos, kai teoriniai ieškojimai ir eksperimentai „naujojo meno“ srityje užvaldė jaunųjų dailininkų avangardistų protus. Perimdami naujas vaizdinės praktikos sistemas, jie mėgino jas teoriškai apibendrinti ir pateikti programiniuose dokumentuose. Pirmą kartą „naujojo meno“ dėsniai apibendrinami A. Gleizes'o ir J. Metzinger knygoje „Apie kubizmą“ (*Du cubisme*), išleistoje 1912 m. Paryžiuje. Nors pirmieji kubizmo kūriniai pasirodė 1908 m., o Pablo'as Picasso'as ir G. Braque'as yra laikomi kubizmo pradininkais, teorinius šios krypties pagrindus įteisino jų sekėjai. A. Gleizes'o ir J. Metzinger darbe „Apie kubizmą“ buvo nagrinėjamos pagrindinės šios meno krypties sąvokos ir kategorijos. Leidinys sulaukė didelio atgarsio meno aplinkoje, 1913 m. Rusijoje pasirodė du knygos vertimai.

Kitas teorinis veikalas, nemenkai nulėmęs Rusijos meninės situacijos raidą, yra V. Kandinskio darbas „Apie dvasingumą mene“ (*Das Geistige in der Kunst*), kurį M. Kulbinas 1911 m. pirmiausia perskaitė kaip paskaitą Visos Rusijos menininkų suvažiavime. Pažymėtina, kad dailininkai avangardistai bandė teoriškai suvokti savo tapybinius eksperimentus. Kilus visuotiniam susidomėjimui, kaip naujų kryptų ypatumai gali būti pagrįsti teoriškai, pasirodė ir O. Bohomazovo darbas „Tapyba ir elementai“. Tapybą jis apibrėžė kaip paveikslo (ar kito meno kūrinio) kūrimo vaizdinėmis priemonėmis procesą, kurio metu estetiškas jaudulys, emocija paverčiama tam tikrais elementais.

O. Bohomazovas bandė sukurti universalią sistemą, kuri leistų suprasti, kaip kuriamas

naujasis menas ir jo sudėtinės dalys. Jis siūlė struktūrą, kurioje suvienodinami pirminiai meno elementai: forma, linija, spalva, paveikslo plokštuma. O. Bohomazovas tyrinėjo meno formas, kuri atsiranda iš pirminio elemento – taško, judėjimo evoliuciją. Tapybos elementų – linijos, formos, spalvų masės, aplinkos ir t. t. – sąvokas jis aptarė kaip dinamiškas, analizavo tapybą kaip sudėtingą, nuolat besikeičiančią sistemą, gyvenančią pagal vidinius dėsnius. Darbe „Tapyba ir elementai“ „ritmo“ sąvoką dailininkas pavertė kokybine kategorija ir tai tapo jo atradimu. Tyrinėdamas meninių elementų raidą, O. Bohomazovas bandė rasti objektyvius dėsnius, kaip atkartoti vaizduojamo objekto emocinį poveikį paveikslo plotmėje, ir šį uždavinį sprendė ne vien teoriškai, bet ir praktiškai.

Šio laikotarpio darbai rodo, kad menininkas jau buvo susipažinęs su įvairiomis avangardinio meno kryptimis, tarp jų ir futuristine koncepcija atspindėti aplinką, parodant ją sudarančių objektų judėjimą. Jis intensyviai ieškojo tokių tapybos technikų, kurios sustiprintų judesio pojūtį ir perteiktų vaizduojamo objekto būsenos dinamiškumą. Dažnai savo darbuose menininkas išdėstydamas formas išilgai įstrižainių ir kampu į paveikslo plokštumos ribas. Tokia paveikslo plokštumos konstrukcija leido sukurti dinaminės įtampos įspūdį ir perteikti judėjimo pojūtį, nepaisant to, ar jis susijęs su konkrečiu objektu, ar egzistuoja pats sau. Buvo telkiamasi į objekto judėjimą aplinkoje.

O. Bohomazovo drobėse daug dėmesio skiriama vienam pagrindinių futuristinės tapybos klausimų – judėjimui. Menininkas vaizdavo įvairius judančius objektus. Mėgstamiausias jo darbų motyvas – važiuojantis lokomotyvas, tramvajus ir kt. Pažymėtina, kad Rusijos kubofuturistų darbuose tokie motyvai itin reti. Ritmas O. Bohomazovui – nepaprastai svarbi kategorija. Kaip tik jis, apibrėžiantis judesį kūriniuose, leido kurti formas, kurios skyrėsi tiek nuo kubistinių, tiek nuo futuristinių.

Pagrindinės O. Bohomazovo temos – portretas ir urbanistinė aplinka. Jo drobėse desperatiškai juda laužytos stogų formos, šviesos greičiu lekia tramvajai, taškydami savo medžiagiškumą, žibintų stulpai ir medžiai vos laikosi ant žemės, bandydami įveikti gravitaciją. Miesto gyvenimą vaizduojančiuose piešiniuose chaotišką praeivių judėjimo ritmą perteikia savaeigiškumo efektą kuriantis schematiškas

piešinys. Portretai artimesni kubistinei stilistikai, o miesto vaizdai skleidžia itin galingą intensyvų dinaminį impulsą – vis dėlto futurizmo „injekcija“ pasirodė esanti stipresnė.

Tačiau kiekviename O. Bohomazovo kūryboje ieškoti kubizmo ar futurizmo elementų ir aiškintis, kuris jų – judesys ar forma – vyrauja, būtų nedėkingas darbas. Menininkas rado savąją „naujojo meno“ formulę, kuri pasižymėjo vidine išraiška ir stipriu lyrizmu. Šios savybės lėmė ir tolesnę menininko raidą.

Tačiau paveiksluose, tokiuose kaip „Pjovėjai“ (1927), „Pjūklų galandimas“ (1927), „Kijevas. Glybočycia“ (1927–1928), „Dukters portretas“ (1928), „Pjuvenų nešėjai“ (1929), matome teorinių ir praktinių meninių pozicijų genezę, išdėstyta teoriniame veikalė „Tapyba ir elementai“. Viena paskutinių paveikslų „Pjūklų galandimas“, kurį galima laikyti programiniu XX a. 3 deš. antros pusės darbu, pagrindinė veikėja – spalva. Kontrasto ir ritmo dėsniai sprendžiami per spalvą. Visos meno

>
Paroda „Oleksandras Bohomazovas. Kūrybos laboratorija“ Radvilų rūmų dailės muziejuje. Ekspozicijos fragmentas. Vilnius, 2021
Fot. Gintarė Grigėnaitė, LNDM



Kalbant apie O. Bohomazovo kūrybos plėtotę, matyti, kad ji linko į konstruktyvųjį formalizmą, artinantį jį prie F. Léger kūrybos. Tačiau priešingai nei šis dailininkas, O. Bohomazovas labiau telkėsi į rafinuotą ir tobulą formą, kupiną emocinio lyrizmo, paslėpto už dailininko dėmesio „jausmui“. Paskutinių gyvenimo metų paveiksluose menininkas toliau plėtoja ankstesnio laikotarpio teorines idėjas: pabrėžia paveikslo ribų ir tapybinių formų santykį, kontrastų ir intervalų dėsnius, paveikslo objektų vidinį potencialų judėjimą, individualią linijų kryptį ir kt.

kategorijos, kurias O. Bohomazovas aprašo „Tapyboje ir elementuose“, yra pajungtos spalvai, priešingai nei 1914–1916 m. paveiksluose, kuriuose formos pradas buvo linija. 3 deš. antroje pusėje dėmesys spalvai, kaip pagrindiniam paveikslo formavimo elementui, buvo būdingas kitam Ukrainos avangardinio meno atstovui, O. Bohomazovo kolegai Kijevo dailės institute Viktorui Palmovui. Eksperimentuodamas su koloristine tapyba, dailininkas griaua formą paveikslo plokštumoje. Spalva neišsilaiko objektų formos ribose, todėl

paveiksle atsiranda destruktinių elementų. Ir nors paveikslo spalvinio suvokimo psichologija buvo pagrindinis šių dviejų menininkų tikslas, O. Bohomazovo kūryboje spalva neturi anihilacijos pradmens. Atvirksčiai, kaip tik per spalvą paveikslo plokštumoje reiškiasi objektų forma, ir čia menininko kūryboje atsiranda elementų, būdingų kitam stiliui – konstruktyvizmui, vyravusiam XX a. 3 deš. pabaigos mene.

O. Bohomazovas teoriškai pagrindė, kaip paveikslo techniniai komponentai transformuojasi į kitą kategoriją – psichoemocinį

lygmenį, todėl teoriniai ir praktiniai jo ieškojimai yra retas sintetinio junginio pavyzdys, kai estetiškas jaudulys pereina nuo objekto menininkui, paskui – paveikslui, o vėliau – ir žiūrovui, kuris neišvengiamai tampa kūrybinio proceso dalimi.

Galiausiai O. Bohomazovo kūrybinį palikimą galima vertinti daugelio XX a. meno srovių, tokių kaip K. Malevičiaus suprematizmas ar V. Kandinskio abstrakcionizmas, kontekste. Tarp Ukrainos menininkų jis yra pagrindinė figūra po O. Archypenko ir O. Ekster. Šiandien jo vardas sėkmingai įėjo į šiuolaikinio meno istoriją.