

«ПРАЦЯ ПИЛЬЩИКІВ» ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА

АНДРІЙ СИДОРЕНКО

Анотація. У статті на основі архівних джерел НХМУ та ЦДААМУ проводиться реконструкція історичних обставин та особливостей роботи Олександра Богомазова над картинами на тему праці пилярів (слово пильщик в заголовку використано відповідно до літературних джерел другої половини 1920-х років).

Ключові слова: Олександр Богомазов, «Праця пильщиків», українське авангардне мистецтво.

Постановка проблеми. Актуальність. У другій половині 1920-х років до живописних експериментів із абстрактними формами Олександра Богомазова, — додаються багатофігурні композиції, елементи яких конструктивно вписані у загострену лінійну перспективу. Цей новий для художника досвід проявив себе у роботі над трьома картинами на тему праці пилярів. Найкраще збереглась перша картина [іл 1], друга [іл 10] зазнала серйозних втрат у фарбовому шарі, третю художник не встиг закінчити через передчасну смерть.

Надзвичайно цікавим є підготовчий матеріал до картин, який складається з начерків, малюнків та етюдів. Значна частина цього підготовчого матеріалу зберігається у Центральному Державному архіві-музеї літератури і мистецтва (ЦДААМУ), а також у приватних колекціях, НХМУ тощо.

Нааявні у НХМУ та ЦДААМУ фондів матеріали допомагають сьогодні реконструювати не тільки еволюцію роботи митця над темою праці пильщиків, але і з'ясувати причини розбіжностей в назвах та обставинах створення картин,

які зустрічаються у бібліографічних джерелах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У 1939 році картини О. Богомазова потрапляють до спецфонду КДМУМ (нині НХМУ), що означало, насамперед, загрозу їх знищення, заборону на згадування імені художника та публічного показу його творів навіть репродукцій. Тільки у 1966 р з ініціативи літературного критика Анатолія Макарова, та за сприяння Дмитра Горбачова, у Києві була влаштована напів-підпільна виставка «Графіка та живопис О. К. Богомазова» [1] у Будинку письменників, та написані перші тексти з цього приводу у «Літературній газеті» та журналі «Вітчизна» [2].

У 1960-тих Дмитро Горбачов стає одним із найактивніших дослідників творчості О. Богомазова, зокрема, завдяки його роботі в ДМУОМ (нині НХМУ) відбувалась поступова реабілітація художника. Починаючи з 1966 він пише про О. Богомазова у періодичних виданнях [3, 4, 5, 6] УРСР. Окрему увагу мистецтвознавець звертає на творчість художника кінця 20-х, а у своїй статті 2008 р. «Не для грошей народжений або логіка краси» [7] роботи на тему праці пилярів

згадані так: «акулячі зубці пилок («Правка пилок», 1927) викликають своєю гостротою відгук на всіх ділянках площини: загострено краї зеленої трав'яної зони, контури штабеля, ба навіть сидует лісу, що синьою стіною постає на овиді. Пилки художник намалював різнобарвними, включивши їх як активних учасників у кольорову гру». В статті мистецтвознавець згадує і про відповідні начерки художника: «найліпші — постаті робітників у русі».

Після виставки 1966 р. про О. Богомазова починають писати мистецтвознавці, як в Україні, так і за її межами: В. Маркаде [8], А. Наков [9], І. Диченко [10], Е. Димшиць [1], Я. Мудрак [11].

Перший каталог творів Олександра Богомазова [9] з'являється лише у 1991 році у Франції, для виставки в місті Тулуза. Окрім статті Андрія Накова, — в ньому міститься переклад трактату О. Богомазова «Живопис та елементи» 1914 р. французькою мовою. В цьому ж році також виходить каталог і в Києві [12] із текстом Едуарда Димшиця. Окрім більше ніж 130 репродукцій творів, в каталозі наведено значний обсяг маловідомої раніше біографічної інформації та родинних фотографій О. Богомазова. За словами Е. Димшиця, картини на тему праці пилярів стали «...яскравим прикладом синтезу творчих і теоретичних розвідок О. Богомазова другої половини 1920-х років, в яких він піднімав проблеми колориту, шукаючи закономірності співвідношення локально забарвлених кольорових плям на площини» [12, с. 5].

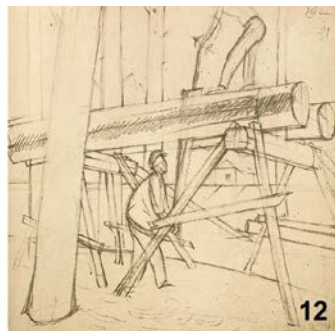
Значний вклад в дослідження світогляду О. Богомазова зробила дочка художника — Ярослава Іванікова-Богомазова [1]. Її спогади сповнені фактів та подій з життя художника, відомих лише близьким йому людям. Серед них: особисті враження, розповіді матері та записи із щоденників батька, які розкривають його людські якості та характер. Зокрема, цікавою є розповідь про їх спільну із батьком подорож, до місця де працювали пилярі: «...на галявині посеред зрубаного лісу. Галявина була засипана свіжою тирсою, колоди ніби дзвеніли на сонці, смо-

лісті, блискучі. Постаті робітників на крокках здавалися величезними на фоні яскраво-синього неба. В повітрі бринів високий звук пили. Остеронь на стільчику сидів батько, заглиблений у роботу» [1, с. 153]. Стаття із спогадами підготовлена до друку Е. Димшицем.

Олександр Федорук досліджує О. Богомазова невідривно від культурно-історичного контексту, в якому жив художник, аналізуючи картини з працею пилярів він пише: «Богомазова цікавить малярська площина, що згрупована в певні кольороритми — основні константи образності. Він збурює її усю — від великих тональних вузлів до найменших нюансованих тонованих моментів. Загальна площина приходить у стан активної емоційної дії, в ній усе підпорядковане цій кольоровій грі, — немає значення, що тут зображено, — і все має своє чітке призначення, виконує певну роль у стихії зрушених «з місця» кольорів» [13, с. 47].

Дослідженню творчості О. Богомазова присвячені статті [14, 15, 16, 17], книжка [18] та вагма дисертаційна робота Олени Кашуби–Вольвач [19], в якій дослідниця називає картину «Правка пилок» програмною роботою художника у другій половині 1920-х років, яка відповідає теоретичним і практичним мистецьким позиціям, викладеним у трактаті О. Богомазова «Живопис та елементи» (1914) і художніх творах 1914–1916 рр., однак, в них на відміну від ранніх робіт помітний інтерес автора до конструктивізму, і в той же час домінує не лінія, а колір, як виразний засіб. В статті «Ритми творчої волі» [16] дослідниця висуває ідею, що твори на тему праці пилярів складаються у єдиний ансамбль із трьох композицій, та утворюють таким чином триптих. Також в статті досліджено історичні проблеми із назвами збережених картин.

Особливої уваги заслуговує книжка 2016 р. видана колекціонером Джеймсом Баттервіком присвячена О. Богомазову [17], в якій висвітлені найвідоміші твори художника, з музейних та приватних колекцій Америки, Європи, України, Росії. Крім цього проведений аналіз творів



О. Богомазов, ЦДАМЛМУ. Ф. 360. Спр. 125. арк 18, 19, 20

на тему праці пилярів, наведені фотографії реконструкції розпилу колод відповідно до однієї із картин із залученням волонтерів. В книжці є розповідь онуки художника Тетяни Попової, а також інтерв'ю з Дмитром Горбачовим, статті О. Кашуби-Вольвач, Саймона Хевітта та Д. Баттервіка.

Технологічні данні картин, відомих як «Правка пил» 1927 р. та «Пилярі» за документами НХМУ, були отримані завдяки роботі проведеної науковим колективом музею, у складі: О. Жбанкової, Л. Ковальської, Т. Мустафіної, О. Рижової, Л. Толстової, за участю науковців: В. Распопінї та В. Кіреєвої. Ці данні містять детальну фізико-хімічну інформацію фарбового шару, фотографії у ІК та УФ діапазонах випромінювання [20, с 62–66, 92, 97, 112–113].

Каталог «Спецфонд 1937–1939 з колекції НХМУ» [21] сповнений детальної інформації з облікових книг музею про твори, які були за-

боронені в СРСР, зокрема, і картин О. Богомазова. Стаття упорядника каталогу Юлії Литвиненць розкриває подробиці потрапляння окремих творів до спецфонду, а також історичні обставини його формування.

В статті «Життєпис Олександра Богомазова за документами особового фонду ЦДАМЛМУ України» [22] Алевтина Сукало досліджує та описує твори, щоденники та інші речі О. Богомазова наявні в архіві ЦДАМЛМУ.

Результати дослідження.

Підготовчий матеріал до картин на тему праці пильщиків О. Богомазов виконував не далеко від Боярки, біля села Малютинка (рос. Малютинка), про це свідчить напис на одному з начерків, на якому зображений робітник із пилкою під час розпилу колоди [іл. 11]. В написі закреслене слово «Боярк», а нижче написано — «Малютинка», також художник записав ім'я пиляра — Олексій Ухименко та рік — 1927 [23, а. 18].

Село Малютянка знаходиться у 4 кілометрах на північному заході від сучасної Боярки, проте є також залізнична станція Малютянка, яка географічно не співпадає із теперішніми межами села та розташована 1,5 км на схід близько до меж села Іванків Києво-Святошинського району та північно-західної частини Глевахи. Увагу звертають співпадіння дат відкриття станції Малютянка [24, с. 304], першої згадки про Іванків (тоді хутір), а також створення перших начерків Олександра Богомазова з пилярів — все це відбулося в один і той самий 1927 рік.

Розглядаючи карту цієї місцевості стає очевидним, що найближчі до станції території Іванкова та Глевахи з'явилися на місці колишніх лісозаготівель, — надто рівною лінією у близько 1,5 км житлові будинки відділені від густого лісу на схід та захід від залізничних колій. Це відповідає і словам дочки художника, що місце де вони спостерігали пилярів було «на галявині посеред зрубаного лісу» [1, с. 153]. Зважаючи на те, що найпростіше дістатись цієї місцевості було потягом або пішки вздовж колій, — Богомазов, імовірно робить свої начерки неподалеку саме від станції, а не села Малютянка, крім того розташовувати деревообробне виробництво далеко від залізничних колій було б не зручно й нерентабельно.

З місцевістю неподалік Боярки пов'язано ім'я ще одного відомого українського художника — Миколи Пимоненка, який поєднував свою творчість із викладанням у Художньому училищі, де разом з О. Екстер та О. Архипенко навчався і Олександр Богомазов [18, с. 11]. Микола Корнилович щоліта працював тут, а в селі Малютянка, навіть, обладнав власну дачу та майстерню, на місті якої у 1997 році відкритий музей [25].

Місцеві ліси стали відомим місцем відпочинку після того, як у 1870 р в межах села Будаївка з'явилась залізнична станція Боярка [24, с. 69], яка незважаючи на своє розташування отримала назву від іншого села, яке приблизно за 4 км від цієї станції [26]. Поруч із станцією Боярка швидкими темпами почало розростатись дачне

селище Боярка, яке стало легендарним місцем відпочинку для киян. Тут відпочивали І. Еренбург, М. Лисенко, М. Заньковецька, М. Старицький, М. Коцюбинський, М. Садовський, родини Грушевських, Булгакових, Грінченків тощо [26]. Більшість дач будувались на вулиці Хрещатик, назва якої запозичена від центральної вулиці в Києві.

Таким чином існувало дві Боярки, — село за кілька кілометрів на північний схід, — та дачне селище розташоване впритул до станції, і підпорядковане Будаївській сільраді. У 1924 році село, яке власне і дало назву селищу було перейменоване на Тарасівку на честь 110-річчя від дня народження Тараса Шевченка та існує окремо і понині. Сучасне місто Боярка утворилось аж у 1956 році із об'єднанням дачного селища Боярка із Будаївкою, Новою Тарасівкою та селищем Газовиків [27].

За спогадами дочки О. Богомазова — Ярослави, завдяки Боярці, де викладали її батьки, їм вдалося пережити голодні та злиденні роки Громадянської війни, які в Києві, в цілому, були суворішими за передмістя, адже в селах за роботу вчителя можна було отримати не тільки знецінені гроші, а й продукти, житло, розтопити піч на дровах із місцевого лісу [1, с. 151].

Йдеться саме про дачне селище Боярка, яка будувалась на північний захід від однойменної залізничної станції. Тут з дореволюційних часів залишалось багато розграбованих або і взагалі зруйнованих дач із різьбленим оздобленням, фруктовими садами тощо. Ще у 1911 році у дачній Боярці з'явилась рідкісна тут велика цегляна споруда — Сирітський будинок із домашньою церквою, який із 1914 по 1917 рік був притулком для дітей чий батьки загинули у I світовій війні [26]. В перші роки радянської влади будівля використовувалась за різним призначенням. Наприклад, тут проживали комсомольці, в основному, залізничники та робітники з місцевої лісозаготівлі, серед них і ті, про яких Микола Островський у 1932-му напише свій відомий роман «Як гартувалась сталь».



О. Богомазов, ЦДАМАМУ. Ф. 360. Спр. 125. арк 31, 39, 32, 33, 24, 35

Але в той же час в цьому будинку працювала Залізнична школа підпорядкована Будаївській сільраді, яка не раз змінювала свій номер та назву. За рівнем освіти вона була семирічна або, як тоді називали — трудова. Саме в ній викладав Олександр Богомазов. Сьогодні в цьому будинку — Боярська загальноосвітня школа № 2 [26].

1922-го року закінчується громадянська війна, а Олександра Богомазова запрошують до Інституту пластичних мистецтв, який 1924 року реорганізовано у Київський художній інститут на посаду професора музейно-екскурсійного відділу педагогічного факультету. Проте зв'язок художника та його сім'ї із Бояркою на цьому не припиняється, — вони кожне літо приїздять сюди, та проводять разом свій вільний час орендуючи дачу у «братів Петриченків» [1, с. 152]. Так само і 1927-го року, коли художник, імовірно, створює свої перші та визначальні начерки пилярів, — вони живуть у Боярці, проте худож-

ник мандрує з дочкою пішки до околиць станції Малютянка. Про це свідчать і складені у вигляді альбому аркуші крафтового паперу, на яких окрім начерків пилярів біля Малютянки, зустрічаються також замальовки дочки та дружини, але вже із написом Боярка 1927 [23 а. 28, 34, 46].

Зважаючи на те, що О. Богомазов був частим гостем у цій місцевості його, вочевидь, знали місцеві жителі: і як викладача, і як художника. Не можна виключати, що серед цих пилярів міг бути і його добрий знайомий або колишній учень з трудової Залізничної школи.

Повертаючись до підготовчого матеріалу О. Богомазова, ми можемо легко виявити три основні композиції над якими працював художник, це: 1) правка пил, 2) розпилювання колод на бруси та дошки, 3) накат стовбура на теслярські конструкції.

Замальовки умовно можна розділити на два види: із розробкою композиційних рішень, а та-

кож присвячені окремим деталям. Одразу помітно, — що далеко не всі з них мали однаковий вплив на створення олійних картин. Так, наприклад, існує щонайменше 2 чорнових варіанти композиції розпилу колод [23, а. 19] [іл. 12], а взятий за основу начерк [23, а. 20] [іл. 13], — теж притерпів значних змін стосовно кількості, масштабу, розташування та пластики окремих фігур.

Подібні зміни стосуються і роботи над картиною «Правка пил». Еволюція творчого задуму для неї починається з розташування тільки двох пилярів у форматі близькому до квадрату. В цьому варіанті постать зліва ми бачимо із спини [іл. 2, 4], так само як і добавлену потім третю фігуру — крайню праворуч [23, а. 39] [іл. 3]. Проте поступово пластика фігур змінюється [23, а. 31–33, 38, 40] [іл. 5], а вже в олійній картині — всі три фігури розвернуті до глядача.

Вагому частину підготовчого матеріалу складають замальовки окремих деталей композицій, так, наприклад, є начерки пил [іл. 6] та інших теслярських інструментів, рук, що тримають пилу [23, а. 35, 36] [іл. 7], елементів одягу, окремих фігур, голів, штабелів для зберігання деревини тощо. Ці начерки часто супроводжуються написами на полях, зокрема, вказані і необхідні для виконання живопису кольори.

В картині «Правка пил» на тлі синього неба височіють дві незвичні за формою конструкції, які чимсь нагадують недобудовані зруби — це теслярські штабеля, тобто ряди готових дошок, укладені з метою зручного зберігання та обсушки. На першому замальовку із таким штабелем [23, а. 41] [іл. 8] ми бачимо ряди дошок, кожна з яких чергується із сусідньою біля своїх країв під прямим кутом. На другому малюнку [іл. 9] ми вже не бачимо окремих дошок, художник їх узагальнює у щільну схематизовану конструкцію [23, а. 42], яка в такому рішенні і увійшла в остаточний варіант картини.

Ще одна досить незвична річ — розташована біля ніг старшого пиляра — це з'ємна ручка, яку чіпляли на вузький кінець пили та фіксували розпірним кілком. Цю ручку тримали пиля-

рі, які стояли унизу при розпилюванні колод на козлах, притискаючи пилу до місця розпилу та контролюючи її положення під час роботи. Начерк такої ручки художник робить досить детальною [28, а. 4], але в картині вона має спрощену конструктивну форму, від чого її вигляд став певною мірою загадковим. Таку саму ручку ми бачимо на одній із пил у правій частині картини, а також в руках у пилярів вже у композиції із розпилком колод.

Загалом робочий простір пилярів став для О. Богомазова справжньою знахідкою, адже теслярське приладдя та довільно розкидані колоди й бруси створюють численні ритми, які сперечаються, врівноважують та доповнюють один одного. Але художник і тут не став заручником натурних спостережень, як це видно із підготовчого матеріалу, — остаточні варіанти композицій є результатом пошуків найбільш вдалого рішення в організації елементів живопису.

В картині «Правка пилок» [іл. 1] простежуються два основних напрями ритмів: вглиб картини та на зовні до глядача. Перший формують діагональні лінії стовбурів та колод, які починаються з лівого та правого країв на передньому плані та сходяться до купи вдалині, ближче до лісу та неба.

Другий ритм — формують металеві пили, вони так само беруть початок з лівого та правого країв, але сходяться не вдалині, а навпаки, ближче до глядача, ручка червоної пили взагалі виходить знизу за межі картинної площини.

Вирі цих протилежних ритмів опиняється центральна фігура — робітник в темно-рожевій сорочці, який заточує пилу. Проте більше уваги привертає до себе постать з лівого краю — це пиляр, який роздивляється робочий стан пили. Вочевидь він найстарший та найдосвідченіший майстер із всіх трьох у картині. Він єдиний впевнено стоїть на світлій за тоном землі. Його голова та одяг різко контрастують із синіми відтінками неба, лісу та зеленої трави. Такий же сильний контраст створює і пила, яку він тримає обома руками на тлі своєї світлої сорочки.



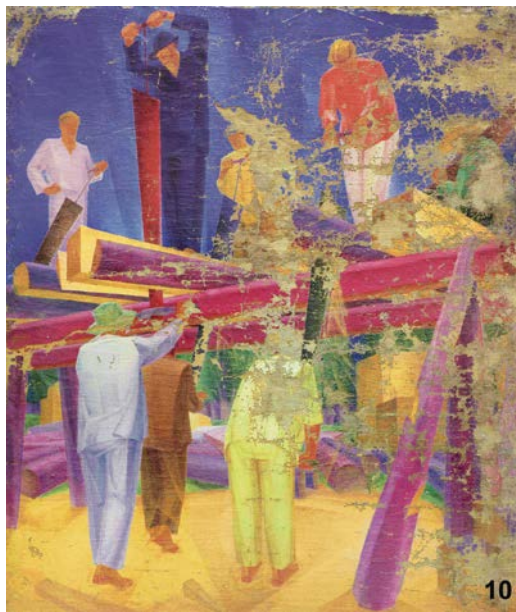
О. Богомазов. «Правка пил»,
1927 р. НХМУ

Набагато менші контрасти навколо інших двох фігур, тому вони виглядають другорядними порівняно із ним.

Попри те, що між пилярами немає явного діалогу — вони занурені у звичний для них трьох робочий режим, і водночас ніби відкриті до розмови з глядачем або художником.

В картині «Правка пил» проглядається авторська метафора про те, як грубий, розкиданий на землі матеріал у вправних руках «майстра від бога» та його інструментів, — врешті перетворюється на впорядкований результат — величні жовтогарячі фортеці штабелів, що впираються у синяву неба.

В письмових чернетках О. Богомазова з приводу праці пилярів є такі слова: «...робітник пов'язаний з цими матеріальними формами підпорядковує їх або сам підкоряється сумі їх організуючих сил. Людина тут пізнає себе: вона є малою та великою, і через її волю, матеріальні форми виявляють організовану дію. У цих масах (формах) людина пізнає свою і бачить силу свого організаційного генія» [29].



О. Богомазов. «Пілярі [Праця пильщиків, Розпил колод]»,
1929 р. НХМУ

Ці думки стосовно філософії праці співзвучні і роздумам художника про принципи нового мистецтва. В одному із своїх записів він промовляє: «душа передчуває можливість нової організації, нової взаємодії і її будівельник — Ритм, бере участь в Новому Творінні» [30, а. 74]. «Тільки нове Мистецтво дає настільки сильну організацію формам Карт[нної]. Пл[ощини]., настільки міцно з'єднує їх, що вони несуть в собі стрійне ціле, яке не потребує в сторонніх підпорках» [31].

В наступній після «Правки пил» олійні картині О. Богомазова 1929 р. [іл. 10] — ми бачимо рідкісний для авангардного живопису сюжет, а саме технологію розпилювання колод за допомогою пил та опорної платформи, приблизно двометрової висоти, яку теслярі називають козлами.

Праця пилярів тут нагадує злагоджену роботу механізму, деталі якого піднімаються та опускаються в певному заданому його будовою ритмі. Глядач має змогу бачити підкреслену конструктивну основу теслярських козлів та колод, які

разом із фігурами робітників подані у загостреній лінійній перспективі. В цій картині, яка відома тепер, за фондовими документами НХМУ, як «Пилярі», вже не три, як у попередній, а вісім людських постатей, 5 з яких на опорній платформі, а троє під нею.

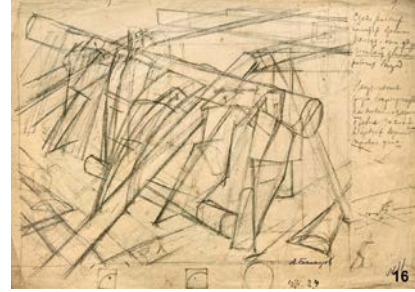
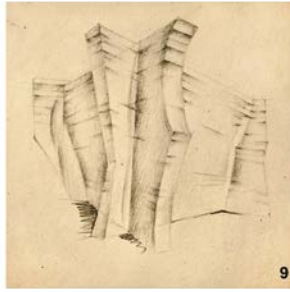
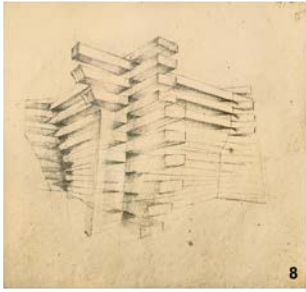
Композиція сповнена динамічної рівноваги, в тому сенсі, що праця пилярів по обидві сторони пил ніби уособлює рухливий баланс різнонаправлених сил, які попри своє протистояння утворюють організований робочий ритм та результативну працю. Як пише художник його цікавить: «зв'язок в процесі роботи самого робітника з оточуючими його матеріальними формами не тільки в сенсі створення нових речей, а в сенсі їх взаємодії, обопільного впливу їх діючих сил» [29].

Розпил колод ручним інструментом вимагає напружених зусиль, адже робітники своїми пилами мають долати опір матеріалу, який піддається обробці, в даному разі свіжозрубаної деревини. Напруження від цього опору передають практично всі елементи композиції. Найбільше кольорове протистояння створює вертикальна опозиція жовтої тирси та синього неба, між якими темно-рожевими смугами врізаються горизонтальні балки опірної платформи, а також фіолетові стовбури та зелень лісу, які просвічуються в даліні. Напругу картини підсилює і три центральні постаті: в синьому, червоному та жовтому, — тобто основних кольорах спектру. Невипадково, саме за картину з розпилу колод, критик С. Єфімович називає О. Богомазова — спектралістом [32].

Високий рівень осмислення композиції та кольору О. Богомазовим — це результат не тільки його художнього таланту, але і змістовної дослідницької роботи над теорією живопису, розпочатий ще в 1914 році з трактату «Живопис та елементи».

У 1920-тих роках дослідницька робота художника не тільки не припиняється, а і набуває додаткового сенсу, а саме, — створення учбових програм для викладання в КХІ. Подвійна мотивація спонукає О. Богомазова виготовити посіб-

ник «Теорія кольору» та спеціальні таблиці до нього, в яких поетапно розписані досліди із дією кольорів в різних формах співвідношеннях та тонових градаціях [іл. 14, 15]. Збереглися також і власноруч створені спектральні кола, які використовував художник. Одночасно із О. Богомазовим дослідженням кольору у Києві займалися: засновник «кольоропису», експресивний імпровізатор — Віктор Пальмов [33] та художник із широкими фізико-математичними знаннями, автор дослідження «Атлас кольору» — Павло Голубятников [14]. Всі троє художників викладали в КХІ та брали участь у створенні учбових програм для студентів вишу. В цьому контексті на відміну від В. Пальмова та П. Голубятнікова, — О. Богомазов переконаний, що не достатньо досліджувати дію тільки кольору, адже очевидно, що важлива і форма, яку займає цей колір, його кількість, характер розповсюдження на картинній площині тощо. Особливу вагу має відкриття ним ще у 1915–16 роках закономірність заміщення кольору у формі, суть якої в тому, що напругу будь-якого елемента композиції можливо підсилити або кольором (червоний — найбільше напруження, синій — найменше), або трансформацією його контурів (від простих до складних), а для збереження напруги необхідно кольорові зміни — компенсувати відповідними змінами форми, О. Богомазов це описує так: «...будь-який основний тон [колір] за своєю енергією більш високої напруги для заміни його іншим тоном більш низької напруги вимагає посилення діяльності форм, що приймають зміст, їх більшої різноманітності, багатства і т. д., щоб таким чином прийти до бажаного тотожності напруг цих різних за характером основних тонів» [30, а. 72]. Вочевидь, не в останню чергу, завдяки експериментально винайденим знанням, в картинах О. Богомазова площини різних кольорів, властивостей та розмірів сміливо спів-існують поруч, перекривають одна одну, створюють контрасти або навпаки — зливаються у суцільну пляму. Ці знання він з успіхом застосовував, як в абстрактному, так і фігуративному живописі.



О. Богомазов, ЦДАМЛМУ. Ф. 360. Спр. 125. арк 41, 42

О. Богомазов, ЦДАМЛМУ. Ф. 360. Спр. 26. арк 1.

Колір, пише він — це перший живописний засіб, який імпресіоністи звільнили від натурної залежності, таким чином пробивши шлях для звільнення ліній та форм. Ще у трактаті 1915 р. «Думки про мистецтво» він приходить до висновку, що оцінювати якість мистецтва за схожістю зображеного із натурою втратило будь який сенс, тим більше із розвитком фотографії. Нове мистецтво, на відміну від натуралістичного, має важливі переваги — здатність концентрувати увагу глядача, перетворити буденне спостереження на дійство, яке може увібрати в себе ознаки гри, містики, візуального порівняння, метафори, набути колір та форму відповідно до відчутого художником настрою, психологічного стану, задуму, — а не тільки обставин спостереження. Всі ці засоби натуралізм знехтував та поставив живопис у набагато бідніше становище ніж те, в якому знаходиться розвиток музики та поезії.

Окрім властивостей основних засобів живопису, еволюції естетичного сприйняття мистецтва, — значне місце теоретичних досліджень О. Богомазова займають також і думки стосовно філософії творчості, її соціальні та психологічні аспекти. Подібні роздуми зустрічаються не тільки у спеціальних трактатах, але, наприклад, і в концепціях до картин, зокрема, в тексті до згаданої вже картини, в якій зображено розпилювання колод, — художник виходить далеко за межі описання лише задуму та фіксує раптові думки, які навіяла йому композиція: «у картині художника ми дивимось на себе і свої дії ззовні, і в картині можемо тільки побачити, відчутти свій органічний зв'язок з оточуючими

нас формами, бачити і відчувати себе не як самотню, відрізану величину, а пов'язану з цілим і крім того бачити, спостерігати як виявляється краса через силу нашої організуючої волі» [43].

Картини із працею пилярів викликали великий інтерес до О. Богомазова серед критиків, колег та студентів. Вони принесли йому відомість і про це свідчать численні відгуки в газетах та журналах, цікавими є, наприклад, спогади Василя Овчинникова, які наводить Олена Кашуба-Вольвач: «...Андрій Іванович Таран відрекомендував нам хворобливого вигляду мовчазного професора Богомазова. А ми вже знали Богомазова з його картини «Пилярі». Картина нам подобалась, вона викликала чимало суперечок, як явище була новою, свіжою, добре скомпонуваною, нам особливо подобався ритм пилярів та її колірне вирішення.» Були також і схвально-критичні відгуки, наприклад, у газеті «Пролетарська правда» за 02.03.1928: «Ліворуч від них [бойчуків] стоїть Богомазов із своєю композицією «Пильщики» [«Правка пил»]. Це дуже серйозна своєю формальною та кольоровою будовою річ, яку чимало псує тільки рожевий тон землі».

З тих чи інших причин О. Богомазов не хотів завершувати тему праці пилярів двома картинами і планував створити ще одну, — третю картину, про це свідчить підготовчий матеріал та листування художника. У заяві до Відділу образотворчого мистецтва НКО, від 31 серпня 1929 року [35], він пише, що бажає прийняти активну участь в майбутній Всеукраїнській художній виставці та повідомляє, що працює над двома картинами «Накат стовбура» [36] і «Тирсоносці». З цих двох за-

планованих творів художник виконав на полотні тільки один — «Тирсоносці». Проте збережений підготовчий матеріал дозволяє сьогодні зрозуміти задум та композиційне рішення картини «Накат стовбура» [37].

В третій картині художник планував остаточно змінити акцент від портретних особливостей робітників до властивостей, які має саме колективна праця. Як у ній, завдяки професійній згуртованості та готовності разом долати випробування — зникає без залишку самотність індивідуума. В композиції «Накат стовбура» шестеро робітників поєднують свої зусилля в єдину потужну силу, яка штовхає важкий стовбур на опірну платформу. В замальовках до цієї композиції натурні форми переосмислені автором через спрощені конструктивні об'єми, які розкриваються перед поглядом глядача з високої точки огляду [іл. 16]. Цей ракурс можливо було спостерігати, якщо забратися, наприклад, на купу розкладених колод або дошок. Вочевидь, замальована дія відбувалась в реальності надто швидко щоб мати змогу її детально зафіксувати, тож О. Богомазов робить додаткові начерки окремих фігур композиції, в яких намічена подальша розробка їх пластики.

Складність завдань, які поставив перед собою О. Богомазов полягала не тільки в тому, що всі шість фігур художник мав замальовувати із верхнього ракурсу, що важко навіть в студійних умовах, непростим було й те, що художник прагне урізноманітнити пластику кожного робітника, зробити їх пози відмінними одна від одної [38].

Зрозуміти думки художника допомагає робочий запис на полях одного з ранніх начерків: «Напруга форм зосереджена на колоді, яку піднімають і слабшає на колодах верхнього правого кута» [37]. Якщо художник зобразив би композицію з нижнього ракурсу, — рух колоди, яку штовхають вгору, в цьому випадку різко обривався би на фоні неба, уособлюючи певну ентропію. Ракурс зверху, — навпаки, дозволяє не тільки підтримати її висхідний ритм, а і показати вже доставлені на платформу лісоматеріали.

Крім того, замість рівного неба — в огляді зверху з'являються додаткові динамічні ритми лісозаготівлі на дальньому плані.

В композиції робітники виконують гуртом доволі важку роботу, яку жоден з них не міг би зробити самостійно. В останні роки життя О. Богомазову не вистачало саме подібної жвавої згуртованої підтримки своїх колег. Хворіючи на сухоту та не мавши достатньо грошей для лікування, він був змушений писати листи, щоб радянське керівництво в сфері культури виконало перед ним взяті на себе обов'язки із купівлі його картин. Ці та інші обставини життя стали відомі завдяки збереженим чернеткам художника. Попри хворобу та заборони лікарів, О. Богомазов продовжував працювати над осмисленням та втіленням своїх картин, писав нотатки з теорії композиції, був учасником у кількох виставках, зокрема, і закордоном в м. Кьольн [39] 1929 р.

Завдяки записам художника, значна частина яких має датування, є можливість уточнити хронологічні межі його роботи над окремими творами, їх орієнтовний формат, назву тощо. Перші посилання на чернетки художника зустрічаються у відомого дослідника творчості О. Богомазова, — Олени Кашуби-Вольвач. В своїй статті «Ритми творчої волі» [16] вона звертає увагу на плутанину із назвами творів О. Богомазова, зокрема, картин знаних за фондовою документацією НХМУ як «Правка пил» 1927 р. та «Пиллярі» 1929 р. В окремих джерелах кінця 20-тих обидві картини зустрічаються під назвою «Пильщики», хоча в листах художника до НКО друга картина 1929 р. згадується як «Праця пильщиків».

Згадана стаття дала поштовх для подальших досліджень цієї проблеми. До матеріалів та прикладів наведених у ній, варто додати ще кілька архівних джерел з НХМУ та ЦДМЛМУ тощо. Аналіз інвентарних книг НХМУ та зворотнього боку картин дає можливість реставрувати деякі подробиці стосовно них. На звороті полотна з трьома пилярями 1927 р. є підпис «Богомазов «Правка пил» Київ. АРМУ 1927 р.» — назва з підпису спів-падає із записами надходження кар-

тини у фонд НХМУ в 1939 р. від Київської картинної галереї (ККГ) та повернення з Німеччини у 1948 [21]. Тобто підпис приблизно з'являється між 1927 та 1939 р., але встановлення його автентичності потребує окремого дослідження у зв'язку із фактами, які суперечать один одному. На користь того, що це авторський підпис — характер написання цифр особливо 1 та 7, букв У, Б, а також зайва інформація: «Київ. АРМУ», писати яку корисно не стільки музейному працівнику, скільки художнику, наприклад, для повернення роботи з виставок по містах України. Аргументом проти автентичності підпису є те, що в ньому не позначено ім'я і він написаний друкованим шрифтом від руки, а відтак зникає більшість індивідуальних особливостей почерку, та водночас художник міг зумисно підсилити читабельність своїх літер, як і шанси на те, що твір не загубиться. Якщо ми припустимо, що це запис музейного працівника Київської картинної галереї (ККГ), до якої робота придбана у 1929 р., — то незрозуміло тоді, чому ця назва не збігається із тією, яка у списку творів обраних для придбання ККГ надрукованому в газеті «Пролетарська правда» 30.03.1928 [40], де ця картина так само як і у каталозі до I Всеукраїнської виставки названа «Пильщики»? Зважаючи на те, що серед робіт кінця 1920-х років відібраних до спецфонду повно робіт, які на звороті не містять ні назви, ні ім'я автора, виникає питання, який взагалі був сенс музейному працівнику ставити від себе назву роботи на її звороті, а не у облікових документах? Випадково з'ясувався ще один факт, у 1929 р. ККГ влаштувала у своєму Відділі революційного мистецтва виставку кращих робіт придбаних з виставки «Х років жовтня», в якій імовірно була представлена і картина «Правка пил» [41].

Що стосується картини 1929 р. [іл. 10], в якій зображено як робітники розпилюють колоди, то на зворотньому боці полотна не має назви, тільки напис «Bogomazoff» латиницею, який навряд міг зробити автор. Подальше дослідження фондів ЦДАМЛМУ виявило, що О. Богомазов використовує принаймні дві назви для цієї картини. Одна



О. Богомазов, ЦДАМЛМУ. Ф. 360. Спр. 125. арк 16, 17

видно, що остання назва найбільш чітко допомагає відрізнити картину від інших. Проте є й інші обставини, які супроводжують цю плутанину.

Щоб їх зрозуміти варто повернутись до вже згаданого тут листа О. Богомазова до НКО від 31.08.29 [35] та звернути увагу на наступні слова:

«Працюю зараз над двома картинами:

1) «Накат [закреслено слово «бревна»] стовбура на козли» Третя картина із праці пильщиків. [нерозб.] (олія)

2) «Гирсоносці» [нерозб.] (олія)»

З наявної тут побудові речення, очевидно, що «праця пильщиків» — це сукупна назва, яка об'єднує три композиції, тобто позначає їх належність до тематики, серії, циклу або триптиху.

Дослідниця Олена Кашуба-Вольвач в статті «Ритми творчої волі» [16] обґрунтовує ідею, що три роботи на тему праці пильщиків належать саме до триптиху, адже між ними можна побудувати послідовний смисловий зв'язок: накат стовбура, потім його розпил і врешті відпочинок та підготовка пил до наступної роботи. В такій послідовності: зліва направо, композиції гармонійно пасують одна до одної, створюючи єдиний ансамбль, як і має бути у триптиху.

На користь ідеї про триптих можна виділити наступні аргументи:

1) із листів художника, зрозуміло, що інших крім запланованих трьох картин він вже не планував робити;

2) ескізи картин художник розробляє до по-

чатку реалізації їх на полотні ретельно добираючи композиційне рішення та ідейне обґрунтування до них;

3) композиції об'єднані тематикою та обставинами створення, і при певному розташуванні об'єднуються у єдиний ансамбль.

Але якщо це триптих, то у нього має бути назва: або авторська, або тематична, ідейна визначена в процесі досліджень тощо. З записів О. Богомазова впливає тільки одна сукупна назва, це — «праця пильщиків». Її використання для триптиху, є логічним і доцільним, але проблему створює одночасне використання цієї назви і для окремої картини, в якій зображений процес розпилу колод [іл. 10]. Отже, очевидно, є сенс уникати повторень, і найпростіший спосіб це зробити, — звернутись до найбільш відповідної сюжету назви, яку дав цій картині сам О. Бо-

гомазов — «Розпил колод» («Распилка бревен» українською). Таким чином у нас з'являються унікальні неповторні назви і для триптиху, і для його центральної картини.

Чорнові зошити О. Богомазова допомагають уточнити й інші історичні деталі. Наприклад, теоретичне обґрунтування композиції «Накат стовбура» вперше зустрічається в чорновому зошиті між записами в кінці травня 1929 року [34], а вже на початку грудня цього ж року він пише, що збирається підготувати до III Всеукраїнської виставки тільки роботу «Тирсоносці» [42]. Щодо останньої, то картина «Тирсоносці» не могла бути завершеною у 1929 р., за відомою до нині атрибуцією, адже в березні 1930-го художник повідомляє, що стан здоров'я не дозволяє йому працювати швидко і підготувати твір до виставки [43].

Література

1. Спогади дочки О. Богомазова (Вступ Е. Димшиця) // Українське мистецтвознавство. — К.: Київ: Наукова думка, 1993. — Вип. 1. — С. 141–154.
2. Горбачов Д. Нове знайомство з Богомазовим. // «Вітчизна». 1966, № 6.
3. Горбачов Д. На сонячних вантах // Україна. 1980. № 20;
4. Горбачов Д. Пророчний рукопис // Наука і культура. Україна. К., 1989. Вип. 23
5. Горбачов Д. Саня і Ванда або Логіка краси. // «Радянська жінка». 1990, № 10.
6. Горбачов Д. На карті Українського авангарду. //»Культура та життя». 1991, 13 квітня, № 15
7. Горбачов Д. Не для грошей народжений або логіка краси // Fine Art. 2008. № 5
8. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа // Всесвіт. — 1990. — № 7. — С. 169–180
9. Наков, А. Alexander Bogomazov — Toulouse, Musée d'Art Moderne, — К., 1991
10. Диченко І. Освічений і освітоносний // Культура і життя. — 1987. — 6 верес.
11. Мудрак М. «Окрашенная поверхность в украинском авангарде: от фактуры до строительства». Пантеон 45 (1987): 138–43
12. Олександр Богомазов: 1880–1930: Каталог творів / Авт. вст. ст. Е. О. Димшиц, упор. М. М. Колесников М..КНФ «Гарант»– К., 1991. -48 с.: іл.
13. Олександр Федорук Перетин знаку. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. — Київ : Вид. дім А+С. — 2006
14. Овчинников В. Спогади про навчання у Київському художньому інституті [публікація документа Олени Кашуби-Вольвач] / В. Овчинников // Сучасне мистецтво: наук. зб. — К.: Фенікс, 2010. — Вип. VII. — С. 271–291.
15. Кашуба О. Виставка «Ланка» та її висвітлення в київській періодиці // Сучасність/ -1997/-№ 12 -С. 153–156.
16. Кашуба-Вольвач, О. Ритми творчої волі / О. Кашуба-Вольвач // Образотворче мистецтво. — 2014. — № 3. — С. 66–68.
17. Alexander Bogomazov. 1880–1930. / Джеймс Баттервік. Лондон — К, 2016. -134 с: іл

18. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов. Автопортрет. К.: Родовід, 2012. — 108 с
19. Кашуба О. Д. Кубофутуризм в Україні. О. Богомазов: теорія та практика. (Створення нових стильових форм живопису) [Текст] : Дис... канд. мист.: 17.00.05 / . — К., 1999. — 216 арк.
20. Колекція НХМУ. Живопис ХІХ — початку ХХ століття. — К.: Оранта, 2009 - .127 с. : кольор. іл. Вип. 1
21. Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Юлія Литвинець; НХМУ. — Київ: Фенікс, 2016. -408 с. :іл.
22. Сукало А. Життєпис Олександра Богомазова (за документами особового фонду ЦДАМЛМ України) // Рукописна та книжкова спадщина України. — 2015. — Вип. 19. — С. 31–49
23. 1927–1928 рр. ЦДАМЛМУ. Ф. 360. оп 1 Спр. 125.
24. Архангельский А. С., Архангельский В. А. Железнодорожные станции СССР: Справочник. В двух книгах. — М.: Изд-во «Транспорт», 1981. Книга I — 368 стр., С- 304
25. <http://www.ks-rda.gov.ua/ru/tourism/museums/>
26. Кучеренко М. Чи є Боярка історичним містом /М. Кучеренко // Пам'ятки України: історія та культура. — 2006. — № 4. — С.3–33.
27. Історія міст і сіл Української РСР. Київська область / Ф. М. Рудич (голова ред. колегії) та ін. — К.: Гол. ред. УРЕ, 1971. — 792 с.
28. 1927–1928 рр. ЦДАМЛМУ. Ф. 360. оп 1 Спр. 19.
29. Богомазов О картине «Распилка бревен». — Ф. 360. — оп. 1. — д. 169. — С.17–18.
30. 1915–1916 рр. ЦДАМЛМУ. Ф. 360. оп 1 Спр. № 158
31. 1915–1916 рр. ЦДАМЛМУ. Ф. 360. оп 1 Спр. № 158 арк. 53
32. С. Єфімович. Друга всеукраїнська художня виставка Пролетарська правда 03.07.1929 ЦДАМЛМУ. Ф. 360. оп 1 Спр.233
33. Пальмов В.Н. Про мої роботи [Текст] / В.Н. Пальмов // Нова генерація. — Х., 1929. — № 8. — С. 27–29
34. Богомазов О. ЦДАМЛМУ.– Ф. 360. — оп. 1. — Спр. 169. — С.30.
35. Богомазов О. ЦДАМЛМУ.– Ф. 360. — оп. 1. — Спр.169. — С.34.
36. В листі твір названий «Накат стовбура на козли» пізніше О. Богомазов скоротив назву «Накат стовбура» 1929–1930 рр. ЦДАМЛМУ.– Ф. 360. — оп. 1. — Спр.169. — С.38
37. Богомазов О. 1929–1930 рр.ЦДАМЛМУ.– Ф. 360. — оп. 1. — Спр.22. — С.1.
38. Богомазов О. 1929–1930 рр.ЦДАМЛМУ.– Ф. 360. — оп. 1. — Спр.21. — С.1.
39. 1929–1930 рр. ЦДАМЛМУ.– Ф. 360. — оп. 1. — Спр.169. — С.52
40. «Пролетарська правда» 30.03.1928 ЦДАМЛМУ. Ф. 360. оп 1 Спр.233
41. «Пролетарська правда» 07.02.1929 ЦДАМЛМУ. Ф. 360. оп 1 Спр.233
42. Богомазов О. ЦДАМЛМУ.– Ф. 360. — оп. 1. — Спр. 169. — С.48.
43. Богомазов О. ЦДАМЛМУ.– Ф. 360. — оп. 1. — Спр. 169. — С.50

References

1. Spohady dochky O. Bohomazova (Vstup E. Dymshytsia) [Memoirs of the O. Bohomazov's daughter (With an introduction by E. Dymshyts)] // Ukrainske mystetstvoznavstvo [Ukrainian art studies]. Kyiv: Nauk. dumka, 1993. Vyp. 1. S. 141–154.
2. Horbachov D. Nove znaiomstvo z Bohomazovym [Horbachov D. New look on Bohomazov] // Vitchyzna [Homeland]. 1966. No. 6.
3. Horbachov D. Na soniachnykh vantakh [Horbachov D. On the sunshine shrouds] // Ukraina [Ukraine]. 1980. No. 20.
4. Horbachov D. Prorochnyi rukopys [Horbachov D. The prophetic manuscript] // Nauka i kultura. Ukraina [Science and Culture. Ukraine]. Kyiv, 1989. Vyp. 23.
5. Horbachov D. Sania i Vanda abo Lohika krasny [Horbachov D. Sania and Vanda, or Logic of beauty] // Radianska zhinka [The Soviet Woman]. 1990. No. 10.
6. Horbachov D. Na karti Ukrainskoho avanhardu [Horbachov D. On the map of Ukrainian avant-garde] // Kultura ta zhyttia [Culture and Life]. 1991. No. 15. 13 kvit.

7. Horbachov D. Ne dlia hroshei narodzhnyi, abo Lohika krasny [Horbachov D. Born not for money, or Logic of beauty] // Fine Art. 2008. No. 5.
8. Markade V. Ukrainiske mystetstvo XX stolittia i Zakhidna Yevropa [Markade V. Ukrainian art of the 20th century and the Western Europe] // Vsesvit [Universe]. 1990. No. 7. S. 169–180.
9. Nakov A. Alexander Bogomazov. Toulouse: Musée d'Art Moderne, 1991.
10. Dychenko I. Osvicheni i osvitonosnyi [Dychenko I. Educated and education-giving] // Kultura i zhyttia [Culture and life]. 1987. 6 veres.
11. Mudrak M. Okrashennaya poverhnost v ukrainskom avangarde: ot fakturyi do stroitelstva [Mudrak M. Painted surface in Ukrainian avant-garde: From texture to construction] // Panteon 45 (1987) [Pantheon 45 (1987)]. C. 138–143.
12. Oleksandr Bohomazov: 1880–1930: Kataloh tvoriv [Oleksandr Bohomazov: 1880–1930: Catalogue] / Avt. vst. st. E. O. Dymshyts, upor. M. M. Kolesnykov. Kyiv, 1991. 48 s.: il.
13. Fedoruk O. Peretyn znaku: U 3 kn. [Fedoruk O. Crossroad of a sign: In 3 volumes] Kyiv: Vyd. dim «A + S», 2006. Kn. 1: Istoriia ta teoriia mystetstva. Postati. Narodna tvorchist [Vol. 1: History and theory of art. Figures. Folk art].
14. Ovchynnikov V. Spohady pro navchannia u Kyivskomu khudozhnomu instytuti [publikatsiia dokumenta O. Kashuby-Volvach] [Ovchynnikov V. Memoirs about studying at the Kyiv Art Institute (Publication of the document by O. Kashuba-Volvach)] // Suchasne mystetstvo: Nauk. zb. [Sontemporary art: Collected works]. Kyiv: Feniks, 2010. Vyp. VII. S. 271–291.
15. Kashuba O. Vystavka «Lanka» ta yii vysvitlennia v kyivskii periodytsi [Kashuba O. The «Lanka» exhibition and its coverage in the Kyiv periodics] // Suchasnist [Contemporary Life]. 1997. No. 12. S. 153–156.
16. Kashuba-Volvach O. Rytmy tvorchoi voli [Kashuba-Volvach O. Rhythms of the artistic will] // Obrazotvorche mystetstvo [Fine Art]. 2014. No. 3. S. 66–68.
17. Alexander Bogomazov. 1880–1930. London: James Butterwick, 2016. 134 p.
18. Kashuba-Volvach O. Oleksandr Bohomazov: Avtoportret [Kashuba-Volvach O. Oleksandr Bohomazov: A Self-Portrait]. Kyiv: Rodovid, 2012. 108 s.
19. Kashuba O. D. Kubofuturizm v Ukraini. O. Bohomazov: teoriia ta praktyka. (Stvorennia novykh stylovykh form zhyvopysu): Dys. ... kand. mystetstvozn.: 17.00.05 [Kashuba O. Cubo-futurism in Ukraine. O. Bohomazov: theory and practice (Emergence of the new style forms of fine art: A candidate's thesis)]. Kyiv, 1999. 216 s.
20. Kolektsiia NKhMU. Zhyvopys XIX — pochatku XX stolittia [The collection of the National Art Museum of Ukraine. Fine art of the 19th and early 20th centuries]. Kyiv: Oranta, 2009. 127 s. Vyp. 1.
21. Spetsfond 1937–1939 rokiv. Z kolektsii NKhMU: kataloh [Special collection: 1937–1939. From the National Art Museum of Ukraine collection: Catalogue] / Avt.-uporiad. Yu. Lytvynets / NKhMU. Kyiv: Feniks, 2016. 408 s.
22. Sukalo A. Zhyttiepyss Oleksandra Bohomazova (za dokumentamy osobovoho fondu TsDAML M Ukrainy) [Sukalo A. Life of Oleksandr Bohomazov (according to the documents of the personal collections from the Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine)] // Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy [Manuscript and printed legacy of Ukraine]. 2015. Vyp. 19. S. 31–49.
23. 1927–1928 rr. TsDAML M U [1927–1928. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 125.
24. Arhangel'skiy A. S., Arhangel'skiy V. A. Zheleznodorozhnye stantsii SSSR: Spravochnik: V 2 kn. [Arhangel'skiy A. S., Arhangel'skiy V. A. Railway stations of the USSR: A handbook: In 2 volumes] Moskva: Transport, 1981. Kn. I. S. 304.
25. Boyarskiy kraevedcheskiy muzey: Istoriya sozdaniya Boyarskogo kraevedcheskogo muzeya [Boyarka Town Museum: History of emergence of the Boyarka Town Museum]. URL: <http://www.ks-rda.gov.ua/ru/tourism/museums/> (last accessed: 28.11.2017).
26. Kucherenko M. Chy ye Boiarka istorychnym mistom [Kucherenko M. On whether Boyarka is a historical town] // Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura [Sites of Ukraine: History and culture]. 2006. No. 4. S. 3–33.
27. Istoriia mist i sil Ukrainskoi RSR. Kyivska oblast [History of towns and villages of the Ukrainian SSR: Kyiv oblast] / holova red. kolehii F. M. Rudych. Kyiv: Hol. red. URE, 1971. 792 s.
28. 1927–1928 rr. TsDAML M U [1927–1928. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 19.
29. Bogomazov o kartine «Raspilka breven» [Bohomazov on the «Sawing the Logs» painting. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. D. 169. S. 17–18.
30. 1915–1916 rr. TsDAML M U [1915–1916. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. No. 158.

31. 1915–1916 rr. TsDAML MU [1915–1916. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. No. 158. Ark. 53.
32. Yefimovych S. Druha vseukrainska khudozhnia vystavka [Yefimovych S. Second All-Ukrainian Art Exhibition] // Proletarska pravda [The Proletarian Truth]. 03.07.1929. TsDAML MU [Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 233.
33. Palmov V. N. Pro moi roboty [Palmov V. On my works] // Nova heneratsiia [New Generation]. 1929. No. 8. S. 27–29.
34. Bohomazov O. TsDAML MU [Bohomazov O. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 169. S. 30.
35. Bohomazov O. TsDAML MU [Bohomazov O. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 169. S. 34.
36. 1929–1930 rr. TsDAML MU [1929–1930. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 169. S. 38.
37. Bohomazov O. 1929–1930 rr. TsDAML MU [Bohomazov O. 1929–1930. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 22. S. 1.
38. Bohomazov O. 1929–1930 rr. TsDAML MU [Bohomazov O. 1929–1930. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 21. S. 1.
39. 1929–1930 rr. TsDAML MU [1929–1930. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 169. S. 52.
40. Proletarska pravda. 30.03.1928. TsDAML MU [The Proletarian Truth. 03.30.1928. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 233.
41. Proletarska pravda. 07.02.1929. TsDAML MU [The Proletarian Truth. 02.07.1928. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 233.
42. Bohomazov O. TsDAML MU [Bohomazov O. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 169. S. 48.
43. Bohomazov O. TsDAML MU [Bohomazov O. Central State Archive-Museum of the Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 169. S. 50.

Сидоренко А. В. «Труд Пильщиков» Александра Богомазова

Аннотация. («Труд пильщиков» Александра Богомазова). В статье на основе архивных источников НХМУ и ЦГАЛМУ проводится реконструкция исторических обстоятельств работы Александра Богомазова над картинами на тему труд пильщиков.

Ключевые слова: Александр Богомазов, «Труд пильщиков», украинское авангардное искусство.

Sydorenko A. V. «The Work of the Pilasters» by Alexander Bogomazov

Summary. «Sawyers at work» by Alexander Bogomasov. The article is devoted to reconstruction of historical conditions in which Alexander Bogomazov worked under paintings on «Sawyers at work» thematic. Reconstruction is based on documents of National Art Museum of Ukraine and Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine

Keywords: Alexander Bogomasov, «Sawyers at work», Ukrainian avant-garde art.