

Лариса САВИЦЬКА,
доктор мистецтвознавства,
професор

ЖИТТЯ ХУДОЖНИКА—ПОЕТА *Прекрасне, благородне покликання гравера.* **Тарас ШЕВЧЕНКО**

Він жив і працював у час, коли мистецтвом керували, коли переслідувалися найменші прояви будь-якого, зокрема й художнього, інакомислення. Нині, дивлячись на його сповнені поетичного настрою роботи, важко повірити, що він творив в атмосфері звинувачень у «фальшивій романтиці», «пасивній споглядальності» або у «відсутності життєвої правди». Адже від радянського мистецтва вимагали, насамперед, звеличувати успіхи соціалістичного будівництва, а його гравюри захоплювали тихим ліризмом, вдумливим спогляданням природи. Звинувачень на свою адресу художник не уник, проте його «весняні повені» і «місячні ночі», що продовжили поетичну традицію українського пейзажу, були в той час надзвичайно популярні.

Василь Федорович Мироненко народився 1910 р. в сім'ї селянина села Оріхівки Лубенського повіту Полтавської губернії. Як згадував художник, він зі шкільних років прагнув наслідувати Т. Шевченка, поезію і мистецтво якого любив і добре знав. У 1928 р. вступив до Харківської художньої профшколи. Перший навчитель, живописець і графік Михайло Щеглов (1885–1955) — випускник московського Строгановського училища, який навчався у К. О. Коровіна і приятелював із В. І. Су-

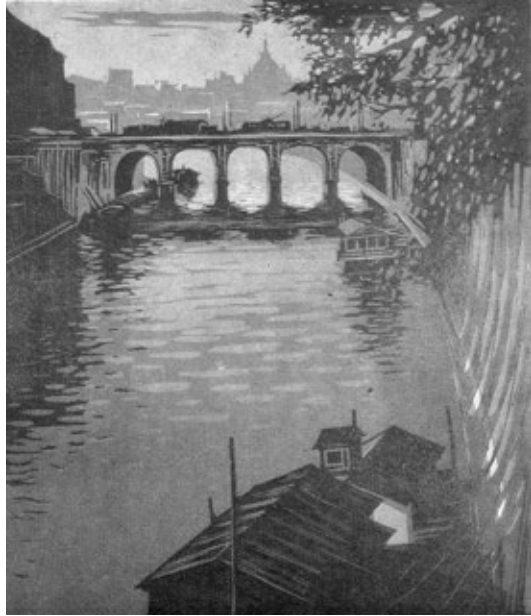
риковим, мав значний вплив на формування Мироненка як творчої особистості. По закінченні училища він вступив на графічний факультет Харківського художнього інституту в майстерню В. Касіяна. В інституті в той час викладали також І. Падалка, О. Маренков, Й. Дайц, М. Деревус. З останнім у Мироненка склалася дружні взаємини, що тривали все життя. Тоді ж студентом живописного факультету був В. Яценко, майбутній директор Київського музею українського мистецтва, який теж став близьким другом Мироненка.

По закінченню другого курсу талановитого студента, який з канікул щороку привозив безліч етюдів, начерків, перевели одразу на четвертий. Дипломну роботу — серію кольорових літографій «Колгоспне село» — він захистив на «відмінно». З переведенням столиці України з Харкова до Києва систему вищої освіти було реорганізовано.



*В. Мироненко. Біля причалу. Генічеськ.
1960. Кольорова ліногравюра*

У 1935 р. Харківський художній інститут став технікумом. Мироненко згадував, що в рік його випуску (1936) живописці отримали диплом про закінчення технікуму, а графіки і випускники театрального відділення — диплом про закінчення інституту. Високий рівень графічних робіт, зосередження графіків-майстрів і педагогів у Харкові сприяли тому, що технікуму повернули статус інституту. По закінченні навчання Мироненко став асистентом В. Касіяна. Саме тоді й почалося його захоплення офортом. Ця техніка тоді не була провідною ні в інституті, ні в середовищі харківських художників, оскільки більшу популярність мала літографія, до якої художник також звертатиметься неодноразово, але саме офорт — травлений штрих, акватинта — визначить його творчу особистість. Набагато пізніше М. Щеглов напише художникові: «Ти маєш своє обличчя в офорті, — а це важко».



*В. Мироненко. Рим. На Тибрі.
1960. Кольорова ліногравюра*

Труднощі полягали у вирішенні кольору в офорті. Учителю В. Касіян кольоровою гравюрою не займався. А для Мироненка колір — чи не головна проблема творчості. У 1937 р. після нетривалого перебування в армії (художника комісували через виразку шлунка) він почав викладати в інституті. 1937 р. був страшним випробуванням для українського мистецтва. У Києві, в підвалі Жовтневого палацу, комуністична влада розстріляла М. Бойчука, І. Падалку, В. Седляра та інших бойчуків. А скільки діячів української культури загинуло в Сандармосі? «Кобзаря» з чудовими ілюстраціями В. Седляра було вилучено з бібліотек і спалено. Ідеологічна установка на виховання більшовицької свідомості вибудовувала непорушну ієрархію сюжетів і мотивів радянського тоталітаризму.

Та й за таких умов Мироненкові вдалося зробити і відстояти свій вибір — пейзаж. До того ж діалог з природою — реальною чи уявною — давав відчуття свободи, якої в соціумі не було. 20 аркушів 1937–1941 рр. склали альбом «Український пейзаж в офортах В. Мироненка», що вийшов на початку 1941 р. Монохромні за кольором, ці пейзажі настрою позначені свіжістю й щирістю сприйняття природи. Його створюють зарослі береги річки, дерева, що стоять у воді, місячна доріжка, стежинка між тонких стовбурів дерев, вібруюча поверхня води, туман, віддзеркалення берегів і дерев... Майстер добре використовував горизонтальний формат аркуша, що ніби «вбирає» обрій. Присутність людини в офортах — мінімальна. У даліні — бані церков, біля річки — череда корів.

Помітна риса пейзажів — плинність станів природи. Рання весна, пізня осінь, стан нестійкості, легкої печалі, споглядальність — основні прикмети ранніх, але вже доволі зрілих офортів. Одну з робіт — офорт «Зима» — придбав Харківський художній музей. У подальшому з'явилися нові теми, зростає майстерність. У 1939 р. до 125-річчя з дня народження Т. Шевченка харків'яни видрукували альбом авто-

літографій. Поряд з М. Деревусом, О. Довгалем, Й. Дайцем у виданні брав участь і В. Мироненко, який виконав аркуш «Т. Г. Шевченко зі своєю сестрою Яриною».

З початком війни В. Мироненко опинився в Самарканді, куди були евакуйовані Київський та Харківський художні інститути. Там їх об'єднали в один заклад під егідою Московського художнього інституту. Про тогочасне буття згадував харківський художник Л. Чернов (1915–1990), який закінчив інститут 1942 р. Він розповідав, як студенти, в яких злодії вкрали одяг, захищали диплом, одягаючи по черзі плащ Мироненка, як у день народження Т. Шевченка зведений хор інститутів під керівництвом В. Касіяна і В. Мироненка виконував Шевченків «Заповіт».

У Самарканді художник керував заняттями з офорту, у вільний час малював аквареллю пейзажі, місцевих жителів, архітектурні пам'ятки. Тогочасні твори позначені динамікою, легкістю манери. Вдало знайдений мотив він багато разів варіював, прагнучи досягти кольором максимальної виразності.

У травні 1943 р. В. Мироненка, О. Пашенка, Й. Дайца та інших художників викликали до Комітету в справах мистецтва УРСР, що перебував тоді в Москві. Там в майстерні Г. Г. Нівінського їм довелося виконати багато агітаційної роботи засобами графіки. В Москві Мироненко розпочав серію гравюр «Окупанти в Україні».

Самого Нівінського вже не було тоді в живих, але студія, керована його дружиною, Емілією Вацлавівною, продовжувала жити. Вона була осередком високого професіоналізму, студійців об'єднувало розуміння графіки як могутньої художньої мови. Знайомство з гравюрами самого Нівінського, з колірними і світловими ефектами його офортів, з їх мовою громадянської патетики і елегійної лірики надихало, як і творче середовище студії. Думаю, що саме там зародилася мрія Мироненка про створення в Харкові експериментальної творчої графічної майстерні, над здійсненням якої художник працював багато років.

В. Мироненко листувався з Емілією Нівінською. Коли вона померла, студійці на згадку про неї задумали видати альбом своїх робіт і запросили Мироненка взяти участь у проекті. У жовтні 1943 р. художник повернувся до Харкова. Інститут ще залишався в Самарканді. В. Касіян просив Мироненка інформувати його про обстановку в Харкові: «Як там з продуктами? Які ціни? Чи є видавництва? Що буде з виставками? Чи є там Беседін? Про це пишіть сміливо і повно». Побутові умови в Харкові були не кращі, ніж в Самарканді. Працював художник при гасці, харчувався раз на добу, топити не було чим. Та він спромігся заснувати в інституті офортну майстерню, де працював сам і залучав до занять офортном місцевих графіків і живописців. Наприкінці 1943 р. художник закінчив останній з 15 аркушів серії «Окупанти в Україні». В них майстер не підкреслює жахливе, а вводить його в контекст пейзажу як дисонанс природному середовищу, що сприймається особливо гостро. Восени 1944 р. аркуші серії експонувалися на виставці «Художники України — рідному Харкову». Організація її в зруйнованому, голодному місті сьогодні сприймається як справа героїчна, адже в той час мистецтво немов черпало сили в опорі труднощам, проявляло надзвичайну активність.

У 1943–1945 рр. Мироненко створив серію робіт, присвячених страшним наслідкам війни. В аркушах серії «Київ у перші дні звільнення» (1944), «На батьківщині І. Ю. Рєпіна» (1944) «Харків у перші дні звільнення» (1944–1945) майстер показав руїни міських кварталів, пам'яток архітектури, індустриальних споруд. Ці роботи своєю трагічною монументальністю і водночас ліричністю близькі до славнозвісних архітектурних пейзажів італійського офортиста XVIII ст. Джованні Піранезе. Меланхолійний смуток від згадок про красу минулого і моторошна картина руйнувань рідної землі збігаються у головному — утвердженні цінності людського буття.

Так архітектура стала головним мотивом пейзажів Мироненка. Згодом руїни

змінять міські ландшафти відбудованого Харкова. В них так багато любові і ніжності до площ і скверів рідного міста! Ось площа Тевелева, тролейбус, мокрий асфальт, у хисткій поверхні калюж — віддзеркалення споруд і дерев. Бризки води, краса неповторної миті...

5 листопада 1945 р. у Київському державному музеї українського мистецтва відкрилася перша повоєнна всеукраїнська художня виставка. Мироненко виставив на ній роботи з серії «Відродження», головний мотив якої — індустріальний пейзаж, що надалі посяде головне місце у його творчості.

У 1946 р. Комітет у справах мистецтва при Раді Народних Комісарів УРСР формує виставку української графіки для показу її в Канаді, Польщі та Ленінграді. Серед 53 майстрів — 14 харків'ян і зокрема Мироненко, який уже увійшов до числа кращих графіків України. Того року він отримав медаль «За доблесну працю у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.». У 1948 р. правління Спілки художників України ухвалило рішення про організацію групової виставки українських графіків у Москві, на яку було відібрано твори дванадцятьох митців, і з них п'ятеро були харків'яни.

З липня 1947 р. до жовтня 1950 р. В. Мироненко — заступник директора Харківського художнього інституту, в якому з жовтня 1950-го і до кінця життя він завідував кафедрою графіки, був головою секції графіки харківського відділення Спілки художників. У той період республіканські і всесоюзні художні виставки були основною ареною художнього життя. Участь у них формувала долю художника, впливала на оцінку його діяльності, давала можливість заробітку. Покупцем була держава, експертна комісія Міністерства культури здійснювала закупівлі, після чого твори розподілялися по музеях. Міністерство культури, як правило, було основним замовником, згідно з ідеологічними установками воно визначало тематику виставок. «Україна — могутня індустріальна держава» — саме така була ідея виставки 1947 р., в період підготовки до 30-річчя Жовтневої революції. Мироненко почав розробляти цю тему ще в офортах серії «Відродження» 1944 р. Легко, природно художник переходить від ліричного ландшафту до трагічних пейзажів руїн міського пейзажу, до індустріального пейзажу-картини. Аркуші «Відновлення домни № 4, Азовсталь», «Маріуполь» демонструють риси нового пейзажу Мироненка. Він сприймає сталеві естакади, портові крани, індустріальні мотиви як матерію іншої природи, що має свою логіку розвитку. Вона пов'язує в єдине ціле жорсткі вертикалі і горизонталі залізних конструкцій. І ця могутня система підпорядкована в композиціях тричвертному розвороту неба і низькому обрію. Простір першого плану короткий, тому панорамний розворот домінує. Такі пейзажі мають епічний характер, в ньому можна відчутися присмак українського індустріального пейзажу 1920-х рр. і офортів Ф. Бренгвіна.



*В. Мироненко. На водопой.
1962. Офорт, акватинта*

У 1947 р. він створив кілька чудових робіт на тему збирання урожаю: «На загребках», «Про нас пишуть», «3 роботи». Це були тяжкі часи, але художник свідомо створив ідилічні картини нічим не затьмареного життя, в якому праця радісна і обіцяє щастя. Лише обіцяє... Мабуть, тому офорти мають плакатний характер. Постаті колгоспників домінують у просторі аркуша, в ньому багато неба і легко дихається. У роботах є втрачена сучасним мистецтвом чистота і щирість сприйняття життя, довіра до нього. Такий образ допомагав зберегти життя заради самого життя в умовах важкої буденності. Адже в той час у селах України був голод, хоч і не такий страшний, як у 1933-му.

1951 р. Мироненко бере участь у Всесоюзній виставці. У художника зав'язуються дружні взаємини з П. Корніловим (1896–1981), завідувачем відділу графіки Державного Російського музею в Ленінграді. Знавець російської гравюри, друг І. Павлова і Г. Остроумової-Лебедевої, К. Рудакова і П. Шиллінговського, П. Корнілов цікавився сучасною гравюрою. «Мене, як людину, яка вивчає і любить мистецтво офорту, — писав Корнілов Мироненку, — порадувало відкриття Ваших робіт. Вони всі добре намальовані і блискуче виконані. Ви, харків'яни, виявилися лідерами і не лише на цій виставці, а й взагалі в офорті».

Мироненко багато експериментував, насамперед з кольором. Як правило, його офорти мають декілька станів. У пошуках досконалості він друкував с однієї цинкової дошки багато разів, змінював колористичні складові, збільшував глибину тону, градації відтінків, тому двох однакових відбитків нема, в кожного — своя мелодія кольору. Його тони пульсують, перетворюючи площину паперового аркуша на простір безмежної глибини. Власне, пейзажний простір і є головним героєм кращик офортів. У листі до П. Корнілова художник писав: «Я дуже люблю офорт і вже багато ним займаюсь, але думається, що до справжнього кольорового офорта я ще не дійшов... Думаю, що це через те, що я намагаюсь все зробити на одній дошці, а не на кількох. Тому вони монотипічні в більшості випадків. Робота кольором на одній дошці дуже ускладнює можливість розкладання кольору, хоч з іншого боку дає великі можливості живописних вирішень, тональних і колірних переходів і нюансів. Проте я з Вами згоден, що колір в офорті не повинен імітувати акварельний живопис, і що він має бути своєрідний. Але який? Де побачити це? Звичайно, я бачив кольорові офорти західних художників, але вони аж надто умовні. У нас же дуже мало працюють художники над кольоровим офортом, і тому я роблю на-впомуаки». Справді, кольоровий офорт в радянському мистецтві культивувався мало. Були зльоти — І. Нівінський, О. Кравченко, але в 30-ті роки він зустрічається рідко. Технічна складність кольорового друку, труднощі з матеріалом, необхідність скрупульозного вивчення технології друку, художніх можливостей офорта, — все це не сприяло популярності гравюри на металі. Наполеглива робота Мироненка, організація офортної майстерні в Харкові цю ситуацію в Україні змінили на краще. У 1951 р. на честь 70-річчя Харківського тракторного заводу студенти Мироненка під його керівництвом створили альбом офортів і літографій, в якому аркуші з портретами робітників виконані в традиції натурального портрета і засобами плакатної композиції.

Художник багато подорожував, робив зарисовки в Запоріжжі, Донецьку, Новій Каховці. Його офорти перетворилися на величні картини-панно, як аркуш «Домни Азовсталі» (1950) метрової довжини. Панорамний розворот дає можливість наситити аркуш інформацією, створити ефект руху мас. Але є особливості: у форматі вертикальної спрямованості вертикаль — кістяк, довкола якого можна зібрати деталі композиції. Так Мироненко чинить в аркушах «Азовсталь», виконаних у меншому форматі. Тут принцип вертикалі домінує. Труби заводу, що йдуть в ряд, створюють геометрично вивіреним ритм композиції. В аркушах домінує лінійний

рисунок. В офорті-панорамі тієї ж «Азовсталі» масштаби заводу передають маси темних і світлих колірно-тонових співвідношень. Заводські корпуси віддаляються в глибину або наближаються до нас, створюючи вібруюче енергією поле аркуша. Воно зачаровує грандіозним композиційним розмахом, архітектурною величчю форм, виразністю дії, що розгортається на наших очах. Розжарений метал, вогонь зображені з рідкісною майстерністю. Пафос праці в роботах Мироненка, досконалість його техніки вражають.

У той час Мироненко почав серію офортів, присвячених будівництву Нової Каховки. Він поїхав туди зі студентами Р. Васильченком, Д. Чернявським та І. Федоренком. Повернувшись до Харкова, вони під керівництвом учителя створили серію з 28 аркушів «На великих будовах комунізму» (1952), що експонувалася на Все-союзній виставці. Вісім аркушів серії придбала Державна Третяковська галерея. Спостереження і замальовки самого художника лягли в основу серії «Каховські пейзажі». Її аркуші вирізняються високим рівнем емоційної «дії» головного сюжету, як в роботі «Високовольтна лінія. Нова Каховка» (1960), де високовольтна лінія починається за межами аркуша, йде до обрію, відмірюючи степ кроками опор. Рух простору нічим не обмежений, тому земля здається неозорою, безмежною.

Наприкінці 1950 – на початку 1960-х рр. художник створив ряд «місячних» пейзажів та мотивів ранньої весни, яку особливо любив. Тепер техніка виконання стала досконалішою, а кольори — скупішими. І якщо «весни» 30-х рр. несли переважно аромат свого часу, то пейзажі 60-х сприймаються як твори початку XXI ст.

Камерне трактування реальності і епічний розмах її втілення — ці діаметрально протилежні творчі концепції співіснували в творчій уяві Мироненка, дозволяючи йому сприймати і втілювати світ у його цілісності. У 1954 р., розмірковуючи про долю сучасної графіки в Україні, Мироненко написав нарис «Ще раз про станкову графіку і естамп», що залишився в рукописі. Художника не задовольняв рівень мистецтва, збіднення його художньої мови. Згадуючи графіку 1930–1940-х рр., зокрема альбоми, присвячені Пушкіну, Шевченку, Лермонтову, Мироненко виділяв цей період як час розквіту графіки. У повоєнні роки, на думку художника, графічна культура занепадала, інтерес до роботи в гравюрі падав. Гравюру почали сприймати як мистецтво нерентабельне, вона поступово зникла з книжкової графіки і рідко з'являлася на виставках. Вихід з такого становища Мироненко бачив в активізації видавничої діяльності, у виданні листівок, альбомів, у залученні до роботи в естампі живописців.

У 1957 р. графічна майстерня (дітище Мироненка), відкрита 1953 р. на базі майстерень Художнього фонду, переїхала з напівпідвалу «Будинку Слова» до нового приміщення (вул. Культури, 9-а). Три літографських і один офортний верстат — головне багатство майстерні. Подібні експериментальні графічні майстерні працювали при московському та ленінградському відділеннях Спілки художників. В Україні графічна майстерня діяла лише в Харкові. Багато хто з провідних харківських художників пробував свої сили в естампі, експериментував з формою і кольором. Поряд з графіками естамп цікавив і живописців. Л. Чернов виконав у майстерні літографські пейзажі України, серію «Приазов'я», кольорові офорти, присвячені враженням від поїздки до Індії і Болгарії. Г. Томенко, В. Сизиков, С. Бесєдін, Є. Єгоров гравювали портрети передовиків промисловості Харкова. У майстерні були створені автолітографії на міські та індустріальні теми Г. Бондаренка, офорти про Донбас В. Віхтинського, літографії Р. Космачова, ліногравюри З. Фрадкіна, В. Парчевського та ін. Вона стала центром графічного життя не лише Харкова, а й усієї України. 1957 р. на замовлення профспілки Донбасу в ній було створено альбом автолітографій «Вугільний Донбас». У ній виконували естампи для будинків відпочинку, готелів Харкова, палаців культури Донбасу. Рух естети-

зації середовища життя, відомий як «Естамп в кожний будинок», що розгорнувся у 1960-х рр., брав початок з діяльності таких графічних майстерень

Навесні 1956 р. Мироненко здійснив поїздку до Болгарії, а восени — до Польщі. Враження від поїздок втілилися в серії з дванадцяти кольорових офортів «По народній Болгарії» (1956–1957) і п'яти офортів «Польські мотиви» (1957–1958). Основні сюжети офортів — міський архітектурний пейзаж та історичні пам'ятки. Прості буденні мотиви вирішені в м'якій живописній манері, ритми міського середовища неспішні, людські постаті вирішені вільним ескізним рисунком. Колірна палітра спокійна, ясна. Лише в аркуші «Пам'ятник героям Шипки» пейзаж наповнений тривожною експресією; заграва сонця на заході передає напружену атмосферу, немов покликану розбурхати історичну пам'ять.

У 1957 р. з нагоди чергового ювілею революції в Києві відбулася Республіканська виставка. Зберігся лист, своєрідний звіт про виставку, написаний В. Яценком для В. Мироненка: «...Людей було стільки, що не можна було повернутися, все художники, літературна інтелігенція... На відкриття зібрались такі люди, що аж душа раділа, що мистецтво вічно житиме, до нього завжди буде великий інтерес. Важко перелічити хто був, легше сказати, кого не було. Скажу від чистого серця, я відкривав добру сотню виставок, але такої задушевної урочистості ще не пам'ятаю. Багато факторів сприяло тому: і те, що художники мають можливість показати свої твори, і що хороша виставка різноманітна, і що художники зовсім не схожі один на одного, і ще одне, це тобі може буде приємно, але до мене підходило чимало людей і серед них письменник О. Гончар, які з подивом запитували, чому вони досі не знали тебе. А один підійшов і при людях сказав: «Вітаю, що ви сьогодні відкрили нам прекрасного художника-поета». Можна сказати, що з цієї виставки почалася широка популярність творчості В. Мироненка. У грудні 1957 р. він був удостоєний звання заслуженого діяча мистецтв України. У 1960 р. в складі творчої групи їде до Італії, після чого виконав серію ліногравюр.

Техніка ліногравюри в ті роки захопила художника. Йому вдавалося створювати чудесні мотиви природи, серед яких особливо гарні мотиви призахідного сонця. Його бабила можливість використовувати в ліногравюрі майже живописний штрих і широку колірну площину. Роботи в цій техніці він міг друкувати з декількох дощок або з однієї, дорізуючи ліногравюру частинами в процесі друку. Італійська серія — безперечний успіх художника, свідоцтво про уміння використовувати можливість техніки. З дванадцяти робіт серії сім присвячені Венеції. Плакатна організація аркуша, вирішеного великими плямами, поєднується з поетичним трактуванням мостів, силуету грандіозного купола собору Сан-Марко, гондол і гондольєрів, що «пришвартувалися» біля краю аркуша, в простір якого можна, здається, увійти. Мироненко уміє і любить зображувати воду, мерехтіння віддзеркалень в ній, він трактує воду каналів як матерію, з якої виникла Венеція. Як і класики пейзажу, він зображує місто в різний час доби, наділяючи образ міста ліричним характером. Буває, що на горизонті небо і вода зливаються в єдину стихію, і місто перетворюється на примарне видіння. Складно забарвлені площини, контрастуючи одна з одною або зближуючись в тоні, перетворюють ведуть на красвид надзвичайної поетичності.

Поїздка художника до капіталістичної країни в ті роки була подією неординарною, оскільки відносини СРСР із зарубіжними країнами лише починали змінюватися. У 1956 р. в Москві відбулась виставка П. Пікассо, сприйнята багатьма як свідоцтво відмови від політики самоізоляції. Водночас переслідувалися будь-які прояви прозахідної орієнтації в середовищі художньої інтелігенції. Партійні організації ініціюють збори колективів, на яких засуджують захоплення художників абстракціонізмом. У харківській пресі з'являються статті, що піддають критиці «

прояви аполітичності», «відсутність соціальної заостреності і активності» в діяльності художників. У цій непростій атмосфері Мироненка обирають делегатом Першого Всесоюзного з'їзду художників у березні 1957 р., на якому було остаточно сформовано єдину організацію художників СРСР. Його обрали членом Всесоюзного і Республіканського правління Спілки.

Україн зайнятий громадською та педагогічною роботою, він знаходить час і для створення серії «Живописна Україна» на візирець тієї, яку не вдалося реалізувати Т. Шевченкові. Мироненко задумав показати панораму життя сучасної йому України. Аркуші серії позначені особливою лапідарністю художньої мови. Офорт «Важка індустрія України» (1960) приголомшує: це грандіозне видовище роботи домни, величезної механічної істоти. Завдяки світлоколірним ефектам, штрихам, тонким і чітким, або таким, що зливаються в плями, майстер досяг вираження одухотвореності сталевого велетня, від якого віє сила і потужність. Заводські цехи, особливо сталеливарні, часто зустрічаються в творчості Мироненка, бо його захоплював і вражав процес виробництва металу. Він трактував його як дію грандіозну і таємничу одночасно. Зображення розплавленого металу, вогню було до ілюзії достовірним, домогтися такої передачі в офорті практично неможливо. Але в Мироненка це виходило. Романтик за світосприйняттям і станом душі, він тягів до втілення стихій, які не спотворюють обличчя світу.

Стихія моря у поєднанні з діяльністю людини — головний мотив пейзажних жанрів серії «Азовське море». Мироненко сприймає природу і людину в єдності та цілісності їхнього буття. Декілька десятків аркушів вражають невпинним пошуком мистецького абсолюту. Варіації з рибальськими шхунами здаються нескінченними. Азовське море вранці, увечері, в повний штиль, біля берега... На горизонті шхуни, осяяні жовтими та рожевими вітрилами, наче квітками. Море, небо і рибальські човни в офортах рівнозначні. Природні начала, що створюють тональність гравюри, формують безмежний простір. Кращим з пейзажів властива композиційна простота, разом з тим вони сповнені урочистості та епічної величі. За допомогою легких, напівпрозорих відтінків кольору, витончених колірних переходів художник досяг надзвичайної виразності.

У 1963 р. Василю Федоровичу присвоєно звання народного художника України. Він — у розквіті творчих сил, має численних учнів. Вони надсилають листи з Харбаровська і Чебоксар, Алма-Ати і Калінінграда. Просять допомогти з матеріалами для гравірування і друку, вислати літературу з графічної техніки, пляшковий асфальт і ватман, і навіть роздобути офортний верстат. Прохачі були впевнені, що їхні прохання не залишаться без уваги, стосунки між вчителем і учнем не були дистанційовані, всіх пов'язувала одна любов і пристрасть — гравюра. Для розвитку інтересу до неї Мироненко зробив надзвичайно багато, виступаючи і як видатний майстер офорту, і як палкий його популяризатор. Але 10 квітня 1964 р. життя Василя Федоровича обірвалося...

Відтоді в заснованій ним офортній майстерні від покоління до покоління студентів переходили розповіді про те, як гравірував і друкував свої роботи Майстер. Відбитки його «Місячної ночі» на стіні майстерні тривалий час збуджували увагу і пам'ять. У неспокійні 1990-ті останній відбиток гравюри Мироненка зник, однак незрима присутність художника відчувається досі щоразу, коли в майстерні починає працювати друкарський верстат, або коли зайде мова про секрети акватинти, офорту чи взагалі про графіку як найкращий вид мистецтва, якому віддав життя Художник.