

2. Центральний державний архів України (далі – ЦДАК України). Фонд 128. Опис 2 загальний. Справа 334.
3. ЦДАК України. Фонд 128. Опис 1 загальний. Справа 2766.
4. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // *Труды Киевской духовной академии*. 1900. № 4. С. 579–610.
5. ЦДАК України. Фонд 128. Опис 2 загальний. Справа 410.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-29>

ТЕНДЕНЦІЇ ІМПРЕСІОНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ НАТАЛІ ВЕРГУН

Гудзієнко Л. Р.

*аспірант кафедри теорії і історії мистецтв
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
м. Харків, Україна*

Інтерес до імпресіонізму виник в українських митців ще наприкінці XIX сторіччя. Українські художники того часу сприймали відкриття імпресіонізму як засіб залучення до найсучасніших мистецьких європейських тенденцій. Як відмічає Н. Вергун і дослідники її творчості, імпресіонізм став для неї одним з провідних творчих методів.

Імпресіонізм зберігав свою актуальність для вітчизняних художників протягом достатньо довгого часу: від 1880-х до 1970-х рр., але не став головним художнім напрямком. В Україні цей напрямок розвивався одночасно з відновленням інтересу до іконопису та фольклорного мистецтва, появою інших модерністських течій.

Першим сплеском інтересу до імпресіонізму можна назвати 1890–1900-ті роки. На той час працювало широке коло митців, які використовували ті чи інші формально-пластичні риси імпресіонізму: М. Ткаченко, П. Левченко, К. Костанді, М. Бурачек, О. Мурашко, Д. Бурлюк, К. Малевич, І. Труш та ін.

Після опанування художниками початку ХХ ст. нових європейських напрямків впровадження методу соціалістичного реалізму призвело до активної боротьби офіційного мистецтва з проявами модерністських течій. Найактивніший період боротьби з імпресіонізмом припадає на другу половину 1940-х – першу половину 1950-х р., коли імпресіонізм остаточно набуває статусу «буржуазного», «реакційного напрямку» в мистецтві.

Імпресіонізм зберігався в творчості лише окремої невеликої групи мистців. Серед художників, які використовували цей творчий метод – мистці попереднього ранньомодерністичного періоду (М. Бурачек, В. Кричевський, П. Волокидін), а також невелика група західноукраїнських художників (І. Іваниця, М. Щирбула, М. Сельська та ін.). [5, с. 20]. Поділяла інтерес до творчості імпресіоністів і Т. Яблонська, яка захопилася цим напрямком після подорожі до Москви в 1938 році. Вона була вражена свіжістю, безпосередністю, чистотою сприйняття і відтворення природи у роботах майстрів імпресіонізму. Проте, згодом вона відзначила, що «переконалася у хибності імпресіоністичного методу» [3, с. 20].

Відношення до імпресіонізму у 1950 – 1970 роки в Україні не дуже змінилося в порівнянні з попередніми роками, але кількість художників, що стали використовувати окремі елементи творчого методу, поступово зростала. Серед них – А. Ерделі, Ю. Луцкевич, М. Вайнштейн, А. Лимарев, Г. Хижняк. Використовувати методи імпресіоністів означало те, що художники наражали себе на низку проблем – вони могли бути недопущеними до виставок, їх могли виключити зі Співки художників і сприймали як творців «другого ешелону», а імпресіонізм залишався явищем, яке вважалося бунтом проти єдиного соцреалістичного методу.

Таке положення імпресіонізму у художньому суспільстві не змогло стати на перешкоді Н. Вергун в опануванні його методологічними засадами. На ранньому етапі творчості, коли Н. Вергун ще не була професійним митцем та тільки робила перші кроки як художник, зображуючи навколишній світ, вона починає інтуїтивно вдаватися до пленеру, адже хоче передати усю багату палітру побаченого, несвідомо намагається вловити рух повітря та сонячного світла. Її завжди бентежило, як досягти у живописі такого ж сяяння та світла, яке вона бачила у природі. Відтак художниця сама починає ставити питання, на які намагався відповісти імпресіонізм.

Усвідомлення імпресіонізму як частини власного творчого методу Наталя Вергун відкриває для себе влітку 1960 року. Вона вже була знайома з творчістю імпресіоністів, проте не завжди її вдовольняло побачене у роботах, зокрема – випадковість композиційної побудови. Вирішальним стало звернення до книги Е. Золя «Французький живопис XIX століття», у якій художниця знаходить роздуми автора про імпресіоністів, що збігаються з її власними 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 схилилася, з дивовижними відкриттями імпресіоністів.

Під знаком таких роздумів і проходило все моє наступне творче життя» [2, с. 3].

Це відкриття знаходить втілення в ранніх етюдах, насамперед, у передачі світла на картині, у бажанні «схопити» мить, коли світло розчиняється в листях чи відбивається тінню на траві чи стіні хати. 1970–1980-ті рр. стали періодом, коли Н. Вергун використовувала етюдну манеру живопису для створення своїх полотен: жвавий малюнок, яскраві чисті фарби. Разом з тим вона зосередила свою увагу на невеликому колі тем і образів, намагалася досягти зовнішньої простоти форми. Це дозволило художниці створювати все більш виразні, цільні, сильні за звучанням образи. Звернення до вивчення методу імпресіоністів мало певний вплив на її творчу манеру: «Акцентирование эмоционального аспекта образа привело к внимательному исследованию опыта импрессионизма, прежде всего, с точки зрения созвучности собственным задачам. Отсюда идет интерес к приемам фрагментарности, корпусному мазку, но особенно к передаче игры и контрастов теплого и холодного солнечного света» [4, с. 144].

Цей період стає для неї періодом власних здобутків на шляху опанування імпресіоністичними засобами виразності та поєднанням їх із засадами суто академічного живопису. Як відмічає сама художниця, 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» [1, с. 3].

Імпресіоністи, що ставили собі за мету зберегти в картині свіжість та різноманітність фарб, які спостерігали у реальному світі, виробили свою власну живописну систему. Ця система передбачає розкладання складних тонів на чисті кольори, які наносяться пастозними мазками та створюють гармонійне взаємопроникнення кольору. До цього прийому вдається і Н. Вергун, насамперед, у рисунках та етюдах 1972 року. Проте, на відміну від імпресіоністів, вона не відмовляється цілковито від контуру та чорного кольору, залишаючи їх характерними особливостями власного творчого методу.

Отже, звернення до імпресіонізму у творчому доробку Наталі Вергун має відбиток авторського переосмислення класичних прийомів імпресіоністів, пропущених крізь призму традиційної академічної школи. Імпресіонізм, як творчий метод, знайшов відображення у роботах художниці, перш за все, у використанні формальних засобів художнього вираження.

Література:

1. Вергун Н. Виставка творів (етюди, малюнки, ескізи): Каталог / Автор передм. Н. Вергун. Х.: ХХМ, 2008. 34 с.
2. Вергун Н. Етюди. Малюнки: Альбом / Автор передм. Н. Мизгіна. Х.: ТОВ «Майдан», 2009.
3. Владич Л. Тетяна Нилівна Яблонська. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 64 с.
4. Немцова В. С. Проблема становлення стиля в живописи Натальи Вергун / В. С. Немцова / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. 2009. № 5. С. 135–145
5. Склярєнко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду / Мистецтвознавство України. К.: Спалах, 2010. Вип. 11. С. 16–22.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-30>

**КОНЦЕПЦІЯ САКРАЛЬНОГО
У ЖИВОПИСІ ОЛЕКСАНДРА КОДЕНКА**

Жосул В. І.

*аспірант кафедри теорії і історії мистецтв
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
м. Харків, Україна*

Релігійне мистецтво завжди займало особливе місце в українській культурі. Нова інтерпретація сакральної тематики пропонує глядачеві новий погляд на тему релігії у світі. Сакральна тематика в живописі сучасних українських мистців є спробою зберегти і водночас переосмислити традиції.

Нову репрезентацію релігійної тематики демонструє творчість луганського живописця Олександра Івановича Коденка (1942–2021 рр.). Своєрідна філософія художника стала основою його творчості. Вона складалась в процесі синтезування східної духовності, арійського космологізму та християнської релігії. Присвятивши свою творчість філософсько-релігійному осмисленню світу, автор звернувся до медитативного живопису.