МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
На правах рукопису
УДК 75.071.1*Верг:7.03+7.072.2](477)"195/200"(04)

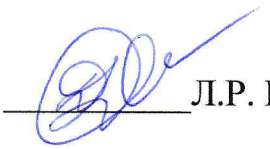
ГУДЗІЄНКО ЛЮДМИЛА РАХМАТУЛЛАЇВНА

ДИСЕРТАЦІЯ

ТВОРЧІСТЬ НАТАЛІ ВЕРГУН В ДИСКУРСІ ВІДНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ОРІЄНТИРІВ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (PhD)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



_____Л.Р. Гудзієнко

Науковий керівник Мельничук Людмила Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Гудзієнко Людмила Рахматуллаївна. Творчість Наталі Вергун в дискурсі відновлення національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України другої половини XX – початку XXI століть. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2025.

Дисертація є першим комплексним дослідженням творчості слобожанської мисткині, народної художниці України Наталі Вергун в контексті національно-культурної реінтерпретації образотворчого мистецтва України другої половини XX ст. Розширення фактологічної бази та системний підхід сприяли отриманню наукових результатів щодо жанрових, образно-стилістичних, технічних особливостей живописної і графічної спадщини Наталі Вергун.

Творчість художниці посідає особливе місце в українському мистецтві як приклад синтезу національної традиції та індивідуального художнього стилю. Під впливом культурних трансформацій другої половини XX – початку XXI століття її мистецька діяльність віддзеркалює складний процес збереження і переосмислення національної ідентичності. Мисткині вдалось органічно інтегрувати національні мотиви, образи та стилістичні прийоми у свої роботи, що дозволяє розглядати її мистецтво як репрезентативне явище української художньої культури.

Від початку 1990-х років в українському мистецтві постає новий етап осмислення національної ідентичності. Вивчення художньої діяльності Наталі Вергун є актуальним як з огляду на її внесок у відновлення національного мистецтва, так і для розуміння загального контексту культурних змін в країні.

Вона торувала нові шляхи в художній школі Харкова, зберігаючи вірність своїй тематиці та стилю навіть в умовах тотального ідеологічного контролю. У роботах художниці простежується, як національне мистецтво, залишаючись автентичним, адаптувалося до ідеологічних впливів та змін культурної парадигми. Творчість мисткині постає джерелом для осмислення ролі мистців у формуванні культурної пам'яті та національної самосвідомості.

Метою дослідження є розкриття самобутності і значення творчості Наталі Вергун у відновленні національної ідентичності в українському образотворчому мистецтві на тлі мистецько-культурних зрушень другої половини XX – початку XXI століття. *Об'єкт дослідження* – творчість Наталі Вергун. *Предметом дослідження* є особливості і місце художньої творчості Наталі Вергун в контексті репрезентації відновлення національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України другої половини XX – початку XXI ст.

Авторкою дисертації *вперше* здійснено комплексне дослідження на доповненому візуальному матеріалі творчості художниці Наталі Вергун; уведено до наукового обігу масив нових, маловідомих і невідомих живописних та графічних творів; систематизовано та проаналізовано фахові джерела, присвячені творчості художниці, зокрема і періодичні видання; виявлено витоки формування творчої особистості художниці на тлі історичних зрушень середини XX ст.; здійснено всебічний аналіз графічних творів Наталі Вергун; виявлено трансформації в художній мові мисткині в різні періоди творчості; визначено національну основу творчості мисткині.

. *Уточнено* місцезнаходження та шляхи надходження творів художниці до музеїв і приватних зібрань України; тенденції соцреалізму, «суворого» стилю», фольклоризму, імпресіонізму, фовізму у творах Наталі Вергун. *Доповнено* мистецтвознавчий аналіз живописних творів художниці, зокрема, аналіз творів початку XXI ст.; дані про виставкову діяльність художниці; значення і роль творчості Наталі Вергун для розвитку національного образотворчого мистецтва України.

Отримані *результати дослідження* поглиблюють уявлення про творчу діяльність митців Слобожанщини в контексті національного відродження українського образотворчого мистецтва. *Практична значущість* роботи полягає у можливості інтеграції матеріалів дослідження в навчальні програми з історії українського мистецтва, спецкурси, присвячені національній культурі, а також у використанні введених до наукового обігу творів художниці як цінного ілюстративного ресурсу для наукових і педагогічних цілей. Зібраний фактологічний матеріал розширює можливості для дослідження харківської художньої школи в контексті розвитку мистецтва України другої половини XX – початку XXI століття.

Робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

У ***першому розділі*** проведено аналіз літератури, визначено стан наукової розробленості теми, представлено джерельну базу та методологічний інструментарій. Аналіз джерел довів, що художній доробок Наталі Вергун є маловивченою сторінкою сучасної мистецтвознавчої науки, адже публікації стосуються переважно окремих робіт мисткині та її виставкової діяльності. Серед праць виокремлено статті В. Немцової, в яких йдеться про становлення стилю Наталі Вергун, статті А. Півненко та В. Романовського, присвячені першим персональним виставкам художниці і мистцям Слобожанщини.

Окремо зазначено, що для досягнення поставленої мети було залучено ґрунтовні дослідження, які окреслюють загальні тенденції українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI століття та визначають історико-культурне підґрунтя творчості Наталі Вергун в національному дискурсі, серед них роботи О. Голубця, Т. Кара-Васильєвої, І. Павельчук, О. Роготченка, Г. Скляренко, Л. Смирної, І. Солярської-Комарчук, Г. Скляренко, М. Юр, Р. Яціва та ін. Також у дослідженні використані праці харківських мистецтвознавців О. Денисенко, М. Ковальової, Л. Мельничук,

Т. Павлової, Л. Соколюк, Є. Нестєрової, В. Чечик, Н. Усенко та інших, в яких розкрито різноманітні аспекти розвитку регіональної художньої школи.

Джерельна база ґрунтується на матеріалах, отриманих з архіву Харківської державної академії дизайну і мистецтв, архіву Харківської організації Національної спілки художників України, Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка, Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України, Харківського художнього музею, Національного художнього музею України, Красноградського краєзнавчого музею ім. П. Мартиновича, Кременецького краєзнавчого музею, Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана, а також архіву мистецтвознавиці А. Півненко, особистого архіву авторки дослідження (світлини творів, інтерв'ю з художницею) та публічних дописів, відеоматеріалів та інтерв'ю, в яких йдеться про творчість Н.Вергун.

Другий розділ присвячено витокам творчості Наталі Вергун, окреслено етапи національного відродження в українському мистецтві. Доведено, що формування національної основи творчості художниці значною мірою визначилося впливом мистецького середовища, починаючи з самого дитинства, зокрема – творчою атмосферою будинку «Слово» в Харкові, де вона зростала. Серед джерел натхнення означено творчість батька, репресованого українського поета Івана Виргана та мистецтво Тараса Шевченка, спадщину якого шанували в сім'ї. Значного впливу мисткиня зазнала від вчителів з фаху: в Харківському державному художньому училищі – Миколи Сліпченка, в Інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна – Андрія Мильнікова. Встановлено, що Андрій Мильніков та видатна українська художниця Тетяна Яблонська сприяли виставковій діяльності мисткині на початку її творчого шляху.

У ***третьому розділі*** проаналізовано стильові особливості доробку Наталі Вергун, встановлено зв'язок із провідними напрямками в мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття, розглянуто еволюцію

стилю мисткині та зміни в художній мові протягом творчого шляху. Охарактеризовано стильові особливості в живописі мисткині, серед яких виявлено вплив «суворого стилю», фольклоризму, імпресіонізму та постімпресіонізму.

Окреслено жанрово-тематичний діапазон, визначено основні етапи творчості. Найбільш репрезентативним жанром мистецької діяльності художниці є пейзаж, який представлений живописними та графічними етюдами. Саме етюди стали уособленням творчого мислення художниці, характерною рисою її мистецтва, адже це надає широкі можливості для пошуку нових засобів художнього висловлювання.

Проаналізовано в хронологічному порядку графічні твори художниці, означено їхні стилістичні особливості. Виявлено ключові різновиди творів: підготовчі ескізи до живописних робіт та етюди та експериментальні твори зі спрощенням форми, що започатковує у творчості мисткині звернення до естетики фовізму, примітивізму.

Охарактеризовано ознаки національної ідентичності в мистецькому доробку художниці, поміж яких звернення до українських архетипів («Дім», «Земля», «Матір»), а також використання впізнаваної української символіки у творах «Вечеря хліборобів», «Літній дощ», «Подружжя» та ін. Прослідковано зв’язок із народним мистецтвом через звернення мисткині до копіювання народних картин та ікони.

У ***четвертому розділі*** висвітлено формування колекцій творів Наталі Вергун в музеях України та приватних зібраннях, уточнено місця збереження окремих робіт. З’ясовано історію формування музейних зібрань творів Наталі Вергун. Встановлено, що найбільше її робіт зберігається в ХХМ, що підкреслює особливе значення її творчості для регіональної школи. Опрацьовано публічну інформацію та дані альбомів творів мисткині щодо місцезнаходження робіт, уточнено отримані результати в інтерв’ю з

художницею. Зазначено про нові надходження творів Наталі Вергун до фонду ХХМ.

Ключові слова: *Наталя Вергун, українське мистецтво, національне відродження, суворий стиль, фольклоризм, імпресіонізм, постімпресіонізм, архетипи, український авангард, пленер, живопис, графіка, музейні зібрання, харківська художня школа, мистецтво Слобожанщини.*

ABSTRACT

Hudziienko Liudmyla Rakhmatullaivna. Natalia Verhun's Creative Work in the Discourse of Restoring National Orientations in Ukraine's Fine Arts in the middle of the 20th and the early 21st century- Qualification work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation is the first comprehensive study of the work of the Slobozhanshchyna artist, People's Artist of Ukraine Natalia Verhun in the context of the national and cultural reinterpretation of the fine arts of Ukraine in the second half of the twentieth century. The expansion of the factual base and the systematic approach contributed to the scientific results on the genre, figurative, stylistic and technical features of Natalia Verhun's pictorial and graphic heritage.

The artist's work occupies a special place in Ukrainian art as an example of the synthesis of national tradition and individual artistic style. Influenced by the cultural transformations of the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first, her artistic activity reflects a complex process of preserving and rethinking national identity. The artist managed to organically integrate national

motifs, images and stylistic techniques into her works, which allows us to consider her art as a representative phenomenon of Ukrainian artistic culture.

Since the early 1990s, a new stage in the understanding of national identity has emerged in Ukrainian art. The study of Natalia Verhun's artistic activity is relevant both for her contribution to the restoration of national art and for understanding the general context of cultural changes in the country. She pioneered new paths in the Kharkiv art school, remaining faithful to her subject matter and style even in the face of total ideological control. The artist's works show how national art, while remaining authentic, adapted to ideological influences and changes in the cultural paradigm. The artist's work is a source for understanding the role of artists in shaping cultural memory and national identity.

The purpose of the study is to reveal the originality and significance of Natalia Verhun's work in the restoration of national identity in Ukrainian fine art against the background of artistic and cultural changes in the second half of the twentieth and the beginning of the twenty-first centuries. *The object of research* is the work of Natalia Verhun. The subject of the study is the peculiarities and place of Natalia Verhun's artistic work in the context of representing the restoration of national guidelines in the fine arts of Ukraine in the second half of the twentieth – the beginning of the twenty-first centuries.

The author of the dissertation has for the first time carried out a comprehensive study of the supplemented visual material of the work of the artist Natalia Verhun; has introduced into the scientific circulation a lot of new, little known and unknown paintings and graphic works; has systematized and analyzed professional sources devoted to the artist's work, including periodicals; has revealed the origins of the formation of the artist's creative personality against the background of historical changes in the mid-twentieth century; on the basis of the analysis of the works has revealed the national basis of the artist's work; has carried out a comprehensive analysis of the graphic works. The location and ways of reception of the artist's works in museums and private collections of Ukraine have been specified. Trends

of socialist realism, "strict" style, "folklore", impressionism, fauvism in the works of Natalia Verhun have been clarified. The art-historical analysis of the artist's paintings, in particular, by the analysis of the works of the early twenty-first century, data on the artist's exhibition activity and the significance and role of Natalia Verhun's work for the development of the national fine arts of Ukraine are supplemented.

The received *results of the study* deepen the understanding of the creative activity of Slobozhanshchyna artists in the context of the national revival of Ukrainian fine arts. The practical significance of the work lies in the possibility of integrating the research materials into curricula on the history of Ukrainian art, special courses on national culture, as well as in the use of the artist's works introduced into the scientific circulation as a valuable illustrative resource for scientific and pedagogical purposes. The collected factual material expands the possibilities for researching the Kharkiv school of art in the context of the development of Ukrainian art in the second half of the twentieth and the beginning of the twenty-first centuries.

The research paper consists of an introduction, four parts, conclusions to each part, general conclusions, a bibliography and appendices.

Part1 analyses the literature, determines the state of scientific research on the topic, and presents the source base and methodological tools. The analysis of the sources has proved that Natalia Verhun's artistic oeuvre is an under-researched page of contemporary art history, as publications mainly concern individual works of the artist and her exhibition activities. The articles by V. Nemtsova on the formation of Natalia Verhun's style, by A. Pivnenko and V. Romanovskyi on the artist's first solo exhibitions and other artists from Slobozhanshchyna have been analysed.

It is separately noted that in order to achieve this goal, the author used thorough research that outlines the general trends of Ukrainian fine art of the second half of the twentieth and the beginning of the twenty-first centuries and determines the historical and cultural background of Natalia Verhun's work in the national

discourse, including the works of O. Holubets, T. Kara-Vasylieva, I. Pavelchuk, H. Skliarenko, L. Smyrna, L. Sokoliuk, I. Soliarska-Komarchuk, H. Skliarenko, M. Yur, R. Yatsiv, and others. The study also uses the works of Kharkiv art historians O. Denysenko, M. Kovalova, L. Melnychuk, T. Pavlova, E. Nesterova, V. Chechyk, N. Usenko and others, which reveal various aspects of the development of the regional art school.

The source base of the study is based on materials from the archives of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, the archives of the Kharkiv Branch of the National Union of Artists of Ukraine, V.G. Korolenko Kharkiv State Scientific Library, the Central State Archive - Museum of Literature and Art of Ukraine, the Kharkiv Art Museum, the National Art Museum of Ukraine, P. Martynovych Krasnohrad Museum of Local History, the Kremenets Local History, H. Halagan Chernihiv Regional Art Museum, as well as the personal archive of the author of the study (photographs of works, interviews with the artist) and the archive of art historian A. Pivnenko, public posts, videos and interviews about N. Verhun's work.

Part 2 is devoted to the origins of Natalia Verhun's work, outlining the stages of the national revival in Ukrainian art. It has been proved that the formation of the national basis of the artist's work was largely determined by the influence of the artistic environment, starting from her childhood, in particular, the creative atmosphere of the Writer`s House *"Slovo"* in Kharkiv, where she grew up. Among the sources of inspiration, it has been mentioned the work of her father, the repressed Ukrainian poet Ivan Vyrhan, and the art of Taras Shevchenko, whose heritage was revered in the family. The artist was greatly influenced by her teachers: at the Kharkiv State Art School – by Mykola Slipchenko, at the I. Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture – by Andrii Mylnikov. It has been established that Andrii Mylnikov and the prominent Ukrainian artist Tetiana Yablonska promoted the artist's exhibition activities at the beginning of Natalia Verhun`s career.

In Part 3 the stylistic features of Natalia Verhun's work has been analysed. It has been related it to the main trends in Ukrainian art of the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, considered the development of the artist's style and the changes in her artistic language during her career. The stylistic features of the artist's painting have been characterized. Among them the influence of 'austere style', 'folklore', Impressionism and Post-Impressionism has been revealed.

The genre and thematic range are outlined, the main stages of creativity are defined. The most representative genre of the artist's work is the landscape, which is represented by paintings and graphic sketches. It is the sketches that have become the personification of the artist's creative thinking, a characteristic feature of her art, as they provide wide opportunities for finding new means of artistic expression.

The artist's graphic works are analysed in chronological order, their stylistic features are outlined. The main types of works are identified: preparatory sketches for paintings and sketches, and experimental works with a simplified form that initiates the artist's appeal to the aesthetics of Fauvism and Primitivism.

The research describes the signs of national identity in the artist's artistic work, including the appeal to Ukrainian archetypes ('Home', 'Earth', 'Mother'), as well as the use of recognisable Ukrainian symbols in the works *'Farmers' Dinner', 'Summer Rain', 'Spouses',* etc. The connection with folk art is traced by the artist's appeal to copying folk paintings and icons.

Part 4 highlights the formation of collections of Natalia Verhun's works in Ukrainian museums and private collections, specifies the places of storage of individual works. The history of the formation of museum collections of Natalia Verhun's works is revealed. It is established that most of her works are kept in the KhAM, that emphasises the special significance of her work for the regional school. Public information and data from the artist's albums on the location of the works were analysed, and the results obtained in an interview with the artist were clarified.

It is noted that the KhAM is enriched by new Natalia Vergun's works.

Key words: Natalia Verhun, Ukrainian art, national revival, strict style, folklore, impressionism, post-impressionism, archetypes, Ukrainian avant-garde, plein air, painting, graphics, museum collections, Kharkiv art school, art of Slobozhanshchyna.

СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ, В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Публікації в наукових фахових виданнях України за темою дисертації:

1. Гудзієнко Л.Р. Національна основа творчості Наталі Вергун. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 67. Том 1. 2023. С. 125–130. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-16
2. Гудзієнко Л.Р. Живопис і графіка Наталі Вергун в музейних зібраннях України. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. № 1. С. 48–54. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.6
3. Гудзієнко Л.Р. Художні особливості графічних творів Наталі Вергун. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. № 4. С. 51–57. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.8

Публікації, які додатково розкривають результати дослідження:

1. Гудзієнко Л.Р. Художньо-стилістичні домінанти у творчості Наталі Вергун. Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Том IV: Зміни та синергія в розвитку науки та освіти [колективна монографія]. [Наукова редакція: Я. Ґжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін – Ужгород – Херсон – Київ: Посвіт, 2020. С. 50–51.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Гудзієнко Л.Р. Наталя Вергун – поетеса українського живопису.Шості Платонівські читання : тези доповідей Міжнар. наук. конф. Київ, 2019. С.78 – 79.
2. Гудзієнко Л.Р. Тенденції імпресіонізму у творчості Наталі Вергун. Міжнародна наукова конференція «Взаємодія культури, науки і мистецтва в умовах морального розвитку сучасного європейського суспільства»: матеріали конференції, 28–29 грудня 2021 р. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021, С. 116–119.
3. Гудзієнко Л.Р. Національні архетипи як складова творчої спадщини Наталі Вергун. Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» № 14–15: за матеріалами III Міжнародної конференції «Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities», 27.05.2022, Вінниця–Відень, С. 688–691.
4. Гудзієнко Л.Р. Пейзаж у творчості Наталі Вергун. Десяті Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів–Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 31–32.
5. Гудзієнко Л.Р. Образ жінки в живописі Наталі Вергун. Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15 квітня 2023 року . Харків: ХДАДМ, 2023. С. 27–28.
6. Гудзієнко Л.Р. Натюрморт як віддзеркалення художніх пошуків Наталі Вергун. ГРААЛЬ НАУКИ: міжнар. наук. журнал. Вінниця: ГО «Європейська наукова платформа»; НУ «Інститут науково-технічної інтеграції та співпраці», 2024. No 44. С. 552–554.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

НХМУ – Національний художній музей України

ХХМ – Харківський художній музей

ККМ ім. П. Мартиновича – Красноградський краєзнавчий музей імені Порфирія Мартиновича

ЧОХМ ім. Г. Галагана – Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана.

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ХО НСХУ – Харківська організація Національної спілки художників України

ЦДАМЛМ – Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва

ХХПІ – Харківський художньо-промисловий інститут

ХДХУ – Харківське державне художнє училище

КДХІ – Київський державний художній інститут

РФ – Російська Федерація

П., о. – полотно, олія.

К., о. – картон, олія.

П. на к., о. – полотно на картоні, олія

Пап. – папір

Кольор. – кольоровий

Олів. – олівець, олівці.

ЗМІСТ

ВСТУП 18

РОЗДІЛ І. СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ 26

1.1. Мистецтво Наталі Вергун у фахових дослідженнях 26

1.2. Джерельна база і методика дослідження 44

1.2.1. Джерельна база 44

1.2.2. Методи дослідження 49

Висновки до першого розділу 50

РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНИЙ СВІТОГЛЯД МИСТЕЦТВА НАТАЛІ ВЕРГУН 53

2.1. Відновлення національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України на тлі історико-культурних зрушень другої половини ХХ ст. 53

2.2. Наталя Вергун: становлення творчої особистості 66

Висновки до другого розділу 79

РОЗДІЛ 3. ЖИВОПИС І ГРАФІКА НАТАЛІ ВЕРГУН В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 81

3.1. Жанрово-стильові інтенції живопису 81

3.2. Художні особливості графічних творів 108

3.3. Національні символи та архетипи в мистецтві Наталі Вергун 116

Висновки до третього розділу 125

РОЗДІЛ 4. ТВОРИ НАТАЛІ ВЕРГУН В МУЗЕЙНИХ ТА ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЯХ 128

Висновки до четвертого розділу 138

ВИСНОВКИ 139

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 146

ДОДАТОК А. СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ, В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ 160

ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ 162

ДОДАТОК В. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ 173

ДОДАТОК Г. ПРОСОПОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА 286

ВСТУП

Актуальність дослідження. Дослідження творчості Наталі Вергун в дискурсі відновлення національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України має особливу цінність, оскільки акцентує увагу на національному вимірі її мистецьких надбань у складі харківської художньої школи. Вивчення суто української складової в творчості митців, що були змушені дотримуватись догматів тоталітарного режиму, має об'єктивно важливе значення для нації і особливо актуальним це виявляється на сьогодні, коли українська культура витримує чергові випробовування на тлі військової агресії з боку РФ.

Ім'я Наталі Вергун посідає значне місце в мистецькому житті Харківщини 1960–1980-х рр. – періоду, коли формувався та розвивався її творчий потенціал. У цей час Харківщина стає центром розвитку в царині дизайну та фотографії, тоді як образотворче мистецтво переважно йде у фарватері офіційного соцреалізму, визначеного ідеологією владного режиму. Таке положення мистецтва викликало супротив художників, які творчо мислили в національному вимірі і намагалися зберегти та відновити традиції мистецтва саме українського, які були закладені на основі українського бароко, іконопису, народної картини та інтеграції в живопис досягнень європейського модернізму. Ця когорта художників впроваджувала національні мотиви, образи та ідеї у свої роботи, таким чином поступово виходячи за межі догматів соцреалізму. Наталя Вергун поєднала тенденції загального руху із власним, глибоко самобутнім творчим шляхом, що виразилося у трансформаціях її художньої мови. У її роботах національна тематика розглядається не лише як стилістичний елемент, а як джерело духовного та культурного натхнення, яке підкреслює ідентичність українського мистецтва. Таким чином, її творчість має не лише регіональне

значення для Слобожанщини, а й стає внеском у ширше розуміння національного культурного контексту.

Значення творчості Наталі Вергун для українського мистецтва було підтверджене присудженням звання «Заслужений художник УРСР» в 1991 р., «Народний художник України» в 1997 р., також в 1995 р. художниці було присуджено муніципальну творчу премію в галузі образотворчого мистецтва в м. Харків. Визнання здобутків мисткині підтверджує її внесок у розвиток національного мистецтва, водночас її творчість не часто потрапляла до уваги сучасних науковців. Інтерес мистецтвознавців до харківського художнього осередку пов'язаний, насамперед, з дослідженнями в галузі фотографії, дизайну, нефігуративного живопису та графіки, а образотворче реалістичне мистецтво, зокрема творчість Н. Вергун, залишається менш актуалізованим.

Художниці вдалось виразити властиві їй творчі устремління, створити органічний і яскравий стиль, щільно пов'язаний з її оточенням, природнім середовищем і безперервними мистецькими пошуками. Її мистецтву притаманні основні риси, які характеризують період, як-то: звернення до «суворого» та фольклорного стилів, зростання інтересу до українського мистецтва початку ХХ століття, пошуки нових засобів виразності, переосмислення досвіду європейських модерністів та апеляція до суто української національної спадщини. Це робить творчість художниці репрезентативним явищем українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття, яке потребує вивчення та об'єктивного аналізу.

Зв'язок роботи з науковими програмами та планами. Дисертацію виконано відповідно до плану наукової роботи кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв по підготовці наукових кадрів в межах держбюджетної теми «Історико-теоретичні аспекти українського мистецтва доби постмодернізму: універсальне й специфічне» (Протокол № 12 від 22.02.2022), а також відповідно до наукової теми кафедри «Синтез і взаємодія мистецтв в художньому просторі України 1990-х – 2020-х

рр.». Тему дисертації затверджено протоколом кафедри ТІМ (Протокол № 7 від 21 листопада 2021 року) та рішенням Вченої ради ХДАДМ (Протокол № 16 від 03 грудня 2021 року).

Метою дослідження є розкриття самобутності і значення творчості Наталі Вергун у відновленні національної ідентичності в українському образотворчому мистецтві на тлі мистецько-культурних зрушень другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Для досягнення зазначеної мети було поставлено такі *завдання***:**

- систематизувати та проаналізувати фахову літературу, архівні і рукописні джерела, визначити стан наукової дослідженості теми;
- розкрити зв'язок формування творчої особистості Наталі Вергун і відновлення національних орієнтирів українського образотворчого мистецтва середини ХХ – початку ХХІ століття;
- охарактеризувати періоди творчості Н. Вергун;
- виявити національну основу і складову у творчості Н. Вергун;
- з'ясувати творчий метод, стилістичні особливості, жанровий склад живопису і графіки Н. Вергун;
- дослідити формування колекцій творів художниці в музейних і приватних зібраннях України;
- визначити місце художниці в українському мистецтві середини ХХ– початку ХХІ століття, зокрема у формуванні регіональної школи.

Об'єктом дослідження є творчість народної художниці України Наталі Вергун.

Предметом дослідження є особливості і місце художньої творчості Наталі Вергун в контексті репрезентації відновлення національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Хронологічні межі охоплюють період активної творчості Наталі Вергун, що припадає на другу половину ХХ – початок ХХІ ст. Вихід за хронологічні

межі зумовлений необхідністю виявити витоки стилістичних особливостей художньої мови мисткині.

Територіальні межі дослідження охоплюють територію України. Певні виходи за встановлені межі стосуються професійного життя (зокрема – періоду навчання) Наталі Вергун.

Методи дослідження. У дослідженні творчої спадщини Наталі Вергун застосовано комплекс методів, що дозволило всебічно осмислити її внесок у розвиток українського мистецтва. Основу методології склали принципи системності та історизму, які дали змогу не лише простежити еволюцію творчості художниці, а й розглядати її у контексті розвитку українського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

Історико-хронологічний метод є основою для проведення ґрунтовного аналізу культурно-історичних процесів, що впливали на формування мистецької діяльності Наталі Вергун, зокрема, дозволяє простежити еволюцію стилю художниці. Таким чином, дослідження враховує динаміку історичного й творчого середовища України, що, безсумнівно, відобразилося на індивідуальних аспектах її творчості. Контекстуальний підхід дозволив врахувати не лише особисті фактори, а й суспільно-політичні зміни, мистецькі тенденції.

Використання загальнонаукових методів аналізу, синтезу, аналогії та узагальнення стало ключовим для структурування матеріалу та розуміння складних процесів, що формували творчу еволюцію Наталі Вергун.

Мистецтвознавчі методи, зокрема образно-стилістичний аналіз, іконографії та іконології розкривають як стилістичні риси робіт Наталі Вергун, так і їхній глибинний зміст, зокрема зв’язок із національною ідентичністю. Образно-стилістичний метод аналізу використано задля виявлення стилістичних особливостей творів художниці, типологічний дозволив розкрити жанровий діапазон мистецького доробку авторки, а іконологічний метод розкриває художній зміст творів завдяки розумінню контексту

створення робіт на тлі відродження національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України.

Джерельна база дослідження. Джерелами для проведення даного дослідження стали, насамперед, твори Наталі Вергун з колекції Харківського художнього музею, Національного художнього музею України, Красноградського краєзнавчого музею ім. П. Мартиновича, Кременецького краєзнавчого музею, Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана. Також в дослідженні наведено дані з уніфікованих паспортів експонатів з НХМУ, ХХМ, інвентарних книг музеїв, опрацьовано відкриту інформацію щодо знаходження творів художниці в приватних колекціях в Україні та за кордоном, в музеях РФ. Важливим джерелом стали твори художниці, які були передані до ХХМ 05.11. 2024 р. та ще не внесені до фондів музею. Деякі з цих творів вже були опубліковані в альбомах творів Н. Вергун, переважна же більшість представлена вперше.

Окрема низка джерел включає архівні документи з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Харківської організації Національної спілки художників України, Харківської державної академії дизайну і мистецтв. До архівних джерел належать зошити української мистецтвознавиці Алли Півненко, в яких авторка занотовувала організацію першої персональної виставки Наталі Вергун, слайди з основними творами мисткині, відгуки відвідувачів виставки, оригінал запрошення.

Розкриттю підвалин творчого процесу Наталі Вергун присвячено аудіозапис з каналу «Будинок Слово» на YouTube «Тиша – найкращий співрозмовник» (автор Н. Вергун, читає Я. Андрєєва), а також документальна стрічка «Межі часу Наталі Вергун» створена ХХМ 2018 р. до 80-ти річчя художниці. Цінними джерелами стали альбоми творів Наталі Вергун, каталоги виставок, публічні анонси та дописи про її творчість.

Наукова і теоретична новизна дослідження полягає у всебічному аналізі творчої діяльності та мистецького доробку Наталі Іванівни Вергун в

контексті відновлення національних орієнтирів українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Наукові результати, отримані в процесі дослідження, містять низку нових положень.

Уперше:

– здійснено комплексне дослідження творчості слобожанської художниці Наталі Вергун;
– уведено до наукового обігу масив нових, маловідомих і невідомих живописних та графічних творів;
– систематизовано та проаналізовано фахові джерела, присвячені творчості художниці, зокрема і періодичні видання;
– виявлено витоки формування творчої особистості художниці на тлі історичних зрушень середини ХХ ст.;
– здійснено всебічний аналіз графічних творів Наталі Вергун;
– виявлено трансформації в художній мові мисткині в різні періоди творчості;
– визначено національну основу творчості мисткині.

Уточнено:

– місцезнаходження та шляхи надходження творів художниці до музеїв і приватних зібрань України.
– тенденції соцреалізму, «суворого» стилю», фольклоризму, імпресіонізму, фовізму у творах Н. Вергун.

Доповнено:

– мистецтвознавчий аналіз живописних творів художниці, зокрема, аналіз творів початку ХХІ ст.;
– дані про виставкову діяльність художниці;
– значення і роль творчості Наталі Вергун для розвитку національного образотворчого мистецтва України.

Теоретичне і практичне значення роботи. Отримані результати дослідження розширюють уявлення про діяльність митців Харківщини в дискурсі національного відродження в образотворчому мистецтві України. Практичне значення полягає у впровадженні даних дисертації в навчальні програми з історії українського образотворчого мистецтва, спецкурси з української культури, а введені до наукового обігу твори художниці стають цінним ілюстративним матеріалом для наукового використання. Фактологічний матеріал розширює потенціал вивчення діяльності Харківської художньої школи та напрямків її діяльності другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Особистий внесок здобувача. Здійснене дослідження є результатом самостійної наукової роботи здобувача в галузі знань 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Відповідно до мети дослідження було здійснено комплексне вивчення витоків, становлення і розвитку творчості Н. Вергун, зібрано і опрацьовано інформацію про твори, що зберігаються в музеях, приватних колекціях України та за її межами, зокрема і нещодавно переданих художницею 399 робіт до ХХМ. Авторка дослідження працювала з особистим архівом А. Півненко, який містить унікальні відомості про перші персональні виставки Н. Вергун, а також провела низку інтерв'ю з Наталією Вергун (останнє – грудень 2024), в яких мисткиня подає власне бачення її життя і творчості.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації були представлені на таких наукових конференціях:

1. «Наталя Вергун – поетеса українського живопису». Міжнародна наукова конференція «Шості Платонівські читання», 24 листопада 2018 року, Київ, Україна.
2. «Тенденції імпресіонізму у творчості Наталі Вергун». Міжнародна наукова конференція «Взаємодія культури, науки і мистецтва в умовах

морального розвитку сучасного європейського суспільства», 28–29 грудня 2021 р., Рига, Латвія.

3. «Національні архетипи як складова творчої спадщини Наталі Вергун». III Міжнародна конференція «Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities», 27 травня 2022 р., Вінниця–Відень.
4. «Пейзаж у творчості Наталі Вергун». Міжнародна наукова конференція «Десяті Платонівські читання», 20 листопада 2022 р., Київ, Україна.
5. «Образ жінки в живописі Наталі Вергун». Всеукраїнська наукова конференція «Перші Таранушенківські читання» ХДАДМ, 14–15 квітня 2023 р., Харків, Україна.
6. «Натюрморт як віддзеркалення художніх пошуків Наталі Вергун».VIII Міжнародна науково-практична конференція «Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities»; 04 жовтня 2024 р., Вінниця-Відень.

Публікації. Результати дослідження були викладені в трьох наукових статтях у фахових виданнях України категорії «Б», а також в публікаціях в збірках міжнародних та всеукраїнських конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів та висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (159 позицій). Також дисертація включає додатки: Додаток А (список публікацій за темою дисертації); Додаток Б (список ілюстрацій) – 113 позицій, Додаток В (альбом ілюстрацій), Додаток Г (просопографічні документи). Обсяг основного тексту дисертації становить 145 сторінок, загальний обсяг – 289 сторінок.

РОЗДІЛ І
СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Мистецтво Наталі Вергун у фахових дослідженнях

Інтерес до творчості Н. Вергун формується в мистецькому середовищі з 1960-х рр. Виставкову діяльність мисткині від 1960-х до 1990-х можна прослідкувати, звернувшись до каталогів обласних та республіканських художніх виставок. Здебільшого творчість художниці в цей період була представлена натюрмортами та пейзажами. Наприкінці ХХ ст. творчість Н. Вергун була визнана важливою складовою у розвитку українського мистецтва, про що свідчить отримання звання Народного художника України, отримання державних стипендій. Тож інформацію про художницю та репродукції її робіт було включено до каталогів виставок та альбомів декількох українських художніх музеїв, а також енциклопедичних видань[30; 51; 60; 67; 68; 87; 89; 126; 129; 132]. Мисткиня є членом ХО НСХУ, відтак її ім’я та біографічний матеріал можна побачити у спеціальних випусках Спілки на річниці заснування [49; 131].

На сьогодні вагомим джерелом, присвяченим аналізу мистецької діяльності Н. Вергун, є стаття Валентини Немцової. Дослідницею було розкрито декілька важливих питань: визначені характерні риси художньої мови мисткині, окреслено етапи становлення творчої особистості Н. Вергун, проаналізовано еволюцію творчої манери художниці.

В. Немцова, як і інші дослідники творчості Наталі Вергун, погоджується з винятковою важливістю дитячих спогадів та ранніх творчих експериментів для розвитку художніх здібностей мисткині. Головним джерелом натхнення та одночасно об’єктом зображення, починаючи з юних років, для художниці стало село Литовка.

Наступним важливим етапом творчого зростання Наталі Іванівни

В. Немцова називає навчання в Інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна у Ленінграді та копіювання картин художників світового рівня. У цей період художниця набула навичок створення цільного образу, не відволікаючись на дрібниці, об'єднувати раціональний аналіз натури з яскравим емоційним враженням.

Як зауважує дослідниця, у становленні майбутньої художниці відіграли важливу роль теплі стосунки з викладачами, які базувалися на принципах співпраці, довіри та щирої підтримки. Відомі художники Микола (Степанович) Сліпченко та Андрій Мильніков допомогли мисткині набути впевненості у власних силах та досягати поставлених задач у професійному зростанні.

Важливим для становлення індивідуального стилю художниці став наступний період – викладання в Харківському художньо-промисловому інституті в 1968–1978 рр., про які авторка зазначає, що саме упродовж цього періоду поступово кристалізуються визначальні риси творчої манери Н. Вергун, серед яких вирізняються глибокий символізм, прагнення до змістовної наповненості художнього висловлювання, емоційно насичена та драматична палітра, а також раціонально структурована композиційна логіка [71, с. 137].

В. Немцова звертає увагу, що творчість стала для Н. Вергун не стільки професією, скільки справжнім сенсом життя: «Служіння мистецтву, справжній культ творчості – стало головним стимулом життя Н. Вергун» (переклад мій – *Л. Г.*) [71, с. 139]. Формування такої життєвої позиції відбулося головним чином завдяки батьку художниці – талановитому поету Івану Виргану та оточуючим його письменникам і поетам.

Дослідниця виділяє ще один фактор, який вплинув на формування творчої манери мисткині – це зміна стильових тенденцій в українському мистецтві 1960-х рр., яка хронологічно збіглася з початком творчої діяльності Н. Вергун. Найбільшим досягненням Н. Вергун цього періоду В. Немцова

називає цикл «Рідна земля», в якій чітка й зрозуміла оповідність сюжету поступається відтворенню почуттів та внутрішнього душевного стану героїв, створенню враження «повноти внутрішніх станів». Ці спостереження дозволяють зробити дослідниці наступний висновок: «При цьому постійно відчувається всевладність вищого ритму — у зміні циклів праці та відпочинку, у побуті й природі, у житті колективу і кожної окремої людини. Таким чином, провідною смисловою категорією у пізнанні народного життя стала категорія духовності» (переклад мій – *Л.Г.*) [71, с. 141].

В. Немцова відзначає й майстерну роботу Н. Вергун із таким засобом виразності, як колір: «Гармонійно організована взаємодія всіх елементів форми, виявлення енергії кольору та світла, краси рельєфного мазка, ритмічних узгоджень і контрастів дозволила зосередитися на глибоких і потаємних пластах образу, протиставляючи їх його сюжетно-оповідним характеристикам» (переклад мій – *Л.Г.*) [71, с. 142]. Дослідниця вказує, що Вергун вдалося створити свою неповторну систему колориту, яка могла розвиватися під впливом теорії кольору художника В. Кандинського.

1970–1980-ті рр. стали періодом, коли Н. Вергун використовувала етюдну манеру живопису для створення своїх картин: жвавий малюнок, яскраві чисті фарби. Разом з тим вона зосередила свою увагу на невеликому колі тем і образів, намагалася досягти зовнішньої простоти форми. На думку В. Немцової, це дозволило художниці створювати все більш виразні, цільні, сильні за звучанням образи. В цей період художниця звертається до вивчення методу імпресіоністів, що мало певний вплив на її творчу манеру: «… звідси виникає інтерес до прийомів фрагментарності, корпусного мазка, а особливо — до передачі гри та контрастів теплого і холодного сонячного світла.» (переклад мій – *Л.Г.)* [71, с. 144].

Творчість Н. Вергун розглянута В. Немцовою в монографії «Харківська художня школа» [72; 73], в якій мисткиню включено до харківського осередку, втім наголошено, що її мистецтво мало відповідає специфіці харківської

художньої школи.

Аналізуючи художню критику та публікації, присвячені творчості Н. Вергун, В. Немцова зауважує, що прості сільські мотиви змогли викликали дуже різноманітні реакції глядача, а подекуди й різко негативні відгуки. Змальовуючи прості, невимушені мотиви, художниця змогла сколихнути людські душі, збудити глибинні переживання та спогади: «Простота мотиву сприяє зануренню в глибини пам'яті, роздумам про власне коріння та самовизнання, про цілісність і мудрість народної душі» (переклад мій – *Л.Г.)* [73, с. 296]. Поєднання простоти мотивів із глибинним філософським змістом підтримується, на думку В. Немцової, виваженими суворими композиціями, в яких повністю відсутній елемент випадковості.

Творчості Н. Вергун присвячена стаття В. Романовського зі збірки «Осяяла натхненням Слобожань: есеї та бесіди» [93] про митців-слобожан на основі особистого знайомства автора, без докладного аналізу творчості чи послідовної розповіді про життя. Наталю Вергун автор розкриває як непересічну та цікаву особистість. Він додає кілька важливих штрихів до творчого портрету художниці, висловлює власне ставлення до робіт Н. Вергун, робить крок до віднайдення основної ідеї її творчості, поетично і проникливо описує художній світ, створений мисткинею: «Давно знаю і глибоко шаную цього талановитого автора. Для мене світло її робіт, їх щира і щедра теплінь – хвилююча і трепетна, довірлива і приязна як мамина любов. Тому ж то хочеться йти знову і знову на побачення з ними. Бо в них – справжні почуття» [93, с. 150].

В. Романовський вказує на деякі деталі, що стосуються ранніх років творчості Н. Вергун, наприклад, на особливу роль художника Анатолія Базилевича (протягом 1947–1953 рр. він навчався в ХХПІ, після переїхав до Києва), який мав важливе значення для юної художниці: він заохотив її до роботи олійними фарбами та етюдів на пленері.

Головними образами, до яких найчастіше апелює Н. Вергун у своїй

творчості, Романовський називає постать робітника та образ українського села: «В її творчості глибінь краси земної, величальна яса – гімн трудівникові – невід'ємній частині Природи, якого нізащо не відірвеш від його одвічних турбот і щирих уподобань, бо вони складають сенс життя» [93, с.146].

Відзначивши високий рівень як живописних, так і графічних творів на виставках художниці, В. Романовський зауважує, що нечисельні експонування творів Наталі Вергун є прикладом відповідального й виваженого ставлення мисткині до глядача і робить висновок, що на початку XXI ст. Наталя Вергун стала однією з ключових постатей в українському мистецтві: «Ім'я народного художника України Наталі Вергун знане повсюдно. Без її джерельної творчості вже й не уявити сучасного вітчизняного мистецтва» [93, с. 150].

В окрему групу нами виділено статті в періодичних виданнях, що присвячені творчості мисткині. У періодичних виданнях радянського часу[1] публікації з'являються від початку активної творчої діяльності художниці у 1960-х рр. Здебільшого, йдеться про участь Н. Вергун у колективних виставках, перелік представлених творів. Важливо зазначити, що молода мисткиня наполегливо працювала та була активним учасником творчого життя міста: «Роботи самобутнього майстра з'являються майже у всіх колективних виставках харківських художників» [93, с. 150].

Поступово інтерес до творчості молодої художниці зростає. У періодичних виданнях 1970–1980-х рр. було опубліковано декілька статей[18; 24; 42; 84; 92; 94; 134], які були присвячені творчості Н. Вергун. Зазвичай, у них немає глибокого аналізу живопису художниці, є лише опис картин. Високу оцінку від кореспондентів отримують пейзажі, портрети, натюрморти та картини на побутові теми. Однак найбільшу увагу у публікаціях цього періоду має жанровий живопис та полотно з постатями червоноармійців

[1] «Вечірній Харків», «Ленінська зміна», «Красное знамя», «Комуністичним шляхом».

«Свої». У статтях повторюються найпопулярніші цитати художниці, щодо її спогадів про дитячі роки, згадки про вчителів та її любов до природи рідного краю. Такі публікації мали на меті розповісти пересічній людині про те, що вона може побачити на художній виставці та заохотити глядача відвідати музей.

Більш ґрунтовні статті звертаються до аналізу особливостей колориту окремих творів художниці, що були представлені на виставках, описують її унікальну манеру письма, характер мазку, виділяють основні теми й сюжети в творчості Н. Вергун. Стаття-репортаж Р. Гнатишина «Народна художниця» [18] з виставки Н. Вергун в Харкові в 1984 р. включає опис окремих творів художниці. Автор ставить за мету зацікавлення глядача через власне емоційно забарвлене враження від споглядання: «Найголовніше враження – Наталя Вергун не копіює, а саме малює. Насамперед побачене очима входить у її серце і аж потім лягає на полотно Про її твори важко говорити, як важко розповідати про пісню. Пісню треба чути, картини Наталі Вергун – бачити»[18]. Суб'єктивні враження кореспондента і опис творів доповнюються у статті прямою мовою відвідувачів виставки: спеціалістів у сфері образотворчого мистецтва – голови Харківської спілки художників В. Сизикова, професора живопису Л. Чернова, діячів мистецтва, письменників та поетів Р. Полонського, Р. Третьякова. Тож у своєму репортажі Р. Гнатишин показав Наталю Вергун як талановитого, самодостатнього живописця високого рівня, який знаходиться на початку своєї творчої кар'єри.

Важливою для аналізу творчості Н. Вергун стала публікація А. Півненко «Картини, написані у хвилини одкровення» [84], присвячена персональній виставці 1987 р. до двадцятої річниці творчої діяльності, куратором якої і була авторка статті. А. Півненко відзначає особливе місце Н. Вергун у розмаїті стильових напрямків 70–80 рр. XX ст. і наголошує, що мисткиня створює свої полотна в унікальній самобутній манері.

На думку Півненко, формування творчості Н. Вергун було зумовлене

двома ключовими факторами: захоплення формами народного мистецтва та навчання у майстерні монументального живопису. А. Півненко вважає, що саме це допомогло художниці віднайти характерні засоби виразності, які надали її живопису «значимості та вагомості». Зокрема, великий розмір станкових картин Н. Вергун стає своєрідним засобом виразності, який підкреслює глибину її мистецького висловлювання.

А. Півненко розкриває декілька важливих деталей щодо творчої біографії художниці та її виставкової діяльності. У статті згадується про досить успішний дебют художниці на московській виставці 1967 р. з картиною «Свої», створену на повоєнну тематику та високо оцінену критиками і сучасниками. Надалі ж провідним мотивом більшості живописних та графічних робіт Н. Вергун стає зображення сільської місцевості (переважно с. Литовка) та буденного життя її мешканців. Однак, на думку А. Півненко, художниця не повторюється: «Повертаючись неодноразово до того ж сюжету, Н. Вергун розкриває багатогранність бачення світу. В кожному творі вона щира в своїх почуттях, думках, осмисленні навколишнього життя сучасників. Жанрові картини таким чином підіймаються до філософського зображення буття людини зі всіма радощами та знегодами» [84, с. 4].

А. Півненко описує процес ретельної підготовки Н. Вергун до роботи над картиною, який засвідчував вимогливість художниці до результатів власної праці. У статті підкреслюється, що окремим засобом розкриття творчого задуму на полотнах художниці виступає колір: «Колір в її картинах 70-х рр. набуває матеріальної сили аж до динаміки, примушує відчути запах землі, бризки літнього дощу, осінню щедрість природи» [84, с. 4]. На основі аналізу творчої діяльності Н. Вергун за перші 20 років, мистецтвознавиця робить висновок, що художниця знаходиться на вершині своїх творчих звершень.

У 1987 р. А. Бойко[2] в співавторстві з музейною науковицею В. Мизгіною публікують статтю «Виставка харківських митців», присвячену творчості Н. Вергун, В. Ненадо та Г. Кломбицької, виставка яких відбулася в залах Будинку художника в Києві в 1987 р. А. Півненко організовувала виставки Н. Вергун та В.Ненадо, а В. Мизгіна – Г. Кломбицької. У статті ретроспективно викладені основні біографічні відомості про авторів, визначено напрямки творчості, зауважено, що для Н. Вергун це була перша персональна виставка. Щодо останнього А. Півненко в інтерв'ю з нами внесла пояснення. Перша персональна виставка Н. Вергун відбулася в Харкові в 1984 р., на якій вона була куратором. У тому ж складі, без змін експозиції, виставка презентована в Києві через три роки [145].

У статті, аналізуючи картину Н. Вергун «Автопортрет з батьком», А. Півненко наголошує, що художниця «переросла» масштаби портретного жанру, збагативши його змістовним та епічним началом. Мистецтвознавиця відзначає нестандартний підхід до виконання полотна на революційну тему – картини «Свої», де, окрім конкретно революційної тематики художниці вдалося втілити ще й людяні почуття – ніжність, материнську любов [8, с. 25].

В публікації також визначено головну тему картин Наталі Вергун – «земля і люди». Півненко підкреслює самобутність творчого доробку мисткині, його народну основу, що виходить з традицій національної культури, відзначає, що «у розмаїтті стилів останніх двох десятиліть живопис Наталі Вергун займає самостійне місце» [8, с. 25]. Також в матеріалі відзначено творчі зв'язки художниці з її вчителями – М. Сліпченком та А. Мильніковим, підкреслено значення творчої спадщини батька, І. Виргана, продовжувачем поетичного таланту якого стала Н. Вергун у живописі.

---

[2] Бойко – псевдоним А. Півненко за дівочим прізвищем, підписатися таким чином запропонувала авторці редактор журналу «Образотворче мистецтво» Ніна Харчук через те, що в цьому ж випуску журналу мала бути ще одна стаття авторки і прізвище двічі не мало повторюватись; друга стаття так і не вийшла, а псевдонім залишився.

До першої виставки в Харкові мав бути виготовлений каталог, він вже був зроблений (автор вступної статті – А. Півненко), схвалений, відправлений до видання в типографію, але так і не побачив світ. Н. Вергун розповідає, що коли вона поїхала на фабрику поцікавитись, коли ж вже буде надрукований каталог, їй відповіли, що друк скасовано через те, що в країні немає паперу [146].

Персональні виставки Наталі Вергун, які відбулися у 1998 та 2008 рр., вже супроводжувалися виданням каталогів та альбомів, що стало важливим джерелом для вивчення її творчості [10–13]. У традиційному форматі список робіт художниці був згрупований у альбомах за видами мистецтва – живописом та графікою – а також за датою створення. Це дозволило не лише відстежувати еволюцію художнього стилю Вергун, але й оцінювати різноманітність її творчих підходів. З цих каталогів можна дізнатися, які саме художні музеї зберігають у своїх колекціях твори Н. Вергун. Найбільша колекція живописних робіт знаходиться в Харківському художньому музеї. Матеріали у каталогах доповнені біографічною довідкою, списком публікацій, присвячених художниці, а також вступними статтями.

Вагомим джерелом для створення творчого портрету Наталі Вергун стала передмова до каталогу 2009 р., написана самою художницею [12]. У цьому невеликому тексті мисткиня розкриває деталі свого творчого процесу, яскраво та емоційно ділиться спогадами дитинства, які стали невід’ємною частиною її мистецької ідентичності. Вона описує процес навчання, свої експерименти в живописі, які допомогли їй сформувати унікальний стиль. За словами художниці, села на Сумщині та Харківщині мали виняткове значення для її творчості протягом усього життя. Ці місця стали для неї своєрідними «ательє під відкритим небом», де вона черпала натхнення з природних пейзажів та простоти сільського життя [12, с. 3]. Згадки про ці села дають розуміння її творчої філософії, що включає глибоке злиття з природою та оточенням. Ця передмова є цінним свідченням про внутрішній світ художниці,

а також про вплив особистого досвіду на її художню практику. Вона дозволяє глибше усвідомити, як особисті спогади, переживання та зв'язок з рідним краєм формували не лише творчість Н. Вергун, але й її ставлення до мистецтва в цілому.

У статті йдеться про ставлення художниці до імпресіонізму, про процес аналізу та інтеграції деяких особливостей імпресіоністичного методу у її живописні роботи. Наталя Вергун багато розмірковує про значення малювання з натури для розвитку своєї творчості, підкреслюючи, що цей процес є основою її художньої практики. Вона вважає, що живопис з натури дозволяє не лише зберегти моменти миттєвості, але й передати емоційний відгук на навколишній світ.

Аналізуючи власний творчий досвід, художниця робить висновок, що робота з натури та живопис на пленері були присутні від самого початку в її творчості, але на кожному новому етапі відповідали різним творчим завданням. Цей еволюційний процес свідчить про її прагнення до постійного вдосконалення та адаптації художніх методів у відповідь на зміни у власному сприйнятті та інтерпретації навколишньої дійсності.

Мисткиня звертає увагу, що етюди та малюнки мають у її живописі важливе місце, тому вона виділила їх в окрему збірку. У альбомі вміщено численні репродукції її малюнків та начерків, виконаних кольоровими олівцями. Однак, перш за все, вона вважає себе живописцем, і визнає, що колір став «головним інструментом» її творчості, її «стихією» [12, с. 6].

У статті харківської мистецтвознавиці Л. Лосікової, присвяченій народним традиціям в живописі Слобожанщини, розглянуто творчість двох художників, дотичних до тематики дослідження – М. Сліпченка, вчителя художниці, та самої Н. Вергун. Так, у творчості М. Сліпченка дослідниця виокремлює використання лінійної ритміки, притаманне мистцям народного настінного розпису, наголошує, що такі прийоми побудови композиції були характерні для фундаторів українського стилю в мистецтві – Г. Нарбута і Ф.

Кричевського.

Н. Вергун також розглядається Лосіковою як спадкоємиця народних традицій. Її засоби образотворчості пов'язані, насамперед, з вибором теми робіт – звернення до сюжетів праці та суто народному колориті полотен. Це підкреслено і самою фактурою мазку, щільним накладанням фарби [59, с. 12].

Ім'я художниці постає в статті дослідника О. Лєжнєва «Формування графічної культури митця в контексті становлення нонконформного руху в культурі України (70-ті рр. ХХ – початок ХХІ століття)». Автор перелічує імена представників нонконформістського руху регіональних осередків України – Одеси, Києва, Харкова, Львова. Наталя Вергун розглядається в контексті харківського кола поряд з Джолосом Соловйовим, Володимиром Ненадо, Наталією Мироненко [56, с. 14].

Графічні твори Н. Вергун окремо в статті не розглядаються, але логічно витікає, що її графіці притаманні ті риси, які автор регламентує для харківської школи графіки. Дослідник стверджує, що графічна культура митця 1970–2000-х рр. формується в умовах діалогу з регіональними традиціями та професійними настановами. Для харківської школи особливістю є апеляція до закладених Б. Косарєвим та В. Єрміловим традицій. Аналізуючи саме поняття нонконформізм та його витоки, автор доходить висновку, що нонконформізм та постнонконформізм у графічному просторі художньої культури України широко адаптували іконографію графічного стилю модерн, віденської сецесії, актуалізували намагання реалізувати барочні інтенції, а також образні настанови постмодернізму [56, с. 15].

У статті, присвяченій відкриттю майстерень монументального живопису в Києві, дослідник В. Григоров згадує ім'я Н. Вергун у контексті відновлення діяльності цих майстерень при Київському державному художньому інституті в 1965 р. Керівником відтворених майстерень став живописець А. Чеканюк, випускник зазначеного вишу. В 1950–60-х рр. навчання художників в КДХІ було зорієнтовано на станкові твори мистецтва, через що виникає брак

фахівців монументального напряму. У зв'язку із цим до викладання в майстерні було запрошено випускників монументального відділення Інституту живопису, скульптури й архітектури ім. І. Рєпіна – І. Сальцева та Н. Вергун. Автор припускає, що методика викладання в інституті була спрямована на поглиблене вивчення фрески (про це свідчить опанування технікою фрески протягом двох семестрів на відміну від інших технік, на які виділявся один семестр), що «поєднувало монументальну майстерню періоду її відновлення з традиціями попередніх поколінь, зокрема з Бойчуком та його школою» [23, с. 280].

Описуючи художньо-мистецьку спадщину Сумщини, дослідниця В. Єфрємова відмічає, що «загальний рівень мистецького і духовного життя Сумщини позначився на творчості вихідців з цього краю», називаючи серед цих художників і Н. Вергун [35, с. 102]. Дійсно, з Сумщиною пов'язаний значний період життя та творчості Наталі, тут вона народилася та створювала свої перші замальовки, саме сумські землі першими з'являються у її роботах та поповнюють сюжети протягом усього творчого шляху. Для юної художниці головним джерелом натхнення та одночасно об'єктом зображення стають види села Литовка. Утім, вірогідно, що на творчість Н. Вергун мистецьке життя Сумщини впливало меншою мірою, адже зростала та навчалася майбутня художниця в Харкові, де працювали її батьки.

Проаналізувавши літературу, в якій висвітлено творчість художниці, висновкуємо, що досліджений матеріал повною мірою не розкриває увесь потенціал обраної теми, тому задля історико-теоретичного осмислення проблематики дослідження стали важливими праці, які аналізують загальну мистецьку ситуацію в Україні середини – кінця ХХ ст. та висвітлюють художні тенденції цієї доби – часу формування та активної творчості Н. Вергун. До цієї групи можна віднести дослідження О. Баршинової [6, 7], О. Голубця [20; 21], Т. Кара-Васильєвої [44], М. Криволапова [52; 53], О. Петрової [79–83], О. Роготченка [90; 91], Г. Скляренко [100–107], Л. Смирної [110; 111],

І. Солярської-Комарчук [118–121], М. Юр [136–139], Р. Яціва [141] та ін. Серед дослідників харківської мистецтвознавчої школи це науковці О. Гладун [17], О. Денисенко [29], М. Ковальова [48], Л. Мельничук [62; 63], В. Мизгіна [64], Є. Нестєрова [48], Т. Павлова [78], Л. Савицька [95], Л. Соколюк [112–117], Н. Усенко [130], В. Чечик [133] та ін. Ці праці дали змогу належним чином окреслити внесок Наталі Вергун у розвиток українського мистецтва, проаналізувати її творчість у контексті взаємодії з іншими мистецькими течіями, тенденціями, стильовими напрямками. Оскільки на живопис Наталі Вергун значно вплинули імпресіонізм та постімпресіонізм, то в дослідженні використані праці Ю. Бабунич [4], І. Павельчук [74–77], О. Петрової [83], Г. Скляренко [102], М. Юр [136] та ін.

Важливим джерелом для дисертації є монографія мистецтвознавиці Марини Юр «Метамодель українського живопису», яка є глибоким аналітичним дослідженням розвитку українського живопису, в якому авторка пропонує новаторську концепцію аналізу цього мистецтва через поняття «метамоделі». Це дослідження охоплює різні етапи еволюції українського образотворчого мистецтва, зокрема особлива увага приділяється його художнім трансформаціям і взаємодії з глобальними культурними процесами.

Марина Юр будує концепцію «метамоделі», намагаючись розглянути український живопис як цілісне явище, що розвивається в межах своєрідних структурних змін і художніх метаморфоз. Її концепція допомагає зрозуміти шляхи, які проходив український живопис на різних етапах естетичних та стилістичних пошуків, з історичними та соціальними умовами, в яких він існував.

У фокусі Марини Юр – складна динаміка між локальними культурними традиціями й глобальними художніми процесами. Авторка простежує, як українські художники адаптували та переосмислювали міжнародні мистецькі тренди, зберігаючи національну ідентичність та унікальний естетичний код. Один із ключових підходів монографії полягає у специфіці переходу між

різними художніми течіями, такими як авангард, соцреалізм, модернізм та постмодернізм, а також вивчає питання ролі художників у цих процесах. Зокрема, авторка розглядає роль українського фольклору в творчості митців періоду відлиги [138, с. 293], синергетику національного та модерного в творчості шістдесятників [138, с. 146].

Акцентує увагу на глобалізації художніх поглядів у середині ХХ ст. і Тетяна Кара-Васильєва, розподіляючи українське мистецтво ХХ ст. на чотири періоди у відповідності до історичного розвитку країни. Перший період – від початку до 20-х рр. ХХ ст., другий – 1930–1950 рр., до третього періоду належать доба «відлиги» та «застою», а четвертий припадає на 1990-ті рр. Початок ХХ ст. авторка характеризує як ініціалізацію українського національного стилю завдяки творчості В. Кричевського, О. Сластіона, М. Самокіша, С. Васильківського, М. Бойчука, які вивчали мистецьку та історичну українську спадщину [44, с. 147]. На другому історичному етапі дослідниця розглядає соцреалізм як офіційний метод тоталітарного мистецтва, а в його основі вбачає неокласицизм – визнаний орієнтир напрямку [44, с. 156]. Третій період стає найбільш стилістично роздробленим за часів існування СРСР, адже на противагу офіційному мистецтву виникає «андеграунд». Опозиціонери соцреалізму протягом 1950 – 1980-х рр. вдаються до пошуків індивідуального художнього висловлення, спираючись на народне мистецтво, нові віяння, а результатом стає «перегляд пластичної мови мистецтва» [44, с. 158].

Іванна Павельчук в монографії «Постімпресіонізм в українському живописі ХХ ст.» пропонує усебічне вивчення розвитку постімпресіоністичної традиції в українському мистецтві, детально простежуючи її становлення, еволюцію та вплив на мистецьке середовище України. Авторка аналізує особливості постімпресіонізму як мистецького явища, фокусується на його адаптації та переосмисленні в українському контексті, що відбувалося під впливом як внутрішніх, так і зовнішніх

факторів. Особлива увага приділяється зв’язкам українського живопису з європейськими напрямами і пошукам самобутнього вираження, яке б поєднувало традиції із новаторством. Історико-культурним підґрунтям постімпресіонізму дослідниця визначає «синтез» як новий тип творчого мислення [76, с. 58].

Період 1950–1990-х рр. І. Павельчук визначає як період поступового повернення митців до більш відкритої, емоційно насиченої образності, яку надихали колористичні та стилістичні пошуки постімпресіонізму. У цей час українські художники мали змогу поступово відійти від суворої схеми соцреалізму та почати експериментувати з кольором, текстурою і формою, що значно пожвавило й урізноманітнило творчі пошуки митців. Водночас до формальних пошуків вдавалися як митці-нонконформісти, так і представники «офіційного табору»[76, с. 321]. Під час «відлиги» багато українських живописців зверталися до філософії та технік постімпресіонізму, що дозволяло їм відображати складні психологічні стани й драматичні життєві ситуації через барвистість та сміливу стилізацію.

І. Павельчук підкреслює, що постімпресіоністичні тенденції в українському мистецтві цього періоду, зокрема у творчості таких художників, як Р. Сельський, Т. Яблонська, О. Шатківський, Е. Контратович, А. Коцка відзначаються яскравою індивідуальністю та новим баченням реальності. Ці митці знаходили натхнення в народному мистецтві, додаючи у роботи характерні кольорові акценти й образність, які перегукуються з традиційними українськими мотивами, але одночасно демонструють стильову близькість до європейського модернізму. Розглядаючи твори митців регіональних осередків України, Павельчук однак не аналізує творчість Наталі Вергун як представниці харківської художньої школи, відомої у мистецькому середовищі своїми пошуками в естетиці імпресіонізму.

Поміж праць, присвячених різноманітним мистецьким проявам українського мистецтва середини XX ст., відзначимо праці харківської

мистецтвознавиці Людмили Соколюк, в яких вона порушує питання національної форми та стилю, дає характеристику принципам формоутворення в умовах «хрущовської відлиги» та відмічає звернення митців до глибинних коренів національної культури у цей період [116, с. 56].

Особливу цінність мають роботи відомої української мистецтвознавиці Галини Скляренко, яка досліджувала особливості українського імпресіонізму. Детально аналізуючи період інтересу українських митців до цього напрямку, Г. Скляренко визначає 1960–1970-ті рр. як період відродження імпресіоністичних тенденцій у вітчизняному мистецтві. Однак, на її думку, твори українських художників-імпресіоністів відрізняються від європейських зразків: «В нових історичних умовах імпресіонізм найчастіше не проявлявся у, так би мовити, «чистому вигляді», а доповнювався і переплітався з загальними постімпресіоністичними художниками – Вінсентом ван Гогом, Полем Сезанном, Полем Гогеном, та із заново відкритим (нехай частково) вітчизняним мистецтвом кінця XIX – початку XX ст. Не випадково вітчизняне мистецтво 1960–1970-х рр. аж ніяк не вкладається у чіткі стилістичні чи «напрямкові» виміри, таке відмінне у своєму поступі від сучасних йому європейських тенденцій» [102, с. 21]. Саме цей період співпадає з початком творчого шляху Наталі Вергун. Галина Скляренко виділяє художників, творчості яких притаманні імпресіоністичні мотиви та прийоми: О. Слещинський, Г. Арефьева, Ю. Єгоров, однак творчій доробок Н. Вергун вона не включає до цього переліку.

Авторка виділяє головну особливість українського імпресіонізму, що існувала протягом кінця XIX – середини XX ст.: «У пошуках нового мистецтва вітчизняні художники вільно поєднували у своїй творчості широке коло часто концепційно протилежних спрямувань, використовуючи перш за все їхні естетичні, формально–пластичні риси та прийоми» [102, с.19]. Це дозволяє їй зробити висновок про те, що імпресіонізм не був втілений українськими художниками, як цілісна система, вона відзначає, що кожен з українських

мистців узяв лише окремі формальні засоби та сюжети, доповнюючи та коригуючи систему імпресіонізму на власний розсуд. На думку Г. Скляренко, такий вибірковий підхід не скасовує важливості імпресіонізму для українського мистецтва, саме звернення до надбань імпресіоністів відкрило українським художникам світовий мистецький простір [102, с. 22].

Творчість імпресіоністів, які працювали у 1950–1970-х рр., розглянуто О. Петровою в статті «Імпресіонізм як маргінальне явище в українському живописі 50–70-х років XX ст.» [83]. Вона, як і Г. Скляренко, не пише про Н. Вергун, проте в її праці детально розглянуті перешкоди, які ставали на шляху художників, що послуговувалися цим творчим методом. Дослідниця зазначає, що вибір митця слідувати системі імпресіонізму був не тільки вибором творчого методу, але й наражав художників на засудження з боку офіційного мистецтва.

Дотичними до проблематики дослідження є праці Ганни Скрипник «Історія українського мистецтва» [41] та Оксани Баршинової й Олени Мартинюк «Українське мистецтво в добу незалежності: трансформації та сподівання» [6]. У цих роботах висвітлено основні напрями інтелектуальних пошуків українських мистців 1960–1970-х рр., закцентовано на зверненні до проблеми національної традиції, наголошено на поєднанні західноєвропейських та суто українських мистецьких надбань.

Серед важливих джерел і монографія української мистецтвознавиці і кураторки Аліси Ложкіної «Перманентна революція: Мистецтво України XX – початку XXI ст.». Охоплюючи мистецький процес від раннього авангарду початку XX ст. до сьогодення, фокусуючись на ключових етапах і течіях, які впливали на розвиток українського образотворчого і візуального мистецтва, А. Ложкіна розглядає його в контексті історичних і політичних подій, що сформували культурне середовище країни. Щодо періоду «відлиги», який став водорозділом у творчості тогочасних майстрів від суворого канону до вільної творчості, то авторка підкреслює його особливу роль як часу відносної

свободи, що сприяла появі нових мистецьких форм та ідей після жорстких обмежень сталінської епохи. Відлига принесла певні зміни в офіційне мистецтво, в цей період спостерігається поступове послаблення канонів соцреалізму, що дозволило митцям вільніше експериментувати з новими стилями та формами, хоча ці експерименти переважно залишалися в межах непублічних просторів або неофіційних художніх кіл.

А. Ложкіна акцентує увагу на тому, що хоча офіційна політика щодо мистецтва все ще визначала межі дозволеного (художники мали працювати в стилі соцреалізму, оспівуючи радянські ідеали), у цей час з'являється так званий «суворий стиль» – «етапний маркер перехідного часу» [58, с. 174]. Під час відлиги почали постають перші прояви абстракції, неофіційного мистецтва, графіки, що виходила за межі канонів радянського мистецтва. Художники активно шукали нові засоби вираження, черпаючи натхнення з європейського та національного модернізму, нових напрямків, які в попередні роки були під забороною [58, с.179].

Своєрідною відповіддю на роки жорсткої регламентації авторка називає рух шістдесятників – покоління митців, які критично ставилися до радянської системи і прагнули до більшої свободи у творчості та житті загалом. Ці художники, хоча почасту й залишалися поза офіційною сценою, все ж формували важливу складову українського мистецького процесу і впливали на подальші покоління мистців. Починаючи з 1980-х рр. в країні відчувається руйнація встановленої системи, саме на її фундаменті проростають нові покоління митців, що не мали справ із репресіями та заборонами. Виникненню нового мистецтва сприяють численні виставки молодих художників, саме вони започатковують в українському мистецькому просторі наступну генерацію митців – художників «Нової хвилі» [58, с. 272]. Ці митці активно засвоюють нові віяння західного мистецтва, звертаються до втраченої спадщини та формують нову парадигму розвитку у контексті постмодерністських практик: від трансавангарду і до політичного

перформансу, абстрактного мистецтва, соціально-гострого мистецтва фотографії. Дослідниця відзначає, що результатом експериментів із новими засобами та способами творчості стає враження про смерть живопису, але така думка, по суті, є хибною, адже спроби «реанімувати традиційну образотворчість» простежуються в творах провідних мистців: М. Мамсікова, О. Ройтбурда, В. Цаголова, Е. Колодія, О. Панасенка та ін. Ці митці започатковують «феномен постмедійного живопису» [58, с. 379].

Аналіз фундаментальних праць, дотичних до дослідження, показав, що творчість Н. Вергун не була висвітлена в жодному з них, незважаючи на масштабність її творчого доробку. На жаль, на сьогодні не існує і ґрунтовного дослідження, яке б детально висвітлювало мистецтво художниці. Утім, її творчий спадок не лише збагачує мистецький ландшафт, але й є важливим джерелом для розуміння українського мистецтва, його неоднорідності та мистецького різноманіття. Особливо актуальним це завдання постає на тлі висвітлення здобутків митців регіональних осередків задля створення об’єктивного бачення художнього життя України.

1.2. Джерельна база і методика дослідження

1.2.1. Джерельна база

Джерела, використані під час написання дисертації, можуть бути класифіковані на дві основні групи: науково-теоретична база та ілюстративна база.

Науково-теоретична база. До теоретичної основи дослідження належать матеріали, отримані з різноманітних джерел, серед яких періодичні видання, музейні каталоги та документи з архівів. Значну роль відіграли інвентарні картки та уніфіковані паспорти з музейних фондів, в яких містяться докладні каталожні дані, анотації, інформація про надходження, стан та побутування творів мистецтва.

В процесі дослідження також було використано матеріали архіву Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ), де зберігаються автобіографія художниці, її особова справа, а також накази про прийняття на роботу та звільнення, що дозволило детально відновити хронологію її діяльності в академії [154].

Архів Харківської організації Національної спілки художників України став важливим джерелом для реконструкції творчої біографії Н. Вергун [155]. Автобіографічні дані, зібрані у цих документах, виявили певні розбіжності щодо періодів її викладацької діяльності. Наприклад, у автобіографії зазначено, що художниця працювала в Харківському художньо-промисловому інституті з 1968 по 1970 р., тоді як документи академії свідчать, що до 1975 р. вона була на творчій роботі. Наказ №250 – ОК від 25 квітня 1976 р. вказує на її призначення старшим викладачем кафедри рисунку тільки з цього моменту. Ці розбіжності є і з даними альбому творів художниці 2008 р. – в ньому період викладання в ХХПІ вказаний з 1968 по 1978 р. Припускаємо, що протягом 1968–1975 рр. Н. Вергун викладала в ХХПІ погодинно, без зарахування в штат, тому й не маємо документального підтвердження про роботу в цей період, окрім спогадів сучасників [145].

В особистій справі Н. Вергун міститься ще один важливий для дослідження документ – анкета члена ХО НСХУ, в якій зібрано перелік усіх виставок Н. Вергун до 1997 р.

Матеріалами для дослідження стали документи Національного художнього музею України (уніфіковані паспорті, інвентарні книги, акти передачі), Харківського художнього музею (картотека, світлини з персональної виставки Наталі Вергун 2018 р.) та низка наших листувань з Красноградським краєзнавчим музеєм ім. П. Мартиновича (надано архівну довідку), Кременецьким краєзнавчим музеєм, Чернігівським обласним художнім музеєм ім. Г. Галагана. Найбільша кількість робіт художниці зберігається в колекції Харківського художнього музею, вона налічує 182

твори живопису та графіки. Перші твори колекції датуються 1950-ми рр., що надає можливість для вивчення доробку мисткині, починаючи з ранніх років творчості. Останні роботи в колекції на серпень 2024 р. – етюди 2003 р. та рисунки 2005 р. 05.11.2024 до фонду ХХМ було передано в дар 399 робіт Н. Вергун, з них: 130 живописних творів (картини, етюди, ескізи) та 269 графічних аркушів (оригінальна графіка, копії з творів старих майстрів та народної картини).

Також частину джерельної бази склали матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України [144; 145; 156]. В архіві обмаль даних про саму художницю, проте зберігся багатий матеріал про видатного батька майстрині – поета Івана Виргана. Серед матеріалів було виявлено копію листування Н. Вергун з Миколою Бажаном, який написав про неоціненність таланту її батька. У ЦДАМЛМ нами було знайдено і використано для дослідження репродукцію ліногравюри вчителя художниці М. Сліпченка [156].

Додатковим важливим джерелом стала кінематографічна документація – зокрема, документальний фільм «Межі часу Н. Вергун» (переклад мій – *Л.Г.),* знятий у 2018 р. до 80-річчя з дня народження. У цьому фільмі як сама художниця, так і відомі музейниці Л. Мизгіна, Н. Титаренко, О. Денисенко детально розповідають про творчість Наталі Вергун, розуміння її мистецького доробку. Процес створення художніх творів занотований Н. Вергун в розповіді «Тиша – найкращій співрозмовник», що викладено у форматі аудіозапису на YouTube-каналі «Будинок Слово» в 2023 р., текст читає українська акторка, телерадіоведуча Яніна Андрєєва. Сам проєкт був започаткований в 2022 р. після потрапляння російського снаряду в дім № 9 –Будинок «Слово» – по вул. Культури у Харкові, в якому зростала Н. Вергун.

Особисті зустрічі авторки дослідження з художницею стали цікавими і важливими моментами дослідження. Перша зустріч відбулась у жовтні 2018 р. під час заходу «Клуб любителів мистецтва» у Харківському художньому

музеї, присвяченого відкриттю ювілейної виставки Вергун під назвою «Серце, серце, ти не можеш зрадить, помилитись у своїх піснях...». Друга зустріч, що мала більш приватний характер, відбулася у жовтні 2019 р., коли художниця ділилася своїм творчим шляхом, джерелами натхнення та процесом роботи у майстерні. Третя зустріч відбулася 11 грудня 2024 р. та мала характер уточнень і доповнень у межах даного дослідження. Ці розмови надали дослідженню глибину, дозволивши краще зрозуміти внутрішній світ мисткині та процеси, що супроводжували створення її робіт.

Важливими для дослідження були зустрічі авторки дисертації з мистецтвознавицею А. Півненко, яка організовувала перші персональні виставки Н. Вергун в 1984 р. в Харкові та в 1987 р. в Києві. Окрім інтерв'ю, науковицею було передано особисті зошити, які містять опис робіт, представлених на виставці, що надає можливість реконструювати зміст експозиції. Також до зошитів додано відгуки відвідувачів виставки, їх враження та побажання (Додаток Г.2.). І А. Півненко, і Н. Вергун зауважили, що до виставки було зроблено каталоги, вони вже були схвалені та надіслані до друку, але так і не вийшли через «брак паперу» [146].

Відомості про викладацьку роботу Н. Вергун містяться в інтерв'ю з А. Чебикіним, академіком та засновником Академії мистецтв України та учнем Н. Вергун, які були опубліковані в журналі «Віче» – «Майстерія на вістрі пензля»[46] (автор Клейменова О.) та газеті «День» (автор Десятерик Д.) – «Вільний художник» [31].

Ілюстративна база. Основними джерелами для аналізу жанрово-тематичних та образно-стилістичних особливостей творчості Наталі Вергун стали її живописні роботи, збережені у фондах Харківського художнього музею та представлені на різноманітних виставках. Серед ключових робіт, які досліджувалися у межах даної дисертації, варто відзначити такі твори як «Вродило!», «Жоржини», «Щедра земля», «Вечеря хліборобів», «Літній дощ», «Автопортрет з батьком», «Калина» та численні етюди. Особливу увагу

привернули персональні виставки художниці, що відбулися в різні роки в Харкові та в Києві, що супроводжувались виданням каталогів.

Також до ілюстративної бази ввійшли репродукції робіт, опубліковані в альбомах Наталі Вергун – «Живопис. Малюнок» (2008 р.) та «Етюди. Малюнки» (2009 р.). Ці альбоми представляють широкий спектр її творчих пошуків, надаючи можливість дослідити еволюцію її стилю та художніх прийомів на різних етапах творчого розвитку.

Окремим джерелом стали світлини робіт, зроблені фахівцями ХХМ та НХМУ. Оскільки дослідження проводилося під час повномасштабного вторгнення в Україні, фонди музеїв були законсервовані і працювати з оригіналами робіт не завжди було можливо. Деяка кількість робіт була опрацьована авторкою дослідження до військового стану – це роботи, представлені на виставці «Серце, серце, ти не можеш зрадить, помилитись у своїх піснях…» у 2018 р. в ХХМ, серед яких цикл «Рідна земля», натюрморти з циклу «Пори року», «Калина» та етюди. Попри складнощі професіоналізм музейних співробітників дозволив працювати з наявними документами у фонді, картотекою та переданими в дар 05.11.2024 роботами Н. Вергун, які ще на той момент не були опрацьовані.

Цікавим, але одиничним досвідом в творчості художниці стало звернення до книжкової ілюстрації. Джерелом для її вивчення стали малюнки до дитячої книги Івани Брлич – Мажуранич «Дивовижні пригоди малого Хлапича», яка була надрукована в Києві в 1975 р. Це одиничний досвід книжкової графіки в творчості Н. Вергун, який демонструє універсальність її художнього таланту.

Цінними також є слайди, які були створені Миколою Єлізєвим, на той час викладачем ХХПІ, художником промислової графіки, та збережені в особистому архіві А. Півненко. З них було оцифровано світлину полотна «Свої», яке досі не було презентоване в альбомах. Відомо, що в 1984 і 1987 рр. картина експонувалася на персональних виставках в Харкові і Києві, але

сучасне місцезнаходження твору невідоме ані художниці, ані іншим дослідникам. У даній роботі світлина публікується вперше.

1.2.2. Методи дослідження

Для аналізу творчої спадщини Наталі Вергун застосовано комплекс методів, принципів і підходів, що дозволили всебічно осмислити її внесок у розвиток українського мистецтва. Ключовою методологічною основою стали принципи системності та історизму. Саме ці принципи дали змогу не лише зануритися в процес еволюції творчості художниці, але й прослідкувати цю еволюцію у контексті загального розвитку української культури другої половини XX – початку XXI ст.

Зокрема, принцип системності дозволив розглядати творчість Наталі Вергун як частину більшого культурного процесу, де відбиваються як загальноєвропейські тенденції, так і суто національні явища. Це підхід допоміг не просто вивчити твори, але й побачити в них відповідь на ключові питання епохи, зокрема національної самоідентифікації та пошуку нових форм художнього вираження. Історизм, у свою чергу, дозволив зануритися в конкретні соціально-політичні умови, що вплинули на формування художньої манери Н. Вергун: від впливу «суворого стилю» та пізнього соцреалізму до відродження інтересу до національних мотивів у 1960–1970-х рр.

Використання загальнонаукових методів аналізу, синтезу, аналогії, історичного аналізу та узагальнення було необхідним для того, щоб не лише структурувати наявний матеріал, а й осмислити ті складні процеси, які впливали на творчу еволюцію мисткині. Наприклад, метод аналізу дозволив виявити стилістичні відмінності у роботах різних періодів її діяльності, а синтез допоміг об’єднати ці спостереження у цілісне бачення еволюції художниці.

Особливу роль відіграв контекстуальний та аналітичний підхід, за допомогою якого було вивчено не лише особисті фактори, що вплинули на

Вергун, але й зовнішні обставини, як-от зміни в суспільно-політичному житті країни, розвиток мистецьких шкіл, а також роль харківської художньої школи, в якій вона працювала. Це дозволило не тільки вивести загальні висновки, але й окреслити її значення у контексті національної та регіональної художньої традиції.

Окремо варто відзначити важливість використання мистецтвознавчих методів: образно-стилістичного аналізу, історико-культурного підходу та компаративістики. Вони дали змогу розкрити не лише зовнішні стилістичні особливості її робіт, а й їхній глибинний зміст, пов'язаний із національною ідентичністю та культурною спадщиною. Образно-стилістичний аналіз дозволив відстежити розвиток візуальної мови Вергун, а компаративний підхід – порівняти її доробок із творчістю інших українських митців, виявивши унікальність її художнього бачення.

Таким чином, комплексність застосованих методів дозволила не лише глибше зрозуміти творчу спадщину Наталі Вергун, але й виявити її важливу роль у становленні української художньої традиції. Її творчість, сповнена національних мотивів та унікальних художніх прийомів, не тільки розвивала мистецтво свого часу, але й стала частиною процесу відродження української національної ідентичності у складних умовах ідеологічних викликів та культурних трансформацій другої половини XX ст.

Висновки до першого розділу

Літературу, в якій йдеться про мистецтво слобожанської художниці Н. Вергун, умовно можна розподілити на дві основні групи. До першої групи відносяться роботи, в яких розглядається творчий доробок Н Вергун. Найбільш ґрунтовною поміж них є монографія В. Немцової «Харківська художня школа» та стаття, присвячена творчості мисткині. В ній дослідниця

пропонує розподілити творчість художниці на два етапи, проте залишає відкритим питання, чи є чіткий водорозділ між цими двома періодами, чи вони гармонійно і поступово змінюють один одного. Окрім цього, дослідниця розкриває основну тематику та образність творів мисткині, окреслює її стилістичні вподобання. Також важливими для дослідження стали статті А. Бойко та В. Романовського, у яких вони констатують значення мистецтва Н. Вергун для українського мистецтва, надають аналіз деяких її робіт та висловлюють своє захоплення живописною манерою художниці. Змістовною є автобіографія художниці, викладена в передмові до каталогу виставки 2008 р., у якій вона зауважує головні принципи творчості та робить акценти на власних уподобаннях у своєму доробку. До окремої групи джерел належать публікації-репортажі з виставок в періодичних виданнях радянського періоду за авторством Г. Губи, Р. Гнатишина, А. Іщук, А. Півненко. Аналіз джерел, присвячених творчості мисткині, констатує відсутність всебічного вивчення мистецтва Н. Вергун та не розкриває увесь потенціал його значення, як для харківської художньої школи так і для українського мистецтва в цілому.

Окрім праць щодо творчості Н. Вергун, в роботі було використано фундаментальні праці українських дослідників, що висвітлюють історико-культурні аспекти, національні і стилеутворюючі традиції українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Серед них праці М. Юр «Метамодель українського живопису», І. Павельчук «Постімпресіонізм в українському живописі ХХ століття», А. Ложкіної «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття» , Г. Скляренко «Українські художники: з відлиги до незалежності» , О. Петрової «Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – початку ХХ ст.», Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» та ін. Дотичними до теми дослідження є статті в наукових виданнях Л. Соколюк, І. Солярської-Комарчук, М. Шевченко, Г. Юхимець, Л. Савицької та ін.

Джерельна база дослідження представлена архівними матеріалами (з ХДАДМ, ХО НСХУ, ЦДАМЛМ, особистий архів автора, особистий архів А. Півненко, світлини) та творами з ХХМ, НХМУ, ККМ ім. П.Д. Мартиновича, ЧОХМ ім. Г. Галагана та ін., а також світлинами співробітників ХХМ та НХМУ, репродукціями з альбомів творів художниці. Особливу цінність становлять твори, передані в дар до ХХМ 05.11. 2024 р., серед яких велика кількість робіт не була раніше опублікована та не згадувались у працях дослідників творчості мисткині. Ці твори підтверджують тезу про національне спрямування мистецтва Н. Вергун та свідчать про актуальність обраного вектору дослідження творчості художниці в дискурсі відновлення національних орієнтирів в українському образотворчому мистецтві.

РОЗДІЛ 2

НАЦІОНАЛЬНИЙ СВІТОГЛЯД МИСТЕЦТВА НАТАЛІ ВЕРГУН

2.1. Відновлення національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України на тлі історико-культурних зрушень другої половини XX ст.

Протягом XX ст. в історії України відбулося кілька етапів національного відродження, кожен з яких відображав глибокі соціальні та культурні трансформації. Зокрема, на межі XIX–XX ст., процеси демократизації та модернізації суспільства стимулювали пробудження національної свідомості, що стало відповіддю на тривалу історичну роздробленість. У цей період Україна почала усвідомлювати себе як єдиний культурний організм, що прагнув утвердити власну самобутність через звернення до свого раніше невивченого й недостатньо оціненого минулого. Важливою рисою цього процесу, що зберігатиме свою актуальність протягом століть, стало явище, яке в науковій літературі описують як «винайдення традиції». «Винайдення традиції» – процес, що передбачає ретельний аналіз культурної спадщини та історичних взаємовпливів з метою їхньої інтерпретації та переосмислення в контексті національного самоусвідомлення та самовизначення, це «процес формалізації і ритуалізації, котрий характеризується зверненням до минулого, як мінімум наполяганням на повторюваності» [19, с. 16].

Ця тенденція стала визначальною в процесі формування української ідентичності, адже вона слугувала основою для рефлексії над національним минулим і вироблення нових форм колективної пам’яті, яка ґрунтувалася на багатій культурній спадщині народу. Мистецтво в цьому процесі виконує функцію духовного стриженя, будучи одним з головних способів утвердження національної ідеї [16, с.62]. На кінець XIX – початок XX ст. припадає період,

який дослідники вважають одним із найбільш інтенсивних у формуванні національної традиції. Цей час характеризується активним зверненням до культурних джерел, зокрема до фольклору, іконопису та естетики українського бароко, які починають розглядатися не лише як витвори минулого, але й як важливі складники сучасного національного наративу [100, с. 181]. Фольклор, з його багатством символів і архетипів, стає фундаментом для творення нових мистецьких форм і одночасно – виразником колективної душі народу. Іконопис, з його духовними та візуальними канонами, набуває нового осмислення як важливий елемент національної ідентичності, що втілює в собі не лише релігійні, але й культурні й історичні коди. Українське бароко, зі своєю синтезуючою природою та декоративними візуальними проявами, постає як ключова епоха, що формує мистецькі парадигми і стає важливим джерелом для розуміння власних художніх надбань. Перелічені складові культурної спадщини і стають змістовними елементами винайдення традиції національного українського мистецтва, визначаючи її як цілісний і багатовимірний простір, що з'єднує минуле з майбутнім, фольклор із високим мистецтвом, народні традиції з елітарними формами вираження.

Р. Яців зауважує, що саме поняття «український стиль» пов'язане з національною академічною мистецькою школою та мало не лише естетичне підґрунтя, але й ідейний смисл. Створена Українська академія мистецтв (в 1917 р. в Києві) – це шлях до самоідентичності українського мистецтва, його відмежування від російського, утвердження саме національного начала в становленні традиційної школи в самій назві закладу, адже в європейському досвіді ми не маємо подібних прикладів на кшталт Французька чи Німецька академія [141, с. 59].

Значення фольклору у формування нової художньої мови відзначає Марина Юр, підкреслюючи, що фольклор, як форма колективної творчості відіграє важливу роль у відображенні світогляду, розуміння природи і взаємозв'язків між матеріальними та духовними аспектами буття. У його

символах і сюжетах закладена багатовікова мудрість і культурна пам'ять народу, яка пронизує всі сфери життя [138, с. 294]. Саме тому він став важливим джерелом натхнення для багатьох митців ХХ ст., які шукали нові форми вираження ідентичності та культури. У контексті розвитку нової художньої мови фольклор став потужним інструментом для художників, оскільки він дозволяв одночасно зберігати зв'язок із традицією і відкривати нові горизонти мистецького самовираження.

Наступною хвилею стала творчість митців 1920-х рр., які змогли в повній мірі втілити ідеї, що тільки викарбовувались на межі століть. Роздробленість України[3] не завадила митцям дотримуватись обраного шляху національного самовизначення [100, с. 182].

Мистецький підйом 1920-х рр. в Україні, що увійшов в історію українського мистецтва як «Розстріляне Відродження», був унікальним етапом, коли українські митці та культурні діячі активно працювали над створенням нової національної культурної ідентичності, інтегруючи вітчизняне мистецтво в світовий модерністський дискурс. Цей час характеризувався не лише надзвичайним творчим злетом, але й інтенсивним пошуком національної форми, що поєднувала українську традицію з новітніми європейськими тенденціями. Проте, як пише Марина Юр, «увиразнення «національного» у живопису охоплювало не лише інтерпретацію народних традицій, фольклору, а й здобутки майстрів, хто проваджував цю ідею в своїй творчості системно (насамперед, художники «Розстріляного відродження») чи спорадично» [138, с. 152]. З приходом сталінських репресій більшість учасників цього руху зазнали гонінь та переслідувань, багато їхніх творів було знищено або заборонено, що призвело до фактичної культурної катастрофи.

[3] На той час Західна Україна була розділена між Польщею, Румунією, інші українські землі в результаті жовтневого перевороту увійшли до УРСР.

З утвердженням соціалістичного реалізму як єдиного дозволеного ідеологічного та естетичного канону у 1930-х рр., досвід і здобутки митців 1920-х рр. були витіснені та викреслені з культурного дискурсу радянської України. Соцреалізм нав'язував мистецтву жорсткі ідеологічні рамки, які передбачали створення творів, що прославляли радянський лад і комуністичні ідеали. Водночас цей естетичний канон ігнорував або прямо заперечував багатство і різноманіття художніх пошуків попереднього десятиліття. В результаті покоління митців, які почали працювати у 1920-х, було фактично «стерто» з культурної пам'яті, а «тотально знекровлене мистецтво було зведене до примусової канонізації, що спричинило гоніння на «націоналістів-формалістів» [55].

Але ідеї українського культурного відродження 1920-х рр. не зникли повністю. У 1930-х вони продовжували існувати, особливо в Західній Україні, яка на той час перебувала поза межами радянської влади і тому зберегла певну культурну автономію. Західноукраїнські митці, зокрема ті, хто повертався після навчання в європейських культурних центрах, таких як Париж, Відень чи Краків, привносили нові ідеї, часто натхненні модернізмом, авангардом і іншими сучасними мистецькими рухами. Вони прагнули не лише до збереження національних традицій, але й до модернізації українського мистецтва, його залучення до світових художніх процесів. Серед художників, які розвивалися у руслі європейського авангарду, але змогли зберегти у своїх творах елементи національної ідентичності – О. Архипенко, Д. Бурлюк, К. Малевич. Ці художники, творчість яких визнана в загальносвітовому масштабі, залишалися вірними своєму корінню – «звідки мистці походять, до якої культури належать – це важливо для майбутніх поколінь в контексті національних шкіл, зокрема й української, щоби не втратити ланцюжок цінностей, закладених століттями й поколіннями» [62. с. 57].

Важливу роль у цьому процесі відігравали також художники, які приїхали до Західної України у 1920-х рр. зі східних областей, рятуючись від

репресій радянської влади. Численні художні угруповання, які виникали в цей час, продовжували працювати в руслі національного відродження, водночас усвідомлюючи необхідність модернізації та адаптації до сучасних європейських художніх тенденцій [100, с. 183].

Третя хвиля відновлення національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України припадає на екватор століття. В українському образотворчому мистецтві цього часу запускається реакція митців на розвінчування особистості Сталіна в промові М. Хрущова і її результатом стає звернення до мистецьких традицій, що були започатковані у 20-ті роки ХХ ст. та до історичної спадщини народу.

Цей період відзначився активізацією творчих пошуків, прагненням митців до національної ідентичності та поступовим звільненням від нав'язаних канонів соціалістичного реалізму, який домінував у мистецтві з 1930-х рр. Попри жорсткі обмеження та ідеологічний контроль, митці намагалися зберегти національні традиції та шукали нові форми вираження, що втілювало їхні прагнення до свободи і самобутності.

У цей час спостерігається повернення інтересу до народних мотивів, історії та культури українського народу. Багато митців, які належали до так званого «шістдесятництва», зокрема Алла Горська, Віктор Зарецький, Опанас Заливаха, Людмила Семикіна та інші, зверталися до національних символів, використовуючи їх як засіб художньої опозиції. Їхні твори часто мали символічний підтекст, декларували духовну незалежність та прагнення до правди, ставши важливим елементом культурного супротиву. Місією митців-шістдесятників, їх творчим методом, стає переосмислення через мистецтво національної української спадщини, усвідомлення свого коріння та зв'язку із минулим [135, с. 83].

Саме творчість шістдесятників закладала вектор національного спрямування в образотворчому мистецтві – «світоглядні настанови шістдесятників дали новий поштовх до якісно нових форм у мистецтві,

національний рух якого ґрунтується на ідеях гуманізму – гідності, самоцінності людини, її свободи, духовності та внутрішньої краси» [138, с. 149]. Ці процеси сприяли виходу мистецтва з-під гніту системи і вже в 1960–1970-х рр. дозволили вийти на принципово нові обрії, хоча і в межах існуючої системи. Логічним продовженням справи митців 1960-х стає виникнення спрямування, яке згодом отримало назву «фольклорне». Дослідник Е. Димшиць пропонує іншу назву, вважаючи більш доцільним термін «етнографічне» – він пояснює це тим, що митці звертаються до матеріальної культури народу [32, с. 158].

Тож реакцією на події цього періоду стає започаткування в українському мистецтві фольклорного та «суворого» стилів – напрямів, що дозволили митцям створювати унікальний художній продукт, спираючись на власні образотворчі традиції. У томі 5, присвяченому ХХ століттю, видання «Історія українського мистецтва» (2007 р.) О. Петрова характеризує «суворий стиль» як першу ластівку «відлиги», модифікацію соцреалізму, яку прагнули вдосконалити молоді митці [41, с. 452]. Цей напрямок зберігає традиційний принцип реалістичного зображення життя, звільняючи живопис від надмірного пафосу та збагачуючі сюжетне розмаїття: в основі сюжетів постає праця індустріального суспільства.

В манері митців «суворого стилю» полягає фронтальне розташування фігур на площинному тлі, самі персонажі зображені узагальнено, із застосуванням естетики «сезанівського» кубізму, що повертає в українське мистецтво надбання модерністів початку ХХ ст. Хоча «суворий стиль» розглядається, переважно, як явище «інтернаціональне», але в доробку окремих майстрів дослідники вбачають прояви саме національного характеру. І. Солярська-Комарчук акцентує на тому, що сьогодні нам важко оцінити новаторство цього напрямку через призму прожитих десятиліть, проте саме в межах «суворого стилю» «спостерігаються регіональні відмінності, засновані на тих художніх відмінностях, котрі властиві були українським, вірменським,

естонським, литовським, латиським майстрам ще у дорадянський період» [120, с. 252].

Питання щодо визначення «суворого стилю» як продовження тенденцій соцреалізму або ж першого кроку до відновлення національних орієнтирів у мистецтві і на сьогодні залишається відкритим та стає темою для наукових обговорень. Так, у листопаді 2024 р. в НХМУ відбулася дискусія, спікери якої (історик мистецтв Ілля Левченко; філологиня Ірина Борисюк; мистецтвознавиця, кураторка Лізавета Герман; історикиня мистецтва, кураторка, зав. науково-дослідним відділом мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. НХМУ Тетяна Жмурко; модератор заходу – історикиня мистецтва, кураторка, ст. співробітниця науково-дослідного відділу мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. НХМУ Анна Алієва) поставили до обговорення питання про терміни щодо визначення мистецтва другої половини ХХ ст.: «офіційне» та «неофіційне», «заборонене» та «дозволене», «реалістичне» та «нефігуративне», застосування термінів «суворий стиль», «формалізм», «нонконформізм» та ін. До остаточного визначення цих понять так і не прийшли, залишивши тільки одне ствердження, яке не викликало заперечень та ґрунтувалося на хронологічно-політичному факторі – «мистецтво тоталітарної доби». Такі дискусії засвідчують наявність в сучасному понятійно-термінологічному апараті мистецтвознавства певних лакун, які ще чекають на заповнення.

У 1960-х рр., на тлі боротьби офіціозу з новаторськими віяннями, в українське мистецтво поступово інтегрується зацікавлення власною народною спадщиною. Насамперед, розширюється коло сюжетів, які обирають професійні митці. У пошуках національного натхнення художники звертаються до фольклору як вияву духовного підґрунтя українського етносу, світоглядної конструкції, що відповідала би запитам сучасності. В цьому певними звершеннями вирізняють мистецькі осередки заходу України, яких надихало оточуюче середовища. В творах А. Ерделі, Ф. Манайла, Е. Контратовича, А. Коцки, В. Микити, Е. Медвецької, Ф. Семана відображені

українські народні традиції, що не вщухали на землях Закарпаття, а в стилістичному плані вони поєднували «фольклорну образність з традиціями фовізму та експресіонізму» [41, с. 457].

Іншим кроком до національного відродження в українському мистецтві стало переосмислення художниками досвіду європейських модерністів, зокрема, імпресіонізму. Інтерес до імпресіонізму серед українських митців був започаткований наприкінці XIX ст. Але українські художники активно залучалися до європейських мистецьких процесів, сприймаючи імпресіонізм не лише як естетичний напрям, але й як ключовий засіб інтеграції в актуальні європейські художні тенденції. На хвилі національного відродження зацікавленість художників виражальними методами імпресіонізму знайшла своє відображення у різноманітті впровадження проявів стилю: від візуальних ознак до внутрішнього бажання передати мінливість оточуючого середовища як рефлексію на соціокультурні зміни в суспільстві.

Незважаючи на складні політичні та соціальні обставини в Україні, цей стиль зберігав свою значимість у вітчизняному мистецтві протягом тривалого періоду – від 1880-х до 1970-х рр., хоча й не став домінуючим художнім напрямком. Паралельно з розвитком імпресіонізму в Україні спостерігалося відродження інтересу до іконопису та формування інших модерністських течій.

Перший значний сплеск зацікавленості імпресіонізмом припадає на 1890–1900-ті рр. В цей період працювала значна кількість митців, чиї роботи демонстрували вплив формально-пластичних принципів цього стилю, поміж яких М. Ткаченко, П. Левченко, К. Костанді, М. Бурачек, О. Мурашко, Д. Бурлюк, К. Малевич, І. Труш та ін.

Одним із перших українських художників, які засвоїли методи імпресіонізму, був Микола Бурачек. Його перебування у Кракові та Парижі, де він навчався під керівництвом таких видатних педагогів, як Ян Станіславський і Анрі Матіс, сприяло глибокому засвоєнню технік цього

художнього напряму. Імпресіонізм у його творчості найяскравіше проявився в пейзажах, де він майстерно відтворював багатство колористичних переходів і складну гру світла, демонструючи чутливість до змін у природному середовищі.

Водночас найяскравіші імпресіоністичні тенденції знайшли своє вираження у творчості Олександра Мурашка. Його мистецтво вирізнялося прагненням до легкості, витончених світлових рефлексів, складної кольорової гами, широкого мазку та свіжості живописного рішення. Проте, будучи вихованцем традиційного реалізму, він зберіг у своїй творчості увагу до пластичної форми, ретельно розроблений рисунок, багаті тональні переходи й динаміку композиції, що додавало його творам особливої глибини та багатогранності.

Найбільш щільний зв’язок встановився між імпресіонізмом та традиціями вітчизняного пленеризму та «пейзажу настрою». Саме пейзаж зайняв особливе місце та став головним жанром для імпресіоністичної течії в українському мистецтві: «Пов’язуючи імпресіонізм, перш за все, з живописом на пленері (що лише фрагментарно відбивало його концепцію, адже такі художники як Дега чи пізній Ренуар на пленері не писали), українські художники використовували його здебільшого у малюванні пейзажу, котрий з кінця XIX ст. найчастіше виступав як засіб осмислення не тільки національного простору, де до поняття «природи» все активніше входили урбаністичні мотиви, а й цариною, де безпосередньо вирішувалися живописні завдання. Можливо, саме через суто пейзажне сприйняття його концепції, яка, безумовно, ним не вичерпувалася, велику роль українські художники відводили етюду, чия свіжість та безпосередність ставали синонімом імпресіоністичності» [102, с. 18].

М. Бурачек у своїх спогадах називає перших справжніх українських пейзажистів – Т. Шевченка, Г. Світлицького, П. Левченка, М. Козика, при

цьому наголошує, що в дореволюційні часи місце пейзажу в українському образотворчому мистецтві було «жалюгідним» [36, с. 56].

Видатне місце серед українських живописців займав С. Васильківський – його роботи посідали почесні місця на виставках, а Україна в його краєвидах повставала в життєстверджуючих композиціях, ліричному замилуванні красою та втіленням безтурботності – «Вмілий, тонкий майстер Васильківський не бачив або не хотів бачити за красою України суворість життя в ній, землю, политу кров'ю і потом її хліборобів, чумаків, кріпаків…» [36, с. 57].

Харківській мистецький осередок часів утвердження імпресіонізму в українському мистецтві представлений художником-пейзажистом П. Левченком, творчість якого позначена цікавістю до колористичних поєднань в повітряному просторі, корпусного мазку, передачі світла та тіні при різному освітленні, чому сприяла робота на пленері [39, с. 103].

Також широко відомий колорист М. Беркос, який залишив численні пейзажі, написані у поєднанні пленеризму зі стилістичними ознаками імпресіонізму. В його мистецтві спостерігається інтерес митця до рефлексів сонячного світла на предметах, що надавало творам художника «відтінків своєрідного мерехтіння» [136, с. 266].

Після засвоєння українськими художниками початку ХХ ст. новітніх європейських напрямів, впровадження методу соціалістичного реалізму стало каталізатором активної боротьби офіційного мистецтва проти проявів модерністських течій. Особливо гостро ця боротьба розгорнулася щодо імпресіонізму. Найактивніший період репресій стосовно цього художнього напряму припадає на другу половину 1940-х – першу половину 1950-х рр., коли імпресіонізм остаточно отримав ярлик «буржуазного» та «реакційного» стилю, несумісного з ідеологічними вимогами радянського мистецтва. Така дискредитація була частиною ширшої кампанії, спрямованої на затвердження

єдиного естетичного канону, який відповідав ідеям соціалістичного реалізму та виключав будь–які альтернативні, зокрема імпресіоністичні, впливи.

Імпресіонізм зберігався лише в творчості окремих представників українського мистецтва, переважно серед невеликої групи художників. До них належали митці ранньомодерністичного періоду, такі як вже згаданий Микола Бурачек, Василь Кричевський та Павло Волокидін, а також невелике коло західноукраїнських митців, серед яких Іван Іваниця, Михайло Щирбула та Маргіт Сельська. Їхні роботи демонстрували стійкий інтерес до імпресіоністичних методів, навіть у часи, коли цей напрям перебував під тиском офіційної ідеології [102, с. 20].

Цікавилася імпресіонізмом і Тетяна Яблонська, яка зазнала сильного впливу цього стилю після поїздки до Москви у 1938 р. Там її вразила свіжість, безпосередність і чистота зображення природи у творах імпресіоністів. Проте згодом художниця заявила про «переконаність у хибності імпресіоністичного методу» [15, с. 20]. Однак, враховуючи жорсткі рамки, що накладалися на мистецтво того часу, навряд ця заява була щирою, адже імпресіонізм залишався поза межами офіційно схвалених художніх напрямків, що могло спонукати до певної цензури.

Відношення до імпресіонізму в Україні в період з 1950 по 1970-ті рр. залишалося подібним до попередніх десятиліть, хоча число художників, які стали використовувати окремі елементи цього творчого методу, поступово зростало. Серед них були такі митці, як А. Ерделі, Ю. Луцкевич, М. Вайнштейн, А. Лимарєв та Г. Хижняк.

Перші зміни у відношенні суспільства до імпресіоністу стають відчутні в 1970-х рр. Саме імпресіонізм стає першим з реабілітованих напрямків, за ним вже набувають популярності постімпресіоністичні тенденції: сезанізм, фовізм, експресіонізм. Багато художників (Я. Левич, М. Вайнштейн, А . Лимарєв, В. Реунов) інтегрували досвід представників європейського модернізму у мистецтві у пошуках власного стилю. Так, у другій половині 1970-х рр. М.

Вайнштейн презентує винайдений ним стиль експресивного імпресіонізму [32, с. 166].

Однак застосування імпресіоністичного методу не обходилося без труднощів. Художники ризикували бути відстороненими від виставок, бути виключеними зі Спілки художників і сприймалися як представники «другого ешелону». Імпресіонізм залишався явищем, що розглядалося як бунт проти домінуючого методу соціалістичного реалізму. О. Петрова характеризує нешанобливе відношення до імпресіонізму в мистецькому середовищі другої половини ХХ ст: «Система соцреалізму, яка проіснувала в українському мистецькому мейнстримі аж до 1980-х рр., перебувала у конфронтації до всіх «ізмів», починаючи з імпресіонізму, з кількох принципових підстав. По-перше, через відсутність у ньому ідеологічної запрограмованості та моралізаторсько-виховного навантаження. По-друге, через ігнорування імпресіоністами помпезних тем державницького значення. А саме вони були закладені у базових засадах соцреалізму. Глибинний демократизм імпресіонізму (його родова риса) не кореспондувався з одержавленою патетикою радянського мистецтва. Аполітичність імпресіонізму відкидала його на маргінези. Третя причина конфронтації була у стратегічній боротьбі системи з формалізмом» [83, с. 54].

З набуттям Україною незалежності боротьба художників за національне мистецтво не припиняється. На початкових етапах митці, звільнені від вказівок державного апарату про те, що саме їм треба писати, перебувають в певному стані розгубленості. Відсутність опори призводить до безперестанних пошуків та експериментів. Творчість митців розвивається в двох протилежних таборах: одним свобода « розпростала крила» і вони починають створювати «нову національну модель живопису», інші, навпаки, «занурюються у світ нігілізму і цинізму» [79, с. 84].

На перший план виходять гострі соціальні теми, більш помітним стає вплив західного мистецтва, яке вбудовується в руїни пострадянського

мистецтва. Багато митців в цих пошуках відмовляються від традиційної картини у бік нових тенденцій, привнесених розвитком медіа [58, с. 341].

Проте, фундаментом нових зсувів у художніх тенденціях, виникнення нових поколінь митців залишається традиційна художня школа. Проголошення незалежності України стало поворотним моментом, що збігся із початком нової епохи в розвитку сучасного українського мистецтва. Цей період ознаменувався звільненням від державного та ідеологічного тиску, який тривалий час ізолював українську культуру від світових художніх процесів. Митці, чиї твори визначили ключові напрямки мистецтва перших років незалежності, заявили про себе в арт-просторі ще до 1991 р., закладаючи підґрунтя для подальшого творчого зростання [6, с. 189]. Мистецтвознавиці О. Баршинова та О. Мартинюк вирізняють два періоди сучасного мистецтва: з 1987 р. по 2004 р. та з 2004 р. по сьогодні. Такий поділ зумовлений історичними та політичними подіями в країні, які вплинули на мистецьке середовище. Захоплення митців вільними експериментами, новими видами мистецтва, скиданням усіх догматів, прогнозувало загибель живопису. Але наприкінці 1990-х – початку 2000-х рр. стало зрозумілим, що живопис «…не помер, а навпаки – повертається з новою силою» [6, с. 207].

О. Петрова зазначає, що в позитивному ключі слід розглядати те, що ідеологічні настанови були зруйновані і художник сам стає творцем та ідеологом власного мистецтва [79, с. 84]. Для одних можливість вільної творчості стає каталізатором, художники активно втілюють у життя давні задуми, не оглядаючись на неспокійне минуле. По суті, ці митці продовжують займатися тим, чим і займалися, але без остраху бути відстороненими, забороненими та осудженими суспільною мораллю.

Інших свобода призводить до того, що ідеєю національного відродження починають відкрито спекулювати, а «українство» перетворюється на впізнаваний бренд. Ситуація зі зверненням до верхніх шарів культури в мистецтві, що спостерігалася у 1960-ті рр., по суті, повторюється, але

подається в іншій візуальній інтерпретації. Руйнація радянської минувщини в творчості художників-нігілістів «зносить» і традиції національного українського мистецтва, винайдені на початку ХХ ст.

Можна резюмувати, що втрата ідеологічних обмежень спонукала художників до активного пошуку нових форм мистецтва і сенсів, водночас оголивши складність вибору між відродженням національних традицій і адаптацією до глобальних тенденцій. Хоча свобода виявилася каталізатором творчих експериментів, вона також породила виклики, зокрема ризик втрати культурної ідентичності. Незважаючи на це, традиційна художня школа залишається основою, яка забезпечує тяглість мистецьких практик і живить нові покоління митців, що продовжують формувати обличчя українського мистецтва в умовах постійних трансформацій, зумовлених історичними і мистецькими чинниками.

2.2. Наталя Вергун: становлення творчої особистості

Н. Вергун народилася в м. Охтирка в святому місці, на території Свято-Троїцького монастиря, де був заснований дитячий будинок. У ньому у свій час зростала мама художниці, яка після закінчення школи вступила до Харківського університету, в якому познайомилася з майбутнім чоловіком – Іваном Вирганом. Будучі вагітною, вона приїхала на літо до дитячого будинку, куди часто приїздили його вихованці, щоб допомагати піклуватися над молодшими. Саме там, 2 липня 1938 р., народилася Наталя. Такі факти з біографії викладені у статті В. Немцової [71, с. 137]. Свідоме життя Н. Вергун починає в знаменитому будинку «Слово» в Харкові (нині вул. Культури, буд. 9, кв. 44.) З цим будинком пов’язаний осередок харківських митців – художників, скульпторів, літераторів, які не лише жили поруч, але й перебували у взаємодії як в творчих проєктах, так і в цивільному житті.

Н. Вергун згадує, що усі між собою товаришували, дружили родинами та ходили в гості, де обмінювались думками та досвідом [146].

Серед сусідів художниця називає відомого українського митця, заслуженого діяча мистецтв УРСР Леоніда Чернова (він мешкав у кв. 47). Напроти будинку «Слово» в той час розташовувався харківський Будинок художника (вул. Культури, 20). Л. Чернов працював там у майстернях , робив постановки для натюрмортів. Юна Н. Вергун мала змогу рисувати в його майстерні, там вона опановувала малювання з натури. Перед вступом до ХДХУ роботи художниці, зроблені в майстерні Л. Чернова, разом з іншими творами мати Н. Вергун віднесла на консультацію до іншого відомого сусіда – графіка О. Довгаля, щоби дізнатися, чи варто їй навчатися та розвивати свій талант [146].

Зазначимо, що майбутня художниця змалку вирізнялася неабиякими здібностями та допитливістю. Її захоплював навколишній світ, проте найбільше враження на неї справляла краса природи. Вона годинами спостерігала за деревами, хмарами, квітами та травами, занурюючись у гармонію природних форм і барв. Ці споглядання наповнювали її внутрішній світ яскравими враженнями, які згодом набули мистецького вираження у її творчості. Сама того не розуміючи, Наталя Вергун починає освоювати принципи пленерного живопису – вона намагається у малюнках відтворити побачену красу якомога правдивіше та гарніше, передати барвистість та світло, яким насичена природа. Для неї не було актуальним питання, яку обрати професію у житті – вона вже відчувала себе художницею і прагнула малювати завжди і всюди, це було її нагальною потребою. За словами мисткині, кожний раз, коли її робота була наближена до того, що вона намагалася зобразити, вона фізично відчувала одночасно і щастя, і полегшення. В. Нємцова зазначає, що «з раннього дитинства розкрилися справжній дар і покликання художниці — здатність відчути глибоке благоговіння перед красою природи, гостре прагнення зобразити в малюнках

усе, що оточує людину: небо, воду, поля, луки, ліси, квіти, хатинки... Саме тоді сформувалися ті основи та риси майстерності, які вона завжди прагнула зберегти — безпосередність і безкорислива любов до об'єкта зображення» (переклад мій – *Л.Г.*) [71, с. 136]. Це захоплення зображенням гарних краєвидів пізніше знайшло відбиток у вже сталій творчості майстрині та виявилося у зверненні до методу імпресіоністів, які намагалися відобразити навколишній світ у його мінливому стані. Сьогодні Н. Вергун підтверджує, що головним її джерелом натхнення була і залишається українська родюча земля, рух повітря, фарби неба під промінням сонця [146]. У цьому – національний дух її творів, закладений ще в ранньому дитинстві та збережений до сьогодні.

Національна основа мистецтва Наталі Вергун народжувалася у творчій українській родині. Її батьком був український поет Іван Оникійович Вирган (1908–1975), який оспівував свою батьківщину, за що, ймовірно, і був репресований. У 1940 р. його звинуватили у створені банди, що займалася антирадянською діяльністю. За цим наклепницьким звинуваченням письменник, що не визнав себе винним, відбував покарання у трудовому таборі під Воркутою, де провів 4 роки до дострокового звільнення [40]. Незважаючи на важке становище родини, репресії та заборони, Іван Вирган продовжував творчу поетичну роботу та був для Наталі справжнім взірцем. Більшість її живописних робіт видають захоплення творчістю власного батька, який оспівує рідний край. До їх родини були вхожі мистці того часу, деякі згодом постраждали за власні вподобання та світобачення, були репресовані сталінським режимом. Із самого дитинства художниця була занурена у творче середовище, де панували національні ідеї, вона бачила увесь той шлях, який проходили українські мистці у боротьбі за право творити так, як відчували, а не за канонами, що диктувала тогочасна дійсність.

Захоплення творчістю батька позначилось у майбутньому на творах Наталі Вергун – це, перш за все, вибір українського буття (у пейзажі, чи у жанровій картині, чи в натюрморті) як основної теми її творчих полотен, це

оспівування краси рідного краю, це естетизація сільського люду та возвеличення їхньої праці [93, с. 146]. Також показовим є той факт, що вже після смерті батька, з бажанням увіковічити ім'я Івана Виргана та висвітлити його літературні здобутки, Наталя Вергун стала одним з упорядників поетичної збірки «Поезії», до якої увійшли його кращі твори, написані за 40 років творчого життя. Автор вступної статті, С. Крижанівський, характеризує життєву позицію поета як філософа, погляди якого базується на народному світогляді та життєстверджуючому, загальнолюдському та гуманістичному розумінні явищ [14, с. 4].

Взаємини батька та доньки, а в подальшому – поета та художниці, можна споглядати на одному з небагатьох автопортретів Наталі Вергун, що нині зберігається в колекції Харківського художнього музею. Це – «Автопортрет з батьком» (Іл. 2.2.1), створений у 1969 р. Мистецтвознавиця А. Півненко пише про цей твір – «Це портрет – картина, де образ художниці постає у всій своїй натхненній красі, надиханий творцем старшої генерації – відомим українським радянським поетом Іваном Вирганом, традиції поетичного слова якого продовжує в живопису його донька – Наталя Вергун» [84, с. 4].

На самому полотні ми бачимо двох творчих людей: суворого, дещо понурого батька, який задумливо похилив голову, та саму художницю. Себе вона зобразила з художніми атрибутами в руках – палітрою та пензлями. Обидві фігури виступають на тлі книжкових полиць. Наталя Іванівна завжди підкреслює, що усі образи з її картин існували у реальності, то ж можна припустити, що це реальна бібліотека родини Вергунів, на тлі якої мисткиня і створила цей автопортрет. Емоційний стан роботи дуже стриманий, підкреслено суворий, це підтримується різкими контурами, чорним кольором костюму батька, а яскравий акцент покладено на колір – светр насиченого червоного кольору одягу художниці. Чорний колір назавжди увійшов в палітру Н. Вергун як відображення тих драматичних подій, які пережила родина. В цій роботі помітний вплив естетичних засад «суворого стилю» – це

і фронтально розташовані фігури, і геометризація малюнку. Саме картина «Автопортрет з батьком», на думку дослідниці В. Немцової, стала художнім вираженням ідеї відданості мистецтву, що панувала у родині Вергунів [71, с. 139].

Образ батька в творах Н. Вергун показаний завжди однаково – суворий, з опущеною головою, з серйозним виразом обличчя та сповнений драматичного, напруженого мовчання. Це підтверджує й етюд, створений в с. Яреськи в 1957 р. – «Портрет батька» (Іл. 2.2.2), і полотно «Іван Вирган у Литовці» 1968 р. (Іл. 2.2.3). На останній картині похмуре обличчя батька контрастує з мажорними фарбами тла – соняшникового поля у жовто-зелених відтінках. Таке протиставлення демонструє складний життєвий шлях поета.

Перегукується творчість художниці з творчістю її батька і в більш живописних виявах. Так, наприклад, вірш Івана Виргана «Уся земля моя в цвіту» [14, с. 69] написаний у 1947 р., можна назвати знаковим для усього творчого шляху Наталі, адже кожний рядок знайшов відображення у її живописному доробку. Цей твір постійно знаходить образне втілення в роботах мисткині з циклів «Рідна земля», «Пори року» та з окремими полотнами, де вона зображує багатство української фауни – конвалії, жоржини, айстри, мальви, соняшники:

Уся земля моя в цвіту
В понависалому гіллі
У співі-щебеті, в меду,
В достиглім веснянім теплі.
Куди не гляну, не піду –
Уся земля моя в цвіту!
У силі вся земля моя,
В крицевім дзвоні молодім,
Усе двигтить, усе буя,
Усе в собі плекає грім,

До чого не торкнуся я .

У силі вся земля моя!

«… В понавислому гіллі» – якнайкраще описує яблуневі гілки, що гнуться під вагою стиглих плодів у картині «Вечеря хліборобів», а « … Усе в собі плекає грім … » – висловлено у роботі «Літній дощ». Наталя Вергун виступає як художниця-поетка, яка віддзеркалює рідну землю не в словесній формі, але у мистецтві живопису.

Вірші з книги І. Виргана «Квітучі береги» виспівують красу української землі так само, як виписує своїм пензлем Н. Вергун в ескізі «Калина» важкі кетяги стиглих ягід. Пора року в ескізі – рання осінь, коли кущі осінніх ягід тільки наливаються силами землі, рясні плоди вкривають весь простір картини, як декоративний вітраж чи мозаїка. Ця робота справжній гімн щедрості рідної землі, в якій полягає сила і наснага до життя. Фарби ясні, радісні і водночас спокійні, відблиски світла, що мерехтять серед листя, відтіняються більш стриманими кольорами, якими виписані проміжки гілок, де пролягли тіні. Композиція роботи не має певних меж, що створює враження відкритості та безмежного простору, така побудова залишає відчуття незакінченості, ескізності зображення.

Таке поєднання тексту та візуального має певні риси інтертекстуальності, прийому, який дуже часто використовували митці епохи постмодернізму. Цей принцип втілюється завдяки діалогу між вже існуючими художніми текстами та його новими трактуваннями, використанням цитат одного виду мистецтва в творах іншого. Радій Полонський, сучасник художниці та поет, так висловився на її першій виставці: «Непросто проводити паралелі між живописом і поезією, але можу сказати впевнено – Наталя успадкувала від батька його глибоко народний талант» [18].

Національна основа творчості Наталі Вергун закладалася і під час її навчання в Харківському державному художньому училищі, яке вона розпочала у 1953 р. Її керівником за фахом був український художник Микола

Сліпченко (1914–1975), який, у свою чергу, був учнем видатного українського баталіста Миколи Самокіша. В процесі навчання в училищі Наталя була однією з найкращих учениць, її виділяли за власне бачення та ретельний підхід до роботи. Вже на старших курсах вона та декілька найбільш талановитих вихованців від училища поїхали до Москви, де проходила виставка творів з Дрезденської галереї мистецтв. Там учні мали змогу побачити твори великих майстрів і були вражені високим рівнем виконання робіт та свободою майстрів у виборі техніки і тематики. Сама художниця згадує, що саме на тій виставці вона вперше побачила, наскільки величним буває мистецтво, яке не стримують рамки ідеології [147].

Із М. Сліпченком майстриню пов'язувала дружба, вона вважала його недооціненим майстром сучасності. Дійсно, сьогодні ми маємо мало відомостей про М. Сліпченка, проте відомі його роботи, деякі з них зберігаються у ХХМ («Горлиця», Інв. № 1383 ж-с, «Портрет дружини», Інв. № 1763 ж-с). Також в ЦДАМЛМ України є репродукція ліногравюри митця за мотивами твору П. Тичини, надрукована в газеті «Вечірній Київ» за 21.01.1970 р. (Іл. 2.2.4). Виконана в традиціях соцреалізму з характерним прорадянським посилом вона демонструє майстерну побудову композиції у вигляді горизонтального триптиху, в якому три частини лаконічно поєднані сюжетно та стилістично. Відома робота майстра «Горлиця» (Іл. 2.2.5) написана темперою на полотні, що підтверджує визнання художником техніки українського національного живопису, притаманної бойчукістам. Визнання мистецького таланту М. Сліпченка та глибокий зв'язок із його ученицею яскраво виявляються у символічних деталях, що зберігають дух їхньої творчої співпраці. Так, і нині у вітальні Н. Вергун, мов візуальний акцент і водночас сентиментальна пам'ять, на чільному місці експонується етюд майстра «Над Дніпром» (Іл. 2.2.6), сповнений поетичної чуттєвості до краси рідного краю.

Серед педагогічних підходів Миколи Сліпченка виділимо його тяжіння до пленерного живопису, яке він зумів передати і своїм учням. Навіть до

початку навчання в художньому училищі, ще в дитинстві, Наталя Вергун проявляла інтуїтивну схильність до пленерного малювання. Протягом навчання в училищі вона вдосконалювала свої мистецькі навички під керівництвом свого вчителя. Захоплення пленерним живописом наклало значний відбиток на творчий шлях художниці – саме роботи на пленері, у селі Литовка, що на Сумщині, стали кроком до усвідомлення мисткинею імпресіонізму як частини власного художнього методу. Осмислення цього стильового напрямку як частини власної творчості знайшло художній вираз в тому, що в творчому доробку Наталі Вергун спостерігається велика кількість пейзажних етюдів [147].

Н. Вергун надає перевагу сільському пейзажу, адже тяжіння до теми села було визначальним у її творчості. Перші пейзажні роботи, що збереглися, створені протягом 1949–1952 рр. Це акварелі «Ранок у Матвіївці», «Будинок в Охтирці», етюди «У лісопарку», «Зима. Харків». У них відтворилося бажання юної художниці максимально реалістично зобразити дійсність, мисткиня демонструє впевнений малюнок, чітке володіння побудовою композиції та форми, тонке відчуття світлотіньових переходів. Малюнки постають більш складними за сюжетністю, а етюди – односюжетні пейзажі. За ритмічною побудовою найбільш виразним є етюд «У лісопарку» (Іл. 2.2.7). В цій роботі вже відчувається потяг Н. Вергун до монументальності, адже, незважаючи на невеликий розмір етюду, при споглядданні складається враження, що полотно має набагато більший розмір. Такий ефект досягнуто завдяки сукупності ритмів, що надають статичному зображенню природи внутрішнього руху. В цій роботі вертикальний ритм стовбурів дерева на першому плані перебуває у взаємодії з заднім планом, який відмежовується лінією повалених стовбурів. Колорит роботи побудований на принципі співвідношення холодних та теплих відтінків, відчутними є рефлекси кольору під відкритим небом, все це у поєднання надає зображенню життєвості.

Після закінчення училища перед художницею постало питання продовження освіти у вищому навчальному закладі і її вибір зупинився на Інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна у Ленінграді. Цей вибір був зумовлений захопленням творчістю відомого земляка – Тараса Шевченка. Зацікавленість його роботами, як художника, стала поштовхом до навчання у Ленінграді, бо вона хотіла творчо зростати саме там, де навчався її кумир, займатися в тих аудиторіях і, можливо, за тим самим обладнанням, що й він. До того ж, Наталя відчувала, що саме у Ленінграді її здібності можуть розкритися повніше, адже там вже проявлялися перші віяння «відлиги», відкривалися нові перспективи для реалізації власного творчого потенціалу [147].

В інституті Наталя Вергун навчалася в Андрія Мильнікова (1919–2012), який робив акцент на загальній художній підготовці, намагався випрацювати в учнів різнобічний підхід до роботи та підтримував в молодих художниках їх індивідуальність. Незаангажованість вчителя надала художниці можливість реалізуватися саме в тому, чого вона потребувала, а не слідувати тільки загальноприйнятим тенденціям соцреалізму [147].

А. Мильніков був видатним художником свого часу та одним з провідних викладачів в Інституті ім. І. Рєпіна. Дослідники його творчості відзначають значний вплив художника на радянське мистецтво тієї доби та підкреслюють високий рівень його педагогічного таланту. Ще під час навчання А. Мильніков при створенні як монументальних, так і станкових робіт дотримувався принципу, що жанр і художній образ мають витікати з самої сутності художньої натури майстра, а не обмежуватися тими видами, що пропонує вузька спеціалізація [43, с. 51].

Цей принцип яскраво втілено у його роботах. Наприклад, він уникає узагальненості, яка притаманна монументальному живопису, і наділяє своїх персонажів вираженими індивідуальними рисами. Художня мова творчого доробку А. Мильнікова підпорядкована засадам реалізму – він завжди прагне

передати ємність художнього образу, його різнобічний зміст. Художник виступає проти спрощення і схематизму у мистецтві, а за взірець сприймає роботи старих майстрів. У якому жанрі б не працював майстер – він завжди намагається максимально глибоко розкрити образ, втілити усі риси, притаманні об'єкту зображення; умовність та підкреслена метафоричність ніколи не були йому цікаві. У монументальному живописі, на думку А. Мильнікова, в основі лежить реалізм, проникнення в сутність теми, вміння показати внутрішній психологічний стан – саме тому монументальне мистецтво повинно виховувати глядача, пропагувати ідеї соціального масштабу [43, с. 53].

Характерною рисою його робіт також можна назвати підкреслену виразність та насиченість колориту, зазвичай він чітко окреслює фігури для посилення експресії. Звернення до виражальної сили контурів прослідковується і в роботах Н. Вергун – як у малюнках, так і у живописі. Іноді її робота виглядає так, що якщо з неї стерти декілька ліній, то вона перетвориться на кольорове панно чи нефігуративну композицію.

Мильніков-педагог у своїх підопічних прагнув виховати різнобічний підхід до художньої діяльності, у кожному студентові намагався пробудити відчуття творчої самостійності, самобутності, індивідуальності, прихильно ставився до творчих пошуків кожного з них. Це відзначає І. Каганович: «Окрім вивчення основ образотворчого мистецтва, Мильніков приділяє головну увагу розвитку й удосконаленню творчих здібностей кожного зі своїх вихованців.» (переклад мій – *Л.Г*) [43, с. 61].

Перед своїми учнями він ставив задачі оперувати образами та виробляти індивідуальність у композиційному мисленні, акцент робить не на опануванні монументального стилю як єдиного напряму, а на загальній художній підготовці. Саме тому він і його учні постійно звертаються до різних жанрів – портрету, пейзажу, побутовому жанру. Педагогічним методом А. Мильнікова є також копіювання робіт старих майстрів, які він вважає за взірець побудови

картини [72, с. 228]. Н. Вергун, яка виконувала ці завдання в інституті, не відмовляється від подібної практики вже і у роки зрілої творчості. Так, з 1980 р. збереглися рисунки-копії робіт Адріана Броувера (Іл. 2.2.8), Яна ван Ейка (Іл. 2.2.9), Дієго Веласкеса (Іл. 2.2.10, Іл. 2.2.11).

Після закінчення інституту Н. Вергун повертається в Україну, до Києва, де починає викладацьку роботу. 1965 р. в Київському державному художньому інституті була створена майстерня монументального живопису, де Наталя Вергун познайомилася з видатною українською художницею Тетяною Яблонською (1917–2005). З Т. Яблонською Наталю Вергун пов'язували творчі й дружні стосунки. Представниця Київської художньої школи Т. Яблонська стала художницею, яка часто вдавалася до стильових змін у власній творчості, любила експериментувати з техніками. Твори художниці 1960–1970-х рр. позначені цікавістю до народної тематики та модерністських художніх напрямів, а дружні стосунки з закарпатськими художниками, Г. Глюком та А. Коцкою знайшли відображення у площинно-декоративній стилізації та дистанціюванні від стереотипів соцреалізму [76, с. 382]. Такі ж творчі інтенції ми можемо спостерігати і у творчості Н. Вергун також з цього періоду.

Переїзд до Києва був зумовлений тим, що Н. Вергун та її чоловіка, живописця І. Сальцева, запросили викладати в майстерні монументально-декоративного живопису. Про це ми знаходимо підтвердження в інтерв'ю А. Чебикіна, який свого часу навчався у Н. Вергун рисунку. В своїх спогадах митець розповідає про свій перехід від живопису до графіки, відзначаючи те, що під час його навчання в художньому інституті в Києві (нині – НАОМА) туди були направлені молоді викладачі з Інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна – Олександр Сальцев та Наталя Вергун, які мали в Києві організувати майстерню монументального живопису. Тоді він мріяв в них навчатися, але мав таку змогу тільки на першому курсі. Потім художників відлучили від викладання, керівництво заявило, «що вони формалісти, що їм

ще рано вести майстерню» [46, с.66] і відправили їх з інституту. Після цього Н. Вергун поїхала до Харкова, а О. Сальцев повернувся в Ленінград.

Торкається цієї теми і В. Григоров в статті «Відновлення та робота майстерні монументального живопису Київського художнього інституту в 60–80-х роках XX ст.». Автор зазначає, що створення майстерень монументально-декоративного живопису при КДХІ було важливим етапом, оскільки досвід викладання монументального живопису в інституті був втрачений, а художники-монументалісти навчалися на інших спеціальностях. Це зумовило актуальність запрошення молодих спеціалістів з монументального живопису з Ленінграду – Н. Вергун та І. Сальцева. Цей період став важливим щаблем і творчого зростання художниці, високий рівень її фахової підготовки підтверджено відгуками проф. В. Касіяна, академіка В. Сєрова [23, с. 280].

У розмові з Н. Вергун та зі статей В. Григорова, Ю. Горпинича [22, с. 190] було з’ясовано, що твердження А. Чебикіна містять певні неточності. Партнером Н. Вергун під час створення майстерні при Київському художньому інституті був живописець Ігор Михайлович Сальцев, з яким вона на той час перебувала в шлюбі. Він, як і художниця, був учнем А. Мильнікова [146]. Також за твердженням мисткині, з інституту їх не «відправляли». Вчитель творчого подружжя, А. Мильніков запропонував їм приїхати працювати до його майстерень, і митці, які прагнули творчої, а не педагогічної роботи, прийняли рішення про переїзд. До Харкова же Н. Вергун повернулася через два роки вже сама і там продовжила свою мистецьку та викладацьку діяльність в ХХПІ [146].

У той же час розпочинається виставкова діяльність Н. Вергун – участь в колективних художніх виставках. Проте, до своєї першої персональної виставки вона пройшла довгий шлях відмов, заперечень, їй дозволяли виставляти лише пейзажі у складі виставок до незначних подій.

Найменшим проявам індивідуальності та відхиленню від офіційного напрямку у мистецтві на перешкоді ставала позиція Спілки художників

України, яка й проводила відбір робіт [83, с. 53]. Перша персональна виставка мисткині відбулася за допомоги Т. Яблонської і А. Мильнікова, що мали авторитет та були впливовими діячами мистецтва і опікувались молодою художницею. Вони змогли посприяти дозволу від Харківської спілки художників України на відкриття персональної виставки Наталі Вергун.

З 1953 та по 1987 р. ХО СХУ очолював Валентин Сізіков (1918–2005). За словами Н. Вергун, він був яскравим представником та прихильником соціалістичного реалізму. Переважна більшість його картин написані у соцреалістичних традиціях, що відповідали загальному напряму в мистецтві, офіційній його спрямованості. Роботи ж Наталі Вергун на цьому тлі вирізнялися свободою висловлення та манерою виконання, вони не ідеалізували працівників заводів та фабрик, не героїзували доярок та колгоспників. Дух цих робіт був набагато глибшим, ніж зовнішня народність, він будив у людях національну свідомість, а не послуговувався ідеями соціалістичного майбутнього. Саме тому, на думку художниці, В. Сізіков не давав їй дозвіл на проведення персональної виставки до 1984 р. Усе ж він був присутнім на першій індивідуальній виставці мисткині, де високо оцінив її майстерність, назвавши роботи «справжнім живописом» [18].

Перша персональна виставка художниці відкрилася 15 грудня 1984 р. в залах ХХМ, а обговорення відбулося 12 січня 1985 р. (Додаток Г.1.). Кураторкою була А. Півненко, вона ж провела і наступну виставку Н. Вергун у Києві в 1987 р. Мистецтвознавиця зберегла не лише власні зошити з описом робіт, біографічними фактами з життя художниці, але й відгуки відвідувачів виставки. Найбільше глядачі відзначають її твори «Свої», «Вродило!», «Жоржини», схвалюють яскравий колорит, високу живописну майстерність. Гості виставки також відчувають національну спрямованість творчості художниці, це підтверджено наступними відгуками: «Спасибі за рідну Україну!», «Дуже потрібно любити цю рідну землю, щоби темні, трудові, давні, як сама земля, руки, ніжно перебирали ягоди», «Картини зовуть любити

землю, таку щедру, таку неосяжно багату, любити і усіма силами зберігати», «Дякую за мужність» (переклад мій – *Л.Г.*) (Додаток Г.2.). Серед присутніх були й родини односельців з с. Литовка, які були вражені творчістю художниці та висловлювали подяку за передачу краси рідних краєвидів.

У підсумку можна сказати, що живопис Наталі Вергун демонструє складну сторінку українського мистецтва, коли творчість знаходилась під суворим контролем держави. Незважаючи на це, в її роботах бачимо незламне прагнення до свободи висловлення, яке вона увібрала ще з дитинства. Її глибоко народна творчість черпала витоки у творчості батька–поета, у творчості її вчителів та оточення і відобразилася у полотнах яскравим втіленням краси українського села, його мешканців, квітучої природи та родючої землі. Натхненна таким взірцем, усе життя мисткиня прагне зображати те, що вона любить – село, людей та українську природу. Реалізм її творів сповнений справжнім життям, просякнутий та закарбований багаторічними пошуками себе та свого стилю. Творчий доробок народної художниці України Наталі Вергун постає яскравою репрезентацією українського національного мистецтва.

Висновки до другого розділу

Відновлення національної складової в українському мистецтві відбувалось у декілька етапів. Перші досягнення українських митців на початку ХХ ст. пов’язані зі зверненням до народного мистецтва, іконопису, орієнтиром на фольклор та стиль українського бароко з його пишністю та декоративністю, що започатковує концепт «винайдення традиції» українського національного мистецтва. Особливий підйом мистецької активності відчувається в творчості мистців «Розстріляного Відродження» 1920-х рр., проте сталінські репресії надовго витіснили здобутки цього часу з офіційного мистецтва. Формою опору радянській системі стала творчість

митців-шістдесятників, які стали спадкоємцями традицій митців попередніх поколінь. Серед їх засад звернення до фольклоризму, європейського модернізму, пошуки національної форми та національного стилю.

Витоки мистецтва Наталі Вергун беруть свій початок в мистецькому просторі другої половини XX століття. На творче становлення мисткині значний вплив мало художнє середовище. Найвпливовішими постатями на її мистецькому шляху були українські корифеї, зокрема батько, поет Іван Вирган, наставник Микола Сліпченко, колега Тетяна Яблонська. Коріння її творчості сягає й спадщини Тараса Шевченка, адже його мистецтво послугувало для талановитої слобожанки джерелом натхнення. Її оточення надихало та м’яко спрямовувало художницю, а її художні здобутки, народжені під впливом українського мистецтва репрезентують національну свідомість самої майстрині.

РОЗДІЛ 3

ЖИВОПИС І ГРАФІКА НАТАЛІ ВЕРГУН В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

3.1. Жанрово-стильові інтенції живопису

Становлення творчої манери Наталі Вергун відбувалось у період яскраво вираженого стильового різноманіття в українському мистецтві, що виникає на межі двох епох – закостенілого соцреалізму та нових експериментальних напрямів. Незважаючи на стриманість художньої сцени в межах ще існуючого методу соціалістичного реалізму, який диктував жорсткі вимоги до ідеологічної коректності й народної тематики, саме цей час стає переломним для багатьох митців. Хронологічно цей період збігається з початком «відлиги», яка настала після виступу очільника Комуністичної партії СРСР М. Хрущова у 1956 р. Після десятиліть сталінського терору, що суворо обмежував творчу свободу, цей виступ і подальше послаблення політичного тиску спричинили поступове відкриття нових горизонтів для митців.

Послаблення цензури надало можливість українським художникам переосмислити свою роль у культурі та суспільстві. Вони почали шукати нові засоби виразності, звертаючись до національних мотивів і поглибленого вивчення історичного коріння. Творчість цього періоду відзначається спрямованістю до національної свідомості, відродженням естетичних цінностей, що формували українську ідентичність. Це не тільки виявлялося у виборі тем, таких як природа рідного краю чи героїчне минуле, але й у стилістичних рішеннях, збагачених символікою, багатих колористикою й зверненням до усталених образів українського етносу.

Саме в контексті послаблення впливу цензури на тлі історичних подій 1950–80-х рр. формується творча особистість Наталі Вергун, видатної

української художниці, яка до сьогодні продовжує творчу діяльність. Її унікальний стиль і манера виконання привернули увагу мистецького середовища ще на етапі набуття художньої самостійності. Вершини майстерності Н. Вергун, що виявляються у її живописі та графіці, свідчать про глибоке усвідомлення не лише особистих, але й культурних, історичних контекстів, які формують українську ідентичність.

Творчий доробок Н. Вергун є різноманітним за жанрами, тематикою, стилістикою, засобами виразності, техніками. Художниця випробовує власні художні здібності у різних напрямках, поєднує їх та надає відповідного до заданого настрою звучання кольорів, фактур та образів. Провідними жанрами у творчості Н. Вергун стають пейзажний та побутовий жанри, які виступають і як самостійні, і у гармонійному поєднанні між собою.

Вже з кінця XIX ст. пейзажний живопис та побутовий жанр в українському мистецтві поступово набувають все більшого значення, поєднання цих жанрів створює своєрідний прошарок доробків. Серед першовідкривачів цього напряму в українському мистецтві назвемо М. Пимоненка, С. Світославського, С. Васильківського, О. Сластіона. Розроблені ними традиції поєднання зображення природи та народного побуту, життя та праці знайшли своє відображення у роботах наступних поколінь митців і стали характерною ознакою творчості Н. Вергун. Частину її робіт можна охарактеризувати як жанровий живопис, адже в них на першому плані визначено буденне життя людини. Людина видається центральною фігурою, однак при глибшому аналізі домінантну роль поступово перебирає природа — нерухома, але всеосяжна. Висновкуємо, що саме пейзаж займає провідне місце у жанровій градації творів мисткині. У її пейзажах відчувається глибоке усвідомлення зв’язку людини й природи, тому, зображуючи рідні краєвиди, Н. Вергун не лише поетизує їхню красу, але й намагається усвідомити глибинний сенс речей, осягнути таємниці буття.

Образне розмаїття творчості Н. Вергун розгорнулося навколо теми людини і природи, які змістовно перетинаються та перебувають у активній взаємодії. Побачені образи художниця пропустила крізь себе та вивела ідеальну формулу свого власного художнього бачення. Ця форма органічно відобразилася як на її живописних полотнах, так і у графічних аркушах. Побутові елементи ніколи не були чужими українському мистецтву, вони завжди знаходили втілення у творах мистців, що прагнули передати своєрідність народного життя. Саме це і зумовило переважання в побутовому жанрі, насамперед, теми села.

Важливою складовою творчого доробку мисткині виступають тенденції імпресіонізму, започатковані в творчості художниці в 1960-х рр., які поступово стали органічною ознакою художньої мови мисткині, методом, що простежується в її роботах протягом усієї творчої діяльності. На ранньому етапі своєї творчості, ще не маючи професійної підготовки, вона інтуїтивно зверталася до пленерних практик, прагнучи відтворити багатство кольорової гами навколишнього світу. Перші живописні твори художниці демонструють прагнення передати динаміку світла й повітря, які завжди залишалися джерелом її натхнення та захоплення.

Художницею постійно керувало прагнення досягти в живописі того сяяння й світла, яке вона спостерігала у природі. Н. Вергун шукала способи передати власні враження та емоції, намагаючись зафіксувати переживання, викликані спогляданням природи: таким чином мисткиня шукала відповіді на ті питання, які, свого часу, ставили собі й європейські імпресіоністи. У підсумку її творчість стала продовженням імпресіоністичної традиції, переосмисленої через призму українського національного контексту та індивідуального художнього стилю.

Пошуки вдалих засобів виразності, які би допомогли Н. Вергун відтворити побачене в природі, призводять до численних експериментів та створення низки етюдів, де помітною є спроба передачі зміни стану

навколишнього світу. На ранньому етапі творчості помітним є вплив на творчість Н. Вергун ліричного підходу до природи, яким послуговувався її учитель А. Мильніков, наслідуючи традиції класичного живопису, закладені у середині XIX ст. Але водночас, лишаючись вірною світовідчуттю вчителя, Н. Вергун розширює діапазон виразності у пейзажі. Вона заглиблюється до світу людського буття, емоційного та предметного оточення людини. Звертання до світу людини полягає у тяжінні до реалізму, проте цей реалізм не має критичного забарвлення, а, скоріше, є відображенням замилування реаліями оточуючого. Ескізний характер творів художниці виходить з того, що вона слідує власному стилю, який базується на узагальненні. Її пейзажі подекуди спрощені, проте цілісні, а від цього й насиченість образу, що напряму контактує з уявою глядача. Оскільки художниця поки що перебуває у стані пошуку власного стилю та прагне до вивчення кольору, композиції, форми та світла, то значна частка її ранньої творчості представлена саме етюдами. В них Н. Вергун закарбовує власні враження від діалогу з природою рідного краю, втілює пережиті почуття та враження від побаченого. Притаманна їй живописна манера призводить до відчуття завершеності від етюдів, що сприймаються, як закінчені картини.

Враження закінченості твору відчувається в вирішенні пейзажних етюдів, написаних в 1957–1960-ті рр. Перше, ще впадає в око – розширюється палітра художниці порівняно з першими творами, її роботи стають більш контрастними та фактурними, вона починає активно вводити у полотна чорний колір, який, згодом, стає майже візитівкою робіт Н. Вергун. Художниця зазначає, що через чорний колір вона передає той драматизм, який супроводжує її сім’ю – репресії проти батька, хвороба матері та сестри, перетини на шляху самої художниці до визнання та виставкової діяльності. Наразі в доробку мисткині колір і лінія не суперечать, а підсилюють один одного, виступаючи рівноцінними виражальними засобами.

В роботах «Ранок» (Іл. 3.1.1.), «Вечір», «Вечір на цілині» (Іл. 3.1.2.) відчутне прагнення художниці вловити ті світлотіньові перетворення, які виникають у природі при зміні часу доби. Змістовим центром робіт виступає небо, яке, немов екран проектору, вловлює на собі світло. У роботі «Ранок» (Іл. 3.1.1) небо тільки починає насичуватися барвами, холодні голубі відтінки поєднані з блідо–салатовими, бежевими, лавандовими. Від неба починає забарвлюватись і земля – дві хатки, до яких йде вузенька стежка, зелено – салатові луки. Колорит роботи стриманий, холодний, спокійний, а ліричність образів підкреслює зображення соняшника праворуч, який виходить за формат етюду.

«Вечір на цілині» (Іл. 3.1.2.) також привертає увагу глядача, перш за все, зображенням неба. Широкими, впевненими мазками художниця передає той стан природи, коли сонце вже ховається за небосхил, а від нього розливаються по усьому виднокраю приглушені промені. На вулиці сутінки, а на небі ще можна вловити фарби минаючого дня. Саме в цих творах започатковано винайдення самобутнього стилю художниці.

Справжнє усвідомлення імпресіонізму як частини власного творчого методу Наталя Вергун відкриває для себе влітку 1960 р. Маргіналізований статус цього напрямку в офіційному мистецтві не зміг завадити мисткині звернутися до вивчення його методологічних засад. До цього відкриття художниця вже була знайома з творчістю імпресіоністів, проте не завжди її вдовольняло побачене у роботах, зокрема – випадковість композиційної побудови. Коли власні експерименти не змогли дати відповіді на усі поставлені запитання – Н. Вергун звертається до книги Е. Золя «Французький живопис XIX століття» [38], в якій знаходить роздуми автора про імпресіоністів, що збігаються з її власним думками: «Прочитавши близькі мені міркування письменника про те, що імпресіоністи занадто легко задовольнялися в своїй роботі, і, по суті, зруйнували картину як таку, я замислилася над тим, як поєднати досягнення старих майстрів, перед якими я

схилялися, з дивовижними відкриттями імпресіоністів. Під знаком таких роздумів і проходило все моє наступне творче життя» [12, с. 3]. Саме цими спостереженнями продиктовані наступні кроки в опануванні органічного слідування імпресіоністичній манері в поєднанні із реалістичною художньою традицією, що стало однією із ознак творчості митців 1960-х рр.

Відкриття, зроблене художницею після прочитання книги Е. Золя, миттєво починає втілюватися в наступних творах Н. Вергун, зокрема в її здатності передавати світло на полотні. Вона прагне «схопити» мить, коли світло ніжно розчиняється у листі або відбивається тінню на траві чи стіні хати. Захоплення фактурою мазка та його кольоровим звучанням стає ключовим аспектом її художньої практики.

Цікавість художниці до фактури та форми мазка знайшла відображення в етюдах 1960 р. Так, у роботі «Лісове озеро» (Іл. 3.1.3) бачимо поєднання мазків різних за розміром та інтенсивністю, а композиція побудована на співвідношення охряних, зелених, коричневих та блакитних відтінків. За допомогою ліній чорного кольору художниця наводить контури дерев та їх тіней, а також окреслює береги озера.

За допомогою чорного кольору майстриня задає рух в етюді «Заводь Ворскли вітряного дня» (Іл. 3.1.4). Те, що погода вітряна, стає зрозумілим з першого погляду, адже гнучкі очерети зігнулися під натиском рухомого повітря. На поверхні води, написаної глибокими синіми і зеленими фарбами, білими плямами виступають силуети качок. Завдяки зображенню птахів лівіше центру художниця зміщує композиційний центр до лівого боку, таким чином підкреслюючи рух вітру в картині вліво. Посилюється відчуття динаміки і чорними мазками, якими художниця підкреслює об’ємні деталі.

У 1971 р. починає зазнавати змін палітра художниці та її відношення до побудови форми. У роботі «Краєвид» (Іл. 3.1.5) відкривається нове захоплення художниці грою кольорових рефлексів, а сама фактура роботи пробуджує у глядача тактильні відчуття м’якості, податливості форми. Ритмічна побудова

цієї невеликою за розміром роботи полягає у поєднання чітких горизонтальних та арочних ритмів. Горизонтальний ритм першого плану роботи побудований завдяки розчленуванню простору кольором – помаранчевим, темно-зеленим, бежевим, салатовим. У центрі композиції, з легким змістом у правий бік, світлою плямою виступає хата з червоними підвіконнями та сірим дахом, що підкреслений чорним контуром. Червоні підвіконня перегукуються з кораловими плямами на лівому боці композиції, що продовжує горизонтальний ритм першого плану. Над хатою зображені дерева, що хитаються від вітру, і невеликий шматок блакитного неба з білими хмарами. В цих роботах вже викарбовується метод художниці, який спирається на поєднанні реалістичного живопису із імпресіоністичною манерою, що притаманне митцям постімпресіонізму.

У 1972 р. Н. Вергун сходить на новий щабель творчого зростання, відкриваючи для себе нові технічні можливості у вираженні своїх вражень. Цей етап стає важливим у її розвитку як художниці, оскільки вона активно експериментує з кольором і формою мазку, що дозволяє їй глибше відобразити динаміку та мінливість навколишнього світу, а опанування імпресіоністичними засобами виразності органічно поєднується в доробку художниці із засадами академічного живопису. Як зазначає сама мисткиня, у цих етюдах «було знайдено, як мені видається, формулу саме мого бачення, сприйняття світу…..Тепер же я свідомо створювала світ, побудований саме за моїми законами, але світ не вигаданий, а побачений, спостережений у природі, в реальному житті» [12, с. 3].

Саме захоплення фактурністю та характером мазку, а також грою світла та тіні, знайшло вираження в етюдах, створених у 1972 р. Цей період і сама художниця, і дослідники її творчості виділяють як перехід до зрілої творчості. Низку етюдів, які підкреслюють творчі завдання, що ставить перед собою Н. Вергун, вона створила у своєму «ательє під відкритим небом» у селі Литовка. Саме у цих роботах характерним стає бажання відтворити на полотні простір,

який стилістично перетинається з роботами французьких імпресіоністів кінця XIX ст. Вона використовує архітектурну споруду – хату – як тло для вивчення виражальної сили світла у картині, на ньому вона фіксує зміни, які відбуваються у природі зі зміною ранку на день, дня на вечір. У цих роботах художниця демонструє перехід на новий етап художнього висловлення, її творчий метод виявляється у побудові врівноваженої композиції, заповненні простору роботи пастозними фактурними мазками, у грі кольорових та світових плям.

Імпресіоністи, які прагнули зберегти свіжість і різноманітність фарб, що спостерігали у реальному світі, розробили свою власну живописну систему. Ця система передбачає розкладання складних тонів на чисті кольори, які наносяться пастозними мазками, створюючи гармонійне взаємопроникнення кольору. Н. Вергун так само вдається до цього прийому в своїх пейзажних етюдах.

Етюд «Квіти коло хати» (Іл. 3.1.6) приваблює м’яким колоритом та відчуттям внутрішнього руху. Енергійні мазки різної форми надають роботі фактурності, об’єднують форми у єдиний скомпонований простір. Світло відіграє значну роль для побудови форми, адже у цій роботі художниця відмовляється від підкресленого контуру, вхоплює тонкі нюанси зеленого, жовтого, блакитного кольору, і прозаїчний сюжет перетворюється на прекрасне видовище. Художниця вдається до використання темних кольорів, адже їх вона бачить і сприймає у природі.

У роботі «Узлісся» (Іл. 3.1.7) вона звично підкреслює контур стовбурів дерев та окреслює крони на задньому плані. В цій роботі майстриня будує два простори: перший можна порівняти з рельєфом, так виділяються об’єкти та фактури на першому плані, а другий план побуджає відчуття занурення у простір, об’єкти, зображені на відстані, написані більш стримано та спокійно. Плановість підкреслена манерою письма мисткині: перший план виділяється контрастом тіні і світла на одній ділянці та стовбурами дерев, а далі прописані

також корпусними мазками, але вони слабкіші по тону. Композиція роботи центрична, з несильним зрушенням вліво, головним виступає перший план. Центр представлений стовбуром дерева, який контрастує зі світловою плямою та блакитним небом. Плями жовтого та салатового кольору викликають враження плинності світла, яке проникає на землю зверху та грає на траві.

Помітно, що на відміну від французьких імпресіоністів, художниця не відмовляється повністю від контуру та чорного кольору, зберігаючи їх як характерні елементи свого творчого методу. Це рішення підкреслює її індивідуальний підхід, адже використання контуру надає її роботам певної структури та чіткості, що відрізняє її стиль від традиційного імпресіонізму. Також важливим є те, що художниця не зосереджується тільки на зорових враженнях, а передає світ у всьому його узагальненому матеріальному різноманітті. Таким чином, Н. Вергун успішно інтегрує імпресіоністичні принципи у свою практику, адаптуючи їх до власного бачення світу, при цьому власні враження художниці не домінують над реальною натурою, а підсилюють виражальну силу полотна.

У творах «Спека», «Голуба хатка», «Поле», створених у 1978 р., Н. Вергун продовжує дослідницьку лінію досвіду імпресіоністів через використання пастозних мазків та багатої колористичної гами. «Спека» (Іл. 3.1.8) вирізняється яскравою кольоровою палітрою, яка передає усю строкатість краєвиду. Гарячий літній день буяє фарбами, весь простір «залитий» світлом полуденного сонця. З боків композицію оточують темні силуети дерев, які замикають її з двох боків і надають твору камерності. Усі об’єкти першого плану немов зливаються один з одним і виходять один з одного, створюючи єдину кольорову палітру барвистого різнотрав’я. В глибині зелені видніється невелика хата, червоний ганок якої перекликається за кольором з квітами на передньому плані. Той же мотив спостерігається і в етюді «Голуба хатка» (Іл. 3.1.9) – квіти на передньому плані утворюють яскравий барвистий килим, а на задньому плані з буйної зелені виступає хата.

В етюді «Поле» (Іл. 3.1.10) Н. Вергун зобразила краєвид, що відкривається людині поряд з відкритою місцевістю та закінчується далеко за небокраєм. Композиційно вона розділяє полотно навпіл лінією небосхилу, але за рахунок більш інтенсивного кольору зелень сприймається виразнішою, ніж небо. Зелень прописана поетапно: спочатку, на етапі прописки закладався основний колір від яскравого, теплого та насиченого до більш блідого та прохолоднішого, дотримуючись плановості. Далі колір посилювався насиченими та сміливими мазками, таким чином виступаючи на перший план. Також відчутне в етюді поєднання великих та дрібних мазків, які ніби заштриховують простір. Стилістично твір схожий на «Пшеничне поле» Вінсента ван Гога, що стверджує в творчості художниці риси постімпресіонізму.

Таким чином, вдаючись до експериментів з формою, кольором, інтенсивністю мазку та побудовою композиції Н. Вергун знаходить формулу власного художнього бачення, яка базується на реалізмі в поєднанні з імпресіоністичною манерою виконання, а також авторською технікою підкресленого контуру. Це дозволяє визначити власний стиль художниці як постімпресіонізм, до якого часто вдавалися українські митці другої половини XX ст.

Якщо протягом 1972–1990 рр. роботи Наталі Вергун були схожими за побудовою форми, композиції та колористичною палітрою, то з 1991 р. в її творчості відбуваються певні трансформації. Ці зміни пов’язані зокрема і зі змінами у духовному житті художниці. У віці 52 років вона відчула у собі внутрішню потребу пройти хрещення та за рік до розпаду СРСР прийшла до церкви. Духовником художниці став о. Віктор Маринчак, священник першої Української автокефальної православної церкви на Харківщині [145]. У 1991 р. художниця була у складі паломницької групи до Львова на Великдень (Іл. 3.1.11).

Після цього назавжди змінюються деякі формальні риси живопису майстрині – більш чистими стають кольори, палітра стає холоднішою, мазки – стриманішими. Зображення жінок «струнчішають», їх фігури стають дещо подовженими, витягнутими, тяжіють до площинності та спрощення. Все більше станкові роботи починають нагадувати монументальні фрески, зображення стають все більш пласкими, але фактурний мазок залишається провідним методом накладання фарби. Стилістично роботи стають ближчими до постімпресіоністичних полотен, що знаходить візуальне втілення в поєднанні імпресіоністичної манери письма з прагненням передати тривалий стан оточуючого світу.

Зміни у кольоровій палітрі спостерігаються в роботі «У полі» 1994 р. (Іл. 3.1.12). На картині три жінки-працівниці, які ретельно та уважно виполюють грядки. Їхні пози свідчать про те, що вони повністю занурені у роботу. Але якщо вони раптом перепочинуть – то їхній погляд охопить навколишню красу, яка дає наснагу до тяжкої праці. Яскраве зелене поле за постатями жінок створює вигідне тло для їх напружених фігур на передньому плані. Ці фігури виписані насиченими, соковитими фарбами, контур підкреслений за допомогою маленьких мазків локального чорного кольору, що у поєднанні створюють об’єм. На противагу осяжним фігурам, художниця зображує легкі, пухнасті хмари, які врівноважують статичну композицію. Уся композиція насичена світлом гарного літнього ранку, коли спека ще не здолала все навкруги. У фігурах жінок простежується ритм, заданий їх постатями. Кожна з них виконує ідентичну дію, а в деталях, нахилах голови, поставі їх натруджених рук відчувається прихована сила. Здається, що нічого не може відірвати їх від свого обов’язку. Поки вони працюють, їх око милують тільки блакитні квітки льону, які чітко видно на передньому плані роботи. Наче краплі високого синьо-білого неба, яке обрамляє картину зверху, ці квіти впали додолу та узгодили простір полотна, замкнувши його у єдину композицію. Бадилля буряків прописане графічними, прямими мазками

бордового, салатового, смарагдового кольору, воно виглядає, немов строкате рядно, яким вкрили поле. Ця краса кольорових поєднань зачаровує та підносить роботу від звичайного жанрового живопису до роботи, в якій відображені тенденції часу та грамотна, продумана робота справжнього майстра.

У цей же час художниця працює над темою завершення праці. Це серія картин «Повернення з косовиці», «Повернення з поля». За такою ж самою композиційною схемою побудована і картина «Мальви». «Повернення з косовиці» (Іл. 3.1.13) є варіантом роботи, створеної 1982 р. На ній ті самі постаті, що і у першому варіанті, але кольори стають більш чистими, яскравими, активно розмежованими чорними лініями. Майстриня допрацьовує задній план полотна і видно, як світло грає на стиглих ягодах черешень. Крізь проміжки між гіллям проглядаються шматки насичено-синього неба, а жовті граблі на цьому тлі задають ритм композиції і продовжуються у постатях жінок. Частки неба не порушують фронтальність композиції, адже не сприймаються як справжня глибина простору, а лише натяк на глибину. У роботі прослідковуються паралелі з творчістю бойчукістів, які полягають у площинності зображення, ритмічній побудові, декоративній та пластичній узагальненості форми, що стверджує слідування національній традиції.

Картина «Повернення з поля» 1995 р. (Іл. 3.1.14) стає ще більш вивіреною за ритмічною побудовою, тут кожна частина перебуває у точно визначеній геометричній площині і, за побудовою, нагадує лінійно – стрічкові композиції, притаманні орнаменту. Фігури знаходяться у живому русі, вони динамічні за позами, рухами та емоційністю. Інтервали між фігурами приблизно рівні, вони поєднані однаковим ритмом, їх голови та руки розміщені на паралельних лініях. Якщо умовно розділити композицію горизонтально навпіл, то лінія водорозділу пройде чітко по верху голів жінок. Такий прийом симетричного поділу простору полотна художниця часто

використовує у пейзажних роботах. При такій побудові частини композиції не підкоряються домінуючому за розміром простору, а перебувають у рівнозначному становищі. За колоритом ця робота більш стримана, ніж «Повернення з косовиці», вона побудована на нюансованих поєднаннях блакитного, біло-рожевого, ніжно-салатового зверху, та плямах зеленого, червоного, жовтого та синього знизу. Силу виразності у роботі набувають білий і чорний колір.

У 1996 р. майстриня створює ще одну картину розміром 180х137 см, на якій зображені маленькі дівчата, які також рядком йдуть зліва направо – «Мальви» (Іл. 3.1.15). На відміну від «Повернення з косовиці» та «Повернення з поля» ця композиція побудована не фронтально, а має додатковий простір на передньому плані роботи. Тут ми бачимо віддзеркалення фігур на площині води, а у зображенні самих фігур використовується все той же принцип ізокефалії, що надає композиції впорядкованість і ритмічно-декоративну цілісність. Центром композиції постає фігура дівчинки, голова якої повернута до глядача анфас, її жовта хусточка та білі плями на рожевій сукні виділяють фігуру за світлотою. Дівчатка, вдягнені в яскраві сукні синього, блакитного, рожевого, фіолетового кольорів, сприймаються як продовження буйного цвітіння мальв, символу української барвистості. Звучання кольорових плям підсилюється завдяки темному паркану та мокрій землі під ногами, а також затемненому тону гумових чобітків.

Помітною стає зміна колористичної палітри і в пейзажі. Про це свідчать твори з поїздок Н. Вергун на пленер до с. Литовка в 2010 та 2018 рр., де вона створює низку етюдів з впізнаваними видами села. Залишаючись вірною тематиці, художниця зображує рефлекси сонячного світла на стінах хаток та на траві і деревах. Вона зберігає метод накладання локальних фарб, але самі мазки стають більш площинними та витриманими. Якщо в етюдах 1972 р. ми бачимо експресивний мазок, то тут він стає більш виваженим, тому самі твори відчуваються як статичні.

Розмашисті мазки, якими написані етюди «Сарай надвечір» (Іл. 3.1.16), «Літня кухня» (Іл. 3.1.17), «Сараї» (Іл. 3.1.18), «Синя хата» (Іл. 3.1.19), створюють текстуровану поверхню, що нагадує техніку Поля Сезанна. Мисткиня не намагається досягти фотографічної точності, а натомість акцентує увагу на емоційному переживанні й суб'єктивному баченні світу. Подібно до постімпресіоністів, зображення природи та архітектури тут стає засобом передачі відчуття спокою та гармонії, а не лише фіксації реальності.

Палітра в етюді «Літня кухня» базується на яскравих, контрастних кольорах – насиченому зеленому, жовтому, блакитному та охристому. Це перегукується з експериментами Вінсента ван Гога з палітрою, коли кольори підсилюють один одного для передачі емоційного стану. Полотно побудоване таким чином, що головний акцент припадає на архітектурний мотив – традиційну українську хату. Форма будівлі подана спрощено, вона позбавлена дрібних деталей, що підкреслює символічний і архетипічний характер образу. Цей підхід є близьким до постімпресіоністичної практики, де важливими були загальні обриси й ритміка форм, а не точна деталізація.

Хата, оточена буйною зеленню, відтворює ідеалізоване бачення гармонії між людиною та природою. Тут відчувається вплив народної естетики, яка, у свою чергу, додає роботі глибшого змісту. Французькі імпресіоністи зазвичай уникали такого символізму, зосереджуючись на миттєвих враженнях, тому останні роботи Н. Вергун найвиразніше демонструють приналежність її живопису до постімпресіоністичних інтенцій в українському образотворчому мистецтві.

Тенденції імпресіонізму стали методологічним підґрунтям манери художниці, але не повністю увиразнювали творчі принципи мисткині. З середини XX ст. на теренах України набуває популярності так званий фольклорний стиль (напрям) або «фольклорний реалізм» [82, с. 61]. Найхарактернішою рисою в мистецтві художників цього напряму стає яскраво виражений демократизм, який проявився, передусім, у глибокій зацікавленості

мистців повсякденним життям та простим побутом. Митці збагатили жанровий живопис новими темами та сюжетами, виступили новаторами в галузі форми, виробили нові принципи композиційного вирішення жанрового полотна, започаткували сучасні прийоми розкриття образів. О. Петрова виокремлює кілька типів засвоєння фольклорного мистецтва художниками: по-перше, це стилізація , яку визначено як перший етап співвідношення власного мистецтва з фольклорними елементами; по-друге, це малювання на фольклорні теми; і, нарешті, найвищою формою дослідниця визначає діалог з традицією через нове міфотворення [79, с. 94–95].

Фольклор вплинув не лише на змістовне наповнення, але й на формотворчі аспекти мистецтва, допомагаючи створювати нові форми, візуальні стилі та кольорові композиції. Багато художників зверталися до народних мотивів, щоб переосмислити культуру і творчість свого народу, водночас втілюючи в своїх творах універсальні людські цінності. Цей процес був особливо помітним у період другої половини XX ст., зокрема в 1960–1980-ті рр., коли формувалася нова хвиля національних шкіл живопису в межах колишнього СРСР.

На теренах Харківщини «фольк-стиль» відображається, переважно, у зверненні до елементів української культури, які на полотні передаються через впровадження зовнішніх зрізів української самобутності. Прибічники офіційного мистецтва сприймали образотворчий фольклор як виклик офіційній культурній доктрині держави, унаслідок чого на державному рівні суворо регламентувалося звернення лише до зовнішніх елементів відтворення фольклорних мотивів в живописі. Наталя Вергун залишається байдужою до такого підходу, вона робить акцент не на зовнішніх факторах, а заглиблюється до світу внутрішнього незламного українського духу – «У наші дні особливо відчутно, наскільки їй чужі спроби звертатися до набридлих проявів поверхового шару української самобутності: народних свят і гулянь, рушників та писанок, горщиків із варениками тощо. Художниця наділена рідкісним

даром — розповідати про красу народної душі та багатство української культури без апеляції до зовнішніх атрибутів (Переклад мій – *Л.Г.)* [71, с. 141]. На нашу думку, це твердження В. Немцової почасти не відповідає характеристикам творчості Н. Вергун. Дійсно, в її доробку небагато творів, які б напряму використовували фольклорні образи чи атрибути української ідентичності. Проте такі роботи усе ж є. Умовно можна розділити твори в «фольклорному» стилі на дві групи. До першої слід віднести зображення реальних подій чи особистостей в національному українському вбранні або ж зображення традиційного побуту, наприклад, в етюді «Інтер'єр української хати» (Іл. 3.1.20). Друга група представлена рисунками – копіями з відомих народних картин: «Козак - Мамай» (Іл. 3.1.21) , «Козак - бандурист» (Іл. 3.1.22), «Гапка просить благословення в батька» (Іл. 3.1.23), «Жнива» (Іл. 3.1.24) а також замальовка жанрової сцени з української народної ікони «Страшний суд» (Іл. 3.1.25)

Певним зверненням до естетики фольклоризму у творчій спадщині Наталі Вергун є серія малюнків на тему ярмарки в Яреських (Іл. 3.1.26). Проте зображення жінок у традиційному одязі (вишиванки, хустки, намиста та віночки) не є поверхневим зверненням до зображення матеріальних українських атрибутів, а лише фіксує справжню подію. У роботах Н. Вергун поєднує лінію з тональним малюнком, а колір – червоний, синій, жовтий – розставляє композиційні акценти. Схожими за технікою є роботи «Розмова» (Іл. 3.1.27) та «Мажуть хату» (Іл. 3.1.28), зроблені в цей же час. Акцентування на реалізмі зображеного нівелює сприймання цих рисунків, як засобів відображення верхнього зрізу народного життя, навпаки, художниця показує збереження традиції в його культурному вияві на прикладі ярмарки.

Звернення до національної спадщини простежується в натюрмортах на тему української кераміки, що існують в декількох техніках, але повторюють одну композиційну схему. Це малюнки «Кераміка. Натюрморт» (Іл. 3.1.29) й однойменний етюд 1981 р.(Іл. 3.1.30), живописне полотно «Українська

кераміка» 1982 р (Іл. 3.1.31). Майстриня добивається виразності у творі за рахунок контрасту тла та посуду, які відрізняються за кольором та фактурою. Насичене тло сприймається як площина, наближена до локальної темної плями, прописане широкими мазками, близькими за тоном. На цьому виразному просторі особливо чітко виділяється об'єм глиняного посуду, підкреслений фактурою фарби та відблисками світла. Композиція замкнута, центрична, повторює форми кола та двох трикутників з боків, утворених глечиками та вазами. Важливим є і семантичне значення цього полотна, адже це демонструє звернення художниці до складової творчих пошуків митців фольклорного напряму, своєрідним культурним кодом, націленим на збереження історичної спадщини українського народу [138, с. 298].

У цей же час слід зауважити, що «фольк-стиль» знаходить своє відображення, перш за все, у творчості низки художників із заходу України. Це А. Коцка, А. Ерделі, Й. Бокшай, Е. Контратович, Г. Глюк. Г. Юхимець зазначає: «Своїми полотнами вони внесли новий, свіжий струмінь і активізували творчі шукання інших митців у бік посилення емоційності, декоративності кольору, сприяли сміливішому використанню багатих традицій народного мистецтва та кращих завоювань вітчизняного й реалістичного зарубіжного мистецтва» [140, с. 42].

Яскравим прикладом впливу народного мистецтва на творчість митців цього осередку можна назвати полотно Й. Бокшая «Бокораші», на якому художник зобразив картину мирного життя. Вплив українського народного мистецтва простежується у роботі як у зображенні закарпатського пейзажу та елементів традиційного одягу, так і у підкресленій соковитості живопису, плавності ліній та декоративності.

Народне мистецтво наклало відбиток і на творчі пошуки Н. Вергун. В 1976 р. вона створює ряд малюнків-копій народних картин України з фонду НХМУ, ДМУ та ікони «Страшний суд» XVI ст.

Зображення елементів народної спадщини зі збереженням їх первісного значення О. Петрова визначає як перший етап діалогу художника з фольклорним мистецтвом – стилізацію. Саме стилізація стає тим інструментом, що в умовах перших кроків до національного відродження виконує функцію збереження та відтворення традиції через «навмисне повторення нормативних форм» [79, с. 94].

Інтерес до етнокультури знайшов втілення і в портретах художниці, створених протягом 1960–1970-х рр. У них спостерігається традиція зображення людей у національному вбранні. Серед них – «Портрет сестри у вишитій сорочці» 1960 р. (Іл. 3.1.32), «Перед виставою» 1968 р. (Іл. 3.1.33), етюди «Дівчина в українській сорочці» 1960 р. (Іл. 3.1.34), «Леся в українському вбранні» 1977 р. (Іл. 3.1.35), «Автопортрет в українській сорочці» 1977 р. (Іл. 3.1.36)

Українське національне вбрання стало джерелом натхнення багатьох сучасників художниці. Насамперед, у вишиванках зображували своїх героїв представники закарпатської школи. А. Коцка, учень А. Ерделі, відомий своїми портретами гуцулок в традиційному вбранні «Дівчина» (Іл. 3.1.37), «Верховинська дівчина» (Іл. 3.1.38), «Дівчина в кептарику» (Іл. 3.1.39) та ін.

Період зацікавленості етнографічними мистецькими проявами спостерігається і в творчості Т. Яблонською ще з раннього автопортрету 1946 р., що засвідчує вплив на майстриню її вчителя Федора Кричевського [99, с.178]. Багато портретів та жанрових картин на фольклорні теми з’являється в творчості знаменитої художниці протягом 1950–1960-х рр., особливо плідним є період після осмислення досвіду закарпатських митців, коли були створені роботи «З батьком» (Іл. 3.1.40), Наречена» (Іл. 3.1.41), «Весілля» (Іл. 3.1.42).

Інший стильовий напрям, який виникає на противагу канонам соцреалістичного мистецтва – так званий «суворий стиль». «Суворий стиль» – прийнята в мистецтвознавстві назва напряму в радянському образотворчому мистецтві 50–60-х рр. ХХ ст., для яких характерні поетизація та романтична

героїзація трудових буднів, виявлення в образах сучасника енергійно-вольового начала» [125].

Сучасні дослідники переосмислюють концепцію «суворого стилю», розглядаючи його в контексті радянського мистецтва як перший крок до творчої свободи. Вони акцентують увагу на прагненні митців цього напряму віднайти власну художню мову та звернутися до національних мистецьких традицій, що символізувало поступовий відхід від догматів соцреалізму. І. Солярська-Комарчук підкреслює виняткову важливість звернення до «суворого стилю» в практиці молодих художників Лівобережної та Центральної України, на відміну від західних областей, які пізніше стали частиною радянського суспільства і, відповідно, не зазнали сильного тиску усталених радянських канонів та репресій [118, с. 88].

У творчості Наталі Вергун цього періоду звернення до естетики «суворого стилю» знайшло відображення через прагнення до монументальної виразності, узагальнення форм та геометризації зображуваних об’єктів, також характерним є вибір теми зображення селянської праці: «праця стала порятунком від спогадів війни, репресій та проявом надії на творення нового життя, справедливого, здатного компенсувати пережиті трагедії» [120, с. 251].

Типовим для «суворого стилю» полотном стає робота «Свої», створена 1967 р. (Іл. 3.1.43). Про ретельну підготовку до твору свідчать етюди в різних техніках – «Будьоновець» (Іл. 3.1.44), «Автопортрет в будьонівці» (Іл. 3.1.45). За столом розташовані фігури солдатів, навпроти жінка у хустці, а поряд у главі столу – маленька дівчинка. Монументальності зображенню надає підкреслена діагональ, дещо геометризована манера письма. А. Півненко вважає, що вже в цій роботі мисткиня закарбувала основний ідейний зміст наступних своїх творів – загальнолюдські цінності: доброзичливість, щирість, материнську любов [8, с. 25]. Розкриття образу жінки-матері в полотнах на воєнну тематику бачимо і в роботі Тетяни Яблонської «Ворог наближається» (Іл. 3.1.46), виконаній в експресивній манері, яка була створена у 1944 році. Ця

робота сповнена драматизмом війни, в той час як в картині Н. Вергун атмосфера спокійна, композиція статична та врівноважена. Звернення до воєнної тематики є в ескізі Н. Вергун до роботи «Безсмертя» (Іл. 3.1.47), яка не була завершена художницею.

В. Немцова, аналізуючи еволюцію стилю Н. Вергун, відзначає, що саме виникнення нових стильових напрямів в радянському мистецтві періоду «відлиги» сприяли зміцненню та формуванню індивідуальної впізнаваної живописної манери Н. Вергун. Згодом у мистецькому середовищі відбувся відхід від епічних образів «суворого стилю» до ліричних, проявилася увага до зображення повсякденності у 1960–1970 рр. В таких умовах художники нарешті отримали змогу зобразити конкретне життєве явище через призму авторського сприйняття: «сповідальна інтонація творів, людяність сюжетів, вимогливе ставлення до форми протистояли штампам офіційних експозицій» [79, с. 92].

Для українських художників цього періоду стало характерним звернення до традиційного живопису і прийомів народної творчості, мотивів сільського побуту та обрядової культури, національна образотворча традиція викарбовується в творах О. Заливахи, Ф. Гуменюка., В. Задорожного, Л. Семикіна та ін. Н. Вергун виокремлюється поміж інших українських художників цього періоду, адже вона змогла уникнути простої стилізації [71, с. 141].

У творчості Н. Вергун характерним є вибір великих форматів, притаманних майстрам монументального живопису. Свою першу серію «Рідна земля» вона виконує на великих полотнах, дотримуючись традиційної манери митців монументального живопису. Проте, вже у цих роботах вона тяжіє до декоративності та експресії, які згодом набудуть індивідуальних рис її пензля.

У перший цикл «Рідна земля», який майстриня створювала протягом 1969–1972 рр., увійшли роботи «Вродило!» (Іл. 3.1.48), «Жоржини»

(Іл. 3.1.49), «Вдячна земля» (Іл. 3.1.50). Усі полотна поєднані темою родючості українських чорноземів та працьовитості людей, виконані соковитими мазками, які додатково надають відчуття важливості того, що відбувається в картині. У цей час художниця створює монументальні роботи, в яких приділяє увагу дрібним деталям у зображенні природи та строкатому ритму мазка. У цих творах академічна побудова композиції на контрастній протидії фарб поєднується із імпресіоністичним характером виконання, художниця використовує багату палітру глибоких кольорів. Відчуття тіньових переходів барв досягається за рахунок поєднання різних за розміром, формою та інтенсивністю мазків. Художниця втілює власну тягу до замилування красою українського села та праці простих людей у жанровому живописі. На цьому етапі творчості вона тяжіє до побутового жанру, поєднуючи його із зображенням плодючої землі та гарної української природи. Н. Вергун вдихає життя у неживі предмети, наділяє землю та рослини душею, а у поєднанні із зображенням людини вона не протиставляє природу людині, а, навпаки, ототожнює з нею.

Наймасштабніша картина з циклу – «Вродило!» (Іл. 3.1.48) з розміром 215х205 см вражає контрастними поєднаннями та внутрішньою напругою. Художниця навмисно обрала для монументального полотна майже квадратний формат, тим самим підкреслюючи величний стан рівноваги та задоволення від тяжкої праці з великими результатами. Ця робота була написана Н. Вергун після безпосереднього враження від події. Зранку до села приїхала машина, що купувала врожай, і бабуся на ганку перебирала ягоди. Молода Наталя, тільки прокинувшись та вийшовши на двір, була вражена, як художньо та декоративно ці рясні полуниці вирізнялися біля простої сільської хати, якими значущими виглядали результати тяжкої, але звичної, людської праці під ранковим сонцем. У картині ми бачимо гіперболізований світ, але майстриня завжди передає його з тією правдивістю, яка притаманна усій її творчості. Звичайно, трактувати побачене можна по-різному, відчуття

вдоволення від тяжкої роботи не завжди може сприйматися як позитивне, адже врожаю, тобто результату, передує важкий процес праці. Так, критик Олександр Аннічев, вбачає у фігурі старої здивування, навіть острах від такого врожаю – «Ось і сидить, опустивши руки з застиглим на губах питанням: «Що з усім цим робити? Чи не є такий щедрий дар природи поганим знаменням?» (переклад мій – *Л.Г.)* [1].

На картині ми бачимо стару, давню бабцю, вона сидить на невеликому стільчику та бережно простирає руки до свого дітища, відсортовуючи негідні ягоди. Її руки та обличчя виглядають зморшками та засмаглими, так може виглядати тільки людина, яка з ранку до вечора працює під палючими променями сонця. Навколо неї розташовані ємності з полуницею – це і миски, і відра, і корзини, і тази, і навіть сито і корито – одним словом – уродило! Відтіняють яскравий полуничний колір два білих півника та біла стіна хати, що виконує функцію тла на картині. Художниця активно використовує протиставлення палітри червоних кольорів – від морквяного, насиченого кіноварного до вкраплень багрянцю та карміну – із світлими відтінками. Червоні, подекуди графічні, риски поєднуються із землистим кольором подвір'я, що промальований мазками коричневого, зеленого, чорного кольорів. Біла, на перший погляд, стіна, повністю імітує колір української «мазанки» – від світло-сірого та молочного до бежевого. Картина справляє перше враження урочистої події, пишного дійства та буйства емоцій, незважаючи на свій прозаїчний сюжет. Це досягається за рахунок теплого, насиченого, співучого колориту, який надає цій картині потужного звучання.

Важливим є символістичне навантаження кольорового спектру. Звичайно, домінуючим кольором є червоний в усіх своїх проявах. Він підкреслює враження значущості та сили, що закладена в таких простих речах, як збір врожаю. Статичність та осяжність композиції порушують ритми мазків, завдяки чому відчувається внутрішня напруга та динаміка, якими просякнуті всі роботи циклу. Весь той драматизм, який відчуває Наталя

Вергун, звертаючись до сюжетів сільського побуту українського народу, переданий завдяки монументальності та узагальненому, архетиповому зображенню працюючої людини. У цій роботі також знаходить відображення поклик українських митців до декоративності, що є важливим аспектом звернення до традицій.

Отже, репрезентативним в мистецтві Н. Вергун є тяжіння до зображення не героїв сучасності та пафосних образів радянського буття, а праці звичайного, простого люду, що також є характерною ознакою стильової приналежності до «суворого стилю». Це несе в собі певний код національної свідомості, в якому зашифроване бажання художників передати важку долю свого народу. Залишаючись вірними академічним принципам живопису, українські митці залучають до власних художніх творів образи та символи, зрозумілі носіям українського етносу. Саме «…рід, власний народ ставав об'єктом зображення, і прихованою мовою символів, як у І.-В. Задорожного, змальовувалась його гірка доля втрат» [120, с. 252].

Схильність Н. Вергун до декоративності та звеличування теми сільської праці знаходить найвиразніше втілення в творі «Вдячна земля» (Іл. 3.1.50). Перший погляд на роботу занурює глядача в чарівний город, засаджений химерними, велетенськими квітами соняшника. Знову ми бачимо згорблену бабцю, яка скорченими руками порається у землі, нахилившись та відставивши сапку. На тлі коричневої землі буяє городина, в'ються гарбузові пуп'янки, поряд з ними – бур'ян та квіти. Рослини обступають фігуру жінки, немов огортають у барвистий кокон, у якому лише маленьке віконце у світ людини – невеликий шматочок хатки вдалині. Замкнена в просторі квітів фігура неначе вписана в незриму мандорлу, через що людина сприймається майже як іконічний образ.

Значущу роль у виразності цієї композиції відіграє колорит. Поєднання багатих відтінків зеленої трави, соковитих кольорів квітів та білого кольору хустки створює мажорну колористичну гаму, яка передає поетичність усієї

роботи. В той же час колір землі, даху та шкіри самої жінки відтіняє цю радісну палітру, приземлює її та нагадує про те, що стоїть за цією красою – важка праця.

Інша робота циклу – «Жоржини» (Іл. 3.1.49) – витримана у більш прямокутному форматі та спрямована вгору. Вертикальний ритм підтримують самі жоржини, що тягнуться до самого даху хати. Розмір квітів перевищує зріст дівчини, що зображена з лівого боку монументального полотна, цей прийом робить квіти не просто великими, а дещо монструозними, як називає їх О. Аннічев – «сатанинськими» [1]. Проте жоржини не лякають ані глядача, ані дівчину на картині. Вони зовсім не сатанинські, а свої, домашні, підв'язані білими ганчірками, як раніше бабусі підв'язували завалені помідори. Народність художниці підкреслюють факти звернення до таких деталей селянського побуту, що показує її обізнаність про сільське життя. Тут, як і у інших роботах циклу, художниця демонструє звучний колорит, підкорений червоному. Червоний колір жоржин перекликається з полум'яними квітами герані на підвіконні та червоною сорочкою дівчини. Обличчя жінки, просте і відкрите, застигло у втомленій посмішці, її поза говорить про втому після робочого дня. Ось як описує дівчину музейна науковиця Галина Губа: «Прихилившись до дверей, стоїть жінка, скромна, лагідна і привітна, трохи незграбна у своїх великих чоботях. Одна з тих простих українських жінок, які, мабуть, люблять пожартувати, кохаються в рідних піснях, розуміються на підборі бара на рушниках, на стінах хат» [24].

Звернення до зображення побуту людини робітничої професії є у полотні «Вечеря хліборобів», створеному 1983 р. (Іл. 3.1.51) Тематика людської праці звична для художниці: у цій же роботі вона обирає тему відпочинку, трапези, що поєднує за одним столом усю родину. Сакральність вечері підкреслює написання поверхні столу у зворотній перспективі, що використовується в іконописі. За композиційною побудовою ця робота нагадує полотна майстрів українського Відродження, що творили у 20-ті роки

XX ст., проте за формальними ознаками робота може належати до «суворого стилю» завдяки використанню прийому монументалізації, притаманному роботам представників цього напряму [127].

Ще більш виразним проглядається тяжіння до декоративності, притаманної українському традиційному живопису, через те, як художниця заповнює полотно дрібними кольоровими плямами у зображенні яблук, які починають нагадувати мозаїчну кладку, яка сяє та виблискує. Сяяння також додають зображення предметів побуту – велика банка на столі, емальовані кружки, ложки в руках родини. Колорит роботи побудований на нюансованому поєднанні багатьох кольорових відтінків, він теплий, глибокий та насичений. Фарби, які за кольоровим спектром контрастні, завдяки вмілій грі тону відчуваються як вписані один в одного, без різкого переходу.

Декоративність і площинність згодом виявилися важливими інструментами в художньому доробку Наталі Вергун, що особливо акцентується у її творах, присвячених жанру натюрморту. Натюрморт завжди мав велике значення для навчання та удосконалення живописної техніки, а також активно використовувався для навчання академічному живопису. Саме завдяки натюрморту художник міг вільно експериментувати у багатьох стилістичних напрямках, вести пошуки вдалих композиційних рішень та опановувати колористичну палітру, що ставало особливо актуальним завданням на тлі тоталітарного диктату. За цих умов у мистецтві 1960–1990-х рр. провідними виступали два напрямки у мистецтві – це офіційне мистецтво, що рухалось шляхом урядових замовлень та відповідного визнання, та мистецтво неофіційне, нонконформізм, представники якого мали на меті відродження національної культури засобами художнього висловлювання. Проте не всі представники офіційного мистецтва, художня мова яких проявлялася через слідування канонам соцреалізму, дотримувались цієї доктрини. Інтеграція у власний доробок особистого мистецького світогляду стала причиною створення низки робіт, що не наслідували настанови,

продиктовані прийнятими нормами, а навпаки відображали власне бачення митців [76, с. 321].

Споглядаючи та аналізуючи натюрморти Н. Вергун, перше що кидається в очі – це певна декоративність зображуваних предметів, яку мисткиня застосовує для посилення емоційних вражень від твору. Для досягнення цього вона використовує багату палітру кольорів та вмілу композиційну організацію лінійних ритмів. Наступне, що слід виділити – це колористичне рішення, що художниця будує, переважно, на контрастах.

Порівнюючи її натюрморти, можна виявити спільні риси. Це манера письма, художниця пише мазками та кладе їх один до одного, вони в одній тональності, але відрізняються за кольором. Можна припустити, що художниця працює одразу по всій площині картини, закладаючи потрібним кольором предмети та перекриваючи білий колір полотна аби одразу потрапляти в потрібний тон і колір, та щоб білизна тла не «збивала зір». Таким чином, робота ведеться одразу над усім полотном, і так, по шматочку та мазку, вимальовується цілісна картина.

Також Н. Вергун використовує такий прийом, як «сухий пензель», сутність якого полягає в тому, що художник накладає мазки поверх першого слою фарбою без розчинника. Цей прийом використовується задля того, щоби пом’якшити малюнок, підкреслити чіткість контуру та підсилити колір зображуваного предмету.

Протягом 1970–1983 рр. Вергун створила натюрморти, які увійшли в цикл «Пори року» і представлені станковими полотнами. Паралельно з цим циклом художниця також працювала над великою кількістю натюрмортних етюдів, виконаних в різні роки. Вони демонструють ті ж самі творчі пошуки Н. Вергун, що і в пейзажних роботах – виразність мазку, фактури, пошуки вдалих колористичних поєднань задля більшої наочності, експерименти з композицією та формою.

Найвідоміша робота Н. Вергун з циклу «Пори року» – «Квітень» (Іл. 3.1.52), характерна своєю жовто-синьою гамою. У роботі мисткиня дотримується принципу плановості зображення, вона підсилює перший план яскравим чистим кольором та пастозністю і силою мазка. Ретельно промальовані квіти акцентують увагу на жовтому кольорі пелюсток, які віддзеркалюються на скляній банці ліворуч. Інші об’єкти промальовані не з такою інтенсивністю, майстриня свідомо відбирає основне та другорядне, таким чином програмуючи і керуючи тим, як глядач повинен споглядати її твір. В зображені фону художниця вписує колір в колір, ніби втирає один відтінок в інший, створюючи цілісний простір з багатьох відтінків.

В натюрморті «Вересень» (Іл. 3.1.53) утворюється композиція, подібна до шахової дошки, предмети розташовані лінійно і діляться на три плани, а центром композиції виступає біла ваза з рожевими квітами. Рисунок твору не такий виразний, як колористичне та композиційне рішення, при накладанні фарб мисткиня використовує тонкі кольорові співвідношення. Мазки також вписуються один в одного, кладуться поруч, а на деяких ділянках настільки виразні, що нагадують штрих.

Схожим за композицією є натюрморт «Жовтень» (Іл. 3.1.54), який побудований на контрасті тла та розташованих на ньому об’єктів, що представлені трьома скляними вазами з квітами рожевого, білого та жовтого кольорів. Фон, на перший погляд чорний, але за детального розглядання відкривається відтінками синього, фіолетового, зеленого кольорів. Квіти промальовані чіткими мазками, але наприкінці авторка трохи розтушувала рисунок. Площина столу має у собі цілий спектр кольорів, що відблискують від квітів і відбиваються на стільниці.

Об’єднуючою ідеєю натюрмортів циклу стало те, що в «букетах» авторка зображує сезонні квіти, демонструючи таким чином зміну річних циклів, невпинний рух часу та швидкоплинність буття.

3.2. Художні особливості графічних творів

Графічні роботи, як органічна і невід'ємна складова творчості Наталі Вергун, потребують детального вивчення та глибокого аналізу. Якщо розглядати творчий доробок мисткині, зосереджуючись лише на її живописних творах, ми оминаємо частину єдиного творчого процесу і можемо дійти помилкового висновку, що художниця є більш вправною у живописі, аніж у графіці. Утім, графічні роботи Вергун відзначаються майстерністю виконання та оригінальністю, демонструючи глибоке розуміння техніки рисунка та виразні можливості лінії, що в повній мірі розкриває багатогранність її художньої майстерності. У малярстві пріоритетом художниці є живописність, водночас малюнок вона спрощує та свідомо уникає зайвої деталізації, що можна охарактеризувати як своєрідний графічний аскетизм. Такий підхід сприяє акцентуації на ключових елементах роботи, про що свідчить і вибір графічної техніки – серед усіх можливих технік, які використовувались митцями української графіки, вона обирає малюнок на папері кольоровими олівцями, іноді використовує вугілля, ретуш чи звертається до акварелі.

У своєму доробку майстриня розкривається як прекрасна рисувальниця, що досконало опанувала це мистецтво. Головним засобом художньої виразності у її малюнках виступають лінія, штрих та колір. На відміну від живопису, художник створює малюнки, найчастіше, для себе, вони подібні внутрішньому монологу та віддзеркалюють особисті задачі та цілі митця. Саме тому малюнки іноді виглядають незакінченими, не добудованими, але більш інтимними та особистими. Аналізуючи твори Наталії Вергун, висновкуємо, що у малюнку її найбільше цікавить форма, побудова композиції, співвідношення колористичних поєднань.

З дитинства постійним супутником мисткині був альбом і олівці. В ньому вона фіксувала ті враження, які бачила у природі та які зачепили її душу.

Так, у своїх спогадах вона описує, як вперше відкрила у собі художника. Це сталося після прогулянки на відпочинку, коли вражена неосяжним простором та кольоровим поєднанням смарагдового лугу і синього неба, Наталя Вергун вирішила відтворити це на папері. Вона намалювала небо, але для лугу не було зеленого олівця і тоді вона почала зривати траву, розминати її у руках і втирати у папір [12, с. 2].

Перші рисунки, які збереглися – «Човник» і «Моя бабуся» – щирі та по–дитячому наївні. Вони представляють цінність, перш за все, для самої художниці, яка зобразила своїх рідних – сестричку Лесю на борту човника та стареньку бабусю у хустинці. У роботах 1957–1959 рр. помітним стає бажання мисткині «піймати» мить та виокремити головне, зафіксувати емоції. Не менш важливою стає і робота над формоутворенням – вона намагається чіткою лінією охопити силует людини, підкреслити форму. Незважаючи на таку ретельність у підкресленні силуету, її моделі узагальнені, позбавлені портретної схожості.

У подальшому в рисунках художниці з’являється міський пейзаж. Впровадження нової тематики пов’язане з поїздкою до Ленінграду на навчання. Ці роботи справляють враження дорожніх нотаток – з кожного міста, яке вона відвідала на шляху до мети, залишився малюнок–етюд. За роботами можна простежити маршрут подорожі. У Псково-Печерському монастирі Наталя Вергун зробила замальовку монастирської брами та дзвіниці, над брамою вгадується ікона Божої матері з немовлям (Іл. 3.2.1). Хоча рисунок зроблений більш схематично, ніж реалістично, людина, яка відвідувала це місце, легко його впізнає. У цій роботі Н. Вергун робить акцент на композиції, вона будує її за класичною схемою «золотого перетину». Змістовий центр і центр композиції співпадають – це брама й навіс у вигляді куполу над іконою. Інші рисунки – «Базарна площа. Псков», «Собор. Новгород», Адміралтейство. Ленінград» – виконані у тій же манері.

Але місто не втілюється у її роботах так яскраво, як село. З 1960 р. збереглися рисунки, створені, напевно, під час літніх канікул в Україні, адже назва однієї роботи співпадає з назвою українського села Хатки. В цей час в українській графіці зберігаються тенденції тоталітарної культури, які певним чином обмежують тематичний простір мистців, проте утвердження національної культури на противагу режимним настановам все частіше можна побачити у творчості молодих митців [17, с. 86]. Хоча Наталя Вергун і не ставить графічні роботи в основі своєї творчості, проте аналіз її доробку свідчить про дотримання цих загальних тенденцій графічного мистецтва. В харківській станковій графіці зазначеного періоду популярною є воєнна тематика, але в цьому мисткиня відходить від загальної тенденції, слідуючи власному поклику до пейзажу. Саме пейзаж, який виступає як «своєрідний компроміс між політикою та свободою виразу»[17, с. 53], стає провідним жанром також і у графіці Наталі Вергун.

Про це свідчать рисунки авторки 1960–70-х рр., в яких, як і в її живописі, на перший план виходить тема села. «Старе й нове» (Іл. 3.2.2) та «Стара хата» (Іл. 3.2.3) зображені схематично, це етюдні рисунки, виконані на єдиному пориві. Роботи «Краєвид з хатою» (Іл. 3.2.4) та «Село Хатки» (Іл. 3.2.5) – більш мальовничі, незважаючи на техніку виконання олівцем, вони сприймаються як закінчені пейзажі. Ретельна штриховка у «Краєвиді з хатою» задає середню тональність рисунку, насичує його повітрям та рухом. Білою плямою вирізняються білі стіни хатки та вигин стежини. У порівнянні з цією роботою, краєвид рисунку «Село Хатки» подається більш структуровано. У ньому зображено більше деталей та елементів, які органічно складені в єдину композицію. На перший план виходить співзвуччя неба і землі, побудоване на тональному контрасті. Здається, що зображення неба є домінуючим в роботі, проте воно не нависає над селом, а, завдяки світлим плямам, передає відчуття легкості та повітряності. Побудова рисунку наводить на аналогії з роботами

майстрів Відродження, творчістю яких завжди захоплювалась Наталя Вергун [147].

У «Жінці з граблями» (Іл. 3.2.6) художниця максимально використовує простір білого аркушу. На аркуші зображені чотири жіночі фігури у різних положеннях тіла. Ця робота сприймається як підготовча до більш масштабного зображення, адже в ній майстриню не цікавить ані композиція, ані колір чи зміст – тільки вивчення людини, яка займається трудовою діяльністю. Підготовчі роботи завжди створюються майстрами на етапі планування, у них художник вирішує задачі, пов'язані з пошуком та втіленням форми, світлотіньовими побудовами, ритмом, композицією.

Малюнки 1971 р. пов'язані з новими шуканнями Вергун, співвідносними стилістиці фовістів. Як і фовісти, вона вдається до навмисного спрощення форми задля потужнішої виразності кольору. У роботах «Дорога» (Іл. 3.2.7) та «Краєвид з білим дахом» (Іл. 3.2.8) авторка перебуває у пошуку співзвучності кольорів та працює з плямами світла. Плями стають повноцінним композиційним елементом, це тінь, яка може змінюватись, проте має чітку форму. До штрихів, зроблених кольоровими олівцями, мисткиня додає окреслені вугіллям контури, це надає роботі динамічності та закінченості.

Пошуки потрібних колористичних рішень художниця подовжує в етюдах 1972 р., адже у цих роботах об'ємність зображення зовсім не має прояву, рисунок розвивається лінійно і залишається лише формальне окреслення силуетів. У пейзажах цього періоду вона зосереджує свою увагу на звучанні чистого кольору, що наближує її, на думку харківської дослідниці В. Немцової, до інтуїтивного відкриття теорії «чистої дії кольору» Кандинського. У роботах «Відпочинок у полі» (Іл. 3.2.9), «Квіти коло хати» (Іл. 3.2.10) та «Квіти край вікон» (Іл. 3.2.11) художниця сміливо спрощує малюнок до примітивізму, а композицію будує на контрасті локальних кольорів – зеленого та червоного. При цьому кольори перебувають в одній тональності та теплохолодності – це холодні, світлі відтінки. У той же час художниця працює

над рисунками, у яких створює справжні «портрети» рослин. У роботах цього циклу художниця виходить за формат рисунку і залишає післясмак незакінченості, фрагментарності зображення, яке сприймається як частина більшого.

Протилежні задачі бачимо в роботі «Автопортрет» (Іл. 3.2.12), де активною, експресивною штриховкою створюється глибокий простір. Цей твір побудований на поєднаннях зеленого, чорного, червоного кольорів, виконаний у темному тональному забарвленні. На сьогодні це єдиний малюнок майстрині, представлений в колекції Національного художнього музею України [149].

У 1975 р. Н. Вергун стає одноосібним ілюстратором до дитячої повісті-казки «Дивовижні пригоди малого Хлапича» (Іл. 3.2.13 – Іл. 3.2.16). Цей досвід є єдиним в творчості художниці. Майстриня підкреслює, що книжкова ілюстрація для неї була експериментом, який показав, що така робота її приваблює набагато менше, ніж створення рисунків за власними сюжетами. Її творчий метод зорієнтований на передачу реального життя, тоді як в ілюстрації треба йти за сюжетом літературного твору, орієнтуватися на опис вигаданих персонажів та подій [146]. Такий підхід чужий Н. Вергун, хоча результат – оформлення книжки – виконаний на високому художньому рівні та демонструє універсалізм її майстерних навичок.

Книжкова ілюстрація 1950–1980-х рр., створена в межах дитячої художньої літератури, до якої і належить даний приклад, характеризується тим, що виступає образним доповненням тексту, виступаючи елементом оповіді [128, с. 103]. Графічні ілюстрації Н. Вергун виконує за допомоги співвідношення тональних плям. Рух в роботах заданий, переважно, завдяки діагональній ритмічній побудові або круговими ритмами. Композиційно ілюстрації центровані, але не статичні, динаміка задається рухом кольору та ритмів. У кольорових рисунках художниця найчастіше заповнює площину аркушу і таким чином наближує малюнок до живописного твору. Сам

малюнок карикатурний, підкреслено «дитячий», що надає ілюстрації легкості сприйняття. На початку розділів розміщені монохромні малюнки, їх виражальним засобом виступають чорні плями, які вирізняються на білому тлі аркуша.

До 1980 р. художниця досягає вершин у володінні штрихом, що можна побачити у численних копіях робіт старих майстрів та у роботі «Кераміка. Натюрморт» (Іл. 3.1.29). Та ж сама композиція, що і в однойменному етюді, була втілена з акцентом на форму та світло-тіньову гру. Тоновий діапазон звужений до чистого теплого, це передає відчуття фактури і теплоти матеріалу.

У 1980-ті рр. Наталя Вергун постійно перебуває у пошуках ідеального співвідношення між чистим кольором та формою. В той же час її цікавить і побудова об’єму, вона активно шукає нові композиційні рішення. Рисунок «Жінка з граблями» (Іл. 3.2.17) свідомо створений так, що зображення виходить за аркуш. За формальними законами композиції така побудова неприпустима, але, якщо розглядати це зображення за змістовним наповненням, то стає зрозумілим, що ногами фігура ніби укоріняється у землю, а головою спрямована вгору. Фігура жінки підкреслено жіночна, вигнута, немов стан деревця.

Протягом 1983–1986 рр. мисткиня створює низку малюнків, у яких розвиває тему розробки композиції не за класичними канонами, а за власними художньо-естетичними потребами та відображає рух до примітивізму. Репрезентативним є рисунок «Хлібне поле» (Іл. 3.2.18), в якому аркуш розділений лінією небосхилу майже посередині. Продовженням горизонтальної розгортки краєвидів стають роботи «Тиша», «Садиба», «Заводь надвечір», «Краєвид з фермами». Усі роботи звучні, вагомі, особливо яскраво сприймається малюнок «Заводь надвечір» (Іл. 3.2.19), який побудований немов музичний твір. У ньому легко вгадуються дві партії: вода – небо та земля – дерева. Легке, прозоре і повітряне протиставляється темному

і твердому. Горизонтальний ритм, якому підпорядкований увесь композиційний стрій роботи, урівноважується нерегулярним розташуванням хмар.

Окрім композиційних завдань, Н. Вергун продовжує хвилювати колір, все більш цікавими стають колористичні рішення її малюнків. У роботі «Дві хати» (Іл. 3.2.20) зелений та синьо-фіолетовий кольори немов переходять один в одного, а червоний здається органічно зануреним у це поєднання. Горизонталь ритмів у цій роботі порушують гострі дахи хат та високий стовбур дерева біля синього даху.

У роботі «Дорога в лісі» (Іл. 3.2.21) з'являється чітка, акцентована перспектива, яка направлена вглиб лісу. Найпотужніше звучить салатовий колір, він чистий і насичений. Співвідношення кольорів будуються на нюансах відтінків зеленого, коричневого, жовтого, рожевого.

Пошуки вдалих кольорових поєднань призводять до відмови від традиційного розуміння форми. Так, у натюрморті «Троянди та ягоди» (Іл. 3.2.22) форма не пов'язана з фактичною формою реальних предметів, вона спрощена до графічного підкреслення обрисів предметів. Впевнено будується композиція, яка навмисно виходить за контури роботи. Такий прийом доволі часто зустрічається у роботах художниці, як у графіці, так і в живописних роботах. Побудова відкритої композиції зумовлює прочитання роботи від центру, але за значимістю в малюнку всі частини рівноважні. У роботі мисткиня досягає ефекту мерехтіння кольору завдяки грі кольорових вкраплень на ягодах, а троянди у склянці виконують роль елементу, що єднає частини композиції. Також поєднуючим елементом є фіолетово-коричнева поверхня, на якій розташовані тарілки з ягодами та склянка. Ці предмети сприймаються зануреними у цей простір, в той час як тло роботи залишається повністю чистим і на ньому вигідно виділяються квіти. У графіці цього періоду, та й в подальших експериментах з кольором, відстежується слідування художниці загальній тенденції звернення до опосередкованого

цитування формальних ознак колористичної традиції впровадження українського образотворчого фольклору [138, с. 297].

Тяжіння до спрощення форми задля звучання кольору продовжується і в наступні роки рисування. Це, перш за все, «Лугові квіти» 1991 р. (Іл. 3.2.23), «Вулиця в Литовці» 1992 р. (Іл. 3.2.24), «Конюшина» та інші. У роботі «Верба» (Іл. 3.2.25) Н. Вергун знову звертається до композиційного рішення, яке часто повторюється в її зображеннях краєвидів – лінія горизонту поділяє аркуш практично навпіл, земля і небо знаходяться у рівнозначному положенні, а з боку розташовує елемент, в даному випадку – вербу, яка своєю кроною виходить за межі композиції. Рисунок виконаний комбінованими штрихами, які розташовуються під різними кутами незалежно від поверхні, яку вони заповнюють. Незважаючи на статичність самого краєвиду, завдяки активній, різкій штриховці художниця передає прихований в роботі внутрішній динамізм об’єктів.

Рефлексія на творчість фовістів простежується в рисунках 2000-х рр., таких, як «Провулок» (Іл. 3.2.26) і «Дорога в лісі» (Іл. 3.2.27). Виконані кольоровими олівцями на картоні, рисунки мають підкреслені чіткими широкими лініями контури, зроблені вугіллям. Строкате кипіння кольору та контраст фарбових поверхонь втілені за допомогою штрихів і створених ними кольорових плям, які мають чіткі обриси. За колоритом рисунок «Дорога в лісі» нагадує пейзаж А. Матісса «Корсиканський пейзаж. Оливи» (Іл. 3.2.28) – блідо-фіолетові тіні дерев перетинають звивисту дорогу, що спрямована вдалину, плями світла м’якого жовтого і салатового кольору немов віддруковані на траві і дорозі. Композиція рисунку розгортається всередину та вгору, спрямованість підкреслена ритмом, що повторюється з двох боків у прорисовці контурів дерев.

У графічних роботах Наталі Вергун можна виділити кілька ключових напрямів. Перший напрям – це підготовчі ескізи до живописних полотен та етюдів, а також лінійні рисунки, де основну увагу мисткиня приділяє

врівноваженості композиції та точній побудові форми. Тема села стає простором для мистецьких пошуків художниці у царині графіки, як і в живописі. Другий напрям – спрощення форми до рівня примітивізму, що сприяє пошуку гармонійних колористичних рішень, близьких до естетики фовізму. У цих роботах форма створюється через взаємодію чистих кольорів і їх тональних варіацій. Як і в живописі, художниця часто використовує чорні контури, підкреслені вугіллям або ретушшю, для посилення виразності кольорових акцентів.

3.3. Національні символи та архетипи в мистецтві Наталі Вергун

Як вже було зазначено, в українському мистецтві другої половини ХХ ст. тяжіння до національного було зумовлене помірним послабленням ідеології соцреалізму та захопленням іншими напрямками в мистецтві – «суворим» та фольклорним стилями, новаторством шістдесятників, впливом естетичних засад постмодернізму. Зменшення політизованого впливу у мистецтві позначилася на прагненні майстрів до оновлення національних орієнтирів, заданих ще рухом діячів мистецтва «Розстріляного Відродження».

Те національне, що художниця доносить до нас у своїх полотнах, важко виокремити та описати. Елементи національної ідентичності у творчості Н. Вергун не складаються з яскравих, ефектних атрибутів, як-то рушники чи писанки, національні свята чи козацькі гуляння. В. Немцова підкреслює, що для Вергун «…чужими є спроби використовувати прояви верхнього шару української ідентичності …» (переклад мій – *Л.Г.)* [73, с. 295]. У доробку художниці національне виражено через невловиме ваблення до народності, до духу національної свідомості, який живе в кожному з представників українського етносу.

Загартована життєвими негараздами та навчена на прикладі батька, що відкрите протистояння діючій ідеології може мати негативні наслідки, Наталя Вергун свій супротив до системних рамок соцреалізму висловлює у творчості.

Зображуючи людську працю, вона в кожному полотні втілює непереборну жагу до життя та до національної єдності України, передає архетипічні уявлення про свій народ.

Українські архетипи проявляють себе у творчості художниці майже у кожній роботі, коли вона обирає прості, зрозумілі сюжети, які знаходять відголосок у серці глядача. Вони націлені не на зображення атрибутів українського побуту чи культури, а на пробудження національного духу десь всередині, захоплення власною національною єдністю та історичним минулим. В. Немцова, аналізуючи мистецтвознавчу критику та публікації присвячені творчості Н. Вергун, зауважує, що прості, невимушені сільські мотиви змогли викликали дуже різноманітні реакції глядача, а подекуди й різко негативні відгуки. А. Півненко згадує обговорення, що відбулося після першої персональної виставки художниці, коли з-поміж присутніх вийшла нікому невідома жінка і сказала, що «много лет живу в Украине и не видела тут таких хат» («багато років живу в Україні і не бачила тут таких хат» – переклад мій – *Л.Г.*) [145].

В. Немцова вважає, що малюючи прості мотиви художниця змогла сколихнути людські душі, збудити глибинні переживання та спогади: «Простота мотиву дозволяє легше зануритися в глибини пам'яті, замислитися над своїм родовим корінням і власним визнанням, над цілісністю і мудрістю душі народу, що, в свою чергу, сприяє пізнанню справжньої краси, пов'язаної з піднесенням, духовною площиною на противагу видовищним враженням» (переклад мій – *Л.Г.)* [73, с. 296].

Сприйняття архетипів здійснюється на рівні підсвідомості. За своєю суттю, архетип – це символ, певний код, закладений у речі, які розуміються за рахунок сприйняття культурної спадщини. Для образотворчого мистецтва в цілому, архетипічність – впізнаване поєднання символу з художнім твором.

Передача архетипів через художнє висловлення є їх перекладом на мову, яка зрозуміла сучасній людині. Найчастіше архетипічність проявляється в

народному мистецтві, адже архетип – це код мислення народу, його підсвідомість, узагальнений досвід наших предків. Характеризуючи саме український досвід, можна відзначити, що для нас дуже тісним виступає внутрішній зв'язок із землею [69, с. 4].

Для українських митців типовим є використання таких архетипів, як «Земля», «Дім», «Матір», які відображалися у зверненні, перш за все, до селянської тематики. Концепт української ментальності закладений у формулі «Дім –Поле –Храм», що була виведена С. Кримським. Дослідник визначає ці поняття, як екзестенціал національного буття, притаманний українському етносу [54, с. 273]. Існування цих топосів виявляється на різних рівнях відтворення – в культурі, в релігії, в свідомості, а також у літературі та мистецтві. Варто зазначити, що до національних архетипів зверталися митці різних напрямків ще з кінця XIX – початку XX ст. Це знаходить органічне втілення та художнє вираження в творчому доробку Н. Вергун.

У Н. Вергун тема єднання людини й землі найбільше розкрита у її першому циклі «Рідна земля». Роботи циклу монументальні та врівноважені за композицією, інтенсивні за кольоровим звучанням. Людина на цих полотнах трактується як органічне продовження навколишнього середовища, вона не є змістовним центром робіт, а лише доводить до розкриття тезу про духовну єдність з природою.

На перший план у роботах циклу виходить саме земля. Для кожного українця земля – це не просто засіб отримання їжі та виживання, але і символ родючості, плідності, об'єднуючий національний символ. Земля годує, земля напуває, земля дає місце для проживання, Так, у роботі «Жоржини» (Іл. 3.1.49) на першому плані ми бачимо велетенські квіти, вони віддзеркалюються у вікнах, кидають тінь на стіну хати. Жоржини привертають до себе більшу увагу, аніж інші деталі роботи, вони причаровують та демонструють потужність землі, яка вродила такі живі, сильні квіти. Сам розмір жоржин здається надто завеликим, вони ніби підносяться над хатою, проте це реальні

квіти біля реальної хати, а не художня вигадка. Ліворуч художниця зобразила фігуру дівчини, яка ототожнюється з цими квітами, ніби підкорюється їх безперечній вищості. Цікавим є той факт, що такі жоржини в народі називають «вовчки», а дівчина, яка зображена на полотні – знайома художниці Галина Вовк [147].

Інша робота циклу – «Вдячна земля» (Іл. 3.1.50) – переносить на город, де проста сільська бабця порається у землі. Проте не фігура літньої жінки з сапкою є центральною, а буйні порослі соняшника, гарбузовий та маковий цвіт, родючий чорнозем виступають головними героями. В цій роботі видно і другий план – віконце та дах невеликої хатки, що ледь проступають через буйну зелень.

У роботі «Вродило!» (Іл. 3.1.48) відчутні квінтесенція родючої сили землі та захоплення тією потужною енергією, яку майстрині вклала в цю роботу. Потужність та урочистість передано, перш за все, завдяки домінуванню червоного кольору. Тут червоний сприймається як колір мажорного відчуття, радості, впевненості та урочистості – таке позитивне трактування притаманно майстрам народного мистецтва [122, с. 34].

Вже по-іншому висловлене співвідношення природи та людини у полотні «У полі» (Іл. 3.1.12) 1984 р. У цій роботі також підкресленою є родючість та краса врожаю, багатство земельних надр, проте на перший план виступає людська праця. У жінок, що працюють у полі, майже неможливо розгледіти обличчя, адже це згорблені до землі трудівниці, що обробляють землю. Відсутність зовнішньої персоналізації героїнь робить акцент не на постаті людини, а на її працьовитості, на її відданості роботі на рідній землі.

Звернення художниці до іншого, не менш значущого для українського народу, символу національної ідентичності – «Дім» – найяскравіше прослідковується в етюдах, створених протягом 1972–2018 рр. Тут українська хата постає у багатьох іпостасях – хата – тло, хата – екран, хата – храм («Квіти коло хати», «Зелені віконниці» (Іл. 3.3.1), «Хата спекотного дня», «Хата»,

«Хата опівдні» (Іл. 3.3.2), «У серпні», «Голуба хатка» та ін.). В українській свідомості дім сприймається як символ захищеності, він протиставляється ворожому світу навкруги людини, яка завжди може знайти в ньому притулок – «дім, що предстає, як батьківська хата, мала Батьківщина, праобраз України, а в часи складної історичної ситуації – як образ руїни, пустки, зболеної української землі» [69].

Оскільки українська культура побудована, за багатьма ознаками, на християнській ідеології, то доречним є і наділення дому символістичним значенням, запозиченим від іконопису. Міфологема образу у свідомості переважно віруючого населення складається від символу дім як житло бога, дім як храм, символ божественного домобудівництва (створення світу Богом). Таке емоційне начало є притаманним менталітету української людини, тому звертання до архетипу «Дім» може трактуватися як пошук художницею себе, свого місця в житті, місця у власному національному вимірі.

Архетипи «Земля» та «Дім» органічно продовжуються в осмисленні мисткинею образу жінки та матері, які уособлюють ідеї домашнього затишку, родючості та плідності. У її мистецькій практиці цей тематичний напрямок простежується з ранніх робіт («Дівчинка у віночку» (Іл. 3.3.3), «Розмова» (Іл. 3.1.27) та ін.) і до 2019 р., коли художниця продовжувала працювати над темою робітниць у полі (на сьогодні робота не закінчена) [146; 147]. Звернення до образу жінки у творчості Наталі Вергун має багатошарову індивідуалізацію. По-перше, художниця конструює узагальнений архетип сільської жінки, працьовитої та органічно пов’язаної із землею, у якому портретна схожість відходить на другий план, поступаючись місцем символічному вираженню універсального образу. По-друге, вона відтворює жінок, яких знала особисто, у реалістичній манері, де присутня глибина та конкретика людських характерів. Нарешті, мисткиня звертається до автопортрету, у якому стверджує власну ідентичність як сучасної художниці. У роботах Н. Вергун звертається до зображення жінок різного віку, тоді як

чоловічі образи зустрічаються дуже зрідка і переважно поряд із жіночими («Подружжя», «Вечеря хліборобів», «Автопортрет з батьком»).

Звернення до зображення сільських жінок відбувається протягом усього творчого шляху мисткині. Як каже сама художниця, вона завжди відчувала зв'язок з цими людьми, яких знала особисто, з якими вела бесіди на прості теми, з якими могла відпочити душею. Усвідомлюючи різницю між простими селянками та собою, вихованою в інтелігентній родині у великому місті, вона ніколи не цуралась їх, а, навпаки, потужніше відчувала з ними власне коріння і зв'язок із загальним українським минулим [147].

У цьому контексті доречно розглянути роботи «Повернення з косовиці» 1993 р. (Іл. 3.1.13), «Повернення з поля» 1995 р. (Іл. 3.1.14), «Мальви» 1995 р. (Іл. 3.1.15). Якщо дивитися поверхнево, ці роботи дуже схожі за колоритом, ритмом, побудовою та змістом. Але на одній роботі ми бачимо, що це молоді дівчатка, на другій – жінки середнього віку, а на третій – літні бабусі. Порівняно з кожним наступним варіантом полотна фігури стають більш подовженими, стрункішими і вже нагадують не справжніх жінок, а іконописний образ. У цих творах майстриня зачіпає теми житті і смерті, а у зіставленні образів закладено ідею швидкоплинності життя і наступності поколінь.

Тема «трьох поколінь» виразно втілена в роботі «Вечеря хліборобів» (Іл. 3.1.51): ліворуч зображена маленька дівчинка, навпроти неї – бабуся, а по центру мати з батьком та спиною до глядача син. Яблуня, що своїм гіллям немов огортає родину, постає у роботі своєрідною берегинею сімейних цінностей та добробуту. Р. Гнатишин, аналізуючи твори з персональної виставки художниці в 1984 р., наголошує на втіленні ідеї зв'язку поколінь у живописі Н. Вергун: «І ще одне – Наталя Вергун любить «збирати» чи за обіднім столом під рясною яблункою, чи на ганку сільської хати кілька поколінь – бабусю, батька-матір, дітей, онуків. І така злагода єднає покоління,

так гарно доповнює родинну гармонію щедра українська природа. Гранично лаконічно і поетично постає тема поколінь…» [18].

Ідея відтворення в живописі теми швидкоплинності життя та зміни поколінь не була започаткована в українському національному мистецтві, але була синтезована митцями «першої хвилі» національного відродження в творчості художників українського модернізму. Так, Ф. Кричевський, натхненний творами Г. Клімта, створює в 1913 р. роботу «Три покоління» (Іл. 3.3.4) за мотивами полотна «Три віки жінки» іменитого майстра сецесіону. Продовженням започаткованої традиції стає знаменитий триптих «Життя» 1925–1927 рр., що складається з трьох частин – «Любов», «Сім'я», «Повернення». Цей твір увібрав у себе творчі надбання українського художника, відомого любов'ю до національних образів, декоративності і монументальності, що зумів поєднати тенденції європейського модерну і авангарду з надбаннями суто українського національно стилю, «нанизуючи на Клімта впливи кубізму та бойчукізму» [58, с. 33].

Глибоко народна тема єдності поколінь простежується і в творчості О. Мурашка – одного з фундаторів українського модернізму. В полотні «Селянська родина» 1914 р. (Іл. 3.3.5.) він передає узагальнено-архетипічні образи українського побуту, підсилюючи їх зверненням до фольклорної інтерпретації та кольорів, типових для українського мистецтва – червоного, білого, чорного [76, с. 172].

Інший образ, який стає об'єднуючим в полотні «Вечеря хліборобів», як композиційно, так і змістовно – яблуня. Яблуня, під якої зібрана сім'я – це не просто композиційне рішення для створення візуального завершення, але і символ «дерева життя». Мотив яблуні є одним з улюблених в творчості М. Бойчука та учнів його школи, про що свідчить велика кількість робіт на цю тему – «Біля яблуні» А. Цимлової (?) [113, с. 61], «Збирання яблук в саду» А. Іванової [113, с. 77], «Біля яблуні» М. Рокицького [113, с. 105], Т. Бойчука

«Під яблунею». Використання образу яблуні затверджує в живописі Н. Вергун його народне коріння та зв’язок з традиціями національної художньої школи.

Живописно-поетична метафора «дерева життя» знаходить відображення в творчості українських художників і наступних поколінь (А. Криволапа, Т. Яблонської, Е. Контратовича, В. Микити), які засвоїли досвід європейських постімпресіоністів – Вінсента Ван Гога та Поля Сезанна. Зображення дерева, яке поєднує своїм стовбуром небо та землю, передає через цей візуальний вислів концепт перемоги життя над смертю, зв’язок земного та божественного [76, с. 331].

У творчості І.-В. Задорожного образ дерева функціонує як архетип, що відображає глибинні смисли роду та історичної пам’яті. В його авторській інтерпретації дерево постає багатогранним символом, який може уособлювати надію на майбутнє, спадковість і безперервність українського народу, це продемонстроване в творах «Мої земляки» 1963 р., «Садкам цвісти» 1970 р., «Хліб насущний» 1985 р., «Вселенська вечеря» 1987 р. та ін. Водночас у мінорному ключі дерево набуває трагічного значення, символізуючи колективну травму голодомору та випробування, пов’язані з трагедіями Другої світової війни – «Самота» 1983 р. Такий художній підхід свідчить про глибоку взаємодію між індивідуальним і колективним досвідом у культурній пам’яті України [118, с. 90]. Наталя Вергун звертається до образу дерева і в жанрових картинах, і в численних етюдах – «Осокори» 1960 р. (Іл. 3.3.6), «Осокоровий шум» 1976 р. (Іл. 3.3.7), «Бір» 1978 р. (Іл. 3.3.8) та інших, а також в рисунку.

Та ж сама ідея тяглості поколінь, як у «Вечері хліборобів» втілена і в роботі Н. Вергун «Літній дощ» (Іл. 3.3.9), де коло хати зображена уся родина, що спостерігає за природним явищем. Знову наявне поєднання усіх зображених фігур за допомогою композиційного прийому. Художниця показує людей під єдиними навісом, що замикає простір навколо родини, немов захищаючи і об’єднуючі їх. Усвідомлення людини частиною свого роду

є індикатором національної свідомості в умовах зруйнованого соціалістичною системою народного самоусвідомлення себе частиною окремої нації. Доцільно звернути увагу на подовженість фігур в даній роботі. Незважаючи на те, що в основі творчого методу художниці полягає реалізм, вона уникає персоніфікації осіб, зображуючи узагальнені фігури під єдиним дахом.

Ще одним елементом, який засвідчує тісний зв'язок доробку Н. Вергун з національним українським мистецтвом, є звернення до сюжетів народних картин та ікони. Це підтверджують рисунки авторки 1976 р. Так, робота «Гапка» (Іл. 3.1.23) є фрагментарним зображенням дівчини з народної картини «Гапка просить благословення у батька» XIX ст. з експозиції ДХМ. Картина присвячена темі сватання та весілля на території Подніпров'я [123, с. 65–66].

Надалі зверненням до української спадщини стала робота з зображенням фрагменту з народної картини «Козак-бандурист» XIX ст. з НХМУ. Художниця обирає для малювання момент з типовою іконографією сюжету «Козаки розважаються»: навколо вогнища запорожці п'ють горілку, готують їжу. Мистецтвознавець Бушак С. зауважує, що «Мамаї» – візитівка української культури, до цих зображень зверталися не лише народні митці, але й професійні художники – Т. Шевченко, Г. Нарбут, Д. Бурлюк, В. Задорожний [9, с. 283].

Продовженням запозичення фольклорних сюжетів є рисунок «Коник» (Іл. 3.1.21) з картини «Козак Мамай» кінця XVIII – початку XIX ст. з ДХМ. В оригіналі композиція є традиційною схемою «козак-кінь-дерево», але для свого малюнку художниця обирає саме фрагмент з конем. Кінь в даній іконографії символізує свободу козацтва, дуб поряд – його силу. Такий тип зображення характерний саме для старовинних зразків, які масово копіювались та трансформувались протягом XIX ст. Розширення образного діапазону народної картини все ж зберігає традиційне зображення самого воїна: «У всіх цих композиціях, якими б різноманітними вони не були,

головний герой завжди показаний в одній і тій же позі, сидячи зі схрещеними під собою ногами» (переклад мій – *Л.Г.*) [142, с.4].

Національна своєрідність творів Н. Вергун також полягає у використанні колористичних поєднань, притаманних кольоровій палітрі художників ужиткового та народного мистецтва. Мисткиня моделює форму завдяки вмілим колористичним рішенням, а вони втілюють національне звучання барв, властивих плодючій українській землі. Філософ Людмила Ковтун розглядає колір як своєрідний код світоустрою, притаманний культурі етносу. Кольори, які є домінуючими в українській колористичній системі, дослідник розділяє за принципами домінантності в народній творчості: спочатку йде дихотомія чорного та білого, потім з цього витікає тріада «білий-чорний-червоний», далі зелений і жовтий, синій і брунатний [50, с. 51]. Особливе місце в українській колористичній системі (з середньовіччя) має червоний колір, а також вохряні кольори землі, кольори води. Червоний колір часто стає засобом виразності і у творах Н. Вергун, особливо яскраво це проявляється в творах з циклу «Рідна земля», натюрмортах.

Елементи національної ідентичності, які знайшли відбиток у творчості мисткині, передають органічний внутрішній зв’язок Н. Вергун з історичною спадщиною українського народу та викликають у глядача відчуття причетності до дійства, зображеного на картині.

Висновки до третього розділу

У висвітленні творчого спадку Наталі Вергун постають три ключових аспекти. По-перше, важливим є співіснування поетики української природи та драматизму сімейної спадщини у її творах. По-друге, цільність її мистецького виразу визначається поєднанням узагальнення та геометризації «суворого» стилю з площинними та декоративними прийомами. Третій аспект – звернення до тенденцій фольклоризму в зображеннях портретів та автопрортретів в національному вбранні, а також в копіюванні народної картини та ікони у

пошуках національної форми та стилю. Останній пункт особливо важливий , адже при зверненні до української спадщини мисткиня створила низку малюнків, які стали продовженням української мистецької традиції. Таким чином, творчість Наталі Вергун ілюструє синтез природних, соціокультурних і стилістичних компонентів, які поєднуються в унікальному художньому доробку, що відзначається українською ідентичністю та національною спрямованістю.

Важливим мистецьким надбанням художниці стало осмислення досвіду європейських імпресіоністів, використання технічних засад стильового напряму в поєднанні з реалізмом. Перший досвід інтуїтивного пленеру започаткував прагнення мисткині до передачі мінливого стану оточуючого середовища. Відповіддю на цей запит стало відкриття імпресіонізму та впровадження його формальних засад до власного художнього методу. Художня еволюція творчості Н. Вергун, що охоплює кілька десятиліть демонструє як імпресіоністична манера, спочатку сприйнята інтуїтивно, поступово стала органічною частиною її авторського стилю. Художниця майстерно інтегрувала пленерні практики, гру світла та кольору у власну живописну мову, при цьому зберігаючи традиції реалізму й національної образотворчості. Постійні експерименти з кольором, фактурою мазка, побудовою композиції та впровадження нових виражальних засобів дозволили художниці знайти свій самобутній стиль, що характеризується поєднанням чіткого контуру з пастозними мазками та багатством колористичних рішень, що свідчить про вплив постімпресіоністичних ідей, які художниця адаптувала до власного творчого методу у співзвучності з національним началом.

У графічних роботах Наталі Вергун окреслюються два основні напрями. Перший пов’язаний із підготовчими ескізами до живописних полотен та із лінійними рисунками, у яких мисткиня зосереджується на врівноваженості композиції та точній побудові форми. Другий напрям характеризується спрощенням форми до примітивізму, що дає змогу досліджувати гармонійні

колористичні рішення, близькі до естетики фовізму. У цих творах форма виникає завдяки взаємодії чистих кольорів і їх тональних варіацій. Для посилення виразності кольорових акцентів художниця часто застосовує чорні контури, виконані вугіллям або ретушшю, що є характерною ознакою її стилю.

Доведено, що мистецтво Наталі Вергун є самобутнім синтезом національної традиції та сучасних тенденцій у мистецтві другої половини ХХ ст. Художниця відтворює архетипові образи української культури, передаючи через свої полотна зв’язок між людиною, природою та духовним світом. Її звернення до архетипів «Землі», «Дому» та «Матері» як національних символів у поєднанні з особливостями селянського буття, неперервності поколінь дозволяють глибше осмислити українську ментальність через художнє висловлення. Малюнки художниці – копії з народної картини демонструють її пошуки національної форми. Пейзажі та жанрові сцени Н. Вергун не лише ілюструють побут, а несуть глибинний символізм національного буття, втілюючи концепт «Дім – Поле – Храм», запропонований С. Кримським.

РОЗДІЛ 4

ТВОРИ НАТАЛІ ВЕРГУН В МУЗЕЙНИХ ТА ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЯХ

Дослідження творчості харківської художниці Наталі Вергун залишається актуальним полем для мистецтвознавчого дискурсу, а її твори представляють інтерес як репрезентативний матеріал у вивченні тенденцій живопису України другої половини XX – початку XXI ст. Відповідно до мистецького оточення, що побутувало під час активної творчої діяльності Наталі Вергун, домінуючі тенденції у художньому житті України відігравали значну роль у формуванні її художніх переконань.

Музейні зібрання робіт художниці надають уявлення про її мистецькі шукання та охоплюють увесь творчий шлях мисткині. Значну роль в цьому відіграє колекція Харківського художнього музею, в якій зберігається переважна кількість робіт авторки. Невелика кількість відомих творів представлена в Національному художньому музеї України, музеях обласного та районного значення Харківської, Одеської, Тернопільської, Чернігівської областей, а також у приватних зібраннях в Україні та за її межами. Також кілька робіт художниці зберігаються в РФ. Так, в публічному доступі на сторінці Науково-дослідницького музею російської академії мистецтв міститься репродукція студентської роботи Н. Вергун «Натурник», виконаної на 4 курсі навчання в 1962 р. Інформація про це міститься також в альбомі творів художниці [13]. В цьому ж альбомі зазначено, що у Дирекції виставок СРСР в Москві є три рисунки Н. Вергун «Заводь Ворскли», «Ранок на вигоні», «На узліссі». Усі три роботи виконані в 1983 р.

Персональні виставки Н. Вергун, які відбулися у 1998 та 2008 рр. супроводжувалися виданням каталогів та альбомів [10–13]. В альбомах список робіт художниці був систематизований за видами мистецтва (живопис та графіка) та за датою створення робіт. Також в каталогах наведена інформація

щодо побутування робіт авторки в приватних та державних колекціях, яка, тим не менш, вимагає уточнення.

У дослідженні наявності, надходження і побутування творів Н. Вергун у мистецьких колекціях використані документи Національного художнього музею України (уніфіковані паспорті, інвентарні книги, акти передачі) [149–153], Харківського художнього музею (картотека, світлини з персональної виставки Наталі Вергун 2018 р.) [159] та листування з Красноградським краєзнавчим музеєм ім. П. Мартиновича (надано архівну довідку)[148], Кременецьким краєзнавчим музеєм, Чернігівським обласним художнім музеєм ім. Г. Галагана. Також в ході наукового пошуку проходило листування з іншими музеями України і відповіді зберігачів фондів підтвердили відсутність у колекціях робіт Наталі Вергун.

Серед музеїв, в яких зберігаються твори Наталі Вергун, особливе місце посідає колекція Харківського художнього музею. Саме в ньому зберігається найбільша з відомих колекцій творів майстрині. За словами самої художниці зібрання музею включає понад 170 авторських робіт [147]. Аналіз облікової документації ХХМ дозволив виявити точну кількість одиниць зберігання, які внесені до основного фонду музею – на 01.02.2024 р. нами зафіксовано 182 твори. Роботи зберігаються в різних фондах залежно від техніки виконання – живопис та графіка. Живописні роботи налічують 140 одиниць, з яких виокремлено 125 етюдів (полотно на картоні, олія), 2 ескізи та 13 великих полотен. Колекція оригінальної графіки художниці складається з 42 малюнків в різних техніках на папері. Хронологічно колекція ХХМ охоплює понад 50 років творчості, адже перші роботи датуються 1950-ми рр. (етюди «Зима», «У лісопарку», «Дощовий день» та інші) та до 2005 р. (етюди «Мальви», «Перед заходом сонця», «Човник» та ін.).

Формування збірки творів мисткині починається з 1970 р., тоді до музею потрапило відоме живописне полотно «Жоржини» (Інв. № 1152-жру, наказ МК УРСР № 427 від 02. 11. 1970 р.). Ця робота була написана у 1969 р.,

виконана олією на полотні та входить до циклу «Рідна земля» – найбільш відомого з циклів майстрині. Окрім неї, до циклу увійшли роботи «Вродило!», «Щедра земля», «Літній дощ», але ці полотна потрапили до музею вже у 1985 р., про що свідчить дарчий лист художниці від 21 травня 1985 р. (Акт прийому на постійне зберігання № 13 від 09.10. 1985 р.) [159]. Цикл полотен присвячений темі родючості українських чорноземів і працьовитості людини, що розкрито через монументальність форм, глибокі кольори та динамічну текстуру мазків, які поєднують академічну композицію з імпресіоністичною манерою.

Визначальна частина музейної колекції творів Н. Вергун втілена в етюдах. Ранні роботи художниці представлені в музеї низкою етюдів, які умовно можна розділити на дві групи. До першої групи належать етюди 1950–1952 рр., це «Дівчинка на призьбі» (Інв. № 3098-жс; 1950) «Зима. Харків» (Інв. № 3095-жс; 1950), «Вечір» (Інв. № 3104-жс; 1950), «Дощовий день» (Інв. № 3105-жс; 1950), «У лісопарку» (Інв. № 3097-жс; 1952). В них відтворилося бажання юної художниці максимально правдиво зобразити дійсність, вона демонструє впевнений малюнок, чітке володіння побудовою композиції та форми, тонке відчуття світлотіньових переходів. Друга група робіт – «Ранок» (Інв. № 3103-жс; 1957), «Вечір на цілині» (Інв. № 3096-жс; 1958), «Опішнянська кераміка» (Інв. № 3148-жс; 1958), «Краєвид з деревом» (Інв. № 3131-жс; 1960) та інші. Ця добірка демонструє розширення колористичної палітри художниці, роботи стають більш фактурними та контрастними, вона починає активно вводити в палітру чорний колір, який, згодом, стає знаковою рисою художнього стилю художниці.

Перехід на новий етап художнього висловлення відбувається наприкінці 1960-х рр., що також знаходить своє відображення в музейній колекції творів Н. Вергун з ХХМ. Це і вже згаданий цикл «Рідна земля», і відоме полотно «Автопортрет з батьком» (Інв. № 1850-жс), а поряд із ними численна кількість

етюдів в пейзажному жанрі. Показовими є етюди 1972 р. – «Квіти біля хати», «Спека», «Хата».

Водночас зростає і цікавість мисткині до деталізації та декоративності, що започаткувало у творчому доробку авторки цикл натюрмортів «Пори року». Перша робота – «Квітень» (Інв. № 1708-жс; 1970) – потрапила до музею у подарунок від художниці у 1985 р. В роботі авторка дотримується принципу плановості зображення, вона підсилює перший план яскравим чистим кольором та пастозністю і силою мазка. Ретельно промальовані квіти акцентують на жовтий колір пелюсток, які віддзеркалюються на скляній банці ліворуч. Інші об'єкти промальовані не з такою інтенсивністю, майстриня свідомо відбирає основне та другорядне, таким чином програмуючи й керуючи тим, як глядач повинен споглядати її твір (Іл. 3.1.52). Пізніше збірку було доповнено двома натюрмортами 1982 р. Це твори «Вересень» (Інв. № 2180-жс) та «Жовтень» (Інв. № 2178-жс). Усі три роботи виконані приблизно в одному форматі 90–100 см на 110 см. Цикл «Пори року» цікавий тим, що в ньому представлені натюрморти до кожного місяця року, а квіткові букети «зібрані» з сезонних квітів, притаманних українським широтам [147].

Поряд з полотнами в музейному фонді зберігається декілька десятків етюдів в жанрі натюрморту різних періодів творчості. Серед них виокремлений пізній цикл «Зимові натюрморти», представлений в музеї вісьмома роботами, який був створений у 2003 р. Роботи схожі між собою композиційно та виконані в одному форматі 22х36,5 см в техніці олійного живопису. Художниця вдається до того ж прийому, що часто зустрічається в її пейзажах – горизонтально поділяє полотно навпіл. Тло написане двома відтінками, чорним та глибоким зеленим. На перший план виходить нижня частина полотна, де на площині сірих відтінків майстриня розташовує предмети, які її оточують – цибулю, тюбики фарби, картоплю та ін. (Іл. 4.1.1).

Окрім живописних робіт у фонді зберігається 42 аркуші оригінальної графіки майстрині. Якщо в олійних творах майстриня акцентує на

декоративності, пластичності форми, то в рисунку вона реалізується як у суто мистецтві «чорно-білого», так і в різнобарвному малюнку. Серед технік авторка обирає, переважно, кольорові олівці на картоні чи олівець, але зустрічаються і роботи в акварельній техніці, вугілля, ретуш.

Порівняно з колекцією Харківського художнього музею в Національному художньому музеї України в Києві зберігається невелика підбірка творів Наталі Вергун, яка, одначе, презентує мистецтво художниці на тлі мистецької доби. В НХМУ є 9 живописних робіт та 1 графічний твір. Перший твір мисткині потрапив до НХМУ у 1987 р., про що свідчить Акт прийому на постійне користування № 23 від 18.12.1987 р. (згідно з наказом № 782 Міністерства культури УРСР від 11.12. 1987 р.) [152]. Це робота «Літній дощ» 1969 р., розмір 225х206 з циклу «Рідна земля» (Інв. № жс-1721). Після роботи з документами в НХМУ та ХХМ було виявлено , що полотно «Літній дощ» перебувало свого часу в обох музеях, але на сьогодні робота зберігається в Національному художньому музеї України, що було з'ясовано нами у розмові з головним зберігачем фондів НХМУ Мариною Дроботюк, також музей надав світлину полотна (Іл. 3.3.9).

Натюрморти художниці представлені в НХМУ варіантом твору «Вересень» (Інв. № жс-2737), який повторює композицію однойменного полотна з ХХМ та відрізняється меншими розмірами – 44,5х60,5 см. Окрім цього твору в колекції наявні етюди «Букет квітів у затінку» 1972 р. та «Айстри» 1992 р., які демонструють особливості художньої мови різних періодів творчості мисткині. Робота 1972 р. виконана у темнішій колористичній гамі та сприймається як сукупність пастозних плям, в той час, як етюд «Айстри» написаний широкими імпресіоністичними мазками та зі світловим акцентом на глечики.

Також в музеї зберігаються роботи «Повернення з косовиці» 1993 р. (Інв. № жс-2856) та «Мальви» 1996 р. (Інв. № жс-3109). Композиційно та стилістично ці твори пов'язані між собою, фігури ритмічно розташовані за

принципом ізокефалії. Перша робота потрапила до музею в 1999 р. (закуплена в авторки)[153], а друга була подарована художницею у 2009 р. [151]. Цікавим об'єктом є ескіз «Літній вечір» 1993 р. (Інв. № жс-2736, розмір 50х79,5 см), де на першому плані виступає жіноча оголена фігура, що майже не зустрічається в мистецькому доробку майстрині.

Поодинокі роботи зберігаються в Красноградському краєзнавчому музеї ім. П. Мартиновича, Кременецькому краєзнавчому музеї, Чернігівському обласному художньому музеї ім. Г. Галагана та Ізмаїльській картинній галереї [4]. За даними альбому, присвяченому творам художниці, за 2008 р. [12, с. 63] в Красноградському краєзнавчому музеї мали зберігатися три живописні твори Наталі Вергун – «Зелені віконниці» (етюд, 1972 р., 35х50), «Кераміка. Натюрморт» (варіант 1981 р., 39,5 х 50,5) та «Вродило!» (варіант 1993 р., 90х91). В ході листування з науковими співробітниками музею було з'ясовано, що у фонді зберігається лише одна робота художниці – «Вродило!», яка потрапила до музею на постійне зберігання у 2000 р. (Акт прийому на постійне зберігання № 3 від 17.03.2000 р.). Деякий час робота експонувалась у відділі картинної галереї музею, але через зміну експозиції була передана до фонду, де зберігається і понині. Таким чином слід зазначити невідповідність даних альбому та фактичної наявності творів в колекції ККМ ім. П.Д. Мартиновича. Сама художниця підтверджує, що в музеї мали зберігатися три роботи, особливо важливою серед них вона називає етюд «Зелені віконниці» [147].

У Чернігівському обласному художньому музеї ім. Г. Галагана зберігається полотно «Вечеря хліборобів» (1983 р., 99,2х100,5). Ця робота потрапила до музею з Дирекції виставок Спілки художників України у 1987 р. й, як було уточнено співробітниками музею, даних щодо експонування у складі тематичних виставок до 2022 р. не було зафіксовано (листування від 19.03.2024 р.). Робота є варіантом однойменного полотна з ХХМ, яке експонувалось на багатьох персональних виставках майстрині та є відомим в мистецькому середовищі.

В альбомах творів художниці міститься інформація про знаходження її робіт і в приватних зібраннях, що засвідчує про інтерес до її доробку не лише офіційних установ, але й колекціонерів.

Репрезентативною є підбірка творів майстрині, що складає частину колекції Бориса та Тетяни Гриньових. У Фонді Гриньових зберігаються п'ять робіт художниці. Цікавим експонатом є ранній етюд 1958 р. «Осінь на цілині», також в колекції зберігається етюд «Вулиця в Литовці» та натюрморт «Чорнобривці» 1992 р.

Ескіз до картини «Літній дощ» – «На ґанку» 1969 р. – був представлений на виставці 2016 р. в ХХМ, присвяченій творам неофіційного мистецтва з колекції Гриньових. На сайті Фонду є короткий опис та аналіз твору – «У роботі відсутня динаміка, але ми зчитуємо розповідь про циклічний ритм життя на селі, де праця змінюється відпочинком і те, як це резонує з ритмом самої природи» [85]. Роботи, представлені на виставці «Поза ідеологією. Радянське мистецтво з колекції Тетяни та Бориса Гриньових», демонструють вагомий пласт українського мистецтва, що наразі перебуває в розсіяному стані між численними приватними зібраннями та поза межами інституційного контексту. Це мистецтво, створене в повоєнний період на теренах України, є унікальним явищем, яке виявляється поза домінуючими канонами соціалістичного реалізму – художньої доктрини, що була нормативною для офіційної радянської культури та слугувала інструментом ідеологічної пропаганди.

Картина «Мальви» 1993 р. – перлина колекції, адже це один зі зразків «інтелектуального живопису» [29, с. 29]. Дослідниця О. Денисенко публікує доповідь «Колекція родини Б. В. та Т. В. Гриньових – від реалізму до «Нової хвилі» в збірнику праць науково-практичного семінару «Луньовські читання», в якій звертає увагу, що передача ритму через зображення руху «жінок-колгоспниць» в картині «Мальви» майже іконічна, а мальви та віддзеркалення постатей на першому плані створює умовну раму, яка надає зображенню

монументальності. Вона зазначає, що «якби не 1990-ті, сказали б словами Шевченка, що «співають, ідучи, дівчата» Але 1990-ті навряд стали на заваді Н. Вергун черпати своє натхнення в творчості великого митця, адже його мистецтво назавжди залишається джерелом творчого наповнення мисткині. Утім, на нашу думку, акцентуація на колгоспницях не є актуальною для творчості народної художниці, їй не настільки важливо, хто саме ці люди, головне – їхній ритмічний рух на тлі живописних мальв, відлуння на площині води, їхня зморені сть після роботи на землі та втілення цього враження в самобутній модерністській манері.

Етюд «На узліссі» з циклу робіт 1972 р., який став переломним моментом у творчості Н. Вергун в сенсі винайдення власного стилю, знаходиться в колекції видатного слобожанського колекціонера Іллі Лучковського. Особливе місце в його зібранні займають твори тих митців, які перебували за межами пануючої ідеології офіційного мистецтва в радянський період [63, с. 64]. Н. Вергун в цей час отримувала звинувачення у формалізмі, тому, ймовірно, цей етюд також презентує сторінку забороненого мистецтва СРСР.

Твір «Українська кераміка» зберігається в «колекції обраних» Т. Яблонської. Її донька, Гаяне Атаян, розповідає, що своє зібрання художниця створювала, спираючись на власні уподобання [96]. Картина Н. Вергун розташовувалась за життя Т. Яблонської в її майстерні поряд з роботами Т. Сільваши, Є. Волобуєва, А. Коцки, Ю Луцкевича, В. Баріновой-Кулеби.

З альбому 2008 р. відомо, що два твори Н. Вергун були вивезені за кордон до зібрання Ліні Марілени, Італія («Мальви», варіант 1995 р.) та колекції Елізабет Пірло , Бельгія («Колгоспниця», рисунок). Також окремі роботи зберігаються в приватній власності Г. Іваницької («Вікно»), художниць В. Баринової-Кулеби («Задощилося») та В. Виродової-Готьє («Поле»),

мистецтвознавець В. Рубан («Вечір у бору») та В. Мизгіної («Жоржини в банках»), сім'ї художника М. Романишина («Осінній натюрморт») [13, с.63].

5 листопада 2024 р. Н. Вергун передала в дар в ХХМ 399 своїх робіт з 1950 р. по 2018 р. Головний зберігач фондів ХХМ Віра Ярова зазначила, що роботи поки що не перейшли у власність музею, але саме музей стає головним розпорядником цієї колекції. Згідно акту передачі, складеного між Н. Вергун та ХХМ, твори можуть бути передані до інших музеїв України. Враховуючи вже наявні у фонді твори та нові на сьогодні в ХХМ зберігається 581 робота художниці.

Серед переданих 399 робіт – 130 живописних та 269 графічних творів. Живописні твори можна розділити на закінчені картини, ескізи та етюди, а рисунки – на оригінальну графіку та копії з народних картин та картин відомих майстрів (Дієго Веласкеса, Адріана Броувера), які дають всебічне уявлення про особливості творчості мисткині.

Живописні твори можна розподілити за жанрами: це пейзажі, портрети, автопортрети, натюрморти; за формами виконання – станкові картини, етюди та ескізи. Велике значення для дослідження мають етюди 2018 р. – на сьогодні це останні роботи на пленері в с. Литовці.

Багато живописних робіт представлені портретами – це портрети дітей («Сестрички» (Іл. 4.1.1), «Перед виставою» (Іл. 4.1.3), «Дівчинка в рожевому платті» (4.1.4.), «Дівчинка з кісками» (Іл. 4.1.5.), «Валя Любарець» (Іл. 4.1.6) та ін.), ескізи до портретів художників (В. Гонтарова (Іл. 4.1.7), Т. Скрипник (Іл. 4.1.8.), Ю. Головаша (Іл. 4.1.9), В. Куликова (Іл. 4.1.10), автопортрети та портрети сестри, батька, матері, знайомих художниці. Особливу цінність представляють етюди 1950-х рр., створені ще в дитячому віці до вступу в художнє училище. Ці роботи демонструють високий потенціал та вроджений талант художниці, вміння передати темперамент і настрій натури (Іл. 4.1.11).

Цікавої знахідкою стали портрети в національному вбранні –. «Автопортрет в українській сорочці» (Іл. 3.1.36) , «Леся в українському

вбранні» (Іл. 3.1.35), «Портрет сестри у вишитій сорочці» (Іл. 3.1.32) та ін. В альбомах, присвячених творчості художниці, подібні роботи майже не зустрічаються (за виключенням рисунків на тему ярмарку в Яреськах 1957 р.). Ці твори демонструють звернення художниці до культурного спадку українського етносу.

Увагу привертають і два портрети батька (Іл. 2.2.2; Іл. 2.2.3). Виконані в різні роки, вони повторюють такий самий образ І. Виргана, як і в знаменитому «Автопортреті з батьком» 1967 р. Поет зображений понуро нахиливши голову, погляд спрямований вниз. Навіть яскраве тло з соняшників в роботі 1968 р. не пожвавлює фігуру, такий тип зображення стає виразом художницею несправедливої долі письменника.

Передані твори формують великий за обсягом фонд творів мисткині, який стане не лише частиною колекції ХХМ. Зі слів Н. Вергун, вона зацікавлена, щоби за запитами українських музеїв ХХМ, як головний розпорядник, міг надати роботи для експонування та зберігання в фондах інших українських музеїв, в яких на сьогодні немає творів харківської художниці. Зокрема, особливе місце на творчому шляху майстрині відіграє Сумщина, її краєвиди стали головною темою пейзажних етюдів та рисунків. На сьогодні передача творів пов’язана із небезпекою втрати через військові дії, але, сподіваємось, що після перемоги полотна Н. Вергун прикрасять виставкові зали провідних художніх музеїв України та стануть візуальним засобом збереження культурної пам’яті. Її твори є важливою складовою утвердження національної ідентичності, а тому сприятимуть формуванню культури нових поколінь, які цінуватимуть та розумітимуть значення національного мистецтва в історичному та сучасному вимірах.

Висновки до четвертого розділу

Аналіз музейних колекцій творів Наталі Вергун відкриває широкі можливості для глибшого розуміння не лише її внеску в українське мистецтво, а й для розширення уявлень про розвиток мистецької сцени другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Дослідження музейних зібрань робіт демонструє, що твори авторки мають художню та культурно-історичну цінність. Факт наявності творчої спадщини Наталі Вергун у провідних музеях України, зокрема, Національному художньому музеї України, Харківському художньому музеї, Красноградському краєзнавчому музеї ім. П. Мартиновича, Кременецькому краєзнавчому музеї, Чернігівському обласному художньому музеї ім. Г. Галагана свідчить про визнання її творчості та значущість особистого внеску майстрині у розвиток національного мистецтва.

Основним фондосховищем робіт Н. Вергун є Харківський художній музей, що володіє найбільшою колекцією її творів, охоплюючи понад 50 років творчості. В листопаді 2024 року колекцію було доповнено переданими в дар творами мисткині, серед яких 130 живописних та 269 графічних робіт. Значні твори також зберігаються в Національному художньому музеї України, регіональних музеях, а також у приватних і закордонних зібраннях.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволило дійти таких висновків:

1. З’ясовано, що творчість Наталі Вергун не знайшла на сьогодні ґрунтовного висвітлення у фахових дослідженнях українського образотворчого мистецтва, зокрема і на регіональному рівні. Мистецька діяльність художниці розглянута науковцями фрагментарно. Її ім’я й деякі роботи згадані у наукових публікаціях В. Григорова, В. Єфремової, В. Лежнєва. Про живопис Н. Вергун йдеться у статтях мистецтвознавців Л. Лосікової, А. Півненко, критично-оглядових дописах на виставки О. Аннічева, Р. Гнатишина, Г. Губи, А. Іщук, І. Рум’янцевої.

Змістовним літературним джерелом є публікації харківської мистецтвознавиці В. Немцової (2009, 2011, 2016), в яких розглянуто творчість художниці в контексті розвитку харківської художньої школи, закцентовано на еволюції її живопису, наведено біографічні дані та проаналізовано найвідоміші твори тощо.

Попри нечисленні фахові публікації заявлена тема отримала належне підґрунтя завдяки значному обсягу джерельної бази, представленої творами художниці у музеях України, альбомах, архівними документами з ХДАДМ, ХО НСХУ, ЦДАМЛМ, рукописними і просопографічними джерелами, а також матеріалами інтерв’ю.

2. Реконструкція творчої біографії мисткині показала, що витоки творчості художниці були закладені ще в дитинстві. Мистецьке оточення будинку «Слово» в Харкові, де проживала родина Вергунів, сприяло ранньому зануренню до художнього життя. Дружні стосунки сім’ї з відомими художниками Л. Черновим, О. Довгалем сформували підґрунтя для визначення у виборі професії. З’ясовано, що приклад власного батька, поета Івана Виргана, та його творчості став своєрідним вектором у вивченні культурної спадщини України. Зокрема, встановлено, що творчість батька

часто стає джерелом натхнення Наталі Вергун у живописних полотнах. З родинно-творчого зв'язку батька та доньки викарбовується й особлива роль спадщини Тараса Шевченка у формуванні художніх поглядів мисткині, а також у виборі місця навчання.

Найвідомішими особистостями, що вплинули на творчий шлях художниці були вчителі з фаху Микола Сліпченко та Андрій Мильніков, художниця Тетяна Яблонська, які формували не лише її естетичні вподобання, але й поглиблювали зв'язок з українською мистецькою традицією, і з якими Н. Вергун пов'язували творчі й дружні стосунки.

3. Проведений мистецтвознавчий аналіз творів художниці довів, що мистецтво Н. Вергун маркує основні тенденції національного відродження в українському образотворчому мистецтві другої половини XX століття, як-от: звернення до естетики «суворого стилю» та фольклорного напряму, застосування імпресіоністичного методу, використання колористичної палітри, притаманної майстрам народного мистецтва.

Встановлено, що «суворий стиль» знайшов відображення в творчості мисткині, перш за все, в її живописних полотнах – творах з циклу «Рідна земля», «Автопортреті з батьком», «Вечері хліборобів», «Поверненні з косовиці», «Мальви». Вплив естетичних принципів «суворого стилю» простежується у прагненні художниці до монументальної виразності, яка реалізується через узагальнення форми та геометризацію об'єктів.

У творчому доробку Наталі Вергун виявлено риси фольклоризму, зокрема в графічних аркушах на тему ярмарку в Яреськах, в рисунках-копіях з народної картини, в портретах та автопортретах у національному вбранні тощо. У радянські часи, коли концепт «національного» в мистецтві був значною мірою інструменталізований і редукований до показових елементів, таких як вишиванки та народні гуляння, Наталя Вергун намагалася проникнути в сутність національного через глибокий аналіз реальності. Її роботи, такі як «Вродило!», демонструють не лише зовнішні форми, але й

справжню драму повсякденного життя, колективний досвід, позбавлений ідеалізації. Н. Вергун знаходить у мистецтві можливість відобразити українське як особливий духовний стан, що сягає корінням у народну пам’ять і культурні архетипи.

Виявлено, що вагомою складовою художньої мови мисткині є впровадження методів імпресіонізму в живописі. Попри конфронтаційний статус цього напряму щодо пануючого методу соцреалізму, звинувачень у формалізмі, Н. Вергун вдається до засобів виразності імпресіоністичного методу в етюдах, використовуючи щільні пастозні мазки для посиленого звучання кольору. Імпресіонізм як власний творчий метод викарбовувався в творчості мисткині в експериментах 1960-х рр., досяг найбільшого втілення в етюдах 1972 р., надалі ставши впізнаваним у доробку художниці. На відміну від класичних основ імпресіонізму, Н. Вергун зберігає в своїх роботах контур та чорний колір як ключові елементи власного стилю, які додають композиціям структурованості й чіткості. Вона адаптує імпресіоністичні методи до своєї художньої мови, що дає підстави розглядати її творчість в руслі відродження традицій українського хроматичного постімпресіоністичного живопису другої половини ХХ ст.

4. Уперше визначено та охарактеризовано чотири основні періоди творчої еволюції мистецького доробку Наталі Вергун:

– ранній період (1950–1964) охоплює роботи, виконані до та під час навчання в Харківському державному художньому училищі та Інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна. Твори цього етапу часто створювалися в межах навчальних завдань і вирізняються типовою для академічної школи реалістичною манерою виконання, що відображає систематичне засвоєння основ академічного рисунку й живопису;

– період пошуків власного стилю (1964–1969) відзначається шуканнями власної манери, засобів художньої виразності. У цей час мисткиня звертається до переосмислення досвіду імпресіоністів, здійснює експерименти з технікою

накладання фарб, структурою мазку та колористичними поєднаннями. Цей період засвідчує активне формування її художнього почерку через поєднання класичних і новаторських прийомів;

– зрілий період творчості (1969–1991) є часом утвердження індивідуальної художньої мови. Самобутній стиль Наталі Вергун формується на основі синтезу імпресіоністичних методів із академічною традицією живопису, що виявляється у тональному багатстві, експресивному мазку, структурній чіткості композицій та досконалому володінні колористикою тощо. Помітними є впливи постімпресіонізму, зокрема в акцентованій увазі до формоутворення та колірної гармонії;

– сучасний період (з 1990-х рр.) розпочинається під впливом змін у духовному житті художниці, що співпадають із процесом здобуття Україною незалежності. Живопис цього часу зазнає певних трансформацій: колористична гама змінюється від теплого колориту ранніх робіт до світліших, прохолодних тонів. Мазки стають стриманішими, композиції набувають вираженої площинності, форми тяжіють до спрощення, що свідчить про переосмислення формальних і змістових аспектів власної мистецької практики.

5. З’ясовано, що національне підґрунтя живопису Наталі Вергун базується на внутрішньому змістовному наповненні творів, передається через колористичну гаму, що ввібрала в себе барви національного колориту, принципи розташування фігур, звернення до архетипічних символів української культури.

Указується, що у своєму доробку художниця апелює до національних архетипів «Земля», «Дім», «Матір», які несуть певний інформативний код, що зчитується представниками українського етносу на рівні підсвідомого сприйняття. Важливим для Вергун є звернення до теми єдності поколінь, присутньої в роботах українських митців початку ХХ ст. – Ф. Кричевського, О. Мурашка; до символу «дерева життя», мотиву яблуні, які наявні у творчості

Михайла Бойчука та його учнів, а також митців наступних поколінь – А. Криволапа, Т. Яблонської, Е. Контратовича, В. Микити та ін.

У малюнках художниця вдавалася до копіювання народних картин та ікон. Це фрагментарні копії з народних картин «Козак-бандурист», «Козак Мамай», «Жнива», «Гапка просить благословення у батька», ікони «Страшний суд». Звернення до мистецької спадщини засвідчують пошуки образності, форми, стилю, утверджують ідею художньої спадкоємності та зв'язок із національною традицією мистецтва Н. Вергун.

6. Наголошено, що творчий метод художниці ґрунтується на засадах реалізму, сюжети її творів безпосередньо пов'язані з реальним життям і відображають ті аспекти дійсності, які вразили мисткиню своєю природною красою та гармонійністю. У центрі її уваги часто перебуває людина праці, зображена без прикрашання у звичному, побутовому середовищі. Водночас загостреність емоційних переживань і пильна увага до деталей навколишнього світу спонукали художницю до експериментів із засобами виразності. Жанровий діапазон живопису та графіки художниці охоплює пейзажі, жанрові картини, натюрморти, портрети та автопортрети.

Своєрідною рисою творчого методу художниці визначено роботу з етюдами. Саме етюди формують її творчу лабораторію, стають елементом творчого мислення, схильного до пошуків та експерименту. Особливу увагу Н. Вергун приділяє «ліпленню» пластичної форми, фактурам, поєднуючи в одній роботі різні види видів мазків. Головним виражальним інструментом майстрині є колір, задля посилення його звучання вона вдається до техніки «сухого пензля», накладаючи на полотно мазки чистої фарби.

У графічних творах, як і в живописі, увага приділяється пейзажним етюдам. Домінуючою технікою в графіці є рисунок кольоровими олівцями на картоні чи папері, що вказує на усвідомлену самоідентифікацію мисткині як колористки. У підготовчих роботах до живописних картин та етюдах вона акцентує на досконалості форми, рівновазі композиції, гармонійному

поєднанні кольорів. Водночас у низці інших творів Н. Вергун спрощує форму до примітивізму, аби досягти чистоти кольорового звучання, експериментує з виразністю кольорових плям, що наближає її малюнки до творів європейських художників-фовістів.

7. Зафіксовано історію формування колекцій творів художниці в ХХМ, НХМУ, надходжень до Красноградського краєзнавчого музею ім. П. Мартиновича, Кременецького краєзнавчого музею, Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана, приватних колекцій на основі опрацювання музейних документів, листування, аналізу каталогів до виставок та альбомів творів Н. Вергун. Наявність робіт мисткині в музейних зібраннях підтверджує офіційне визнання творчості художниці та її вагомий внесок у розвиток національного мистецтва. Історія формування цих колекцій, а також аналіз жанрових, тематичних і стилістичних особливостей творів дозволяють простежити формування її мистецького методу, окреслити характерні риси її творчості.

8. Проведене дослідження мистецтва Наталі Вергун дозволяє стверджувати, що її творчість є прикладом синтезу природних, соціокультурних і стилістичних компонентів, що утворюють цілісний художній доробок із яскраво вираженою національною ідентичністю.

Наталя Вергун як представниця харківської художньої школи входить у плеяду видатних українських жінок-художниць таких, як: Тетяна Голембієвська, Алла Горська, Олена Кульчицька, Софія Левицька, Тетяна Яблонська та ін. Її роботи репрезентують візуальні прояви естетики українського мистецтва, посилюють розуміння культурної самобутності, сприяють осмисленню багатогранності національної художньої традиції. Разом з мистцями, що закладали чи відроджували принципи традиційного українського мистецтва в період тоталітарної доби, творчість Н. Вергун, її мистецькі домінанти, світогляд спрямовані на відновлення національних орієнтирів в образотворчому мистецтві України другої половини ХХ – початку

XXI століть. Внесок Наталі Вергун у розвиток національної художньої культури визнаний присвоєнням їй у 1997 р. звання народної художниці України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анничев А. Художник, воспевающий красоту этого мира. URL: https://infocity.kharkiv.ua/culture/hudozhnik-vospevajushhij-krasotu-jetogo-mira/ [Дата звернення 13.09. 2019].
2. Антонович Є. А., Удріс І. М. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва : монографія. Кривий Ріг, 2015. 300 с.
3. Афанасьєв В. А. Нариси з історії українського мистецтва, українське радянське мистецтво 1960–1980-х рр. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с.
4. Бабунич Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості. *Вісник ЛНАМ.* Львів, 2017. № 32. С. 44–57.
5. Балашова О., Герман Л. Искусство украинских шестидесятников. Киев : Основы, 2015. 384 с.
6. Баршинова О., Мартинюк О. Українське мистецтво в добу незалежності: трансформації та сподівання. Нариси новітньої історії України, 1991–2001. Київ : Laurus, 2021. С. 189–224.
7. Баршинова О. Вихід із тісняви. 1.09.2019. URL: https://tyzhden.ua/vykhid-iz-tisniavy/ [Дата звернення 13.04.2024].
8. Бойко А., Мизгіна В. Виставка харківських митців. *Образотворче мистецтво*. 1987. № 6. С. 25–27.
9. Бушак С. Феномен української народної картини «Козак Мамай». *Мистецтвознавство України*. 2004. Вип. 4. С. 283–292.
10. Вергун Н. Виставка творів (етюди, малюнки, ескізи) : каталог / автор передм. Н. Вергун. Харків : ХХМ, 2008. 34 с.
11. Вергун Н. Виставка творів. Живопис, малюнок : каталог / автор передм. Н. Мизгіна. Харків : Харківська друкарня № 13, 1998. 11 с.
12. Вергун Н. Етюди. Малюнки : альбом / автор передм. Н. Мизгіна. Харків : ТОВ «Майдан», 2009.

13. Вергун Н. Живопис. Малюнок : альбом / автор передм. Н. Мизгіна. Харків : ТОВ «Майдан», 2008. 63 с.
14. Вирган І. Поезії / упоряд. Н. Вергун, С. Крижанівський. К.: Радянський письменник, 1981. 244 с.
15. Владич Л. Тетяна Нилівна Яблонська. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 64 с.
16. Вячеславова О. Поетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України. Міфопоетика етнонаціонального буття. Художня культура. *Актуальні проблеми* : наук. вісник. Київ : Вид-во Фенікс, 2007. № 4. С. 61–78.
17. Гладун О. Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття): дис. … кандидата мистецтвознавства : 17.00.05. Харків, 2005. 172 с.
18. Гнатишин Р. Народна Художниця. *Вечірній Харків*. 1984. 22 грудня. С.4.
19. Гобсбаум Е., Тейнджер Т. Винайдення традиції. / переклад укр. М. Климчук. Київ : Ніка-Центр, 2005. 448 с.
20. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
21. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Львів : Академічний експрес, 2001. 176 с.
22. Горпинич Ю. С. Специфіка становлення та розвитку художньої манери Миколи Малишка (1961–1967 рр.). *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 187–193.
23. Григоров В. Відновлення та робота майстерні монументального живопису Київського художнього інституту в 60–80-х роках ХХ ст. *Українська академія мистецтва* : дослідницькі та науково-методичні праці. 2017. Вип. 26. С. 277–283.
24. Губа Г. «Жоржини» Наталії Вергун. *Ленінська зміна*. 1971. 18 лютого.
25. Гудзієнко Л. Р. Живопис і графіка Наталі Вергун в музейних зібраннях України. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. № 1. С. 48–54.

26. Гудзієнко Л. Р. Національна основа творчості Наталі Вергун. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 67. Том 1. 2023. С. 125–130.
27. Гудзієнко Л. Р. Художні особливості графічних творів Наталі Вергун. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. № 4. С. 51–57.
28. Гусев В. А. А. Мыльников : альбом. Москва : Советский художник, 1989. 144 с.
29. Денисенко О. Й. Колекція родини Б. В. та Т. В. Гриньових – від реалізму до «Нової хвилі». Луньовські читання. Матеріали науково-практичних семінарів (2010–2014 рр.). Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. С. 23–31.
30. Денисенко О., Носань В. Мистецька антологія Харківщини : альбом. Харків : Юнісофт, 2018. 415 с.
31. Десятерик Д. Вільний художник (інтерв'ю з А. Чебикіним). *День*. 2011. № 66. URL: https://m.day.kyiv.ua/article/taym-aut/vilnyy-khudozhnyk [Дата звернення 30.09.2024].
32. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х – початку 1990-х рр. Нариси з історії образотворчого мистецтва України. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 150–192.
33. Нестерова Н., Чистилін В. Досвід навернення: метанойя о. Віктора Маринчака. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук, 2020. 304 с.
34. Дяченко Н. В. Виставкова діяльність Харківського художнього музею у 1991–2001 рр.: традиції та новації. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки, 2016 р. Вип. 22. С. 64–67.
35. Єфремова В. Художньо-мистецька спадщина Сумщини. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія.* 2008. Вип. 4–5. С. 97–106.
36. Живі традиції: українські радянські художники про себе і свою творчість / упоряд. Л. Владич, І. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1985. 173 с.
37. Зайцева В. І. Нові художньо-естетичні засади творчості українських

графіків періоду «хрущовської відлиги». *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 66–69.

38. Золя Е. Французький живопис XIX століття / пер. Є. Старинкевич, М. Калиновича. Харків : Мистецтво, 1940. 204 с.
39. Ігнатьєва Н. Художник на зламі століть: стильові особливості живопису Петра Левченка. *Худпром: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. № 1. С. 95–109.
40. Ільєнко І. Вирган Іван Онікієвич: Життєпис. URL: https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=1761 [20.09.2022].
41. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник, Д. Степовик. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2007. Т 5. 1048 с.
42. Іщук А. Багата палітра весни. *Ленінська зміна*. 1975. 10 квітня.
43. Каганович А. Л. Андрей Андреевич Мыльников. Ленинград : Художник РСФСР, 1980. 282 с.
44. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва XX ст. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2006. Вип. 3. С. 145–165.
45. Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления *Вестник славянских культур*. № 2 (36). 2015. С. 195–205.
46. Клейменова О. Майстерія на вістрі пензля. *Віче.* 2011. № 13. С. 66–69.
47. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.
48. Ковальова М. М., Нестєрова Є. О. Особливості пленерної практики в харківському художньо-промисловому інституті (ХХПІ) в 1950 – 1970-х рр. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2020. № 2. 97–105.
49. Ковтун В. Художники Харківщини : альбом. Харків : ТОВ «Майдан», 2003. 179 с.
50. Ковтун Л. Український колористичний код світотворення. *Вісник*

національного університету ім. Т. Шевченка. Українознавство. 2009. № 13. С. 49–52.

51. Краєзнавча книга Харківщини 2018 : анот. каталог видань / Упр. культури і туризму Харків. облдержадмін., Харків. обл. універс. наук. б-ка ; уклад.: Н. І. Грайворонська, Л. М. Конопля. Харків : ХОУНБ, 2019. 63 с.
52. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Видавничий дім А + С, 2006. 268 с.
53. Криволапов М. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини. *Мистецтвознавство України*. 2000. Вип. 1. С. 11–26.
54. Кримський С. Архетипи української ментальності. Проблеми теорії ментальності. Київ : Наукова думка, 2006. С. 273–301.
55. Крюкова А, Крюк О., Мостовщикова Д. Витоки формування національного стилю в українському образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття, *ΛΟΓΟΣ*. 2020. № 8. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/2663-4139/article/view/1985 [18.05.2023].
56. Лєжнєв О. Формування графічної культури митця в контексті становлення нонконформного руху в культурі України (70 – ті роки XX – початок XXI століття). *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IX (44), I, 249, С. 13-17
57. Лобановський Б. Українське мистецтво другої половини XIX – поч. XX ст. Київ : Просвіта, 1989. 562 с.
58. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ : ArtHuss. 2019. 544 с.
59. Лосікова Л. Народні традиції в живопису Слобожанщини. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 4. С. 10–12.
60. Мегера Є. О. Охтирка в особистостях. 1654–2014. Суми : Еллада,

2017.185 с.

61. Мезіна С. Українське «шістдесятництво» у контексті національного відродження ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 37. С. 36–46.
62. Мельничук Л. Ю. Деколонізація українського мистецтва та культурна дипломатія. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 6. С. 54–64.
63. Мельничук Л. Ю. Українське мистецтво в художніх колекціях Слобожанщини радянського періоду. *Вісник ХДАДМ*. 2016. № 6. С. 60–67.
64. Мизгіна В. Скарбниця Слобожанщини (До історії колекції ХХМ). *Образотворче мистецтво*. 2000. № 3–4. С. 58–63.
65. Мистецтво України: енциклопедія: у 5 т. / ред. А. В. Кудрицький та ін. Київ : "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1. 399 с.
66. Мистецтво, народжене жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура: альбом. Київ : Мистецтво, 1987. 343 с.
67. Митці України. Енциклопедичний довідник / упоряд М. Г. Лабінський, ред. А. В. Кудрицький. Київ : Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 1992. 848 с.
68. Мізгіна В., Прокатова Т., Денисенко О. Харківський художній музей. 200 років колекції: альбом. Харків : Фоліо, 2005. 167 с.
69. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності. URL: http:/www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko–M.M.–Ukrayinski–natsionalni–arhetypy.pdf
70. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : у 2 кн. / упоряд. О. Авраменко, В. Даниленко, В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. Т. 2. 656 с.
71. Немцова В. С. Проблема становления стиля в живописи Натальи Вергун.

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2009. № 5. С. 135–145.

72. Немцова В. С. Харьковская художественная школа : моногр. Харьков: ФЛП Шевченко, 2011. 320 с.
73. Немцова В. С. Харьковская художественная школа (сер. XVII – кон. XX века): моногр. Харьков, 2016. 384 с.
74. Павельчук І. А. Досвід постімпресіоністичного експерименту в практиці Т. Яблонської (1960–1970*). Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв.* 2012. Вип. 8. С. 96–102.
75. Павельчук І. На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму. Київ : Києво-Могилянська академія, 2018. 118 с.
76. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі XX століття : монографія. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 576 с.
77. Павельчук І. Українська тематика у вітчизняному живописі другої половини XIX ст. – історико-культурне джерело постімпрессіоністичного репертуару 1900 – 1940-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2021. № 45. С. 33–42.
78. Павлова Т. Дослідження постімпресіонізму в українському живописі XX століття. *Худпром: Український журнал з мистецтва і дизайну*. № 1 (1). С. 208–212.
79. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотв. мистец. 70-х років XX ст. – початку XX ст. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. 400 с.
80. Петрова О. Національне відродження: складові процесу. Про сприйняття народної спадщини професіональним художником. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 5. С. 10–12.
81. Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії : монографічна збірка статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2015.

480 с.

82. Петрова О. Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70-80-х років XX сторіччя. *Магістеріум.* 2000. Вип. 5. С. 61–68.
83. Петрова О. М. Імпресіонізм як маргінальне явище в українському живописі 50–70-х років XX ст. *Магістеріум. Культурологія*. 2011. Випуск 42. С. 52–55.
84. Півненко А. Картини, написані у хвилини одкровення. *Ленінська зміна*. 1985. 26 січня.
85. Поза ідеологією. Радянське мистецтво з колекції Тетяни та Бориса Гриньових. *Grynyov Art Collection*: веб-сайт. URL: http://grynyov.art/exhibition/poza-ideologiyeyu-radyanske-mistectvo-z-kolekciyi-tetyani-ta-borisa-grinovih
86. Поспелов Г. Г. Импрессионисты. Их современники. Их соратники. Москва : Искусство, 1976. С. 112–132.
87. Путятін В. Д. Енциклопедія сучасної України. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023 [2005]. URL: https://esu.com.ua/article-33514 [Дата звернення 20.12.2024].
88. Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Москва : Республика, 1996. 465 с.
89. Республіканська виставка творів молодих художників України : каталог. Київ : видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1966. 78 с.
90. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ : Фенікс, 2007. 604 с.
91. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. 2-ге вид. доопрац. перероб. Кн. 1. Київ: Видавництво Ліра-К, 2025. 512 с.
92. Романов В. Поэзия волнующей живописи. *Вечерний Харьков*. 1998. 24 грудня.
93. Романовський В. Є. Тепло краси земної. *Осяяла натхненням Слобожань: есеї та бесіди.* Харків : Видавець М. Ю. Федорко, 2013.

С. 146–150.

94. Румянцева И. Свет ее картин. О творчестве Натальи Вергун. *Красное знамя.* 1984. 21 червня.
95. Савицька Л. Мистецтво Харкова в перспективі XX століття URL: https://modern-museum.org.ua/wp-content/uploads/2022/07/MaketHarkov6-27.pdf [Дата звернення 13.09.2024].
96. Світланова В. Гаяне, встигни! *Віче.* 2009. № 23. URL: https://veche.kiev.ua/journal/1746/ [Дата звернення 16.03.2023].
97. Сидоренко С. Мистецьке одкровення Харкова. *Образотворче мистецтво*. 2006. № 4. С. 10–19.
98. Сизиков В. Изобразительное искусство Харькова : альбом. Москва : Советский художник, 1978. 134 с.
99. Ситник І. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини XX – початку XXI століть. дис. на здобуття ступеня доктора філософії. 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. МОН України. Київ, 2023. 379 с.
100. Скляренко Г. До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві XX сторіччя. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2011. С. 178–188
101. Скляренко Г. Друга половина XX століття як значущий період в історії українського мистецтва. *Мистецтвознавство України*. 2003. Вип. 3. С. 25–31.
102. Скляренко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 16–22.
103. Скляренко Г. Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версія. Мистецтвознавство України. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Спалах, 2005. С. 22–27.

104. Скляренко Г. Сучасне мистецтво: зміна художньої парадигми. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. 2003. Вип. 2. С. 241.

105. Скляренко Г. Тенденції мистецтва другої половини 1980–1990-х років у контексті української культури. *Мистецтвознавство України*. 2000. Вип. 1. С. 127–136.

106. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Кн. 2. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 353–392.

107. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1 (25). С. 67–78.

108. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності. Книга 1. Київ : ArtHuss, 2018. 280 с.

109. Скляренко Г. До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві ХХ сторіччя. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2013. Вип. 9. С. 79–92.

110. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Видавництво «Фенікс», 2017. 480 с.

111. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Кн. 2. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 5–76.

112. Соколюк Л. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. № 2. 2002. С. 34–38.

113. Соколюк Л. М. Бойчук та його школа. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2014. 386 с.

114. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві ХХ–початку ХХІ століття. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец*.

2002. № 6. С. 72–75.

115. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття (специфіка еволюції). *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв.* № 4. 2002. С. 16–27.
116. Соколюк Л. Проблема національної форми в українському мистецтві та мистецтвознавстві ХХ століття. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец.* 2002. № 7. С. 51–59.
117. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: мистець-літератор : монографія. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с.
118. Солярська-Комарчук І. Вплив «суворого стилю» на формування художньої стилістики І. В. Задорожного. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. Вип. 72. Т. 3. С. 80–92.
119. Солярська-Комарчук І. Вплив архетипу софійності на українське мистецтво нонконформізму 70-х – 80-х років ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 62. Т. 2. С. 97–101.
120. Солярська-Комарчук І. О. Осмислення «суворого стилю» в процесі формування українського неофіційного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 249–254.
121. Солярська-Комарчук І. Формування української мистецької традиції: витоки символічно-метафоричного мислення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 52. Т. 3. С. 73–78.
122. Сотник Л. І. Колір і його значення у мистецтві. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 6. С. 32–36.
123. Старченко В. І. Народне і наївне станкове малярство Надпоріжжя : науково-методичний посібник. Дніпропетровськ : Дніпрокнига, 2007. 223 с.
124. Стельмах М. Народні перлини. Київ : Дніпро, 1971. 375 с.
125. «Суворий стиль». *Образотворче мистецтво*: *енциклоп. ілюстрований словник-довідник* / упоряд. А. Пасічник. Київ: Факт, 2007. С. 136.

126. Творці українського пейзажу: твори з колекції ХХМ : каталог виставки / упоряд. Н. Мизгіна, О. Денисенко, В. Кацай. Київ : Майстер книг, 2015. 127 с.
127. Титаренко Н. Експонат місяця (картина Н. Вергун «Вечеря хліборобів») URL: http:/artmuseum.kh.ua/ru/news/eksponat–misyatsya10.18.html [Дата звернення 18.09.2019].
128. Токар М. І. Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дисс….кандидата мистецтвознавства. 17.00.05. Львів, 2018. 164 с.
129. Український живопис ХХ–ХХІ ст. З колекції НХМУ. Київ : Галерея, 2006. 304 с.
130. Усенко Н. О. Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. на здоб. наук.ступеня канд.мистецтвознавства. Спец.17.00.05. – Образотворче мистецтво. МОН України. Харків : ХДАДМ, 2015. 244 с.
131. Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність. Харків : ХО НСХУ України./ упор. В. Ковтун. Х., 2008. 389 с.
132. Художники України : енциклопедичний довідник. Упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 118.
133. Чечик В. Мистецтво Вадима Меллера: на шляху до конструктивістської абстракції. *Худпром. Український журнал з мистецтва і дизайну*. Харків : ХДАДМ, 2023. № 1. С. 128–139.
134. Швець Н. Оспівуючи буття. *Комуністичним шляхом*. 1987. 7 травня. С. 4.
135. Шевченко М. Є. Ідеологічні та художні чинники відродження національної культури у кризові періоди 1917–1930-х та кінець 1950-х – початок 1970-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 79–86.
136. Юр М. Естетико-культурологічні особливості художнього простору в

живописі імпресіонізму. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2014. Вип. 10. С. 255–269

137. Юр М. Конвенціональний живопис як форма відображення ідеології тоталітарної системи. *Сучасне мистецтво*. 2019. Вип. XV. С. 231–242.
138. Юр М. Метамодель українського живопису : монографія. Вінниця : ТОВ «Твори», 2019. 428 с.
139. Юр М. Роль українського образотворчого фольклору в сучасному живопису. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 117–120.
140. Юхимець Г. До проблеми виконання образів та традицій народного мистецтва в сучасному українському станковому живописі. *Мистецтво і життя*. 1987. С. 35–58.
141. Яців Р. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття : антологія. Ч. 2. Львів : Львівська національна академія мистецтв, Інститут народознавства НАН України, 2012. 832 с.
142. Beletsky Platon. Ukrainian Folk Picture: Cossack Mamay. From the art collections of soviet museums. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1975. 34 p., 16 pict.

Архівні, музейні та рукописні джерела

143. Антоненко-Давидович Б. Д. Вергун Н. І. Центр. держ. архів-музей літ. і мистецтва України. Ф. 159. Оп. 2. Спр. 77. Арк. 3.
144. Бажан Н. Я. Лист Бажан Н. Я. до Вергун Н. І. Центр. держ. архів-музей літ і мистецтва України. Ф. 143. Оп. 2. Спр.15. Копія.
145. Гудзієнко Л. Інтерв'ю з А. Півненко (м. Київ, 13 січня 2024 року, аудіозапис). Архів Л. Гудзієнко.
146. Гудзієнко Л. Інтерв'ю із Н. Вергун, 1938 р. н. (м. Харків, 11 грудня 2024

року, аудіозапис). Архів Л. Гудзієнко.

147. Гудзієнко Л. Інтерв'ю із Н. Вергун, 1938 р. н. (м. Харків, 3 жовтня 2019 року, аудіозапис). Архів Л. Гудзієнко.
148. Красноградський краєзнавчий музей ім. П. Мартиновича. Історична довідка «Творчість народної художниці України Н. І. Вергун. Картина «Вродило!» від 10.01.2024.
149. Національний художній музей України. Автопортрет. Паспорт експонату твору Наталі Вергун з фонду музею (графіка). Інв. № Грс – 10723.
150. Національний художній музей України. Інвентарна книга постійних надходжень. Акт прийому на ПЗ № 18 від 17.11.2009.
151. Національний художній музей України. Інвентарна книга постійних надходжень. Акт прийому на ПЗ № 5 від 02.03.1999.
152. Національний художній музей України. Інвентарна книга постійних надходжень. Акт прийому на ПЗ № 23 від 18.12. 1987.
153. Національний художній музей України. Інвентарні картки творів Наталі Вергун з фонду музею.
154. Особиста справа Н. Вергун. Рукопис. Архів ХДАДМ.
155. Особиста справа Н. Вергун. Рукопис. Архів ХО НСХУ.
156. Піаніда Б. М. Твори українських радянських художників. М. С. Сліпченко. "За владу Радянську!" Ліногравюра. Вирізка з газ. "Вечірній Київ". Центр. держ. архів-музей літ. і мистецтва України. Ф. 56. Оп. 2. Спр. 79. Фотокопія.
157. Півненко А. Твори Н. Вергун. Зошит 1. Архів Л. Гудзієнко.
158. Півненко А. Творчість Н. Вергун. Зошит 2. Особистий архів автора.
159. Харківський художній музей. Інвентарні картки творів Наталі Вергун з фонду музею. Живопис, малюнки.

ДОДАТОК А
СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ, В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Публікації в наукових фахових виданнях України за темою дисертації:

1. Гудзієнко Л.Р. Національна основа творчості Наталі Вергун. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 67. Том 1. 2023. С. 125–130. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-16
2. Гудзієнко Л.Р. Живопис і графіка Наталі Вергун в музейних зібраннях України. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. № 1. С. 48–54. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.6
3. Гудзієнко Л.Р. Художні особливості графічних творів Наталі Вергун. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. № 4. С. 51–57. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.8

Публікації, які додатково розкривають результати дослідження:

4. Гудзієнко Л.Р. Художньо–стилістичні домінанти у творчості Наталі Вергун. Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Том IV: Зміни та синергія в розвитку науки та освіти [колективна монографія]. [Наукова редакція: Я. Ґжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін – Ужгород – Херсон – Київ: Посвіт, 2020. С. 50–51.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Гудзієнко Л.Р. Наталя Вергун – поетеса українського живопису. Шості Платонівські читання : тези доповідей Міжнар. наук. конф. Київ, 2019. С.78 – 79.
6. Гудзієнко Л.Р. Тенденції імпресіонізму у творчості Наталі Вергун. Міжнародна наукова конференція «Взаємодія культури, науки і мистецтва в умовах морального розвитку сучасного європейського суспільства»: матеріали конференції, 28–29 грудня 2021 р. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021, С. 116–119.
7. Гудзієнко Л.Р. Національні архетипи як складова творчої спадщини Наталі Вергун. Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» № 14–15: за матеріалами III Міжнародної конференції «Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities», 27.05.2022, Вінниця–Відень, С. 688–691.
8. Гудзієнко Л.Р**.** Пейзаж у творчості Наталі Вергун. Десяті Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів–Торунь: Liha–Pres, 2022. С. 31–32.
9. Гудзієнко Л.Р. Образ жінки в живописі Наталі Вергун. Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15 квітня 2023 року . Харків: ХДАДМ, 2023. С. 27–28.
10. Гудзієнко Л.Р. Натюрморт як віддзеркалення художніх пошуків Наталі Вергун. ГРААЛЬ НАУКИ: міжнар. наук. журнал. –Вінниця: ГО «Європейська наукова платформа»; НУ «Інститут науково-технічної інтеграції та співпраці», 2024. No 44. С. 552–554.

ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до Розділу 2
НАЦІОНАЛЬНИЙ СВІТОГЛЯД МИСТЕЦТВА НАТАЛІ ВЕРГУН

Іл. 2.2.1. Н. Вергун. Автопортрет з батьком. 1969. П., о. 100х120. ХХМ. Світлина Л. Гудзієнко з виставки «Серце, серце, ти не можеш зрадить, помилитись у свої піснях…», 2018.

Іл. 2.2.2. Н. Вергун. Портрет батька. 1957. П. на к., о. 40х30. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 2.2.3. Н. Вергун. Іван Вирган у Литовці. 1968. П.,о. 73х88. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 2.2.4. М.С. Сліпченко. За владу радянську! Ліногравюра. Фотокопія. Вирізка з газ. "Вечірній Київ». ЦДАМЛМ: Ф.56. Оп.2. Спр.79

Іл. 2.2.5. М.С. Сліпченко. Горлиця. 1967. П., темпера. 149,5х101. ХХМ. Скан-копія з альбому «Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність» [с. 57].

Іл. 2.2.6. М.С. Сліпченко. Над Дніпром. Етюд. Світлина Л. Гудзієнко. Власність Н. Вергун.

Іл. 2.2.7. Н. Вергун. У лісопарку. Етюд. 1952. К., о. 36,5х26,5. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 2.2.8. Н. Вергун. У корчмі. Копія з А. Броувера. 1979. Пап., ретуш, кольор.олів. 30х41,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко.

Іл. 2.2.9. Н. Вергун. Подружжя Арнольфіні. Копія з Яна ван Ейка. 1980. Пап., олів, кольор. олів. 59х44. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 2.2.10. Н. Вергун. Сніданок. Копія з Д. Веласкеса. 1979. Пап., олів. 20,5х16,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 2.2.11. Н. Вергун. Ель Бобо дель Коріа. Копія з Д. Веласкеса. 1979. Пап., олів. 20,5х16,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Ілюстрації до Розділу 3

ЖИВОПИС І ГРАФІКА НАТАЛІ ВЕРГУН В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Іл. 3.1.1. Н. Вергун. Ранок. Етюд. 1957. П. на к., о., 22,5х27. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.2. Н. Вергун. Вечір на цілині. Етюд. 1958. П. на к., о. 22х35. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.3. Н. Вергун. Лісове озеро. Етюд. 1960. П. на к.,о. 15,5х26,5. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.4. Н. Вергун. Заводь Ворскли вітряного дня. Етюд. 1960. П. на к.,о. 29,5х43. Власність З.С. Шейхової. Харків. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [].

Іл. 3.1.5. Н. Вергун. Краєвид. Етюд. 1971. П. на к., о. 19х22. ХХМ Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.6. Н. Вергун. Квіти коло хати. Етюд. 1972. К., о. 35х50. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.7. Н. Вергун. Узлісся. (Вид на село Литовка). Етюд. 1972. К., о. 35х50. Зібрання І.Я. Лучковського. Харків. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.8. Н. Вергун. Спека. Етюд. 1978. П. на к., о. 21,5х24. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.9. Н. Вергун. Голуба хатка. Етюд. 1978. П. на к., о. 21,5х25. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.10. Поле. 1978. Етюд. К., о. 25х31, 5. Власність В.Г. Виродової-Готьє. Київ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.11. Леонід Логвиненко. Паломницька поїздка до Львова на великдень. Фото. Скан-копія з книги «Досвід навернення: Метанойа о. Віктора Маринчака» [33].

Іл. 3.1.12. Н. Вергун. У полі. 1994. П., о. 110х110. НХМУ. Світлина НХМУ.

Іл. 3.1.13. Н. Вергун. Повернення з косовиці. 1993. П.,о. 137х140. НХМУ. Світлина НХМУ.

Іл. 3.1.14. Н Вергун. Повернення з поля. 1995. П., о. 140х150. ХХМ. Світлина ХХМ.

Іл. 3.1.15. Н. Вергун. Мальви. 1996. П.,о. 180х137. НХМУ. Світлина НХМУ.

Іл. 3.1.16. Н. Вергун. Сарай надвечір. Етюд. 2010. К., о. 35,5х49,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.17. Н. Вергун. Літня кухня. Етюд. 2018. П., о. 40х50. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.18. Н. Вергун. Сараї. Етюд. 2018. П. на к., о. 22,5х46,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.19. Н . Вергун. Синя хата. Етюд. 2018. П. на к., о. 47х47. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.20. Н. Вергун. Інтер'єр української хати. Етюд. 1960. П. на к.,о. 35х42,5. Зібрання Я.П. Ющенка. Харків. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.21. Н. Вергун. Коник. Копія фрагменту з народної картини «Козак Мамай». 1976. Пап., олів., кольор. олів. 20,5х16,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.22. Н. Вергун. Сцена біля вогню. Копія фрагменту з народної картини «Козак-бандурист». Пап., олів., кольор. олів. 20,5х16,5.Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.23. Н. Вергун. Гапка. Копія фрагменту з народної картини «Гапка просить благословення в батька». 1976. Пап.,олів., кольор. олів. 20,5х16,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1. 24. Н. Вергун. Жнива. Копія фрагменту з народної картини. 1976. Пап., олів., кольор. олів. 20,5х16,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.25. Н. Вергун. Страшний суд. Копія фрагменту з ікони «Страшний суд» 16 ст. 1976. Пап., олів., кольор. олів. 20,5х16,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.26. Н. Вергун. На ярмарку в Яреськах. 1957. Пап., олів., кольор.олів. 28,5х39,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко.

Іл. 3.1.27. Н. Вергун. Розмова. 1950-ті роки. 20,5х28,5. Пап., олів., кольор. олів. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.28. Н. Вергун. Мажуть хату. 1960. Пап., олів. 29х39,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.29. Н. Вергун. Кераміка. Натюрморт. 1981. Пап., вугіль, кольор.олів. 40х50. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.30. Н. Вергун. Кераміка. Натюрморт. Етюд. 1981. П. на к., о. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.31. Н. Вергун. Українська кераміка. 1982. П., о. 50х 64. Зібрання Т.Н. Яблонської. Київ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.1.32. Н. Вергун. Портрет сестри у вишитій сорочці. 1960. П.,о. 69х59. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.33. Н. Вергун. Перед виставою. 1968. П.,о. 80х80. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.34. Н. Вергун. Дівчина в українській сорочці. 1960. П. на к., о. 49х37. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.35. Н. Вергун. Леся в українському вбранні. Етюд. П. на к.,о. 30х33. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.36. Н. Вергун. Автопортрет в українській сорочці. Етюд. 1977. П. на к., о. 36х30,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.37. А. Коцка. Дівчина. 1955. П., о. 80х100. Репродукція з сайту. URL: https://avs-art.com.ua/collection/work/492

Іл. 3.1.38. А. Коцка. Верховинська дівчина. 1930-ті. П., о. 65х49,5. Репродукція з сайту. URL: https://euro-art.com.ua/shop/verhovinska-divchina/

Іл. 3.1.39. А. Коцка. Дівчина у кептарику. 1930-ті. Репродукція з сайту. URL: https://art-nostalgie.com.ua/Kotska.html

Іл. 3.1.40. Т. Яблонська. З батьком. 1962. П.,о. 159х198. Репродукція з сайту. URL: https://www.hroniky.com/news/view/18788-tetiana-iablonska-ia-zakhopliuvalasia-iapontsiamy-impresionistamy-deha

Іл. 3.1.41. Т. Яблонська. Наречена. 1966. Репродукція з сайту. URL: https://www.hroniky.com/news/view/18788-tetiana-iablonska-ia-zakhopliuvalasia-iapontsiamy-impresionistamy-deha

Іл. 3.1.42. Т. Яблонська. Весілля. 1964. П.,о. 200х260. Репродукція з сайту. URL: https://www.hroniky.com/news/view/18788-tetiana-iablonska-ia-zakhopliuvalasia-iapontsiamy-impresionistamy-deha

Іл. 3.1.43. Н. Вергун. Свої. 1967. Оцифрована світлина з фотоплівки. З особистого архіву А. Півненко (автор фото М. Єлізєв). Місцезнаходження картини невідоме.

Іл. 3.1.44. Н. Вергун. Будьоновець. Етюд до картини «Свої». 1967. К.,о. 56,5х49,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.45. Н. Вергун. Автопортрет в будьонівці. Етюд до картини «Свої». 1967. П.,о. 54,5х44,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.46. Т. Яблонська. Ворог наближається. 1944. П.,о. 109,5х227. Репродукція з сайту. URL: https://www.gallery.pl.ua/zberezhene-mistectvo-tetyana-yablonska-vorog-nablizhayetsya.html

Іл. 3.1.47. Н. Вергун. Автопортрет. Ескіз до картини «Безсмертя». 1985. П.,о. 97х90. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.1.48. Н. Вергун. Вродило! 1969. П.,о. 215х205. ХХМ. Світлина ХХМ.

Іл. 3.1.49. Н. Вергун. Жоржини. 1969. П., о. 248х190. ХХМ. Світлина ХХМ.

Іл. 3.1.50. Н. Вергун. Вдячна земля. 1969. П., о. 238х203. ХХМ. Світлина ХХМ.

Іл. 3.1.51. Н. Вергун. Вечеря хліборобів. 1984. П.,о. 170х170. ХХМ. Світлина ХХМ.

Іл. 3.1.52. Н. Вергун. Квітень. 1970. П.,о. 100х120. ХХМ. Світлина ХХМ.

Іл. 3. 1.53. Н. Вергун. Вересень. 1982. П.,о. 84х111. ХХМ. Світлина ХХМ.

Іл. 3.1.54. Н. Вергун. Жовтень. 1982. П.,о. 84х111. ХХМ. Світлина ХХМ.

Іл. 3.2.1. Н. Вергун. Монастирська брама. Печори. 1959. Пап., ретуш, кольор. олів. 21х30. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.2. Н. Вергун. Старе й нове. 1960. Пап., олів. 20,5х28,5. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.3. Н. Вергун. Стара хата. 1960. Пап., олів. 20,5х28,5. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.4. Н. Вергун. Краєвид з хатою. 1960. Пап., олів. 27х38. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.5.Н. Вергун. Село Хатки. 1960. Пап, олів. 28х39. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.6.Н. Вергун. Жінка з граблями (4 постаті). 1966. Пап., ретуш. 49х73. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.7. Н. Вергун. Дорога. 1971. Пап., вугіль, кольор. олів. 12,5х16. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.8. Н. Вергун. Краєвид з білим дахом. 1971. Пап., вугіль, кольор. олів. 12,5х16. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.9. Н. Вергун. Відпочинок у полі. 1971. Пап., олів., кольор. олів. 16,5х20,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.2.10. Н. Вергун. Квіти коло хати. 1972. Пап., олів., кольор. олів. 16,5х20,5. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.11. Н. Вергун. Квіти край вікон. 1972. Пап.,олів.,кольор. олів. 16,5х20,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 3.2.12. Н. Вергун. Автопортрет. 1972. Пап., вугіль, кольор. олів. 60,7х48,8. НХМУ. Світлина НХМУ.

Іл. 3.2.13. Н. Вергун. Обкладинка до повісті-казки Івани Брлич-Мажурич «Дивовижні пригоди малого Хлапича». 1975.

Іл.3.2.14. Н. Вергун. Ілюстрація до повісті-казки Івани Брлич-Мажурич «Дивовижні пригоди малого Хлапича». 1975.

Іл. 3.2.15. Н. Вергун. Ілюстрація до повісті-казки Івани Брлич-Мажурич «Дивовижні пригоди малого Хлапича». 1975.

Іл. 3.2.16. Н. Вергун. Ілюстрація до повісті-казки Івани Брлич-Мажурич «Дивовижні пригоди малого Хлапича». 1975.

Іл. 3.2.17. Н. Вергун. Жінка з граблями. 1983. Пап., ретуш. 28,5х20. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.18. Н. Вергун. Хлібне поле. 1986. Пап., ретуш, кольор. олівец. 49,5х63,5. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.19. Н. Вергун. Заводь надвечір. 1986. Пап., вугіль, кольор. олівець. 20,5х30. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.20. Н. Вергун. Дві хати. 1986. Пап., вугіль, кольор.олів. 20,5х30. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.21. Н. Вергун. Дорога в лісі. 1986. Пап., вугіль, кольор. олів. 20,5х30. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.22. Н. Вергун. Троянди та ягоди. 1989. Пап., олів., кольор. олів. 20,5х30. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.23. Н. Вергун. Лугові квіти. 1991. Пап., вугіль, кольор. олів.. 30х21. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.24. Н. Вергун. Вулиця в Литовці. 1992. Пап., вугіль., кольор. олів. 24,5х32. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.25. Н. Вергун. Верба. 1995. Пап., олів., кольор. олів. 20,5х30. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.26. Н. Вергун. Провулок. 2000. Пап., вугіль, кольор.олів. 20х28. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.27. Н. Вергун. Дорога в лісі. 2000. Пап., вугіль, кольор.олів. 20х28. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.2.28. А. Матісс. Корсиканський пейзаж. Оливи. 1898. П.,о. 38х46. Репродукція з сайту. URL: https://www.instagram.com/theartsmuseum/p/CDD5J7nAiyv/

Іл. 3.3.1. Н. Вергун. Зелені віконниці. 1972. К.,о. 35х50. Місцезнаходження невідоме (за даними альбому творів 2009 р. – Красноградський краєзнавчий музей, не підтверджено на сьогодні). Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.3.2. Н. Вергун. Хата опівдні. 1992. К.,о. 34,5х50. Зібрання В. Грубаря, м. Харків. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.3.3. Н. Вергун. Дівчинка у віночку. 1968. П.,о. 59х59. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко.

Іл.3.3.4. Ф. Кричевський. Три покоління. 1913. Дерево, о. 18,6х49. Сумський художній музей ім. Н. Онацького. Репродукція з сайту. URL: https://artchive.ru/artists/66012~Fedor_Grigor'evich_Krichevskij/works/492639~Tri_vozrasta

Іл. 3.3.5. О. Мурашко. Селянська родина. 1914. П.,о. 140х136,5. НХМУ. Репродукція з сайту. URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/smert-murashka-khto-i-za-shcho-vbiv-ukrayinskogo-khudozhnika/

Іл. 3.3.6. Н. Вергун. Осокори. 1960. П. на к., о. 25х18. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.3.7. Н. Вергун. Осокоровий шум. 1976. П. на к., о. 22х19,5. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.3.8. Н. Вергун. Бір. 1978. П. на к., о. 30,5х22. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 3.3.9. Н. Вергун. Літній дощ. 1969. П., о. 225х206. НХМУ. Світлина НХМУ.

Ілюстрації до Розділу 4

ТВОРИ НАТАЛІ ВЕРГУН В МУЗЕЙНИХ ТА ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЯХ

Іл. 4.1.1. Н. Вергун. Цибуля. Етюд. 2003. П.на к., о. 22 х 36,5. ХХМ. Скан-копія з альбому творів Н. Вергун [12].

Іл. 4.1.2. Н. Вергун. Сестрички. Етюд. 1960. П. на к., о. 37,5х33. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 4.1.3. Н. Вергун. Перед виставою. Етюд. 1968. К., о. 48х70. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 4.1.4. Н. Вергун. Дівчинка в рожевому платті. Етюд. 1955. К., о. 49х34. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 4.1.5. Н. Вергун. Дівчинка з кісками. Етюд. 1960. П. на к., о. 56х41,5. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 4.1.6. Н. Вергун. Валя Любарець.1968. П.,о. 68х49. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 4.1.7. Н. Вергун. Портрет В. Гонтарова. Ескіз. 1985. П. на к.,о. 33,5х24. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 4.1.8. Н. Вергун. Портрет. Т. Скрипник. Ескіз. 1985. П. на к.,о. 28х24. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 4.1.9. Н. Вергун. Портрет Ю. Головаша. Ескіз. 1985. П. на к.,о. 25,5х26. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

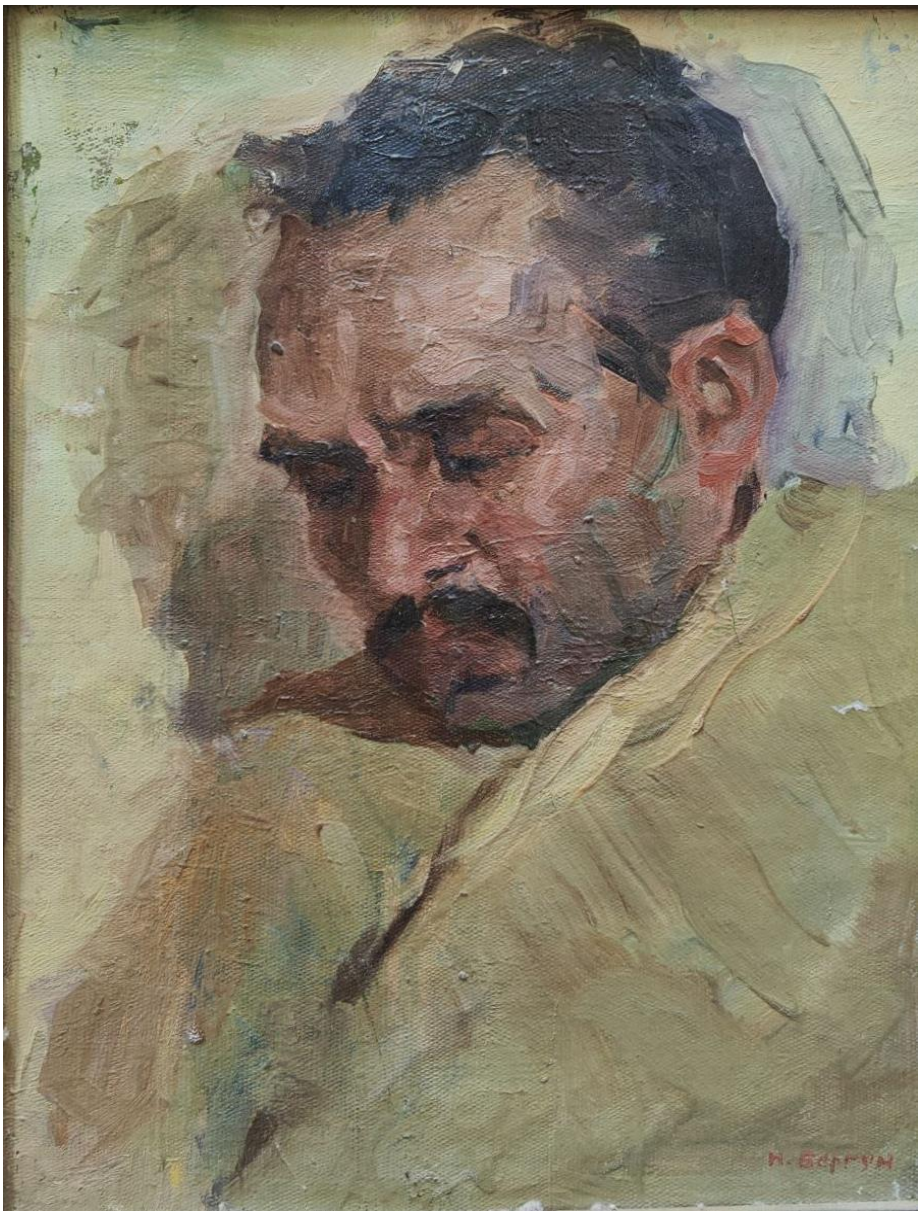
Іл. 4.1.10. Н. Вергун. Портрет В. Куликова. Ескіз. 1985. П. на к., о. 32х24. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

Іл. 4.1.11. Н. Вергун. Портрет художника Ю. Головаша. 1986. П.,о. 70х71. Передано в дар ХХМ 05.11.2024 з особистого архіву Н. Вергун. Світлина Л. Гудзієнко. Публікується вперше.

ДОДАТОК В. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



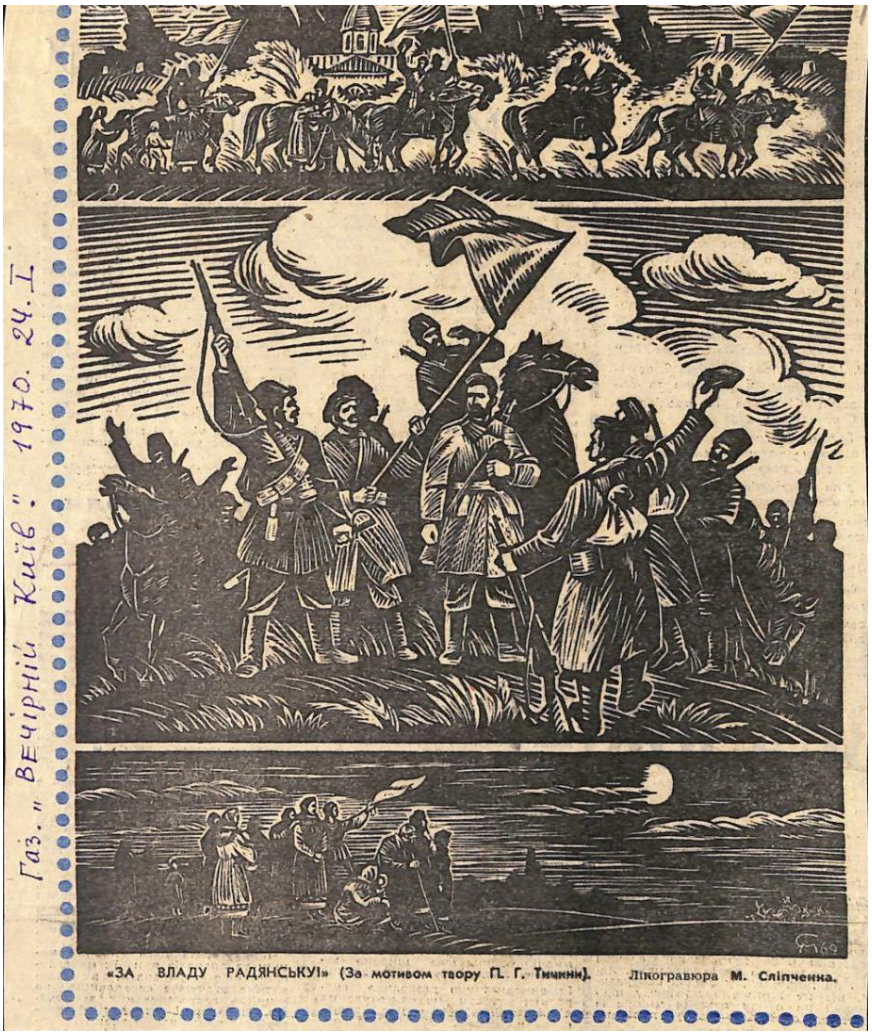
Іл. 2.2.1. Н. Вергун. Автопортрет з батьком. 1969. 100х120.



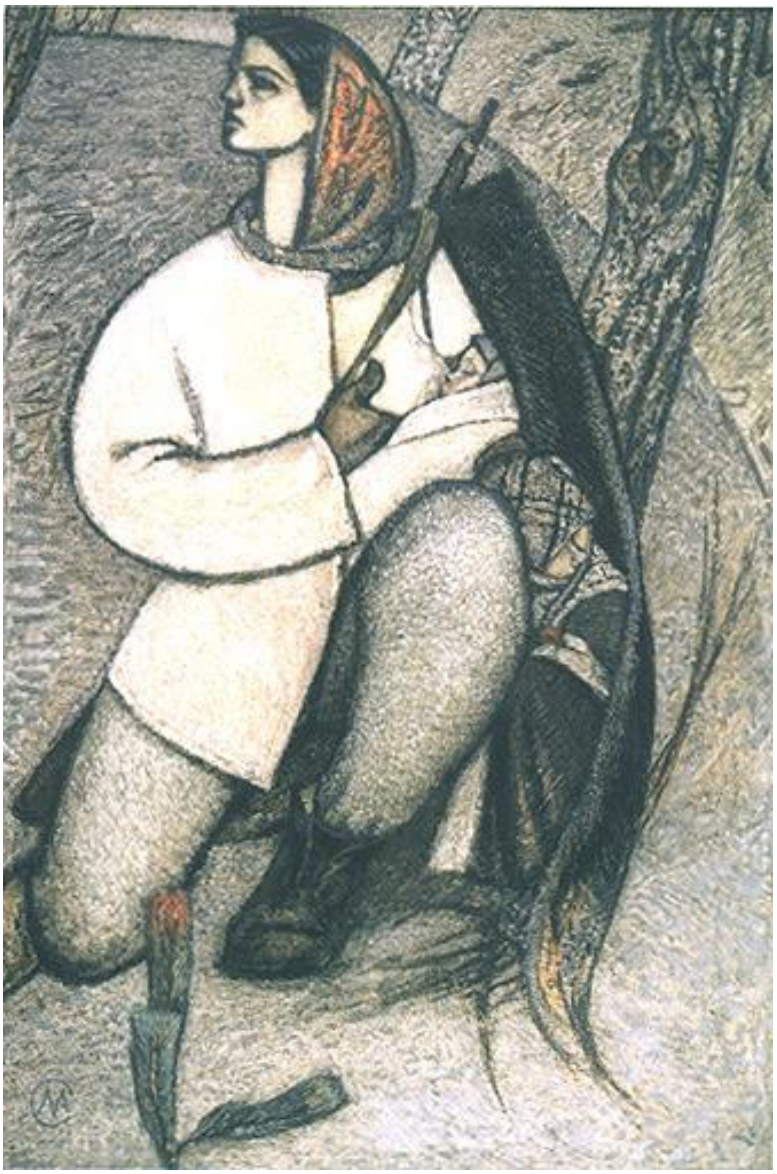
Іл. 2.2.2. Н. Вергун. Портрет батька.
1957. 40х30. Публікується вперше.



Іл.2.2.3. Н. Вергун. Іван Вирган у Литовці.
1968. 73х88. Публікується вперше.



Іл. 2.2.4. М.С. Сліпченко. За владу радянську!
Лінограв'юра. Фотокопія.



Іл. 2.2.5. М.С. Сліпченко. Горлиця. 1967. 149,5х101.



Іл. 2.2.6. М.С. Сліпченко. Над Дніпром. Етюд.



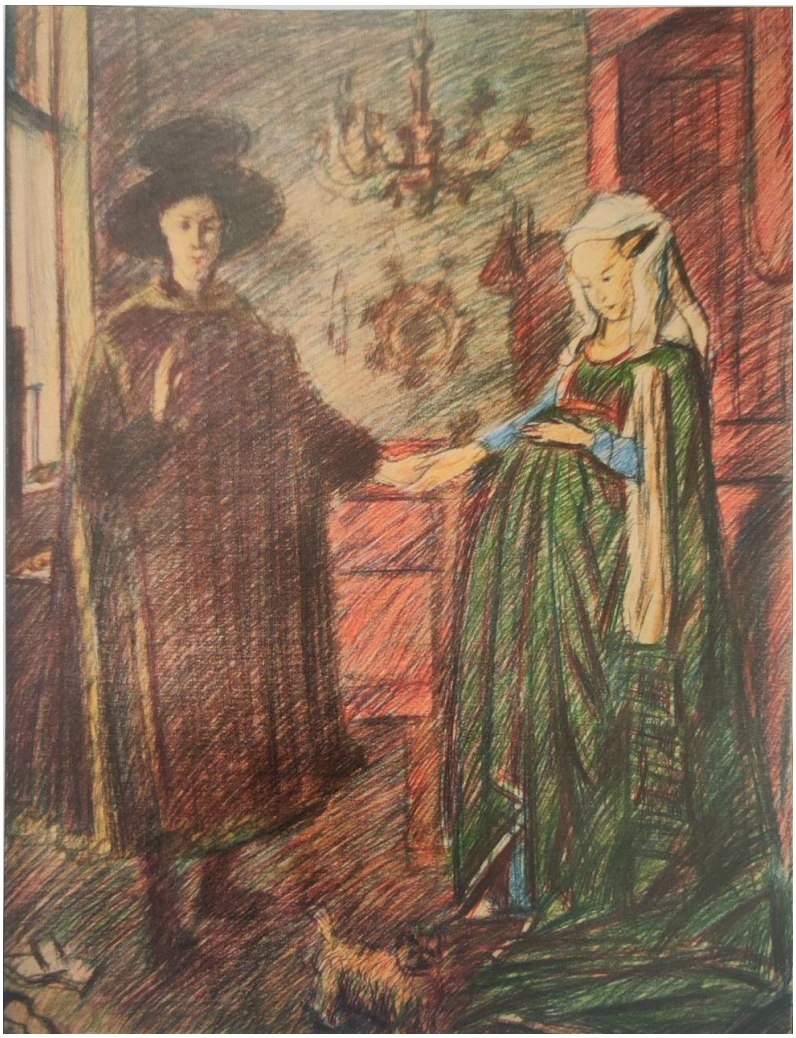
Іл .2.2.7. Н. Вергун. У лісопарку. Етюд. 1952. 36,5х26,5.



Іл.2.2.8. Н. Вергун. У корчмі.

Копія з А. Броувера.

1979. 30х41,5. Публікується вперше.



Іл. 2.2.9. Н. Вергун. Подружжя Арнольфіні
Копія з Яна ван Ейка.
1980. 59х44.



Іл. 2.2.10. Н. Вергун. Сніданок.
Копія з Д. Веласкеса.
1979. 20,5х16,5. Публікується вперше.



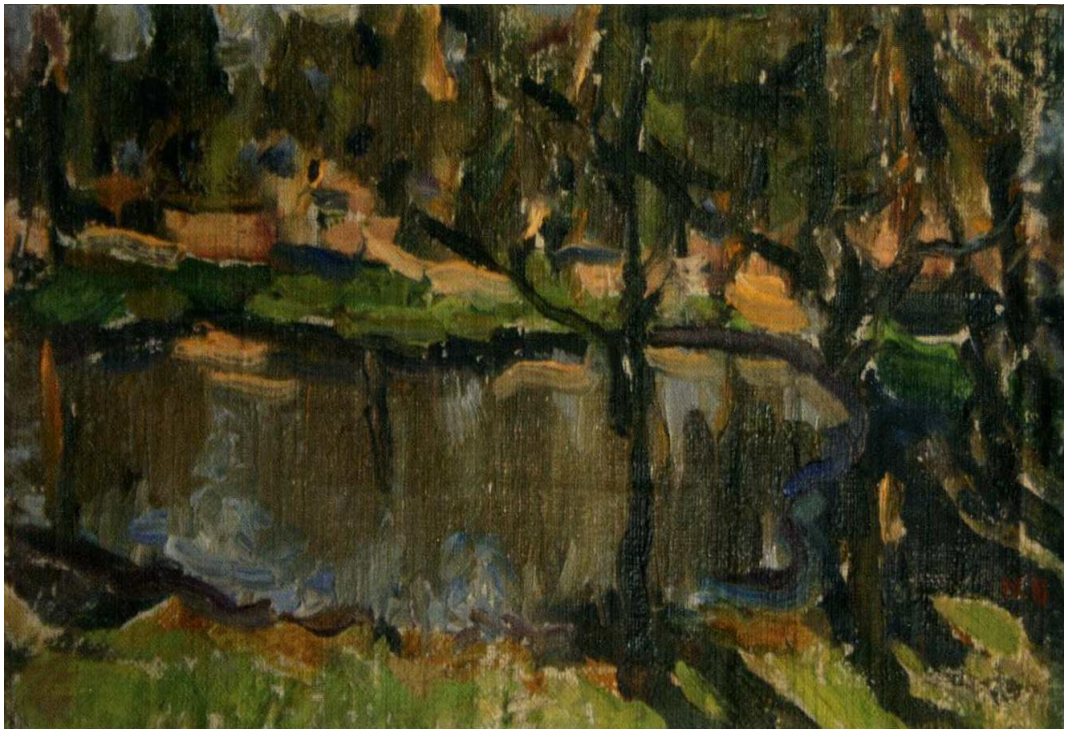
Іл. 2.2.11. Н. Вергун. Ель Бобо дель Коріа.
Копія з Д. Веласкеса.
1979. 20,5х16,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.1. Н. Вергун. Ранок. Етюд. 1957. 22,5х27.



Іл. 3.1.2. Н. Вергун. Вечір на цілині. Етюд. 1958. 22х35.



Іл. 3.1.3. Н. Вергун. Лісове озеро. Етюд. 1960. 15,5х26,5.



Іл. 3.1.4. Н. Вергун. Заводь Ворскли вітряного дня.
Етюд. 1960. 29,5х43.



Іл. 3.1.5. Н. Вергун. Краєвид. Етюд. 1971. 19х22.



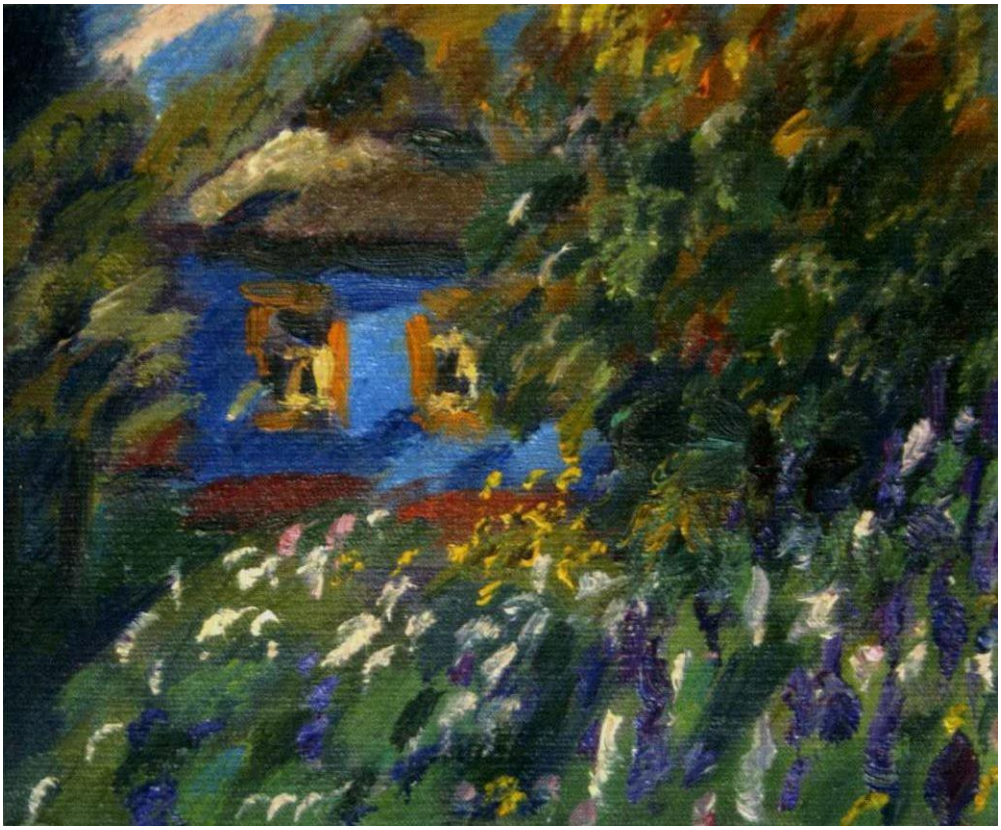
Іл. 3.1.6. Н. Вергун. Квіти коло хати. Етюд. 1972. 35х50.



Іл. 3.1.7. Н. Вергун. Узлісся. (Вид на село Литовка).
Етюд. 1972. 35х50.



Іл. 3.1.8. Н. Вергун. Спека.
Етюд. 1978. 21,5х24.



Іл. 3.1.9. Н. Вергун. Голуба хатка.

Етюд. 1978. 21,5х25.



Іл. 3.1.10. Поле. Етюд. 1978. 25х31.



Паломницька поїздка до Львова на Великдень. 7 квітня 1991 р.
Фото Леоніда Логвиненка

Іл. 3.1.11. Леонід Логвиненко. Паломницька поїздка до Львова на Великдень. 1991.



Іл. 3.1.12. Н. Вергун. У полі. 1994. 110х110.



Іл. 3.1.13. Н. Вергун. Повернення з косовиці.
1993. 137х140.



Іл. 3.1.14. Н Вергун. Повернення з поля.
1995. 140х150.



Іл. 3.1.15. Н. Вергун. Мальви.

1996. 180х137.



Іл. 3.1.16. Н. Вергун. Сарай надвечір.

Етюд. 2010. 35,5х49,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.17. Н. Вергун. Літня кухня.

Етюд. 2018. 40х50. Публікується вперше.



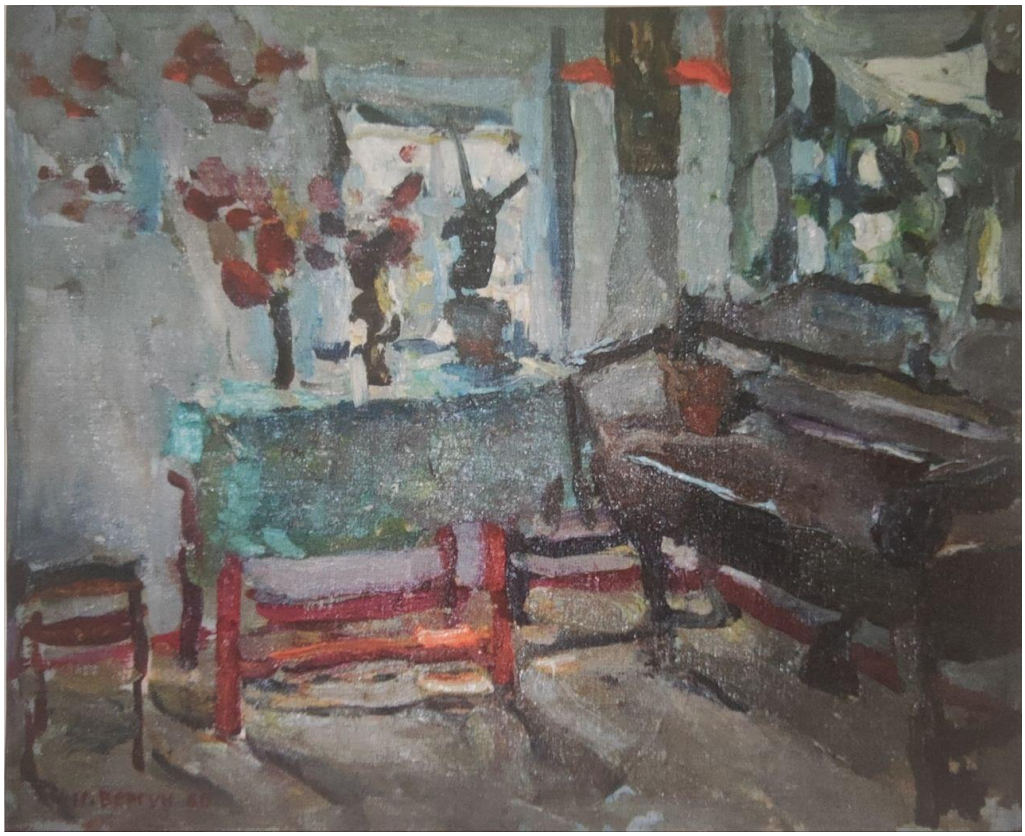
Іл. 3.1.18. Н. Вергун. Сараї (Дахи).

Етюд. 2018. 22,5х46,5. Публікується вперше.



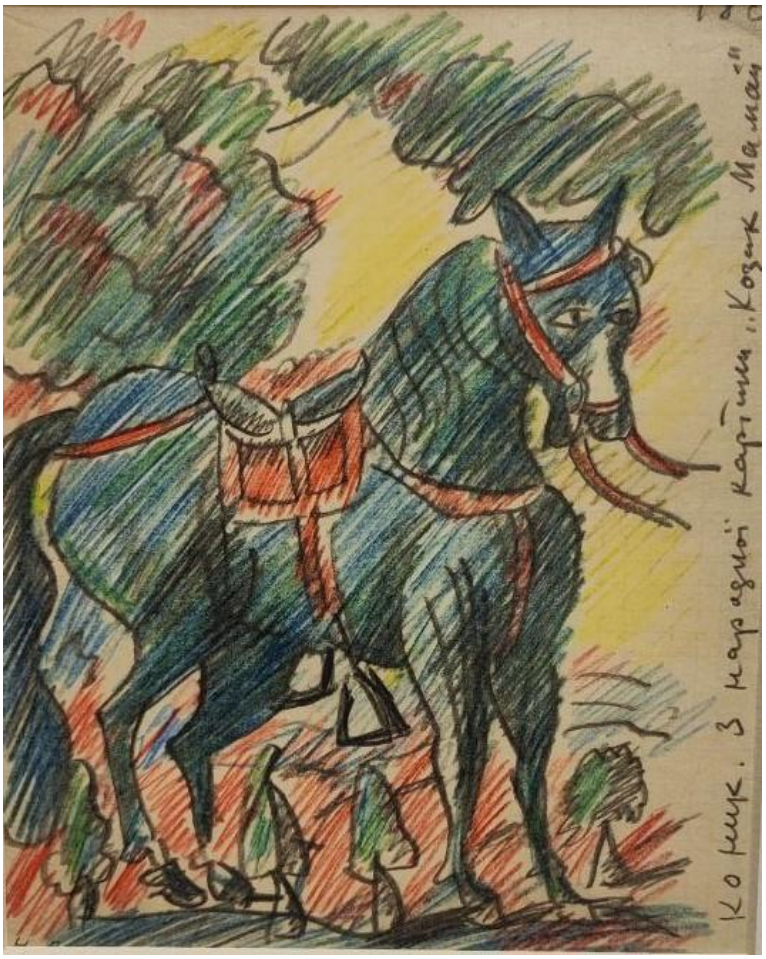
Іл. 3.1.19. Н . Вергун. Синя хата.

Етюд. 2018. 47х47. Публікується вперше.

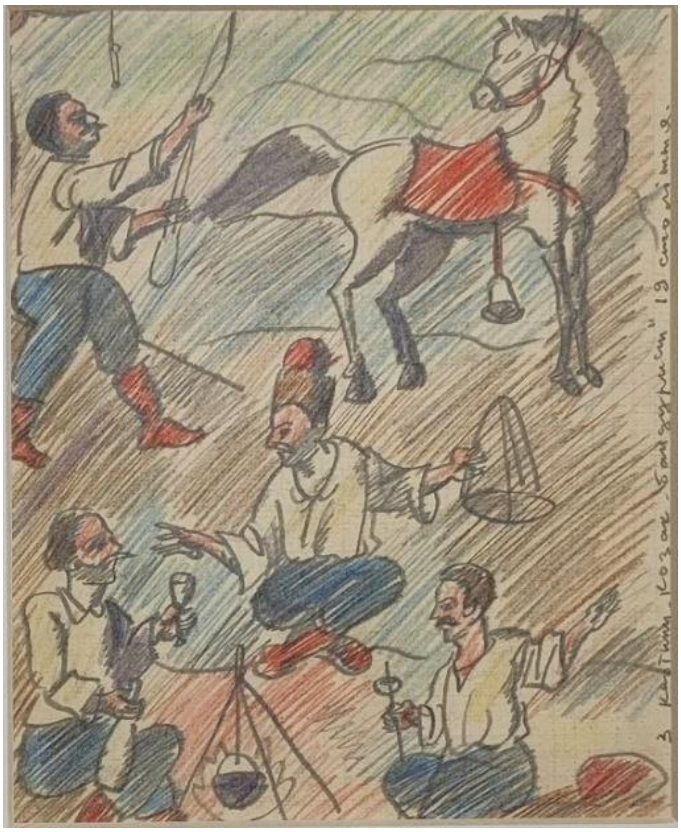


Іл. 3.1.20. Н. Вергун. Інтер’єр української хати.

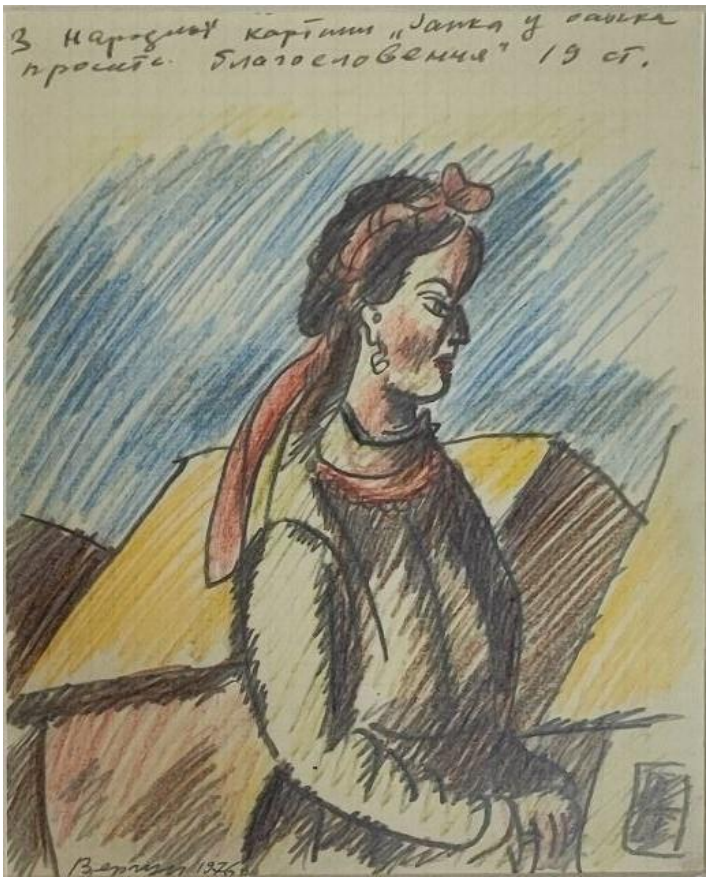
Етюд. 1960. 35х42,5.



Іл. 3.1.21. Н. Вергун. Коник.
Копія фрагменту з народної картини «Козак Мамай».
1976. 20,5х16,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.22. Н. Вергун. Сцена біля вогню.
Копія фрагменту з народної картини «Козак-бандурист».
1976. 20,5х16,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.23. Н. Вергун. Гапка.
Копія фрагменту з народної картини
«Гапка просить благословення в батька».
1976. 20,5х16,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1. 24. Н. Вергун. Жнива.
Копія фрагменту з народної картини.
1976. 20,5х16,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.25. Н. Вергун. Страшний суд.
Копія фрагменту з ікони «Страшний суд» XVI ст.
1976. 20,5х16,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.26. Н. Вергун. На ярмарку в Яреськах.
1957. 28,5х39,5.



Іл. 3.1.27. Н. Вергун. Розмова.
1950-ті роки. 20,5х28,5.



Іл. 3.1.28. Н. Вергун. Мажуть хату.
1960. 29х39,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.29. Н. Вергун. Кераміка.

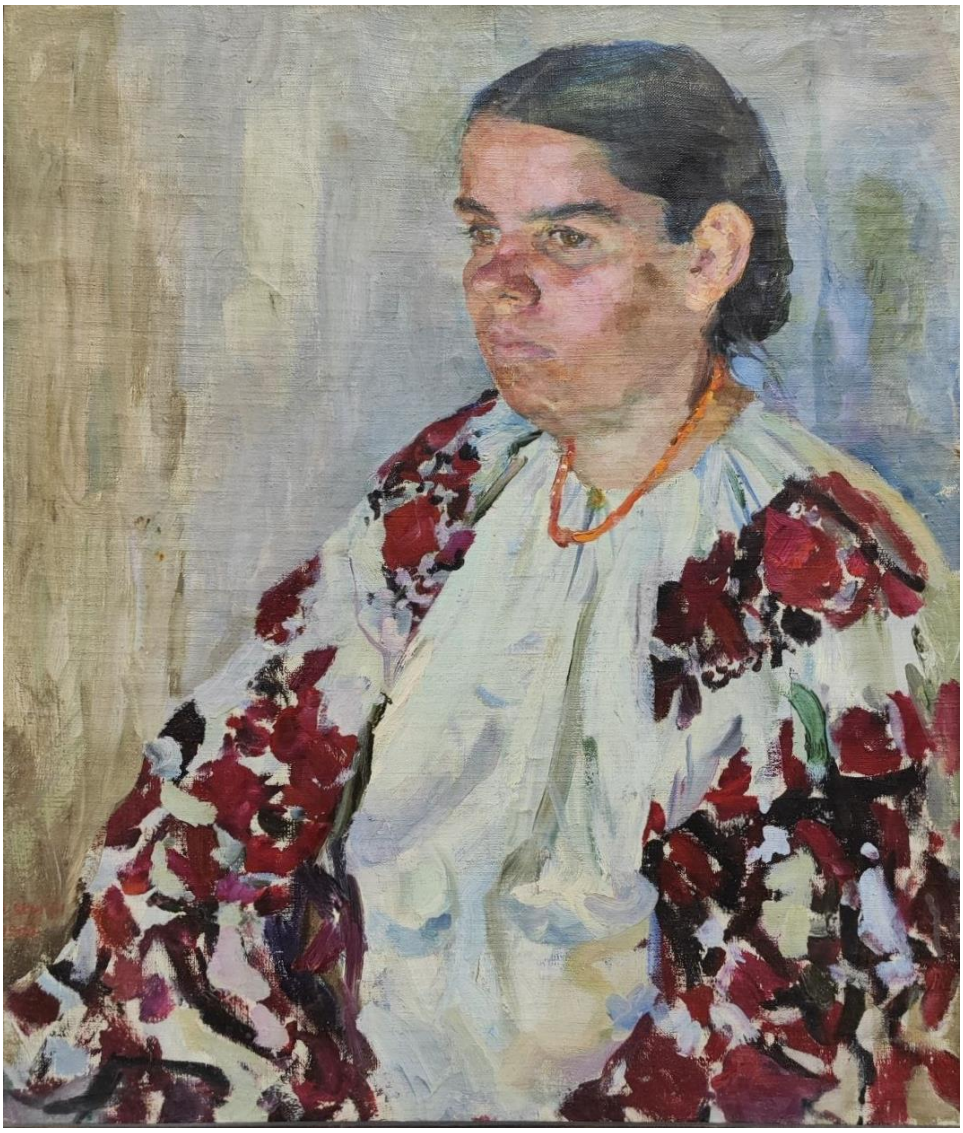
Натюрморт. 1981. 40х50.



Іл. 3.1.30. Н. Вергун. Кераміка. Натюрморт.
Етюд. 1981.



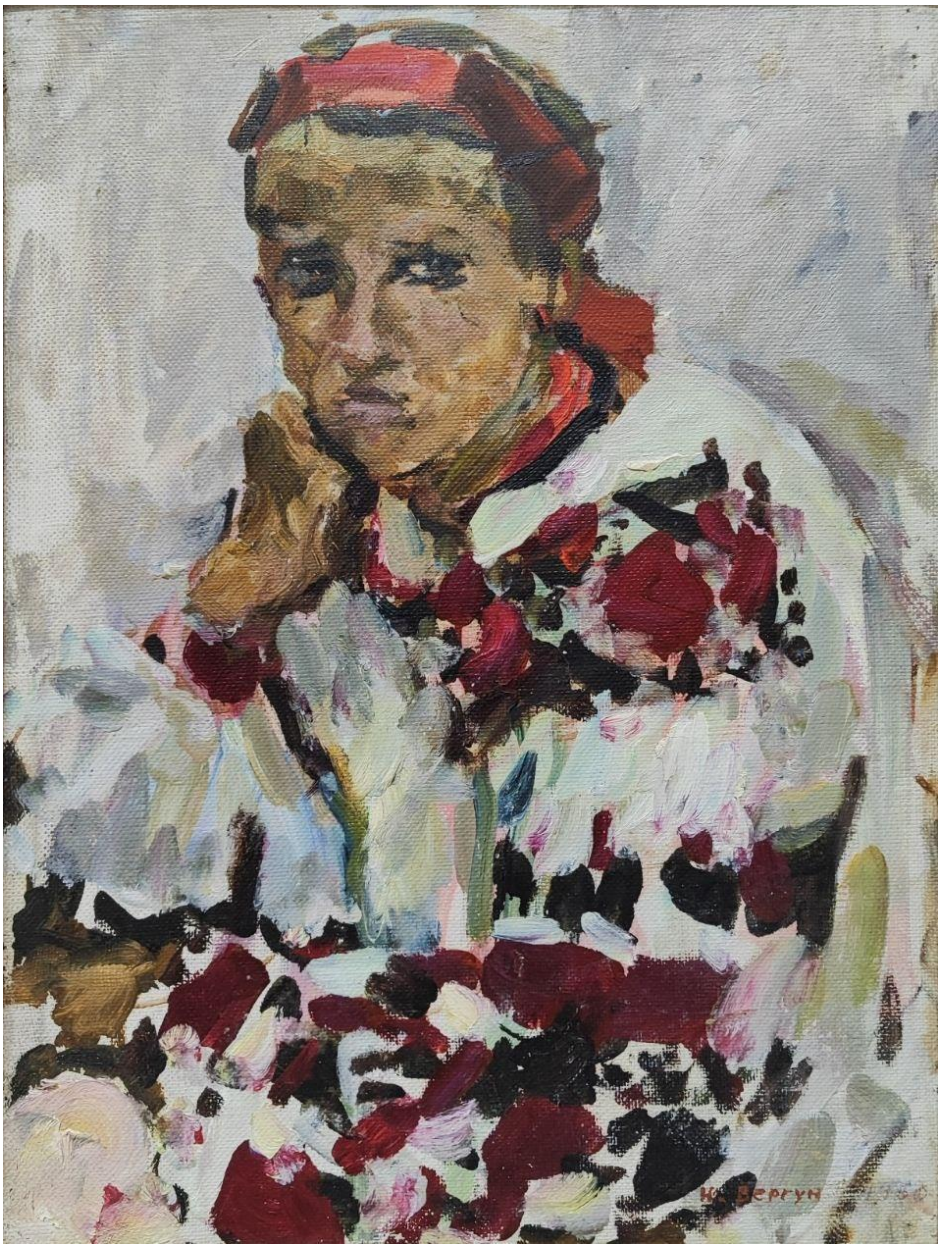
Іл. 3.1.31. Н. Вергун. Українська кераміка.
1982. 50х64.



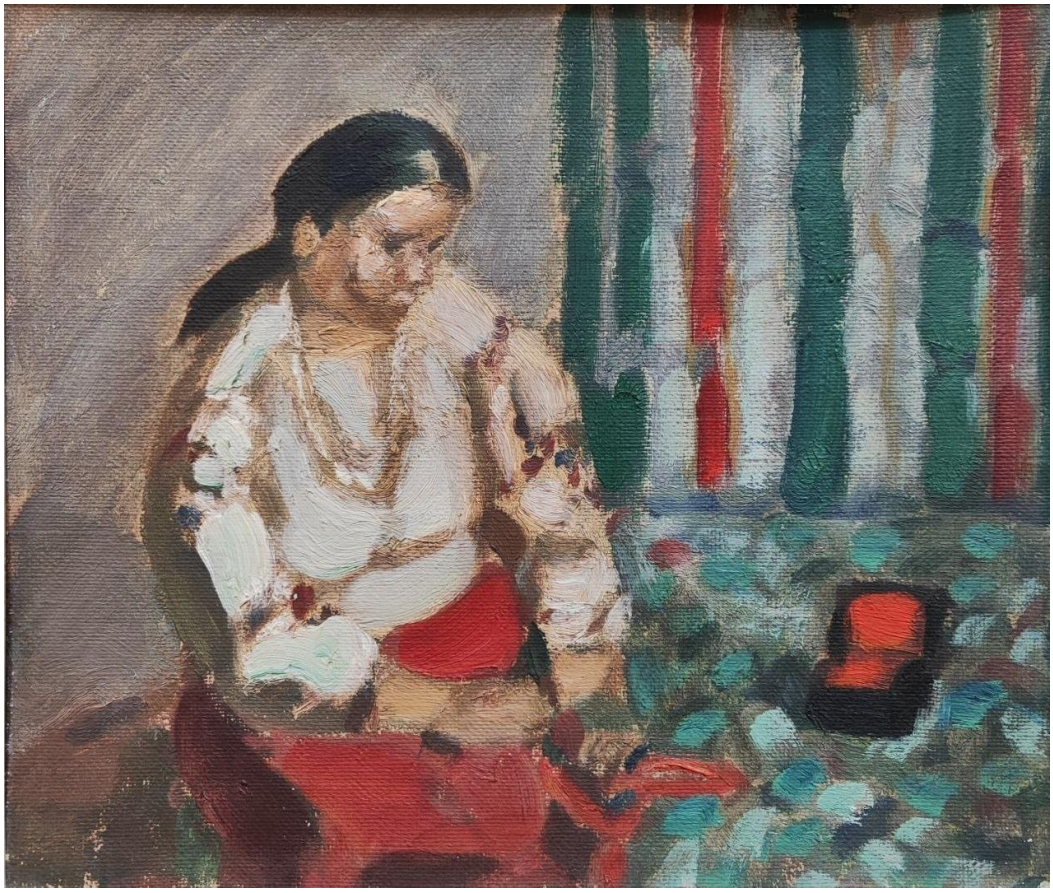
Іл. 3.1.32. Н. Вергун. Портрет сестри у вишитій сорочці.
1960. 69х59. Публікується вперше.



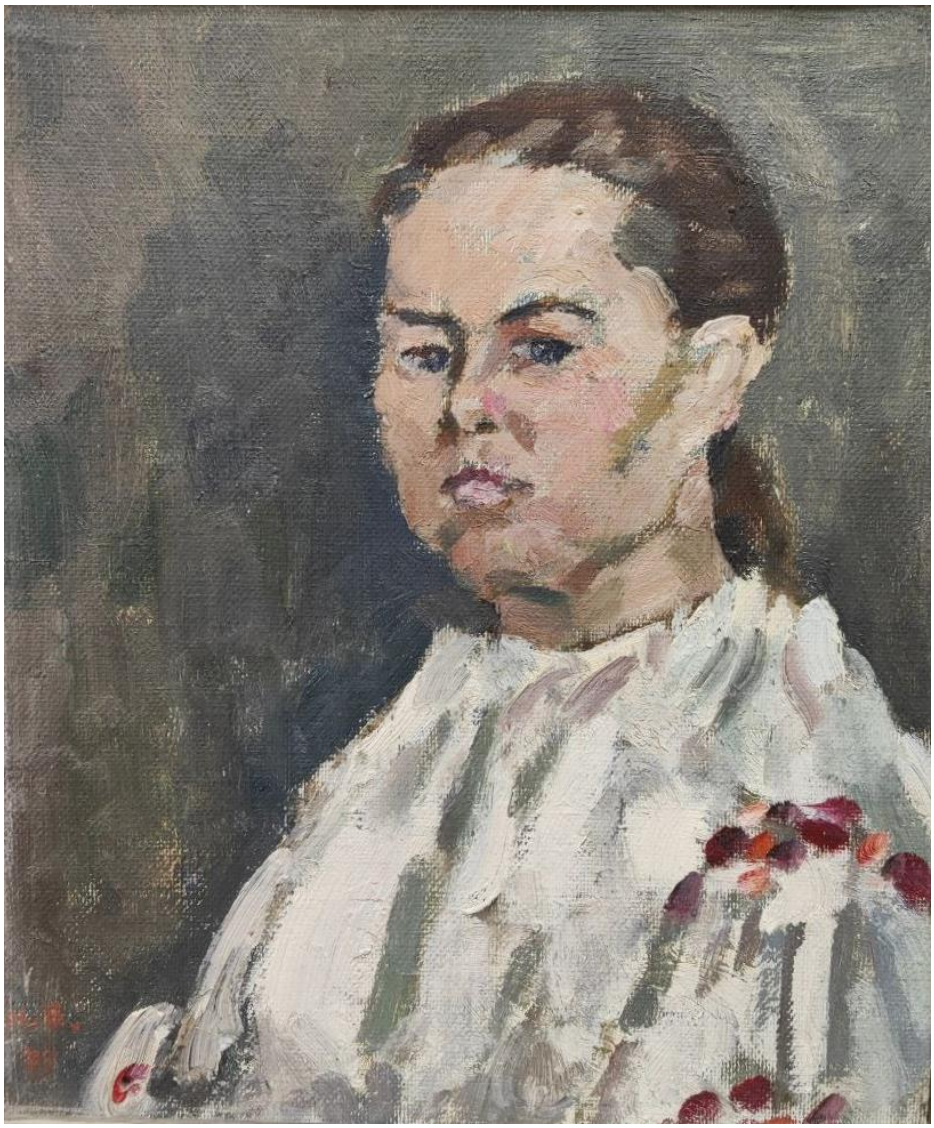
Іл. 3.1.33. Н. Вергун. Перед виставою.
1968. 80х80. Публікується вперше.



Іл. 3.1.34. Н. Вергун. Дівчина в українській сорочці.
1960. 49х37. Публікується вперше.



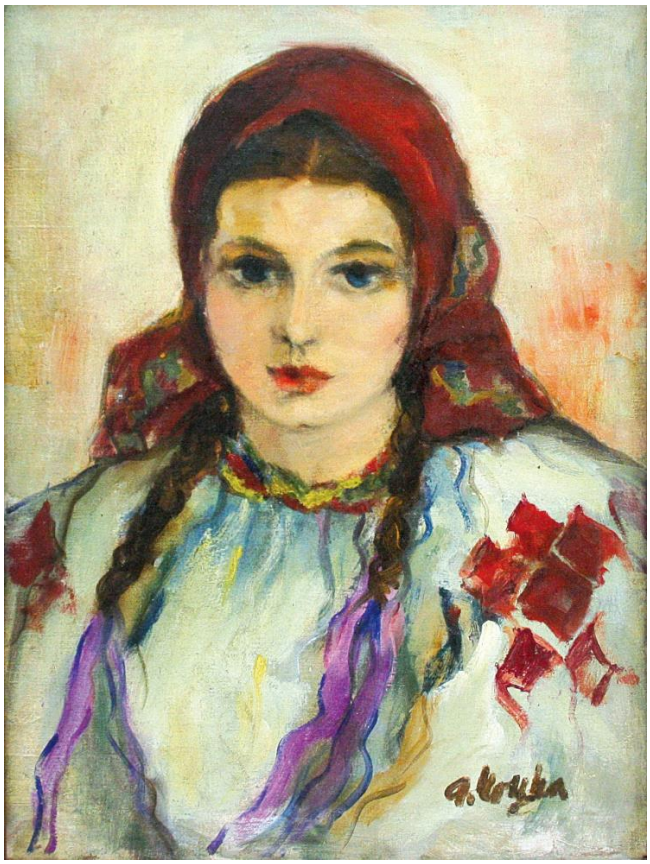
Іл. 3.1.35. Н. Вергун. Леся в українському вбранні.
Етюд. 1977. 30х33. Публікується вперше.



Іл. 3.1. 36. Н. Вергун. Автопортрет в українській сорочці.
1977. 36х30,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.37. А. Коцка. Дівчина. 1955. 80х100.



Іл.3.1.38. А. Коцка. Верховинська дівчина.

1930-ті. 65х49,5.



Іл. 3.1.39. А. Коцка. Дівчина у кептарику. 1930-ті.



Іл. 3.1.40. Т. Яблонська. З батьком. 1962.159х198.



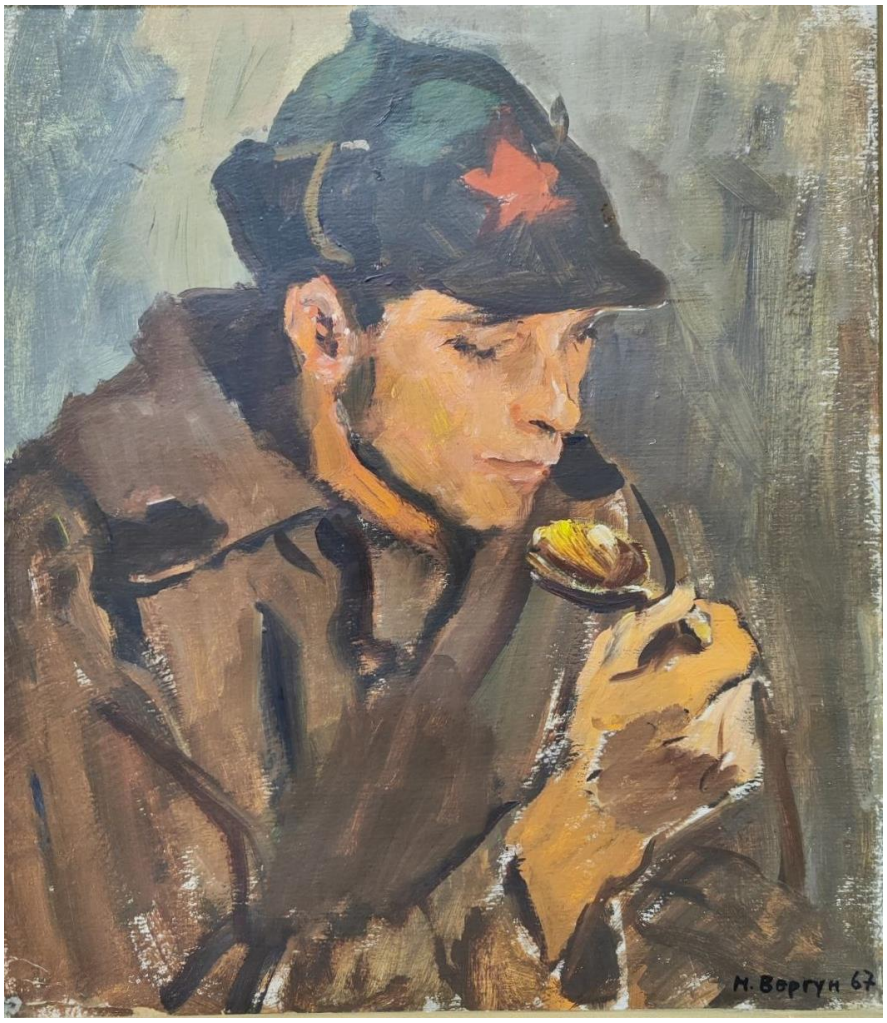
Іл. 3.1.41. Т. Яблонська. Наречена. 1966.



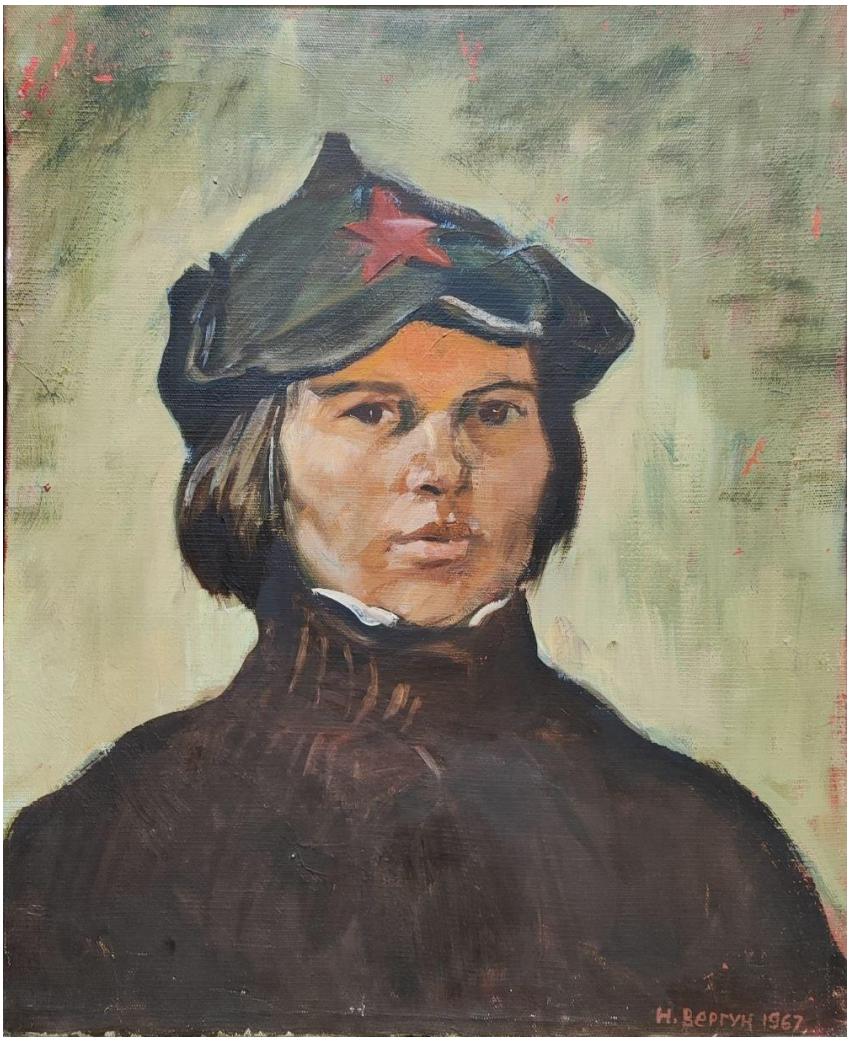
Іл. 3.1.42. Т. Яблонська. Весілля. 1964. 200х260.



Іл. 3.1.43. Н. Вергун. Свої.1967.



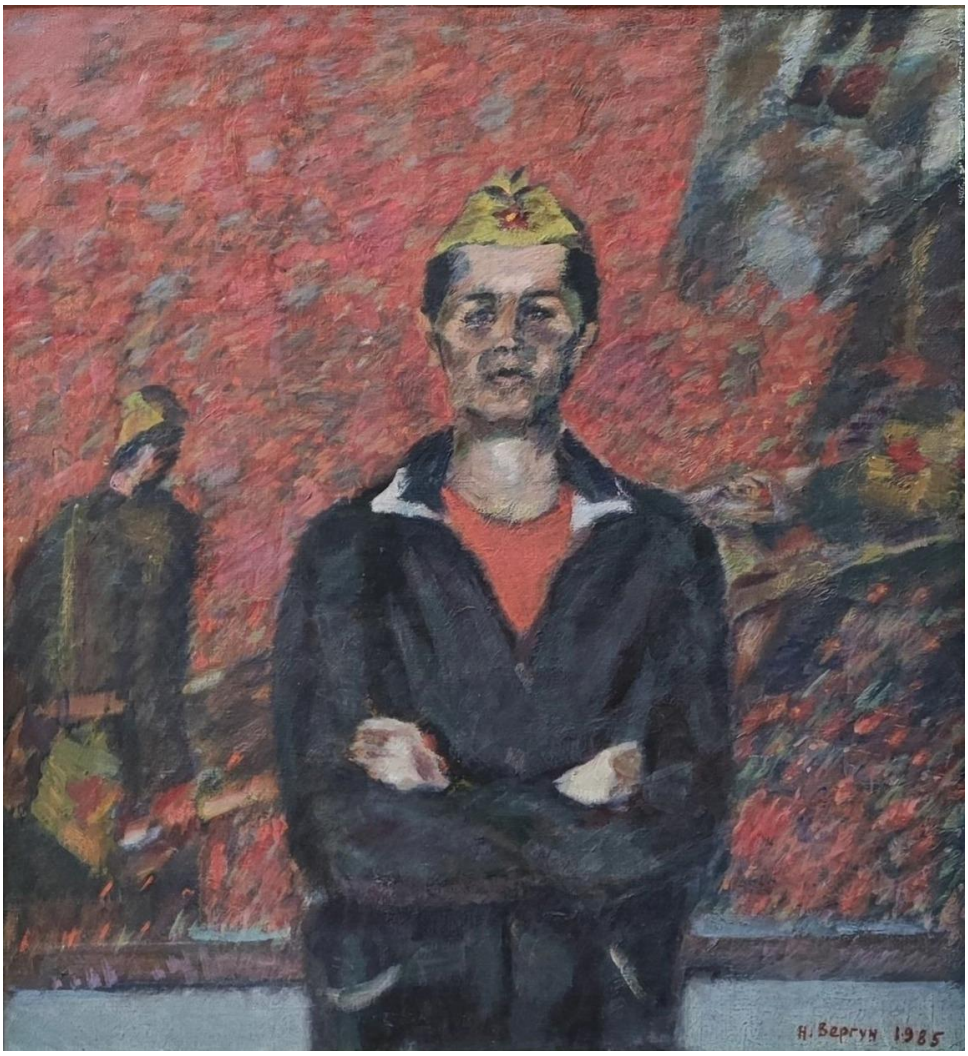
Іл. 3.1.44. Н. Вергун. Будьоновець.
Етюд до картини «Свої».
1967. 56,5х49,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.45. Н. Вергун. Автопортрет в будьонівці.
Етюд до картини «Свої».
1967. 54,5х44,5. Публікується вперше.



Іл. 3.1.46. Т. Яблонська. Ворог наближається. 1944. 109,5х227.



Іл. 3.1.47. Н. Вергун. Автопортрет.
Ескіз до картини «Безсмертя».
1985. 97х90. Публікується вперше.



Іл. 3.1.48. Н. Вергун. Вродило! 1969. 215х205.



Іл. 3.1.49. Н. Вергун. Жоржини. 1969. 248х190.



Іл. 3.1.50. Н. Вергун. Вдячна земля. 1969. 238х203.



Іл. 3.1.51. Н. Вергун. Вечеря хліборобів. 1984. 170х170.



Іл. 3.1.52. Н. Вергун. Квітень. 1970. 100х120.



Іл. 3. 1.53. Н. Вергун. Вересень.1982. 84х111.



Іл. 3.1.54. Н. Вергун. Жовтень.1982. 84х111.



Іл. 3.2.1.Н. Вергун. Монастирська брама. Печори.
1959. 21х30.



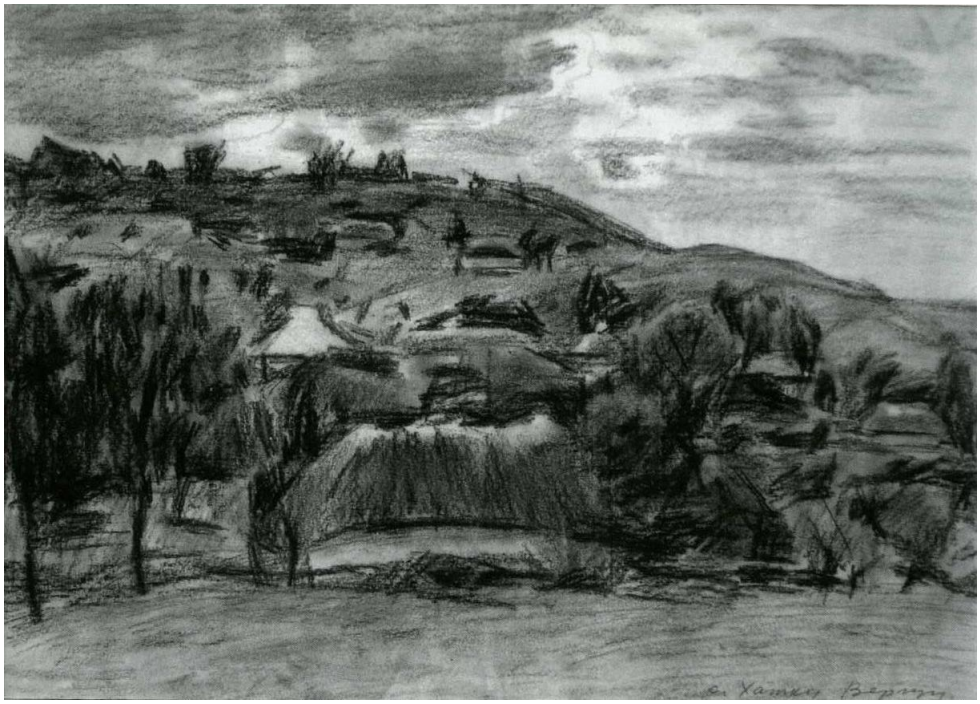
Іл. 3.2.2. Н. Вергун. Старе й нове.
1960. 20,5х28,5.



Іл. 3.2.3. Н. Вергун. Стара хата.
1960. 20,5х28,5.



Іл. 3.2.4. Н. Вергун. Краєвид з хатою.
1960. 27х38.



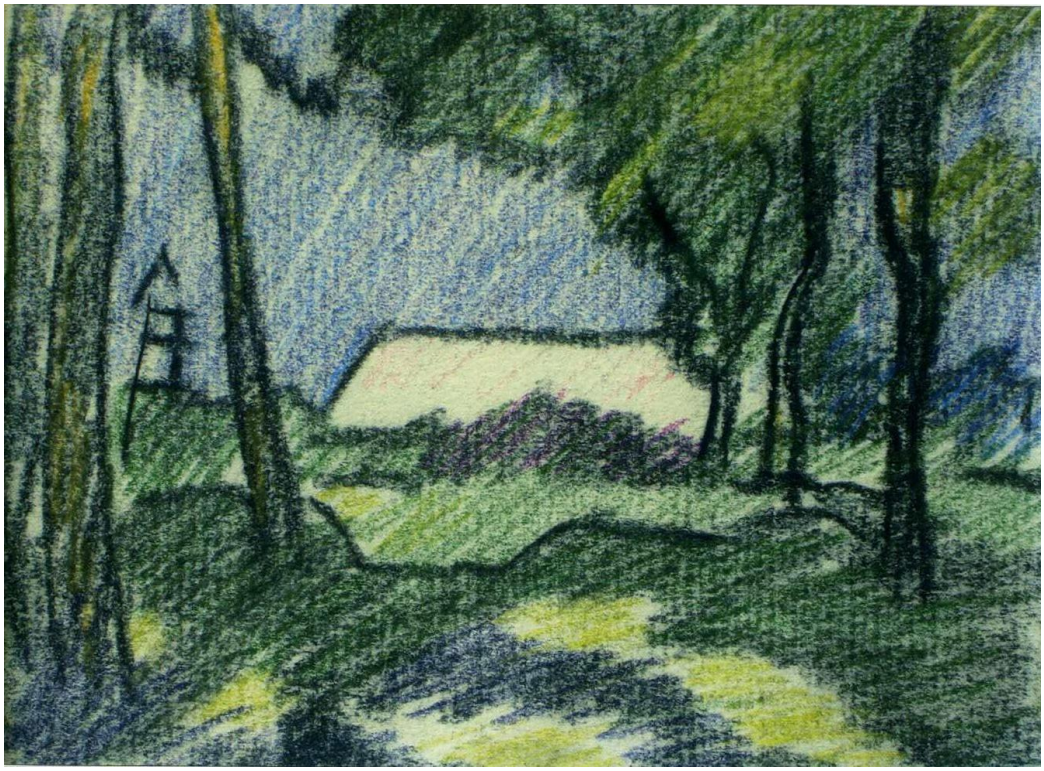
Іл. 3.2.5. Н. Вергун. Село Хатки.
1960. 28х39.



Іл. 3.2.6. Н. Вергун. Жінка з граблями (4 постаті).
1966. 49х73.



Іл. 3.2.7. Н. Вергун. Дорога.
1971. 12,5х16.



Іл. 3.2.8. Н. Вергун. Краєвид з білим дахом.
1971. 12,5х16.



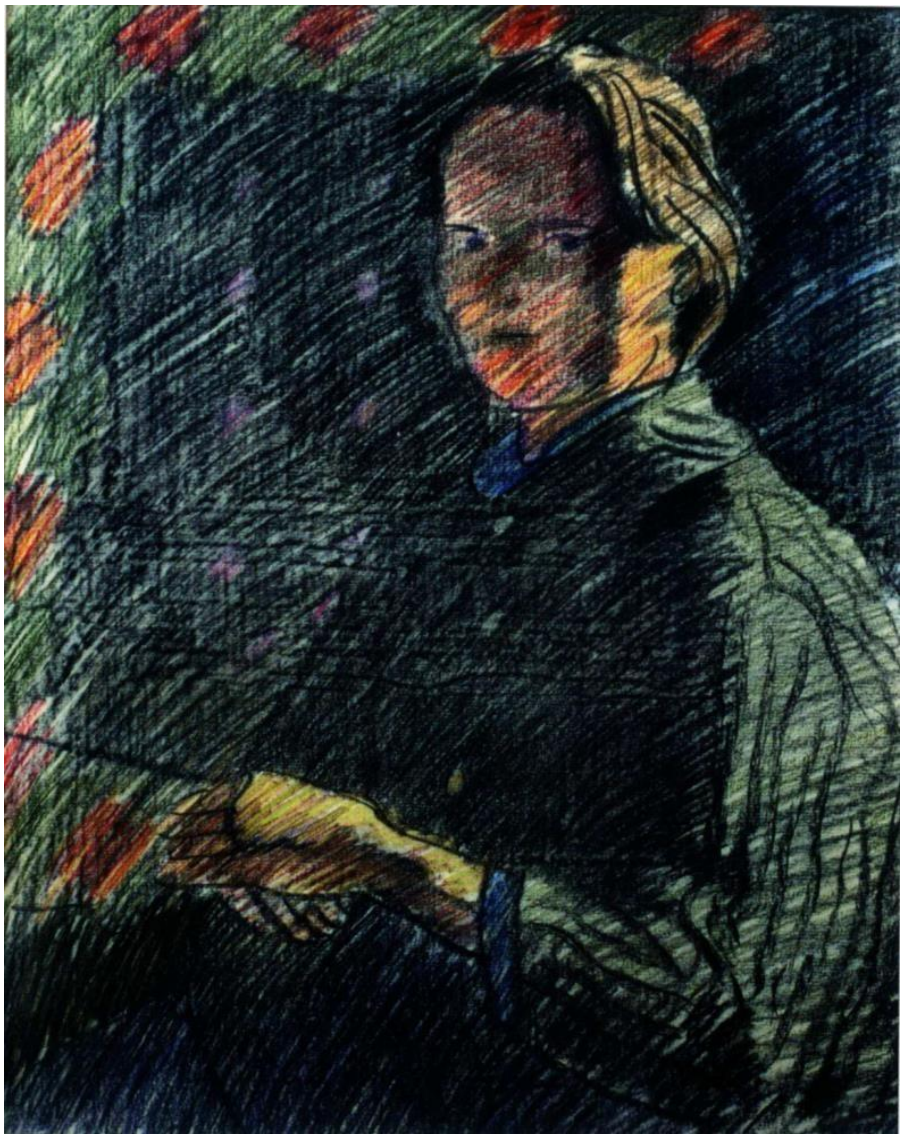
Іл. 3.2.9. Н. Вергун. Відпочинок у полі.
1971. 16,5х20,5. Публікується вперше.



Іл. 3.2.10. Н. Вергун. Квіти коло хати.
1972. 16,5х20,5.



Іл. 3.2.11. Н. Вергун. Квіти край вікон.
1972. 16,5х20,5. Публікується вперше.



Іл. 3.2.12. Н. Вергун. Автопортрет.
1972. 60,7х48,8.



Іл. 3.2.13. Н. Вергун. Обкладинка до повісті-казки
Івани Брлич-Мажурич
«Дивовижні пригоди малого Хлапича». 1975.



Іл.3.2.14. Н. Вергун. Ілюстрація до повісті-казки
Івани Брлич-Мажурич
«Дивовижні пригоди малого Хлапича». 1975.



Іл. 3.2.15. Н. Вергун. Ілюстрація до повісті-казки
Івани Брлич-Мажурич
«Дивовижні пригоди малого Хлапича». 1975.



Іл. 3.2.16. Н. Вергун. Ілюстрація до повісті-казки
Івани Брлич-Мажурич
«Дивовижні пригоди малого Хлапича». 1975.



Іл. 3.2.17. Н. Вергун. Жінка з граблями.
1986. 28,5х20.



Іл. 3.2.18. Н. Вергун. Хлібне поле.
1986. 49,5х63,5.



Іл. 3.2.19. Н. Вергун. Заводь надвечір.
1986. 20,5х30.



Іл. 3.2.20. Н. Вергун. Дві хати.

1986. 20,5х30.



Іл. 3.2.21. Н. Вергун. Дорога в лісі.
1986. 20,5х30.



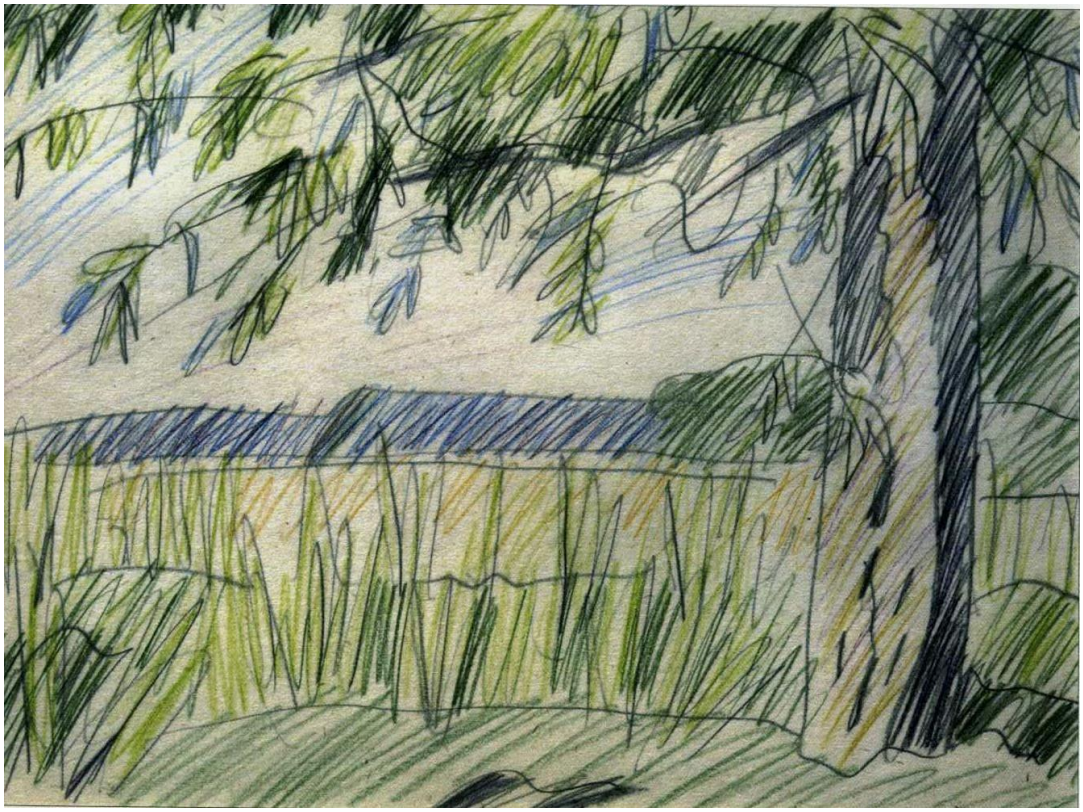
Іл. 3.2.22. Н. Вергун. Троянди та ягоди.
1989. 20,5х30.



Іл. 3.2.23. Н. Вергун. Лугові квіти.
1991. 30х21.



Іл. 3.2.24. Н. Вергун. Вулиця в Литовці.
1992. 24,5х32.



Іл. 3.2.25. Н. Вергун. Верба.

1995. 20,5х30.



Іл. 3.2.26. Н. Вергун. Провулок.
2000. 20х28.



Іл. 3.2.27. Н. Вергун. Дорога в лісі.
2000. 20х28.



Іл. 3.2.28. А. Матісс. Корсиканський пейзаж. Оливи.

1898. 38х46.



Іл. 3.3.1. Н. Вергун. Зелені віконниці.

Етюд. 1972. 35х50.



Іл. 3.3.2. Н. Вергун. Хата опівдні.
1992. 34,5х50.



Іл. 3.3.3. Н. Вергун. Дівчинка у віночку.
1968. 59х59.



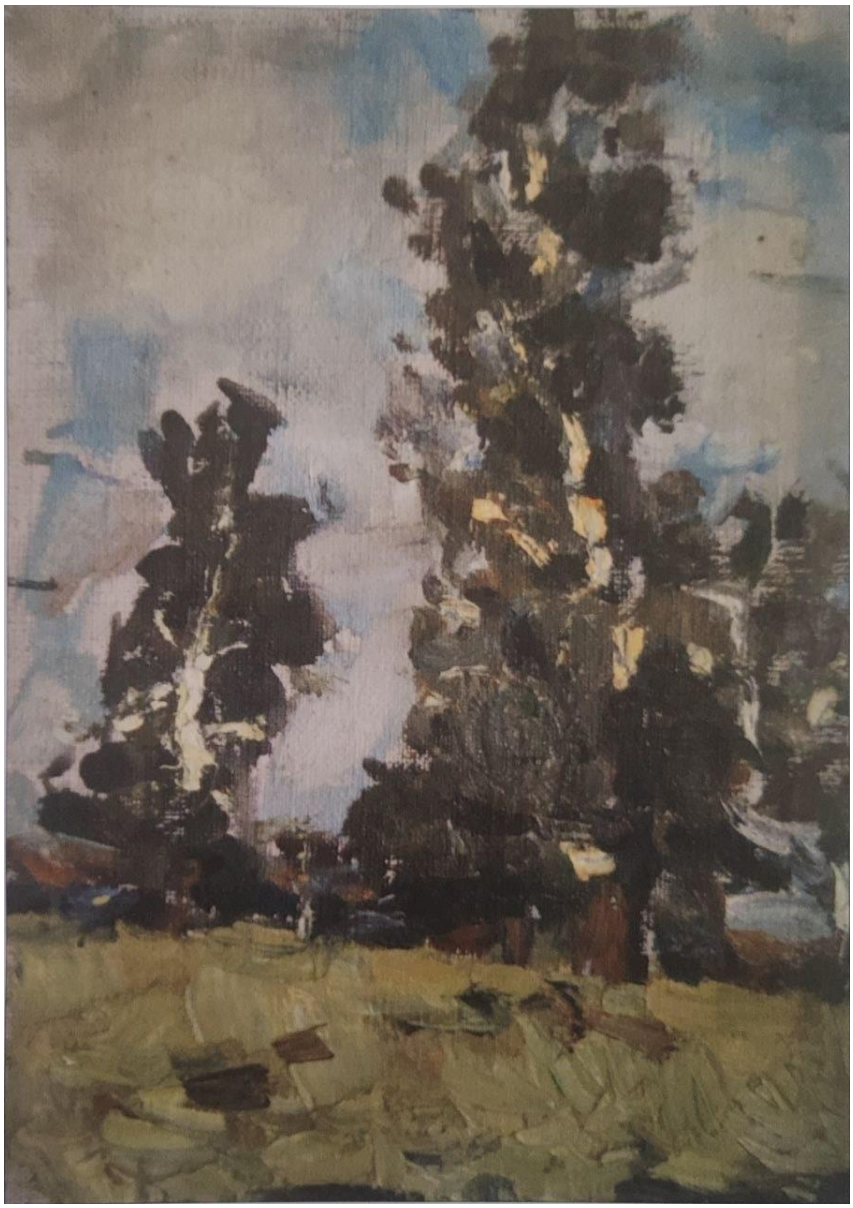
Іл. 3.3.4. Ф. Кричевський. Три покоління.

1913. 18,6х49.



Іл.3.3.5. О. Мурашко. Селянська родина.

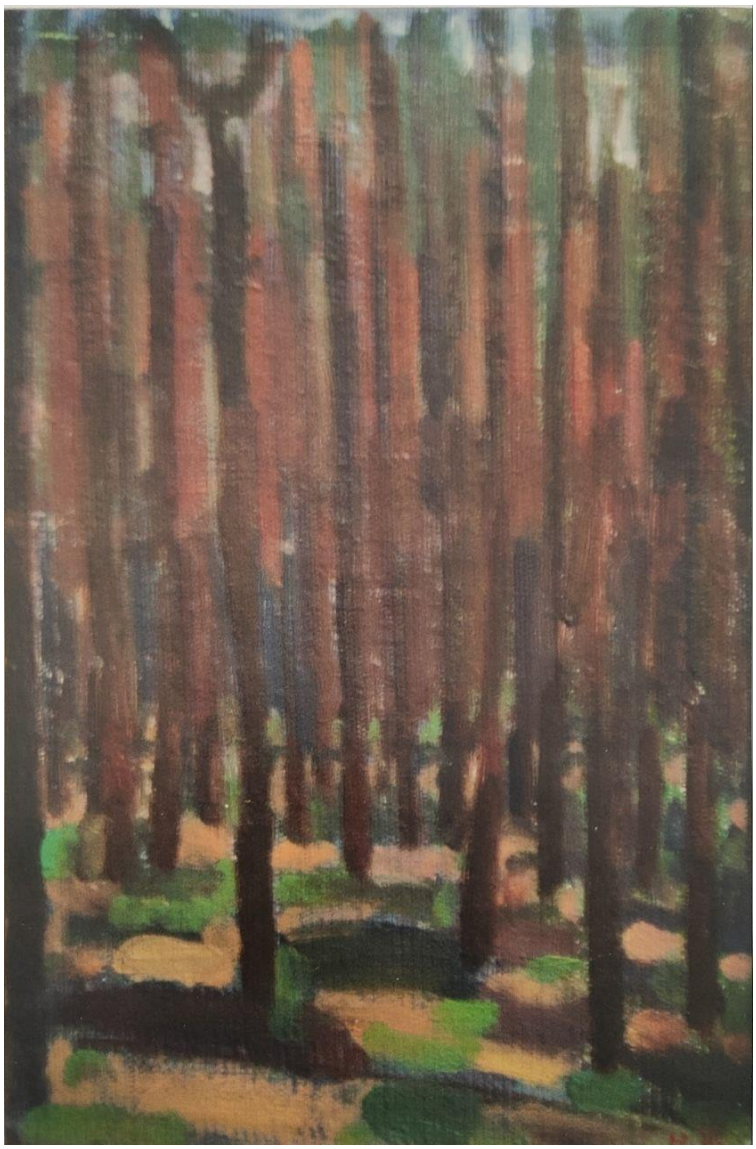
1914. 140х136,5.



Іл. 3.3.6. Н. Вергун. Осокори.
1960. 25х18.



Іл.3.3.7. Н. Вергун. Осокоровий шум.
1976. 22х19,5.



Іл. 3.3.8. Н. Вергун. Бір.
1978. 30,5х22.



Іл. 3.3.9. Н. Вергун. Літній дощ.
1969. 225х206.



Іл. 4.1.1. Н. Вергун. Цибуля. Етюд.

2003. 22х36,5.



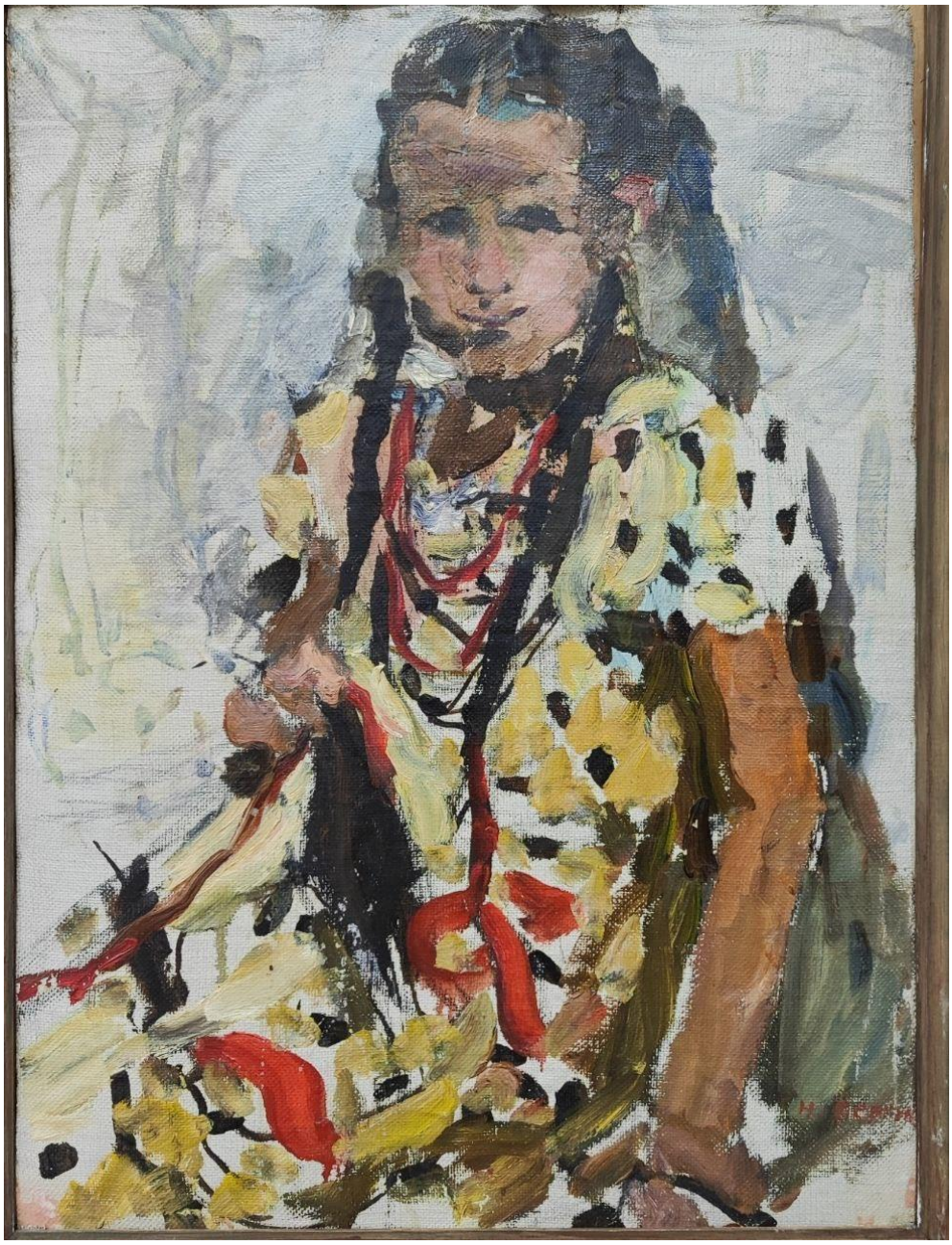
Іл. 4.1.2. Н. Вергун. Сестрички. Етюд.
1960. 37,5х33. Публікується вперше.



Іл. 4.1.3. Н. Вергун. Перед виставою. Етюд.
1968. 48х70. Публікується вперше.



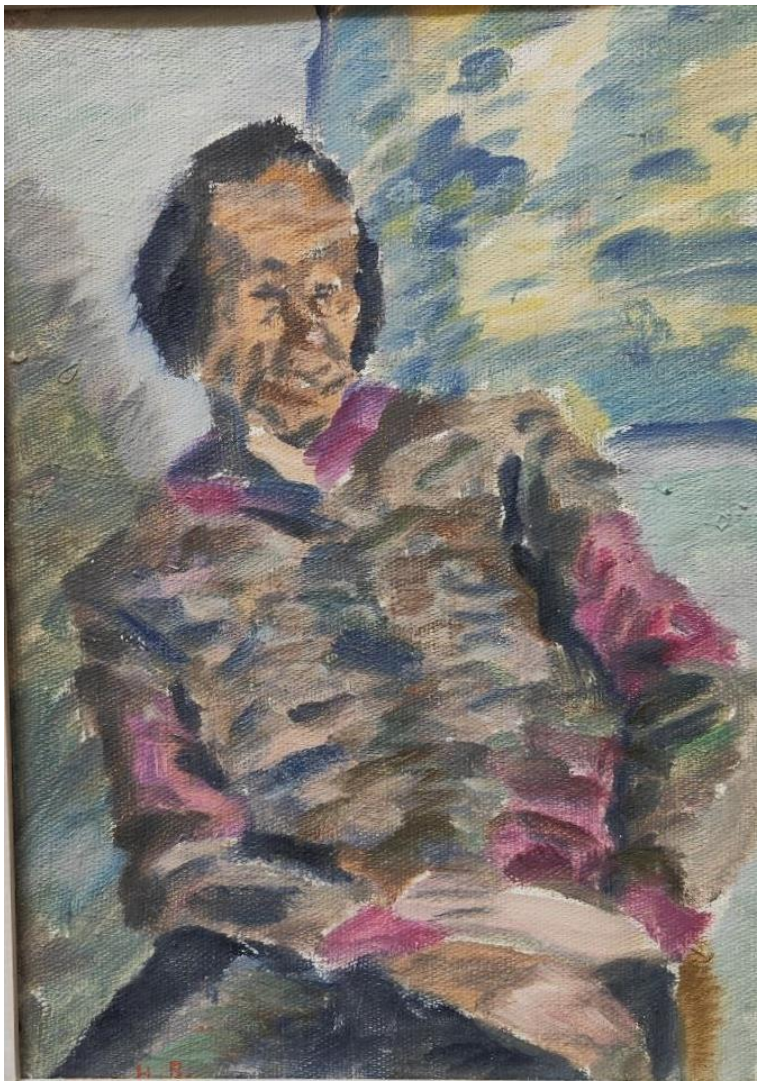
Іл. 4.1.4. Н. Вергун. Дівчинка в рожевому платті.
1955. 49х34. Публікується вперше.



Іл. 4.1.5. Н. Вергун. Дівчинка з кісками.
1960. 56х41,5. Публікується вперше.



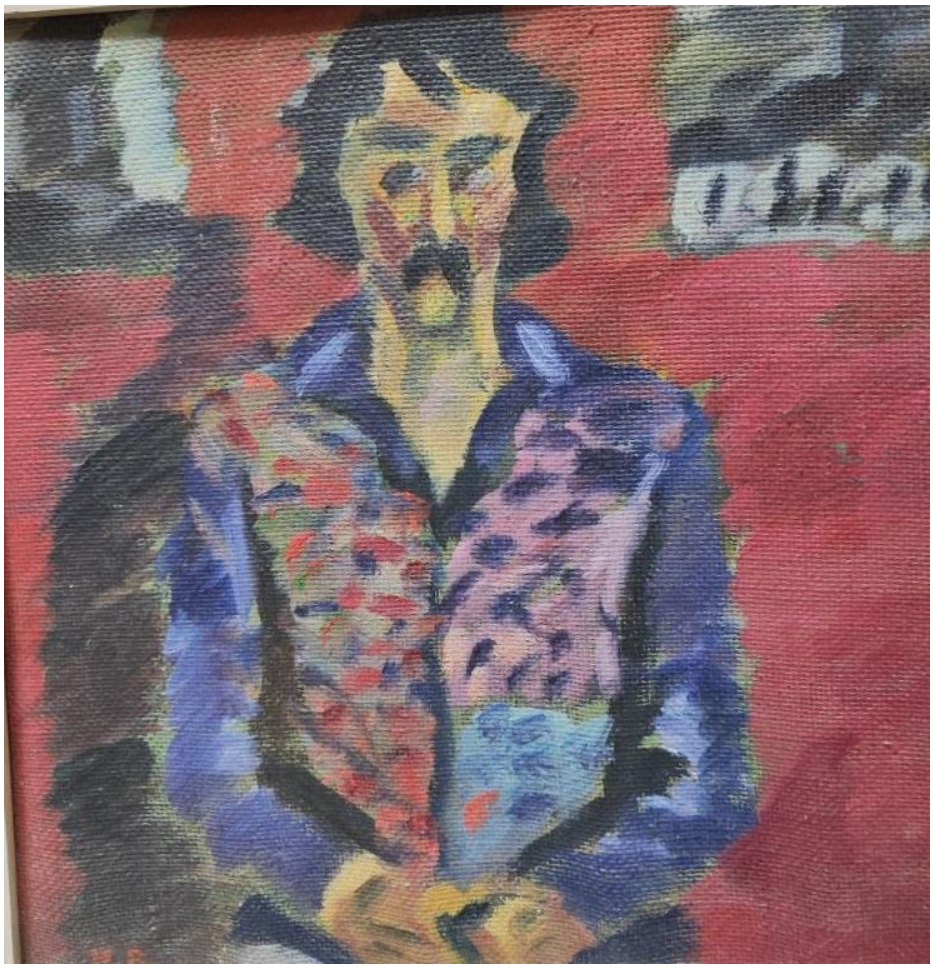
Іл. 4.1.6. Н. Вергун. Валя Любарець.
1968. 68х49. Публікується вперше.



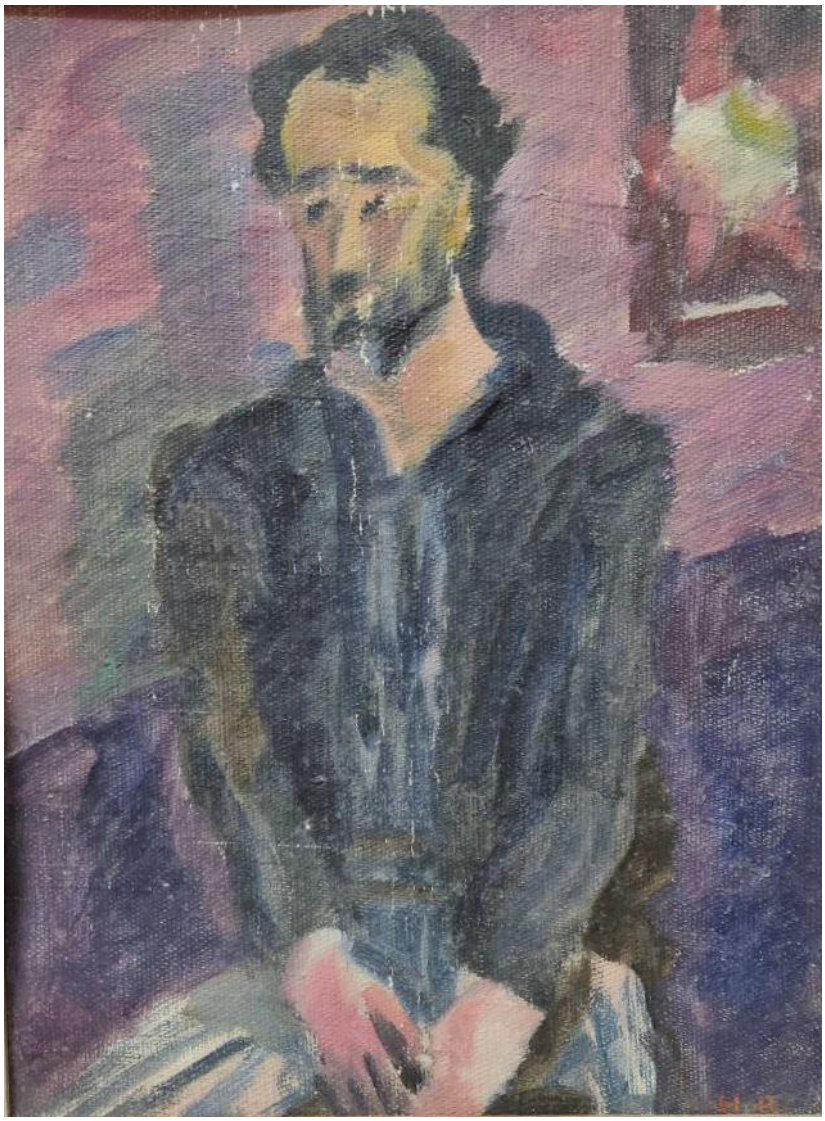
Іл. 4.1.7. Н. Вергун. Портрет В. Гонтарова. Ескіз.
1985. 33,5х24. Публікується вперше.



Іл. 4.1.8. Н. Вергун. Портрет. Т. Скрипник. Ескіз.
1985. 28х24. Публікується вперше.



Іл. 4.1.9. Н. Вергун. Портрет Ю. Головаша. Ескіз.
1985. 25,5х26. Публікується вперше.



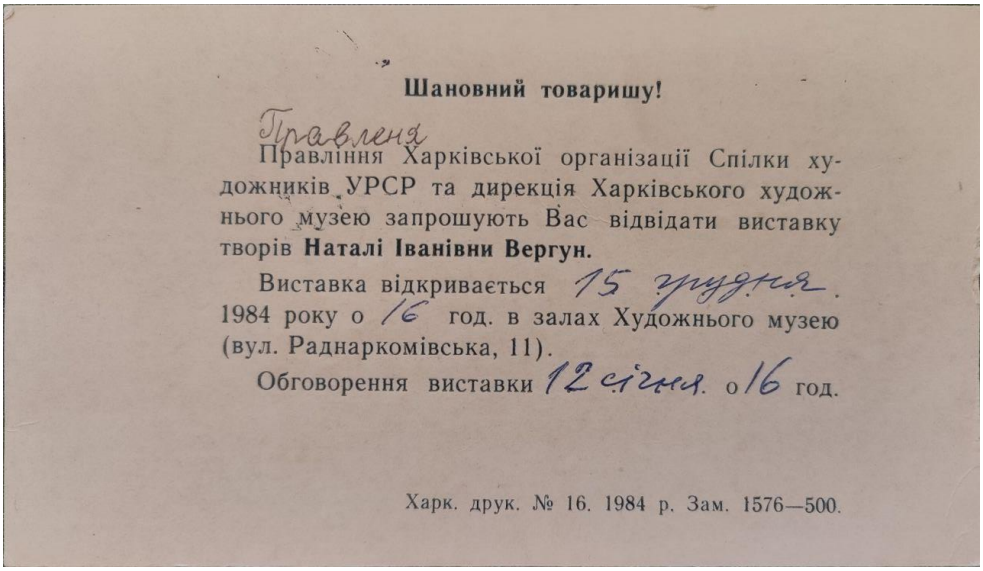
Іл. 4.1.10. Н. Вергун. Портрет В. Куликова. Ескіз.
1985. 32х24. Публікується вперше.



Іл. 4.1.11. Н. Вергун. Портрет художника Ю. Головаша.
1986. 70х71. Публікується вперше.

ДОДАТОК Г. ПРОСОПОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА

Додаток Г.1. Запрошення на першу персональну виставку Н. Вергун. Архів Л. Гудзієнко (передано А. Півненко)



Шановний товаришу!

Правління Харківської організації Спілки художників УРСР та дирекція Харківського художнього музею запрошують Вас відвідати виставку творів **Наталі Іванівни Вергун.**

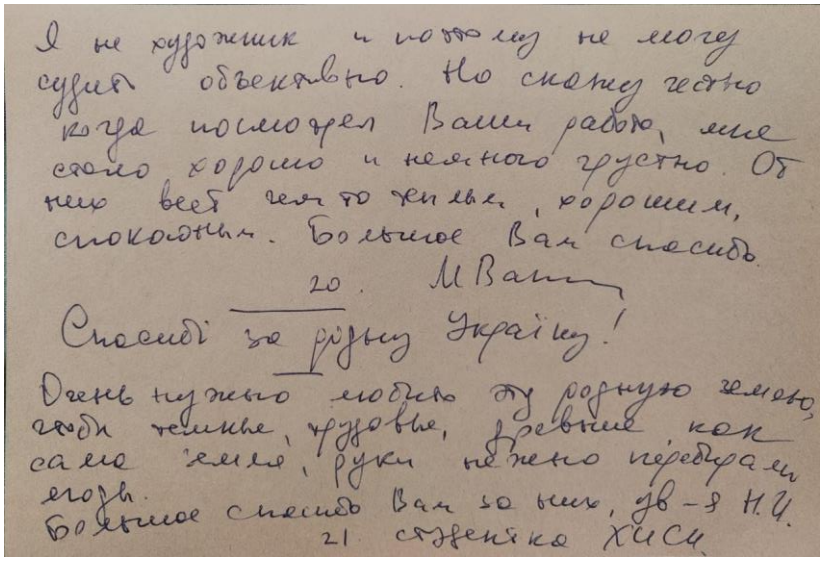
Виставка відкривається 15 грудня 1984 року о 16 год. в залах Художнього музею (вул. Раднаркомівська, 11).

Обговорення виставки 12 січня о 16 год.

Харк. друк. № 16. 1984 р. Зам. 1576—500.

Додаток Г.2. Відгуки відвідувачів першої персональної виставки Н. Вергун в м. Харків (15.12.1984–16.01.1985)

Архів Л. Гудзієнко (передано А. Півненко)



Я не художник и поэтому не могу судить объективно. Но скажу честно когда посмотрел Ваши работы, мне было хорошо и немного грустно. От них веет чем-то живым, хорошим, спокойным. Большое Вам спасибо.

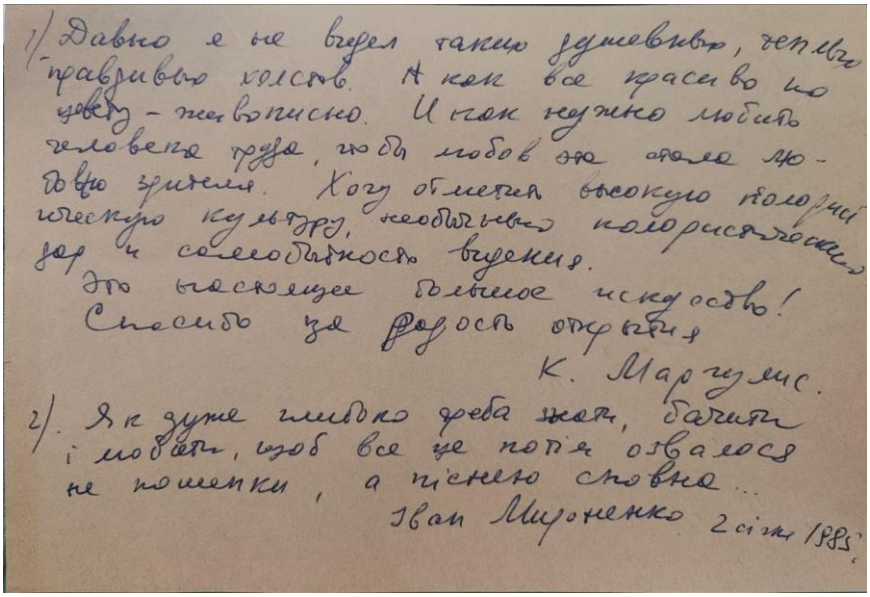
20. М Ваш

Спасибі за рідну Україну!

Очень нужно любить эту родную землю, чтобы теплые, чудовые, древние как сама земля, руки нежно перебрали глину.

Большое спасибо Вам за них, дв-я Н.Ч.

21 студентка ХИСИ



1/ Давно я не видел такую душевную, теплую правдивую живопись. И как все красиво по цвету - живописно. И как нужно любить человека труда, чтоб любовь за самою мудрую зрения. Хочу отметить высокую колористическую культуру, необычные колористические и сочетаемость видения.

Это настоящее большое искусство!

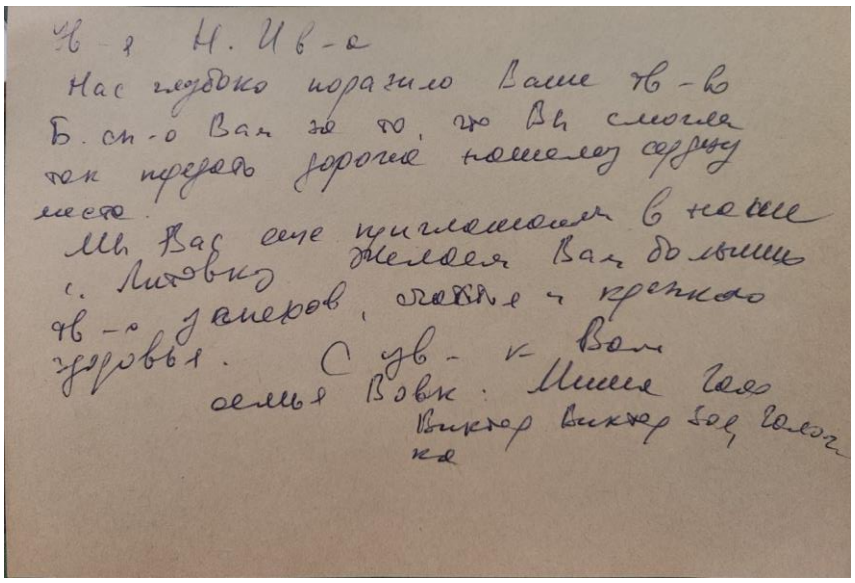
Спасибо за радость открытия

К. Маргулис.

2/ Як дуже глибоко треба жити, бачити і любити, щоб все це потім оставалося не помітки, а піснею словом...

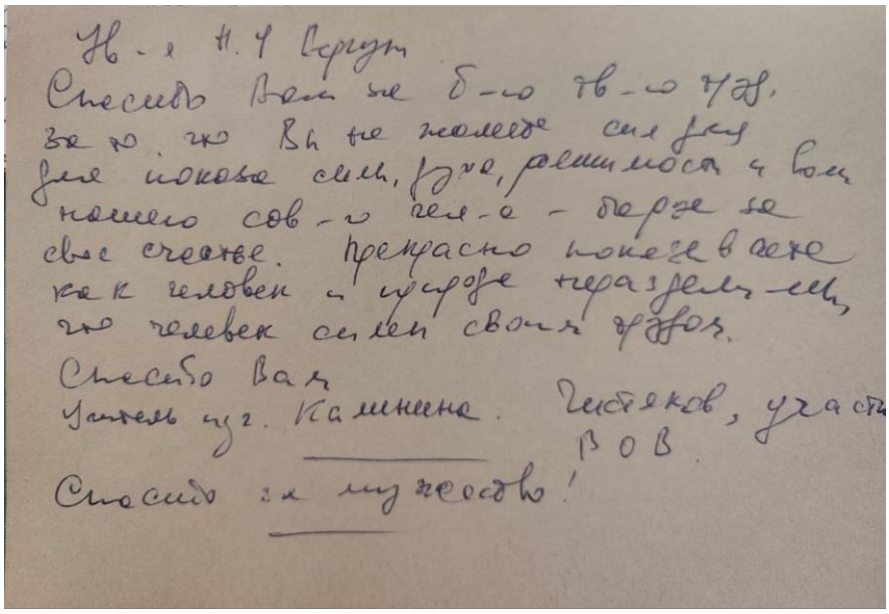
Іван Миронченко 2 січня 1985

ї



Уважаемая Наталья Ив.!
Большое-большое спасибо за вашу прекрасную работу. Как было приятно увидеть свои родные места. Очень хочется пожелать Вам больших успехов в будущем.
С благодарностью об жителях Липовки
Воронины
Голубничая.

Галочкины, всей собрались, низко кланяемся!
Дорогая Наташа! Восхищаемся вашей выставкой, желаем Вам всего самого наилучшего в жизни и в труде
С уважением. Константиновские



Ув-е Н.Ф Сергун
Спасибо Вам за б-го тв-о ув.
за то, что Вы не жалеете сил для
дела показа сил, духа, решимости и вом
нашего сов-го чел-а - бороться за
свое счастье. Прекрасно показав в лице
как человек и природа неразделимы,
что человек силен своим духом.
Спасибо Вам
Учитель нач. Каменка. Чистяков, участник
ВОВ.

Спасибо за мужество!
