



УДК 7.011

ORCID 0000-0001-9699-4369

DOI: <https://doi.org/10.33838/naoma.27.2018.117-124>

Наталія Кукіль

здобувач при кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА,

завідувач музею-квартири Г. І. Синиці (м. Кривий Ріг)

Науковий керівник О. К. Федорук, професор, доктор мистецтвознавства

nataliyakukil1998@gmail.com

ШКОЛА КОЛОРИСТИЧНОГО ЖИВОПISУ ГРИГОРІЯ СИНИЦІ

Анотація. *Стаття присвячена вивченню внеску Г. Синиці в розробку теоретичних основ формування і розвитку сучасного українського мистецтва. Розглядається генеза термінів «колерит» та «колеристичний живопис». Досліджуються принципи побудови художнього образу на основі колориту. Окреслені основні відмінні риси мистецького напрямку «українська національна колористична школа сучасного монументального живопису». Поданий аналіз творів митця, побудованих за принципами нового напрямку.*

Ключові слова: *колер, колорит, художній образ, колористичний живопис, філософія, українське народне мистецтво, українська національна колористична школа сучасного монументального живопису.*

ШКОЛА КОЛОРИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ГРИГОРИЯ СИНИЦЫ.

Наталія Кукіль

Аннотация. *Статья посвящена изучению вклада Г. Синицы в разработку теоретических основ формирования и развития современного украинского искусства. Рассматривается генезис терминов «колерит» и «колеристическая живопись». Исследуются принципы построения художественного образа на основе колорита. Определены основные отличительные черты художественного направления «украинская национальная колористическая школа современной живописи». Дан анализ произведений мастера, построенных на принципах нового направления.*

Ключевые слова: *цвет, колорит, художественный образ, колористическая живопись, философия, украинское народное искусство, «украинская национальная колористическая школа современной монументальной живописи».*

HRYGORII SYNYTSIA'S SCHOOL OF COLORISTIC PAINTING.

Natalia Kukil

The article is devoted to the study of the creative contribution of Hrygori Synytsia, an honored artist of Ukraine, laureate of Taras Shevchenko state prize, to the development of theoretical basis of formation of modern Ukrainian national painting. Artist was concerned with the question of developmental ways of Ukrainian art. Having received art education at the M. Boychuk's Studio of monumental painting, H. Synytsia saw the primary task in the development of this school's traditions. He enriched the teaching of M. Boychuk with his own theory of color. The article explores the genesis of the term «color»; the characteristics of terms used by H. Synytsia «coloristic painting» and «tone painting» is given. The foundation of coloristic painting is a color, color as a basis of artistic

image construction. A critical component of a coloristic painting founded by H. Synytsia is traditional Ukrainian art. The artist determines that only a color painting can embody the national characteristics of artistic thinking, to give impetus to the development of modern Ukrainian painting. H. Synytsia explains that shaped coloring does not exist in nature, it has certain laws of construction. A colour that embodies the artistic image is based on color relationships and interactions: the interpenetration of dark and light spots, warm and cool colors, and as a result it creates harmony. The artist finds the confirmation of his theory in philosophy, in its universal laws of nature. H. Synytsia sees the development of coloristic traditions of Ukrainian art in the works of folk artists. The main distinguishing features of the new direction, which was called "the national Ukrainian coloristic school of modern national painting», were defined in the article. The analysis of the most significant works by H. Synytsia, in which the principles of artistic image were embodied, was given.

Keywords: color, artistic image, coloristic painting, philosophy, Ukrainian folk art, «the national Ukrainian coloristic school of modern monumental painting».

Постановка проблеми. Григорій Іванович Синиця (1908–1996) – заслужений художник України, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, у своїй творчості був послідовником традицій школи М. Л. Бойчука, котрий прагнув своєю діяльністю, вихованням цілої плеяди молодих високопрофесійних митців творити нове національне мистецтво.

Г. Синиця, продовжуючи заповіти великого Вчителя, в роки здобуття Україною незалежності саме у створенні сучасної національної художньої школи бачив першочергове завдання. Турбуючись про долю української культури, він у 1993 році писав:

Саме ця проблема вирішується і сьогодні: будемо ми мати свою національну школу в образотворчому мистецтві не тільки за сюжетом, а й за змістом, колоритом і глибинної філософської думки, тоді й вийдемо на світовий рівень в образотворчому мистецтві, і тоді нас будуть поважати. (Стецюк 1)

Митець наголошував:

Створення такої національної школи – це історична необхідність, тому що іде постійна боротьба за вплив не тільки в політиці чи економіці, а й у культурі. Процеси русифікації нашої культури продовжуються, а зараз вона зазнає ще й значного західного впливу. Нам же треба зберігати і розвивати свою національну культуру. (Стецюк 6)

Розвиваючи основні принципи школи М. Бойчука, художник збагатив її теорією колориту, ствержуючи основоположне значення виражальних і образотворчих можливостей кольору в формуванні національного живопису. У 1992 році Г. Синиця був удостоєний Державної премії України імені Т. Г. Шевченка за «відродження української колористичної школи монументального живопису і

твори останніх років». Основи нового напрямку в монументальному живописі були закладені ним ще у 1965–1966 роках: у створенні разом з бригадою художників ансамблю мозаїк для експериментальної школи № 5 та мозаїчного панно «Жінка-птаха» у м. Донецьку. Послідовниками напрямку стали видатні художники: А. Горська, Г. Зубченко, Г. Пришєдько, В. Зарецький, Б. Плаксієв, М. Шкарапута, які створили видатні монументальні твори в багатьох містах України. І сьогодні в роботах сучасних митців можна побачити композиційні кольорові побудови, що базуються на принципах школи колористичного живопису Г. Синиці. Проте досі не вивчені теоретичні основи напрямку, творчі досягнення послідовників, не визначене місце напрямку в контексті української культури.

Актуальність дослідження полягає у вивченні теоретичної спадщини Г. Синиці, визначенні ролі митця у започаткуванні напрямку «українська національна колористична школа сучасного монументального живопису» та в оцінці перспективності його розвитку.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Дослідження виконане відповідно до комплексної наукової теми «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Окремі аспекти творчості Г. Синиці досліджувалися молодим науковцем А. Дробот. Так, у статті «Взаємозв'язки творчих принципів народних майстринь Ганни Собачко та Марії Приймаченко і

Григорія Синиці у процесі творення національного мистецтва ХХ століття» автор аналізує техніку «флоромозаїка», розроблену Г. Синицею, його розуміння кольору як важливої складової в побудові твору. Однак у цій праці взаємодія творчих принципів Г. Синиці та народних майстрів розглядається лише з позицій народної тематики та деяких загальних стилістичних рис. У статті «Мозаїчний комплекс у Донецьку групи українських митців на чолі з Г. Синицею (мовою архівних документів) висвітлюється історія створення мозаїк, подана характеристика сюжетно-тематичних композицій, побудованих за принципами народного мистецтва. Проте мистецька позиція Г. Синиці – послідовника школи М. Бойчука та автора власної концепції – досліджується лише за листуванням А. Горської з художником О. Заливахою, без залучення документальних матеріалів авторства самого Г. Синиці. Отже, такі висновки, на нашу думку, не можна вважати достатньо аргументованими. Однією з останніх публікацій є стаття М. Ващенко «Традиція та новаторські риси у творчості Григорія Синиці», опублікована у збірці «Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті». Автор ґрунтує своє дослідження лише на творах пізнього періоду (1970–1990-ті роки), що унеможлиблює об'єктивну оцінку розвитку творчого стилю майстра.

Значення невирішених раніше частин проблеми, яким присвячується стаття. Монументальний живопис 1960-х років – видатне явище в історії української культури другої половини ХХ століття, дослідженню якого приділяли увагу чимало науковців. Напрямок «українська національна школа сучасного монументального живопису», засновником якого був Г. Синиця, став невід'ємною частиною загального розвитку монументального мистецтва. Автором вперше розглянуті теоретичні засади напрямку та окреслені основні його відмінні риси.

Новизна наукового дослідження. У статті досліджується теоретичний внесок Г. Синиці в розробку основ формування сучасного національного українського живопису. Митець як учень і послідовник М. Бойчука – одного із фундаторів монументального мистецтва в Україні, збагатив його вчення теорією колориту, обґрунтувавши її засадничу роль в подальшому розвитку національного мистецтва.

Загальнонаукове значення авторських розробок. У дослідженні аналізується внесок Г. Синиці в подальший розвиток теорії кольору та колориту. На основі вивчення досягнень світового монументального мистецтва та народного українського живопису художник розробив власну теорію колориту в її сучасному аспекті. Автором статті розглянуті принципи побудови художнього образу на основі колориту, розроблені Г. Синицею та підтверджена їхня дієвість, що базується на філософських законах розвитку природи.

Виклад основного матеріалу. Г. Синиця у своєму дослідженні «Колорит в образотворчому мистецтві», у численних інтерв'ю, дав досить чіткі визначення основних принципів, покладених ним в основу нового напрямку, пояснивши значення терміну «колористичний живопис».

Упродовж століть розвитку образотворчого мистецтва поняття «колорит» мало різні трактування, але й досі немає однозначного визначення. Колорит як термін для позначення кольорового ладу живописного твору історично з'явився ще в ХVІ столітті, в епоху пізнього Відродження. Він був пов'язаний з творчістю пізнього Тиціана, тобто з живописом, збагаченим тональними переходами під впливом світла, повітря, рефлексів, та поєднанням з іншими кольорами. Пізніше поняття «колорит» стали вживати в ширшому значенні. Це виявилось в різних тлумаченнях терміна. Мистецтвознавець М. Волков пише, що

Колорит можливо було би визначити як таку кольорову єдність картини, в якій всі плями кольору впливають одна на одну, збагачуючи образ, і тому жодна пляма на може бути зайвою. (107)

Дослідник С. Алексєєв вважає, що: «... колорит – це система кольорів художнього твору» (17). Науковець Г. Беда визначає організацію колориту передачею тонового і кольорового стану освітлення:

Колорит, або кольорова побудова, організовується на основі зорового сприйняття реальних кольорових співвідношень і спрямована на те, щоб мазки фарби перетворилися на колір, який виявляв би об'ємну форму, матеріал, просторові якості зображення. (85)

Всі дослідники у своїх висновках сходяться на тому, що колорит створюється тільки тоді, коли колір є активною силою в побудові образу, «мовою» живопису. Тому не існує однакових рецептів побу-

дови колориту для вирішення різних образних завдань та різних стильових напрямків.

Видатний критик Б. Віппер виділив в історичній еволюції три типи колориту: архаїчний (заснований на лінії та пласкій плямі: настінні зображення тварин в епоху кам'яного віку, декоративний розпис античних ваз, мініатюри середньовічних рукописів, візантійський та російський іконопис), локальний (італійський та нідерландський живопис XV століття) і тоновий (Пізнє Відродження) (278). С. Алексєєв встановлює шість типів колориту, визначаючи їхню залежність від характеристики світла в живописних творах. Так, для рафаелівського типу властиве рівномірне освітлення зображення, для тиціанівського – оповиваюча тінь, для давньоруського та візантійського живопису – власне світло тощо (Алексєєв 89). Різноманіття визначень, різне тлумачення колориту доводять неоднозначність трактування терміну і можливість його творчої інтерпретації.

У створенні свого вчення про колорит Г. Синиця спирався на принципи, розроблені М. Бойчуком, який, за свідченням Є. Бачинського, навчав, що «об'єктивний зміст – у формах мистецьких, не реалістичних. Суть ідеї в найбільш закінченій строгій формі. Мистецтво – у фактурі образу, а не в темах» (20).

Г. Синиця, виходячи з передумов створення сучасного українського монументального мистецтва, поділяє увесь світовий живопис на колористичний та тональний. До колористичного майстер відносить живопис, який склався в народному мистецтві у часи родового суспільства та увесь живопис до Ренесансу, включаючи Джотто (мистецтво старовинного Китаю, Індії, Єгипту, Сирії, це іранська та монгольська мініатюра, європейська готика, російська і українська ікона).

Головна складова колористичного живопису для Г. Синиці – це народний живопис: «Народне мистецтво стало втіленням життя народу, колір став його душею» (17).

І далі пояснює:

Народне мистецтво дало класичні зразки вирішення колориту. В них кольорова чистота в своїй протилежності доведена до віртуозності, її кольорова тонкість і ніжність немов випромінює кольоровий і світлосиловий навал одноразово, утворюючи кольоровий рух. (Синиця 158)

Тоновий живопис для нього – це протилежний

напрямок у питаннях колориту, нездатний, на його думку, відтворити національні особливості художнього мислення. Тоновий живопис, за Г. Синицею, почав розвиватись ще наприкінці XV століття, коли художники за допомогою світла й тіні, лінійної перспективи та рефлексів спромоглися відтворити ілюзію реального світу:

В силу цього монументальність, культура кольорової плями і лінії, їх взаємозв'язок зник. Велика простота, образність і поетичність кольору, а тим більше колориту, замінювалась і підмінювалась натуральністю. Розвиваючись в такому напрямку, образний колорит став зайвим, його місце зайняв тон, який і об'єднав кольори в так звану гаму. (62)

І далі: «Коли ігнорується колорит, живопис перетворюється на свою протилежність – він стає літературним твором» (Синиця 93).

Художник зауважує, що образного колориту не існує в природі, він – результат свідомої побудови його художником. Всі складові художньої форми: колір, рисунок і композиція органічно взаємопов'язані, але тільки одна з них є головною та виявляє суть живопису. Це – колір.

Художник-колорист будує відношення за принципом: одна пляма сама темна в даній композиції, друга – сама світла, вони єдино неповторні. Одночасно з світлосилою виступають теплі і холодні кольори, які теж неповторні. Взаємозв'язок і взаємопроникнення темних і світлих плям, теплих і холодних кольорів – в єдності цих протилежностей утворюються відношення в колористичному живопису (Синиця 87).

Г. Синиця застерігає:

Часто розуміють колористичний живопис в його інтенсивних локальних кольорах, але це є спрощене, вульгарне розуміння. Колористичний живопис будується на протилежності і чистоті кольору, а не на його відкритості. (27)

Створюючи свою теорію колориту, митець прагнув дати їй філософсько-естетичне обґрунтування, розуміючи, що загальні закони розвитку природи діють однаково, як у суспільстві, так і в творчій діяльності. У діалектиці Гегеля, заснованій на тому, що рушійною силою і джерелом розвитку світу є протиріччя, художник знайшов підтвердження власним думкам. Філософський закон єдності і боротьби протилежностей, що передбачає постійний рух на основі взаємовпливу, взаємопроникнення

протилежностей, які включені до певної системи і утворюють єдність, став для нього базовим у формуванні принципів побудови художнього образу. Г. Синиця вважає Г. Гегеля «засновником діалектичного розуміння будови колориту як єдності протилежних кольорів» (49). В його «Лекціях з естетики» художник знаходить думки і про роль колориту. Г. Гегель відзначав, що: «Колорит – це те, що робить художника художником» (50); німецький філософ писав і про закони його побудови:

Кольори повинні бути розподілені таким чином, щоб для зору мали місце як їхня живописна протилежність, так і опосередкування та розчинність цієї протилежності, а тим самим спокій та примирення. (55)

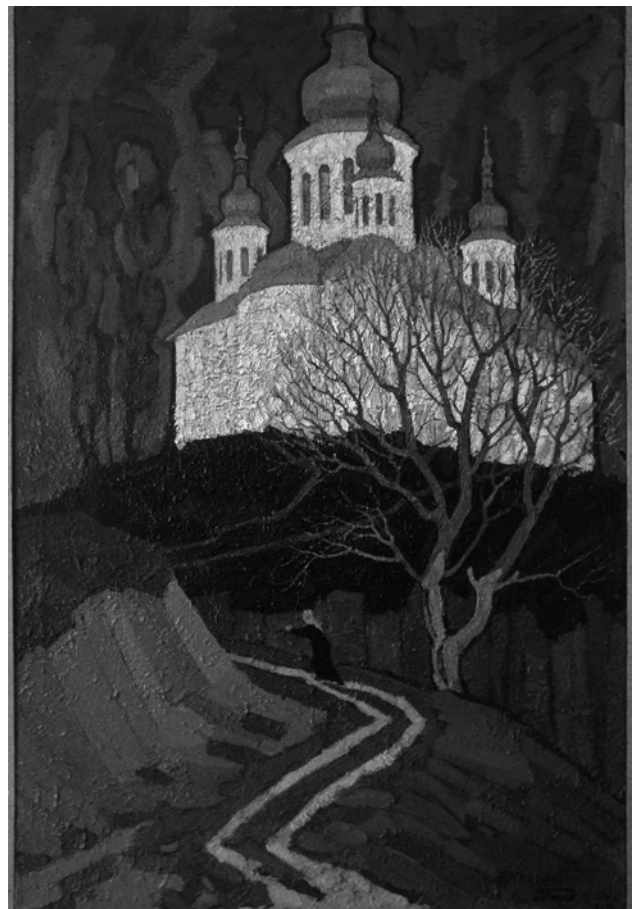
Спіраючись на закони діалектики, розмірковуючи над досягненнями світового живопису, базуючись на власному творчому досвіді, Г. Синиця сформулював основний принцип побудови колориту в колористичному живопису: «Боротьба теплих і холодних кольорів, світлих і темних, і їх колористична єдність» (20).

У сучасній йому українській культурі він бачить розвиток колористичних традицій народного мистецтва у творчості таких народних художників, як М. Приймаченко, І. Приходько, Г. Верес. Особливо Г. Синиця захоплювався Г. Собачко-Шостак, художницею з яскравим самобутнім самовиявленням, яка виросла у велику майстриню на ґрунті народної культури. Г. Синиця, за спогадами О. Климчука, говорив:

Наша геніальна Ганна Собачко-Шостак! Колорит вона тримала у голові, мислила ним. Не списувала з натури, не розфарбовувала, ніколи в кольорі не повторювалась, у ній жили абстракції-шедеври. (12)

В європейському мистецтві Г. Синиця був шанувальником Ван Гога. В його творчості він знайшов розуміння кольору як втілення емоцій, психології людини, де колорит, побудований на контрасті додаткових кольорів, створював художній образ твору. Він вважав майстра «провісником світового колористичного живопису», який стверджував: «Мистецтво, в якому ми працюємо, має нескінченне велике майбутнє» (Гог 401).

Розробка принципів нового колористичного напрямку відбувалася у Г. Синиці не тільки на теоретичному, але й на практичному рівні. Чверть століття художник працював в авторській техніці флоромозаїки, писав «образні» абстракції, створював живопис-



Іл. 1. Г. Синиця. Скам'янілий час. П., о. 1968

ні твори, в яких монументальною мовою втілював образи глибокого змісту та великої виразності.

Важливу тему збереження унікальних пам'яток української культури Г. Синиця розкрив у монументальному живописному творі «Скам'янілий час», написаному в 1968 році, у період репресій, якими закінчилась «хрущовська відлига» [іл.1]. Образ Кирилівської церкви, архітектурної та історичної пам'ятки XII століття, стає втіленням високої духовності української нації. Розташована у верхній центральній частині полотна могутня будівля церкви надзвичайно виразно виглядає на тлі вечірнього неба глибокого темно-синього кольору. Контраст підсилюється палаючим кольором осіннього дерева, яке передає свій колір куполам та покрівлі. І хоча перед глядачем постає біла будівля церкви, у кожному мазку зображення, нанесеному дуже широко, опукло, нервово, внесено стільки червоно-малинової фарби, що створюється враження, ніби церква палає зсередини ніби ліхтар. Усім своїм велетенським виглядом вона немов закликає

пам'ятати про джерела істини, невпинно йти до висот духовної культури. І цей шлях символізує жінка, що підіймається стежкою вгору: із повсякденності – до чистоти, досконалості, «до храму». Виразність головного художнього образу доповнюється контрастом форм. Протиставлення масивного об'єму будівлі церкви у верхній частині картини і невеликої жіночої постаті у нижній підкреслює пластичну міць, виразність образу. У цьому творі завдяки чіткій розробці кольорової гами виявилися головні принципи композиційної побудови колористичного живопису Г. Синиці: розміщення у центрі найсильнішого контрасту світлого і темного, теплого й холодного. Велична ідея втілилася у яскравий, змістовний образ. Такі ж принципи створення художнього образу художник використовує у багатьох своїх живописних творах: «Брама Заборовського» (1957), «Закам'янілий час» (1964), «Святі руїни» (1988) та інших.

Упродовж 1970–1990-х років майстер створював цикл «Україна, життя моє», до якого увійшли абстрактні твори. Його звернення до абстракцій – це, передусім, прагнення виробити сучасну живописну мову: «сучасне мистецтво без абстрактного мислення неможливе. Майбутнє якраз саме за таким мистецтвом, яке включає так звану образну абстракцію» (Стецюк 8).

Її витоки Синиця бачить в українській мистецькій спадщині: «Орнамент, який зародився ще в добу палеоліту і викристалізувався в добу неоліту став

народною абстракцією, яка набрала образного змісту, ставши його змістом в кольорі» (17).

Ще наприкінці XIX – на початку XX століття орнаментальна основа народного мистецтва як головний засіб художньої виразності вплинула на розвиток нових образно-пластичних засад у мистецтві авангарду й модернізму, зокрема у творчості О. Екстер, К. Малевича. Орнамент, який століттями був джерелом чистоти кольору, тону, лінії, ритму, і сьогодні живить творчість художників. Однак абстракції Синиці – це не «незбагнений простір» В. Кандинського, а світ, сповнений внутрішнього життя. Лінії, форми його композицій втілюють зв'язки матеріально-чуттєвого світу, в якому живе людина зі своїми почуттями, думками, стражданнями. Яскравим прикладом цього є такі твори, як «Боротьба» (1977), «Радість» (1981), «Лихоліття» (1987). Художник оперує різними геометричними формами, але саме колорит, який несе визначальну експресивну, виразальну функцію, втілює художній образ.

В абстракції «Нема початку, нема краю» (1983) розкривається філософська тема нескінченності простору і часу, вічності матерії [іл. 2]. Центральне місце на полотні займає об'ємне, трохи нахилене темно-синє коло стрічкоподібних смуг. У своєму постійному круговому русі згустки дрібних смуг-спіралей випрямляються, переплітаються, щоб незабаром знову закрутитися дрібними кільцями. Це найбільша за формою і найтемніша за світлосилою пляма в композиції. Вона об'ємна, домінує над іншими формами,



Іл. 1. Г. Синиця. Скам'янілий час. П., о. 1968

прикриваючи собою найсвітлішу пляму – біло-жовте коло. Композиційний центр, в якому зосереджений контраст холодних і теплих кольорів, світлих і темних, – чітко виділений. Рух різноманітних спіралей, овалів, в яких повторюються полегшені кольори центру, ритмічно чергуються із зеленими, коричневими смугами. Холодним кольорам протистоять півкола червоного, які своїм теплом і внутрішньою експресією немовби вдихають життя у бездушний початок світобудови. Далекий план стрімко пронизують у різних напрямках широкі стрічки блакитно-зелених стріл, які, виходячи поза площини картини, створюють враження безмежності простору.

Різнманітність форм, кольорове вирішення композиції та її динамічна насиченість роблять твір емоційним та глибоким за змістом. Контрасти кольорів у своїй єдності створили колорит, що втілює художній образ – вічність матерії як джерело життя і руху в нескінченному просторі. В цій роботі важливу роль відіграв композиційний центр з основним кольоровим контрастом – ядром художнього образу. В багатьох творах Г. Синиці композиційний центр – необхідна складова у створенні та організації колориту. За таким принципом побудови колориту були створені такі абстракції, як «Темрява світ покрила» (1979), «XX століття» (1995), «Політ» (1992), та флоромозаїки: «Половецькі мадонни» (1974), «Прометей» (1972), «Поєдинок» (1970).

Головні висновки. За результатами нашого дослідження можна окреслити основні відмінні риси напрямку «українська національна колористична

школа сучасного живопису».

1. Успадкування принципів школи М. Бойчука:
 - монументальність мислення, здатність втілювати образи великого змісту й великої сили образного вираження;
 - наголос на розвитку мистецьких форм, мислення образами, а не сюжетами;
 - опора на народне українське мистецтво: наслідування та розвиток традицій в образотворчості, композиційних засобах виразності;
2. Створення системи побудови художнього образу, втіленого у колориті, що базується на кольоровій та світлосилової протилежності. Визначальна роль композиційного центру, в якому зосереджений основний контраст кольорів. Контраст форм.
3. Зовнішня і внутрішня динамічність зображення, що виявляє емоційну насиченість образів, їхня виразність.
4. Філософсько-естетичне обґрунтування напрямку, що зумовлює його життєвість та можливість подальшого розвитку.

Перспективи використання результатів дослідження. Вивчення теоретичних та практичних аспектів напрямку «українська національна колористична школа сучасного живопису», творчого доробку Г. Синиці та досягнень його учнів дасть можливість українським художникам продовжити традиції школи монументального живопису М. Бойчука і на новому етапі створювати твори сучасного національного українського мистецтва.

Цитовані праці

- Алексеев, Сергей. *О колорите*. Москва: Изобразительное искусство, 1974. Печать.
- Бачинський, Євгеній. «Мої зустрічі та силуети українських малярів та різьбярів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908–1950». *Нові дні* Верес. (1952): 16–21. Друк.
- Беда, Георгій. *Живопись и её изобразительные средства*. Москва: Просвещение, 1977. Печать.
- Ващенко, м. «Традиція та новаторські риси у творчості Григорія Синиці» *Вісник ХДАДМ* 2 (2014): 11–16. Друк.
- Виппер, Борис. *Статті об искусстве*. Москва: Искусство, 1970. Печать.
- Волков, Николай. *Цвет в живописи*. Москва: Искусство, 1984. Печать.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. *Лекции по эстетике*. Москва: Изд-во соц.-эконом. лит., 1958. Печать.
- Гог, Ван. *Письма*. Пер. П. В. Мелковой. Общ. ред., сост., вступ. ст. и примеч. Ю. И. Кузнецова. Москва–Ленинград: Искусство, 1966. Печать.
- Дробот, А. «Взаємозв'язки творчих принципів народних майстринь Ганни Собачко та Марії Приймаченко і Григорія Синиці у процесі творення національного мистецтва XX століття». *Вісник ХДАДМ* 4 (2009): 44 – 52. Друк.

- Дробот А. «Мозаїчний комплекс у Донецьку групи українських митців на чолі з Г. Синицею (мовою архівних документів)». *Вісник ХДАДМ 2* (2011): 107–110. Друк.
- Климчук, Олександр. «Спас на кварталі – 95». *Україна 5* (1990): 13. Друк.
- Синиця, Григорій. *Колорит в образотворчому мистецтві: Рукопис*. Кривий Ріг: ВУТ «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка, 1996. Друк.
- Стецюк, Володимир. «Бесіди з майстром. Все життя перейшло в картини». *Металлурґ 3* Січ. 1993: 1–8. Друк.

References

- Alekseev, Sergey. *O kolorite*. Moskva: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1974. Pечат.
- Bachynskiy, Yevhenii. «Moi zustrichi ta syluety ukrainskykh maliariv ta rizbiariv na chuzhyni: Spomyny staroho emihranta za roky 1908–1950». *Novi dni.*, Veresen. (1952): 16–21. Друк.
- Beda, Georgiy. *Zhivopis i eyo izobrazitelnyie sredstva*. Moskva: Prosveschenie, 1977. Pечат.
- Vashchenko, M. «Tradyttsiia ta novatorski rysy u tvorchosti Hryhoriia Synytsi». *Visnyk KhDADM 2* (2014): 11–16. Друк.
- Vipper, Boris. *Stati ob iskusstve*. Moskva: Iskusstvo, 1970. Pечат.
- Volkov, Nikolay. *Tsvet v zhivopisi*. Moskva: Iskusstvo, 1984. Pечат.
- Gegel, Georg Vilgelm Fridrih. *Lektsii po estetike*. Moskva: Izd-vo sots.-ekonom.lit., 1958. Pечат.
- Gog, Van. *Pisma*. Per. P. V. Melkovoy. Obsch. Red., Sost., Vstup. st. i Prim. Yu. I. Kuznetsova. Moskva–Leningrad: Iskusstvo, 1966. Pечат.
- Drobot, A. «Vzaiemozviazky tvorchykh pryntsyviv narodnykh maistryv Hanny Sobachko ta Marii Pryimachenko i Hryhoriia Synytsi u protsesi tvorennia natsionalnoho mystetstva KhKh stolittia». *Visnyk KhDADM 4* (2009): 44–52. Друк.
- Drobot, A. «Mozaichnyi kompleks u Donetsku hrupy ukrainskykh myttsiv na choli z H. Synytseiu (movoiu arkhivnykh dokumentiv)». *Visnyk KhDADM 2* (2011): 107–110. Друк.
- Klymchuk, Oleksandr. «Спас на кварталі – 95». *Україна 5* (1990): 13. Друк.
- Synytsia, Hryhoriia. *Koloryt v obrazotvorchomu mystetstvi: Rukopys*. Kryvyi Rih: VUT «Prosvita» ім. Т. Г. Шевченка, 1996. Друк.
- Stetsiuk, Volodymyr. «Besidy z maistrom. Vse zhyttia pereishlo v kartyny». *Metallurh 3* Sich. 1993: 1–8. Друк.

Подано до редакції 17.04.2018

Рецензенти:

Юр М. В. – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник;

Нестеренко П. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент.