



№ 35 (2024) С. 113–121  
National Academy of Fine Arts and Architecture  
Collection of Scholarly Works  
«Ukrainian Academy of Art»  
ISSN 2411–3035  
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 75.022.81(477.46-21Канів)«1946/1989»  
ORCID ID: 0000-0003-2261-0195  
ORCID ID: 0009-0009-1431-7096  
ORCID ID: 0000-0002-1654-7620  
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-12>

**Олександр Храпачов**

*старший викладач кафедри живопису і композиції  
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури  
[krapathev@ukr.net](mailto:krapathev@ukr.net)*

**Олексій Овчаренко**

*старший викладач кафедри теорії та історії мистецтва  
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури  
[secretus@ukr.net](mailto:secretus@ukr.net)*

**Валентина Виродова-Готьє**

*заслужена діячка мистецтв України, член-кореспондентка НАМ,  
професорка  
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури  
[valentyana.vyrodova@naoma.edu.ua](mailto:valentyana.vyrodova@naoma.edu.ua)*

## ЛІТНЯ ПРАКТИКА В КАНЕВІ І ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПЛЕНЕРИЗМУ У ТВОРЧОМУ ДОСВІДІ КДХІ (1946–1989)

**Анотація.** *Мета статті* – дослідити значення літньої художньо-творчої практики, яку студенти академії проходили упродовж 1946–1989 років у Каневі – для освітнього процесу КДХІ (тепер НАОМА). **Основний метод дослідження** – аналіз усних та письмових спогадів учасників канівських практик (В. Баринової, В. Виродової-Готьє, О. Солов'я, А. Яланського), а також розгляд наявних публікацій у наукових та популярних виданнях. Узагальнення зібраних матеріалів дає підстави твердити про цілісне бачення значення та ролі пленерних практик у Каневі в навчальному і творчому процесах кількох поколінь студентів та викладачів КДХІ (тепер НАОМА). Зважаючи на вимоги до мистецтва, які ставилися у певні історичні моменти, нами проаналізовано мистецькі уподобання викладачів та висвітлено їхній освітній досвід, отриманий упродовж досліджуваного періоду, а також з'ясовано потребу проведення літньої практики в НАОМА.

Ще з 1930-х років Київський державний художній інститут щороку проводив пленерні студентські практики у Каневі. Відомо, що у 1933–1934 рр. відбулась перебудова навчального процесу.

Досвід канівської практики був безцінний. Попри те, що не всі студенти мали хист до пленерної роботи, канівська літня практика відіграла дуже важливу роль у становленні молодих художників, в їхньому усвідомленні себе як самодостатньої особистості.

Важливо зазначити, що саме пленерна практика стимулювала більш розкуте й інноваційне ставлення до творчого процесу, менше обмеженого нормативними вимогами соцреалістичного методу. На практиці навіть першокурсники здійснювали творчі пошуки. Особливо це стало можливим наприкінці 1970-х – першій половині 1980-х років. До формально-змістових пошуків спонукало композиційне переосмислення натурних вражень як пленерного пейзажу, так і постановок.

Пленерна практика насамперед відкриває свободу мислення, виводить студентів із замкнутого приміщення майстерні, поза межами якої, в контакт з реальним життям, відбувався процес розширення та поглиблення їхнього професійного бачення. Як художники, студенти повертались восени до майстерень зовсім іншими людьми.

Отримані **результати** дослідження можуть бути використані для модернізації освітнього процесу, під час пошуку нових ефективних форм, в яких буде збережено позитивний спадок попередніх десятиліть. **Висновки.** Літні практики у Каневі за декілька десятиріччя суттєво вплинули на мистецьке середовище України. Пленерна практика — це невіддільна частина навчального процесу в НАОМА, важлива для зміни обстановки, а також для переосмислення знань, отриманих упродовж першого і другого семестрів.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво НАОМА, пленер, літня практика, Канів.

**Oleksandr Khrapachov**

Senior Lecturer of the Department of Painting and Composition  
National Academy of Fine Arts and Architecture  
krapathev@ukr.net

**Oleksiy Ovcharenko**

Senior Lecturer of the Department of Theory and History of Art  
National Academy of Fine Arts and Architecture  
secretus@ukr.net

**Valentyna Vyrodova-Hotie**

Honored Art Worker of Ukraine,  
Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Professor  
National Academy of Fine Arts and Architecture  
valentyna.vyrodova@naoma.edu.ua

**SUMMER PRACTICE IN KANEV AND THE TRADITIONS  
OF UKRAINIAN PLEIN-AIR PAINTING IN THE CREATIVE EXPERIENCE  
OF THE KYIV STATE ART INSTITUTE OF ART (1946–1989)**

**Abstract.** The purpose of this article is to explore the significance of summer artistic and creative practice, which students of the academy underwent from 1946 to 1989 in Kaniv, for the educational process of KSAI (now NAFAA). The main research method is the analysis of oral and written memories of participants in Kaniv practices (V. Barinova, V. Vyrodova-Hotye, O. Solovya, A. Yalansky), as well as the consideration of available publications in scientific and popular editions. Generalization of the collected materials provides grounds for asserting a comprehensive understanding of the significance and role of plein air practices in Kaniv in the educational and creative processes of several generations of students and teachers of KSAI (now NAFAA). Considering the demands placed on art at certain historical moments, we analyzed the artistic preferences of teachers and highlighted their educational experience gained during the studied period, as well as identified the need for summer practice at NAFAA.

Since the 1930s, the Kyiv State Art Institute has been conducting annual plein air student practices in Kaniv. It is known that in 1933–1934 there was a restructuring of the educational process.

The experience of Kaniv practice was invaluable. Despite not all students having a penchant for plein air work, Kaniv's summer practice played a very important role in the formation of young artists, in their self-awareness as independent individuals.

It is important to note that plein air practice specifically stimulated a more liberated and innovative approach to the creative process, less constrained by the normative requirements of the socialist realist method. In practice, even first-year students engaged in creative exploration. This became especially possible in the late 1970s to the first half of the 1980s. Compositional rethinking of natural impressions as plein air landscapes and setups prompted formal and content-related searches.

Plein air practice primarily opens up freedom of thought, taking students out of the confined space of the workshop, beyond which, in contact with real life, the process of expanding and deepening their professional vision took place. As artists, students returned to the workshops in the fall as entirely different individuals. The obtained research results can be used to modernize the educational process, during the search for new effective forms that preserve the positive heritage of previous decades. **Conclusions.** Summer practices in Kaniv over several decades have significantly influenced the artistic environment of Ukraine. Plein air practice is an integral part of the educational process at NAFAA, important for changing the environment, as well as for rethinking the knowledge gained during the first and second semesters.

**Key words:** visual arts NAFAA, plein air, summer practice, Kaniv.

**Постановка проблеми.** Важливе значення для формування молодих художників у Київському державному художньому інституті (тепер НАОМА) мала база літньої художньо-творчої практики у місті Каневі [1, с. 6]. Починаючи з 1990-х років, питання про поновлення відвідування студентами і викладачами літньої художньо-творчої практики обговорювалось неодноразово. Аналіз історії проведення і методів викладання під час літньої практики у Каневі спонукає до пошуку шляхів відновлення творчої бази НАОМА або ж задіяння інших методів та ресурсів.

Безумовно, існує нагальна потреба у проведенні пленерних творчих практик для розвитку і виховання молодих художників, а також для підтримки творчого тону і вдосконалення педагогічної майстерності викладачів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Дослідження освітнього процесу літньої практики в НАОМА за останнє сторіччя виконане нами за фрагментами окремих публікацій. Йдеться про спогади С. Григор'єва – 1930-ті роки; В. Одайник, З. Одайник-Самойленко, Т. Яблонсько – з 1946 року; а з 1950-х років – спогади В. Виродової-Готьє, В. Гуріна, Г. Григор'євої, М. Стороженка, В. Кулеби, Г. Малакова, І. Левицької, і з 1970-х – 1980-х – А. Яланського, О. Солов'я та багатьох інших. Варто зауважити, що нами не знайдено інформації про літню практику в Каневі, яка відбувалась упродовж 1990-х–2000-х років.

**Мета** нашої роботи – дослідити значення літньої художньо-творчої практики у Каневі для освітніх процесів КДХІ та НАОМА.

**Виклад основного матеріалу.** Мистецька освіта чимало уваги приділяє формуванню творчої особистості. З огляду на це, важливу роль у навчальному процесі мистецьких освітніх закладів усіх рівнів акредитації відіграє літня практика. В умовах практики інтенсивна творча праця поєднується з відпочинком, професійний вишкіл – із здатністю самостійно знаходити й отримувати художньо значущі враження від навколишнього середовища.

З 1930-х років Київський державний художній інститут (тепер НАОМА) щороку проводив пленерні студентські практики у Каневі [2, с. 39]. У 1933–1934 рр. відбулась перебудова навчального процесу у Київському державному художньому інституті. Освітнім закладом було взято курс на літню пленерну практику. Початкові практики у Каневі яскраво описує у спогадах С. Григор'єв [3, с. 62–64].

Зауважимо, що у ті часи було важко організувати пленерну літню практику за високими європейськими стандартами. Державний навчальний заклад потребував розробленої програми та належного документального забезпечення, а також адміністративної підтримки. Зі спогадів багаторічного завідувача навчальної частини КДХІ Л. С. Барвінського дізнаємося, що завдяки давньому товаришу Ф. Кричевського – відомому радянському художнику І. Бродському, котрий у 1934–1935 роках очолював Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури, було отримано програму, яку взято за основу; і саме тут було положення, що третій навчальний семестр – це літня практика для живописців та графіків.

Постало питання про обрання місця для проведення щорічної практики. Розглянувши й обговоривши пропозиції, було ухвалено рішення (у 1938) зупинитись на місті Каневі, яке розташоване на правому березі Дніпра. На обрання саме цього місця для пленерів вплинуло й те, що тут поховано духовного наставника українців Тараса Шевченка.

Зі спогадів Г. Григор'євої дізнаємося цікаві факти про те, що творча база знаходилась неподалік причалу [4, с. 53], і вже у червні 1941 року перша група першокурсників – живописці і графіки – мала туди заїхати. Однак на заваді стала Друга світова війна (іл. 1).

Навчальний процес відновився тільки у квітні 1944 року, коли студенти повернулися до Києва з Узбекистану, проте набору на перший курс не було [5, с. 173–174].

За спогадами В. Виродової-Готьє: «У 1954 році до Канева із Києва ми пливли



Іл. 1. Причал. Канів. 1960–1970.  
[Світлина з архіву Т. Красної]



Іл. 2. Натурниця. Канів. 1960–1970.  
[Світлина з архіву Т. Красної]

катером, причому вночі при місячному сяйві. Уявляєте, яка то була краса!!! Ми виходили на палубу і дивились на нічний Дніпро, на села і маленькі містечка, що розташовані на берегах. Жили і працювали на туристичній базі, з ідальнею» [6, с. 195–202]. Так було до 1958 року.

У 1950-х роках адміністрація Київського державного художнього інституту викупила будівлю у Каневі (за символічну суму, десь 300 рублів). Досі зберіглася основна будівля цієї садиби.

Десь у 1960–1970 роках було збудовано ще один корпус, який використовували як склад, а також було дві чи три кімнати для проживання. Наприкінці 1970-х збудували третій корпус для викладачів.

На цій території (у Каневі) безперервно відбувались повноцінні заїзди, але через аварію на Чорнобильській АЕС (1986) було зроблено певну перерву.

У контексті нашого дослідження треба сказати, що з 1958 року практика для студентів тривала два місяці, – у червні фінансувалась натура, писали постановки; у липні виконання пейзажу, збір матеріалу до композиції тощо. В. Виродова-Готьє, згадуючи своє студентське

життя, зауважує: «Можна відзначити роботу на літній натурній практиці виключно цікавим і нічим не замінним досвідом, який дав творчий поштовх багатьом художникам; ми традиційно писали постановки на сонці і в тіні. На той час літня практика була «переносом навчання» на пленер. Оскільки викладачі нами опікувались так само, як і в інституті. А ще до нас періодично приїздили професори з інституту переглянути роботу. Ми виставляли свої роботи там же, на місці, їх жваво обговорювали і вислуховували зауваження й поради викладачів» [7]. Пізніше Валентина Гаврилівна (вже як викладачка) працювала зі студентами на практиці у тому ж Каневі, і це вже був 1960 рік: «Так само і як за студентства, туди, час від часу, приїздили викладачі на чолі з ректором Сергієм Олексійовичем Григор'євим. Також приїздив Карпо Дем'янович Трохименко, Єржиковський, Костецький. Тобто робота велась під пильним контролем» [7].

Наприкінці 1970-х років навчальна програма була досить простою: з рисунка та живопису – голова, торс, одна постановка у тіні, друга – яскравому сонячному освітленні [8, с. 22–24]. Безумовно збір пленерного матеріалу, пейзаж і краєвиди Канева давали змогу віднайти чимало мотивів. Піднявшись на гору, можна знайти і лани широкополі, і Дніпро, і кручі, а спустившись до Дніпра, узбережжя пописати. Сам рельєф, навіть вулиця Бессарабії давали змогу віднайти цікаві пластичні мотиви для пленеру. Написані етюди детально обговорювались восени [9, с. 40–41] (іл. 2).

На відкритому повітрі загострюється колірне сприйняття предметного світу в оточенні світлоповітряного середовища; аналітичне спостереження взаємозв'язку пейзажного мотиву з архітектурою та простором розвиває у студентів розуміння співвіднесеності й підпорядкованості під час побудови композиції, виховує почуття міри й художній смак [10, с. 17]. На думку Т. Яблонської «Необхідно писати на природі якомога простіше, у простому побачити глибину» [11, с. 382] (іл. 3, 4).

Досвід канівської практики був надзвичайно важливим. Навіть зважаючи на те, що не всі студенти мали хист до пленерної роботи, але молодим людям так чи інакше закладалось розуміння пейзажу вечірнього, ранкового, сонячного, дощового, в розмаїтті свіжих вражень і виразальних засобів – усе це збагачувало їх духовно та професійно.

Важливо зауважити, що там працювали видатні викладачі. Так, знавцем Канева та



Іл. 3. Канів. 1960–1970.  
[Світлина з архіву Т. Красної]



Іл. 4. Канів. 1960–1970.  
[Світлина з архіву Т. Красної]

одним із щорічних керівників на практиці у Каневі був І. Красний. Виїзд студентів на практику був для них своєрідною розрядкою: Дніпро, пляж, можна було «покупатися, пограти у волейбол» [12, с. 67–69]. «Канівська практика завжди була сповнена молодечих пригод та розваг, на які художники завжди вигадливі» [13, с. 29] (іл. 5).

А. Яланський та його колеги-сучасники позитивно згадують пленерну практику як певний період не тільки навчання, але й життя<sup>1</sup>. Навіть студенти-кубинці, які навчалися на курсі А. Яланського, були вражені.

Треба зауважити, що не все, що було у плані навчальної роботи і створювалося в Каневі, було суто соцреалістичним. Вже у першокурсників допускались певні творчі пошуки та переосмислення природи [14]. Особливо це стало можливим наприкінці 1970-х – у першій половині 1980-х років. Поступове ускладнення практичних завдань від простих постановок (на молодших курсах) до серйозних самостійних ескізів (у старшокурсників), давали змогу в результаті підготувати студента до самостійної творчої праці [15, с. 16].

<sup>1</sup> Десь у 1960-х роках була проведена реконструкція у тій будівлі, яку залишили гончарі: зроблена кухня, до будинку була прилаштована веранда. І тому в цих роках студенти вже самі із допомогою жіночки, яка займалась на базі охороною і жила (займала дві кімнатки із чоловіком); студенти ділились чергуванням і готували сніданок, обід і вечерю. Було так – не важливо хто отримував чи не отримував стипендію, на цей місяць червень інститут видавав гроші. У 1979 році це було 40 карбованців на студента, ці гроші одразу здавались старості і казначею. Андрій Яланський був казначеєм. Із загальної кількості 45–50 осіб це була пристойна сума, на яку самі купували продукти. Тричі на тиждень у Каневі відбувався базар, – їздили, створювали більш-менш комфортне життя [14].



Іл. 5. І. Красний. Зі студентами на літній практиці у Каневі. 1960–1970.  
[Світлина з архіву Т. Красної]

Щодо натурних постановок, то природу обирали серед місцевих мешканців. Така робота оплачувалася. Позувало чимало дітей. Наприклад, місцевий мешканець, якому зараз за 60, – згадує про те, що за роботу натурником він отримав кошти, за які батьки придбали йому велосипед (іл. 6).

Взагалі приїзд творчих людей, які організували вечори для місцевого населення, сприяли створенню у Каневі певного мистецького середовища, яке відчувається й досі. Молодь тих часів, а зараз це бабусі, яким вже під 90 років, з теплотою згадують ті часи.

На літній практиці зі студентами завжди працював викладач з живопису, рисунка, а також викладач фізкультури.

База у Каневі, поза межами навчального процесу, також була базою відпочинку, куди з початку серпня і до середини вересня



Іл. 6. Канів. 1960–1970.  
[Світлина з архіву Т. Красної]



Іл. 7. Канів. 1960–1970.  
[Світлина з архіву Т. Красної]

сім'ями виїжджали викладачі. Особливо часто там бували родини Пламеницьких, Чебаніків, Гуріних та інші. До якої б хати не зайти, — люди обов'язково згадають хто де жив. Є, скажімо, хата, де жила Тетяна Яблонська з доньками [16, с. 255–262].

Серед викладачів, які працювали зі студентами під час практики були: В. Барінова-Кулеба, О. Басанець, С. Григор'єв, А. Пламєницький, М. Стороженко, І. Штільман, Т. Яблонська та багато інших.

Так, В. Кулеба згадує, що «Ілля Нісонович Штільман на той момент вів нас дванадцять чоловік живописців; всі були добре підготовлені іще до вступу до академії, а коли поступили (В. Гурін, Н. Марченко), — то ми вже були майстри. А Ілля Штільман поставив постановку — портрет натурника, — всі пишуть, і знають як. Він підходить і каже: «Кулеба, ви повинні не просто написати оцю натуру, ви маєте передати те, що вона думає. Для того вам необхідно дуже сильно полюбити цю людину. І оцю любов тоді вкладіть у фарбу». У Каневі стосовно мого етюд пейзажу він казав: «Ви повинні писати пейзаж, щоб було зрозуміло, який сьогодні день: світлий, темний, сонячний, дощовий тощо... Щоб було зрозуміло, котра година дня, повинні передати цей час». Така школа повинна бути з першого курсу» [17] (іл. 7).

Якщо говорити про зміни у якості академічного живопису від початку плєнерних практик, — треба зауважити, що вживання терміну «академічний» має характер, на думку авторів, досить умовний, — «ми академія і тому академічний». КДХІ остаточно сформувався і виник у модерну добу і несе яскравий відбиток модерного світовідчуття.

Тобто український академізм має свою специфіку, тяжіє до метафорично-характерного, а не абстраговано-ідеального начала в мистецтві. Згадаємо декілька постановок І. Рєпіна, коли натуральним написано тільки натурника, а потім вже умброю робиться тло та інше. Писати власне саме такий живопис почав тільки О. Мурашко. Тому говорити про український академізм як певну схему неможливо. Так, скажімо, з десятиох живописців — двоє-троє писали живопис натуральний, якщо можна вжити такий термін, перемальовуючи один в один; та були інші митці, які створювали умовний образ. Наприкінці 1970-х років це не заборонялося. У цьому контексті можна згадати однокурсників А. Яланського — О. Бабака, П. Лебединця, котрі вже тоді мали власне бачення плєнеру, тобто їх ніхто не примушував писати «як бачиш». Найімовірніше, що тут не остання роль належить впливу творчих робіт викладачів. Якщо простежити мистецьку лінію Т. Яблонської у 1940–1950-х роках, то вона писала в межах суворого реалізму, а вже у 1960–1970-х бачимо мистецтво переосмисленої форми, яке починало бути модним, як відхід від шаблонності соціалістичного реалізму. На думку І. Павельчук: «Через власні живописні імпровізації художниця старалася наблизитись до світоглядної системи народних уявлень, сконцентрованих у літературному епосі, обрядових святкових ритуалах. В принципах її художнього відтворення ясно відчутні напластування позачасових ідейних змістів, що практично передбачало поєднання різних систем духовності» [18, с. 111]. В. Гурін згадував: «Наша Тетяна Яблонська пише з натури, але це — не натурально, Образно» [19, с. 30].

Як вже було сказано попереду, аварія на Чорнобильській АЕС завадила пленерній практиці у Каневі у 1986 році. Але вже у 1987 році разом з викладачкою В. Виродовою-Готьє на пленері побували 14 живописців, 18 графіків, 5 реставраторів, 7 театралів.

Остання офіційна, фінансована інститутом, практика відбулася у 1989 році. Творили на пленері студенти кафедр сценографії, графіки, живопису (до речі, серед студентів був О. Соловей, теперішній завідувач кафедри живопису і композиції). Керівниками практики з рисунка і живопису були В. Барінова і Ю. Ятченко (студенти виконували портрети з плечовим поясом).

На початку 1990-х років студенти їздили до бази самостійно, без викладача, невеличкими групами. Нині творча база перебуває у стані консервації та очікуванні відновлення активного процесу літніх практик.

Для проведення практик були також задіяні інші локації, зокрема у 1985 році студенти другого курсу їздили на практику до селища Верховина (Івано-Франківської області). Зауважимо, що один з ключових представників Нової хвилі українського мистецтва, художник О. Голосій, тоді також був серед студентів і відрізнявся з-поміж інших тільки майстерністю. Але використовуючи майстерність, отриману під час навчання, він був вільний у засобах вираження творчої форми.

Повертаючись до Канева, зауважимо, що шевченківське місце вабило до себе мистецьку молодь та інтелігенцію. Свого часу Т. Шевченко також приділяв чимало уваги роботі на пленері [20, с. 7].

Історія образотворчого мистецтва засвідчує, що живопис виріс з постійної живої цікавості людини до реального світу. Звертаючись до навколишнього середовища як джерела творчості, художники створювали водночас і специфічну мову його відображення у мистецтві. Пленерна практика насамперед дає свободу мислення, виводить студентів із замкнутого

приміщення майстерні, відбувається розширення їхньої свідомості як творчих особистостей [21, с. 123–128]. З практики художники повертаються до майстерень іншими людьми.

**Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження.** Отже, літні практики у Каневі за декілька десятиріч суттєво вплинули на мистецьке середовище України.

Досвід пленерної літньої практики є невід'ємною частиною навчального процесу в НАОМА. Він важливий через необхідність зміни обстановки, а також для переосмислення в умовах пленеру знань, отриманих упродовж першого і другого семестрів.

Канівський пленер протягом багатьох років виховував цінний досвід життєвої і творчої самоорганізації, навчав сприймати плин життя як органічний мистецький процес, де побутові моменти поєднувались із творчими завданнями та пошуками. Головним методичним досягненням канівських пленерів було відчуття певної життєвої і творчої свободи, що поєднувалось із самодисципліною, педагогічно підготовленим усвідомленням мистецької мети, пізнанням природи та культурного середовища в його живих проявах. Пленер виступав як особлива форма творчого формування студента-художника, який, залишаючись у межах навчальної системи, робив важливий крок до цілком самостійної творчості. Вочевидь, досвід минулого в його цінних та минутих аспектах не може бути механічно повторений, але потребує вивчення та осмислення. Закладені у канівську живописну практику принципи єдності індивідуального та колективного, концентровано-професійного та емоційно-спонтанного сприйняття життя, як суті мистецтва повинні бути враховані під час створення нових, відповідних сучасності, форм пленерної практики. Отримані результати дослідження можуть бути використані у модернізації освітнього процесу, у пошуку його нових ефективних форм, де буде збережено позитивний спадок попередніх десятиліть.

#### Список використаних джерел

1. Академічна виставка НХМУ. *Антиквар*. 2012. № 11. С. 6.
2. Денисов В. Етюдна виставка студентів. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2011. Вип. 18. С. 33–39.
3. Григорьев С. Спогади : мемуари художника. Київ : Шк. світ, 2010. 84 с.
4. Григорьева Г. У моїх роботах живе пам'ять про Канів. *Антиквар*. 2012. № 11. С. 52–58.
5. Шалімова-Пузіркова М. Київський художній інститут в евакуації (1941–1944 рр.). *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2007. Вип. 14. С. 163–175.
6. Малаков Д. Пovoєння. Спогади киянина : монографія. Київ, 2013. 304 с.
7. Виродова-Готьє В. [Спогади про Канів]: інтерв'ю з В.Г. Виродовою-Готьє / спілкувався Храпачов Олександр. [Київ], 2023. 8 арк. Рукопис.

8. Красний І. Літня навчальна практика з живопису на 1 курсі графічного факультету КДХІ. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2011. Вип. 18. С. 22–24.
9. Піаніда Б. Федір Кричевський – художник і педагог. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2011. Вип. 18. С. 40–46.
10. Яланський А. Про формування у студентів колористичного відчуття в умовах пленеру. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2011. Вип. 18. С. 16–21.
11. Негода Б. Пленерна практика студентів у вищих навчальних закладах. *Мистецтвознавство України.* 2007. № 8. С. 382–389.
12. Левитська І. Все моє з собою. Київ : Софія-А, 2004.
13. Малаков Д. Студентська практика Георгія Малакова. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2011. Вип. 18. С. 25–33.
14. Яланський А. [канівська практика в освітньому процесі КДХІ]: інтерв'ю з А. В. Яланським / спілкувався Храпачов Олександр. [Київ], 2022. 8 арк. Рукопис.
15. Юхимець Г. На шляху до професійної майстерності. *Образотворче мистецтво.* 1971. № 3. С. 16–17.
16. Яблонська Тетяна : щоденники, спогади, роздуми. Київ : Родовід, 2020.
17. Барінова-Кулеба В.І. [Спогади про Канів]: інтерв'ю з В.І. Баріновою-Кулебою / спілкувався Храпачов Олександр. [Київ], 2023. 1 арк. Рукопис.
18. Павельчук І. Традиції українського народного мистецтва в живописних композиціях Тетяни Яблонської. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії.* 2012. № 4 (14/15). С. 106–113.
19. Тельцов М. Громадянськість творчості Василя Гуріна. *Образотворче мистецтво.* 1994. № 1. С. 29–30.
20. Чебікін А. Пленер як різновид мистецької школи. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2011. Вип. 18. С. 7–8.
21. Яланський А. Предметна зображувальність як одне із завдань літньої практики. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2010. Вип. 17. С. 123–128.

#### References

1. Akademichna vystavka NHMU (2012) [Academic Exhibition of the National Art Museum of Ukraine]. *Antikvar* [Antikvar], 11, 6.
2. Denysov, V. (2011). Etiudna vystavka studentiv [Denysov V. Students' Study Exhibition.]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific Working Methods]. 18, Kyiv, 33–39 [in Ukrainian].
3. Grigorev, S. (2010). Spohady : memuary khudozhnyka [Hryhoriev S. Memories: Painter's Memoirs]. Kyiv : Shk. Svit, 84 s.
4. Grigoreva, G. V. (2010). U moikh robotakh zhyve pamiat pro Kaniv [Hryhorieva H. The Memory of Kaniv Lives in My Art Works]. *Antikvar* [Antikvar], 11, 52–58.
5. Shalimova-Puzyrkova, M. (2007). Kyivskiy khudozhnii instytut v evakuatsii (1941–1944 rr.) [Hryhorieva H. The Memory of Kaniv Lives in My Art Works]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific Working Methods], 14, Kyiv, 163–175 [in Ukrainian].
6. Malakov, D. (2013). Povoiennia. Spohady kyanyna : monohrafiia [Malakov D. Post-War Period. Memories of a Kyivan: A Monograph]. Kyiv, 304 s. [in Ukrainian].
7. Vyrodova-Hot'ye V.H. [Spohady pro Kaniv]: intervyyu z V.H. Vyrodovoyu-Hot'ye / spilkuvavsya Khrapachov Oleksandr. [Kyiv], 2023. 8 ark. Rukopys.
8. Krasnyi, I. (2011). Litnia navchalna praktyka z zhyvopysu na 1 kursy hrafichnoho fakultetu KDKhI [Krasnyi I. Summer Training Practice in Painting at the 1st Year of the Graphics Department of the Kyiv State Art Institute]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific Working Methods]. 18, Kyiv, 22–24 [in Ukrainian].
9. Pianida, B. (2011). Fedir Krychevskiy – khudozhnyk i pedahoh [Pianida B. Fedir Krychevskiy: An Artist and a Tutor]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific Working Methods], 18, Kyiv, 40–46 [in Ukrainian].
10. Yalanskyi, A. (2011). Pro formuvannia u studentiv kolorystychnoho vidchuttia v umovakh pleneru [Yalanskyi A. About Formation of Students' Coloristic Sense in Plein Air Conditions]. *Ukrainska akademiia mystetstv : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific Working Methods], 18, Kyiv, 16–21 [in Ukrainian].
11. Nehoda, B. (2007). Plenerna praktyka studentiv u vyshchyykh navchalnykh zakladakh [Nehoda B. Students' Plein Air Practice in Higher Educational Institutions]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy* [Art History of Ukraine], 8, 382–389 [in Ukrainian].



12. Malakov, D. (2011). Studentska praktyka Heorhii Malakova [Malakov D. Heorhii Malakov's Student Practice]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific Working Methods], 18, Kyiv, 25–33 [in Ukrainian].
13. Levytska, M. (2004). *Vse moie z soboiu* [Levytska M. *Everything I Have Is with Me*]. Kyiv : Sofiia-A [in Ukrainian].
14. Yalans'kyi A.V. [kanivs'ka praktyka v osvith'omu protsesi KDKHI]: interv'yu z A.V. Yalans'kym / spilkuvavsya Khrapachov Oleksandr. [Kyiv], 2022. 8 ark. Rukopys.
15. Yukhymets, H. (1971). Na shliakhu do profesiinoi maisternosti [Yukhymets H. On Your Way to Professional Mastery]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Arts], 3, 16–17 [in Ukrainian].
16. Yablonska Tetiana : shchodennyky, spohady, rozdumy (2020) [Yablonska Tetiana: Diaries, Memories, Musings]. Kyiv : Rodovid [in Ukrainian].
17. Barynova-Kuleba V.I. [Spohady pro Kaniv]: interv'yu z V.I. Barynovoyu-Kuleboyu / spilkuvavsya Khrapachov Oleksandr. [Kyiv], 2023. 1 ark. Rukopys.
18. Pavlechuk, I. (2012). Tradytsii ukrainskoho narodnoho mstetstva v zhyvopysnykh kompozytsiiakh Tetiany Yablonskoi [Pavlechuk I. Traditions of Ukrainian Folk Art in Tetiana Yablonska's Painting Compositions]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky. Mystetski obrii* [Actual Problems of Artistic Practice and Art Science. Artistic Horizons], 4(14/15), 106–113 [in Ukrainian].
19. Teltsov, M. (1994). Hromadianskist tvorchosti Vasylia Hurina [Teltsov M. Civic Spirit of Vasyl Hurin's Creative Works]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Arts], 1, 29–30 [in Ukrainian].
20. Chebykin, A. (2011). Plener yak riznovyd mystetskoï shkoly [Chebykin A. Plein Air as a Type of Art School]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific Working Methods], 18, Kyiv, 7–8 [in Ukrainian].
21. Yalanskyi, A. (2010). Predmetna zobrazhuvalnist yak odne iz zavdan litnoi praktyky [Yalanskyi A. Substantive Representation as One of the Summer Practice Tasks]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific Working Methods], 17, Kyiv, 123–128 [in Ukrainian].

*Подано до редакції 02.03.2024*