

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ  
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ**



**Всеукраїнська науково-практична конференція**

**МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО  
ШІСТДЕСЯТНИКІВ**

**(з нагоди 100-річчя від дня народження І.-В. Задорожного)**

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ**

**Київ 2021**

УДК 75.052 (477) «19» Задорожний  
М77

**Монументальне мистецтво шістдесятників:** зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. присв. 100-річчю від дня народження І.-В. Задорожного, Київ, 21 грудня 2021 р. – К., 2021. – 54 с.

Збірник укладено за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції «Монументальне мистецтво шістдесятників», проведеної Національною академією мистецтв України 21 грудня 2021 р.

Всеукраїнська науково-практична конференція **«Монументальне мистецтво шістдесятників»** (проведена з нагоди 100-річчя від дня народження І.-В. Задорожного) присвячена дослідженню феномену монументального мистецтва України шістдесятих років, впливу творчості шістдесятників на мистецькі процеси нашої держави, проблемам збереження монументальної спадщини, аналізу діалогу мистецьких мов представників мистецтва цього періоду. Конференція проводиться з ініціативи Президії Національної академії мистецтв України відділеннями образотворчого мистецтва, синтезу пластичних мистецтв, теорії та історії мистецтва спільно з Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури.

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

### Голова редакційної колегії

**ЧЕБИКІН** - президент НАМ України, академік НАМ  
 Андрій Володимирович України, професор

### Члени редакційної колегії

**ЦУГОРКА** - Ректор НАОМА, кандидат  
 Олександр Петрович мистецтвознавства, професор

**ЯКОВЛЄВ** - перший віце-президент НАМ України,  
 Микола Іванович академік НАМ України, доктор технічних наук, професор

**БІТАЄВ** - віце-президент НАМ України, академік  
 Валерій Анатолійович НАМ України, доктор філософських наук, професор

**СИДОРЕНКО** - віце-президент НАМ України, академік  
 Віктор Дмитрович НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор

**СКРИПНИК** - головний учений секретар НАМ України,  
 Олексій Вікторович академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор

**ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ** - академік-секретар відділення  
 Василь Євдокимович образотворчого мистецтва НАМ України, академік НАМ України, доцент

**БЕРДИНСЬКИХ** - учений секретар відділення образотворчого  
 Святослав Олександрович мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук

**МАРКОВСЬКИЙ** - учений секретар відділення синтезу  
 Андрій Ігорович пластичних мистецтв НАМ України, доктор архітектури

**КОРНІЄНКО** - в.о. академіка-секретаря відділення теорії та  
 Владислав Вікторович історії мистецтв НАМ України, член-кореспондент НАМ України, доктор культурології, професор

**ХАРЧЕНКО** - учений секретар відділення теорії та історії  
 Поліна Вагифівна мистецтв НАМ України, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник

## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| <b>АВУЛА Анастасія Ігорівна.</b> Страсна тематика та трактування тернового вінця у творчості шістдесятників: спроба тематичного аналізу      | 5  |
| <b>БАРДІК Марина Афанасіївна.</b> Збереження національної самобутності в монументальному малярстві Успенського собору Києво-Печерської лаври | 7  |
| <b>ГАЛИНСЬКА Галина Іванівна.</b> Хвиля надії  | 9  |
| <b>ДУНДЯК Ірина Миколаївна.</b> Стан збереження монументальних творів О. Заливахи в Івано-Франківську  | 10 |
| <b>КОРУСЬ Олена Павлівна.</b> Синтез – в деталях. Сучасний вітраж у творчості Лариси Піши  | 12 |
| <b>НЕСТЕРЕНКО Петро Володимирович.</b> Українська ментальність ювіляра   | 13 |
| <b>ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович.</b> Мистецтво вітражу й політика 1960-х   | 18 |
| <b>ПРЯДКА Володимир Михайлович.</b> Століття українського монументалізму   | 21 |
| <b>ПШЕНИЧНИЙ Юрій Володимирович, ПШЕНИЧНА Мирослава Василівна.</b> Роздуми біля картини І.-В. Задорожного «Вселенська вечеря»                | 26 |
| <b>РИНКОВИЙ Тарас Петрович.</b> Монументальне мистецтво в контексті сучасної забудови Києва  | 28 |
| <b>СЕЛІВАЧОВ Михайло Романович.</b> В. Ф. Задорожний у республіканській мистецькій секції УТОПК (1960–1970-ті роки)                          | 29 |

|  |    |
|--|----|
| <b>СКЛЯРЕНКО Галина Яківна.</b> Український стінопис 1960-х:<br>мистецтво та ідеологія   | 31 |
| <b>СОКОЛЮК Людмила Данилівна.</b> Олександр Пронін як<br>засновник харківської школи вітражу   | 33 |
| <b>ТИМОШЕНКО Наталія Іванівна.</b> Значення народного<br>мистецтва у творчості Івана-Валентина Задорожного   | 36 |
| <b>ХРАПАЧОВ Олександр Миколайович.</b> Василь Гурін у просторі<br>шістдесятників   | 37 |
| <b>ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна.</b> Новаторство монументалістів-<br>шістдесятників як інспірація у творчості фундатора національної<br>школи архітектурно-художньої емалі, заслуженого художника<br>України, Олександра Бородая (1946-2019) | 45 |
| <b>ЧУЙКО Тетяна Павлівна.</b> Інтерпретація образу Т. Шевченка в<br>станковій графіці О. Губарева в контексті змін художньої мови<br>митця   | 49 |
| <b>ЮР Марина Володимирівна.</b> Монументальне мистецтво<br>шістдесятників у дискурсі «влада-художник»  | 50 |
| <b>ЯКИМЕЧКО Микола Богданович.</b> Мріям притаманно збуватись  | 52 |
| <b>ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ</b>   | 54 |

**АВУЛА Анастасія Ігорівна,**  
аспірант НАОМА

**СТРАСНА ТЕМАТИКА ТА ТРАКТУВАННЯ ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ  
У ТВОРЧОСТІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ:  
СПРОБА ТЕМАТИЧНОГО АНАЛІЗУ**

За доби СРСР із образотворчого мистецтва майже витіснили релігійну тематику, проте до неї неодноразово звертались українські митці-шістдесятники, трактуючи релігійні сюжети здебільшого в стилістиці, альтернативній соцреалізму. Знаходимо такі приклади у творчості В. Задорожного, О. Заливахи, Г. Севрук, Б. Сороки, В. Федька й інших.

Це передусім варіанти теми «Різдва», «Молитви», використання релігійної символіки у творах на різноманітні сюжети. Як і у традиційному вітчизняному іконописі, у митців-шістдесятників переважають творчі інтерпретації Богородичної тематики. Численні «Покрови», «Богородиці Елеуси», «Оранти» сприймаються як виклик офіційним мистецьким засадам і відображають власні філософські пошуки та політичні візії.

Значно рідше зустрічаємо іконографічні інтерпретації «Страстей Христових». Страждена доля України, морально-філософські аспекти суспільного життя знаходять відгук у внутрішніх переживаннях митців, що згодом виливається у твори живопису та графіки. Найчастіше зверталися до сюжетів «Розп'яття», «Пієти», циклу «Хресна дорога» тощо.

Графічна серія Б. Сороки «Страсті Христові» 90-их рр. демонструє важливість морально-етичних аспектів цієї тематики. Особливо гостро акцентує митець на міміці персонажів і трактує їх як сучасників (одяг, аксесуари). Терновий вінець використовується для образу Христа у цих сценах відповідно

до згадок у тексті Євангеліє, а візуальне сприйняття його подібне до корони з шипами. Фігура розп'ятого Христа у лінориті «Псалом 12, ілюстрація до «Давидових псалмів» Т. Шевченка» 1989 р. трактована подібно до зразків Розп'ять у народній скульптурі XVIII – XIX століть.

Декілька творів О. Заливахи різних років мають однакову назву «Пієта», проте у кожному варіанті митець намагається перемістити дію оповіді про Христа на український ландшафт, надати сюжету гостро-символічне вирішення, прив'язати до історичних подій України. Такі алегорії є логічним супроводом ідей народно-визвольної боротьби та домінують у тематиці митця. Особливо слід виділити роботу «Зняття з хреста» 1986 р., де автор трактує Марію й Ісуса як політв'язнів на тлі численних христів і сторожових веж таборів.

Подібним є твір В. Микити (його не відносять до шістдесятників, однак він із цього покоління митців) «Розп'яття. Присвята репресованим» 1989 р., де постать оповита колючим дротом. Відзначимо, що автор використовує лише загальну схему сюжету та мотив страждання Спасителя для цієї роботи, адже постать на хресті показує нам сучасника митця, а не Сина Божого. В. Микита неодноразово використовує мотив Розп'яття у своїх композиціях. На полотні «Молитва» 1968 р. Христос символізує страждання місцевих жителів Карпат від варварського втручання в екосистему, а візуально подібна фігура Спасителя нагадує традиційні для цього регіону придорожні хрести. У творі «На роздоріжжі» 1993 р. молодий юнак з наплічником предстає перед символічними двома дорогами зі скульптурним Розп'яттям посередині. Постать Христа тут трактована автором суголосно загальній стилістиці роботи й нагадує традиційні іконописні зображення XIX століття. Серед абстрактно-релігійних образів В. Федька також зустрічаємо Розп'яття, яке відповідає традиційній православній іконографії й зображає Спасителя без тернового вінця.

Зауважимо, що митці зрідка вдавалися до образів Христа коронованого терням. Із вищезгаданих лише В. Микита та Б. Сорока висвітлюють традиційний атрибут Ісусових страждань. Загалом твори цих художників наближають страсні сюжети й образи до подій сучасності, допомагають осмислити вагання особистісно-морального вибору конкретної людини та увиразнюють загальнонаціональні проблеми.

**БАРДІК Марина Афанасіївна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
провідний науковий співробітник,  
Національний заповідник «Києво-  
Печерська лавра»

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОБУТНОСТІ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ**

Успенський собор Києво-Печерської лаври з часів заснування відзначався красою живописного оздоблення. Після нищівної пожежі 1718 р. храм відбудували в бароковому стилі і прикрасили бароковими розписами. У 1837 р. через незадовільний стан стінопису (обсипання фарби, тиньку тощо), а також через відсутність живопису в частині верхнього ярусу постало питання про необхідність розписати храм. Звичайно, можна було б повністю змінити бароковий розпис Успенського храму, адже «магістральним шляхом» розвитку живопису, підтриманим тодішньою владою, був живопис академічний. Проте київський митрополит Філарет (Амфітеатров) і Духовний Собор (керівний орган Лаври) виявили шану до лаврської мистецької спадщини і вирішили зберегти програму барокового живопису [1].

Знаменно, що сюжети існуючих композицій на хорах і у верхніх приділах були включені до програми розпису всього верхнього ярусу. Її автором, як нам вдалося з'ясувати, був київський художник Олексій Фролович Сенчило-Стефановський, друг Тараса Григоровича Шевченка. Програму він розробляв у серпні – листопаді 1837 р., потім удосконалював, і в травні 1838 р. її затвердив Духовний Собор. Протягом липня 1840 р. – жовтня 1843 р. композиції XVIII ст. написали заново та нові композиції виконали художники (лаврські ченці, послушники, серед яких був друг Т. Г. Шевченка Іван Васильович Гудовський, а також запрошені живописці) на чолі з о. Іринархом – монументалістом, іконописцем, начальником лаврської живописної майстерні [2, с. 104-125].

У стінописі лаврські живописці зберегли художню самобутність попереднього барокового малярства, натомість їхня творчість стикнулася з протидією офіційної влади. Це було тимчасове призупинення робіт у 1842 р. за розпорядженням Миколи I, яке в подальшому чомусь трактувалося в публікаціях як невдоволення імператора побаченням живописом, а це, у свою чергу, породило міф про низьку кваліфікацію лаврських художників і слабкий рівень виконання розписів. Насправді призупинення робіт було спровоковане доносами київського генерал-губернатора Д. Бібікова. Інспектувати живопис в



Успенському храмі імператор доручив академіку Федору Григоровичу Солнцеву. Ф. Солнцев проявив себе як фахівець і безстрашна людина (він, чий батько був кріпаком, не побоявся відстояти перед авторитарним правителем свою точку зору): він гідно оцінив роботу Іринарха, сприйняв її як цілісну систему декорації собору, яку необхідно завершити, і дав кілька рекомендацій відносно тональності композицій, побудови перспективи, колірною рішення пейзажів і орнаментів. Рекомендації Іринарх врахував, і восени 1843 р. живописне оновлення храму було завершене [2, с. 43-47].

Того ж 1843 р. Ф. Солнцев намалював 4 розриси Успенського собору. Він не міг уявити собі, що його акварелі будуть не лише документальним свідомством, у якому зафіксовано монументальне малярство храму у стилі українського бароко, але й стануть основою для нових храмових розписів. Успенський собор, підірваний 3 листопада 1941 р., був відбудований і освячений в 2000 р. У процесі обговорень і дискусій було вирішено живопис виконувати в стилі українського бароко, ґрунтуючись на акварелях Ф. Солнцева, стислому описі настінних композицій XVIII ст. [3], додатково залучаючи твори українського живопису, графіки XVIII ст. Сучасні розписи Успенського собору, виконані художниками-монументалістами на чолі з Володимиром Михайловичем Прядкою, є відродженням барокового малярства з його національною самобутністю. Зараз, на жаль, маємо випадки нищення творів шестидесятників, які свого часу протистояли тоталітарній одноманітності. Натомість, будучи представником мистецтва шестидесятників, В. М. Прядка сприяв продовженню української художньої традиції в православному живописі.

### **Література і джерела**

1. Центральний державний архів України, Київ. Фонд 128, опис 1 загальний, справа № 1901.
2. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття: монографія. Київ, 2019. 310 с.
3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Фонд I, справи 5411, 5412, 5413.

**ГАЛИНСЬКА Галина Іванівна,**  
заслужений діяч мистецтв України,  
професор НАОМА

## **ХВИЛЯ НАДІЇ**

У 1960-ті роки пробудження національної свідомості з силою пробивало усталені форми дозволеного. Значення цього короткого періоду «відлиги» ще не достатньо глибоко усвідомлювалося молодими художниками, недавніми школярами, якими були ми тоді. Спочатку ми бачили лише оновлення формальних засобів, зовнішні ознаки зміни у всіх видах мистецтв. Але невдовзі прийшло усвідомлення, яку відвагу мали ті мистці, котрі власні переконання втілювали у творах мистецтва гострою мовою оновленої пластики. Ми захоплювалися цими особистостями, ставилися з повагою до їх праці, а пізніше прийшло і розуміння важливості цього мистецького руху, що, фактично, був єдиною можливою формою опору. В усіх видах мистецтва – літературі, живописі, графіці, скульптурі, мистецтві кіно і театру відбувалося руйнування соцреалістичних догм. І все це нагадувало виверження лави, століттями стримуваної мурами прогнилої імперії. Радикальні зміни творчого методу від так званого соцреалізму до реалізму без берегів, та навіть спроби простого узагальнення чи стилізації викликали категоричне неприйняття представниками вищих партійних органів і владних структур. Ми були свідками розлютованості Тетяни Яблонської, коли їй пробували наказувати, що і як треба писати (твір «Літо»). Достойну стійкість і витримку проявив Іван-Валентин Задорожний, коли він, разом з Федором Глущуком і Василем Перевальським, створював великий вітраж-триптих у Червоному корпусі Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Тоді ж молодий графік Перевальський підготував цикл ілюстрацій-дереворитів до книжки українських народних пісень. Після трирічного відлежування у видавництві книжка, нарешті, побачила світ. Ілюстрації приваблювали графіків і художників декоративного та монументального мистецтва національною своєрідністю. Та саме за це ілюстрований пісенник було знято з московського конкурсу кращих видань з ярликом – «національний формалізм». Після цього автору понад десятиліття не вдалося отримати у видавництвах жодного замовлення на ілюстрування видань з народної пісенності. А скільки негативу довелося пережити Задорожному від влади і владних колег за відмову від остогидлого соцреалізму!? Це – типові приклади 1960-х, а у 1930-х за подібне, згадаймо плеяду бойчукістів, спішно розстрілювали. Але скільки молодих талантів лише за

усвідомлення свого обов'язку перед народом у тих же 60-х опинилися за ґратами (повільне вбивство) поза межами України та у психушках?! Коли так звана коротка «відлига» виявилась ілюзією, інколи здавалося, що мистці-шістдесятники передчасно йшли на протест проти жорстких ідеологічних утисків і партійних приписів, за якими функціонувала червона імперія зла. Так, цей шлях був нелегким, а нерідко й жертвним, але необхідним, справжнім народним рухом до національного, соціального і творчого мистецького визволення.

І як повертається язик у тих сьгоднішніх «глашатаїв правди», що твердять, ніби незалежність дісталася українцям (і дістається зараз) легко?

Мистці-шістдесятники багато зробили в ім'я вільного розвитку національної культури і духовності рідного народу. І вони уже, певно, розуміли, що це стане можливим тільки у власній незалежній державі, де, за словами Поета-пророка – «своя правда, і сила, і воля». Досвід мистців-шістдесятників дав багато прикладів служіння нашому народові. Їх варто не лише пам'ятати, а й наслідувати. Це сприятиме справжньому підйому рівня початкової, середньої і вищої мистецької освіти в Україні, про що дбають Національна академія мистецтв України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури України, інші культурно-мистецькі заклади і мистці-педагоги.

**ДУНДЯК Ірина Миколаївна,**  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор ПНУ ім. В. Стефаника

## **СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ О. ЗАЛИВАХИ В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ**

Найвідомішою монументальною роботою О. Заливахи є, знищений у 1964 р. як ідеологічно невідповідний у радянський час, вітраж із зображенням гнівного Т. Шевченка у Київському університеті «Возвеличу Малих рабів отих німих! І на сторожі коло їх Поставлю слово» (робота у співавторстві). Подібна доля, на жаль, спіткала й багато інших його монументальних творів у Івано-Франківську вже в час незалежності.

Нагадаємо, що митець працював у галузях станкового й монументального малярства, книжкової графіки, створював вітражі, мозаїки, скульптуру та кераміку. А ще у Ленінградському інституту імені І. Рєпіна О. Заливаха

зацікавився монументальними техніками. До ув'язнення (1965 р.) бере участь у створенні монументальних композицій в інтер'єрах м. Івано-Франківська (магазин «Верховина» та кінотеатру «Космос» у співавторстві, до нашого часу не збережені).

Після років ув'язнення О. Заливаха повернувся до міста і йому відмовили у працевлаштуванні до Художнього фонду. Вдалося влаштуватися креслярем Побуткомбінату та майстром облаштування інтер'єрів в «Облторгрекламі». Тому займався художнім оформленням різних об'єктів громадського харчування. У 1970-1980-их рр. художник виконав оригінальні оформлення інтер'єрів кав'ярень у м. Івано-Франківську: «Білий камінь», «Кристал» (колишній ресторан «Скала»), «Картопляники», «Медівня», «Казка», бар «Ватра».

Юридично до сьогодні ці інтер'єрні роботи О. Заливахи не належать до категорії пам'яток місцевого значення чи інших цінностей. Тому при продажу приміщень міськвиконком не прописував у договорах купівлі-продажу чи оренди умову збереження інтер'єру. Однак, мозаїчну стіну в колишньому закладі «Білий камінь» мистецькій громаді міста вдалося відстояти. У 2008 р. Представники творчих спілок Прикарпаття (художників, архітекторів, письменників) ініціювали звернення до обласної і міської влади, власників приміщення «Білого каменя» з проханням зберегти мозаїчне панно відомого митця.

Частково ще збережений інтер'єр кафе «Кристал» (підприємство закрилося під час першого локдауну). Повністю вже втрачені на сьогодні інтер'єри закладів «Картопляники», «Казка», «Ватра».

Вважалися втраченими й керамічні панно з кафе «Медівня». У 2008 р. виявилось, що власник цього приміщення Володимир Семчук акуратно демонтував їх, знаючи, що вони зроблені великим майстром. «Медівню» прикрашали глиняні панно у формі бджолиних стільників. На панно – сонце, квіти, птахи, звірі, колоски, бджоли, гуцули і гуцулки. Усі вони зроблені з шамотної глини і випалені у печі. Пропонував власник забрати художникам, але ті відмовилися, тому сховав у гаражі. Зараз ці керамічні плитки забрав художник Богдан Бринський директор галереї «Цмок».

Не менш оригінальним було оформлення квіткового магазину «Едельвейс» зі штучною водоймою та мозаїчними стінам. На сьогодні приміщення поділене між декількома власниками і центральна мозаїка існує, однак схована під гіпсокартоном.

Звернення до голови обласної ради про необхідність внести панно кафе «Кристал» в перелік нововиявлених пам'ятників історичної та культурної спадщини у 2008 р. залишилося без уваги влади до сьогодні. В Івано-Франківську одна з вулиць у центрі міста носить ім'я Опанаса Заливахи, споруджено у 2017 р. не зовсім вдалий пам'ятник художникові з кошторисом 395 тисяч гривень, з них 250 тисяч гривень – це відлив з бронзи і робота. Грошей на музей чи на збереження монументальних творів не знайшлося...

**КОРУСЬ Олена Павлівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник  
Національного музею  
«Київська картинна галерея»

### **СИНТЕЗ – В ДЕТАЛЯХ. СУЧАСНИЙ ВІТРАЖ У ТВОРЧОСТІ ЛАРИСИ ПІШИ**

Трансформації, які переживає монументально-декоративне мистецтво, особливо відчутні у порівнянні із попереднім радянським періодом. В Україні 1960–1980-ті були часом розквіту монументального мистецтва в усьому розмаїтті видів і технік. Зокрема набув розвитку вітраж. Художники експериментували з вітражними техніками і технологіями виготовлення скла, успішно опанували його надскладні і особливо дорогі різновиди. Однак монументальне мистецтво широких просторів і великих стін, що існувало при союзі, завершилося. Зараз замовлення на державні об'єкти, це, скоріше, – виключення. Відновлюють або колись втрачене, або облагороджують старий інтер'єр уведенням окремого твору. Застосування технік монументального живопису перейшло у камерний приватний простір (будинки, квартири, ресторани). В цьому сегменті працює київська художниця-вітражистка Лариса Піша, яка нещодавно очолила секцію монументального мистецтва КОНСХУ.

Як елемент архітектури вітраж існує у вигляді віконних отворів і перегородок, як елемент дизайну простору для життя – в ширмах, декоративних панно на стінах або стелях, в люстрах і вставках в міжкімнатні або меблеві двері, на поверхнях стільниць тощо. Використовуючи вітраж як головний кольоровий акцент, Л. Піша об'єднує всі елементи інтер'єру за естетичним принципом, працює водночас як дизайнер-декоратор, злагоджуючи роботу з архітектором і замовником. Увага та рука майстра

торкається всього, як простору (колір стін, стель, керамічної плитки та їх розписи), так і деталей (поверхня та ручки дверей, характер вирішення підвіконь, коминів і батарей, освітлення тощо). В оформленні об'єкту вона використовує всі техніки, які знає і якими володіє: як вітражні (паяний вітраж і піскоструменевий, фьюзінг), так і гарячу енкаустику, розпис по тиньку або керамічній поливі, тонування дерева, шкіри, травлення по міді. По суті синтез тепер зводиться до естетизації всіх елементів простору.

**НЕСТЕРЕНКО Петро Володимирович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач проблемною науково-дослідною  
лабораторією НАОМА

## **УКРАЇНСЬКА МЕНТАЛЬНІСТЬ ЮВІЛЯРА**

В українському мистецтвознавстві ще багато білих плям і лакун, не вистачає їй достовірних знань про нашу зовсім недалеку історію. Тому перед сучасними істориками мистецтва ХХ століття постає необхідність об'єктивно висвітлити суспільно-політичне й соціально-психологічне тло на якому творила волелюбна інтелігенція, яку ми з повагою й вдячністю називаємо шестидесятниками. Саме 1960-ті роки позначені пошуками нових шляхів самовираження в умовах ідеологічних обмежень. Це був час відродження національних традицій, повернення імен, викреслених тоталітарним режимом із насиченого бурхливими подіями століття. Яскравою постаттю тієї доби був Іван-Валентин Задорожній, один із засновників і активістів Товариства охорони пам'яток історії та культури України, потужній двигун національно-художнього життя 1960 – 1980-х років.

Серед представленого розмаїття важливого для подальших досліджень матеріалу обмежимось зібранням інформації про Івана-Валентина Задорожного, 100-річному ювілею якого присвячена ця наукова конференція. Важливим джерелом, яке висвітлює мистецтво шестидесятників є багато ілюстрована книга, яку уклали в 2015 році редактори Ольга Балашова і Єлизавета Герман [1]. Це перша в історії українського мистецтвознавства масштабна проба віддати належне художникам-шестидесятникам. У виданні представлено дослідження 28 авторів про особливо значимих митців Києва, Львова, Одеси, Ужгорода. Крім візуальних мистецтв книга дає уяву про особливості

літератури, кінофільмів й тогочасної академічної музики. У роботі над цим, на жаль, російськомовним виданням, взяли участь мистецтвознавці, дослідники, колекціонери, художники та їхні близькі. У книзі представлено понад 400 творів і архівних матеріалів, багато з яких опубліковано вперше. Уважно ознайомившись з її змістом зазначимо, що лише у дослідженні про художників-монументалістів мистецтвознавця Галини Скляренко є згадка про нашого ювіляра, де вона зазначає, що «60-ті в Україні – це В. Задорожний та І. Литовченко, які у своєму декоративному стінопису цитували Пікассо й Леже» [2].

У статті Василя Перевальського, написаній до 40-річчя від дня заснування Шевченківської премії згадується про виконавців вітражу у Київському університеті ім. Т. Г. Шевченка (Алла Горська, Опанас Заливаха, Галина Зубченко, Галина Севрук) та їхню сумну долю. Та й згодом, вже у 1968 році члени наступної групи (Ф. Глушук, В. Перевальський, В. Задорожний), які працювали в університеті над вітражем «Тарас Шевченко і народ», теж зазнали тиску і глумління. «Від них вимагали замінити сумні образи на веселі та замість втіленого у матеріалі і забороненого напису «Учітеся, брати мої, думайте, читайте...» написати «Слава КПРС» [3]. Таким чином вітраж так і залишився без напису. Тут пригадуються подібні знуцання радянських чиновників над архітекторами В. Кричевським і П. Костирком, які працювали над спорудженням меморіального музею Т. Шевченка у Каневі в 1930-ті роки. Замість бюста поету пропонували встановити погруддя вусатого вождя, скінчилось це тим, що нічого не було встановлено. Та коли авторів проекту усунули від завершення музею й призначили інших, то на фасаді будівлі таки вивісили портрет ініціатора голодомору.

По закінченні Київського художнього інституту в 1951 році (майстерня живопису К. Єлеви та А. Петрицького), Валентин Задорожній (так він позиціонувався на документах з архіву НАОМА) продовжує навчатися в аспірантурі. Наближалася ювілейна дата Переяславської ради, отож художник виконав дисертаційну роботу «Богдан Хмельницький залишає в заставу кримському ханові свого сина Тимоша» (п. о. 460 x 220), (1954, Бахчисарайський художній музей). Проте, це не був панегірик «вічній дружбі братських народів», а історичний епізод із життєпису гетьмана. За архівними джерелами НАОМА по закінченні аспірантури з Київському художньому інституті, з 1 жовтня 1955 по 1 жовтня 1956 року працював асистентом на кафедрі графіки й разом з іншими викладачами (серед них Г. Якутович та інші) попав під скорочення.

Далі стрімко розвивається його творча кар'єра. В 1955 році Задорожного нагороджують срібною медаллю V Всесвітнього фестивалю молоді і студентів за картину «Вони безсмертні (Краснодонці)», яка експонувалася у Варшаві. Наступного року художника приймають до членів Спілки художників СРСР. У ті часи це мало визначальне значення, адже твори художників закупувалися з виставок, стелився шлях до нагород і почесних звань. І як підтвердження цього, 1960 року указом Президії Верховної ради СРСР Задорожному присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. Через два роки його обирають членом правління СХ УРСР, заступником голови секції монументально-декоративного мистецтва, членом редколегії журналу «Україна», членом Президії Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, головою секції образотворчого мистецтва Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. 1966 року Задорожний переходить із живописної секції у секцію монументального мистецтва, це вивело його на значно ширші засади образності і пластики.

Треба зазначити, що художник тонко відчував нові віяння у мистецькому житті й безапеляційно змінював тематику, жанри і стилі, віднаходив нові виражальні засоби. На межі 1950–60-х років відбувалося осмислення художниками української культури, народного мистецтва, фольклору, звичаїв та традицій. Відбувалося повальне захоплення монументальним мистецтвом. Станкова картина, знаходячись під тиском партійної цензури відходила на другий план.

У 1960-ті–1980-ті роки у зв'язку з досягненнями науково-технічного прогресу з'являються нові міста й водночас відбувається реконструкція старих міст, які склалися історично, йде забудова індустріальними методами крупних житлових кварталів, споруджуються унікальні будівлі громадського призначення. Цей етап у розвитку містобудування і монументально-декоративного мистецтва характеризується активністю митців у розбудові художньо організованого міського середовища. Відбувається взаємодія мистецтв, виникають архітектурно-скульптурні ансамблі. До формування художнього обличчя тогочасних міст, крім художників-монументалістів і скульпторів залучаються майстри інших, більш вузьких спеціалізацій. Монументально-декоративне мистецтво наповнює такі споруди, як театри, палаци культури, клуби, музеї готелі, бібліотеки, школи, проникає в будинки лікарень, фабрик, заводів, науково-дослідних закладів. Воно втілюється також і в споруджені раніше будівлі, які вже стали пам'ятками архітектури.



Наприкінці 1960-х років відбувається перелом у світобаченні художника Задорожного, взяв і заговорив українською на з'їзді художників, почав працювати в новому стилі чистими фарбами в декоративній манері. Міністерства культури відреагувало припиненням закупівлі незвичних робіт з яскраво вираженою національною тематикою. Розпочався важливий етап його творчості, де він залишив яскравий слід в мистецтві декоративного рельєфу, гобелену, вітража, енкаустики. У його творчості тісно переплелися минуле і сучасне, фантазія і реальність.

Роботи в радгоспі комбінату «Калитинський» в 1972–73 роках (премія Ради Міністрів СРСР 1976 року за монументально-декоративне оформлення селища Калита на Київщині), вітраж «Космос», розпис «Народження технічної думки», металопластика «Робітничий хорал» в Палаці культури у Павлограді, Дніпропетровської області (1974-75) – є прикладами вдало розробленої масштабної системи, модулем якої є людина. Мистецтвознавець Лідія Попова стверджує, що «однією з найважливіших умов містобудівної значимості живописно-скульптурних робіт Задорожного є їх масштабна розмірність всьому просторовому оточенню. Художник враховує це і в рішенні інтер'єрів (мозаїка кімнати одруження, підфарбований рельєф танцювальної зали), в яких підкреслює поетичний, інтимний вигляд архітектури» [4].

1974 року відбулася подія, яку можна назвати катарсисом самоочищення: художник знищує все, що створив від 1950 року, навіть етюди, малюнки, полотна.

У подальші роки Задорожній брав активну участь при проектуванні літературно-меморіального музею ім. М. Коцюбинського в Чернігові (архітектори А. Ігнащенко, Ю. Дмитрук, художники А. Гайдамака, Л. Коваленко, В. Задорожній, Б. Плаксієв, скульптор Ф. Коцюбинський 1978–1983), виконав різьблення «Криниця Коцюбинського».

Новаторськими знахідками позначені вітражі В. Задорожного, зокрема в Будинку культури в Білій Церкві Київської області під кодовою назвою «Люди, бережіть Землю!» (1976-79). Їхньою особливістю стала світло-кольорова, емоційна, «жива», вічно змінююча пластична форма. Широке використання вітражів у тогочасній архітектурі, які виконували «функції ізоляції і єднання внутрішнього й зовнішнього простору та сприймалися в якості готової формули, концепції відношення до оточуючого світу» [5].

Яскравим зразком синтезу різних мистецтв став комплекс монументальних творів Задорожного «Слов'янські міфічні образи» (різьблення по дереву), «З глибини віків» (вітражі), «Свято Лади» (енкаустика), «Кий»

(гобелен) створений у київському готелі «Либідь Інтурист» у 1976-1982 роках (у співавторстві). Оформлюючи залу «Братина», художник створив просторову ситуацію інтер'єру й екстер'єру як цілісної структури, поєднавши монументальну скульптуру, гобелен, вітраж, енкаустику та розробку авторських меблів. Заглибившись в давньоукраїнську міфологію, тоді ще мало вивчену, художник-дослідник сивої давнини передав на склі великих вікон готелю палеолітичні контури й трипільські знаки. Не менш цікавий гобелен «Либідь» (шерсть, ручне ткацтво, 1980) розміщений в інтер'єрі готелю, його створено за малюнками Задорожного. До цього у художника був важливий досвід роботи над монументальним оформленням залу «Скіфія» в мотелі-кемпінгу «Пролісок» у Києві, де відтворено пантеон язичницьких богів. Та невдовзі після смерті Задорожного у 1988 році, з появою після приватизації готелю нового власника, комплекс спіткала лиха доля. Унікальні твори митця виявилися непотрібними. Лише завдяки подвижництву родини, його друзів і колег вони перейшли на збереження до Національного університету «Києво-Могилянська академія». Відтоді гобелен «Кий» прописався у вестибюлі Культурно-мистецького центру, станкові роботи та ескізи до монументальних творів представлено там же, у кімнаті-музеї В. Задорожного «Хата».

Меморіально-художній музей видатного українського художника-монументаліста Івана-Валентина Задорожного працює в Національному університеті «Києво-Могилянська академія» (на громадських засадах) з 2002 року. Експозиція, до якої входять живописні та графічні твори, гобелени, скульптура, ілюстрації до книжок, ескізи та фотографії монументальних робіт художника, періодично змінюється. Восени 2016 року великою ювілейною виставкою в музеї та у Галереї мистецтв ім. О. Замостян було відзначено 95-річчя від дня народження Задорожного.

Сьогодні, на жаль, музей тимчасово не функціонує у зв'язку з розміщенням тут книжкових колекцій з фонду Наукової бібліотеки НаУКМА на період реконструкції Староакадемічного (Мазепино) корпусу). На батьківщині художника - місті Ржищів на Київщині також відкрито Музей образотворчого мистецтва ім. Івана-Валентина Задорожного.

За життя художника не було жодної персональної виставки, отож данину пам'яті неперевершеного майстра живопису, монументальних форм зображення, творця плакатів, художніх проектів, теоретичних праць про мистецтво, творів для дітей, знаменного 1991 року було влаштовано виставку його творів. З цієї нагоди Спілкою художників було видано гарний, як на ті

часи, каталог його творів. Автор вступної статті мистецтвознавець В. Данилейко, упорядник Н. Саєнко [6].

Доробок митця, який протягом усього творчого шляху знаходився у пошуку, різко змінював тематику, жанри, стилі, віднаходив нові виражальні засоби, створив незабутні образи історичної пам'яті нашого народу, став надбанням української культури.

1. Искусство украинских шестидесятников. Редакторы-составители О. Балашова, Л. Герман. – Киев: Основы, 2015
2. Там само. С. 31.
3. Перевальський В. Доглядати і оновлювати сад мистецтва // Образотворче мистецтво. № 3. 2002. – С.53.
4. Попова Л. Монументальний живопис / Образотворче мистецтво радянської України 1971– 1976. З творчого досвіду. Збірник статей. Київ, 1977. – С. 72.
5. Велигоцкая Н. И., Жиздринская А. В., Коломиец Н. С. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. Киев : Будивэльнык, 1989. – С. 63.
6. Иван-Валентин Задорожний. Каталог виставки творів заслуженого діяча мистецтв УРСР Івана-Валентина Задорожного. Київ, 1991. – 64 с.

**ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович**, народний художник України, доцент кафедри графічних мистецтв НАОМА, академік-секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України

### **МИСТЕЦТВО ВІТРАЖУ Й ПОЛІТИКА 1960-Х**

1964 року з нагоди 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка на замовлення Київського університету його імені мисткинею Аллою Горською разом з колегами (Опанас Заливаха, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Галина Зубченко) було виготовлено ескіз триптиха на папері (76 x 89 см), а за тим – і макет вітражу під назвою «Шевченко. Мати». Син Алли Горської культуролог Олексій Зарецький про макет вітража і те, що з ним сталося: «Це був макет в натуральну величину. Скло фарбоване, рамки чорні, дерев'яні, на них мотузки просякнуті смолою. Його дивився секретар з ідеології Бойченко. І треба думати, що Бойченко наказав ректору університету, щоб поки що лишили макет, «відсунули» роботу над ним, а ми, мовляв, потім зберемо комісію, порадимося і переробимо. А тодішній ректор Швець кинувся виконувати занадто швидко. Вони його почали посувати, накрили рядном, почали гвіздками бити в ці рейки,

він зламався і посипався. Тобто макет було знищено занадто швидкими працівниками за туманною вказівкою партійного керівництва. Але з того часу Горською зацікавились».

Аллу Горську та Людмилу Семикіну за створення «ідейно хибного твору» виключили зі Спілки художників, а всю творчу групу таврували як «буржуазних націоналістів». Це коротка історія знищення авторського мистецького твору часу т. зв. «відлиги», або, по іншому – часу «задушеного відродження» 1960-х (за аналогією з часом «Розстріляного відродження» 1930-х.

Подія знищення мистецького твору з образом Тараса Шевченка у авторитетному університеті його імені без обговорення, ще до розгляду його компетентною художньою радою чи спеціальною комісією, викликала великий резонанс міжнародного масштабу. Можновладці боялись Шевченка живого, а ще більше бояться Шевченка вічного. Тоді Москва і Вашингтон змагалися, хто першим відкриє пам'ятник цьому Українцеві. А в Києві, як завжди, «переусердствовали». І, для виходу з безглуздої ситуації, на комбінат Спілки художників знову надійшло, вже нове, замовлення на створення вітража для вестибюлю того ж Червоного корпусу Університету імені Тараса Шевченка.

Завдання для художників-монументалістів було не з простих. В художньому середовищі запропонували передати замовлення І.-В. Задорожному, Але він відмовився, а зголосився лише після розмови з Аллою Горською, яка радила скористатися можливістю і встановити вітраж. Федору Глущуку та Василеві Перевальському він запропонував бути співавторами, додавши: «якщо відмовитесь ви, то і я відмовлюся». Обмінявшись думками, вирішили спробувати скористатися можливістю зробити присвячений Шевченкові вітраж, поки сприяє ситуація – партійна влада і керівництво університету по своєму у цьому зацікавлені, хоч образ Шевченка, як національного Поета-Пророка, був ворожим для компартійних церберів імперії. Та й стан у країні був тривожним. «Відлига» закінчувалась – обшуки, арешти.

І.-В. Задорожний був на той час знаним, авторитетним художником, відзначеним почесним званням заслуженого діяча мистецтв, обіймав посаду головного художника вид-ва «Мистецтво», а тому ставлення до нашої групи з боку адміністрації університету спочатку було обнадійливо привітним. На Валентина Федосійовича покладалась ректоратом вся відповідальність, і лише з ним безпосередньо контактував ректор Швець. А в групі – ми були трійкою різних за характером і життєвим досвідом людей, але одностайними в усвідомленні своїх професійних і національних обов'язків, і нам не доводилося будь-що з'ясовувати, між нами не відчувалось жодних ознак нерівності. Я,

значно молодший, почувався щасливим, що довелося більше року працювати з такими унікальними творчими особистостями – Валентином Федосійовичем Задорожним (тоді ще ніхто не знав, що від народження він Іван, а ім'я Валентин – дали в інтернаті) та мудрим і талановитим Федором Тимофійовичем Глущуком, з яким пізніше багато літ ми працювали разом як викладачі.

Попередні, ще далекі від конкретизації, ескізи вітража-триптиха були легко затверджені Художньою радою ККМДМ та замовником. Відтоді актова зала університету перетворилась у захаращену монтажними столами, рулонним папером, купами різнокольорового скла та пристроями вітражну майстерню.

Робота і передбачалась бути нелегкою, а виявилась ще важчою. З огляду на архітектурний ансамбль та з метою збереження світлоносності вікон зупинились на варіанті класичного вітража. Технологію вітража вивчили швидко, хоч мали консультанта-помічника з техніки різання скла і виготовлення двотаврової свинцевої жилки для скріплювання способом паяння тисяч скляночок різних формату і конфігурації, але все приладдя і витратні матеріали, зокрема скло з різних склозаводів забезпечували самі.

Та найважчим виявилось те, що на етапі виготовлення картонів (детальний контурний рисунок в розмірі вітражу) почалося протистояння з ректоратом, який контролював нашу роботу у нашу відсутність. Спочатку велися усні перемовини із Задорожним, а потім, відчувши його непоступливість, передавали зауваження у формі машинописних текстів (без підпису) про те, що: персонажі стоять сумні як на похоронах, немає руху, немає ознак сучасності... . Ми не реагували ні усно, ні письмово, але нічого й не змінювали, - працювали згідно із темою «Шевченко і народ». А коли керівники університету побачили, що на розгорнутій книжці у руках студентів уже виконано зі скляночок на свинцевій жилці слова «УЧИТЕСЯ, БРАТИ МОЇ, ДУМАЙТЕ, ЧИТАЙТЕ», уже навіть без «І ЧУЖОМУ НАУЧАЙТЕСЬ, Й СВОГО НЕ ЦУРАЙТЕСЬ» – настав пік їхнього роздратування. Замість цього звеліли написати «СЛАВА КППС». Будь-що-буде, але виконати вказівку ми категорично відмовилися. Не мала жодного успіху й тривала «дуже особиста» розмова ректора Швеця з автором монументальної живописної картини 1964 року «Мої земляки», партійно-міністерськими функціонерами перейменовану як «На місці минулих боїв». За неї після виставки у Москві мистця записали до категорії українських формалістів, бойчукістів і, звичайно ж, буржуазних націоналістів.

Картина Задорожного «Мої земляки» та вітраж у Червоному корпусі університету «Шевченко і народ» промовисто засвідчували, що земляки Поета-

Пророка не згинають колін. І духу цього прямостояння перед усіма випробуваннями страхались, за висловом поета-шістдесятника Василя Симоненка, «перевертні й прибуду, і орди завойовників-заброд» усіх часів.

А заборонений фрагмент вітражу із заповітними словами Великого Кобзаря до українців усіх часів – чужому навчатися й свого не цуратися – пора б повернути на призначене місце.

**ПРЯДКА Володимир Михайлович**,  
народний художник України,  
професор КДАДПМіД ім. М. Бойчука,  
дійсний член (академік) НАМ України

## СТОЛІТТЯ УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛІЗМУ

У ХХст. Україна стала ареною не тільки катастрофічних перетворень у суспільстві, а й місцем, де варилася кривава вакханалія зміни революційних подій. Тут пройшло 2 світових війни, 1 громадянська війна, 3 голодомори 1921р., 1932-33рр, та 1946-47рр. У цих подіях Україна втратила 10 млн людей від голоду, 5 млн. репресованих громадян, та 10млн. на фронтах війн. За цей час революцією було знищено 15 000 храмів, разом з шедеврами іконостасів і іконопису. Радянська влада продовжила тотальне перетворення життя народу. Спочатку було знищено всю спадщину часів Російської імперії, потім 20 років розвивалося мистецтво школи Бойчукізму. У 30 роках ХХст., все створене ними було знищено разом з його творцями – репресовано та розстріляно коло 40 художників. І на цьому пожарищі відчайдушно за життя боролася українська культура і мистецтво. У 50х-60х рр. ХХст, після страшної війни та руїни монументальне мистецтво почало оживати. З Москви, після участі у створенні художнього рішення станції метро Київська та павільйонів ВДНХ в Москві, повернувся до Києва учень бойчукістів, учень М. Рокицького та А. Тарана Степан Кириченко. Саме завдяки Степану Кириченко в Україні, на художніх виставках з'явилися мозаїчні твори, що одразу привабили його сучасників своєю свіжістю і красою Івана Литовченка, Григорія Довженка, Івана Задорожного, Миколи Стороженка. Утворився колектив однодумців, що привело до утворення секції художників-монументалістів Спілки художників України. До неї увійшли живописці Віктор Зорецький, Алла Горська, Людмила Семикіна, Галина Севрук, Галина Зубченко, Григорій Пришедько. А таокж плакатисти Валерій Ламах та Ернест Котков. Пізніше Анатолій Гайдамака, В. Григоров, Л.

Міщенко, В. Пасивенко, М. Малишко, О. Олійник та В. Прядка. Всі вони об'єдналися в намаганнях продовжити ідею відродження українського монументального мистецтва, започатковану ще Михайлом Бойчуком.

Одним з перших об'єктів у 1960р. у Києві були розписи інтер'єрів річкового вокзалу (І. Литовченко, В. Ламах, Е. Котков та О. Кіщенко). Та керамічно-мозаїчне панно, на станції метро «Більшовик» 1960р.. В кінці 60-х років до колективу однодумців прийшло молоде покоління. Творче життя країни дуже активізувалося. З'явилися нові твори монументального живопису у провінційних містах: мозаїчні твори у м. Новгородську, (нині Нью-Йорк), Донецьку, Маріуполі, Луганську, Черкасах. В місті Олександрії було створено перший ансамбль з мозаїчного рельєфа, вітража з литого скла на бетоні, тематичних гобеленів «Гімн життю» та «Легенда про козака Вуса» у Палаці Урочистих подій 1968-1970рр. Особливою сторінкою в мистецтві стало мозаїчне панно «Молода гвардія» в місті Краснодоні, авт.: А. Горської, В. Зарецького, Г. Синиці, Г. Зубченко, Г. Пришедько, та Б. Плаксія. У Києві створено цілий комплекс з мозаїк на фасадах шести житлових будинків. Автор-художники: І. Литовченко, В. Прядка, В. Ламах та Р. Котков (1980-ті роки). У 1975р., було виконано 8 керамічних панно у школі №159, худ. В. Прядки. Розпис бібліотеки КПІ, худ. В. Пасивенка та інтер'єрі навчального корпусу КПІ, худ. Любомира та Тетяни Дмитренків. До речі згадати мозаїчні композиції на фасадах ряду магазинів на бульварі Лесі Українки (худ. А. Гайдамака та Л. Міщенко), ряд мозаїчних торців на ж/м Відрадний (худ. В. Карась та ін.). Неабиякий спалах творчої енергії в інтер'єрах інституту теоретичної фізики – 2 мозаїчні композиції Миколи Стороженка ат 2 керамічних панно Івана Марчука 1971р. Дуже вдалою стала декоративна композиція на фасаді будинку школярів Залізничного району художника Олександра Дубовика, 1971р. Ряд мозаїчних панно на фасаді української школи у м. Донецьку, вже названої групи авторів під керівництвом Алли Горської 1967р., та мозаїки в ресторані у м. Маріуполі.

У 1971 році були створені 4 вітражі з литого скла на бетоні в інтер'єрах кафе Світлиця Козака Вуса в Олександрії (автор В. Прядка). На сьогодні ці унікальні вітражі знищені.

В цей же час активно творив Валентин Задорожний. Його праця увінчалася унікальними вітражами з литого скла на бетоні в БК шинного заводу в Білій Церкві, в БК в місті Кременчуці, та в БК селища Калита. В Задорожний здійснив успішний проект в інтер'єрі готелю «Либідь» (гобелен, енкаустика та скульптура в дереві). Сьогодні його твори знищили. Захоплення В.

Задорожного різьбленням по дереву було здійснено на чотиригранному стовпі в інтер'єрі музею М. Коцюбинського в Чернігові.

В 70-х роках монументалісти продовжували розвивати ткану фреску в техніці тематичного гобелену, особливо значним був гобелен «Голуба Волинь» Івана та Марії Литовченків в БК міста Луцька 1884р., а також три гобелени на історичну тематику в музеї історії України «Русь», «Світанок революції» 1978р та «Київська симфонія», два гобелени в музеї історії Києва – «Легенда про Кия» та триптих «Київ – Герой» та краєзнавчому музеї в м. Черкаси (автори Олена Владимірова, Володимир Прядка, Іван та Марія Литовченки 1884р.). Завершення гобеленового періоду відзначилося чотирма гобеленами на тему – «Історичні столиці України» в Палаці Україна м. Києва авторів О. Владимірової, В. Прядки, Марії та Наталії Литовченків, а також величний гобелен «Історія Української писемності» в Національній бібліотеці ім. В. Вернадського 1989р. (автори Іван та Марія Литовченки), три гобелени в музеї історії України 1978р., два гобелени в музеї історії Києва, та два гобелени в краєзнавчому музеї м. Черкаси «Історія Землі Черкаської» та «Слава Черкащини» (худ. О.Владимірова та В. Прядка) 1984р.

Проте з художниками сталися прикрі випадки. Нагле знищення деяких творів: так були замуровані мозаїчні панно худ. І. Литовченка в ресторані «Метро» 1960р., рельєф на фасаді будинку школярів Шевченківського району м. Києва, В. Григорова 1970р., унікальний бетонний рельєф площею 2000кв.м., на підпорній стіні Київського крематорію, художників Ади Рибачук та Володимира Мельниченка 1984р.

В цей же час, після 9 років праці були завершені різьблені рельєфи у камені на трьох фасадах нового комплексу університету ім. Т. Шевченка, загальною площею 1500кв.м., авторами цієї роботи були Віктор Григоров, Микола Малишко, та Володимир Прядка 1875 – 1984рр. Завершенням радянського періоду українського монументалісту став розпис плафону вестибюля, Національної бібліотеки ім. В. Вернадського «Біль Землі», як образ Чорнобильської трагедії, авторів В. Пасівенка та В. Прядки - 1989р.

Дуже цікавим експериментом у створенні міського художнього середовища стало кольорове рішення першого мікрорайону «Троєщина» в місті Києві, худ. В. Пасівенка та В. Прядки, архітекторів В. Єжова та Г. Гуренкова. Новозбудовані житлові будинки були вирішені засобами масштабної супер графіки та використанням індустриального засобу втілення за проектом художників. В образі мікрорайону дуже вдало інтерпретувалася орнаментальна культура українського мистецтва, що створювало яскравий, національний



колорит. Цей мікрорайон був високо оцінений навіть головним архітектором Нью-Йорка.

У відродженні українського монументалізму велику роль відіграли художники-шестидесятники – старші велети українського мистецтва, які поставили велику планку якості художньої форми, різноманітності, багатогранності видів і технік, оздоблення архітектурних споруд. І саме головне – вони прорвали греблю заскорузлого соціалістичного натуро-реалізму. Монументалісти дійсно реалізували ідею: «Національне за формою і змістом», життя того періоду. Справді, шестидесятники склали опір худож-фондівському лакуванню і маскуванню дійсності, чим увійшли у конфлікт з офіційним режимом. Якщо художникам і доводилося грати на офіційні теми, то за рахунок художньої форми їм вдавалося створити привабливий образ українського мистецтва, який звучав самобутньою мелодією мистецтва на Всесоюзних форумах у Москві. З українським мистецтвом ми почали рахуватись на сторінках журналів «ДИ» («Декоративное искусство» та «Творчество»). До Києва часто навідувались з пропозиціями співпраці архітектори та мистецтвознавці з Москви. В багатьох напрямках Київські монументалісти були першими і задавали тон як і бойчукісти в 20х-30х роках. Наші мозаїчні твори вітражі, гобелени, архітектурна кераміка отримували широке визнання навіть у Європі, де були представлені на міжнародних виставках і конференціях у Будапешті, Бельгії та Данії.

Попри значні художні здобутки творчість Київських монументалістів викликала заздрість та критику з боку партійного бюро Спілки, члени якого вбачали у цих творах як формалізм, так і буржуазний націоналізм, адже вся секція, на відміну від інших, була україномовна. Це викликало підозру органів безпеки, для чого були приставлені агенти КДБ.

Нарешті постала Незалежна Україна! Що ж принесла зміна державного устрою в культурному і духовному житті нації? Шок від пережитих змін художники відчули одразу. Повторилися важкі після-революційні часи, обвалилося одразу промислове виробництво, знищилися заводи, розвалилися колгоспи. Символи серпа і молота, що символізували два шари суспільства – робітників і селян, стали сприйматися як ворожі. Державне майно прибрали до рук сотня капіталістів. Заводи порізали на металолом і вивезли за кордон. То хіба безробітним людям потрібна культура? Зупинився кінематограф, занепали театри та книго-друкування. Творчі Спілки, як творчі об'єднання досі піддаються критиці, як ніби породження комуністичної ідеології, і що їх потрібно розпустити, забрати в художників майстерні. Що б це значило?

Насправді Україну «прихватизували» «чужі люди», висмоктують з неї всі сили, перетворюють їх у маєтки, у вілли, ховають кошти на офшорах, годують китайських та світових виробників, лишивши свій народ жебраками.

На цьому тлі в суспільстві дещо змінилося: розпочалося масове будівництво храмів. І от, колишні радянські художники почали освоювати принципи сакрального живопису. На перших етапах було санкціоновано відбудову кількох національних святинь у Києві, які були знищені радянською владою. Насамперед, Михайлівський Золотоверхий собор, церкву Богородиці Пирогощі, та Успенський собор Києво-Печерської лаври. Розпочалося професійне іконо-писання. В цьому прийняли участь десятки художників. Навчаючись, відтворювали стародавній живопис. Але один з останніх ново-збудованих храмів, які мене вразили – це церква Преображення Господнього на житл. масиві «Теремки 2», художнє рішення, якого виконав художник Ю. Левченко. Весь інтер'єр витримано у мозаїці. Рідкісне рішення справляє чудове враження. Гадаю, що такий об'єкт заслуговує високої державної відзнаки.

Але в країні знову відбуваються революційні погроми по знищенню монументального мистецтва, створеного вже в другій половині ХХ ст. Вся та спадщина, яка відображала історичну дійсність цілої епохи, викорінюється, як ворожа ідеологія. Прийнятий закон про декомунізацію дозволяє руйнувати весь культурний шар минулої доби. Разом з пам'ятниками Леніну зрубують мозаїчні твори, які зовсім не несуть ніякої загрози незалежності, за волею диких варварів.

Підсумовуючи, треба сказати, що 100 років для монументального мистецтва пройшли дуже складно. **Одні мурують, а другі руйнують.** – І це у нас в крові. Суспільство у своїх бідах звинувачує не тих, що зробили наше життя нестерпним, а звинувачують мистецтво, створене батьками. Радянська влада знищила все, що було створено до 1917 року, потім все, що зробили бойчукісти в 30-х роках, а Незалежна Україна все, що було створено в другій половині ХХст. **Скіфія, та й годі!** Життя без мистецтва пісне і безрадісно духовна пустеля! То ж ми з ентузіазмом ідемо до Європи, де стоять сотні пам'ятників на кожному кроці. Де скульптур більше ніж людей, де панує чудова атмосфера життя, а коли повертаємося, то бачимо свої нудні, безликі міста і села, з яких вибивається людська душа, і не розуміємо, що без культури немає держави, немає життя.

Замість того, щоб зробити музей тоталітарної доби під відкритим небом, і звезти туди всіх радянських вождів, вночі пиляємо ноги бронзовим коням, не розуміючи, що це всього історична пам'ятка, яка потрібна, як важливий

художньо-архітектурний акцент міського середовища. Напишіть, на пам'ятнику, що зрадник Щорс, разом з москалями зруйнував Українську Народну Республіку, та й статуя хай стоїть, як стоять у Римі статуї осатанілих імператорів, бо це історія і її треба знати.

Злий рок висить над Україною, і не дає нам сформувати художнє середовище наших міст і сіл. Якось Олександр Довженко розповів про розмову двох німців: один питає другого –**«Хто такі Українці?»**, а другий у відповідь – **«Це народ, який не вчить своєї історії.»** Шкода України!

**ПШЕНИЧНИЙ Юрій Володимирович**,  
заслужений художник України, доцент,  
викладач кафедри графіки  
НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського»

**ПШЕНИЧНА Мирослава Василівна**  
художник, член НСХУ, викладач кафедри  
графіки НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського»

## **РОЗДУМИ БІЛЯ КАРТИНИ І.-В. ЗАДОРОЖНОГО «ВСЕЛЕНСЬКА ВЕЧЕРЯ»**

Сюжет символічного «застілля» часто використовувався (згадати «Таємну вечерю» Леонардо), у світовому та українському мистецтві, – зокрема й у живопису Івана-Валентина Задорожного. Весільне застілля зображено на полотні, що опинилося у с.Кмитів, що на Житомирщині (240x486см, 1965 – 1967). Та особливо привертає сьогодні увагу його програмна картина «Вселенська вечеря».

Широко відомим Задорожний став як творець епохальної монументальної картини «Мої земляки» (1964, перейменованої тодішнім міністром культури як «На місці минулих боїв»). Тут художник зобразив своїх земляків, різного віку і різної долі, на тлі розлогого поля, і себе, – поруч з ними. Але у невеликому полотні «Вселенська вечеря» (120 x124), образ якого формувалася упродовж 1983 – 1987 років, коло земляцьке розширилося до вселенських масштабів.

Рівний зусібч стіл – основа композиційної конструкції картинної площини, має гранично заокруглені кути і заовалені краї. Симетричну композицію увінчує лагідний дівочий образ, – вечорова зоря, що уособлює благословенний дух злагоди. Участь в урочистому тісному, але приязному застіллі беруть люди різних віку, статі, та (підкреслено автором), расової чи

національної приналежності. Міра схематичності зображення якнайкраще сприяє прочитанню декларативно символічної мови мистця. Але при всій умовності зображення – конкретика характеристики персонажів, чутлива лінія рисунку, рослинні елементи – все наповнює схему енергетикою життя.

У цій картині – весь Задорожний: новатор і традиціоналіст, неповторний стиліст, громадянин України і світу, дитинно чистий, національний і вселюдський мистець, умудрений життєвим досвідом народний філософ.

Задорожний підкреслює, що всі ми – земляни, у безмежжі космосу – земляки. Ця картина була актуальною за життя видатного українця, але ще актуальнішою здається нам сьогодні, коли знавіснілий агресор шматує скроплена нашими потом і кров'ю рідну землю, вбиває дітей, сіє розбрат між людьми і народами.

Всім усього вистачить на Землі, тільки ж будьмо достойні ймення людини, гуртуймося і не лишаймо за столом дружби місця нелюдам. Задорожний – ветеран другої світової, унікав зображення баталій, він співець мирної творчої праці і її плодів, – співець добра. Але ж добро має бути здатним до захисту.

Він створив великий цикл живописних образів видатних бойовою звитягою і розумом українців, а серед них – і образ росіянина Кіндрата Рилєєва зі словами з його поеми про козацького ватажка Наливайка: «Та де, скажи, й коли була без жертв осягнута свобода?».

І лише у світі свободи бачить себе щасливим мистець ( зображення якого впізнаємо і на цій картині внизу праворуч), заради творення такого світу він наполегливо трудився і жив.

Задорожний говорить простою, природною, звичною для нього мовою і зовсім не намагається бути якимось оригінальним, витончено елітним, аби сподобатися мистецьким гурманам. Але ця простота не далась йому легко, а прийшла завдяки усвідомленню благородної місії мистецтва в історії людства, як результат багаторічної копіткої цілеспрямованої творчої праці. Довгий і звивистий творчий шлях мистця від конкретики академічного живопису у картині «Богдан Хмельницький залишає в заставу кримському хану свого сина Тимоша» (1954) до «Чучинської Оранти», графіки дитячої книжки «Кирило Кожум'яка», численних вітражів і гобеленів, присвячених народній пісенності, портретних образів видатних українців, комплексу дерев'яного різьблення у готелі «Либідь» 1870 – 1980-х років.

Йому, як людині і мистцеві, властиві ентузіазм, сміливість і рішучість. Вболівання за долю рідного народу, прагнення і мистецькою мовою бути

близьким до нього, а також мрія про входження українського мистецтва як рівного у контекст культури світової – подвоювали його сили для реалізації масштабних творчих задумів. Пунктири його творчого шляху тепер легко простежуються. Та життя творця несподівано рано обірвалося. І навіть уявити те, що лишилося за бортом звершеного – неможливо.

Як бракує сьогодні в Україні цього непоступливого українця і невтомного щедрого ратая на мистецькій ниві!

Потужний творчий спадок Івана-Валентина Задорожного вартий глибокого вивчення і широкої популяризації ради увічнення образу цієї унікальної особистості, в ім'я досягнення злагоди у світі людей, гармонії існування людини в природі.

**РИНКОВИЙ Тарас Петрович,**  
художник-графік, кандидат наук  
з державного управління,  
провідний фахівець Національної  
академії державного управління при  
Президентіві України

### **МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЗАБУДОВИ КИЄВА**

Насамперед потрібно зазначити, що монументальне мистецтво – це мистецтво, що створюється в органічному взаємозв'язку з предметно-просторовим, в першу чергу, архітектурним середовищем. З одного боку, «монументальне» показує відношення до архітектури, з іншого боку, згідно етимології – велике, значне, величне, вічне. Твори монументального мистецтва – архітектурні та скульптурні композиції, елементи ландшафтного та садово-паркового мистецтва, живописні та мозаїчні панно, рельєфи, вітражі - так чи інакше створюють ансамбль.

Погляньмо на Київ 70-х років ХХ століття. Спостерігаємо органічне поєднання монументального мистецтва та архітектури. Виконані в єдиній стилістиці вивіски магазинів, театрів, кінотеатрів тощо. Часто оздоблені високохудожніми мозаїчними панно, які без натяжки можна назвати шедеврами художнього мистецтва над якими працювали кращі художники України (наявність реальних а не бутафорних художніх рад). Рельєфи, вітражі були зроблені професіоналами – оригінальні, авторські, але у єдиній впізнаваній так

званій «стилістиці 70-х». Це можна відзначити і про шрифтове вирішення елементів дизайну.

Аналізуючи сучасну забудову Києва спостерігаємо хаотичність та відсутність єдиної стилістики в оздобленні міста. Вивіски та вітрини часто виконані на низькому художньому рівні, часто є нічим іншим як копією якогось закордонного продукту (художній фільм чи художній персонаж). Якщо це українська національна стилістика то часто все скочується до примітивізму.

У цьому контексті вважаємо за необхідне створення дієвої художньої ради на рівні міста задля вироблення єдиної художньої політики для просування ідей високохудожнього мистецтва та підняття загального естетичного рівня міста. Київ має для цього всі ресурси – людські, організаційні, матеріальні.

**СЕЛІВАЧОВ Михайло Романович,**  
доктор мистецтвознавства,  
професор НАОМА

### **В. Ф. ЗАДОРЖНИЙ У РЕСПУБЛІКАНСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ СЕКЦІЇ УТОПІК (1960–1970-ТІ РОКИ)**

1. З кінця 1960-х і ледь не до кінця 1970-х я був ученим секретарем цієї секції та часто спілкувався з Валентином Феодосійовичем, який певний час її очолював. Українське товариство охорони пам'яток історії та культури стало тоді осередком живої громадської думки, легальною формою існування та поширення опозиційного до компартійної політики руху за збереження національної культурної спадщини, тепер очоленого тією ж Компартією. В УТОПІК інколи толерувались альтернативні офіційну думку, допускалася співпраця «одіозних» особистостей. Навкруги вирувала ще не заморожена «відлига», на тлі «празької весни» росла надія, що соціалізм і у нас отримає нарешті людське обличчя.

2. Щоправда, такому оптимізму дещо суперечив основний типаж членів Президії УТОПІК, які збиралася на засідання ледь не щомісяця. До складу Президії (близько 20 осіб), очолюваної тодішнім Заступником Голови Ради Міністрів УРСР, а згодом академіком і Героєм України П. Т. Троньком, входили керівники профільних наукових інституцій (С. Бібіков, В. Головка, К. Гуслистий, М. Сиваченко), окремі митці (І. Гончар), але більшість складала вершки комуністичної (часом іще більшовицької) еліти, наприклад, колишній

Голова Президії Верховної Ради УРСР М. С. Гречуха, чимало колишніх міністрів, секретарів ЦК і Обкомів партії. Народ це був у прямому та переносному смислі солідний і застібнутий на всі гудзики, мовчазний і похмурий, із підкресленою пошаною до чинів, титулів, субординації.

3. На їхньому тлі митці й архітектори виділялися своєю спонтанністю, безстрашністю, ігноруванням офіційних авторитетів і навіть одягом. Їхнє мовлення завжди було живим і свіжим сплеском емоцій, совісті, розуму в абсурдній нудотно-казенній атмосфері. Звіти голів обласних організацій УТОПіК здебільшого містили цифри індивідуальних і колективних внесків, що витрачалися переважно не на реставрацію давніх пам'яток, а на встановлення нових ідеологічних монументів і меморіальних дошок. І тільки представники секцій архітектурних і мистецьких пам'яток обов'язково запитували про стан культурної спадщини, про збереження й експонування ікон і стародруків у місцевих музеях, про долю традиційних осередків народного мистецтва. Крім них на засіданнях Президії та Пленумів Правління ці питання майже ніхто не порушував і завдяки ним вони взагалі залишались у полі зору Товариства, хоча б і на маргінесі його діяльності.

4. Зате справжнім святом інтелекту були засідання секцій архітектурних і художніх пам'яток – живої душі УТОПіК. Вони існували в усіх обласних організаціях. Республіканську секцію спочатку очолював І. М. Гончар. Його заступниками були монументаліст С. А. Кириченко та плакатист Т. А. Лящук. Бюро секції – Ф. Т. Глушук, В. С. Кравченко, В. П. Луцак, С. Г. Нечипоренко, В. О. Пащенко, Л. М. Семикіна та штатний консультант – автор цих рядків.

5. За дорученням секції постійно відряджувалися до областей художники Г. К. Ткаченко, В. Є. Перевальський, О. В. Фисун. Активно відвідували засідання А. М. Галайчук, Г. О. Довженко, Г. І. Корінь, Н. Я. Кочережко, І. С. Литовченко, О. П. Олійник, Г. С. Севрук та інші. При потребі запрошувалися компетентні фахівці, за їх участю секція вперше за кілька десятиліть ставила перед державними органами фундаментальні питання легалізації приватного колекціонування, наукового обліку та популяризації пам'яток мистецтва, особливо найбільш уразливих – стародавнього, церковного, народного. Аргументувалася необхідність створення музею іконопису, запровадження у художніх навчальних закладах спецкурсів з реставрації та музеєзнавства, раціонального використання кадрів реставраторів. І чимало з цих завдань вдалося реалізувати.

6. На початку 1970-х І. Гончара виключили з Партії. Йому закидали незаконне привласнення народних надбань, місце яким у музеях, і дорікали, що

не хоче передати свою колекцію державі. Він заперечував, що готовий хоч сьогодні передати збірку з єдиною умовою – щоб ці твори були доступні народу. Слід нагадати, що в той період Київський музей українського мистецтва демонстрував іконопис у одному лише невеликому залі, а на початку 1960-х у тому ж залі розміщувалася вся експозиція українського мистецтва до кінця XVIII ст.!

7. Нове керівництво секції пам'яток мистецтва на чолі з В. Задорожним не раз пропонувало: так давайте для початку хоча б організуємо виставку з колекції Гончара! Був я свідком розмови про це в кабінеті В. П. Цельтнера, що відав у СХУ виставковою роботою. Інтелігентний Володимир Павлович ідею не підтримав, оскільки, як він висловився, приватні колекції, вилучені зі свого домашнього контексту, неминуче втрачають увесь свій шарм і принадність.

8. Невдовзі В. Задорожного, як і перед тим І. Гончара, замінили на посту голови секції (всупереч її протестам) іншою особою. Зрештою, тоді будь-яка сумлінна людина не змогла б довго працювати на тій громадській посаді в абсурдній атмосфері 1970-х. А в 1980-х, коли він уже хворів, нерідко доводилося зустрічати Валентина Феодосійовича у Володимирському соборі. Докладніше про ту добу написав я у спогадах «Після війни» (К., 2015).

**Висновок.** Художники-монументалісти найбільше з колег інших творчих цехів посприяли оновленню тематики та стилістики українського мистецтва 1960-х і одночасно – збереженню національного історико-культурного надбання. Тому й ми нині також зобов'язані не давати на поталу часові їхню творчу спадщину.

*Ключові слова: культурна спадщина; охорона пам'яток; УТОПіК; громадська діяльність художників*

**СКЛЯРЕНКО Галина Яківна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник  
ІМФЕ ім. М.Рильського

## **УКРАЇНСЬКИЙ СТИНОПИС 1960-Х: МИСТЕЦТВО ТА ІДЕОЛОГІЯ**

Українське монументально-декоративне мистецтво 1960-х років - одне з найяскравіших явищ вітчизняної художньої культури, що синтезувало в собі складні протиріччя епохи. Адже офіційно продовжуючи реалізовувати проголошений у 1918 році «ленінський план монументальної пропаганди»,



стінопис післясталінської доби не лише відбивав у своїх творах зміни естетичних стереотипів, а й розширював образно-художній простір радянського мистецтва, залучаючи до нього національні традиції та новітні світові художні мови. Активний розвиток стінопису у 1960-ті роки був безпосередньо пов'язаний із розпочатими «відлигою» суспільно-політичними та змінами в СРСР, спрямованими, зокрема, на демократизацію громадського життя, науково-технічний підйом, лібералізацію культурного клімату.

Переламними для вітчизняного стінопису стали в цьому плані урядові постанови від 1954-го та і 1955-го років «Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва» та «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві», які позначили перехід до функціонального типового будівництва, впровадження нових матеріалів та технологій. У постанові ж 1955-го окрім засудження сталінського стилю та утвердження повороту до економії пропонувалося «сміливіше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва». Нова архітектура у свою чергу вимагала від мистецтва нової художньої мови, передбачала нову стилістику, використання нових матеріалів та технологій.

З кінця 1950-х років стінопис стає тим видом образотворчості, що чи не найактивніше розвивався в Україні, залучаючи широке коло митців, які приходять до нього з живопису, графіки, скульптури, сприймаючи його як новаторський, здатний відкрити шляхи до оновлення художнього мислення, демократизації суспільного функціонування твору, активної і безпосередньої творчої самореалізації. Підвищений інтерес до стінопису в Україні був пов'язаний і з прагненням відродити художні традиції, в яких монументальне малярство займало одне з чільних місць. Стінопис віддзеркалив «новий утопізм» 1960-х: бажання через його відкритість для широкого споглядання впливати на суспільство, формувати новий психологічний громадський клімат, більш демократичний, відкритий, де естетичне, художнє майже ототожнювалося з гуманістичним.

Особливістю українського стінопису часу став його пошуковий, експериментальний характер, що проявило себе у різноманітті формально-пластичних прийомів та стилістик, технік та матеріалів (різні види мозаїки, вітражу, сграфіто, рельєфу тощо). Стінопис знаходився в центрі громадської уваги, викликав широкі дискусії та постійні критичні відгуки. Захоплення ним відбилося у його впливі на інші види мистецтва (зокрема

живопис та скульптуру), що дало підстави говорити про певну монументалізацію радянського мистецтва 1960-х.

Кращі твори стінопису та архітектурно-художні ансамбля та комплекси 1960-х років створили особливе явище художньої культури та мистецтва пізньорадянського періоду- так званий « радянський модернізм», в якому складно поєдналися майже контрверсійні тенденції часу: ідеологічна програма держави і творчі прагнення художників вийти за її межі, настанови офіційної естетики і нові художні мови та формально-пластичні прийоми, що її руйнували. Так несподівано монументалістика, за самою своєю природою чи не найбільш суспільно-ангажований вид творчості, ставала цариною художніх новацій, через яку у відкритий громадський простір виходили нові художні пропозиції, що не могли пробитися крізь офіційні перепони в інших мистецьких галузях. Можна вважати, що й сама професія художника-монументаліста як одна з головних в радянській мистецькій системі, з'явилася саме в цей час, викликана до життя специфікою творчої та суто виробничої діяльності, особливим комплексом фахових знань та навичок, розмахом будівництва, в якому різноманітні монументальні твори займали важливе місце.

**СОКОЛЮК Людмила Данилівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
зав. кафедри теорії і історії мистецтв  
ХДАДМ,  
член-кореспондент НАМ України

### **ОЛЕКСАНДР ПРОНІН ЯК ЗАСНОВНИК ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ВІТРАЖУ**

Олександр Федорович Пронін (1934 – 2002) у 1959 році, пройшовши службу в армії, став студентом Харківського художнього інституту, пов'язавши з ним надалі все своє життя. Навчався він на живописному відділенні, але під час студентського навчання О. Проніна відбулася реорганізація станкового вишу в художньо-промисловий навчальний заклад. Ще студентом О. Пронін розпочав працювати в сфері монументального мистецтва. Його дипломною роботою стало керамічне панно на тему «Парусний спорт» на фасаді плавального басейну «Динамо». У творчій співдружності з однокурсницею Галиною Тищенко (надалі дружиною) були виконані їхні перші спільні творчі

роботи — фреска «Видатні вчені світу» та вітраж «Ікар» в інтер'єрі Харківського університету, відновлено втрачений за роки німецько-радянської війни вітраж «Муза архітектури» в Харківському будинку вчених. Залишившись працювати на кафедрі «Інтер'єр і обладнання» тодішнього Харківського художньо-промислового інституту (з 2001 — ХДАДМ), він взяв активну участь у створенні вперше в історії Харкова лабораторії та школи художнього вітражу (у співпраці з Г. Тищенко). У цій новій для міста художній галузі з'явилася низка унікальних робіт — «Казкове дерево» для будинку відпочинку в смт Старий Салтів, вітражі в ресторані «Старий Харків», серія вітражів для станцій Харківського метро та низка творів у цій техніці для інших міст. Працюючи творчо (часом з Г. Тищенко), Пронін продовжував збагачувати вітражами храми Харківщини, зокрема кафедральний собор Успіння Пресвятої діви Марії в Харкові (1998 – 2001).

Це був останній цикл скляних творів, виконаних О. Проніним, а вітраж, повернувшись під склепіння готики, став мистецьким витвором з притаманною йому особливою пластичною мовою, що виникла багато років тому. Якраз у цей час за рішенням Ватикану в Україні було створено Харківсько-Запорізьку єпархію з центром у Харкові, а храм Успіння Пресвятої діви Марії отримав статус кафедрального. Єпархію очолив тоді Єпископ Ординарний Владика Станіслав Падевський.

У створеній О. Проніним майстерні з 1995 року відбувалися пошуки образного рішення, уточнювалися кольорові нюанси, вирізувалися скляні фрагменти, розписувалися, поєднувалися свинцевими шинками в окремі композиції і встановлювалися в інтер'єрі собору — в центральному вівтарі, нефі, малих вівтарях праворуч і ліворуч. Всього 13 вікон. 1997 року в центральному вівтарі було встановлено триптих «Успіння Божої Матері». Ескізи вітражів малих вівтарів створювала дружина О. Проніна — Г. Тищенко. Сам засновник харківської школи художнього вітражу встиг доопрацювати і встановити ці кольорові скляні вікна в лівому малому вівтарі. Їх було вісім — із зображеннями Св. Василя Великого, Св. Стефана, Св. Варвари, Св. Терези, Бл. Юргиса Матулайтиса, Св. Кирила і Мефодія, а також Св. Доменіка. Це сталося в кінці 2001 року, а в лютому 2002 року життя О. Проніна обірвалося.

Закінчували справу О. Проніна його найближчі помічники — дружина-художниця Г. Тищенко і син-лікар В. Пронін. У вікнах лівого малого вівтаря було встановлено вітражі із зображеннями Св. Іоанна Богослова, Св. Августина, Св. Бенедикта, Св. Франциска Ассізького, Св. Миколи Чудотворця, Св. Терези Авільської, Св. Олени. Ця робота була завершена 2004 року.

Разом з Г. Тищенко засновник харківської школи вітражу оволоділи різними техніками в цьому мистецтві, вперше застосували їх на Лівобережній Україні. Перший з об'ємних вітражів «Розвиток повітроплавання» прикрасив харківське агентство Аерофлоту. Принцип «скло на торець» було застосовано у вітражах «Музи вручають дари переможцям» у фойє Палацу спорту в Харкові (1980) і «Театральні мотиви» у вестибюлі Харківського театру юного глядача (1981). Разом з тим, у цих творах використовувалося й лите скло. Відмова від цієї техніки відкривала нові можливості. Так, вітраж «Спомин про Прагу. Готика» (1983) повністю виконаний у техніці «скло на торець», що вимагало чималої віртуозності. Завдяки двосторонньому рельєфу твір сприймається одночасно і як вітраж, і як скульптурний об'єкт.

Справу професора О. Проніна після його відходу в інший світ продовжують його учні. Вони працюють в Україні, Російській Федерації, Польщі, Ізраїлі, Канаді. Пронін очолював кафедру монументально-декоративного розпису в Харківському художньо-промисловому інституті понад 19 років. Тепер це кафедра монументального живопису, яку очолює його учень, професор Володимир Носенков. Звання професора на цій кафедрі цього року отримав ще один з колишніх талановитих пронінських учнів — Євген Котляр. На сьогодні він створив дві нові освітньо-професійні програми — «Монументальне мистецтво та сакральний живопис» і «Street art та монументальне мистецтво», за якими навчаються студенти, яких вже вчить професор Є. Котляр. Раніше його вчитель О. Пронін разом зі своєю дружиною Г. Тищенко зробили свій навчальний посібник «Проектування сучасних вітражів і засоби їх виготовлення» (К., 1989), який використовували і використовують студенти-монументалісти не лише Харкова. Майстернею вітражу в ХДАДМ нині керує так само учень Проніна — Микола Радомський, який захистив кандидатську дисертацію, отримав звання доцента. Справа, розпочата Проніним, успішно продовжується учнями.

**ТИМОШЕНКО Наталія Іванівна,**  
старший науковий співробітник  
НЦНК «Музей Івана Гончара»,  
аспірантка ФТІМ НАОМА

## **ЗНАЧЕННЯ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ІВАНА-ВАЛЕНТИНА ЗАДОРЖНОГО**

**Актуальність і мета дослідження.** І.-В. Задорожний – це людина широкого кола мистецьких зацікавлень, патріот України, один із провідних майстрів академічного реалістичного живопису, який у 1960-х – 1970-х роках концептуально змінив свою мистецьку мову. Маючи ґрунтовну підготовку (навчався в КДХІ, викл. К. М. Єлева та А. Г. Петрицький), завдяки таланту і цілеспрямованому працелюбству за короткий час і в новій художньо-стилістичній системі він досяг високого професіоналізму.

Пошук нового стилю йому вдалося здійснити у монументально декоративному мистецтві у короткий проміжок часу, коли виникла можливість пластичних експериментів. У формально-образному плані І.-В. Задорожний зупинився на двох джерелах – на народному мистецтві і на досвіді вітчизняних та західноєвропейських художників модернізму. Він обирає стилістичні прийоми, враховуючи специфіку матеріалу, але загалом його творчості властиві узагальнені, суворі, статичні форми, які він пом'якшував, додаючи декор, відрух, яскраві співставлення барв, від чого твори набули рис поетичності, елегійності та етнографізму.

У цей складний для мистця період відбувався процес пізнання себе, визначення власної місії у суспільстві, пошук шляхів втілення ідеї національної ідентичності. Обрання сюжетів філософсько-історичного характеру стало засобом відтворення дійсності, розкриття самотності української культури.

Мотиви традиційної української орнаментики присутні у живописі: «Моя мати», 1980; «Аттіла: полководець, державний діяч, володар гунів, скифів», 1979-1983; «Чучинська Оранта», 1982; «Вселенська вечеря», 1983 – 87; «Сину, збагати світ», 1988 та інші. Для живопису характерним є площинність, нанесення чорної, рівної і нерівної контурної лінії, що ріднить його з народним іконописом та живописом на склі. Застосування чистого кольору, своєрідне трактування орнаментальних мотивів народного декоративно-ужиткового мистецтва методом, що віддалено нагадує фовістичні колажі Матісса та кубістичні абстракції Леже, осучаснили живопис. У підсумку така стилістика отримала назву неофольклоризму.

Потужніше модернізм відчутний у портретах І.-В. Задорожного «Максим Березовський», 1985 та «Аліпій», 1981 – 1985 із геометричною рубленою манерою побудови формальної декоративно-просторової системи та із заповненням м&арс;якими розтяжками кольору. Водночас мистець віддав данину й українській іконописній традиції. У живописному творі «Аліпій» легендарного іконописця зображено сидячи, з дощечкою в руках та сюжетними вставками за асоціацією з іконописними клеймами обіч нього.

Працюючи з історичною тематикою, І.-В. Задорожний обрав для себе надзвичайно широкий стилістичний діапазон: від принципів спрощення, монументального узагальнення форми у живописних творах: «Мої земляки» 1964; «Садкам цвісти», 1970; «Солдатські матері», 1985-1986 до орієнтації на архаїчне, народне та модерне мистецтво у скульптурі та рельєфах у таких творах як «Весільне свято», 1971-1972; «Мати-Скифія» 1976-1978; «Криниця Коцюбинського» 1978-1983, і особливо у проектуванні та втіленні інтер'єру зали «Братина» у готелі «Либідь», 1982-1986.

Майстру вдалося здійснити ансамблевий підхід до оформлення інтер'єру, передавши дух дохристиянської доби, методом органічного взаємопроникнення форм, настільки переконливо та енергетично потужно, що скульптурні вироби прикладного характеру набули значення високохудожніх мистецьких творів.

Стилістично дещо по-іншому potrаkтований живопис: «Хліб насущний», 1983-1985; «Танок смутку», 1987, де відчутним є переосмислення досвіду роботи бойчукістів із народною естетикою.

**Висновки.** Органічне поєднання у власній оригінальній стилістиці творчих напрацювань мистців минулих епох, формотворчих досягнень західноєвропейських художників модернізму із традиційною культурою, народним мистецтвом, із практикою бойчукістів і вітчизняних авангардистів є цінною визначальною рисою творчості видатного мистця І.-В. Задорожного.

**ХРАПАЧОВ Олександр Миколайович,**  
старший викладач кафедри живопису і  
композиції НАОМА

## **ВАСИЛЬ ГУРІН У ПРОСТОРІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ**

Вивчення художньої освіти нерозривно пов'язана з особистостями художників-викладачів, вплив яких відбивався на формування педагогічних

мистецьких концепцій. Вітчизняна мистецька школа нараховує чимало провідних педагогів, які зробили вагомий внесок у розвиток мистецької освіти. Велику роль відіграє мистецька школа Василя Івановича Гуріна, як митця, педагога, людини.

Ця стаття є продовженням та доповненням раніше розпочатого дослідження мистецької школи В.І. Гуріна. На сьогодні постало питання сформуванню цілісної картини мистецького життя Гуріна В.І., поєднавши досвід розрізаних публікацій про нього. З 29-го березня по 7-ме квітня 2019 експонувалась «виставка з нагоди ювілейної дати В.І. Гуріна» [Зінченко], вісімдесят років від дня народження. В умовах цієї виставки відбулась прес-конференція «Гуріну спомин» (у цій статті частково використовуються цитати доповідей), яка відбулась 6 квітня 2019 року у виставковій залі Національної Спілки художників України. На конференції доповідали: Федорук О.К., Соловей О.В., Перевальський В.Є., Барінова В.І., Білянський О.М., Храпачов О.М., ці спогади дуже важливі для об'єктивної оцінки формування мистецької школи Василя Гуріна.

Василь Іванович Гурін займав непересічну роль у вітчизняному мистецтві. Народний художник України (1992), дійсний член Національної Академії мистецтв України (1997-2018), професор (1987), заслужений діяч мистецтв України (1985). Василь Іванович Гурін народився 18 березня 1939 року в смт. Первомайське, Автономна Республіка Крим. Пішов з життя 10 вересня 2018 року, місто Київ.

Розпочав мистецьку освіту у Сімферопольському художньому училищі (1954-1959) у Миколи Писанко. У 1959-1965 роках навчався у Київському художньому інституті. Продовжив навчання у творчій майстерні Академії мистецтв СРСР під керівництвом С. Григор'єва (1966-1968).

Дипломна картина В. Гуріна «Перша весна» (1965), дитинство Гуріна припало на роки війни [Афанасьєв]. Небо трактоване не як доповнення до пейзажного мотиву, а як головний композиційний елемент. Звісно такий хід був досі оригінальним для тогочасного мистецтва. Подібні композиційні прийоми, починаючи з вже цієї першої серйозної картини, стануть характерними для творчого почерку В. Гуріна.

Він тільки вийшов з інституту, його підхопили одразу взяли викладати, і Спілка помітила також, бо він був учасник виставок. Ще не було майстерні, але він вже сидів у Спілці. В усіх відношеннях ще й здатність така до слова. Вмів так сказати повернути, що було і смішно, і не образливо, навіть покритикувати когось. Талановитий – заспівати міг, компанійський дуже [Перевальський].

Згодом , у 1965-1968 роках, навчання у творчих майстернях Академії мистецтв, керівник С. Григор'єв. Гурін згадував: «Григор'єв С. приїздив [зб.НАМУ] до майстерень на вулиці Сошенка, привозив із собою купу книжок, збирав нас і довго розповідав про мистецтво. Це були інші розмови ніж у студентські роки». Він розказував багато історій, він цілу книжку міг на пам'ять розказати, але його наука, він завжди казав: «Найбільше досягнення людства – це казка. Щоб бути щасливим у казці, треба багато пережити: і Бабу Ягу, і Кощея Бесмертного і так далі. Так каже – і художник, щоб добитись чогось – треба дуже багато пройти», згадує Віра Іванівна Кулеба.

Василь Гурін наприкінці 1960-х влився в українське мистецтво молодим, могутнім потоком і утвердив себе в активному пошуку образно насичених, багатих і розмаїтих виражальних засобів. «Молодого автора, сміливих за художнім вирішенням, оригінальних картин одразу помітили» [Перевальський]. Гурін в основу своєї творчості поклав зміст, внутрішній сенс. Він був з тих художників, які не уявляли свого існування без активного життя в суспільстві. Творчість – для людей, саме це йому і допомогло наповнювати свої картини значущістю, актуальністю змісту.

Щоб зрозуміти творчість Гуріна В.І. в радянський період, після завершення інституту, необхідно провести загальну характеристику мистецького середовища соцреалізму. Провідним ідеологом в радянському мистецтві був журнал «Образотворче мистецтво» та газета «Культура і життя». Дещо друкували про мистецтво в журналах «Київ» і «Жовтень». У цих виданнях окремі соціально-політичні оцінки щодо художнього життя й мистецької освіти у радянські часи мали однобічний, пропагандистський характер. Переважно говорилось про: Життя трудящих Країн Рад, їх звершення в ім'я світлого майбутнього, послідовна боротьба радянських людей за мир і соціальний прогрес. Але, ідейно-агітаційний характер соцреалізму, формально можна розділити на три періоди: перший – період до другої Світової війни, другий – 1945-1985 роки, третій – від початку перебудови до 1991 року.

Велику роль у вихованні почуття патріотизму, любові до Батьківщини, відвели в радянські часи саме мистецтву. «Вплив мистецтва – не в декларативності, а у створенні повнокровного художнього образу, сповненого правдивого втілення складних життєвих колізій» [обр.мист.].

Не було в радянський період такого поняття, як «приватна галерея», тому і «приватного мистецтва» не існувало у відкритому сенсі. Усе мистецтво контролювалось з боку Держави (це стосувалось і кіно, театру, музики, архітектури і т.д.), була «марксистсько-ленінська критика, активна, чуйна,



уважна і разом з тим непримиренна до ідейно чужих і професійно слабких творів» [обр.мист.]. Йшли прямі дотації на фінансування республіканських виставок, замовлень на комбінаті і т.д.. Спілка художників України уклала договори із художниками, «стимулюючи художників на тривалу планомірну роботу» [Лопухов], високого мистецько-ідеологічного рівня саме для цих виставок, на яких відбувались закупівлі, з боку міністерства культури та комуністичної партії, до (сільських та міських) музеїв – для підвищення культурного рівня населення.

«Кожен з музеїв позитивно впливав на ідейно-естетичне та патріотичне виховання людей» [Сизиков]. «Так колгосп «Дружба народів» Червоногвардійського району Кримської області для свого музею образотворчого мистецтва закупив 150 творів кримських художників, частину робіт митці подарували» [Лопухов].

«Готуючись до республіканської виставки «Земля і люди», керівництво Спілки художників України виїздило в обласні організації (Харків, Крим, Львів, Ужгород, Запоріжжя, Дніпропетровськ), ознайомилось з роботами, над якими працюють митці. Головне завдання – націлити художників на те, щоб накопичений багатий фактичний матеріал переріс рівень ескізів, щоб він став основою великого мистецтва» [Лопухов]. Для більш продуктивної творчої роботи почали створювати будинки творчості, котрі «можуть стати своєрідними школами» [Роготченко].

Велика увага приділялась сільському трудівнику: «Регулярні поїздки митців у сільські райони з метою виконання робіт по наочній агітації, створенню правдивих творів про сучасне життя села» [Сизиков]. Ідеологія претендувала на «роль універсального регулятора порядку суспільної життєдіяльності» [Храпачов], у соцреалізмі вона слугувала ідейно-художнім нормативом творчості.

Василь Гурін у той час також говорив про «створенням панорамного портрета Радянської України – могутньої промислово-аграрної республіки, невідомої складової великого Радянського Союзу» [Гурін]. В протигагу ідеології, в творах радянського періоду Василя Гуріна ми спостерігаємо індивідуальний авторський почерк не схожий на інших художників свого часу.

Сучасник Василя Івановича Гуріна, – Стороженко М.А. (Народний художник України) в підтримку ідеї «оспівування праці сучасника» [обр.мист.], під час навчання в інституті, побував на цілих землях Алтаю і Казахстану [Авраменко]. Результатом стала серія прекрасних живописних творів

«Цілинники Алтаю і Казахстану» в 1953-1954 роках [репродукції], розповідаючи про той неповторний час.

Василь Гуріну в системі заборон і обмежень з боку ідеології соцреалізму, вдавалось створювати цікаві творчі соціальні твори. Використовуючи історизм бачення подій у творах на тему Великої вітчизняної війни простежується тенденція до «алегоричного або символічного розв'язання теми, її поетизація» [Афанасьєв]. Картини Гуріна присвячені ленінській тематиці були актуальні ідеологічній радянській тематиці і відзначались мистецтвознавцями та сучасниками в радянських періодичних виданнях та каталогах, це: «На Волзі. Рік 1919» (1969), «Пісня про Буревісника» (1980) та «Вечори на Капрі» (1980), ці полотна різні за своїм емоційним ладом. Але, після переоцінки творчого доробку Василя Івановича в часи незалежності України, мистецтвознавцями і самим Гуріним В.І., були якісно визначені такі твори: «У ЦУМі» (1969), «Автопортрет» (1969), «Час» (1970), «Матері чекають» (1974), «А льон цвіте...» (1977), «Додому» (1984) [обр.мист.], образ-переживання у триптиху «Пам'ять», «Чорнобиль. Попередження» та інші. У цих полотнах своєрідно переплітаються емоціональні й інтелектуальні творчі начала, помітне звернення автора до розробки багатопланової художньої структури, «заснованої на часових і просторових зміщеннях» [Соловйов]. Василь Гурін варіював реально-конкретне і уявне, обігравав емоціонально-символічні значення як окремих деталей, так і цілих пластичних вузлів, що складають образну тканину твору.

Василь Перевальський згадує, на прес-конференції «Гуріну спомин», про Василя Гуріна: «Він пройшов усі шляхи, які проходило мистецтво українське, російське, колишнє радянське. Що характерно, він ніколи не брав таких тем любових політичних, але весь час він знаходив якісь внутрішні свої побудження, щоб відкликнутися на теми, якими світ жив, які були на вістрі епохи.»

Василь Гурін в радянські часи працював в умовах жорсткої конкуренції, бо картини закупувала тільки держава, яка в свою чергу вимагала дуже високого рівня виконання саме багатофігурної картини-композиції. Це відповідно і заохочувало художників писати не просто пейзажі або портрети, а створювати складні і цікаві за сюжетом твори.

Перечитуючи результати пленумів різних років в «Образотворчому мистецтві», бачимо велику прискіпливість до виконання соціальної картини: «Треба забовязати творців нести повну відповідальність за ідейно-художній рівень не «продукції», як ми звикли говорити, а творів мистецтва» [обр.мист.].

Гурін згадував: «На комбінаті художники ділились на три категорії: перша – пейзажисти і портретисти, друга – написання казкових багатофігурних сюжетів, третя – картинщики-реалісти – вони заробляли найбільше. Не багато художників могли виконувати складні багатофігурні картини, які б відповідали високим мистецьким вимогам державної комісії, яка визначала завершеність твору, в котрій були Спільчанські провідні художники. Але при цьому працювала літературна форма в композиції, літературщина. Ось що губило тоді мистецтво, була ідея Леніна, Сталіна, а формальна композиція була відсутня. Було – що бачу – те пишу, що говорю – те пишу» говорив В. Гурін.

Загальна перебудова устоїв соцреалізму в СРСР розпочалась із Горбачовим, можливо це була логічна розв'язка занадто довготривалого стримування вільно-мистецької соціально-культурної думки в суспільстві. Тоталітарна система не втримала рівновагу через занадто жорстке поводження з вільнодумством.

Початок ідейно мистецької перебудови вже відчувається в 1985 році у натяках до відходу від «декларативності, парадності портрету сучасності» [Соловійов]. Вже у 1986 році висуваються офіційні лозунги про «недоречність парадного рапорту та звернення до радісних спогадів про минулі заслуги» [Сєдак]. Нове мистецтво твориться завдяки «Злиттю глибокої політичної культури і творчої ерудиції з перебудовою мислення, відходом від образних стереотипів і композиційних шаблонів» [Чебикін]. В 1987 році проголошується курс на гласність. Вона мала сприяти конструктивній критиці політики влади в засобах масової інформації. Також було дозволено обговорювати суперечливі сторінки минулого, зокрема: політичні репресії, голодомор, діяльність ОУН-УПА та інші.

**Мистецький період з 1991 по 2018 роки.** Перебудова призвела в першу чергу до роз'єднання СРСР на окремі країни, як це було до початку утворення. Звичайно це відбулось не без впливу зовнішніх сил, ще Юлій Цезар казав: «Роз'єднуй і перемагай».

В 1991 році, при отриманні Україною Незалежності, мистецтво стало абсолютно незалежним, безконтрольним і безфінансованим з боку держави, але «створюються передумови до активнішого опрацювання національних традицій» [Ковальчук]. Художникам відкрились нові можливості у галузі творчої реалізації.

Як ми знаємо, мистецтво і культура перетинаються не завжди. Почали утворюватись приватні галереї та благодійні фонди, будуючи соціальне мислення і культуру в соціумі своїми руками. Але не завжди це було позитивне

явище. Те що за радянської влади жорстко пригнічувалось – розквітло. Першим на післярадянському терені з'явився міжнародний фонд «Сороса», який прагнув «підкорити собі творчу думку і художні прагнення» [Криволапов] за допомогою фінансування сучасного мистецтва, з'явилося представництво в Києві. Але мистецькі теми художньої ідеології фонду мали деструктивний характер, підтримуючи руйнацію моральних устоїв та поняття державності.

Деякі країни СНД вчасно зрозуміли програму цього фонду та видворили його за межі своєї держави, відмовившись від деструктивного фінансування. На теренах України цей фонд розквіт в повному обсязі, ближче до 2000-х років навіть змінив свою назву та представника (бо дуже багато наголосу про нього з'явилося на міжнародній арені) і продовжує існувати в Україні, адаптувавшись під сучасні мистецькі погляди, міцно формуючи нову «інтелігенцію» засобами масової інформації, виставками, лекціями, програмами шкільного віку і т.д.

Поняття Спілки у післярадянський період одразу змінилося, залишивши за собою тільки важелі мистецького об'єднання. Гурін казав: «Перебудова – перехід від соціалізму до капіталізму не всім легко далися» [Гурін]. Була одна філософія життя, а стала геть інша. Можна сказати, що завдяки команді художників, керуючих спілкою на той час, у складі якої був Гурін В.І. (з 1991 року він на посаді першого заступника Голови Спілки художників України), ми бачимо Спілку сьогодні збереженою і цілісною. З перших років Незалежності України, Гурін В.І. і Чепелик В.А. займали чітку позицію збереження майна Спілки як би не було важко. Завдяки їхній твердій позиції, сучасна мистецька молодь і по-сьогодні отримує майстерні для творчої роботи в багатьох містах України. Це є об'єднуючим фактором для всіх художників.

Василь Гурін казав: «Ці майстерні будували наші діди і батьки по духу, класики українського мистецтва – «продати щось не маємо морального права» [Гурін]. Наше завдання їх зберегти, бо це наші традиції». У Спілці художників «почуття спадкоємності є дороговказом наших творчих і організаційних щоденних справ» [Зінченко].

Олесь Соловей згадує: «Коли людина приходила до Василя Івановича в Спілку, з наболілим певних проблем і образ, він міг пригорнути, почастувати і поговорити. І людина почувала, що вихід знайшли». Про це згадує і Олександр Білянський: «Він відносився до людей дійсно по доброму, це було розумно».

У часи незалежності Василь Гурін продовжував займати громадську позицію гуманістичного мистецтва, що пропагував і своїм учням. Гурін казав: «Художник повинен нести в картині добро у будь-яких проявах, негативу забагато навколо нас».

Велику увагу приділяв образу Матері у своїх думках: «Моя Мати» (1970), «Низький уклін Вам, Мамо» (1989), «Мамині вареники» (1991), «Наше дитинство» (1994), «Мамине вікно» (2008), ці твори «перейняті глибоким синівським почуттям, вчать кожного з нас Любові до рідних, до отчої землі» [Чепелик]. Гурін вважав, що – це найсвятіше. «Це - твоя віра, твій Господь Бог, який ніколи тобі не зраджував, і ти йому також...» [Тельцов].

Будучи завідуючим кафедрою живопису з 1989 року, на його плечі лягла відповідальність в якому руслі залишиться київська живописна школа (НАОМА). Василь Гурін зорієнтував кафедру «на поєднання кращих методологічних досягнень образотворення з можливостями вільного індивідуального вислову уникаючи як зашкарублого педантизму, так і волонтаристського дилетантизму. Розвиваючи ж тезу необхідності формування всебічної й цілісної особистості митця-громадянина, зазначу, що мета кафедри – надати молодому художникові не тільки професійні знання, а й виховати людину – патріота, котра несе добро» [Бугаєнко]. Головне – не втратити орієнтирів, зауважував Василь Гурін. Без минулого немає майбутнього. Це відома істина дерева з міцним корінням традицій і кроною, що тягнеться в незвідане. Сьогодні, скажімо, поряд з різного роду новаціями, спостерігається бурхливе відродження української національної художньої свідомості [Бугаєнко].

В своїй педагогічній діяльності Василь Гурін враховував недоліки мистецької освіти шестидесятих років, коли він був студентом. Зауважував, що в ті часи не приділялась увага формальній стороні композиції, заборонялось згадувати про формалізм, композиційне рішення через пляму, тощо.

Василь Гурін також казав: «Існує дві форми навчання: перша – від серця і чуття, друга – від наукового, раціонального». «На основі школи необхідно робити самостійні формальні експерименти» [Гурін]. Мистецтво є те що зроблено на професійній основі [Гурін, Тельцов]. Василь Гурін часто згадував Т.Н. Яблонську, вона казала: «Необхідно навчити вчитися».

Велику увагу Василь Іванович приділяв пленеру. «Його пейзажі можна назвати музикою у фарбах» [Тринус]. В цих невеликих етюдах сходу сонця, коли він «залишався сам на сам із сонцем» [Бараневич], різних станів природи на Козинці та краєвид на ботанічний сад з його майстерні, – сконцентрована ціла епоха мистецького бачення, в цих етюдах більше ніж просто живопис. В них не виказана непохитна правда життя. «Етюди Василя Гуріна дають уявлення про настрій художника-поета, художником, який в своїй душі був великим ліриком, романтиком, людиною, закоханою в людей, в світ, в усіх нас

з вами, в Спільку, в Академію» – зауважує Олександр Федорук. Василь Перевальський: «Подивіться, він ніде не форсує колір, у нього запас величезний щоб набирати і набирати активність кольору. Та сонце, завжди дивувався, як Гурін пише сонце сірою фарбою. А тепер дивлюся, на виставці Гуріна, разом з усіма іншими роботами – воно світиться.»

Олесь Соловей звертає увагу: «Твори Василя Гуріна несуть колосальний посыл навіть для тих людей, які не знали Василя Івановича. В ці твори неможливо не закохатися і не спілкуватися сам на сам і відкривати його душу. Це напевно найбільший дар художника».

**Висновки.** Не так легко жити художникам в сучасному мистецькому розмаїтті, школа повинна бути школою, тимчасові мистецькі течії не повинні кардинально впливати на основу художньої освіти, вважав Василь Іванович Гурін. Бути самим собою у мистецтві, і тільки тоді воно буде актуальним і матиме значення [Гурін]. Переважна більшість його творів залишаються актуальними і сьогодні.

За довгі роки утворився величезний авторитет Гуріна в мистецькому середовищі загалом, і безпосередньо студентства академії. Творчість Василя Гуріна уособлює Мати і Батько.

**ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна,**  
заслужений діяч мистецтв України,  
кандидат мистецтвознавства,  
науковий співробітник відділу  
образотворчого та декоративно-  
прикладного мистецтв  
ІМФЕ ім. М. Рильського

**НОВАТОРСТВО МОНУМЕНТАЛІСТІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ  
ЯК ІНСПІРАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ФУНДАТОРА НАЦІОНАЛЬНОЇ  
ШКОЛИ АРХІТЕКТУРНО-ХУДОЖНЬОЇ ЕМАЛІ, ЗАСЛУЖЕНОГО  
ХУДОЖНИКА УКРАЇНИ, ОЛЕКСАНДРА БОРОДАЯ (1946-2019)**

Кожне десятиліття ХХ століття 60-80-х років привносило щось своє в монументально-декоративну галузь України, де твори, які могли сприйматися позитивно чи негативно, але ставали складовою національної культури. Вже 1990-і рр. увійшли в історію українського мистецтва як час, коли громадські споруди України практично повністю позбавилися творів монументально-декоративного мистецтва.

У ХХ ст. монументально-декоративне мистецтво знало і стрімкі підйоми, і досить відчутні спади. Перший такий злет припадає на початок 60-х рр. У період 70-х рр. все відчутнішим стає процес творчого становлення і зростання художньої майстерності українських монументалістів. У Києві в цій галузі натхненно творить ціла плеяда таких талановитих професіоналів як І. Литовченко, В. Прядко, В. Григоров, М. Малишко, В. Пасивенко. Новаторськими знахідками позначені рельєфні вітражі з литого скла на бетонній основі Івана-Валентина Задорожного (1921-1988) в палацах культури в Кременчуці (1972) та Білій церкві (1980), в яких автор послідовно і програмно спирається на традиції народного мистецтва, що він розглядав, як джерело національного духу. «Я, як професіонал, збагачуюсь формально-філософським баченням світу в таких майстрів, як Марія Примаченко і гончар Олександр Ганжа», - писав у своєму щоденнику митець в травні 1974 р.). Так, вітраж І.-В. Задорожного «Наша пісня» у палаці культури ім. О. Петровського в Кременчуці, створений за мотивами народних українських пісень і переказів, підкорений ідеям вічності народу і наступності його культури, був одним з найбільш позитивних прикладів взаємодії архітектури і монументально-декоративного мистецтва 1970-х рр.: художник разом з архітектором працював над створенням художнього образу споруди. Вітраж, виконуючи функцію стіни заднього фасаду, домінує в інтер'єрі вестибюлю першого і фойє другого поверхів. Він наче «вростає» в архітектуру, що досягається значною мірою як матеріалами – склом і бетоном, так і архітектонічністю композиції рельєфу

Художня течія з орієнтацією на народну творчість – ікону, «сільський наїв», дерев'яне різьблення отримав свій розвиток і в масштабному високохудожньому рельєфі цього ж Майстра, виконаному у дереві в музеї Коцюбинського в Чернігові (1983), а також в комплексному архітектурно – художньому рішенні інтер'єрів ресторану «Братина» в готелі «Либідь», де В. Задорожним було створено один з найкращих його творів – неперевершений за образно-пластичним мисленням, досконалою орнаментально-фігуративною композицією, виразною чорно-білою колористикою – гобелен «Кий, Щек, Хорів і сестра їх Либідь», де особливо відчувається глибинне народне коріння. Цей тканий витвір органічно сполучався з монохромними фактурними вітражами, розписом у техніці енкаустики, різномасштабними мальованими скульптурами, що асоціювалися з поганськими ідолами, зі стилізованими давніми меблями та предметами начиння, виконаними в дереві, унікальними світильниками.

Цікавими у 1980-х рр. є мистецькі спроби художників-монументалістів у станковому живопису. З точки зору новаторства художньої образності, народженої глибинно-суб'єктивним світобаченням митця, найпотужнішим сприймається станково-декоративний живопис І.-В. Задорожного в його авторській манері «із зерном національного стилю» – з філософським осмисленням буття, з характерною площинною побудовою та орнаментальною пісенністю. Це полотна в техніці олії, темпері «Пісня», «Портрет вченого Юрія Кондратюка», «Маруся Чурай», «Сімейний портрет», «Сину, збагати світ» (1974-1988).

Серед видатних майстрів монументального живопису на зламі ХХ – ХХІ ст., якого можливо порівняти з Іваном-Валентином Задорожним у масштабі творчого новаторства та програмного звернення до національних традицій у творчості, справедливо назвати ім'я високопрофесійного монументаліста, майстра живопису і графіки, заслуженого художника України, номінанта-фіналіста Національної премії України імені Тараса Шевченка (2019) Олександра Бородая (1946-2019).

О. Бородай піднявся в українському мистецтві у «невимовну височінь», стартуючи зі «злітного майданчику» майстерні академіка Т. Н. Яблонської на відділі монументального живопису в Київському державному художньому інституті (КДХІ) (1966-1972). Можна стверджувати, що цей її учень виявився одним з найбільш послідовних представників потужної української школи монументального мистецтва.

Від 1970-х рр. О. Бородай був одним з найактивніших творчо мислячих художників-монументалістів, який щасливо поєднував історичне, просторове, асоціативне художнє бачення (згадаймо його розписи в Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д. І. Яворницького, Українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, Будинку книги в м. Дніпр, 1970—1980-і рр.). Вже тоді О. Бородаю була властива новаторська система художнього мислення, авторська мистецька концепція у творах. Він також автор численних монументальних творів в багатьох жанрах і техніках у знакових архітектурних спорудах Києва 1990-2000-х рр. (Головна обсерваторія НАН України, Центральний залізничний вокзал, Михайлівський Золотоверхий собор, Свято-Покровська (Козацька) та Івана-воїна церкви), а також його монументальні твори в Дніпрі, Полтаві, Кам'янці тощо.

Водночас ім'я Олександра Бородая в художньому світі України останніх десятиліть отримало широкий розголос як художника-монументаліста, який наполегливо і послідовно створював національну школу сучасного емальєрного



живопису. О. Бородай відкрив невідомі раніше перспективи входження художньої емалі в архітектурний простір, який став у ньому важливим кольоропластичним акцентом. Він першим підійшов до цього матеріалу не як ювелір, а як художник-монументаліст, чим перевернув практично всі усталені уявлення про емаль, різко змінивши її образну суть, формальну мову і навіть конструктивні основи, сміливо поєднуючи емаль з мармуром, деревом, шкірою, напівдорогоцінним камінням. Досить несподіваним здавався пластичний хід О. Бородая в його творах, які були продемонстровані на виставках Першого творчого об'єднання київських художників-монументалістів «Погляд» в кінці 1980-х рр. Розписні багатобарвні емалі, дуже тонкі за колоритом, збагачені фактурами, включалися в великі обсяги дерев'яних конструкцій, представлених автором у вигляді інсталяцій, побудованих із частин старовинного селянського начиння, які майстер шукав і знаходив у занедбаних будинках забутих українських сіл. Саме так на великомасштабній персональній виставці митця у 1995 р. в Українському домі в Києві він назве велику серію своїх емалей – «Забуті села».

Учасник багатьох вітчизняних та міжнародних виставок, фестивалів, художніх симпозіумів – знана і авторитетна в українському мистецькому середовищі особистість сьогодні після його уходу в засвіти заслуговує, немає сумнівів, на створення МУЗЕЮ-МАЙСТЕРНІ ОЛЕКСАНДРА БОРОДАЯ в Києві. І така можливість теоретично існує: одразу після його смерті два роки тому виникла ідея зробити музей-майстерню в приміщенні творчої робітні з нежитлового фонду за адресою: вул. Хмельницького, 66/1, де цей визначний український митець 35 років творив свої емальєрні шедеври і передавав секрети майстерності учням.

Вже у 1990-і рр. О. Бородай заснував творче угруповання «Майстерня Бородая», яке діяло і в період 2000-2010-х рр. За десятиліття праці він сформував нову генерацію митців-емальєрів (із стін цієї майстерні вийшли знані в Україні та поза її межами митці Ю. Бородай, Т. і С. Колечки, Т. Ільїна, Т. Турдиєва, У. Федько, А. Рябчук та інші).

Щоб реалізувати шляхетну ідею створення Музею-майстерні учням покійного митця на чолі зі званою київською художницею, членом НСХУ Тетяною Ільїною і вдовою Майстра Тамарою Турдиєвою, яка є відомою київською художницею, членом НСХУ, ученицею народного художника України, академіка Тетяни Яблонської вдалося засновати Громадську організацію «МУЗЕЙ-МАЙСТЕРНЯ ОЛЕКСАНДРА БОРОДАЯ». Благородна мета цієї організації – створити в Києві саме в приміщенні творчої майстерні

Бородея Центр емальєрного мистецтва, який дає шанс безповоротно не втратити для української культури традицій старовинної ще з часів Київської Русі техніки емальєрного живопису, відродженої в Україні на початку ХХІ ст. саме Олександром Бородаєм, і, що надзвичайно важливо, створити можливість збереження численного творчого доробку видатного митця України як частки загальної національної історико-культурної спадщини.

**ЧУЙКО Тетяна Павлівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
заступник генерального директора  
з наукової роботи  
Національного музею Тараса Шевченка

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ Т. ШЕВЧЕНКА В СТАНКОВІЙ ГРАФІЦІ О. ГУБАРЄВА В КОНТЕКСТІ ЗМІН ХУДОЖНЬОЇ МОВИ МИТЦЯ**

Про творчість Олександра Губарєва ґрунтовну розвідку написала О. Ламонова, приділивши увагу, зокрема серії ліноритів «За мотивами “Кобзаря” Т. Г. Шевченка» (1964 – 1965) й визначивши її як «перехідну» між станковою і книжковою графікою художника. Однак, розгляду інтерпретації образу Тараса Шевченка в станковій графіці митця в контексті зміни його художньої мови, здійснено ще не було. Свою шевченкіану художник розпочав, працюючи над дипломною роботою в КХІ (тепер НАОМА): до серії автолітографій «Дніпро» (1955) входить аркуш «І знову я на Україні». Оскільки йдеться про останній приїзд Шевченка в Україну в 1859 році, вже після заслання, очевидно, що О. Губарєв орієнтувався на його прижиттєві фото того часу, або ж – на виконані за ними інтерпретації попередніх поколінь митців, зокрема створені викладачами художника В. Касяном, О. Пащенком. Як відомо, обидва ці майстри графіки дуже плідно працювали саме в шевченкіані, часто звертаючись до інтерпретації образу поета й орієнтуючись на так званий «репінський» тип зображення Т. Шевченка, в основі якого – його прижиттєві фото, зокрема роботи М. Досса (1860). Прикметою індивідуальної манери О. Губарєва стало підкреслення прикметних фізіономічних рис Т. Шевченка, а саме зображення по-особливому пишних і буйних вусів. Пізніше, інтерпретуючи образи Шевченкових поетичних героїв, як от кобзаря, він буде зображати такі ж вуса. Художник майстерно розкрив внутрішній світ Т.

Шевченка, представляючи образ ще нестарого чоловіка (Шевченкові було тоді сорок п'ять років із відведених сорока семи), в погляді якого відчувається усвідомлення свого життєвого шляху. Втілений образ засвідчує високий рівень виконавської майстерності художника в техніці лінориту. В творі «Понад Уралом» (ліногравюра, 1963) зображено поета на засланні (за оригіналом Шевченкового Автопортрету (1847)). О. Губарєв розкриває його світовідчуття новою художньою мовою. На передачу емоційного ладу тут працює співвідношення чорного й білого, що утворює певний ритм. У творі простежуються прикмети грубуватої, лаконічної й виразної мови лінориту, зауваженої О. Ламоною. Це є свідченням вироблення митцем нової художньої мови, своєрідним переходом до ритму чорного і білого та декоративності, що стали визначальними у серії «За мотивами “Кобзаря” Т. Г. Шевченка» (1964 – 1965). О. Губарєву вдалося створити переконливий за силою емоційної напруги образ митця в перші, найважчі, роки його заслання. Поетова внутрішня воля у неволі резонувала з настроями художників-шестидесятників.

**ЮР Марина Володимирівна,**  
доктор мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
провідний науковий співробітник  
ІПСМ НАМ України

## **МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ШІСТДЕСЯТНИКІВ У ДИСКУРСІ «ВЛАДА-ХУДОЖНИК»**

Мистецтво «шестидесятників» ідентифікується з такими поняттями як «супротив», «нонконформізм», «інакшість», «експериментаторство», «новаторство», що є типовим для молодшої генерації художників, які прагнули творчого самовизначення. Цей поступ співпав з періодом «хрущовської відлиги», в якому умовно дозволено, і навіть віталось новаторство, але в рамках соцреалістичного методу. Тогочасна критика із застереженням писала про вияв самотності, індивідуальності, різноманітності та експериментаторства у творах, утвердження в них нового. Але на початку 1963 року ситуація різко змінилася, що зумовлено попередньо зустріччю партійного керівництва з творчими діячами. Професійна оцінка творчості митців зникла зі шпальт газет,

журналів, натомість звучав вже голос «з народу» (при цьому населення питаннями мистецького життя майже не цікавилось), що не міг об'єктивно аргументувати «інакшість», яку означили «відхиленням». Особливо такої критики зазнавали монументальні роботи (мозаїки, розписи, вітражі), якими прикрашали громадські будівлі, житлові споруди, навчальні заклади – вітраж «Шевченко. Мати» (А. Горська, О. Заливаха, Г. Севрук, Л. Семикіна, Г. Зубченко), мозаїки автовокзалу в Києві (А. Рибачук та В. Мельниченко), мозаїчне панно ресторану «Хрещатик» (І. Литовченко) та інші. Дискурс «влада-художник», або як називає Г. Скляренко «гра влади в дозволене і заборонене», позначилася на творчій реалізації ідей митців та посиленій їх деморалізації.

У цьому протистоянні вироблялися критерії розвитку і репрезентації монументального мистецтва, які у кожного з митців були свої — одні орієнтувалися на українську культуру, життєдайне за суттю і кодифіковане за формою виразу народне мистецтво, інші – на модернізм, відтак оновлену «модернізовану» художню форму, як противагу пануючому соцреалізму. Модернізм привніс у монументальне мистецтво нові принципи моделювання форми, її вираження, інтерпретацію через узагальнення чи деформацію, розклад чи синтез, рельєфність чи площинність, локальність і багатобарвність кольору, у підсумку синтез засобів і методів у втіленні задуму. В одному з листів до А. Горської зі заслання писав О. Заливаха: «я вважаю, що підвалини новітнього українського мистецтва, зокрема монументального, заклав Бойчук. Його принцип вирішення тем – через людські постаті, через образ людини. Головна домінанта – людина. Вельмишановний Г. Синиця пропонує модернізовану школу, що в основі своїй ґрунтується на рослинно-орнаментованій принципах. Це безперечно теж може бути, менше конфліктів і всім може подобатись, але це ще не атака! Мистецтво - багатогранне».

У творчому поступі художники шукали можливість і засоби донесення своїх ідей, переконань, мотивуючи свій вибір світоглядними та ціннісними орієнтирами. В результаті, у пост-радянський час, можна оцінити дискурс «влада-художник», що позначився на новаторстві, здобутках художників у царині монументального мистецтва, зокрема А. Горської, В. Зарецького, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л. Семикіної, О. Заливахи, Г. Синиці, А. Рибачук, В. Мельниченка, І. Литовченка, Г. Пришедька, М. Стороженка, Л. Міщенко, А. Гайдамаки, В. Ламаха, Е. Коткова, В. Прядки, В. Пасивенка, С. Кириченків та С. Клейн, І. Марчука, О. Владимирової та інших, які є беззаперечною художньою спадщиною України. Водночас, ці монументальні твори потребують захисту від руйнування, знищення і забуття.

**ЯКИМЕЧКО Микола Богданович,**  
заслужений діяч мистецтв України,  
доцент кафедри образотворчого і  
декоративно-прикладного мистецтва та  
реставрації навчально-наукового  
Інституту мистецтв ПНУ ім. В. Стефаника

## **МРІЯМ ПРИТАМАННО ЗБУВАТИСЬ**

Знайомство з творчістю Івана-Валентина Задорожного відбулось на першій міжнародній бієнале «Імпреза» в Івано-Франківську 1989 року. Журі «Імпреди» відзначило «Роксолану» і «Марусю Чурай» дипломом «За національне в мистецтві».

Твори запам'ятались, не відпускали, не залишали байдужим, домінували в роздумах про минуле і майбутнє образотворчого мистецтва. Безсумнівними є естетично-філософські паралелі між творчістю француза Фернана Леже і українця Івана-Валентина Задорожного. Одразу пригадалася родина художників Маргіт і Романа Сельських зі Львова, які до Другої світової війни жили у Франції і переймали мистецьку науку з рук Фернана Леже - великого монументаліста ХХ століття. В середовищі івано-франківських художників-монументалістів, котрі працювали в художньо-виробничому комбінаті Художнього фонду УРСР, ім'я Івана-Валентина Задорожного було синонімом високохудожньої творчості з національним змістом. В 1991 році був надрукований невеличкий каталог творів І.-В. Задорожного. Отримавши його з рук свого київського товариша – режисера Мирослава Гринишина, я відчував себе власником безцінного скарбу. Гортаючи каталог, не раз мріяв, щоб в Україні видали об'ємний фоліант про життєвий і творчий шлях Івана-Валентина Задорожного. В 2016 році в Івано-Франківську відбулось урочисте відкриття виставки Задорожних, Івана-Валентина і сина Богдана. Це було незабутнє свято для спраглих за справжнім високочолом мистецтвом шанувальників національної культури. Окрасою відкриття стала Надія Яківна Задорожна – модель, муза, дружина художника, внутрішній світ якої надав творчості Задорожного україноцентричного змісту. Це був великий успіх для мого рідного Івано-Франківська, бо кожен його житель мав змогу долучитись до мистецтва світового рівня.

За кілька місяців потому, першого березня 2017 року, у виставковій залі Івано-Франківської обласної організації Національної спілки художників України відбулась ще одна знакова мистецька подія – відкриття виставки творів чудового українського художника зі Слобожанщини, лауреата національної

премії імені Тараса Шевченка Віктора Гонтаріва. Куратором був Максим Мельник, директор київського видавництва «Софія-А». Виставка була успішною, мала позитивний резонанс, в залі постійно було людно. Ми багато спілкувались про мистецькі процеси в Україні. Якось під час чергової розмови я розповів Максиму про художника Задорожного. Творчість видатного майстра не могла залишити байдужою чутливу до мистецтва людину. І саме тоді, за реакцією Максима, я зрозумів, що альбом мого улюбленого художника таки побачить світ, а моя мрія стане реальністю. Минуло всього пів року і на початку жовтня 2017 я отримав запрошення на презентацію альбому Івана-Валентина Задорожного в Національному музеї Тараса Шевченка, де було розгорнуто виставку творів корифея сучасного образотворчого мистецтва. Твори Івана-Валентина Задорожного вплинули на формування багатьох українських митців. Творча спадщина майстра є свідченням високої виконавської майстерності, віртуозності творчого мислення, любові до Батьківщини, зрілості українського національного мистецтва. Микола Стороженко, Іван Литовченко, Олександр Івахненко, Феодосій Гуменюк, Олександр Бородай, Володимир Прядка, Олександр Мельник яскраві представники справи І.-В. Задорожного – підтримувати багаття українського духу, оберігати і збагачувати українську культуру.

**ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ**

ДонНУ ім. Василя Стуса – Донецький національний університет імені Василя Стуса

ДХВУ – Дирекція художніх виставок України

ІМФЕ ім. М. Рильського – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України

ІПСМ НАМ України – Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

КДАДПМіД ім. М. Бойчука – Київський державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НСХУ – Національна спілка художників України

НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського» – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені І. Сікорського»

ПНУ ім. В. Стефаника – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ФТІМ НАОМА – факультет теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв