

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ  
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна робота  
на правах рукопису

**Кукіль Наталія Олександрівна**

Прим. № 1

УДК 75.071.1 (477)''19'' +75.052 (477)''196/198''

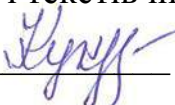
**ДИСЕРТАЦІЯ**

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ СПРЯМУВАННЯ ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ  
ОСОБЛИВОСТІ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ  
ГРИГОРІЯ СИНИЦІ 1960–1980-х РОКІВ

Спеціальність 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

  
\_\_\_\_\_ Н. О. Кукіль

Науковий керівник:  
Ковальчук Остап Вікторович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

## АНОТАЦІЯ

**Кукіль Наталія Олександрівна.** Концептуальне спрямування та художньо-стильові особливості монументального живопису Григорія Сiniці 1960–1980-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню творчості Григорія Івановича Сiniці (1908–1996) – визначного художника-монументаліста, живописця, педагога, теоретика, дослідника. Г. Сiniця – учень школи М. Бойчука початку 1930-х років, в епоху хрущовської «відлиги» став засновником національного колористичного напрямку українського монументального живопису. Актуальність дослідження полягає в необхідності вивчення творчої спадщини митця, який зробив значний внесок у розвиток ідей, принципів бойчукізму, на практиці довів життєздатність засад школи М. Бойчука в нових історичних умовах; став беззаперечним авторитетом і наставником для художників-шістдесятників, які прагнули оновлення мистецтва, створення сучасного живопису на національному підґрунті.

Метою наукової роботи є виявлення художньої та стильової специфіки творів монументального живопису Григорія Сiniці в його концепції національного за формою і змістом мистецтва в умовах розвитку української радянської культури 1960–1980-х років.

Об’єктивне дослідження та оцінку творчих здобутків художника здійснено завдяки комплексному вивченню обставин його творчого шляху в контексті суспільно-політичного, культурного життя країни.

У дослідженні виявлено основні чинники, що вплинули на формування творчої особистості Г. Сiniці. Навчання в Єлисаветградській студії митця із європейською освітою С. Данишевського та в одеській художній профшколі на курсі неоімпресіоніста М. Гершенфельда, учня П. Сiньяка в Парижі, підготувало

Г. Синицю до беззаперечного й щирого прийняття засад школи М. Бойчука в Київському художньому інституті, де він навчався під керівництвом бойчукістів М. Рокицького та І. Падалки. Після реорганізації інституту Г. Синиця, не бажаючи «перенавчатися» в дусі академізму, в 1936 році залишив навчальний заклад, почав працювати самостійно. Вивчаючи світовий мистецький досвід, видатні пам'ятки давньоруського живопису, він торував власний шлях у мистецтві.

Візуальні обстеження творів митця в Дирекції художніх виставок України, у картинній галереї ім. Г. Синиці в Національному технічному університеті України «КПІ імені Ігоря Сікорського», дослідження картин в музеї-квартирі Г. Синиці в Кривому Розі дали змогу виявити певну еволюцію у становленні його творчого стилю. Важливе значення мали знайдені автором близько сімдесяти творів художника 1940-х – початку 1950-х років, що прояснили початок творчого шляху майстра, адже під час німецької окупації Києва майже всі його картини довоєнного періоду було знищено. Мистецтвознавчий аналіз творів Г. Синиці 1940-х – початку 1950-х років дав змогу охарактеризувати його як майстра реалістичного психологічного портрета, автора ліричних пейзажів-«мотивів» і величних пейзажних образів. Твори наступного періоду позначено пошуками в царині колористики, композиційних побудов у прагненні втілити нові теми й образи, зумовлені демократичними зрушеннями в соціально-культурному, мистецькому житті країни. Дослідженням доведено, що наприкінці 1950-х років сформувався творчий стиль Г. Синиці, для якого характерні такі риси: метафоричність і символізм у розкритті тем, монументальність художніх образів, цілісність і врівноваженість композицій, ритмічна узгодженість основних форм і засадниче значення побудови колориту, що втілює емоційно-образний зміст твору на основі загострених кольорових протилежностей. Його новаторські твори, глибоко змістовні, символічні, відповідали епосі демократичних змін.

Новаторський колористичний живопис Г. Синиці виявився несумісним з ідеологічно канонізованими засадами методу соціалістичного реалізму, що викликало різку критику з боку партійного керівництва із звинуваченнями митця

у «формалізмі» та «абстракціонізмі». Саме тому дослідники і мистецтвознавці оминали увагою творчість Г. Синиці майже до кінця його творчого життя. Проте митець не відмовився від власних досягнень, продовжуючи працювати у цьому напрямку з упевненістю у провідному значенні колористичного живопису в українському мистецтві майбутнього.

Аналіз літературних першоджерел розкрив визначну роль Г. Синиці в процесах мистецького оновлення української культури в роках хрущовської «відлиги». Знавець світових художніх шкіл і стилів, дослідник традиційного народного мистецтва, він на початку 1960-х багато й творчо працював із народними художниками: допомагав професійними порадами, спрямовував на підготовку персональних виставок, які ставали видатними подіями в художньому житті Києва. Для молодих художників київського Клубу творчої молоді «Сучасник», – своєрідного центру відродження української культури, – Г. Синиця був учителем, наставником, натхненником ідеї створення сучасного монументального живопису на засадах народного мистецтва – як утілення на новому етапі ідей М. Бойчука.

У процесі наукової роботи розкрито засади обґрунтування Г. Синицею на початку 1960-х років теорії сучасного національного монументального колористичного живопису. Визначальним для дослідження було виявлення і аналіз рукопису теоретичної праці Г. Синиці «Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам». З'ясовано, що в її основу покладено вивчення митцем здобутків світового мистецтва до XIV століття, включаючи Джотто, а також народного живопису, що склався в період родового суспільства VI–VIII століть, давньоруської та української ікони, творів тогочасних українських народних художників. Настанови школи М. Бойчука та власні творчі досягнення були для Г. Синиці важливим підґрунтям теорії.

Дослідження літературних джерел, спогадів сучасників виявили передумови реалізації на практиці теорії Г. Синиці. Участь митця в діяльності Клубу творчої молоді «Сучасник» (робота у спільних проєктах, виступи на засіданнях секції художників, проведення лекцій з історії світового монументального мистецтва)

сприяла ознайомленню молодих художників із засадами колористичного живопису. Для митців одним із важливих мистецьких орієнтирів була діяльність М. Бойчука щодо формування національної школи, створення національного стилю. Розробка Г. Синицею, учнем школи М. Бойчука, засад національного колористичного монументального живопису здобула в них беззаперечну підтримку. Практичним утіленням теорії було створення у 1965–1966-х роках ансамблю мозаїк для експериментальної школи № 5 м. Донецька групою художників у складі Г. Зубченко, А. Горської, В. Зарецького, Г. Марченка та інших під керівництвом Г. Синиці.

У дослідженні розкрито обставини формування групи митців, етапи роботи над мозаїками, проаналізовано художньо-стильові, образні, тематичні особливості творів. Визначено, що художні образи мозаїк «Космос», «Вогонь», «Земля», «Повітря» «Життя», «Надра», «Сонце», «Вода», «Прометеї», втілені засобами колористичного живопису із урахуванням характерних для національної традиції кольорових сполучень, ритмів, пропорцій, відобразили народний світогляд із його уявленнями про прекрасне. Наголошено, що в роботі над мозаїчними панно художники досягли гармонійного синтезу живопису і архітектури, створили цілісний просторово-живописний образ архітектурного комплексу школи. Визначено панно «Жінка-птах» у донецькій ювелірній крамниці «Рубін» авторів Г. Синиці та А. Горської прикладом гармонійного синтезу живопису і архітектури в інтер'єрі приміщення. Доведено, що донецькі мозаїки започаткували новий національний колористичний напрямок у монументальному мистецтві України, що ґрунтується на найкращих досягненнях професійного та народного мистецтва. Колористичний напрямок активно розвивали у своїй творчості А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Прищедько, Л. Тоцький, М. Шкарапута та інші художники.

У дослідженні розглянуто здобутки митців школи колористичного живопису в контексті загального розвитку монументального мистецтва 1960–1980-х років. Виявлено їхню роль в утвердженні національних засад в українському живописі. Окремо проаналізовано екстер'єрний та інтер'єрний живопис як такі, що мають

певні відмінності у втіленні художньо-образного змісту творів, ступені впливу на глядача. Автор дослідила проблеми синтезу живопису і архітектури, які постали перед монументалістами через зміну ідейно-естетичної програми в архітектурі та перехід на індустріально-збірне будівництво наприкінці 1950-х років. Було визначено три основні напрями монументального живопису в контексті синтезу мистецтв: ілюзорний, площинний і просторовий. У дослідженні виокремлено здобутки кожного з напрямів у творчості провідних українських художників-монументалістів, наголошено на високих досягненнях митців школи колористичного живопису в утвердженні національних засад в монументальному мистецтві.

Висвітлено подальший розвиток колористичного живопису у творчості Г. Синиці у нових формах, техніках, видах. Розкрито художньо-стильові, образні, тематичні й технологічні особливості монументальних творів у авторській техніці «флоромозаїка». Визначено їх відповідність загальним тенденціям українського мистецтва 1970–1980-х років. Наголошено на спадкоємності нової декоративної техніки з вимогами й традиціями школи М. Бойчука. Здійснено аналіз знайдених автором і введених до наукового обігу п'яти флоромозаїк, створених Г. Синицею для оздоблення їдальні сортувально-прокатного цеху № 2 комбінату Криворіжсталь у 1972 році.

Досліджено абстрактну творчість Г. Синиці, зумовлену світоглядними та художніми поглядами митця. Стверджуючи, що народне мислення завжди було абстрактним, живописець вважав, що народне мистецтво (український орнамент, писанки, вибійки тощо) виробило й заклало всі поняття художньої форми. Зазначено, що в абстрактній творчості Г. Синиці поєдналися його риси монументаліста, змістовно втілені в композиційних побудовах творів, і колориста: на принципах колористичного живопису ґрунтувалися співвідношення та розвиток форм. Розкрито тематичні, формально-змістовні особливості абстрактних творів художника. Показано, що авторському визначенню абстракцій як «образних» сприяло введення асоціативних рядів, програмних назв, психологічної виразності кольору, що мало на меті ліквідувати розрив між

семантикою та формою для створення більш демократичного варіанту абстрактної творчості й відтак уведення її в широкий загаль сучасного українського мистецтва.

Аналіз джерельної бази, присвяченої творчості митця, виявив, що різнобічна діяльність Г. Синиці, його визначна художня спадщина не були предметом ґрунтовних досліджень мистецтвознавців. Увагу було приділено лише окремим знаковим творам у його доробку, зокрема, донецьким мозаїкам. Зауважено, що дослідження 1970-х років мають риси ідеологічної заангажованості: В. Толстой не згадав у своїй монографії серед авторів і виконавців мозаїк А. Горську, а В. Афанасьєв у книзі «Риси сучасності», аналізуючи твори митців, взагалі не назвав їхні прізвища. Частково висвітлено останній період творчості Г. Синиці, що було пов'язано із довгоочікуваним визнанням на початку 1990-х років творчості митця визначним надбанням української культури: присудженням Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, званням заслуженого художника України, прийняттям до Спілки художників тощо. Проте й ці публікації, що мали здебільш описовий характер, належали журналістам і письменникам, а не науковцям.

Представлена дисертація є першим комплексним дослідженням творчості Г. Синиці. Практичне значення дисертації полягає в тому, що її результати можуть бути використані для написання методичних розробок, навчальних посібників з історії української культури та образотворчого мистецтва ХХ століття, під час підготовці спецкурсів з теорії кольорознавства, в мистецтвознавстві – для подальших досліджень теоретичних і практичних проблем національного стилю, становлення національної школи, вивчення творчості бойчукістів, художників-шістдесятників. Матеріали дослідження стануть у пригоді в практичній діяльності музеїв, галерей, у яких експонуються твори художника.

**Ключові слова:** Григорій Синиця, «бойчукізм», київські художники, соцреалізм, шістдесятники, концепти, народна творчість, традиція, монументальне мистецтво, колористичний живопис, стиль, флоромозаїки, «образні» абстракції, архітектура, синтез мистецтв.

## ABSTRACT

**Kukil Nataliia Oleksandrivna.** Conceptual Line, Art and Stylistic Features of the Hryhorii Synytsia's Monumental Painting between 1960s and 1980s. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2021.

The dissertation is devoted to the research of Hryhorii Ivanovych Synytsia's creative activities (1908–1996); he was an outstanding monumental artist, painter, teacher, theorist, and researcher. In the early 1930s he was a student of M. Boychuks school, and then in the period of Khrushchevs Thaw H. Synytsia founded the national coloristic direction of Ukrainian monumental painting. The relevance of the research is contained in necessity of studying the creative heritage of the artist, who made a significant contribution to the development of ideas, principles of Boychukism; he practically proved the viability of basic principles of M. Boychuk's school in new historical conditions; he became an absolute leader and mentor for artists of the sixties, who aimed to renew art and create the modern painting on the national basis.

The aim of the research article is to identify the artistic and stylistic specifics of the monumental painting works by Hryhorii Synytsia in his concept of national art in form and content in the conditions of Ukrainian Soviet culture development between 1960s and 1980s.

The objective research and evaluation of the artists creative achievements were carried out through a comprehensive study of the circumstances of his career as a painter in the context of the political, social and cultural life of the country.

The research identified the main factors that influenced H. Synytsias personality formation. Studying in the Yelisavetgrad studio of S. Danyshevskiy, an artist with European education, and in Odessa art school, taking a class of neo-impressionist M. Gerschenfeld, Paul Signac's student in Paris, prepared H. Synytsia for unconditional and sincere acceptance of M. Boychuks school fundamentals at Kyiv Art Institute, where he studied under the Boychukists M. Rokytskyi and I. Padalka supervision. It



was found that after the reorganization of the institute, H. Synytsia did not want to change his way in keeping with the spirit of academism; and in 1936 he left the school. He began to work independently; studying the world art experience and outstanding ancient Russian paintings, he made his own path in art.

Visual inspections and the artists works research in the Ukrainian Art Exhibitions Directorate, in H. Synytsia's art gallery at the National Technical University "KPI", in his museum-apartment in Kryvyi Rih revealed a certain evolution in the creative style of the artist. About seventy artist's works of the 1940s and early 1950s found by the author played an important role and became a baseline in the artists work study, because during Kyiv military occupation almost all paintings of the prewar period were destroyed. The art analysis of H. Synytsia's works of the 1940s and early 1950s allowed characterizing the artist as a master of realistic psychological portrait, the author of lyrical landscapes, motifs and majestic scenery images. The next period works are marked by searches in the color field, compositional constructions, in the effort to convey new themes and images due to democratic changes in the social, cultural and artistic life of the country. The research proved that at the end of the 1950s H. Synytsias creative style was formed, which is characterized by the following features: metaphoricity and symbolism in the topic exploration, monumentality of the artistic images expression, compositional integrity and balance, rhythmic consistency of basic forms and the coloration fundamental importance, built on sharp color contrasts, embodying the emotional and figurative content of his work. His innovative, meaningful, symbolic works became relevant to the era of democratic changes.

H. Synytsias innovative coloristic painting came to be incompatible with the ideologically canonized principles of the socialist realism method, and it provoked sharp criticism from the party leadership accusing the artist of formalism and abstractionism. It led to the inattention of reviewers and art critics to H. Synytsias work almost to the end of his creative life. However, the artist did not give up his own achievements; he felt certain of the coloristic painting importance in the future of Ukrainian art.

The analysis of literary sources revealed the significant role of H. Synytsia in the processes of Ukrainian culture artistic renewal during the years of Khrushchev's Thaw. As a researcher of the traditional folk art and an expert of the world art schools and styles, in the early 1960s he worked hard and creatively with folk artists: he helped them with professional advice, pointed at the preparation of personal exhibitions, which became outstanding events in the artistic life of Kyiv. For young artists of Kyiv Club for Creative Youth *Suchasnyk* (Contemporary), which was a center for regeneration of Ukrainian culture, H. Synytsia became a teacher, a mentor and a mastermind behind the idea of creating a modern monumental painting on the folk art basis as an embodiment of modern M. Boychuk's ideas.

In the course of scientific work, H. Synytsia's substantiation principles of modern national monumental color painting theory in the early 1960s were revealed. The author's finding out the manuscript of H. Synytsia's theoretical work *Color in the Fine Arts. The Answer to Toners* became the key point for the research. It has been found that it was based on the artists' study of world art achievement till XIV century, including Giotto, folk painting, which was formed during the ancestral society of VI–VIII centuries, Russian and Ukrainian icons, and contemporary Ukrainian folk artists' works. M. Boychuk's school guidelines and his own creative achievements were an important basis for H. Synytsia's theory.

Literary sources studies and the memoirs of contemporaries have revealed the background for H. Synytsia's theory practical implementation. The artist's participation in Club for Creative Youth activities: work in joint projects, speeches at artists' section meetings, lectures on the world monumental art history for young artists helped forward to their acquaintance with the principles of color painting. M. Boychuk's activity on the national school formation and the creation of the national style was one of the important artistic focus for the artists. They absolutely supported the development of H. Synytsia, a student of M. Boychuk's school, the principles of national color monumental painting. The tangible embodiment of the theory took place in the creation of mosaics ensembles for the Donetsk experimental school No. 5 by artists' team consisting of G. Zubchenko, A. Horska, V. Zaretskyi, and G. Marchenko led by H. Synytsia in 1965–1966.

The study reveals the circumstances of the creators' group formation, the work stages on the mosaics; also it analyzes the artistic, stylistic, figurative, thematic features of the works. It is defined that the artistic images of mosaics Space, Fire, Earth, Air, Life, Subsoil, Sun, Water, Prometheus are embodied by means of coloristic painting, taking into account the national traditions characteristics of color combinations, rhythms, proportions, which reflected the people's worldview with its ideas of beauty. It is emphasized that in their work on the exterior mosaic panels the artists achieved a harmonious painting and architecture synthesis, created a complete spatially picturesque image of the architectural school complex. The panel Bird Woman in the Donetsk jewelry store Ruby by H. Synytsia and A. Horska was marked as an example of a harmonious painting and architecture synthesis in building interiors. It is established that Donetsk mosaics have laid the foundation of a new national coloristic trend in the Ukrainian monumental art, based on the best achievements of professional and folk art. A. Horska, V. Zaretskyi, G. Zubchenko, G. Pryshedko, L. Totskyi, M. Shkaraputa, and other artists properly continued the coloristic direction in their works.

The study examines the color painting school artists' achievements in the context of the monumental art general development during the period from 1960s to 1980s. Their role and significance in establishing national principles in Ukrainian painting are determined. Exterior and interior paintings are analyzed separately as those that have certain differences in the embodiment of artistic and figurative content of works, the influence quantity on the viewer. The author explores the problems of painting and architecture synthesis that arose before the monumentalists due to the change of ideological and aesthetic program in architecture and the transition to industrial prefabricated construction in the late 1950s. In the arts synthesis three main directions were identified: illusory, planar and spatial. The study pointed out the achievements of each direction in the work of leading Ukrainian monumental artists; in this context the advanced progress of color painting school artists was noted.

The further color painting development is highlighted in H. Synytsia's work specifically in the new forms, his techniques, and art types. The artistic, stylistic, figurative, thematic and technological features of monumental works in the author's

technique floromosaics are studied. Their correspondence to the general tendencies of Ukrainian art of the 1970s and 1980s has been determined. The continuity of new decorative techniques with M. Boychuks school requirements and traditions is emphasized. The analysis of five floromosaics, found by the author and put into scientific circulation, which were created by the master for the decoration of the dining room of SPTs-2 Kryvorizhstal in 1972, is carried out.

H. Synytsia's abstract work determined by the worldview and artistic views of the painter is studied. Saying that folk thinking has always been abstract, the artist believed that folk art (Ukrainian ornaments, Easter eggs, printed patterns on cloth, etc.) developed and laid down all the art form concepts. It is noted that H. Synytsia's abstract work combines the features of a monumentalist, meaningfully embodied in the compositional constructions of his works, and a colorist: color balance and the forms development are based on the principles of coloristic painting. Thematic, formal and substantive features of the painter's abstract works are revealed. It is shown that the author's definition of abstractions as imaginal was facilitated by the introduction of associative series, program names, color psychological expressiveness, which aimed to close the gap between semantics and form to create more democratic version of abstract art to introduce it to general Ukrainian art.

The source base analysis dedicated to the artists work revealed that H. Synytsia's multifaceted activity, his outstanding artistic heritage were not the subject of fine art experts and critics research. The attention was paid only to some iconic works, in particular, Donetsk mosaics. The ideological involvement features in the research of the 1970s were revealed: in particular, V. Tolstoi in his monograph among authors and performers of mosaics did not mention A. Horska; and V. Afanasiev in his study Features of Modernity, analyzing the works of artists, absolutely did not mention their names. The last period of H. Synytsia's creative activities is partially illustrated; it was connected with the long-awaited recognition of the artist's work in the early 1990s as a great heritage of Ukrainian culture: the State Prize named after Taras Shevchenko awarding, the Honored Artist of Ukraine title, admission to the Union of Artists, etc.

However, these publications, which were mostly descriptive, were made by journalists and writers, not by research scientists.

The presented dissertation is the first comprehensive study of H. Synytsia creative work. The dissertation practical importance is that its results can be used in writing the guidance papers, textbooks on the history of Ukrainian culture and fine arts of the twentieth century, in preparing the special courses on the color science, in study of art – for further research of national style theoretical and practical problems, national school formation, study of Boychukists' and artists' of the sixties creative activities. The research materials are necessary for the practical activities of museums, galleries, which exhibit the painter's works.

**Key words:** Hryhorii Synytsia, Boychukism, Kyiv artists, socialist realism, sixtiers, concepts, folk art, tradition, monumental art, coloristic painting, style, floromosaics, imaginal abstractions, architecture, synthesis of arts.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ Н. О. КУКІЛЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Кукіль Н. О. Григорій Синиця: художньо-образна система як відображення особистості митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2015. № 4. С. 130–134.
2. Кукіль Н. О. Графічні портрети Григорія Синиці з музейних збірок Кривого Рогу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. Київ, 2015. Вип. XXXV. С. 226–233.
3. Кукіль Н. Школа колористичного живопису Григорія Синиці. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2018. Вип. 27. С. 117–124.
4. Кукіль Н. Григорій Синиця і мозаїчний комплекс школи № 5 м. Донецька (1965–1966). *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. Київ, 2018. Число 4 (64). С. 50–61.

5. Кукіль Н. Висвітлення творчості Григорія Синиці 1960–1980 років у фаховій літературі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 40. Том 2. С. 30–35.

**Статті в іноземних реферованих журналах країн-членів ЄС:**

6. Кукиль Н. А. Монументальные произведения Григория Синицы в технике «флоромозаики» 1970–1980-х годов в контексте становления украинского стиля. *The European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing s.r.o. 2021. № 1. Pp. 15–19.

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

7. Кукіль Н. О. Особливості формування художнього стилю Г. Синиці в ранній період творчості (1940–1950-ті роки). *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства: тези і матеріали доповідей міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів*. 21 травня 2015 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2015. С. 57–58.
8. Кукіль Н. Абстракції Григорія Синиці. *Треті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції 28 листопада 2015 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2016. С. 49.
9. Кукіль Н. О. Графіка у творчості Григорія Синиці». *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства: тези і матеріали доповідей міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів*. 22 квітня 2016 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2017. С. 46–47.
10. Кукіль Н. О. 1960-ті: монументальний живопис Григорія Синиці. *Мистецтво шістдесятників. Традиція і новаторство: збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Музей шістдесятництва*. 30 листопада 2017 р. Київ : ТОВ «Альфа Реклама», 2017. С. 18–19.
11. Кукіль Н. До проблеми атрибуції картини Г. Синиці «Останній промінь». *Четверті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової

- конференції 26 листопада 2016 р. НАОМА. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2017. С. 49.
12. Кукіль Н. Монументальні твори Григорія Синиці: генеза задуму та втілення. *П'яті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції 25 листопада 2017 р.* НАОМА. Київ : «Видавництво Людмила», 2018. С. 64–65.
13. Кукіль Н. О. До проблеми руху в творчості Григорія Синиці. *Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності: тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25–28 квітня 2017 р.* НАОМА. Київ : Фенікс, 2018. С. 94–95.
14. Кукіль Н. О. Абстрактна творчість Григорія Синиці як приклад формотворчих пошуків сучасної мови українського живопису. *Non традиція: від Малевича до сьогодення: збірник тез доповідей Міжнародної наукової конференції 16 жовтня 2018 р.* НАМУ. Київ, 2018. С. 42–44.
15. Кукіль Н. С. І. Данишевський – перший вчитель художника Григорія Синиці. *Сьомі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції 23 листопада 2019 р.* НАОМА. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2020. С. 104–105.
16. Кукіль Н. Флоромозаїки Григорія Синиці в інтер'єрі заводського приміщення. *Восьмі наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції 21 листопада 2020 року.* НАОМА. Київ : «Видавництво Людмила», 2021. С. 89–90.
17. Кукіль Н. О. Колористичний живопис Григорія Синиці в контексті формальних пошуків київських художників 1960–1970-х років. *IX Міжнародна науково-практична конференція «Science and practice: implementation to modern society»:* тези доповідей. Велика Британія, Манчестер : Scientific Publishing Center Interconf, 2021. № 51. 18–19 квітня. С. 508–511.

**Публікації, що додатково відображають наукові результати дослідження:**

18. Кукіль Н. О. Григорій Синиця. «Брама Заборовського». *Артанія*. 2013. Книга 32–33. № 3–4. С. 82–83.
19. Кукіль Н. Маловідома сторінка творчості Григорія Синиці. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 3. С. 118–121.
20. Кукіль Н. О. Українська рапсодія майстра. *Саксагань* [літературно-художній і публіцистичний альманах]. 2016. № 3–4. (97–98). С. 39.
21. Кукіль Н. О. Він створював національне мистецтво. *Слово Просвіти*. 2016. № 40 (884). 6–12 жовтня. С. 16.
22. Кукіль Н. О. Монументальність творів Г. Синиці – від задуму до втілення. *Образотворче мистецтво*. 2018. № 1. С. 36–37.
23. Кукіль Н. Подвиг довжиною в життя. Життя та творчість Григорія Синиці. Кривий Ріг : Видавництво «Діонат», 2016. 16 с. : іл.



## ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень .....	19
<b>ВСТУП</b> .....	20
<b>РОЗДІЛ 1.</b> Стан наукового дослідження теми .....	27
1.1. Аналіз рівня вивченості проблеми .....	27
1.2. Джерельна база дослідження.....	47
Висновки до Розділу 1 .....	51
<b>РОЗДІЛ 2.</b> Становлення митця в епоху хрущовської «відлиги» як періоду оновлення українського мистецтва.. .....	53
2.1. Формування творчого стилю Г. Синиці .....	53
2.2. Діяльність художника в роки демократичних змін.....	75
Висновки до Розділу 2 .....	81
<b>РОЗДІЛ 3.</b> Концептуальне спрямування творчості Г. Синиці 1960–1980-х років 83	83
3.1. Теорія колористичного живопису.....	83
3.2. Започаткування національного напрямку в українському монументальному мистецтві. Донецькі мозаїки (1965–1966) .....	94
3.3. Творчість художника 1970–1980-х років. Флоромозаїки .....	113
3.4. «Образні» абстракції .....	136
Висновки до Розділу 3 .....	148
<b>РОЗДІЛ 4.</b> Творчі досягнення Г. Синиці та митців школи колористичного живопису в контексті розвитку українського монументального мистецтва 1960–1980-х років.....	151
4.1. Монументальний живопис екстер'єру будівель .....	151
4.2. Монументальний живопис в інтер'єрі приміщень .....	165
Висновки до Розділу 4 .....	176
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	179
Список використаних джерел .....	185
<b>ДОДАТКИ</b> .....	203
<b>ДОДАТОК А</b> .....	204

Список ілюстрацій .....	204
Ілюстрації .....	209
<b>ДОДАТОК Б</b> .....	257
Список фотоматеріалів і архівних джерел .....	257
Фотоматеріали і архівні джерела.....	261
<b>ДОДАТОК В</b> .....	289
Список листів Г. Синиці.....	289
Листи Г. Синиці.....	290
<b>ДОДАТОК Г</b> .....	300
Інтерв'ю з О. Зарецьким .....	300
<b>ДОДАТОК Д</b> .....	308
Список публікацій за темою дисертації.....	308

### Перелік умовних скорочень

- ВУТ «Просвіта» – Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Тараса Шевченка
- ДСП – деревинностружкова плита
- ДХВУ – Дирекція художніх виставок України
- зм. техніка – змішана техніка
- К. – картон
- КТМ «Сучасник» – Клуб творчої молоді «Сучасник»
- КХІ – Київський художній інститут
- НАНУ – Національна академія наук України
- НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
- НСХУ – Національна спілка художників України
- НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського» – Національний технічний університет України  
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
- о. – олія
- П. – полотно
- Пап. – папір
- СПЦ-2 – сортувально-прокатний цех № 2 комбінату «Криворіжсталь»
- Ф. – фанера
- ЦДАМЛМУ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва  
України
- ЦДКФФАУ ім. Г. С. Пшеничного – Центральний державний кінофотофоноархів  
України ім. Г. С. Пшеничного

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Сучасний стан мистецтвознавчої науки дає змогу з нових позицій об'єктивно досліджувати важливі питання розвитку вітчизняного мистецтва, оцінювати творчі здобутки митців у контексті формування національної культури України. Фундаментального значення в цьому сенсі набуває, зокрема, вивчення творчої спадщини М. Бойчука, одного із засновників національної школи першої третини ХХ століття, та діяльності художників-шістдесятників з створення сучасного українського мистецтва на основі національних художніх традицій.

Необхідність ґрунтовного, комплексного дослідження цих визначних явищ в історії вітчизняного мистецтва вимагає всебічного висвітлення творчості митця, який зробив вагомий внесок у теорію та практику бойчукізму, а в 1960-х роках, як ідейний наставник художників-шістдесятників, заснував новий національний колористичний напрямок монументального живопису України. Цією видатною особистістю був Григорій Іванович Синиця (1908–1996) – художник-монументаліст, живописець, теоретик, дослідник, педагог, який усе життя ніс звання «Учень школи М. Бойчука».

Професор Української академії мистецтв М. Бойчук створив школу з унікальною методикою підготовки художників-монументалістів, здатних своєю творчістю формувати національний стиль в українському мистецтві. Визначення сталінським режимом на початку 1930-х років «бойчукізму» як «формалістичної», «націоналістичної» течії призвело до фізичної розправи над М. Бойчуком і його учнями та знищення їхніх творів.

У радянському мистецтвознавстві десятиліттями творчість М. Бойчука та його послідовників замовчували або характеризували негативно. Лише наприкінці 1960–1980-х у статтях і дослідженнях І. Врони, Б. Лобановського, В. Лебедевої, Д. Горбачова, Н. Присталенко та інших мистецтвознавців було об'єктивно оцінено творчість видатного митця. Ця тема залишається актуальною і нині, про що свідчать нові наукові розвідки та монографії відомих сучасних критиків і мистецтвознавців: Я. Кравченка (2010), Л. Соколюк (2014), С. Білоконя (2016) та

інших. На думку деяких дослідників, зокрема Я. Кравченка, творчість уцілілих бойчукістів не мала свого продовження: їх не допускали до педагогічної діяльності, позбавляли можливості передати свої знання на практиці. Однак винятки все ж таки були: на початку 1930-х років учнем бойчукістів М. Рокицького й І. Падалки в Київському художньому інституті (КХІ) був майбутній художник-монументаліст, шістдесятник Г. Синиця.

У роки хрущовської «відлиги», позначені суспільним національно-культурним піднесенням в Україні, Г. Синиця, активний учасник КТМ «Сучасник», спрямовував художників-шістдесятників до створення сучасного національного монументального живопису як утілення на новому історичному етапі ідей М. Бойчука. Концепція Г. Синиці базувалась на авторській науково обґрунтованій теорії колористичного живопису, основні засади якої були реалізовані у виконанні ансамблю мозаїк для експериментальної школи № 5 та мозаїчного панно «Жінка-птах» для крамниці «Рубін» м. Донецьк (1965–1966). Донецькі мозаїки, створені бригадою художників-шістдесятників (Г. Зубченко, А. Горською, В. Зарецьким, В. Парахіним, О. Караваєм, Г. Марченком) під керівництвом Г. Синиці визначили початок нового національного колористичного напрямку в монументальному мистецтві України, який було продовжено діяльністю послідовників його вчення. У своїй творчості Г. Синиця розвивав засади колористичного живопису в нових формах, техніках, видах. Його флоромозаїки, «образні» абстракції розкрили нові теми, розширили можливості образотворчості, стали предтечою досягнень сучасних українських художників. Творчість митця є взірцем національного за формою і змістом мистецтва і в наші дні.

Видатна різнобічна діяльність Г. Синиці, його унікальна творча спадщина залишилися поза увагою дослідників і мистецтвознавців. Їхні звернення до творчості митця мали вибіркового, фактологічного характеру. Актуальність теми дисертації зумовлено необхідністю комплексного мистецтвознавчого, історико-теоретичного дослідження творчості Г. Синиці – видатного художника, який зробив значний внесок у розвиток національної художньої культури України.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано відповідно до комплексної наукової теми «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та згідно з науковою темою НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 01.01.2017).

**Мета дослідження:** виявити художню, стильову специфіку творів монументального живопису Г. Синиці в контексті його концепції національного за формою та змістом мистецтва в умовах розвитку української радянської культури 1960–1980-х років.

Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- виявити джерельну базу, проаналізувати наукову літературу, присвячену темі дослідження;

- дослідити особливості формування творчого стилю митця 1940-х – початку 1960-х років, зробити мистецтвознавчий аналіз його знакових творів;

- розкрити основні чинники, що вплинули на становлення творчої особистості Г. Синиці як бойчукіста, культурного діяча, шістдесятника, теоретика, педагога;

- визначити основні принципи теорії колористичного живопису митця;

- дослідити художньо-стильові, тематичні особливості донецьких мозаїк, що визначили початок нового напрямку в українському монументальному живописі;

- окреслити передумови появи нової форми колористичного живопису у творчості художника, розкрити технічні й технологічні аспекти виконання мозаїк у авторській техніці «флоромозаїка», дослідити їхні художньо-образні, стильові та тематичні особливості, проаналізувати новознайдені флоромозаїки, створені митцем для оздоблення інтер'єру їдальні СПЦ-2 Криворіжсталі у 1972 році;

- проаналізувати твори абстрактного живопису Г. Синиці, розкрити їхнє значення для формування сучасної мови національного мистецтва;

- висвітлити специфіку новітніх тенденцій в українському монументальному мистецтві 1960–1980-х років, визначити роль школи Г. Синиці в утвердженні

національних засад у монументальному живописі екстер'єру будівель окресленого періоду;

- дослідити здобутки колористичної школи в контексті розвитку національних традицій монументального українського живопису в інтер'єрі приміщень.

**Об'єктом дослідження** є творчий і життєвий шлях художника Г. Синиці, його особистість, діяльність із утвердження національного колористичного напрямку в українському радянському живописі.

**Предмет дослідження:** концептуальне спрямування та художньо-стильові особливості монументального живопису Г. Синиці 1960–1980-х років.

**Джерельну базу дослідження** становлять наукові, літературні, періодичні видання, каталоги виставок картин митця, колекції художніх творів Г. Синиці в Дирекції художніх виставок України (ДХВУ), у картинній галереї ім. Г. Синиці у Національному технічному університеті України «Київський політехнічний інститут ім. Ігоря Сікорського» (НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського»), музеї-квартирі Григорія Синиці у Кривому Розі, приватних художніх колекціях; архівні документи: матеріали з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного (ЦДКФФАУ ім. Г. С. Пшеничного), архіву відділення Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Тараса Шевченка (ВУТ «Просвіта») в Кривому Розі, фондів музею ПАТ «АрселорМіттал Кривий Ріг», архіву діячів «Просвіти» Олекси Куцевола та Ніни Куцевол, архіву бібліотеки мистецтв у м. Кривий Ріг, архіву історико-краєзнавчого музею Кривого Рогу, приватних архівів учнів митця: Л. Тоцького (Київ) і Г. Марченка (Івано-Франківськ), особистого архіву автора, який складається з оригіналів листів, автографів Г. Синиці, документів, записів інтерв'ю із сучасниками митця тощо.

**Методи дослідження.** Мета й завдання дослідження визначили комплексний мистецтвознавчий підхід, що передбачає поєднання на засадах наукової об'єктивності принципів історизму та системності. У процесі роботи застосовано такі методи: *аналітичний* – для аналізу рівня дослідження проблеми; *системно-*

*теоретичний* – в опрацюванні архівних джерел, наукової літератури, музейних колекцій; *історико-культурологічний і контекстуальний* – для виявлення особливостей формування творчої особистості митця в контексті розвитку української культури; *методи аналізу й синтезу* – у дослідженні теоретичних засад колористичного живопису Г. Синиці; *метод порівняльного аналізу* – для визначення змін у стилістиці, тематиці творів митця в загальному процесі еволюції його творчості; *метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу* – у дослідженні творів митця для визначення їхніх образно-художніх, стильових особливостей; *метод формально-семантичного аналізу* – для вивчення творів абстрактного живопису, дослідження обумовленості форми зі змістом; *емпіричні методи* – у проведенні інтерв'ю, бесід із сучасниками, учнями Г. Синиці.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що **вперше**:

- здійснено аналіз і систематизацію першоджерел, наукових і літературних матеріалів, встановлено рівень вивченості проблеми;
- комплексно досліджено життєвий і творчий шлях Г. Синиці, умови становлення його творчої особистості;
- здійснено мистецтвознавчий аналіз знакових творів митця, виявлено обставини та особливості формування його творчого стилю;
- досліджено та введено в науковий обіг теоретичну працю Г. Синиці «Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам», розкрито передумови створення й головні положення теорії колориту, що стала основою концепції національного колористичного живопису;
- доведено, що створені бригадою художників-шістдесятників під керівництвом Г. Синиці ансамбль мозаїк експериментальної школи № 5 та мозаїка «Жінка-птах» ювелірної крамниці в м. Донецьк (1965–1966) визначили початок нового колористичного напрямку в українському монументальному живописі;
- уведено в науковий обіг поняття «школа Г. Синиці», що об'єднала творчість митців – послідовників колористичного напрямку українського монументального живопису 1960–1980-х років;



- охарактеризовано художньо-стильові, тематичні й технологічні особливості монументальних творів у авторській техніці «флоромозаїка»;

- проаналізовано абстрактну творчість митця як самостійну складову національного абстрактного мистецтва, визначено її важливу роль у формуванні сучасної мови українського живопису;

- досліджено та введено в науковий обіг колекцію невідомих на сьогодні сімдесяти художніх творів, виконаних Г. Синицею в 1940–1950-х роках, що дало змогу в повному обсязі обґрунтувати еволюцію його творчого стилю;

- уведено до наукового обігу п'ять із шести панно в техніці «флоромозаїка», створених митцем для оздоблення інтер'єру їдальні СПЦ-2 у 1972 році;

- уточнено назви, датування творів Г. Синиці: «Останній промінь» (1958), «Автопортрет. Я в роки окупації» (1942), «Зажурена осінь» (1956), «Вороги народу (На Колиму)» (1996);

- оприлюднено значну кількість першоджерел і введено в науковий обіг фактологічний матеріал: документи, листи, світлини.

#### Дослідженням удосконалено:

- оцінку творчості й видатної ролі Г. Синиці як художника, теоретика, організатора, педагога в утвердженні національного колористичного напрямку в монументальному живописі України 1960–1980-х років;

- розуміння спадкоємності художньої концепції сучасного національного монументального живопису Г. Синиці з ідеями та принципами школи М. Бойчука.

У дослідженні **набув подальшого розвитку** комплексний підхід до вивчення здобутків українського монументального живопису 1960–1980-х років у контексті національної художньої традиції, синтезу мистецтв.

#### Практичне значення дослідження.

Результати й висновки наукового дослідження можуть увійти до методичних розробок, навчальних посібників з історії української культури та образотворчого мистецтва ХХ століття, бути використані під час підготовки спецкурсів із теорії кольорознавства, в мистецтвознавстві – для подальших досліджень теоретичних і практичних проблем національного стилю, становлення національної школи,

вивчення творчості бойчукістів, художників-шістдесятників. Матеріали дисертації необхідні для практичної діяльності музеїв, галерей, у яких експонуються твори художника: під час підготовки лекцій та екскурсій, створення виставкових проектів, випуску каталогів тощо.

### **Апробація результатів дослідження.**

Основні положення та результати дослідження було апробовано у формі доповідей на одинадцяти міжнародних і всеукраїнських конференціях: «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (НАОМА, м. Київ, 21.05.2015 та 22.04.2016); «Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності» (НАОМА, м. Київ, 25–28.04.2017); на Третіх (НАОМА, м. Київ, 28.11.2015), Четвертих (НАОМА, м. Київ, 26.11.2016), П'ятих (НАОМА, м. Київ, 25.11.2017), Сьомих (НАОМА, м. Київ, 23.11.2019), Восьмих (НАОМА, м. Київ, 21.11.2020) наукових читаннях пам'яті академіка Платона Білецького; «Мистецтво шістдесятників. Традиція і новаторство» (Музей шістдесятників, м. Київ, 30.11.2017); «NON традиція: від Малевича до сьогодення» (НАМУ, м. Київ, 16.10.2018); ІХ Міжнародній науково-практичній конференції «Science and practice: implementation to modern society» (Велика Британія, м. Манчестер, 18–19.04.2021).

**Структура дисертації** складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури та п'ятих додатків. Обсяг дисертації становить 164 сторінки. Список використаної літератури налічує 200 позицій. Додаток А містить список ілюстрацій та ілюстрації, Додаток Б – список і фотоматеріали та архівні джерела, Додаток В – листи митця, Додаток Г – інтерв'ю, Додаток Д – перелік публікацій за темою дисертації. Загальний обсяг дисертації – 310 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### Стан наукового дослідження теми

#### 1.1. Аналіз рівня вивченості проблеми

Григорій Іванович Синиця (1908–1996) – видатний український художник-монументаліст, який своїм творчим життям об'єднав два визначні для національної культури періоди: час формування школи національного монументального живопису М. Бойчука в КХІ 1920–1930-х років, учнем якої він був, і епоху шістдесятництва, з якою пов'язані його найкращі творчі здобутки.

Григорій Синиця у своїй творчій діяльності завжди був послідовним прихильником школи М. Бойчука. Один із останніх вихованців школи, він усе життя був вірним ідеям і принципам, які заповідав Учитель. Як і багато інших послідовників М. Бойчука, Г. Синиця у своїй творчості повною мірою відчув усі наслідки відданості «бойчукізму»: обвинувачення у «формалізмі» та «націоналізмі», неприйняття до Спілки художників, неможливість експонування своїх картин. Творчість майстра здобула всенародне визнання лише наприкінці його життя, після проголошення незалежності України: 1992 року, коли Г. Синиці було вже за 80 років, його вшанували Державною премією України імені Тараса Шевченка, він був прийнятий до Спілки художників України, йому присвоїли почесне звання «Заслужений художник України». Тоді з'явилися й основні публікації, присвячені його творчості. Неможливо не зауважити вибірковість у висвітленні творчого доробку митця в монографіях і дослідженнях, присвячених історії українського живопису другої половини ХХ століття. Особливості його творчої біографії, яка поділялася на певні періоди: одеський (1908–1930), київський (1930–1969) і криворізький (1969–1996), вочевидь зумовили певні труднощі дослідникам і мистецтвознавцям у ознайомленні з архівними документами та першоджерелами у приватних архівах, фондах ВУТ «Просвіта» у Кривому Розі, історико-краєзнавчого музею Кривого Рогу.

Першоджерела, архівні матеріали та всю літературу щодо творчості Г. Синиці можна розподілити на кілька груп. До першої групи належать

монографії, наукові збірники, архівні матеріали, присвячені загальним питанням розвитку українського мистецтва, діяльності М. Бойчука й епосі шістдесятництва, до якої належав майстер. До другої – наукові дослідження мистецтвознавців щодо окремих аспектів творчості художника. У третій, найбільшій, групі об'єднано журналістські публікації в центральній та місцевій пресі: статті, репортажі, мемуари, спогади. Окреме місце займають публікації Г. Местечкіна, який упродовж усього творчого життя Г. Синиці залишався чи не єдиним його біографом, дослідником і популяризатором творчості.

Своєрідність творчості Г. Синиці, певна «автономність» його творчого шляху в загальному поступі українського радянського мистецтва другої половини ХХ століття були передусім пов'язані із глибоким впливом на свідомість художника ідей, світоглядних принципів і образотворчих засад школи М. Бойчука. Це визначило векторну спрямованість творчості Г. Синиці, вплинуло на формування його творчого стилю та образно-художню специфіку творів.

Створення школи монументального живопису М. Бойчука (1917–1937) було видатним явищем української культури, заснованим на його концепції розвитку національного мистецтва, формування повноцінного національного стилю. Критики неоднозначно трактували діяльність школи, а після заборони «бойчукізму» як течії і фізичної страти М. Бойчука та його найближчих учнів 1937 року в усіх мистецтвознавчих працях творчість митця згадували лише негативно. Тільки 1967 року в п'ятому томі «Історії українського мистецтва» у статті «Монументальний живопис» авторів І. Врони та Б. Лобановського вперше об'єктивно оцінено діяльність школи М. Бойчука в контексті розвитку монументального живопису України 1920-х – початку 1930-х років. Автори зазначили, що виконані М. Бойчуком і його послідовниками фрескові розписи Селянського санаторію під Одесою (1928) були «першою спробою і практичним досвідом постановки й розв'язання в широкому масштабі складних проблем монументального живопису» [30, с. 116].

Дослідниця В. Лебедева 1973 року в огляді, присвяченому радянському монументальному мистецтву, зробила особливий акцент на значенні діяльності

М. Бойчука із відродження фрескового розпису в Україні – першого тогочасного досвіду на теренах Радянського Союзу. Вона звернула увагу на педагогічну та організаційну систему професора М. Бойчука, яка сприяла опануванню учнями професійних знань і розкриттю їхніх творчих можливостей [108, с. 13–17].

Після «реабілітації» бойчукізму (кінець 1980-х) з'являються статті й наукові дослідження С. Білоконя [16], Д. Горбачова [36], Н. Присталенко [138], П. Ковжуна [74], О. Ковальчука [71; 72], О. Лагутенко [106; 107], Л. Соколюк [157], Т. Земляної [61] та інших, присвячені проблемам бойчукізму, питанням становлення національної художньої школи на Україні, світоглядним і мистецьким поглядам М. Бойчука та творчості його учнів. Було визнано, що школа українських монументалістів – це не тільки частина цілісної системи мистецтва України 1920–1930-х років, а й «явище рівня світової культури» [79, с. 14]. Унікальність досягнень митця – «у створенні самобутнього стилю українського мистецтва – стилю синтетичного, монументального за формою та характером творчого мислення» [61, с. 16].

Вагомим доповненням дослідження творчості М. Бойчука було вивчення публікацій першоджерел і архівних документів: спогадів його найближчих учнів О. Павленко та В. Седяра [114], листів митця до М. Грушевського та А. Шептицького [22; 124], записів лекцій професора М. Бойчука в Київському художньому інституті [170].

У монографічних дослідженнях Я. Кравченка [79], С. Білоконя [19], Л. Соколюк [158] на підставі значної джерельної бази та фактичних матеріалів доведено фундаментальне значення діяльності М. Бойчука та його учнів в утвердженні національного самовизначення української культури ХХ століття. Професор Л. Соколюк назвала М. Бойчука та представників його школи «універсалами», трактуючи школу монументального малярства як «школу «українського монументалізму» [158, с. 6]. Я. Кравченко, аналізуючи творчість учнів і послідовників М. Бойчука, привернув увагу до проблеми спадкоємності: «На жаль, творчість вцілілих бойчукістів не знайшла свого продовження – їх не допускали до викладання, не давали можливості передати свої знання на

практиці» [79, с. 336]. Проте винятки були: у бойчукістів М. Рокицького та І. Падалки навчався на початку 1930-х років Г. Синиця, якого Л. Соколюк назвала учнем М. Бойчука другого покоління [156, с. 111]. Т. Земляна також згадала у своєму дослідженні Г. Синицю як учня І. Падалки в КХІ початку 1930-х років [61, с. 35–36].

Художник-монументаліст Г. Синиця у своїй творчості не тільки дотримувався основних засад школи М. Бойчука, а й відродив його ідею щодо створення національного стилю: розробив теоретичні засади нового напрямку та на практиці реалізував їх у творах монументального живопису 1960–1980-х років. Я. Кравченко констатував: «Ідея відродження мистецьких традицій першої половини ХХ століття, їх національної основи, знайшла своє відображення у творчості митців-шістдесятників, які у своїй творчості продовжували плекати ідею української культурної ідентичності» [79, с. 336].

Рух шістдесятництва виник в епоху хрущовської «відлиги» (1956–1964) – періоду в історії СРСР після смерті Й. Сталіна, що характеризувався зменшенням тиску тоталітарної влади, відносною демократизацією політичного та суспільного життя [76]. Неофіційна назва цього періоду (хрущовська «відлига») походила від імені М. Хрущова – Першого секретаря ЦК КПРС (1953–1964) і назви повісті І. Еренбурга «Відлига» (1954).

Послаблення цензури, деяка свобода слова й творчості сприяли активізації громадянської свідомості. «У порадянщеному суспільстві, що як тридцять років проіснувало під тиском репресій, починалося пробудження вільної думки та творчої ініціативи покоління, що увійшло в історію культури як «шістдесятники» [133, с. 17]. У всіх республіках СРСР запанували ідеї національного самоусвідомлення. Це особливо потужно проявилось в Україні, де «тотальна русифікація та курс Кремля на злиття всіх націй в єдиний радянський народ» викликали широкий вияв спротиву [133, с. 19]. Він «поєднував різні форми протидії, що увиразнювалися в політичних акціях (Шевченківські свята), ідеологічних маніфестах (Самвидав), національному контексті мистецтва (кіно, театр, музика, література, образотворче та монументальне) [177, с. 288]. Учасник

і дослідник руху шістдесятників Р. Корогодський зазначив: «Люди різного віку, досвіду, різного рівня таланту, всі вони потягнулися до національних джерел української духовності» [77, с. 1].

Каталізатором відродження національних традицій України, на думку Р. Корогодського, була творчість молодих художників, письменників київського Клубу творчої молоді (КТМ) [77, с. 1]. Це підтверджують й інші дослідники. Зокрема, Л. Медведєва (Смирна) вважає, що КТМ «Сучасник» був «найвищою хвилею шістдесятництва» [117, с. 289], а В. Пахаренко додає, що «Клуб став першим від кінця 1920-х років легальним громадським об'єднанням, що ставив собі за мету духовне відродження України» [131, с. 196]. Показово, що ілюстрацією до статті «Драма шістдесятників» в журналі «Образотворче мистецтво» (№ 1, 1991) Р. Корогодський обрав твір шістдесятника Г. Синиці «Байда», у якому втілено нестримне прагнення перемоги.

Дослідженню цілісної моделі шістдесятництва присвятили наукові праці і статті О. Федорук, О. Зарецький, Р. Корогодський [77], Г. Складенко [151], О. Авраменко [2], С. Білокінь [17; 18], О. Петрова [133], Л. Смирна [152] та інші науковці. У праці Л. Медведєвої (Смирної) «Шістдесятництво: філософія та естетика опору» (2005) аналізувалося явище шістдесятництва в загальноєвропейському контексті з окресленням певних типологічних характеристик: конформізму, нонконформізму, дисидентства [117, с. 289].

Дослідженню нонконформізму в Україні в його історичному аспекті – як специфічної художньої практики радянського посттоталітарного періоду – присвячено й статтю Л. Смирної «Український художній нонконформізм 1960-х» (2015) [154]. Дослідниця вирізняла основні школи нонконформізму: закарпатську, львівську, одеську, харківську та київську, до якої віднесла й творчість Г. Синиці. Вона зазначила, що на світосприйняття та естетичні погляди художників-шістдесятників вплинула концепція Г. Синиці, ґрунтована на уважному ставленні до народного мистецтва, його впливу на семантику та побудову творів [154, с. 309]. У монографії «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2017) Л. Смирна приділила значну увагу особистості Г. Синиці, який,

на її думку, відіграв визначальну роль у формуванні нонконформістської свідомості київських художників-шістдесятників. Автор представила його передусім як педагога-дисидента і організатора монументальної справи в Україні, залишаючи його творчий доробок поза межами дослідження. Л. Смирна докладно ознайомила із основними тезами теорії колористичного живопису Г. Синиці, його концепцією практичного відродження української монументальної школи. Важливою віхою, на думку автора, була співпраця митця у 1960-х роках із художниками Клубу творчої молоді, згуртування однодумців-монументалістів у реалізації творчих проєктів, що спирались на традиції українського народного мистецтва, на засади національного колористичного живопису. Для молодих художників-шістдесятників Г. Синиця став великим авторитетом, який «дав могутній енергетичний поштовх до розуміння етнокультури і її подальшої ролі в українському мистецтві» [153, с. 215].

Першим українську громадськість із творчістю Г. Синиці на початку 1960-х років познайомив журналіст Г. Местечкін: у його статті «У полум'ї кольору» на сторінках журналу «Зміна» (№ 11, 1962) було подано п'ять кольорових репродукцій творів митця [118, с. 12]. Автор емоційно й образно описав картини художника, основною темою яких була історія Києва від найдавніших часів до наших днів. Журналіст зазначив, що на полотнах Г. Синиці втілено саму сутність, глибинність історичних подій, старовину, що розвивається. На його переконання, картини художника історичні своїм змістом, їхній колорит виступає як емоційно-змістовний образ, що відтворює дух епохи Київської Русі, адже «тільки фарби мужні, дзвінкі, принципово ясні, що виражають суть події, можуть передати історію народу в усій повноті». Г. Местечкін полемічно протиставив колористичний живопис Г. Синиці тоновому живопису як такому, що за своєю природою догматичний: «Салонний живопис, у якому нема образного кольорового осмислення дійсності, чужий нашій сучасності». [118, с. 12].

Ця стаття викликала негативний відгук вищого партійного керівництва країни. А. Скаба, секретар ЦК КП України, у розгорнутій статті «Комуністичне виховання трудящих – найважливіше завдання партійних організацій» в журналі



«Комуніст України» (№ 5, 1963), у якій йшлося про досягнення українських митців у галузях літератури та мистецтва й хибність відходу деяких майстрів від магістральної лінії партії, звернув увагу на завдання критики. Він нещадно розкритикував статтю Г. Местечкіна: «Трапляються ще в пресі й такі статті, в яких не тільки не ведеться прицільний і нищівний вогонь по носіях буржуазної ідеології, але й беззастережно підтримується творчість окремих митців, схильних до формалізму. В одинадцятому номері журналу «Зміна» за минулий рік, наприклад, надруковано статтю про художника Г. Синицю. Вихваляючи до небес формалістичні твори художника, автор статті Г. Местечкін піднімає на щит формалістичну манеру малювання, допускає плутанину, безграмотність в питаннях образотворчого мистецтва. Його визначення прямо перегукуються з «теоріями» абстракціоністів. Подібні факти не можуть не насторожувати нас. Для радянського народу несприйнятні твори, зодягнені у формалістичне лахміття буржуазної культури» [147, с. 31].

Обвинувачення художника у «формалізмі» та «абстракціонізмі» в умовах тотального верховенства методу соціалістичного реалізму неминуче відкинуло Г. Синицю з офіційного шляху розвитку українського радянського мистецтва, зумовило нонконформізм творчості митця. Станкові картини Г. Синиці на довгі роки зникли з експозицій виставок.

Подальші публікації Г. Местечкіна про творчі здобутки Г. Синиці присвячено монументальним творам – ансамблю мозаїк для експериментальної середньої школи № 5 в Донецьку. У статті «Вічні барви» автор звернув увагу на кольорове вирішення художніх образів панно «Життя», «Космос», «Сонце», «Вода», «Надра», фрагменти яких були представлені на розгорті журналу «Ранок» (№ 2, 1966). Автори й виконавці – бригада художників: А. Горська, Г. Зубченко, Г. Марченко, В. Парахін та інші під керівництвом Г. Синиці. Журналіст зауважив, що мозаїки визначили «нові традиції українського сучасного монументального живопису» [119, с. 13]. У публікації «Барви сучасності» журналу «Ранок» (№ 4, 1967) Г. Местечкін розповів про досягнення митців – мозаїчне панно «Прометей» на двоповерховому фасаді експериментальної школи

№ 5 та мозаїку для ювелірної крамниці в Донецьку. Він зазначив, що ці твори – «нове естетичне явище, великий успіх національної колористичної школи» [121].

З-поміж монографічних досліджень першим приділив значну увагу досягненням творців донецьких мозаїк мистецтвознавець Ю. Белічко. В шостому томі «Історії українського мистецтва» 1968 року у статті, присвяченій монументальному живопису, він зазначив: «Шляхом творчого осмислення традицій народного мистецтва йшли художники, що оздобили експериментальну середню школу в Донецьку (авторський колектив під керівництвом Г. Синиці). Образи в мозаїчних панно «Космос», «Сонце», «Земля», «Вода» мають казковий характер. Усі твори вирішено барвисто, декоративно, умовно-алегорично» [14, с. 202].

Художник і критик Б. Піаніда теж високо оцінив творчі досягнення київських митців у своєму дослідженні українського монументального мистецтва (1970). Наводячи приклади цікавих і своєрідних рішень у монументально-декоративному мистецтві, створених у синтезі з архітектурою, він виокремив такі характерні для них риси: сучасні вимоги простоти й лаконічності в композиції, рисунку та живопису, ємності образного змісту, використання принципів народного декору, які виявилися, зокрема, і в «монументально-декоративних оздобах школи в Донецьку з образом сталевара і шахтаря центрального панно, що вінчає весь комплекс (1966 рік, автори Г. Синиця – бригадир, А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Марченко)» [134, с. 40].

У праці науковця В. А. Афанасьєва «Риси сучасності. Українське радянське образотворче мистецтво сьогодні» (1973) у главі «Громадянський пафос і ліричне начало» розглянуто тенденцію до прагнення досягти символіко-алегоричного звучання образу з метою посилення ідейної змістовності твору. Прикладом такого рішення, коли образ підноситься до символу, охоплюючи велику тему сучасності, для автора була, насамперед, експресивна мозаїка «Прометеї» на стіні донецької школи, присвячена нелегкій праці шахтарів [7, с. 18]. У главі «Монументально-декоративний живопис» до творів, що вирізняються продуманістю всієї образної системи й цілісністю стилістичного вирішення монументального образу, автор

зарахував і монументально-декоративне оздоблення школи № 5 у Донецьку [7, с. 43–44]. В. Афанасьєв із політичних причин не вказав прізвищ авторів і виконавців цієї роботи [101].

Історик і теоретик мистецтва В. Толстой у монографії «Монументальне мистецтво СРСР» (1978) звернув увагу на вдале вирішення проблеми синтезу архітектури та монументального живопису у створенні цілісного просторово-живописного ансамблю донецької школи. У книжці було опубліковано чорно-біле фото середньої школи № 5 та кольорове фото панно «Прометеї». Підпис до фото № 251: «Будівля середньої школи № 5. Донецьк, 1966. Архітектор Й. Ю. Каракіс, художники В. І. Зарецький, Г. І. Синиця, Г. Ю. Марченко, Г. О. Зубченко». [101, с. 32]. Дуже показово, що в переліку авторів відсутнє прізвище А. Горської (вочевидь, через її правозахисну діяльність і трагічну загибель у 1970 році).

У п'ятому томі видання «Історія українського мистецтва» (2007) у статті «Монументально-декоративне мистецтво» дослідниця Г. Складенко зазначила: «Новим для свого часу був цикл мозаїчних панно на торцях та фасадах експериментальної школи в Донецьку, розроблений групою художників (Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко, Г. Марченко) за участю В. Зарецького та Н. Світличної (1965–1966)» [150, с. 637].

У п'ятому томі «Історії української культури» (2011) І. Дзюба у статті «Од «відлиги» до незалежності (Українська культура в 1953–1990 рр.)» пов'язав досягнення художників-монументалістів на Донеччині з діяльністю київського клубу «Сучасник» початку 1960-х років: «Завдяки діяльності КТМ культурне життя виходило за офіційні береги: київський клуб мав зв'язки з молоддю інших міст; за режисурою Леся Танюка відбулися вистави у Львові й Одесі, група київських художників на чолі з Аллою Горською здійснила в Донецьку монументальні розписи з виразним національним колоритом» [45, с. 208]. У цій публікації ім'я А. Горської стоїть першим – вочевидь для визначення видатної ролі художниці в діяльності КТМ і в усьому русі шістдесятництва.

У розділі «Архітектура 1965–1990 років» цього ж видання С. Кілессо дав високу оцінку архітектурному ансамблю експериментальної школи № 5 у

Донецьку, його вдалому композиційному та просторовому вирішенню: «Попри невелику висоту (1–2 поверхи), вона стала композиційним акцентом житлового району Донецька біля Кальміуського водосховища (архітектори Й. Каракіс, В. Волик, А. Страшнов, П. Вігдергауз, мозаїчні композиції художників Г. Синиці, Г. Зубченко, А. Горської та В. Зарецького» [68, с. 767].

Після присудження Г. Синиці Державної премії України імені Тараса Шевченка 1992 року стислі відомості про нього вміщено в енциклопедичному довіднику «Митці України» (1992) [123, с. 528]. У біографічному довіднику «Мистецтво України» (1997) відомості про роки життя, навчання та творчі здобутки художника було доповнено переліком одинадцяти знакових творів Г. Синиці в техніках олійного живопису, флоромозаїки [122, с. 538].

В енциклопедичному довіднику 2001 року «Шевченківські лауреати, 1962–2001» було надруковано великий нарис про творчий шлях Г. Синиці, якому передувала світлина художника [174, с. 489]. У докладній біографії митця з відомостями про його навчання, активну участь у відбудові післявоєнного Києва згадується й про експонування творів на виставках, після яких художника звинуватили у «формалістичній манері малювання». Автор нарису зазначив, що Г. Синиця, попри це, не полишив пошуків національної образної мови монументального живопису. На думку М. Лабінського, визначним досягненням митця стали монументальні твори в техніці «флоромозаїка» із застосуванням матеріалів рослинного походження. Наприкінці статті було подано назви сорока трьох творів Г. Синиці, виконаних у різноманітних техніках (олійного живопису, темпері, акварелі, флоромозаїки), різних за жанрами: пейзажі, натюрморти, портрети, твори на історичну та сучасну тематику, абстракції тощо, а також наведено формулювання присудження: «Державна премія 1992 року за відродження української колористичної школи монументального живопису і твори останніх років».

Г. Синиця, як лауреат Шевченківської премії, увійшов до когорти визначних митців України. Його твір «Над стародавньою Десною» (1958) (А.1.1) став складовою Всеукраїнського мистецького проєкту художників – лауреатів

Державної премії імені Тараса Шевченка, виданого до 200-річного ювілею від дня народження Т. Г. Шевченка [31, с. 3]. Картина Г. Синиці посіла гідне місце серед творів двадцяти семи видатних художників України: М. Глуценка, С. Шишка, М. Дерегуса, А. Чебикіна, Т. Яблонської, С. Якутовича, В. Касіяна та інших.

2018 року вийшла друком перша книга монографії Г. Скляренко «Українські художники: з відлиги до Незалежності», в якій у нарисі «Алла Горська (1929–1970): художник шістдесятих» автор приділила увагу Г. Синиці, зазначивши, що його ідеї справили глибокий вплив на майстриню [151, с. 103–106]. Було подано короткі біографічні відомості про Г. Синицю (навчання в Київському художньому інституті в учнів М. Бойчука М. Рокицького та І. Падалки, праця в повоєнний час на заводі «Керамік»). Г. Скляренко підкреслила важливість для художників шістдесятників ідеї створення сучасного монументального живопису на основі народного мистецтва, яке Г. Синиця вважав «першоджерелом художньої форми». Автор нарису стисло охарактеризувала художні образи мозаїк донецької школи, зауваживши спорідненість їхніх засадничих принципів із мозаїками музею Краснодона.

У багатьох джерелах висвітлено активну участь Г. Синиці в мистецькому житті Києва 1960-х років. У книзі Н. Саєнко «Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття» вміщено виступ Г. Синиці на відкритті першої персональної виставки О. Саєнка в 1962 році в Києві. Митець наголосив, що виставка О. Саєнка – велика подія, особливо важлива тому, що видатний художник, дуже принциповий і послідовний у своїй творчості, досі не отримав широкого визнання. На думку Г. Синиці, О. Саєнко за всіма ознаками – монументаліст і його інтер'єрні роботи в громадських установах могли б стати гордістю радянського мистецтва [141, с. 235–236]. В опублікованому листі Є. Повстяного до О. Саєнка (1964) згадано діяльність Г. Синиці з популяризації творчості українських народних митців: Є. Повстяний висловив глибоку вдячність Г. Синиці, який «бореться за нього, щоб його творчість стала надбанням українського народу» [141, с. 445].

У першій половині 1960-х років Г. Синиця, як активний учасник КТМ «Сучасник», брав участь у диспутах, вечорах, спільних проєктах. Б. Горинь згадував, що ще на початку роботи художньої секції в КТМ «відбулося пристрасно-дискусійне обговорення виставки Сергія Отроценка із постановкою проблем національної специфіки (у дискусії вперше перед широкою аудиторією розкрив свої теоретичні засади художник Синиця)» [37, с. 62–63]. Згадка про цю виставку є в щоденниках Л. Танюка, який датує її квітнем 1962 року, зазначаючи, що йому «дуже сподобалась декоративність творів С. Отроценка» [161, с. 259]. Виставку творів С. Отроценка запам'ятали й інші митці [17, с. 199]. Художник В. Забашта залишив такий спогад: «Без дозволу Спілки художників, вищих партійних органів було відкрито виставку, яка відрізнялася від інших тематикою, подачею і розкриттям теми. Ця виставка мала розголос серед творчої молоді, наробила переполоху серед «вищестоящих». Її скоро закрили, організатори були покарані по-різному» [55, с. 403]. Г. Зубченко у спогадах «А було це так» також не оминула увагою виставку С. Отроценка та вечір з її обговоренням [62, с. 153].

Найдокладнішими є спогади Г. Зубченко про історію створення мозаїчного ансамблю середньої експериментальної школи № 5 в Донецьку 1965–1966-х років під керівництвом Г. Синиці [62, с. 154–157]. У процесі роботи було багато спілкувань із літераторами, донецькими, маріупольськими митцями, художниками грецького походження. Г. Зубченко згадувала, що «де б ми не були, то пропагували розвиток сучасного мистецтва на основі народного. Греки, вважали ми, мають ґрунтуватися на місцевому, на грецькому мистецтві, щоб національний колорит був. Греки переймалися цією ідеєю. І, наскільки я знаю, вони й досі намагаються робити своє. Для них Алла Горська, Віктор Зарецький, Григорій Синиця були й залишилися великими художниками» [62, с. 157].

В опублікованому вперше листуванні художників А. Горської та О. Заливахи у збірці «Алла Горська: Червона тінь калини: Листи, спогади, статті» у гострій дискусії митці вирішували питання щодо створення сучасного професійного українського мистецтва на основі народного. О. Заливаха назвав школу Г. Синиці «модернізованою, що в основі своїй ґрунтується на рослинно-орнаментованих

принципах». Він вважав, що «вищий ступінь – це школа Бойчука, школа сучасного національного і соціального мистецтва» [4, с. 45]. А. Горська у своїх відповідях аргументовано довела, що М. Бойчук створив монументальну мистецьку школу в Україні, розглядаючи як образ композицію, блискуче пов'язуючи її з архітектурою. Однак питання кольору він не розглядав. А. Горська пояснила: «Колір – зміст, душа, історія народу, його лице» і підсумувала: «Народження нової мистецької української школи – це об'єктивна істина» [4, с. 51–52]. Її початок – донецькі мозаїки. Збірка «Алла Горська. Червона тінь калини» містить також статтю В. Нової та Б. Катоші «На шаблях сидіти жорстко...», присвячену творчості А. Горської, у якій приділено увагу й Г. Синиці [127, с. 224–225]. Досліджуючи початок діяльності КТМ, автори зазначили, що молоді митці, майбутні шістдесятники, на виставках народних художників відкрили для себе цілий материк незнаної досі народної культури, «до якої раніше багато хто з художників-фахівців ставився зверхньо або й упереджено» [127, с. 224]. А. Горську захопила ідея створення новітнього монументального мистецтва, яке спиралося б на ґрунт народного. Теоретиком цієї ідеї виступив митець Г. Синиця – учень бойчукіста М. Рокицького. А. Горська, яка завжди працювала фундаментально, детально вивчала новий матеріал: «У щоденники лягали нотатки, конспекти лекцій Синиці, де ретельно аналізувався досвід світового монументального мистецтва, починаючи з Стародавнього Єгипту» [127, с. 225].

До збірки Л. Огнєвої «Алла Горська. Душа українського шістдесятництва» (2015), яку укладено на пропозицію В. Чорновола, увійшли: епістолярна спадщина художниці за 1949–1970-ті роки, її щоденник та творчі записи, спогади сина, друзів, друковані джерела та архівні матеріали, що зберігаються у ЦДАМЛМУ. На четвертому аркуші творчих записів художниці є запис: «Народження зовсім нового небаченого монументального мистецтва. Основи його. Природа народного мистецтва – монументальність. Синиця. Монументальне мистецтво в архітектурі: не плакат, не французи, не Рівера. Боротьба, естетичне виховання більшості через монументальне мистецтво. Естетичне виховання –

громадський обов'язок кожного художника» [5, с. 224]. У записах, присвячених виставці Ф. Примаченка, А. Горська підкреслила: «І Федір Примаченко, і Марія Примаченко, і Ганна Собачко, і Олександр Саєнко, і Ганна Верес вийшли в великий світ як першорядні митці завдяки багаторічній наполегливій праці художника Г. І. Синиці та мистецтвознавця Г. А. Местечкіна. Я особисто вдячна Г. І. Синиці за те, що він відкрив переді мною неосяжний світ справжнього мистецтва» [5, с. 237].

У збірці вміщено статтю В. Захарченка «З народного кореня» (1967), присвячену донецьким мозаїкам. Автор зазначив: «У всіх дев'яти мозаїках екстер'єру школи і в мозаїці інтер'єру ювелірного магазину «Рубін», яку також виконувала творча група, маємо самобутнє художнє обличчя, що базується на одних і тих же естетичних засадах. Ці засади взято від мистецтва Київської Русі та від українського народного живопису і, в першу чергу, від народного живопису радянських часів» [60, с. 573]. Стаття є важливою для дослідження тому, що її читав сам Г. Синиця і був згодний із висновками автора.

У виданні «Алла Горська. Душа українського шістдесятництва» надруковано також листування В. Захарченка з А. Горською. У листі за жовтень 1966 року А. Горська повідомляє, що Григорій Іванович схвалив статтю, однак пропонує доробити її, щоб стаття стала художнім твором [5, с. 151]. У відповідь В. Захарченко звертається із проханням про допомогу: «Думаю, що Ви допоможете мені гуртом порадами, що саме читати треба. Ну і потім, хотілося б на прикладах творів Візантії, Київської Русі, Давнього Сходу і т. д. прослідкувати разом. Потребую від Григорія Івановича тих лекцій (хай короткий курс), які він дав» [5, с. 153].

Л. Огнева, прихильниця та захисниця творчості А. Горської, є авторкою і упорядницею цілої низки книг і збірок, присвячених творчості художниці. Слід виокремити книгу «Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині» увійшли матеріали, що стосувалися історії створення донецьких мозаїк. Кожній мозаїці присвячено окрему главу, де вміщено кольорову



репродукцію твору й наведено аналогії з давньослов'янською міфологією, зокрема з «Велесовою книгою», та українським обрядовим фольклором.

В авторській статті «Творці українського монументалізму» Л. Огнева приділила увагу Г. Синиці, який створив власну художню концепцію сучасного монументального живопису на основі народного мистецтва, згуртував творчу молодь, яку цікавили традиційне народне мистецтво й професійна мистецька школа М. Бойчука [128, с. 3–5]. Автор навела нотатки бесід із Г. Синицею, у яких митець характеризував народне мистецтво як першоджерело художньої форми, де колір створює образ. Видання доповнив біографічний довідник із відомостями про творчу діяльність усіх художників, які брали участь у роботі над мозаїками або згадувалися в книзі.

Важливі свідчення про Г. Синицю містяться у збірці О. Зарецького «Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті» (2009). Так, у спогадах О. Зарецького «Віктор Зарецький та його соратники художники-монументалісти» розповідається, що саме Г. Местечкін познайомив його батьків [А. Горську та В. Зарецького] із Г. Синицею, який був майже на покоління старше. Автор зауважив, що їхніми зусиллями народне мистецтво набуло статусу офіційного: організовано виставки Г. Собачко, О. Саєнка, а М. Приймаченко присуджено Шевченківську премію. Автор дав таку характеристику художника: «Синиця був самобутнім інтуїтивним інтерпретатором Бойчука і створив свою власну мистецьку концепцію (я не знаю, чи він її записав). Він був також людиною великої життєвої енергії та талановитим організатором» [59, с. 124].

У книзі опубліковано «Розмови з сином» В. Зарецького, записані на магнітофон узимку 1989 року [58, с. 61–98]. У спогадах В. Зарецького згадуються творчі суперечки, що виникали в процесі роботи в Донецьку між ним, художником-станковістом, і монументалістом Г. Синицею. Відомо, що після виконання робіт у Донецьку Г. Синиця вийшов із бригади.

Статті, присвячені вивченню окремих проблем творчості Г. Синиці, датуються початком 2000-х. У колі зацікавлень дослідниці А. Дробот – питання

національного стилю. Зокрема, в статті 2008 року «Проблема національного стилю у творчості Г. І. Синиці (на прикладі мозаїчних панно другої половини ХХ століття)» розглянуто питання вияву національної форми та втілення сюжетів української тематики у творах художника [47]. Автор констатувала, що Г. Синиця належав до митців-шістдесятників, для яких було характерним спрямування у творчості до відродження національного стилю, започаткованого діяльністю школи монументального мистецтва М. Бойчука.

У статті 2009 року «Взаємозв'язки творчих принципів народних майстринь Ганни Собачко та Марії Приймаченко і Григорія Синиці у процесі творення національного мистецтва ХХ століття» А. Дробот проаналізувала прояви впливу творчості народних майстринь на образотворчість творів Г. Синиці [48]. У 2010 році опубліковано її статтю «Риси національного стилю у мозаїках Алли Горської як представниці київської групи монументалістів», у якій вона докладно простежила творчу біографію художниці, наголосила на визначній ролі Г. Синиці як керівника бригади в процесі роботи над донецькими мозаїками. А. Дробот підтвердила, що колористичні побудови мозаїчних панно «Прометеї» та «Жінка-птаха» були засновані на теоретичних засадах Г. Синиці: на кольорових, фактурних контрастах, на декоративності й лаконічності композиційних побудов [49, с. 107].

Стаття А. Дробот «Мозаїчний комплекс у Донецьку групи українських митців на чолі з Г. Синицею (мовою архівних документів)» (2011) базувалася на фактологічному матеріалі з архівних документів ЦДАМЛМУ та листах, спогадах шістдесятників [50]. Автор дослідження висвітлила передумови та історію створення донецьких мозаїк, розкрила погляди художників на шляхи розвитку українського мистецтва, що ґрунтуються на народному формотворенні та образній колористиці. У статті А. Дробот 2011 року «Фольклорне мистецтво як джерело національного стилю нонконформістів. Теоретичний аспект. (Мовою архівних матеріалів)» на основі архівних матеріалів, оприлюдненої мемуаристики та епістолярної спадщини художників-шістдесятників простежено впливи

народного мистецтва на створення їхньої власної художньої манери й на формування засад національного стилю в українському мистецтві [51].

У статті «Монументально-декоративне мистецтво, творене соломою, другої половини ХХ століття» (2011) О. Л. Майданець-Баргилевич дослідила історію цього виду декоративного мистецтва. Чільне місце відведено аналізу творчості О. Саєнка, новаторська діяльність якого на основі українського народного мистецтва розвинула техніку мозаїки соломою та піднесла її до рангу високого мистецтва. Автор розглянула і творчість Г. Синиці як одного із засновників національної колористичної школи монументального живопису 1960–1970-х років [113, с. 238], наголосивши, що вивчення творчості народних майстрів і плідна співпраця з О. Саєнком, Г. Собачко-Шостак, М. та Ф. Приймаченками сприяли його розумінню кольору як образу в народному мистецтві [86].

У статті «Традиція та новаторські риси у творчості Григорія Синиці» (2014) М. Ващенко на тлі викладу творчої біографії митця аналізувала донецькі мозаїчні панно, твори в техніці «флоромозаїка», живописні жіночі портрети 1990-х років [26]. Значну увагу автор приділила висвітленню питань кольору та колористики у творчості художника. Стаття містить деякі фактичні помилки: неправильно вказано рік вступу Г. Синиці до КХІ, змінено назву мозаїки «Ковалі сучасності». Висновки статті мають дещо дискусійний характер.

Б. Лобановський у великій оглядовій статті, присвяченій етапам розвитку монументального мистецтва в Україні, назвав донецькі мозаїки «винятковим і багато в чому перспективним зразком нового рішення» [110, с. 6]. Ю. Белічко визнав Г. Синицю досвідченим майстром монументального живопису, згадавши його ім'я у розповіді про техніку мозаїки поряд з видатними українськими митцями: І. Литовченком, С. Кириченком, Г. Севрук у статті «Живопис» 1966 року [13, с. 10].

Після переїзду Г. Синиці до Кривого Рогу в 1969 році неординарна творча особистість митця та його художня діяльність стали об'єктом уваги літераторів, журналістів і художників цього міста. Письменник Г. Гусейнов віддав належне творчим здобуткам Г. Синиці у своїй антології «На землі, на рідній...». В останній

книзі «Post scriptum», побудованій на відгуках читачів, було надруковано лист Л. Світличної [дружини І. Світличного, відомого поета, шістдесятника] з розповіддю про зустрічі з Г. Синицею у Ворзелі під час відпочинку [43, 377–382]. Вона відкрила маловідомі факти з біографії митця: з'ясувалося, що до переїзду в Кривий Ріг, у своїй майстерні на Куренівці Г. Синиця проводив деякий час семінари, на яких розглядалися теоретичні засади сучасного колористичного живопису. Л. Світлична зазначила, що постійними відвідувачами семінарів були Г. Зубченко та Г. Пришедько [43, с. 378].

У 2006 році побачила світ книга спогадів криворізького художника, члена Спілки художників СРСР І. Авраменка, у якій також є розповідь про художника Г. Синицю [3, с. 75]. На думку автора, митець був суто українським національним художником школи М. Бойчука, який вирішував проблеми колористичного живопису. У книзі вміщено світлини Г. Синиці та його другої дружини Н. Козлової з художниками Кривого Рогу Г. Шишко та В. Беловим (Б.1.1).

У виданому до 20-річчя міської організації НСХУ в Кривому Розі альбомі (2013) серед відомостей про вісімдесят трьох художників Криворіжжя почесне місце займав нарис про єдиного в місті лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка Г. Синицю [1, с. 194–196]. Було надруковано біографію митця з відомостями про криворізький період творчості й наведено цитати з його роздумів про роль народного мистецтва в культурі України (зі сторінок місцевої преси).

Криворізька преса на своїх сторінках відобразила визначні події творчої діяльності майстра. У звіті О. Василенко про першу міську виставку творів місцевих художників основну увагу приділено творам у техніці флоромозаїки Г. Синиці, що зібрали найбільшу кількість схвальних відгуків [25]. Г. Гусейнов у журналістському репортажі «Претендент на Шевченківську премію» (1989) повідомив, що після ретроспективних виставок творів Г. Синиці в Києві керівництво Київського політехнічного інституту, Київська письменницька організація висунули Г. Синицю на здобуття Шевченківської премії. Художник розповів кореспондентові про свою мрію – залишити після себе учнів: уже

складено договір із адміністрацією художньої школи на навчання учнів вечірнього відділення [42].

Важливою для дослідження творчості майстра була публікація у двох номерах тижневика «Металург» інтерв'ю журналіста В. Стецюка із художником, присвяченого 85-річчю від дня його народження [159; 160]. Г. Синиця поділився спогадами про дитинство, навчання, думками про сучасне українське мистецтво та шляхи його розвитку. Інтерв'ю містить основні положення теоретичної праці «Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам», над якою Г. Синиця працював останні 25 років.

Репортаж Л. Чухан з третьої персональної виставки Г. Синиці в Кривому Розі надруковано в газеті «Червоний гірник» за 20 січня 1993 року [173]. Виставка, організована з нагоди 85-річчя майстра, налічувала понад 100 творів, а саме: пейзажі, портрети, абстракції (Б.1.2); (Б.1.3). На сторінках місцевих газет творчості Г. Синиці, зустрічам із митцем присвятили свої статті Є. Чубенко, Є. Борщова, В. Хоменко, Г. Шахваладян, С. Азаркін, Т. Затульний та інші.

Творчості й долі Г. Синиці приділяли увагу й центральні газети та журнали. С. Тимченко на сторінках газети «Молодь України» висловив свої враження від виставки творів художника 1989 року у Політехнічному інституті в Києві, що стала визначною подією в мистецькому житті міста [163]. Важливою для дослідження творчості художника була стаття «Спас на кварталі-95» в журналі «Україна» (1990), у якій головний редактор журналу О. Климчук спробував дати об'єктивну оцінку творчим досягненням майстра, зафіксувати неповторну індивідуальність особистості художника. На кольорових вкладках журналу було представлено репродукції найкращих творів художника [70].

Газета «Дзеркало тижня» неодноразово друкувала матеріали про творчу спадщину Г. Синиці: статті А. Топачевського «Подвижництво» 29 серпня 2001 року та О. Адамовича «Острів Синиці» 22 червня 2003 року. Газета «Київський політехнік» опублікувала статтю С. Тьоткіної та спогади Л. Тоцького в № 1 за 17 січня 2007 року. Найбільша кількість статей побачила світ у 2008 році з нагоди святкування сотої річниці від дня народження художника. На цю подію

відгукнулись газети: «Київський політехнік» – статті С. Тимченка «Григорій Синиця і картинна галерея КПІ» та М. Таранової «Вшанування художника Г. І. Синиці»); «День» – нарис О. Рябець «Етнографічні ознаки – ще не народність»; «Солом'янка» – стаття У. Самовида «Митець від народу»; «Свобода» – стаття «Григорій Синиця – майстер флоромозаїки» авторства С. Тимченка та О. Чижика; тижневик «Освіта» – стаття С. Тимченка «Музика кольору».

У журналі «Образотворче мистецтво» з нагоди ювілею майстра побачив світ нарис С. Тимченка у співавторстві з В. Кузнецовою «Кольорова стихія майстра», у якому наведено біографічні відомості про художника та зроблено спробу аналізу картини «Бабин Яр. Київ. 1941» (1961) [164, с. 16–19]. Картину, присвячену жахливим подіям Другої світової війни, було вперше експоновано в 1995 році, після Чорнобильської катастрофи, що стало для авторів поштовхом для пошуків аналогій із сучасністю. Процитовані тексти з Біблії – Об'явлення Іоанна Богослова (розділ 8: 10: 11) і рядки з вірша «Бабин Яр» В. Крикуненка споріднюють ці людські трагедії, надають їм всесвітнього значення.

Газети Криворіжжя також узяли активну участь у святкуванні знаменного ювілею. «Червоний гірник» розмістив на своїх сторінках велику статтю Т. Затульного «Митець, що поєднав минуле з прийдешнім, відродивши національну колористику» з репродукціями семи творів Г. Синиці (2008. № 7, № 8). Газета «Пульс регіона» надрукувала статтю С. Азаркіна «Криворожский одессит» (2008. № 5). 100-й річниці від дня народження художника було присвячено три випуски газети «Промінь Просвіти» із публікацією спогадів Олекси Куцевола та Ніни Куцевол, учнів Г. Синиці О. Якименко та Л. Тоцького, редактора газети С. Зінченка та інших.

На ознаменування 110-ї річниці від дня народження митця за підтримки НТУУ «КПІ» було надруковано Календар на 2017 рік із кольоровими зображеннями флоромозаїк Г. Синиці на тринадцяти сторінках видання. В анонсі сказано: «Картинна галерея університету є естетичним і духовним орієнтиром для технічної молоді. Фондом галереї стали дарчі твори Г. Синиці» [65, с. 2].

## 1.2. Джерельна база дослідження

Джерельною базою дослідження стали візуальні обстеження та аналіз творів Г. Синиці в зібранні Дирекції художніх виставок України (ДХВУ), картинній галереї ім. Григорія Синиці НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського», Національному художньому музеї України, музеї-квартирі Григорія Синиці в Кривому Розі, приватних колекціях Г. Гусейнова, М. Рябокonia, Н. Куцевол, Л. Тоцького та інших. Важливою для вивчення раннього етапу творчості митця стала знайдена та опрацьована автором дослідження колекція творів 1940–1950-х років, названа «куренівською».

Науковість дослідження ґрунтувалась на вивченні архівних документів, а саме: матеріалів із ЦДАМЛМУ; ЦДКФФАУ ім. Г. С. Пшеничного; архіву ВУТ «Просвіта» в Кривому Розі; архіву активних діячів «Просвіти» О. Куцевола та Н. Куцевол із зібранням унікальних документів художника (афіш, документів, особистих речей); архіву бібліотеки мистецтв в м. Кривий Ріг та архіву історико-краєзнавчого музею Кривого Рогу із зібраннями статей, прижиттєвих інтерв'ю митця; архівів учнів Л. Тоцького (Київ) і Г. Марченка (Івано-Франківськ), які зберегли фотографії, документи, художні начерки Г. Синиці. У процесі дослідження сформувався особистий архів автора, який містить листи Г. Синиці до художників Г. Марченка (1965–1972) і Л. Тоцького (1974–1990), запис інтерв'ю з О. Зарецьким, оригінали автографів Г. Синиці, афіші, документи, фотоматеріали тощо.

Важливим джерелом фактів біографії митця є прижиттєвий документальний фільм студії «Укртелефільм» «Благословенні кольори» (1990), створений режисером С. Дудкою за сценарієм Г. Местечкіна, у якому сам Г. Синиця розповідає про свою творчість, важливі віхи життя [198].

Визначальним архівним джерелом для дослідження концепції Г. Синиці сучасного національного монументального живопису є його філософсько-теоретична праця «Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам», над якою митець працював до кінця свого життя. Залишаючись непоміченою в архівах ВУТ «Просвіта», вона не зацікавила ні співробітників закладу, ні

журналістів чи критиків, хоча про її існування згадувалося в багатьох джерелах. Автору дисертації вдалося встановити її місцезнаходження та отримати для ознайомлення й дослідження [199]. Працю обсягом у 187 сторінок, поділену на чотири розділи, Г. Синиця написав у формі вільної полеміки з авторами двох творів: М. Волковим («Колір у живописі», 1965) та Н. Дмитрієвою («Вінсент Ван Гог. Людина і художник», 1980). Митець, звертаючись до думок авторів, опублікованих на сторінках цих творів, та дискутуючи із ними, обмірковував питання сутності живопису в його історичній еволюції, значення кольору в житті людини, побудові мистецьких творів тощо. Г. Синиця широко залучав праці інших авторів, зокрема, наводив цитати фізиків Н. Бора та М. Міннарта про закони світла у зв'язках із кольором, часто звертався до праць філософів Й. Гердера, Г. Гегеля, Г. Лессінга, згадував творчість художників І. Рєпіна, І. Грабаря, Д. Сікейроса. Ці звернення слугували митцю підтвердженнями власних думок у науковому обґрунтуванні теорії колористичного живопису, допомагали у формуванні її базової основи. Автор дисертаційного дослідження визнала безперечно цінними та важливими висновки Г. Синиці, які у вигляді тез і цитат увійшли до структури дисертації.

Важливими джерелами в дослідженні основних віх творчої діяльності Г. Синиці є каталоги виставок, у яких він брав участь. Каталог персональної виставки творів художника, що відбулася в травні 1955 року в приміщенні Будинку вчених під егідою Київського товариства художників, налічував сімдесят три представлені твори (Б.1.4). Основними складовими великого акварельного доробку були два великі цикли: «Київ» (двадцять сім творів) і «Степан Ковнір – кріпосний архітектор», що складався із семи акварелей. Твори художника присвячувалися архітектурним та історичним пам'яткам Києва [28]. Основні недоліки каталогу – відсутність розмірів картин і дат їх створення, немає також передмови й ілюстративного матеріалу. У вересні 1957 року картина «Київська старовина» (А.1.2) Г. Синиці була експонована на Ювілейній художній виставці Української РСР, присвяченій 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції [176, с. 49].



Після переїзду в 1969 році з Києва на нове місце помешкання – м. Кривий Ріг художник бере участь у міських мистецьких заходах. У 1972 році на виставці, присвяченій 50-річчю створення СРСР, експонувалися шість творів Г. Синиці в техніці «флоромозаїка» і живописний твір «Свято в Києві» [132, 3; 9–10]. Десять творів митця експонувалися в 1974 році на виставці, присвяченій 30-річчю визволення Кривого Рогу від німецько-фашистських загарбників. У передмові мистецтвознавець Ю. Сунгуров привернув увагу глядачів до натюрмортів Г. Синиці, які «виконані з великою живописною майстерністю» [32, с. 8].

Перша персональна виставка творів Г. Синиці в Кривому Розі восени 1987 року була організована за ініціативи адміністрації, партійного комітету, профкому ордена «Знак Пошани» рудоуправління імені В. І. Леніна. На виставці глядачі мали змогу побачити сто десять творів майстра різних жанрів, виконаних у різноманітних техніках: акварель, темпера, аплікація, флоромозаїка, рисунок вуглем. Були представлені також твори скульпторів М. Раджабова та М. Лебедева. Відсутність у каталозі передмови, ілюстративного матеріалу, дат написання творів дещо обмежили можливості дослідження [29] (Б.1.5).

У наступному каталозі, виданому у 1989 році з нагоди проведення 2-ї персональної виставки творів Г. Синиці у Кривому Розі (сто два твори), Г. Гусейнов у передмові навів короткі біографічні відомості про художника, зазначив його видатні досягнення у створенні флоромозаїки – мозаїчної техніки на основі природних матеріалів (Б.1.6). Г. Гусейнов відзначив великий успіх персональної виставки Г. Синиці 1989 року в Києві й висловив надію, що висунення художника на здобуття Шевченківської премії має «покласти край нехтуванню та замовчуванню творчості самобутнього митця» [67, с. 7]. Недоліки каталогу: репродукції картин представлено без назв, у чорно-білому варіанті.

Найвдалішим є каталог персональної виставки творів художника, що експонувалися в Києві в центрі «Український Дім» і картинній галереї НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського» у 1992–1994-х роках (сто сімдесят два твори) (Б.1.7). Передмова Г. Местечкіна була першим докладним викладом біографії митця та спробою дослідження його творчості. Автор назвав Г. Синицю «художником

своєї рідної землі, свого народу, славетного, справді народного художника нашої сучасності та майбутнього» [39, с. 7]. Каталог проілюстровано кольоровими репродукціями тридцяти восьми творів митця, ліву сторінку розгортку передмови прикрасив великий фотопортрет Г. Синиці на тлі його мозаїки «Ярослав Мудрий», подано умовні позначення, на всіх творах зазначено розміри, техніки, дати створення.

Наступний каталог видано в Кривому Розі з нагоди 100-річчя від дня народження Г. Синиці у 2008 році [40] (Б.1.8). Передмова Г. Местечкіна була передрукована з київського каталогу 1995 року. Сорок одна кольорова репродукція творів супроводжувалася лише датою виконання, був відсутній повний перелік творів із зазначенням їхніх розмірів, технік і місцезнаходження.

У «Листі президенту України» Леоніду Макаровичу Кравчуку художник висловив подяку за високу оцінку своєї творчості – нагородження Шевченківською премією. Турбуючись про долю власних творів, Г. Синиця звернувся з проханням надати приміщення для їх експонування, «щоб усі мої твори були власністю України, належали моєму рідному народові, щоб вони дарували радість і наснагу людям» [145, с. 15]. Це прохання було виконане: у Київському політехнічному інституті відкрито постійно діючу картинну галерею творів художника Г. Синиці (Б.1.9). Рішенням міськвиконкому Кривого Рогу за сприяння Криворізького відділення «Просвіти» від 10.06.1992 йому виділили квартиру під майстерню (Б.1.10). У наданому приміщенні продовжила функціонувати школа колористичного живопису Г. Синиці, до якої учні прийшли з вечірньої художньої школи ще 1989 року (Б.1.11). Своєрідним звітом школи стала виставка 1994 року, репортаж про яку було надруковано в газеті «Заграва» [75]. На базі майстерні невдовзі почав працювати музей-квартира художника Г. Синиці.

Після реконструкції та капітального ремонту 2016 року музей відкрився виставкою творів художника 1940-х – початку 1960-х років «Українська рапсодія майстра» із зібрання ДХВУ (Б.1.12). У 2017 році на виставці «З Україною в серці» експонувалися акварельні живописні твори художника із зібрання ДХВУ 1940–

1950-х років (Б.1.13). Відгуком на ці події були публікації Н. Кукіль у місцевій та центральній пресі [86; 87]. Виставки творів Г. Синиці з ДХВУ з великим успіхом пройшли в Заповіднику «Софія Київська» («Переможний дзвін») 2018 року (Б.1.14) та 2019-го – у м. Шостка Сумської області («Григорій Синиця. Колір світогляду») (Б.1.15). В анонсі до цієї події художника Г. Синицю назвали «класиком художнього мистецтва України». У 2017 році автор дослідження започаткувала (розробила положення, встановила статус) та провела на базі музею-квартири загальноміський конкурс дитячого малюнка ім. Григорія Синиці (Б.1.16). У наступних роках із зростанням популярності він став всеукраїнським (Б.1.17).

### *Висновки до Розділу 1*

Творча діяльність Григорія Синиці (1908–1996) – заслуженого художника України, лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка справила суттєвий вплив на формування національної свідомості художників 1960–1980-х років. Попри це, його творчість залишилася відомою лише за декількома знаковими творами.

Аналіз наукових праць і першоджерел підтвердили належність Г. Синиці до школи М. Бойчука (монографії Л. Соколюк і Т. Земляної, свідчення сучасників, спогади та інтерв'ю художника). Ідеї М. Бойчука стосовно відродження української культури, створення повноцінного національного стилю стали визначальними для творчої діяльності Г. Синиці. Їх реалізація стала можливою на хвилі національного піднесення в роки хрущовської «відлиги». Дослідниці Л. Смирна, Г. Складенко підкреслили особливо важливу роль Г. Синиці у спрямуванні молодих київських художників-шістдесятників до створення сучасного українського монументального живопису на основі національних мистецьких традицій.

Новаторські колористичні живописні твори Г. Синиці, вперше представлені на сторінках журналу «Зміна» (1962) з публікацією статті журналіста Г. Местечкіна «У полум'ї кольору», викликали негативну оцінку вищого

партійного керівництва країни. Це зумовило подальший позаофіційний, нонконформістський творчий шлях художника в українському радянському мистецтві, що було зазначено у статтях Л. Смирної.

Діяльність художника Г. Синиці як новатора-шістдесятника висвітлено у дослідженнях І. Дзюби та Г. Складенко, спогадах Г. Зубченко, О. Зарецького, Б. Гориня, щоденниках і записах А. Горської, інших джерелах.

Привернення уваги мистецтвознавців і критиків до творчих здобутків Г. Синиці розпочалося наприкінці 1960-х років і стосувалося виконаного під його керівництвом ансамблю мозаїк для донецької школи № 5 бригадою художників-шістдесятників (1965–1966). Історик мистецтва Ю. Белічко у 1968 році [«Історія українського мистецтва», 6 том] зазначив, що митці йшли «шляхом творчого осмислення традицій народного мистецтва», їхні твори вирішено «барвисто, декоративно, умовно-алегорично». Це трактування стало основою для подальших за часом досліджень і монографій: В. Афанасьєва, Б. Лобановського, Г. Складенко. Науковці В. Толстой, Б. Піаніда, С. Кілессо підкреслили цікаве і своєрідне вирішення синтезу архітектури і монументального живопису в комплексі донецької школи.

У дослідженнях 1970-х років проявилися риси ідеологічної упередженості до художників-шістдесятників, зокрема, В. Толстой не згадав у своїй монографії А. Горську (1978), а В. Афанасьєв у дослідженні «Риси сучасності» (1973) взагалі не назвав прізвищ авторів і виконавців проаналізованих творів.

Після присудження Г. Синиці Шевченківської премії відомості про творчий шлях митця з'явилися в енциклопедичних довідниках: «Митці України» (1992), «Мистецтво України» (1997), «Шевченківські лауреати, 1962–2001» (2001). Наукові статті 2000-х років авторства А. Дробот, О. Майданець-Баргилевич, М. Ващенко були присвячені загальним питанням національного стилю, взаємозв'язкам творів митця із творчістю народних художників. Можна констатувати, що різнобічна творчість Г. Синиці залишилася недослідженою.

## РОЗДІЛ 2

### Становлення митця в епоху хрущовської «відлиги» як періоду оновлення українського мистецтва

#### 2.1. Формування творчого стилю Г. Синиці

Г. Синиця був неординарною особистістю в історії культури України. Художник, педагог, теоретик, дослідник, він усю свою творчу діяльність присвятив створенню національного мистецтва. Відданість цій ідеї, безкорисливе служіння рідному народу, помножене на безкомпромісність характеру, незламність духу та величезну внутрішню енергію і силу викликали як захоплення прихильників, так і протидію супротивників. На становлення творчої особистості митця мали вплив роки навчання, особливості творчого та життєвого шляху.

Г. Синиця народився 17 січня 1908 року в Одесі. Здобуття художньої освіти майбутнього художника істотно відрізнялося від загальновідомого шляху мистецького навчання. Ще з десяти років як дитина з інвалідністю (кульгав на праву ногу після перенесеної хвороби) і виходець із багатодітної робітничої сім'ї, він виховувався в дитячих будинках – спочатку в одеському, а згодом у інтернаті м. Єлисаветград (нині м. Кропивницький). У цьому місті йому пощастило відвідувати уроки малювання в художній студії Семена Ісааковича Данишевського (1870–1944) – видатного педагога, художника, засновника художньої освіти в Єлисаветграді початку 1920-х років, а з 1939 року – в Абхазії. С. Данишевський здобув ґрунтовну художню освіту: навчався у Я. Цюнглинського в Рисувальній школі Товариства заохочення мистецтв (Петербург), потім у І. Рєпіна в школі мистецтв М. Тенішевої, а з 1900 по 1905 рік вдосконалював майстерність у Академії Жуліана (Париж) під керівництвом Ж.-П. Лоранса. Неодноразово виставляв свої картини в салонах, отримував схвальні відгуки в пресі [23, с. 116–119]. Експресивність, кольорова насиченість у моделюванні портретів у нього поєднувалися з тонкими імпресіоністичними прийомами зображення в пейзажах [99, с. 104–105]. Не дивно, що Григорій, з

дитинства виявляючий здібності до малювання, з радістю навчався у видатного митця, який відкрив йому світ мистецтва, допоміг визначити життєвий шлях: бути художником.

Після закінчення інтернату та переїзду до рідної Одеси в середині 1920-х років Г. Синиця здобув середню освіту у вечірній школі та вступив 1927 року до Одеської профспілкової художньої школи на курс талановитого художника Михайла Костянтиновича Гершенфельда (1880–1939). Це ім'я було широко відоме одеській публіці в перших десятиліттях ХХ століття завдяки виставковій діяльності Спілки незалежних художників, якою він керував. Живописець, графік, театральний художник, критик М. Гершенфельд здобув освіту в Німеччині, Франції, навчався в майстерні неоімпресіоніста П. Сіньяка, виставлявся в салонах, де отримав золоту медаль. Виставки Спілки незалежних художників в Одесі об'єднали постімпресіоністів, експресіоністів, кубістів, визначили «лівий» напрям у мистецтві Одеси на противагу діяльності Товариства південноросійських художників. Новітнє мистецтво привернуло увагу інтелігенції, шанувальників живопису, критиків. У вересні 1918 року «Товариство незалежних» заснувало Вільну академію красних мистецтв, викладання в якій велося за програмами паризьких академій.

Свої педагогічні переконання художник виявив під час обговорення у 1917–1918-х роках нових програм для реформи Одеського вищого художнього училища. Він вважав основою викладання розвиток самостійної творчості учнів і стверджував, що починати художнє навчання треба з вивчення природи, а не з рисування гіпсів, яке «руйнує безпосереднє відчуття живої натури» [140, с. 199].

З середини 1920-х років М. Гершенфельд відійшов від активного громадського життя, займаючись викладацькою діяльністю у трирічній Одеській художній профшколі [64, с. 21]. Художник-модерніст за своїми поглядами, він вважав, що сюжет у картині не має значення й навчав учнів розуміння формотворчої ролі кольору, функції лінії, значення плями. Г. Синиця згадував, що саме М. Гершенфельд «перший заронив любов до кольору, до колориту» [198].

Після закінчення школи в 1930 році Г. Синиця за порадою вчителя вступає до КХІ на відділення монументального живопису, заснованого М. Бойчуком, який так само, як і М. Гершенфельд, мав західноєвропейську освіту, пройшов «хрещення» модерном. Г. Синиця згадував: «Мені пощастило – я потрапив до Бойчука, національна монументальна школа якого була тоді єдиною в Україні. Взагалі, то було надзвичайне явище в нашій культурі» [159, с. 1].

Михайло Львович Бойчук (1881–1937) був на той час визнаним авторитетом, одним із засновників української національної монументальної школи живопису, творцем унікальної за методикою творчої майстерні в Київському інституті, професором, керівником виробничих майстерень. Пройшовши у своєму творчому розвитку через модерн, він став виразником його найкращих поглядів і можливостей. У прагненні створювати сучасне українське мистецтво з чіткими національними ознаками він по-новому інтерпретував естетичні риси давніх культур: символізм ікони, високу духовність мистецтва Проторенесансу, синтетичний характер народної творчості. Усе це в поєднанні з умовністю зображень, виразністю ліній, досконалістю ритму створювало нову пластичну мову. М. Бойчук так декларував свою світоглядну позицію: «Правдиві твори мистецтва мусять бути узяті в синтетичну форму, угрунтовані на спостереженнях поколінь, обняті в національну форму і традиційно переказувані нащадкам» [11, с. 19].

Одним із головних своїх завдань М. Бойчук вважав створення школи майбутнього мистецтва. Уся структура організації навчального процесу, методика викладання художніх дисциплін підпорядковувались основній меті – підготовці високоерудованих художників, які повинні досконало володіти різноманітними техніками (живопис, темпера, фреска, мозаїка), знати всі етапи роботи над художнім твором (від створення ескізу – до остаточного втілення на полотні, дощці або у вигляді фрески), вміти працювати в колективі, мати власну художню індивідуальність і присвятити діяльність створенню національного мистецтва.

На час вступу Г. Синиці до Київського художнього інституту М. Бойчук виїхав до Ленінграда, де очолив кафедру композиції на факультеті

монументального живопису Інституту Пролетарського Мистецтва. Витримавши великий конкурс (чотирнадцять претендентів на одне місце), Г. Синиця розпочав навчання під керівництвом М. Рокицького, найближчого учня професора Бойчука, послідовника його методик і настанов [179, с. 108]. Проте Г. Синиці пощастило спілкуватися і з самим М. Бойчуком, адже майже через рік партійне керівництво повернуло художника до Києва [78, с. 13]; [198]. М. Бойчук сповідував кращі риси модерну з його ідеями високої моральної сутності мистецтва й прищеплював їх учням. «Мистецтво треба створювати для народу. І тому слід відкидати все, що призначено тільки для когось одного» – проголошували теоретики модерну [167, с. 35]. Г. Синиця глибоко сприйняв ідеї бойчукізму, щиро і безкомпромісно повірив у концепцію створення національного монументального живопису. Девіз М. Бойчука «Служба людству, а не матерії» став і його девізом.

Закінчити курс навчання на відділенні монументального живопису Г. Синиці не судилося. За постановою партійного керівництва 1934 року було проведено реорганізацію художньої освіти. Відділення закрили, оголосивши розсадником «формалізму», а студентам-бойчукістам запропонували «перенавчатись» у дусі академізму. Не бажаючи цього, Г. Синиця 1935 року знову вступає на конкурсній основі на перший курс станкового живопису в майстерню І. Падалки, учня М. Бойчука, який, наслідуючи вчителя, «основним у своїй діяльності вважав монументальне мистецтво, що було призначене для широких верств населення» [20, с. 338]. Однак і тут Г. Синиця провчився менше року – після арешту педагога 1936 року майстерню закрили.

Постанова ЦК ВКП(б) 1932 року про ліквідацію літературно-художніх об'єднань і створення замість них централізованих структур означала підпорядкування художньої культури партійному й пролетарському контролю. Частиною ідеології став «соціалістичний реалізм», призначений згори в директивному порядку. А головним критерієм у визначенні цінності художнього твору або творчості художника став «класовий підхід», який відкидав «національне», оскільки це поняття розмивало класові відмінності, було для нього небезпечним. Формула «класової боротьби» визначала можливість і необхідність



репресивних дій та знищення всього, не відповідного більшовицьким програмам. 1937 року за сфальсифікованими звинуваченнями у ворожій діяльності, буржуазному націоналізмі та релігійності М. Бойчука, його дружину С. Налепинську-Бойчук, учнів І. Падалку і В. Седляра засудили до розстрілу. Їхні твори було знищено, фрескові розписи стерто або заштукатурено.

Після цькування й знищення талановитих педагогів у Київському художньому інституті утвердилися нові порядки: викорінювалося все національне, самобутнє. Становлення української національної художньої школи загальмувалося. Мистецька освіта в Україні на тривалий час стала ізольованою від європейських і загальносвітових процесів [73].

Г. Синиця вирішив залишити інститут і навчатися самостійно, пояснюючи своє рішення так: «Продовжувати навчання я вже не міг, бо на всіх факультетах було одне і те ж: треба було присягати на вірність соціалістичному реалізму. Я ж не міг зрадити тим традиціям, які існували в школі Бойчука, тому вирішив працювати самостійно. Після війни ще довго не було монументального факультету у Київському художньому інституті, а коли його відкрили, то ним почали керувати люди, які з монументальним мистецтвом нічого спільного ніколи не мали. Традиції школи Бойчука вже були загублені» [159, с. 1].

У 1941 році була проведена перша персональна виставка творів Г. Синиці «Київ: до наших днів» у Клубі працівників мистецтв. Однак, відкрита напередодні війни, вона залишилася непоміченою критиками.

Г. Синиця прожив довге творче життя, однак із початком його художньої діяльності ознайомитися сьогодні неможливо. Не збереглися його юнацькі роботи, написані під час навчання в Одеській профшколі та Київському художньому інституті. Під час війни 1941–1945 років було знищено майже всі твори довоєнного періоду та картини підготовленої напередодні війни виставки «Київ: до наших днів».

У ДХВУ в Києві нині зберігаються більше двох сотень творів Г. Синиці, і серед них – приблизно десяток робіт, написаних у 1940-х роках. Це переважно пейзажі та кілька портретів. Вони дуже відрізняються від творів 1950-х і пізніших

років темами й кольоровою палітрою – стриманою, майже суворою. Пейзажні образи в картинах: «Хмари» (1945), «Сутінки» (1940-ві роки), «Пейзаж» (1940-ві роки), «Вечір. Етюд» (1940-ві роки) – це одиноке дерево, відкрите всім вітрам, розмита дорога під грозовими хмарами, стара околиця. Творам притаманна висока майстерність рисунку та живопису. У композиціях часто домінує майже силуетна темна пляма, що є головним композиційним центром (самотнє дерево в «Пейзажі» 1940-х років, лісова смуга в кінці дороги в «Хмарах» 1945-го). Пора доби здебільшого – вечір, сутінки, ніч. Забарвленість пейзажних образів почуттям смутку була, ймовірно, емоційним відгуком художника на події важкого воєнного часу.

Показовим у цьому сенсі є «Автопортрет. Я в роки окупації» (1942) зі збірки ДХВУ (А.2.1). Із глухого тла до глядачів повернуто обличчя молодого чоловіка з суворим поглядом з-під насуплених брів – людини, закритої від ворожого навколишнього світу. Високий рівень майстерності виконання портрета з живописним трактуванням пластики форм, глибоке проникнення у психологічний стан людини демонструють професіоналізм Г. Синиці найвищого рівня. Цей автопортрет на виставках у каталозі 1995 року позначався як «Автопортрет. В роки окупації» (1942) [39, с. 30]. Проте детальне вивчення картини автором дослідження виявило його точну назву: «Автопортрет. Я в роки окупації».

Великою удачею для дослідження стали знайдені автором 2011 року близько семи десятків робіт художника, що належать до 1940-х – початку 1950-х років. Більше сорока років вони зберігалися на горищі київського будинку Г. Синиці на Куренівці й, вочевидь, загубилися під час його переїзду до Кривого Рогу. Твори значно розширили уявлення про творчість Г. Синиці тих років, надали нові знання про факти його біографії, умови життя людей в окупованому місті й разом із картинами із ДХВУ стали своєрідними відліком у дослідженні творчості митця [84].

«Куренівська» колекція складається здебільшого з пейзажів, кількох портретів і натюрмортів. Твори невеликі за розмірами, написані олією на полотні, фанері, картоні й аквареллю на папері. Деякі з них датовано автором від 1939-го

до 1954-го років. Твори підписано: «Портрет хлопчика у червоній тубетейці» (К., о. 30x25) № 34 – 1939-м роком, 1942-м – «Вітряк на пагорбі. Мотив» (К., о. 34x29) № 248, 1948-м – «Осінній мотив з містком та двома деревами» (Пап., акварель. 38x58) № 9, 1950-м – «Високе небо» (К., о. 29,5x45) та 1954-м – «Стежинка до лісу» (Пап., акварель. 41x37,5). П'ять творів написано олією на картоні 1944-го року, сім – у 1946-му, з яких два твори написано олією – «Портрет хлопчика у вушанці» (П., о. 42x36,7) і «Осінній пейзаж» (К., о. 42x26,5), а інші п'ять пейзажів – аквареллю на папері. Чотири пейзажі написано аквареллю на папері 1947 року та два твори в цій же техніці – 1949 року. Решта творів залишені без дат. Проте деякі мають порядкові номери: № 9 (№ 248), 20, 21, 25 (№ 248), 28, 32, 34, 44, 46, 47, 50 (№ 248), 51. Є ймовірність, що ці твори вже експонувались або перебували у музейних колекціях. Особливо це стосується пейзажів під загальним номером № 248: «Вітряк на пагорбі» (1942), «Стежинка на околиці» («Мотив»), «Могилка червоноармійця» (1944), які відзначені художньою довершеністю виконання. У техніці олійного живопису на полотні, фанері та картоні виконано 46 робіт, у техніці акварелі на папері – 26. Деякі твори написано з обох сторін одного аркуша картону чи паперу, що, вочевидь, спричинилося браком матеріалу в складних умовах воєнної окупації. Не всі твори добре збереглися – є випадки написання олією на м'якому картоні, що викликало обсипання фарбового шару.

Роботи різні за рівнем закінченості – ескізи, етюди, начерки, є й цілком завершені твори. Вони дають широку картину буття людей в окупації, пройняті особистим поглядом, відчуттями художника – розкривають ліричні риси його таланту. Привертають увагу картини, що змальовують ознаки воєнного часу: землянки з дахами, що ніби вросли в землю, високі димарі, що залишилися від зруйнованих будинків і мають вигляд своєрідних обелісків минулого життя, занедбані хатки з розбитими шибками й поламаними огорожами. Багато творів присвячено зображенню околиць міста, берегів Дніпра, лісових галявин. У воєнні роки серед жахів окупації звернення до пейзажу, робота на пленері були для художника, ймовірно, чи не єдиним джерелом натхнення. Тільки в безпосередньому зверненні до природи митець знаходив гармонію й красу, мав

змогу висловити свої почуття. Деякі з робіт Г. Синиця підписав «Мотив», виявляючи цим той настрій, який прагнув утілити в картині. Кольорова палітра цих робіт дуже стримана, з переважанням холодних – синіх, блакитних, бузкових, темно-коричневих, зелених кольорів. Композиційні побудови чіткі, врівноважені.

Серед творів «куренівської» колекції привертає увагу етюд «Старий міст». Усю площу горизонтального формату твору займає зображення старого, покинутого мосту, побудованого через яр чи висохле від часу русло невеликої річки (А.2.2). Художник робить цей образ надзвичайно величним завдяки низькій точці зору та наближеності до глядача. Міст стає велетенським, сягає аж до неба. Він настільки старий, що вріс у довкілля, став частиною природи. Г. Синиця гармонізує живописний простір, трактує як єдине матеріальне середовище стовбури дерев, кущі, балки, поруччя мосту. Живопис картини стриманий, багатий на тональні відтінки. Кольорову палітру твору збагачує жовтий кольоровий акцент у центрі картини – це призахідне сонце висвітлює теплими променями галявину, яку можна побачити крізь глибину арки моста. На відміну від інших, цей твір не викликає почуття самотності, навпаки, йому властиві почуття оптимізму, впевненості та віри у свої сили, які живить могутня й вічна природа.

У роботах 1940-х років з'являються теми й образи, до яких Г. Синиця повертатиметься дуже часто, відтворюючи їх у картинах до кінця творчого життя. Особливо привабливим став для художника образ неба – то високого, вільного, чистого, то грозового, з розірваними хмарами. Небо ніби втілювало його переживання, що знаходили емоційний відгук у неосяжному й вільному просторі. Часто небо займає велику частину картинного формату, стаючи його основним образом: «Високе небо», «Над дахами будинків», «Церква на тлі неба». У різних періодах творчого життя Г. Синиця збагачуватиме цей образ новим змістом. І якщо в роботах 1940-х років небо втілює його потаємні почуття, їх емоційне вираження, то пізніше прийде інше, філософське осмислення: небо – як мрія, символ чистоти й краси на протигагу земному й буденному: «Автопортрет. Лавра» (1976), «Назустріч сонцю» (1983).

Художник віднаходив особливу поетичність у зображенні околиць, зарослих куточків саду, покинутих будинків із поламаними огорожами, стежин, що йдуть удалечінь: «Стежинка на околиці. Мотив», «Стежка до лісу». Тема дороги, стежини теж супроводжуватиме майстра протягом усієї творчої діяльності. Дорога стане для нього в пізніших роках уособленням людського життя, швидкоплинності часу: «Чумацький шлях» (1988), «Кирилівська церква» (1992).

Деякі з етюдів послуговували підготовчим матеріалом для створення в майбутньому повноцінних картин. Так, етюд «Дім в глибині двору» став основою для написання відомої картини Г. Синиці «Останній промінь» (1958), а етюд «Осінній пейзаж» – картини «Зажурена осінь» (1956). Цей твір на виставках і в каталозі 1995 року мав назву «Сумна осінь» [39, с. 30]. Обстеження зворотного боку картини автором дослідження виявило оригінальну назву: «Зажурена осінь», яка точніше розкриває задум твору (А.2.3).

Художньо довершеними й закінченими в «куренівській» колекції є п'ять портретів. Відомо, що під час війни написання портретів на замовлення було чи не єдиним способом існування для Г. Синиці. Велику цінність становить собою «Автопортрет», написаний, вочевидь, на початку 1940-х років (А.2.4). На це вказує спосіб виконання: густі криючі мазки олії на фанері й використання того самого набору фарб, що й на пейзажах 1942–1943-х років. Важливим чинником у датуванні є обличчя митця – вкрай виснажене, драматично-трагічне, адже за роки німецької окупації Києва всі мешканці зазнали тяжких випробувань, тисячі загинули від розстрілів, холоду й голоду [52]. Цей автопортрет – один із найбільш відвертих і щирих портретів митця. Художникові трохи більше тридцяти років, але на обличчі вже відбилися сліди пережитих страждань, гіркота втрат. Чоло перетинають зморшки, над глибоко запалими очима з важкими повіками – нахмурені брови, у куточках губ залягла скорботна складка. Холодне світло, що різко розділяє освітлену й затінену частини обличчя, вносить додатковий драматичний підтекст у зображення. Колорит портрета холодний, суворий. Виразним акцентом є яскраво-біла цигарка з червоним тліючим кінцем, що ніби прорізає затінену праву частину картини, підтримуючи кольорову й світлову

рівновагу в цілісній довершеній композиції. Автопортрет привертає увагу і як відгук із часів воєнної окупації, і як майстерне розкриття душевного стану художника.

Особливе значення для дослідження має «Портрет хлопчика у червоній тюбетейці», датований автором 1939 роком (А.2.5). Це єдиний з творів Г. Синиці довоєнного періоду, що став відомим, і, хоч неповною мірою, відкрив таємницю творчості майстра 1930-х років: живописні вподобання, рівень майстерності, спрямування художніх пошуків. На портреті зображений десяти – дванадцятирічний хлопчик у складному ракурсі – майже профільному повороті ліворуч проти світла на тлі зеленої трави й далеких синьо-коричневих дерев. Обличчя хлопчика з великими карими очима, трохи кирпатим носом і пухкими губами ще по-дитячому округле. Рефлекси від сонячного неба освітлюють ліву щоку, чоло, підборіддя, «грають» тональними відтінками червоного кольору тюбетейки та синього – одягу. Хлопчик дуже уважно й зацікавлено дивиться вперед, і в цьому погляді – щирість і безпосередність почуття. Колорит портрета надзвичайно світлий, художник демонструє зовсім іншу живописну манеру порівняно з суворою, аскетичною манерою наступних воєнних років. Він ретельно гармонізує освітлену частину обличчя і затінену м'якими тональними переходами з увібраними рефlekсами, відблисками. На противагу тонкому моделюванню обличчя, темно-синю сорочку написано широкими енергійними мазками, що увиразнює миттєвість моменту зображення. Художник утілив на портреті ясний внутрішній світ хлопчика без тривоги й неспокою, з почуттями безтурботного дитинства. Портрет зберігає риси портретного етюд з характерною для нього здатністю передавати зовнішність людини, схоплену в якусь коротку мить. Однак очевидно, що Г. Синицю цікавили й інші, плернерні, завдання – пошуки свіжого живописного рішення в переданні різноманітної гри світла й тіні при збереженні чистоти й прозорості кольорів. «Портрет хлопчика у червоній тюбетейці» є чудовим зразком плернерного портрета й залишається на сьогодні єдиним зразком цього жанру у творчості художника. Він визначає

довершене знання митцем досягнень європейського живопису кінця XIX – початку XX століття.

Твори 1940-х років демонструють високий фаховий рівень Г. Синиці: він досвідчений майстер реалістичного психологічного портрета, чудовий пейзажист, здатний створювати й проникливі пейзажі-настрої, «мотиви» й величні пейзажні образи [81].

Наприкінці 1940-х років разом із позитивними змінами в країні й поліпшенням емоційного самовідчуття митця змінюється тематика творів, кольорова гама стає багатшою – різноманітнішою й життєрадіснішою. Це переконливо презентує «Автопортрет» кінця 1940-х років із колекції ДХВУ (А.2.6). Перед нами з'являється зовсім інший образ майстра – вольовий, рішучий. Це передусім художник-творець. Він упевнено й прямо дивиться на глядача, у погляді – суворість і готовність до боротьби. Портрет відрізняється емоційною піднесеністю, внутрішньою напругою. Круте чоло, блискучі очі, зсунуті брови, рішуче стиснені губи – усе вирізняє цей автопортрет від інших першої половини 1940-х років. Г. Синиця створює новий образ іншими живописними засобами. Портрету властивий світлий, насичений колорит. Непокірно в'ється волосся, створюючи мальовничі ефекти. Із холодним денним світлом змагається яскраво-блакитний колір тла. Воно відбивається в зіницях очей, падає рефlekсами на білу сорочку, темний костюм. Живопис тла відіграє велику роль у створенні емоційно піднесеного враження від картини завдяки імпульсивним мазкам, що задають загальний неспокійний ритм усьому зображенню. Портрет привертає увагу своєю живописною красою і натхненним образом митця.

Серед кращих портретів цього періоду: «Жіноча голівка» (1947), три портрети дружини, датовані 1945 й 1949 роками. Особливо привабливим є «Портрет дружини» 1949 року, написаний гуашшю на папері (А.2.7). Шляхетні риси вродливого ніжного обличчя молодої жінки увиразнює темно-синій колір сукні з білим коміром. Цей поясний портрет нагадує класичні іспанські портрети XVII століття, на яких тонко прописані обличчя відділялися від темного одягу білосніжними мереживними комірами.

У цих роках художник часто звертався до техніки акварелі, яку завжди цінував за багатство тону, легкість колориту, за можливість швидко й безпосередньо втілювати свої спостереження. У творах «Перед дощем» (1953) і «Після дощу» (1953) Г. Синиця передав передгрозовий стан природи та свіжість, прозорість повітря, чистоту кольорів після дощу. Чудово написано акварельний етюд «Карпати. Яремча» (1949): високі сосни затишного двору оточено схилами гір, що тануть вдалині в прозорому серпанку. Г. Синиця часто пише квіти: троянди, жоржини, півники чи квітучі гілки яблуні. Найулюбленіші – троянди (А.2.8). Він полюбляє милуватися чистотою, ніжністю, переливами відтінків їхніх пелюсток, дає й глядачам змогу насолоджуватися цим багатством кольорових форм.

1950-ті роки були надзвичайно плідним періодом у творчості Г. Синиці. Він багато працював, експериментував. Розширилося коло образів і тем, до яких звертався художник. Прийшло розуміння необхідності осмислення історичного минулого, величезної культурної спадщини народу. Художник пише історичні архітектурні пам'ятки, що збереглися – твори з циклу «Київ»: «Кріпосний архітектор Степан Ковнір – кам'яних справ майстер. Трапезна із західного боку. XVIII ст.», «Фронтон Ковнірівського корпусу», «Брама Заборовського» (1957) й інші, реконструює стародавнє місто Новгород часів Ярослава Мудрого («Ярославове дворище», 1954), звертається до образів минулого, що зберегли духовну й історичну пам'ять предків – «Боян» (Етюд. Кінець 1950-х).

У пейзажному живописі 1950-х років Г. Синиця йшов шляхом вирішення складних живописних завдань. Осінній пейзаж «Бабине літо» (1953) художник написав у контражурі, знайшовши в природі нові цікаві кольорові забарвлення, дзвінкі контрасти кольорів (А.2.9). Осіннє передзахідне сонце горизонтально освітлює високі стрункі дерева на березі річки, від яких по землі, вкритій опалим листям, пролягли темно-блакитні тіні. Художник пише проти світла, від чого все зображення наповнюється незвичайними світловими й кольоровими ефектами. Мерехтливе жовте листя, природні вигини стовбурів дерев, їх вільне розміщення врівноважується й упорядковується рівномірним метричним ладом синюватих



тіней, що перетинають галявину. Різкий контраст темних стовбурів дерев і тіней із пронизливо дзвінкими, гарячими кольорами осіннього листя створює відчуття холодної вібрації повітря. Г. Синиця широкими мазками насичених кольорів передає ефекти яскраво освітленого сонцем листя, вигравання бірюзою води річки. Живопис пейзажу «грає» красою колірних співзвуч: різноманітні відтінки жовтого, помаранчевого поєднано із додатковим синім. Використання протилежних кольорів, протиставлення метричного й ритмічного ладів доповнюють цей натурний пейзаж із досконалою композиційною побудовою рисами безпосередності.

У прагненні втілювати сучасні теми й образи майстер шукає нові композиційні рішення, змінює живописні форми. У «Пейзажі» 1957 року Г. Синиця об'єднав монументальність із площинним трактуванням образу (А.2.10). Зображення широкої річки, що огинає острів і повільно плине в долину, піднято до лінії високого горизонту – це створює враження безмежності простору. Вода, берег, небо – усе пронизане відблисками призахідного сонця. Залитий рожевим світлом захід й холодні блакитнуваті води, зелено-сині береги утворюють основні домінанти споріднено-контрастної палітри кольорів. Невеликий вітрильник і швидкохідний катер вносять елемент ліричності в урочисту дію сил природи, розгорнуту перед глядачем. Вони також стають своєрідним відліком, завдяки якому площина набуває глибини, а закрут берегової лінії – динаміки. Високо піднята лінія горизонту дає змогу спроєктувати всі об'єми на площину полотна, не вдаючись до деформації реальної перспективи. Суперечності глибини й площинності в картині приходять до єдності. Такий прийом був характерним для мозаїк і фрескового розпису часів середньовіччя. Його часто використовували й художники ХХ століття у станковому живописі (П. Сезанн) у випадках, коли відчуття монументальності образу не пов'язувалося з архітектурним оточенням, а визначалося винятково емоційним ладом і епічним характером твору.

Творчі пошуки художника тривали й у царині живописних завдань, співвідношень світла й кольору, світла й тіні. Розв'язанню цих проблем

присвячено картину «Подільський закуток» (1955) (А.2.11). Живописне вирішення цього твору ґрунтується на протиставленні затіненої й освітленої частин у зображенні. Холодний темно-синій колір дощатих огорож, дерев'яних будинків у затіненій нижній частині картини немов приглушує всі теплі відтінки коричневого, темно-червоного, створюючи своєрідне синьо-блакитне «світіння». Майстер поєднує декоративізм живопису з ретельним малюнком, опрацьовує всі об'єми й деталі: різноколірні дошки на дахах будинків із незрячими вікнами, перевернуті старі човни, розбиті шибки веранди будинку тощо. В освітленій частині картини сонячне світло розфарбовує будівлі, дерева, траву в яскраві, дзвінкі кольори: білосніжний, рожевий, червоний, жовтий, салатовий. І тільки далекий силует Андріївської церкви гармонізує ці полюси теплих і холодних кольорів, приймаючи прохолоду прозоро-блакитного неба.

Висока точка зору впливає на композицію картини: всі об'єми зростають один за одним угору за принципом ступінчастого переходу одного плану в інший на основі поступовості вертикального ритму. Діагональні напрями в нижній частині картини (контури затінених будівель й лінія пагорба) поєднуються з горизонталями широких будівель у верхній частині, від яких іде знову крута діагональ від жовто-білих будинків ліворуч до Андріївської церкви. Принципи ступінчастої побудови Г. Синиця використав і в інших творах: «Міський етюд» (1957), «Мелодії минулого» (1955), «Поділ. Стара Гончарка» (1955). Цією композицією картини художника споріднюються з видатним твором М. Бойчука й митців його майстерні – розписами клубного залу Селянського санаторію (1928), де всі фрескові композиції, розміщені у вертикально видовжених прямокутниках між вікнами, було побудовано «засобом зіставлення протилежно спрямованих рухів по діагоналях, що досягалося ступінчастим розміщенням окремих сюжетних груп одна над одною» [30, с. 115]. Дотримання Г. Синицею образно-стилістичних засад школи мало вияв у використанні характерної для бойчукістів площинної композиції з ритмічним взаємозв'язком форм для втілення нового образного змісту у своїй пейзажній творчості.

На першій повоєнній персональній виставці 1955 року в Будинку вчених у Києві Г. Синиця демонстрував сімдесят три твори в техніках олійного живопису та акварелі. Велику серію з циклу «Київ» становили твори на історичну тематику («Київська Русь – Могила Юрія Долгорукого», «Економічні ворота – Лавра XVII ст.», «Видубецький монастир XVII ст.», «Київська Русь – Кирилівська церква XII ст.» тощо). Глядачі ознайомилися з визначними напівзруйнованими війною пам'ятками в акварелях: «Фасад трапезної», «Дзвіниця на Дальніх печерах», «Архітектурний мотив – фронто́н трапезної» та іншими. Окремо було представлено портрети, пейзажі та натюрморти. Пейзажі відобразили пошуки митця в царині кольору («Бабине літо», 1953), зацікавленість непримітними мальовничими куточками Києва («Куренівські задвірки», поч. 1950-х). У натюрмортах, написаних із надзвичайною живописною майстерністю, Г. Синиця виявив своє поетичне ставлення до гармонії форм і забарвлення квітів. Творчість Г. Синиці, його висока художня майстерність, продемонстрована в портретах, пейзажах, натюрмортах, не отримала жодного відгуку, проведення виставки було повністю замовчано.

Проте через два роки твір Г. Синиці «Київська старовина» (1957) експонувався на республіканській виставці, присвяченій 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. На картині зображення осяяного сонцем високого берега Дніпра з білою вежею дзвіниці та будівлями Києво-Печерської лаври вирішено декоративно-лаконічно, як вічно живе минуле, спрямоване в майбутнє.

Етапною у творчості Г. Синиці можна визнати картину «Останній промінь» (1958). Важливого значення їй надавав і сам художник, завжди включаючи цю роботу до виданих за його життя каталогів (А.2.12). Цей пейзаж є перехідним від плернерного живопису до живописно-декоративного. Реалістичність відображення прохолодного, чистого повітря, відблисків сонячних променів умовним чином поєднується з декоративізмом зображення різноколірних синіх, зелених, темно-червоних дошок огорожі, даху. Промені настільки насичують світлом стіни будинку, що жовті плями стають світлоносними. В цьому творі світло буквально

«переходить» у колір. Можна констатувати, що назва картини «Останній промінь» набула символічного значення. Достатньо порівняти цей твір із етюдом 1940-х років, написаним у темній, майже монохромній палітрі, щоб визначити нове живописне бачення майстра у створенні власного творчого стилю (А.2.13). Протягом тривалого часу датою написання цього твору вважали 1938 рік (у каталогах, на виставках). Однак етюд зі знайденої «курєнівської» колекції з точним повтором зображення та дослідження автором манери письма, складу фарби твору «Останній промінь» дали підстави з упевненістю затвердити датою написання 1958 рік [91].

У прагненні знайти закономірності в поєднанні кольору з формами, виявити міру живописного узагальнення, митець звернувся до досвіду П. Сезанна. Однак вивчення Г. Синицею спадщини видатного французького постімпресіоніста поєдналося з власними пошуками формотворення відповідно від властивостей кольору. Цікавим у цьому аспекті є його етюд «Яблука» (1958) (А.2.14). Намагання художника надати плодам особливої життєвої сили привело до підкреслення їхньої об'ємності із одночасним дотриманням площинного зображення. Тут утілюється принцип згущування кольорового середовища в предметі: яблуко стало немов ущільненим згустком кольорової матерії. У зображенні ми не бачимо повітряного середовища, власного світла. Середовище створене самими предметами – яблуками, що ніби світяться зсередини жовтими, зеленими, червоними кольорами на контрастному холодному синьо-блакитному тлі. Цілісна завершеність твору доводить, що інтенсивність кольору не є перешкодою для створення гармонійної єдності контрастних кольорів. Незважаючи на велику міру узагальнення форми й відкритості кольору, натюрморт «Яблука» зберіг мальовничу правдоподібність, життєву достовірність.

Поступово формується живописно-декоративна система Г. Синиці, що у своїй основі базується на пленері. Колір, відділяючись від світлоповітряного середовища, починає набирати в його картинах якісної самостійності. Єдність мрії й реальності, зв'язок минулого й сьогодення, художнє відтворення світу в його загальних закономірностях – проблеми, які прагнув вирішити художник. Утілення

нових тем, образів, ідей – у нових художніх формах, у нових засобах виразності [87].

Напружені художні, стилістичні пошуки Г. Синиці були не самоціллю, а творчою необхідністю. Наприкінці 1950-х років відбулися позитивні зрушення в політиці, культурі України, настав час відносної свободи творчого пошуку, самовираження. Г. Синиця хоче бути максимально вільним у тлумаченні дійсності. Він іде шляхом узагальнення форм і кольору, надання виразності чіткому силуету, контуру. Необхідність подолання побутового, життєво випадкового веде до монументалізації образів. Твори митця набувають логічної виразності, лаконізму композиції, форми, колориту. Ці риси втілились у творах другої половини 1950-х років: «Минулі століття» (1957), «Боги, що зникли» (1957), «Переможний дзвін» (1958), «Святкові дні у Києві» (1957) та інших. Наприкінці 1950-х років художник виробляє свою власну живописну мову – мову колориста.

Результатом формотворчих пошуків митця стала картина «Брама Заборовського» (1957) (А.2.15). Брама, створена видатним архітектором XVIII століття І.-Г. Шеделем на замовлення київського митрополита Рафаїла Заборовського, першою зустрічала вірян на шляху до духовної піднесеності Софії Київської. Вона вражала сучасників своїми вишуканими архітектурними формами, багатством скульптурного декору. У цій споруді виразно виявилися принципи українського бароко з його народною життєствердною основою. Г. Синиця не ставив за мету скопіювати, у щонайменших деталях перенести на полотно творіння архітектора, а прагнув створити живописними засобами художній образ, здатний із такою самою емоційною силою впливати на глядачів. Утіленню надзвичайно врочистого, святкового зображення Брами сприяли як вертикальний прямокутний формат картини, так і низька точка зору – це створювало враження піднесеності, монументальності.

Дивовижний живописний ефект картини – у яскравій декоративності зображення, широкому використанні насичених локальних кольорів. Майстер написав освітлену сонцем Брамю в усій пишноті золотого, лимонного, жовтого,

вохристо-помаранчевого, сліпучо-білого кольору на тлі глибокого синього неба. Синій колір відлунням повторився в тінях прольоту арки, у падаючих тінях від колон і пілястрів, у камінцях бруківки. Тимпан арки, прикрашений багатоліпниною, художник виділив у тіні помаранчево-вохристом кольором. Зовнішня статичність архітектурної споруди збагатилася динамічним ритмом послідовної горизонтальної зміни інтервалів у розміщенні колон. Темні фігурки парафіян із торбинками за плечима та патерицями в руках у контрасті зі стрункими білосніжними колонами виявили міру їх масштабності й разом із каретою, що в'їжджає в арку, внесли в картину риси історичної правди. Побудова твору з гармонійним взаємозв'язком великих і малих форм, чітко визначеним кульмінаційним центром (карета в арці), що перебуває на точці перетину перехресних ліній, утворених напрямком розміщення темних плям зображень вірян і дерев, обумовила композиційну цілісність і довершеність монументального твору.

Можна констатувати, що в картині «Брама Заборовського» визначилися основні риси творчого стилю художника: глибока змістовність, духовність художнього образу, максимальна виразність контрастних кольорів, приведених до гармонійної єдності, співвіднесеність узагальнених форм із ритмом і динамікою, монументальність висловлення, звернення до визначних тем історії [80]. У творі виразно простежується спорідненість мистецьких засад Г. Синиці з основними принципами школи М. Бойчука: монументальності художнього образу, довершеності врівноваженої композиційної побудови на основі ритмічної послідовності лаконічних форм, гармонії кольорових сполучень, відсутності світлотіньової обробки форм тощо.

Становлення власного творчого стилю визначило творчу зрілість майстра – його стали світосприйняття, майстерність у професії. Як неповторною є особистість великого художника, так само неповторним, оригінальним є його стиль [82]. Творчість митця, зрозуміла завдяки новаторським формам втілення образів, стала суголосною епосі. Ці якості підкреслив Г. Местечкін у статті «У полум'ї кольору» в журналі «Зміна» у № 11 за 1962 рік, що передувала презентації

картин Г. Синиці на кольоровому розгорті журналу [118, с. 12]. Було надруковано п'ять репродукцій картин художника різної тематики: «Київ. Площа імені М. І. Калініна», «Думи про могилу Т. Г. Шевченка», «Останній промінь (Старий Поділ. Вулиця Дегтярна)», «Нестор-літописець», «Бабин Яр». Твори об'єднувала тема нерозривного зв'язку минулого із сьогоденням, утвердження славетної історії народу, що надавала можливість сучасному розквіту культури й мистецтва України. Саме тому в чудовому літньому пейзажі «Київ. Площа імені М. І. Калініна» (нині Майдан Незалежності) над площею з фонтаном, оточеною білосніжними будівлями, височіють куполи стародавньої Софії – як оберіг і захист мирного щасливого життя. На розгорті поруч із цим твором, візитівкою центру Києва, було розміщено картину «Останній промінь (Старий Поділ. Вулиця Дегтярна)», назву якої пізніше змінено на «Промінь в минуле» (А.2.16). Картина переносила глядача на околиці Києва: бабусі, дивлячись на освітлений яскравими променями призахідного сонця старий будинок на вузькій вуличці, згадують своє життя, що добігає кінця. Подібна метафоричність висловлення в трактуванні теми стане характерною для багатьох творів митця.

Нетрадиційним було ставлення Г. Синиці і до шевченківської теми. Пейзаж «Думи про могилу Т. Г. Шевченка» – це краєвид на високий берег Дніпра вечірньої доби, що відкривається, вочевидь, із пароплава, який, здіймаючи бурхливі хвилі, пливе серединою річки. Драматизм, емоційну напругу творові надають почервоніле небо, чорні контури дерев на горизонті та білі чайки, що, як бентежні думи, кружляють над водою. Художник створив багатошаровий образ, щедрий на асоціації, що було новим у трактуванні тем Шевченкіани.

У картині «Нестор-літописець» (А.2.17) Г. Синиця дав портретне зображення першого оповідача історії землі Руської, але не як монаха Києво-Печерського монастиря, який ніс послух літописця наприкінці XI – на початку XII ст., а як видатного вченого, письменника, патріота. На картині ми бачимо не канонічне зображення святого, а наблизений до глядача портрет людини з реальними рисами обличчя: з довгим посивілим волоссям, високим чолом і пронизливим поглядом очей, він задумливо дивиться на рядки письма, щойно виведені на

пергаменті. Але найбільш приголомшливим, вибухово вражаючим було полотно «Бабин Яр. Київ. 1941» (1961) і за темою, і за її втіленням (А.2.18).

Війна 1941–1945 років відбилась у свідомості художника лихоліттями життя в окупованому Києві, трагедією Бабиного Яру, свідком якої він був. Ті страшні злочини, наруга над людяністю назавжди залишились у пам'яті митця. Монументальне за задумом і композицією, потужне за колористичним вирішенням, це полотно стало хвилюючим нагадуванням про трагедію. На зображенні через усю землю розверзлося червоне провалля як утілення на землі пекельного вогнища. Шквальний вітер гне дерева, жене важкі грозові хмари, ніби вся природа, увесь Всесвіт повстають проти нечуваного злочину – загибелі тисячі невинних людей. Удалині, як світлий спогад – стародавній Київ із церквами, дзвіницями, будинками. Композиційне вирішення першого плану як темної рами (розірвані синьо-блакитні хмари, темно-зелені схили урочища), яка переривається внизу посередині, дає змогу візуально спрямувати палаючу лаву до ніг глядача – з вірою в те, що ця трагедія не зникне в минулому, а залишиться в серцях і пам'яті людей назавжди. Контрасти великих локальних кольорових плям, контрасти форм із динамікою розвитку створили образ глибокого символічного звучання. У цьому творі художник дуже впевнено й виразно виявив усю силу колористичного живопису у створенні монументального художнього образу.

Звернення Г. Синиці до теми трагедії Бабиного Яру в той час було актом великої громадянської мужності. Адже десятиліттями радянська влада замовчувала вересневі події 1941 року в окупованому німцями Києві, намагалася знищити навіть пам'ять про це. Бабин Яр нагадав про себе в березні 1961 року, коли внаслідок непрофесійних дій із залиття яру відходами з цегляних заводів земляна дамба не витримала і величезна хвиля висотою в чотирнадцять метрів і шириною в двадцять обрушилась на місто в районі Куренівки. Нова трагедія забрала сотні життів, зруйнувала десятки будинків. Хвилею винесло на поверхню землі останки вбитих німцями в яру радянських людей два десятиліття тому. Але й цю подію влада намагалася замовчати: в місті було вимкнено телефонний і телеграфний зв'язок.



Великий резонанс серед громадськості Києва викликав виступ Є. Євтушенка в Жовтневому палаці восени 1961 року з віршем «Бабин Яр». Це словосполучення, що було роками забороненим, знову повернулось у свідомість людей. Від середини 1960-х років почалося відновлення правди про масове знищення радянських людей переважно єврейської національності в окупованому німцями Києві. На мітингу 1966 року, проведеному на місці трагедії, літературознавець і дисидент І. Дзюба у промові зазначив: «Бабин Яр – це трагедія всього людства, але здійснилася вона на українській землі. І тому українець не має права забувати про неї так само, як і єврей. Бабин Яр – наша спільна трагедія, трагедія перш за все єврейського та українського народів» [63].

Г. Синиця щиро підтримував ці погляди: тему вічної пам'яті загиблим він утілює у своїй картині «Бабин Яр. Київ. 1941», об'єднавши трагедії 1941 і 1961 років у символічному образі. Його картина привернула увагу багатьох митців. За спогадами О. Зарецького, саме ескіз картини «Бабин Яр. Київ. 1941» приніс у помешкання А. Горської та В. Зарецького на початку 1960-х журналіст і мистецтвознавець Г. Местечкін, щоб уперше їх познайомити з творчістю художника Г. Синиці (Г, с. 300).

Опубліковані репродукції творів на розгорті журналу «Зміна» 1962 року репрезентували Г. Синицю як художника своєрідного, із власним творчим стилем, який відкидає дидактичну прямолінійність у розкритті тем сучасності, пропонує нових історичних героїв, своє втілення теми війни – засобами колористичного живопису, де домінує колорит у створенні художнього образу. Його твори, не суто «соціалістичні» за змістом, не пропагандистські за характером, звертаючись до людей, говорили про важливі речі – необхідність усвідомлення своєї великої культурної спадщини, що є основою духовного життя й розвитку нації, про дотримання високих моральних цінностей.

Г. Местечкін у статті «У полум'ї кольору» визначив творчість Г. Синиці як «живопис великих почуттів і думок», пояснивши: «Художники епохи Київської Русі бачили колір не в темно-сірому, коричневому розтягуванні до темного, а в різноманітності кольорової протилежності, в багатстві кольорової палітри, і

кольором, колоритом виражали свій час. І наш сучасник Григорій Синиця у своїх картинах зображає старовину у фарбах, сповнених яскравості й сили, що передають страждання, радощі і перемоги народу». Автор статті протиставив живопис Г. Синиці «так званому салонному спекулятивному живопису, нуднувато-солодкуватому, де колір не емоційний, не виступає змістом, а є лише красивеньким підфарбуванням, кволий і анемічний» [118, с. 12]. Не важко було здогадатися, що під «салонним живописом» автор мав на увазі український живопис соцреалізму.

І авторові статті, і художнику це пригадали, коли після сумнозвісних подій в московському Манежі з'явилася публікація в газеті «Правда» (3. XII. 1962): «Народ рішуче відкидає абстракціонізм, якому раптом надумали наслідувати деякі люди, які не бажають помічати його відверто реакційної, антинародної суті» [46, с. 158]. Почався наступ на всі «ізми», боротьба за послідовне дотримання догм соцреалізму. І одним із перших потрапив під критичні удари ідеологічного керівництва України художник Г. Синиця. Секретар ЦК КП України А. Скаба у програмній статті в журналі «Комуніст України» (№ 5, 1963) назвав творчість Г. Синиці «формалістичною», де «визначення автора статті прямо перегукуються з «теоріями абстракціоністів». Висновок: «Для радянського народу неприйнятні твори, зодягнені в формалістичне лахміття буржуазної культури. І журналісти – вірні, випробувані підручні партії – повинні пильно стояти на сторожі чистоти марксистсько-ленінської ідеології, давати рішучу відсіч формалістичному трюкацтву, явищам, протипоказаним соціалістичному мистецтву» [147, с. 31]. Таким чином творчість Г. Синиці була визнана «формалістичною», «протипоказаною соціалістичному мистецтву».

Проте не таким був характер Г. Синиці, щоб відступити від обраного шляху. Він вірив, що майбутнє українського національного мистецтва саме за колористичним живописом і вороття в ідеологічно скуте соцреалістичне мистецтво неможливе. Митець із надією й радістю зустрів початок оновлення культурного життя на Україні в період хрущовської «відлиги».

## 2.2. Діяльність художника в роки демократичних змін

Мистецтво України, як складова культури СРСР, значною мірою відчувало всі події та зміни в історичному розвитку великої держави. Після XX з'їзду КПРС (1956) із його засудженням «культу особи» і проголошенням «кінця епохи Сталіна» керівництво країни припинило політичні репресії, зробило кроки до лібералізації політичного режиму СРСР. У суспільстві з'явилися сподівання на оновлення життя, на демократичні зміни у сфері ідеології, культури, освіти. Послабилась ізольованість радянської культури від світової: «залізна завіса» почала відкриватися. У молодих митців з'явилася можливість відвідати виставки сучасного західного та світового мистецтва, що відбулися в Москві: Англії (1957), Бразилії, Аргентини (1958), Ісландії (1959), Мексики (1960). Незабутнє враження справило знайомство з творчістю Альбера Марке (1959), Ренато Гуттузо (1961) і Фернана Леже (1963). На державному рівні наприкінці 1950-х років Москву відвідали видатні мексиканські художники-монументалісти Д. Рівера й А. Сікейрос. Особливий резонанс у громадських і мистецьких колах викликав VI Міжнародний фестиваль молоді й студентів 1957 року в Москві з його масштабною виставкою творів молодих художників із тридцяти шести країн світу. З новими тенденціями в науці, культурі, мистецтві познайомили Американська національна виставка з презентацією творчості Дж. Поллака (1959) та Французька національна виставка із показом творів художників-абстракціоністів (1961).

В Україні відкриттям для зацікавлених глядачів стала київська виставка 1956 року творів художників Закарпаття, що продемонструвала потужні колористичні традиції та своєрідність художнього шляху регіону, який до 1945 року розвивався під впливом новітніх стильових художніх течій у мистецтві [33]. Персональна виставка 1961 року ужгородського митця Ф. Манайла стала прикладом і дороговказом для багатьох художників, які прагнули йти у своїй творчості шляхом оновлення форм на основі національної культури. Виставки 1960-х років художників О. Саєнка, М. Приймаченко, Є. Повстяного, Г. Собачко-Шостак, П. Власенко відкрили молодим митцям українське народне мистецтво в творчій

інтерпретації талановитих майстрів. Усе це впливало на прискорення творчого життя, сприяло розвитку творчих пошуків, експериментів. Українська культура почала звільнятися від суворого ідеологічного тиску, від диктату єдиного художнього методу – соціалістичного реалізму.

Київ як культурний і політичний центр України віддзеркалював усі процеси в суспільстві, часто в їхніх крайніх виявах. У столиці політико-ідеологічні органи були тісно пов'язані з художницькою елітою – тут знаходилися головні творчі об'єднання країни, редакції центральних газет і журналів («Образотворче мистецтво», «Культура і життя», інші). Спілка художників України під егідою Міністерства культури регулювала всю виставкову діяльність столиці, їй підпорядковувалася республіканська комісія критики й мистецтвознавства.

Значний вплив на всі ланки творчої діяльності мав і Київський художній інститут, навчання в якому пов'язувалося з традицією академічного (реалістичного) виховання. «Розстрільні» 1930-ті роки перервали прогресивні мистецькі традиції, що існували в інституті на початку його діяльності, а реформація художньої освіти, посилення викладацького складу російськими художниками академічного спрямування зробили Київський художній інститут надійним послідовником ідеології партії, соцреалізму, канонів академічної освіти в їх обмеженому, ортодоксальному варіанті.

Попри перешкоди, саме київська школа продемонструвала потужний прояв незгоди з офіційним мистецтвом – ідеологічним, скутим канонами методу соцреалізму. Це супроводжувалося конфліктами на посадовому рівні: виключенням художника-новатора Г. Гавриленка зі складу викладачів КХІ та звільнення з посад за його підтримку талановитих графіків Г. Якутовича та О. Данченка, на рівні виставкомів – заборонами експонування творів, не відповідних державним замовленням. «З довоєнних часів в Україні лишилися одиниці людей гуманітарної культури – носіїв давніх і справжніх культурних традицій. Вони знаходились під величезним політичним тиском, хоча, здобувши певний статус, літературний чи мистецький діяч набував матеріальної незалежності та імені, з яким часом необхідно рахуватися. Підтримуючи високий

статус обраних, комуністична влада знаходила в них беззастережну підтримку. Для цього було створено систему наукових і мистецьких звань і відзнак, на досягнення яких націлювалася кар'єра культурного діяча в будь-якій галузі. За це слід було платити славослів'ям на адресу Сталіна, партії, радянській владі, вірністю «ідеології марксизму-ленінізму» [136, с. 200].

Але заборони не могли зупинити в часи «відлиги» з її відкритістю новому, потужного вияву творчої енергії митців. Початок 1960-х років – період позитивних зрушень у політичному й громадському житті країни, активізації творчої діяльності в багатьох сферах суспільства. Талановита молодь, учені, художники на перший план висувають проблеми української історії, мови й літератури, проблеми національного мистецтва. Вивчення вітчизняних художніх досягнень першої третини ХХ століття, звернення до національних традицій – іконопису, мистецтва доби Бароко, народної творчості поєднувалися з освоєнням щойно відкритого світового досвіду сучасних стилів і напрямів.

До народного мистецтва звертаються видатні живописці й графіки: Г. Якутович, В. Патик, І.-В. Задорожний, Т. Яблонська та інші. Так, І.-В. Задорожний розпочав новий етап у творчості, повністю зосереджуючись на українській тематиці, заснованій на національній стилістиці. Т. Яблонська з кінця 1950-х років звернулася до своєрідної інтерпретації народної картини, змінюючи свій творчий напрям.

Початок 1960-х років був надзвичайно плідним у творчій діяльності Г. Синиці. Розглядаючи народне мистецтво як першоджерело композиції, малюнку, колориту, він зауважував: «Народне мистецтво – це велика філософія у народних образах. Йому чужі міщанство й стиляжництво, огрублення форм і барвистий вінегрет. Воно не визнає механічної підробки під когось і не викликає різі в очах, бо воно справжнє, бо воно краса» [70, с. 13]. Г. Синиця багато спілкувався та співпрацював із народними митцями: Г. Собачко-Шостак (Б.2.1.), Г. Верес, Г. Василящук (Б.2.2.), Ф. Олексієнком, Є. Повстяним [141, с. 445] та іншими, допомагаючи їм професійними порадами, спрямовуючи їхню творчість на підготовку персональних виставок, які ставали видатними подіями в

художньому житті Києва. О. Заливаха зазначив: «А відносно того, що маємо трьох наших класиків – Собачко, Примаченко та Саєнка, – то це тільки мусить нас всіх радувати, пишатися ними не тільки «один перед одним», а також як внеском у світову скарбницю мистецтва народів. І слава й шана Г. І. Синиці як відкривачеві й популяризаторові їхньої творчості, їхніх принципів» [5, с. 81].

Визначну роль в активізації культурного життя столиці кінця 1950-х – початку 1960-х років відігравав КТМ «Сучасник», організований за наказом ЦК ВЛКСМ. При Клубі діяли: музичний ансамбль «Веснянка», хор «Жайворонок», експериментальна театральна студія, образотворча секція, учасники яких влаштовували художні виставки, вечори. На лекціях, диспутах обговорювалися питання національної історії, культури, проблеми художньої мови сучасного мистецтва, заснованої на національних традиціях. Вивчався й світовий досвід, зокрема, досягнення мексиканських монументалістів: Д. Рівери, Х. К. Ороско, Д. А. Сікейроса. У діяльності КТМ брали активну участь учені, письменники, митці старшого покоління: Б. Антоненко-Давидович, І. Врона, І. Гончар, М. Крушельницький, С. Отрощенко, Г. Логвин [18, с. 32].

Г. Зубченко згадувала, що художників спочатку «об'єднувала ідея молодіжної виставки. Адже в Спілці художників був уже «забитий» виставком, який часто відхиляв хороші роботи, твори з національною українською тематикою, і завжди доводилося приймати бій» [62, с. 150]. Згодом, коли молоді митці познайомилися з досягненнями тисячолітньої української культури на лекціях історика М. Брайчевського [24], подорожували з архітектором-дослідником Г. Логвином історичними місцями України [112], стали частими відвідувачами музею І. Гончара, вони відкрили для себе неосяжний світ українського народного мистецтва, усвідомили відповідальну місію продовжувачів великих національних традицій. Так, КТМ із початковим інтернаціональним, демократичним спрямуванням своєї культурно-просвітницької діяльності після залучення художників став центром національно-культурного відродження. Активна учасниця КТМ 1960-х років Г. Зубченко констатувала: «А у нас була національна ідея – відродження нашої історії,

культури» [62, с. 150]. А. Горська, В. Зарецький, Л. Семикіна, Г. Зубченко, Г. Севрук, В. Кушнір і їхні однодумці у творчості шукали нових шляхів художнього мислення для втілення ідей сучасності, відтворення національних традицій в мистецтві. У своїх новаторських пошуках вони зверталися до витоків: народного мистецтва, досягнень 1930-х років – творчості митців «Розстріляного відродження», бойчукізму. Діяльність М. Бойчука щодо формування національного монументального мистецтва була співзвучною прагненням молодих художників. Теоретиком ідеї створення на новому етапі сучасного національного живопису став Г. Синиця, учень школи М. Бойчука в 1930-х роках і активний учасник КТМ. За спогадами Б. Гориня, у квітні 1962 року, коли на засіданні художньої секції обговорювалася виставка творів С. Отроценка і порушувалися питання національної специфіки творів, уперше виступив Г. Синиця із висвітленням теоретичних засад колористичного живопису [37, с. 62–63]. Розроблена ним концепція нового національного напрямку спиралася на кращі досягнення світового та народного мистецтва, на новому етапі продовжувала й розвивала ідеї школи М. Бойчука. Прихильників своїх ідей Г. Синиця знайшов серед молодих художників, яких об'єднав КТМ «Сучасник».

Г. Зубченко згадувала, як він «читав лекції з теорії народного мистецтва, порівнював закони розвитку народного мистецтва і світового професіонального» [62, с. 154]. Молоді художники-шістдесятники підтримали теоретичні засади Г. Синиці, які «після інститутських одурманюючих студій сприймалися молодими митцями як ковток чистої води» [127, с. 224]. Г. Синиця разом із художниками кола КТМ брав участь у спільних проєктах. Г. Зубченко розповіла про митця у спогадах про оформлення 1963 року стіни ресторану «Дніпро» з українських мисок (художники Н. Федорова, А. Шарай, С. Отроченко, Г. Зубченко). Вона писала: «Планувалося взяти однакові червоні миски. Г. Синиця запропонував різні: з усіх областей України. Підключилась Алла [Горська] й залучила весь Клуб творчої молоді – і Володимира Нероденка, й Івана Гончара. Всі збирали миски – у кого які були» [62, с. 151]. Інтер'єр ресторану став вдалим прикладом

використання творів народних майстрів для оздоблення інтер'єрів сучасних приміщень [126, с. 47].

Із початком 1960-х років ідеологічні партійні органи пильно стежили за дотриманням генеральної лінії в питаннях культури й мистецтва. Владу непокоїло, що процеси культурного оновлення в громадському середовищі відбувалися вільно й некеровано. «Цілком слушно вона вважала, що вільнодумство естетичне рано чи пізно перекинеться й у сферу ідеології та політики, тому пильнувала дотримання догматів соціалістичного реалізму» [45, с. 206]. Будь-які відхилення суворо переслідувалися. Після публікації статті Г. Местечкіна «У полум'ї кольору» (журнал «Зміна», № 11 за 1962 рік), у якій він схвально написав про творчість Г. Синиці, про визначальну роль колористичного живопису для втілення ідей сучасності в національному мистецтві, художник був звинувачений у «формалізмі» [147, с. 31].

Переслідувалися й інші митці, які намагалися йти власним шляхом у творчості [34; 35]. Так, у промові «Жити і творити для народу, в ім'я торжества комунізму» перший секретар КП України М. Підгорний 9 квітня на нараді активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників сказав на адресу художника А. Суммара, що той «вже довгий час нахабно популяризує модернізм і сам наслідує абстракціоністів» [149, с. 92]. Зрештою А. Суммар, передчуваючи згубні наслідки такої критики, покинув живопис і почав працювати в галузі дизайну та книжкової графіки. Застосовувалися не тільки ідеологічні, а й варварські методи. Представлені на виставці 1962 року «безпредметні» твори Ф. Юр'єва були розцінені «як відвертий бунт проти політики КПРС у галузі мистецтва» [152, с. 100]. Частину творів без згоди автора було знищено. Проте митець не зрікся своїх поглядів і продовжив писати картини, які він називав «кольоротворними образами». У 1964 році знищено вітраж «Шевченко. Мати» у Червоному корпусі Київського державного університету, який кваліфікували як «ідейно ворожий» (автори і виконавці: О. Заливаха, А. Горська, Л. Семикіна, Г. Зубченко) [77, с. 1]. Наслідками цього стали виключення зі Спілки художників А. Горської і Л. Семикіної, арешт і ув'язнення О. Заливахи. Були стерті розписи



Б. Плаксія у кафе «Хрещатий яр», усунута декоративна скульптура «Дерево життя» Г. Севрук. Г. Синиця з його активною громадянською позицією намагався обстоювати в ті роки гідність і права художників. Так, у заяві А. Горської до ідеологічної комісії ЦК КПРС, у якій розповідалося про обурливе обговорення президією Спілки художників наслідків знищення вітража, констатовалося: «Під час обговорення та ж президія на власний розсуд позбавляла слова і видаляла із зали засідань одних (художника Синицю), обривала других (відомого діяча мистецтв С. Отроценка), кидала загрозливі репліки третім» [5, с. 300].

Попри ідеологічні утиски, Г. Синиця продовжував свій шлях у мистецтві: й далі розробляв концепцію монументального колористичного живопису, вбачаючи в цьому головне завдання свого життя: «Я свідомо йшов до цього і інших намагався на цей шлях схилити. Мова йшла про створення сучасної національної школи, яка б мала свій національний український колорит і свою форму» [159, с. 1].

### *Висновки до Розділу 2*

У розділі в контексті розвитку української радянської культури розглянуто особливості мистецької освіти й життєвого шляху Г. Синиці, що вплинули на становлення його творчої особистості, створення власного творчого стилю.

Навчання у художників із західноєвропейською освітою С. І. Данишевського та М. К. Гершенфельда (1920-ті), в КХІ на відділенні монументального живопису, заснованому М. Бойчуком (початок 1930-х) зумовило неприйняття митцем ідеології соціалістичного реалізму. Перебування в окупованому німцями Києві в 1941–1943-х роках, відбудова столиці в повоєнних роках зміцнили його почуття відповідальності за долю українського народу, національної культури.

Дослідження еволюції творчого стилю митця наразилося на певні обмеження, пов'язані з тим, що під час окупації Києва було втрачено твори Г. Синиці довоєнного періоду. Знайдена автором дослідження колекція із сімдесяти творів художника (пейзажі, натюрморти, портрети) стала підґрунтям у висвітленні мистецьких досягнень Г. Синиці 1940-х – початку 1950-х років. Твори 1940-х

років презентували Г. Синицю як майстра реалістичного психологічного портрета, автора величних пейзажних образів і ліричних пейзажів-«мотивів». У повоєнних роках розширилося коло тем і образів. Митець звернувся до історичної тематики, відтворюючи архітектурні пам'ятки, що збереглися («Фронтон Ковнірівського корпусу», «Трапезна з західної сторони. XVIII ст.» та інші). У пейзажній творчості Г. Синиця вирішував складні живописні завдання: втілював дзвінкі контрасти кольорів і світлові ефекти природи («Бабине літо»), досліджував кольорові зміни у співвідношеннях світла з тінню («Подільський закуток»), застосовував нові композиційні побудови («Пейзаж»). У своєму мистецтві художник звертався до досвіду постімпресіоністів (П. Сезанна), формотворчих засад школи М. Бойчука.

Аналіз картини «Брама Заборовського» (1957) виявив риси творчого стилю митця: максимальну виразність колориту, побудованого на взаємовпливі контрастних кольорів, співвіднесеність узагальнених форм із ритмом і динамікою, монументальність художнього образу. Новаторську творчість Г. Синиці з метафоричністю висловлення, новими трактуваннями історичної теми, Шевченкіани було репрезентовано на сторінках журналу «Зміна» (1962) п'ятьма картинами й статтею «У полум'ї кольору» Г. Местечкіна. Ідеологічне керівництво країни негативно оцінило досягнення художника. Однак Г. Синиця не зійшов з обраного шляху: розробляючи концепцію колористичного живопису, він утілює її основні принципи в монументальному мистецтві.

У дослідженні соціально-культурних умов розвитку мистецтва в роках «відлиги» в Україні особливу увагу було приділено діяльності КТМ «Сучасник», що став своєрідним центром відродження української культури. Висвітлено активну участь художника-бойчукіста Г. Синиці в русі шістдесятництва як першовідкривача й популяризатора творчості народних художників, його співпрацю з художниками кола КТМ, розробку засад національного колористичного монументального живопису для втілення на новому історичному етапі ідей М. Бойчука.

## РОЗДІЛ 3

### Концептуальне спрямування творчості Г. Синиці 1960–1980-х років

#### 3.1. Теорія колористичного живопису

Г. Синиця, як послідовник і наслідувач ідей та традицій школи М. Бойчука, у своїй творчій діяльності прагнув до створення сучасної національної художньої школи і в цьому вбачав своє першорядне завдання. Уболіваючи про долю української культури, він закликав: «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 глибиною філософської думки, тоді й вийдемо на світовий рівень в образотворчому мистецтві, і тоді нас будуть поважати» [159, с. 1]. Г. Синиця наголошував: «Створення такої національної школи – це історична необхідність, тому що йде 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» [160, с. 6]. Наполегливість митця в досягненні цієї мети зауважували його соратники. В. Зарецький згадував: «Але сила в ньому була. Була ідея будувати українську школу на основі народного мистецтва» [58, с. 70].

У власних роздумах художника, у відгуках сучасників завжди йшлося про «національну школу», «колористичний напрямок» без намагання об'єднати ці висловлювання в єдине поняття. Проте воно мало беззаперечні ознаки авторської концепції (від лат. *conceptio* – сукупність, система), адже були наявні всі її складові: чітко визначена мета (створення національного мистецтва) і засоби її реалізації (розробка теорії, її практичне втілення, виховання художників-послідовників). Лише у 2000-х роках у мистецтвознавстві було визнано вчення Г. Синиці концепцією, зокрема, у дослідженнях О. Зарецького [59, с. 124] та Л. Смирної [154, с. 309].

Упродовж багатьох років теоретичної та практичної діяльності митець розробляв і розвивав свою теорію колористичного живопису, вважаючи її

фундаментом для розвитку національної живописної школи. Г. Синиця у бесідах, листах, інтерв'ю з журналістами, у своїх роздумах про історію розвитку світового живопису, розробках концепції колориту, викладеної в праці «Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам», дав чіткі визначення головних принципів, покладених ним в основу нового напрямку, пояснив зміст терміна «колористичний живопис».

За багато століть розвитку образотворчого мистецтва поняття «колорит» дістало різні трактування і до нашого часу не має однозначного визначення. Колорит як термін, що визначає кольорову побудову живописного твору, історично з'явився у XVI столітті, в епоху пізнього Відродження. Він був пов'язаний із творчістю пізнього Тиціана, тобто із живописом, збагаченим тональними переходами під впливом світла, повітря, рефлексів, поєднаннями з іншими кольорами. Пізніше поняття «колорит» вживали в ширшому значенні, що виявилось в різних тлумаченнях терміна радянськими мистецтвознавцями. М. Волков написав, що «колорит можливо було б визначити як таку кольорову єдність картини, у якій всі плями кольору впливають одна на одну, збагачуючи образ, і тому жодна з них не може бути зайвою» [95, с. 119]. С. Алексеев вважав, що «колорит – це система кольорів художнього твору» [95, с. 119]. Г. Беда стверджував, що визначальною в побудові колориту є передача тонового і кольорового стану освітлення: «Колорит, або кольорова побудова організовується на основі зорового сприйняття реальних кольорових співвідношень і спрямована на те, щоб мазки фарби перетворювалися на колір, який виявляв би об'ємну форму, матеріал, просторові якості зображення» [95, с. 119].

Усі дослідники однакові в тому, що колорит можна визначати в тих випадках, коли колір є активною силою в побудові образу, є «мовою» живопису. Таким чином, не може бути єдиних правил побудови колориту для вирішення різноманітних образних завдань у творах різних жанрів, стилів, напрямків.

Видатний критик Б. Віппер виокремив у історичній еволюції мистецтва три типи колориту: «архаїчний», заснований на лінії і 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). Дослідник С. Алексєєв установив шість типів колориту, визначаючи їх відповідно до характеристики світла в живописних творах. Так, для «рафаєлівського» типу, за С. Алексєєвим, властивим є рівномірне освітлення зображення, для «тиціанівського» типу – оповивальна тінь, для давньоруського та візантійського живопису – «власне» світло [95, с. 120]. Різноманіття визначень, різне тлумачення колориту доводить неоднозначність його трактування і можливість творчої інтерпретації.

У створенні свого вчення про колорит Г. Синиця спирався передусім на принципи, розроблені М. Бойчуком, який наголошував на тому, що «об'єктивний зміст – у формах мистецьких, не реалістичних. Суть ідеї в найбільш закінченій строгій формі. Мистецтво – у фактурі образу, а не в темах» [10, с. 20]. Однією з визначальних рис школи М. Бойчука було підпорядкування площини й колориту лінійно-ритмічній композиції. Г. Синиця розвивав саме колористичну складову в побудові художнього образу.

Митець, аналізуючи передумови створення сучасного українського національного мистецтва, поділив світовий живопис на два великі види: тональний і колористичний. До колористичного Г. Синиця залічив той, що склався в народному мистецтві часів родового суспільства VI–VIII ст. н. е. та весь живопис до Ренесансу, включаючи Джотто – це мистецтво стародавнього Китаю, Індії, Єгипту, Сирії, іранська та монгольська мініатюри, рання європейська готика до XV століття, давньоруська й українська ікони. До тонового – живопис від Ренесансу. У цьому поділі було своєрідне наслідування Г. Синицею ідей модерну: «На думку багатьох ведучих теоретиків стилю модерн, Ренесанс і наступні етапи мистецтва були помилкою, після чого художня культура пішла по «хибному» шляху» [167, с. 30].

Головною складовою колористичного живопису був для художника український народний живопис: «Народне мистецтво стало втіленням життя народу, колір став його душею» [199, с. 17]. Обґрунтовуючи свою думку,

Г. Синиця зазначив: «Народне мистецтво дало класичні зразки вирішення колориту. В них кольорова чистота у своїй протилежності доведена до віртуозності, її кольорова тонкість і ніжність немов випромінює кольоровий і світлосиловий накал одноразово, утворюючи кольоровий рух» [199, с. 158].

На своєрідність і високий рівень культури кольору в українському народному мистецтві, що виявлялося в особливій дзвінкості й насиченості кольорових сполук, їх гармонійному поєднанні на основі тонкого відчуття ритму, вказувало багато дослідників. О. Екстер у промові 1918 року зауважила: «У старовинних іконах колорит досягає максимального напруження, а композиція має внутрішній ритм і рівновагу. Зразки сучасної народної творчості в слов'янському мистецтві також виявляють чистоту та інтенсивність барв» [53, с. 369]. С. Прищенко підкреслила: «Яскраві насичені кольори притаманні народному декоративно-прикладному мистецтву багатьох народів. Але колористика української народної творчості значно відрізняється від інших культур особливою насиченістю основних хроматичних кольорів (жовтого, червоного, синього і зеленого) та ахроматичних (білого і чорного). Великої емоційної сили творам надає поєднання чорного і червоного – традиційне для України сполучення» [139, с. 262].

У дослідженні академіка П. Білецького зазначалося, що розвиток образотворчих мистецтв на землях сучасної України почався ще від доби палеоліту: «Археологічні знахідки свідчать про надзвичайно високий рівень мистецтва, що творилося тут близько тридцяти тисяч років тому» [15, с. 11]. Оздоба Кам'яної могили – світової пам'ятки неолітичного мистецтва – створюють найвищу силу враження від поєднання червоних, малиново-вишневих кольорів силуетів тварин на нейтрально сірому тлі, їх ритмічне розташування та органічне злиття в єдиній композиції з геометричною орнаментикою. «Свідоме прагнення цього виняткового декоративного ефекту, гармонійність і обміркованість композиції – ось у чому своєрідність художнього мислення первісних живописців-монументалістів, які оздоблювали інтер'єр Кам'яної могили [15, с. 13].

Тоновий живопис для Г. Синиці – це протилежний напрямок у питаннях колориту, не здатний відтворити національні особливості художнього мислення. Тоновий живопис, на думку митця, почав розвиватися в напрямку передачі натури в період буржуазного раціоналізму наприкінці XV століття, коли художники за допомогою світла й тіні, лінійної перспективи та рефлексів стали спроможними відтворювати ілюзію реального світу. «В силу цього монументальність, культура кольорової плями і лінії, їх взаємозв'язки зникли. Велика простота, образність і поетичність кольору, а тим більше колориту, замінювалась і підмінювалась натуралістичністю. Розвиваючись в такому напрямку, образний колорит став зайвим, його місце зайняв тон, який і об'єднав кольори у так звану гаму» [199, с. 62].

Г. Синиця так пояснював принципову відмінність між колористичним і тоновим живописом: «У колористичних відношеннях колір береться в загострених кольорових протилежностях, і через кольорову протилежність – до кольорової єдності, до колориту. У тоновому живописі навпаки – до пригашення, до нівелювання кольорової протилежності, до тонової гармонії, до гами» [199, с. 90]. «В силу цього тон став основою побудови, а колір відступив на другий план, а вірніше – нівелірувався в тон» [199, с. 92]. Ці ознаки характерні і для творчості великих живописців, таких, як Рембрандт, про що Г. Синиця написав у листі до Л. Тоцького (В.3.1). «Колорит в колористичному живописі утворюється через кольорові емоційні образи, а не через тональну кольорову побудову, де кольоровий образ відсутній. Колорит образний зробити важко, тому що він будується на змісті твору і рецепт тут відсутній» [199, с. 16].

Г. Синиця вважав, що здатність художника відчувати красу кольору залежить від його природних здібностей, даних із дитинства. Вона, за словами майстра, у людей обмежена. «Відчуття кольору – то дар природи» [199, с. 17]. І далі роз'яснив: «Навчити відчувати кольоровий образ і втілювати його в своєму живописі ніяка академія не навчить. Навіть видатний художник може навчити розуміти будову кольорових відношень, але навчити відчувати колористичний зв'язок кольорів майже неможливо» [199, с. 58].

Розмірковуюючи про сутність творчої праці, Г. Синиця зауважив, що художник повинен створювати мистецький твір, виходячи з натури, але він не повинен її повторювати: «Художник не тільки бачить світ в кольорі і формі, а й глибоко, емоційно сприймає його, і свої суб'єктивні враження опліднює розумом – він створює новий світ прекрасного. Це і є мистецтво» [199, с. 85]. Митець застерігав від спрощеного погляду на колористичний живопис: «Часто колористичний зміст твору підмінюють кольоровою символікою, сприймаючи останню як кольоровий образ. Але кольорова символіка нічого спільного немає з образністю кольору, по своїй суті то є різновид тонового живопису» [199, с. 93]. На думку художника: «Коли ігнорується колорит, живопис перетворюється на свою протилежність – він стає літературним твором» [199, с. 96].

Образний колорит не існує в природі, як «чаруюча гра кольорів сама по собі», він має свою закономірну будову. Г. Синиця наголошував на тому, що всі складові частини художньої форми: колір, рисунок і композиція у своїй взаємодії впливають одне на одне, органічно взаємопов'язані, єдині й утворюють у своїй сукупності зміст твору.

Особливість живопису полягає в тому, що одна з частин художньої форми є головною, виявляє його суть, це – колір: «Художник-колорист будує відношення за принципом: одна пляма сама темна в даній композиції і одна – сама світла, вони єдино неповторні. Одночасно з світлосилою виступають теплі і холодні кольори, які теж неповторні в своїй різноманітності. В той же час найхолодніша пляма зберігає свою кольорову насиченість, так само і тепла пляма. Взаємозв'язок і взаємопроникнення темних і світлих плям, теплих і холодних кольорів – в єдності цих протилежностей утворюються відношення в колористичному живописі» [199, с. 87]. Колорит, таким чином, створює художній образ і зміст твору.

Розмірковуючи про взаємозв'язок кольору й світлосили, Г. Синиця підкреслював, що вони взаємодіють одночасно: «Художники колористичної школи не підмінюють колір світлосилою – вони виступають одноразово. При побудові колористичних відношень колір і світлосила рівноправні компоненти,



але кольоровий образ як зміст твору залишається ведучим – він є кінцевим результатом живописного твору. У тому й складність будови колористичних відношень: треба, щоб око художника чітко бачило і колір, і світлосилу в їх взаємозв'язку: від явних – до ледь помітних варіантів взаємодії кольору і світлосили. Око повинно бути великої чутливості і тренуваності, а художник повинен досконало володіти технікою живопису у всій його різноманітності. Часто розуміють колористичний живопис в його інтенсивних локальних кольорах, але це є спрощене, вульгарне розуміння. Колористичний живопис будується на протилежності й чистоті кольору, а не на його відкритості» [199, с. 27–28].

Створюючи свою теорію колориту, Г. Синиця прагнув надати їй філософсько-естетичне обґрунтування, розуміючи, що загальні закони розвитку природи однаково діють і в суспільстві, і у творчій діяльності. У діалектиці Г. Гегеля, заснованій на тому, що рушійною силою й джерелом розвитку світу є протиріччя, художник знайшов підтвердження своїх думок. Філософський закон єдності й боротьби протилежностей, що передбачає постійний рух на основі взаємовпливу, взаємопроникнення протилежностей, які включені в певну систему й утворюють єдність, став для нього базовим у формуванні принципів побудови художнього образу в колористичному живописі. Г. Синиця вважав Гегеля «засновником діалектичного розуміння будови колориту як єдності протилежних кольорів» [199, с. 49].

У «Лекціях з естетики» митець віднайшов підтвердження своїх висновків у висловлюваннях філософа про значення колориту в творчості живописця: «Колорит – ось що робить художника художником» і про закони його побудови: «Кольори повинні бути розподілені таким чином, щоб для зору мали місце як їхня живописна протилежність, так і опосередкування та розчиненість цієї протилежності, а тим самим спокій та примирення» [95, с. 121]. Г. Синиця, спираючись на закони діалектики, аналізуючи досягнення світового живопису, базуючись на власному творчому досвіді, сформулював основний принцип

побудови колориту в колористичному живописі: «Боротьба теплих і холодних кольорів, світлих і темних, і їх колористична єдність» [95, с. 20].

Цей принцип, за Г. Синицею, був утілений у давньоруському монументальному живописі й передусім у мозаїках Софії Київської (XI ст.), які були для нього завжди критерієм найвищої художньої досконалості. За визначенням дослідників, софійським мозаїкам «притаманні багатство барв, яскравість і насиченість тонів. При всій кольоровій різноманітності мозаїк переважними тонами є синій і сіро-білий у поєднанні з пурпуровим» [9, с. 54]. Дослідник Є. Мамолат зауважив: «Вкрапленням яскравих контрастних кольорів підсилювалося враження насиченості й чистоти тону великих колірних плям, урочистості й нарядності» [115, с. 274].

Ця властивість поєднання протилежних кольорів для досягнення інтенсивної виразності кольорових сполучень зберігалася в подальших століттях і в народній творчості. Мистецтвознавці зазначали: «У народному стінному живописі України найбільш звичними вважаються сполуки синього з червоним, сіро-голубого із золотаво-жовтим, жовто-коричневого із зеленим. У поєднанні двох гарячих тонів, наприклад помаранчевого і червоного, обов'язково вводиться інтенсивний колір – чорний, яскраво-зелений або синій. У багатокольорових композиціях все ж таки ведучими основними залишаються два тони, а всі інші вводяться як додаткові» [27, с. 83]. Ця риса єдності протилежних – гарячих і холодних тонів у створенні кольорової гармонії стала базовою у колористичному живописі Г. Синиці. Подібний принцип поєднання кольорів використовували у своїй творчості на початку XX століття митці раннього авангарду, зокрема, фовіст А. Матісс прагнув знайти «кольорову гармонію в дисонансах» [167, с. 60]. Інша важлива риса – сполучення світлого й темного для створення максимальної виразності художнього образу – була відомою та поширеною і в народному, і в професійному живописі, наприклад, у творчості художників романтиків: Ф. Гойї («Розстріл повстанців у ніч на 3 травня 1808 року», 1814), Е. Делакруа («Смерть Сарданапала», 1827) та інших.

Деякі дослідники вважали, що таке поєднання кольорів у теорії Г. Синиці за певними ознаками, як протилежності теплого й холодного, світлого й темного, та зведення їх до основоположного принципу побудови колориту в творі, мало дещо догматичний, формальний характер [127, с. 224]. Проте саме така побудова сприяла створенню підкреслено виразного монументального образу, що було в традиції школи М. Бойчука й в основі, за Г. Синицею, формування нового сучасного національного стилю. Художник у своїй вірності вченню М. Бойчука наслідував і його формальні ознаки. Адже для М. Бойчука, за висновками дослідниці Л. Соколюк, «стиль був, перш за все, категорією формальною. «Національний стиль» визначала «національна форма». Через форму реалізовувався зміст, але форма мала певну самостійність. «Національний стиль» бойчукістів – це насамперед спільність пластичної мови. Одна з найбільш характерних її ознак – монументальність як традиційна риса української художньої творчості» [155, с. 19].

Г. Синиця в сучасній йому українській культурі віднайшов спадкоємність і розвиток колористичних традицій народного мистецтва в творчості народних художників: М. Приймаченко, І. Приходько, Г. Верес та інших. Особливе захоплення викликала творчість Г. Собачко-Шостак – художниці з потужним самобутнім самовиявленням. Як творча особистість вона сформувалася на ґрунті народної культури, проте значний вплив на її творчість мали експресивно-декоративне мистецтво її вчительки Є. Прибильської та творче спілкування з художницею-авангардисткою О. Екстер. Досліджуючи творчість народних майстрів періоду підготовки виставки народного мистецтва 1935–1936-х років, Б. Лобановський зазначав: «Ці майстри, особливо Г. Собачко, ще уперед більшовицький період були під впливом українського авангарду. Проте цей вплив не був зовнішнім, а наче вплавився в структуру народної композиції, будучи й сам натхненний ними. Це взаємне переплетення збагачувало генетичний код і народного, і професійного мистецтва» [111, с. 61]. Г. Синиця завжди високо цінував творчість народної художниці: «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. Все в неї виростає з композиційного центру. Мав щастя працювати поряд з Ганною Федосіївною. Спостерігаючи, збагнув: у неї не квіти взагалі, а завжди сучасні квіти-образи, квіти-абстракції. В них є і колір, і композиція, і монументальність» [70, с. 12].

На цю особливість народного мистецтва вказували й інші дослідники, зокрема А. Жаборюк: «В основі українського живопису – органічне переплетення двох могутніх художніх традицій: традиції народного мистецтва і не менш могутньої традиції давньоруського монументального мистецтва XI–XIII століть» [54, с. 6]. У творчості Г. Собачко-Шостак риси монументальності народного живопису органічно «вплавилися» в її самобутній творчий стиль.

У європейському образотворчому мистецтві для Г. Синиці найближчою була творчість В. Ван Гога (1853–1890), одного з найвизначніших представників постімпресіонізму. Митець знайшов у його творах розуміння кольору як засобу втілення емоцій, психології людини, де колорит, побудований на контрасті додаткових кольорів, був визначальним у створенні художнього образу. На полотнах нідерландського живописця не тільки люди, а й звичайні предмети побуту, пейзажі ставали одухотвореними носіями потаємних думок, почуттів художника, передавали його емоційний стан. Пошуки Ван Гогом кольорових сполучень, здатних відтворювати й шалені людські пристрасті, і найтонші порухи душі, втілювати образи безмежного, суперечливого світу, були суголосні найпотаємнішим почуттям українського художника. У опублікованих листах Ван Гога Г. Синиці відкрилися напружені внутрішні роздуми геніального художника. Ван Гог писав, що наполегливо поглинутий думками про колорит: «Я повсякчас сподіваюся зробити в цій галузі відкриття, наприклад, висловити почуття двох закоханих поєднанням двох додаткових кольорів, їх змішуванням і протиставленням, таємничою вібрацією споріднених тонів. Це, звичайно, не ілюзорний реалізм, але хіба це менш реально?» [95, с. 121].

Г. Синиця вважав майстра «провісником світового колористичного живопису», розмірковував над особливостями його творчості, якій дав назву

«колористичний реалізм»: «Ван Гог писав з натури, але так, що то було вже нове явище, нова мистецька краса. То була природа Ван Гога, яка рухалась, жила своїм життям – емоційним, фантастичним і правдивим. Кольорову насиченість він доводив до кольорового полум'я – «Червоні виноградники», до образного кольорового драматизму – «Нічне кафе». Він любив натуру, але не був її рабом» [199, с. 157]. Так само, як і Ван Гог, який стверджував, що «життя треба шукати в кольорі», Г. Синиця був упевнений у життєздатності та широких можливостях живопису, у якому колір матиме домінуючу роль. Нідерландський художник вірив: «Мистецтво, в якому ми працюємо, має нескінченно велике майбутнє» [95, с. 121]. Г. Синиця писав у листі до Л. Тоцького: «Ван Гога весь світ знає, і поки буде світити сонце і будуть люди на землі, його будуть шанувати як великого художника, якого мозок згорів в непримиренній боротьбі за мистецтво. Я його судьбі заздрю, я хотів би бути ним в свій час» (В.3.2).

Завдяки пошуковій роботі автору дослідження вдалося знайти й проаналізувати теоретичну працю Г. Синиці «Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам», яка стала основою його концепції колористичного живопису. Художник працював над нею десятки років до кінця свого життя. Проте її основні принципи він оприлюднив ще наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років у курсі лекцій, які читав молодим художникам із КТМ. Про це згадують його друзі, журналісти та художники: Б. Горинь [37, с. 63], Г. Зубченко [62, с. 154], В. Захарченко [60, с. 153]. Найвагомим підтвердженням правильності теоретичних засад нової концепції монументального живопису став ансамбль мозаїк донецької школи, створений у 1965–1966-х роках бригадою художників під керівництвом Г. Синиці.

### **3. 2. Започаткування національного напрямку в українському монументальному мистецтві. Донецькі мозаїки (1965–1966)**

Г. Синиця у своїй колористичній теорії проголошував ключове значення колориту у створенні національних за формою творів. Нова колористична школа ґрунтувалася на визнанні народної колористичної культури як національної та історичної категорії, на належності художника до рідної землі, до свого народу. Практичним утіленням принципів колористичного живопису стала робота над оформленням експериментальної школи № 5 у місті Донецьк. Художник В. Зарецький згадував: «В Донецьку були і Григорій Синиця, і Геннадій Марченко. Зібралися ті, хто були патріотичні. Хотіли зробити своє українське монументальне мистецтво, багато говорили про Михайла Бойчука» [58, с. 66]. Художники-шістдесятники усвідомлювали важливість цього завдання, сприймали його як обов'язок перед своїм народом, його багатовіковою історією. У записах і спогадах В. Зарецького відтворено тогочасні настрої та переконання цієї групи митців: «Воля художника не в тому, щоб задовольняти власні бажання. Воля художника – у спрямуванні та реалізації великої мистецької ідеї» [57, с. 36]; «Мистецтво – нове, небачене – це те, що на своїй землі, це те, що розумне, йде від інтелекту, а не від живота, це школа. Патріотизм є тоді, коли є відповідальність перед народом, є духовне естетичне обличчя. Патріотизм – гостре відчуття свого, його захист, підйом на вищий рівень, розвиток. Колір існує в часі і в народі – мистецтво існує в часі і в народі» [56, с. 17].

Експериментальна школа, для оформлення якої залучили київських художників, будувалася за проєктом Й. Каракіса – видатного українського архітектора. Він був автором унікальних споруд: Національного історичного музею (1939), Центрального будинку офіцерів Збройних сил України в Києві (1931), київського ресторану «Динамо» (1934), готелю «Україна» в Луганську (1952), що набули статусу архітектурних пам'яток. Його проєкти завжди вирізнялися новизною, нестандартністю підходу до вирішення задач. Талановитий майстер, художник за першою освітою, Й. Каракіс дуже уважно ставився у своїй творчості до питань колористики, проблем синтезу мистецтв. Він

був одним із перших, хто усвідомив велике значення мозаїчного живопису в оздобленні типових споруд.

Після постанови 1955 року «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» та переходу на індустріально-збірне будівництво, в країні було приділено значну увагу шкільним закладам і установам. Із початком 1960-х років будуються перші експериментальні школи, у яких втілюються нові нормативи й положення про восьмирічні та середні загальноосвітні школи. До того часу типові проекти було розраховано на 280–400 учнів, а споруди шкіл являли собою компактні однооб'ємні будівлі, місткість яких визначалася кількістю поверхів. Від 1960 року проекти загальноосвітніх шкіл почали розраховувати на збільшену кількість учнів – від 960-ти й більше та будувати на основі конструкцій зі збірних елементів – габаритних стінових блоків. Змінилася концепція школи: це вже не багатоповерховий будинок, а комплекс одно- та двоповерхових будівель, об'єднаних павільйонними переходами – споруда зі скла та сучасних будівельних матеріалів. Й. Каракіс ще з 1950-х років займався розробкою типових проектів шкільних споруд, за якими побудовано в Україні та за її межами тисячі загальноосвітніх шкіл, музичних шкіл і шкіл-інтернатів. Школи, побудовані з новітніх матеріалів, прикрашали на фасадах тематичними панно, орнаментами з кольорової керамічної глазурованої плитки.

Однією з перших експериментальних шкіл була школа № 5 у Донецьку, розрахована на 2032 учні, за призначенням – культурно-спортивний центр. Місце розташування – берег мальовничої річки Кальміус. Комплекс будівель, що утворювали школу, – це навчальні павільйони, об'єднані спортивним блоком, актовим залом і переходами [Б.3.1]. Вісім одноповерхових павільйонів із п'ятьма класами в кожному мали своє ізольоване внутрішнє подвір'я для відпочинку на перервах і для занять у літній період. Тут уперше було впроваджено різну тривалість навчальних годин для учнів старших і молодших класів. У двоповерхових будівлях розташовувалися кабінети, майстерні, лабораторії, актовий і спортивний зали, бібліотека, їдальня. Ці дві двоповерхові будівлі, що знаходилися в центрі восьми одноповерхових, об'єднували комплекс у єдиний

просторово-об'ємний організм. На торцевих фасадах одноповерхових будівель і на головній двоповерховій споруді запланували розмістити мозаїчні панно.

У розробці проєкту школи архітектори та будівельники (прив'язка до місцевості архітекторів В. Волика, А. Страшнова, П. Вігдергауза) прагнули надати навчальному процесу більших можливостей для розвитку в учнів свободи мислення, вільного втілення своїх індивідуальних запитів, виховання почуття прекрасного. Архітектори створили максимально естетичне середовище: особлива увага приділялася кольоровому оздобленню інтер'єрів павільйонів, їдальні, вестибюля. Підлогу вкривала різнобарвна мозаїка, стіни їдальні були оздоблені кольоровою глазурованою плиткою, у парадному вестибюлі біля широких сходів декоративними ґратами відокремлювався подіум із басейном. Мозаїки на фасадах будівель школи мали створити ту єдність у просторово-живописному образі архітектурної споруди, що об'єднує внутрішнє і зовнішнє оформлення, сприяє гармонійному синтезу з навколишньою мальовничою природою.

Г. Зубченко, яка одержала замовлення на оформлення донецької школи в Академії архітектури, залишила цікаві спогади про те, як складалася бригада художників, та про початок роботи над мозаїками [62, с. 154–156]. Масштаб майбутніх робіт був значний: потрібно було виконати дев'ять мозаїчних композицій загальною площею 220 м<sup>2</sup> протягом двох років (1965–1966). Г. Зубченко запросила до співпраці А. Горську, разом почали робити ескізи. Художниці консультувалися з Г. Синицею, з яким підтримували творчі стосунки, і згодом він теж приєднався до проєкту. З художниками працювала на першому етапі й Н. Світлична [філологиня, громадська діячка, сестра І. Світличного, близька подруга А. Горської], яка робила ескіз мозаїки «Земля».

У процесі роботі над мозаїчними панно постійно виникали перешкоди, які необхідно було долати. Уже з самого початку виник скандал із затвердженням ескізів: директор Академії архітектури не погоджувався з образом України на фасаді школи. Г. Синиця запропонував переоформити замовлення через Київський художній комбінат. Г. Зубченко згадувала, як разом із А. Горською та Г. Синицею поїхали затверджувати ескізи в Донецьк: «Тут Г. Синиця дав нам



урок, як перед начальством варто захищати й відстоювати свою роботу. Ми не вміли: стояли, мовчали. А він так логічно робив, що ті, хто спершу ставився неприхильно чи вороже, ставали на наш бік. Так обкомівське начальство й архітектори почали нам допомагати. І так само він «вибив» гроші, бо на ті мізерні 5 тисяч, які ми мали, не змогли виконати й десятої частини своєї роботи. Г. Синиця взяв організацію в свої руки» [62, с. 155] (В.3.3). Із початком арештів в Україні митців у Донецьку часто навідували якісь підозрілі люди. Через деякий час О. Коровая та І. Кулика без будь-яких пояснень викликали в Київ і до роботи в Донецьк вони більше не повернулися [5, с. 82]. Викликали на допити А. Горську, Н. Світличну. Однак, попри всі перешкоди, художники не полишали працювати.

Робота розпочалась у 1965 році з викладання мозаїчних панно на торцях одноповерхових будівель школи. Авторами й виконавцями були: Г. Зубченко, А. Горська, Г. Синиця, Н. Світлична, О. Коровай, на деяких етапах їм допомагали Г. Марченко та І. Кулик. Вісім невеликих мозаїк (12–14 м<sup>2</sup>) – «Космос», «Вогонь», «Земля», «Повітря», «Життя», «Надра», «Сонце», «Вода» – були виконані майстрами влітку 1965 року.

У спогадах О. Зарецького наведено технологію виконання мозаїк бригадою Г. Синиці: «Спочатку робився попередній ескіз (форескіз) – малюнок на листі паперу стандартного розміру. Як правило, напрацьовували декілька варіантів, обговорювали, дискутували. Потім ескіз – на планшеті, розміром у межах метр на метр. Із цим ескізом ходили по різних інстанціях для затвердження. Потім робили картон – це значною мірою технічний проміжний етап. На цупкому рулонному папері, що його клали десь на підлозі у великому приміщенні, робили контур у натуральну величину. Потім його закріплювали на стінці й, поступово ріжучи папір, переносили контур вугіллям на поверхню. Використовували такі матеріали, як керамічну плитку, скло, смальту, зрідка метал, і кілька разів робили розписи фарбами по сухій штукатурці. Всі мозаїки клалися на цементному розчині самими художниками» [59, с. 125].

Задум у створенні мозаїк ішов від прагнення художників створювати національний живопис, базуючись на народних традиціях, але йти не шляхом поверхового етнографізму чи української тематики, а створювати художні образи на основі досліджень стилістичних особливостей композиційних побудов, колориту, ритму живописних творів народних майстрів і з урахуванням сучасного розуміння простору, динаміки, часу. А. Горська занотувала: «Це – наша школа. Всі пуповини відрізаються. Це – наша кровна справа. Школа на народних принципах» [5, с. 226]. Великий авторитет Г. Синиці серед молодих митців засвідчено в її нотатці: «Синиця Г. І. Велика людина. Борець. Починає нову сторінку в світовому монументальному мистецтві» [5, с. 223].

Майстри в мозаїчних композиціях мали на меті відтворити народне відчуття Всесвіту, ті найважливіші споконвічні цінності, що супроводжують людину в її житті та праці. Це – Сонце, що зігріває й живить своїми гарячими променями весь світ, життєдайний Вогонь, матінка Земля, що родить пшеничний колос і соняшник, світ Води з багатством риб і водного рослинного світу. У мозаїчних панно втілено й прикмети сучасного світу: у Космосі летять «ракети-птахи», у Надрах «дракони-комбайни» видобувають корисні копалини. Однак і ці образи відтворено через призму народного світогляду, втілено засобами народного мистецтва. У стрілоподібних казкових ракет-птахів (панно «Космос») ілюмінатори зображено у вигляді розписних українських мисок, а малюнок крил нагадує інкрустацію з традиційної соломки, майстром якої був відомий український художник О. Саєнко. У панно «Надра» (А.3.1) підземні дракони мають вигляд хатніх тварин і своїми вигадливими формами нагадують «звірів» М. Приймаченко.

Митці відтворили народні уявлення про прекрасне, про що зазначив Ю. Белічко: «Справа не лише в прямому запозиченні елементів і прийомів декору або мотивів, а в наслідуванні народного світосприймання, народного канону краси» [12, с. 115]. Мозаїчні панно, натхненні образами народних міфів, сповнені гармонії, краси, поезії: так, у мозаїці «Повітря» (А.3.2) образ стихії вітру втілено

через ліричний образ верби, що схиляє свої гнучкі гілки під поривами вітру – ніби струнка дівчина із заломленими руками-гілками сумує над водою.

У зображеннях тварин, фантастичних істот, що часто мають індивідуальні характеристики, відчутне притаманне для українського народного мистецтва почуття гумору, іронічне ставлення до зображуваного. У панно «Вода» (А.3.3) риби напрочуд різні за «характером» та поведінкою: спокійно й поважно пливе великий короп, злегка коливаючи хвостом, поряд верткий вугор із тонкими вусиками кумедно позирає навкруги, а над ними цілеспрямовано, розсуваючи водорості, пливе зубата хижа риба. Дракони в мозаїці «Надра» теж різняться за віком, вдачею: молодий дракон серед листя папороті, підібгавши лапки, подібно кошеняті, спокійно спостерігає, як його більш досвідчений родич, упираючись зігнутими лапами, розкривши пащу, гострими зубами риє землю. Світ художніх образів живописних панно сповнений динаміки, життя: він живе, рухається, росте. Кожна мозаїка має свій емоційний настрій, свою динамічну напругу: спокійно й уважно поглядають олені в панно «Життя», від сильного вітру коливаються гілки верби в мозаїці «Повітря», летять із величезною швидкістю в космічному просторі кораблі-птахи в мозаїці «Космос», вогняною коловертю закручується серцевина «Сонця» (А.3.4).

Композиції всіх мозаїчних панно підкреслено декоративні – живописні твори напрочуд виразні, мальовничі. Художники намагалися засобами колористичного живопису, заснованого на народних традиціях, передати те відчуття свята, краси, що викликають уквітчані розписами українські хати. А. Горська записує у нотатках: «Вісім бокових фасадів 5м x 2м. Ідуть цікаво. За принципами народного мистецтва, («прикладного!»). Тобто справжнього» [5, с. 225]. Українськими рослинними та геометричними орнаментами прикрашено зображення риб, птахів (мозаїки «Вода», «Космос»), на мозаїчному панно «Життя» розквітають дивовижні квіти з народних мальовок. Дорогоцінна смальта в колосках пшениці (мозаїка «Земля»), у прикрасах султанів на головах птахів (мозаїка «Космос») виблискує наче смарагди й сапфіри.

Художники використовують й прадавні, архаїчні знаки та мотиви: у зображеннях квітів читаються солярні символи (мозаїка «Життя»), хвилі верхнього шару землі в панно «Надра» своїм малюнком нагадують трипільський орнамент зі стилізованого малюнка змій, який у системі символіки трипільської культури був охоронцем благополуччя роду, племені. Ясні, чіткі контури зображень суголосні із соковитими кольоровими плямами.

Мозаїки, що заповнюють усю поверхню стіни, звучать на повну силу, виявляють свої найсильніші якості у впливі на глядача. Головний чинник – колір, сила якого виявляється в поєднанні із протилежними кольорами – це колорит, створений за законами народного мистецтва. А. Горська занотовує: «Народне сприймання кольору. Холодне і тепле, темне і світле виступають в гармонії» [5, с. 238]. І далі: «Яскраве – не народне. Не яскраві, а протилежні сполуки утворюють національний колір. Ще й сучасний» [5, с. 241].

Питання колориту – центральне в колористичному живописі, адже саме колорит у поєднанні з композицією та малюнком створює художній образ твору. Кожне мозаїчне панно донецької школи неповторне в своєму колористичному вирішенні. У панно «Життя» (А.3.5) серед барвистих квітів зображено оленів, які в народному мистецтві уособлюють чистоту почуттів людини. Колорит мозаїки побудовано на зіставленні та єдності великих теплих жовтих плям на темно-зеленому контрастному тлі. У центрі панно «Земля» (А.3.6) – яскраво-жовтий декоративний соняшник серед соковитого зеленого листя. Він, наче сонце ланів, несе багатство й радість людям. Колоски пшениці на зображенні – мов плетені стрічки: високі, різнобарвні, з неповторним малюнком. Теплі, сонячні пшеничні колоски, голівка соняшника мають виразний і природний вигляд на чорному тлі, що нагадує родючу українську землю. Тло, викладене керамічною плиткою під різними кутами, залежно від освітлення вирає різноманітними відтінками світла, що збагачують і прикрашають живописне панно.

Мозаїка «Вогонь» є виразним прикладом побудови колориту, що в поєднанні з малюнком, динамікою форм вплинув на композицію твору (А.3.7). Вогонь утілений в образі гарячої велетенської квітки із палаючими пелюстками на чорно-

сірому тлі. Відчуття розпеченості серцевини створюється поєднанням двох насичених кольорів – білого та помаранчевого, що концентрують у собі найсильнішу інтенсивність полум'я. Широкі форми теплих кольорів із відцентровою динамічною послідовністю заповнюють майже всю площу зображення, створюють враження безперервного горіння. Жовті, холодніші світло-коричневі пелюстки мірою віддалення від центру, закручуються та охолодженими забарвлюються у блакитні, сині кольори. Зображення вогняної квітки із нахилом праворуч надає їй рис об'ємності, що визначає двоплановість композиції. Площинне тло сповнене рухом: переливається сіро-чорними хвилями, виблискує жовтими гострими уламками променів. Побудова колориту твору на основі контрасту холодного білого й теплого помаранчевого в центрі, динаміки відцентрового розвитку гарячих насичених кольорів через споріднені тональні градації до насичених холодних надає винятково живописного ефекту мозаїки, розкриває суть художнього образу.

Композиційні побудови всіх мозаїк різноманітні: від «килимовості» у панно «Життя» – до триплановості «Космосу». Але, завжди з неглибокими просторовими вирішеннями, мозаїки підкреслюють товщу стіни, знаходяться в нерозривному зв'язку з нею.

Мозаїка «Космос» (А.3.8) є прикладом зображення стрімкого руху сучасного світу засобами народного мистецтва: площинності побудов, фронтальності зображень, узагальненості форм, гармонійних сполучень яскравих локальних кольорів. У нестримному леті назустріч один одному зображено казкові птахи-кораблі. Їхні голови прикрашають султани з дорогоцінним коштовним камінням (смальта), на видовжених тілах викладено рослинні й геометричні орнаменти. Блиск, яскравість зображень нагадує про неприродність птахів, їхнє космічне призначення. Великий жовто-помаранчевий птах із неймовірно видовженими формами, спрямований уперед, летить серед зірок і планет. Його рух ніби прискорюється порівняно із синім птахом, що летить йому назустріч вдалині. Завдяки поєднанню протилежних напрямків швидкість лету птахів зорозво зростає. Різновекторність напрямів демонструється їхнім забарвленням у протилежні

кольори: синій і помаранчевий та розташуванням на різних планах. Космос зображено вохристим кольором нерівної мерехтливої фактури (кольоровий цемент). Його глибину вирішено живописними засобами – більш приглушеним забарвленням зірок, планет, невеликим розміром Сонця. Синій птах, що летить на далекій відстані від жовтого, здається так само невеликим. Мозаїка сповнена святковим відчуттям сучасності з його стрімким рухом уперед і, одночасно, – народним розумінням краси й гармонії. Образ дивовижного, фантастичного птаха художники використали взимку 1966 року в роботі над мозаїчним панно в інтер'єрі донецької крамниці «Рубін».

Художники-монументалісти у роботі над мозаїками дотримувалися основних принципів узгодження живопису із архітектурними формами – це чітка ритміка мозаїчних панно, що акцентує архітектурні членування, горизонтальний напрямок руху в композиціях мозаїк, що співзвучний із прямими лініями граней будівель. Подовжений прямокутний однаковий формат усіх восьми панно суголосний простим архітектурним об'ємам одноповерхових будівель, їхні розміри узгоджуються з невисокими спорудами, з висотою людини, учня (Б.3.2). Донецькі мозаїки демонструють фактурне розмаїття: поєднання мозаїчної кладки з кольоровими цементами, рівний набір керамічної плитки – з коштовними камінцями багатогранної смальти. Мозаїки донецької школи – перший приклад використання смальти в оздобленні фасадів тогочасних споруд.

Мозаїчні панно із соковитою декоративністю зображень на торцях навчальних павільйонів чергуються із заскленими переходами, що слугують своєрідними ритмічними паузами в послідовному розкритті архітектурного образу комплексу. Мозаїки своїми розмірами й архітектурною конструкцією (єдиний піддашок) органічно пов'язані в єдиному ритмі з об'ємами та формами переходів, що, немов сходинок, розміщені на пологому схилі річки Кальміус.

Синтез мистецтв передбачає активну взаємодію архітектури як тривимірного мистецтва із живописом, мистецтвом двовимірним. Вирішенням цього питання є надання живопису видимих, рельєфних форм, тобто наближення обох видів мистецтв у загальних рисах. Для досягнення гармонійного синтезу живопису із

архітектурою майстри застосували в мозаїках рельєфну кладку: у зображення хвиль річки («Повітря»), голів ракет-птахів, планет («Космос»), променів («Сонце»). Це було спорідненим з народним традиційним принципом прикрашання будинків, для якого характерна «пластична обробка поверхні стін та деталей, що сполучається із барвистою кольоровою гамою» [27, с. 84]. Знання і досвід Г. Синиці, талант і винахідливість молодих монументалістів допомогли віднайти нові засоби та прийоми в збагаченні мозаїчної кладки. Ці досягнення стали прикладом для наступної роботи над великим мозаїчним панно.

Завершальним етапом у створенні ансамблю мозаїк донецької школи стала робота над панно «Прометей» («Донецький край») влітку 1966 року (А.3.9). Велика мозаїка площею у 132,2 м<sup>2</sup> на торці двоповерхової будівлі повинна була мати назву «Україна» і виконуватися першою, але ескіз, підготовлений А. Горською та Г. Зубченко, був відхилений дирекцією Академії архітектури. Із входженням до авторського колективу Г. Синиці змінилося трактування центрального художнього образу – мозаїці дали назву «Донецький край» («Прометей»). Авторами й виконавцями були А. Горська, Г. Зубченко, В. Зарецький, Г. Марченко і Г. Синиця – керівник бригади (Б.3.3).

Важливою запорукою успіху є досягнення злагодженості дій усіх учасників проекту, адже виконання великої монументальної роботи – це завжди колективна праця, і вирішальним чинником є однаковий фаховий рівень, однакова наполегливість виконавців. Завдяки високому професіоналізму та авторитету серед художників Г. Синиці вдалося створити колектив однодумців, здатних виконувати весь цикл монументальних робіт – від задуму, виконання ескізів, картону й до втілення на стіні, адже на початок роботи в Донецьку молоді митці мали різний рівень підготовки, багато хто прийшов зі станкового живопису. Зокрема, художник В. Зарецький так згадував роботу із Г. Синицею над ескізом до «Прометей»: «Там я малював голову. Синиця взяв в мене вугілля і почав псувати зі словами: «Це сезаннізм, це чуже Україні» – почав розмазувати мою роботу» [58, с. 70]. Потім митець зізнався: «В монументальному не можна

дивитись прямим ходом. Я затявся і відчув, що це далеко не так просто і в мене не виходить» [58, с. 66].

Про високу вимогливість Г. Синиці на початку роботи над головною мозаїкою розповіла у спогадах Г. Зубченко: «У Києві разом із Г. Синицею у кінці 1965 року Алла [Горська] почала робити ескіз центрального панно для школи в Донецьку – «Прометеїв». Весною підключились Віктор [Зарецький] і я, приїхав Геннадій Марченко із Запоріжжя, ми виклеювали ескіз усі разом. Поїхали в Донецьк. У школі, яку там оформлювали, ми харчувалися й жили. Дуже довго робили картон у фізкультурному залі цієї школи. Г. Синиця знімав з нас сім шкур: «Щоб тут був простір, щоб тут входило, тут виходило!». Може, так і не треба було викладатись на тому картоні. Поприкріплювали його на торці, перевели контур на стіну й клали мозаїку. Кожен клав свою частинку. Алла з Віктором – центральні фігури, я – орнамент праворуч, Геннадій – з лівого боку, а Г. Синиця був уже як керівник» [62, с. 156].

Ще на етапі створення ескізів до майбутньої мозаїки йшов інтенсивний пошук композиції, яка здатна втілити величну тему в сучасному трактуванні й водночас базуватиметься на народному підґрунті (В.3.4). Для художників-шістдесятників творчість О. Саєнка, М. Приймаченко, Г. Собачко-Шостак була втіленням народних мистецьких традицій на сучасному етапі. А. Горська записала в щоденнику: «Творчість цих художників є продовженням, розвитком віковичної культури нашої країни. Ці художники стоять на власному ґрунті, мають власну мову, дійсно репрезентують духовну красу свого народу» [5, с. 237]. Творчість Г. Собачко-Шостак була особливо привабливою для митців. А. Горська занотувала в записах: «Необхідність аналізу Собачко. Теоретична розробка її творчості пов'язана зі сучасністю» [5, с. 231]. У творах мисткині, побудованих за бароковими принципами (динаміка, розвиток форм, поєднання контрастних кольорів тощо), своєрідно виявлявся стиль «українського бароко» з його втіленням свободи, незалежності духу, і це споріднювало характер її творчості з вивільненням мистецької свідомості художників у епоху «відлиги». За зразок для художників-шістдесятників слугували її композиції, для яких «характерні



живописно-декоративна фантазія, мажорне барвисте багатозвуччя, яке образно відтворює пафос суспільного відновлення» [125, с. 125].

Композиційні побудови творів Г. Собачко, їхня теоретична розробка стали основою створення композиції «Прометеї», що втілила тему величі людини-творця. У творі було використано сучасне трактування подвигу античного героя Прометея, який викрав вогонь у богів і передав його людям. Тема сучасності була провідною в українському мистецтві 1960-х років. Визначні майстри того часу наполегливо прагнули поширити й утвердити певну гуманістичну ідею. Суть її полягала в тому, що історію суспільства створює кожна людина і передусім – повсякденна праця і пересічний працівник. Саме в цьому був пафос звеличення, монументалізації людини праці.

У центрі мозаїки зображено двох героїв – шахтаря і сталевара, які своєю працею створюють вогонь, що дарує тепло й світло людям. Ці Прометеї землі донецької, немов символи епохи перетворень, втілювали мрії про світле щасливе майбутнє. Вони стоять, високо піднісши руки, у яких палахкотить здобутий вогонь, що символізує енергію вугілля та розплавленого металу. Натхненний вигляд, одяг і пропорції фігур Прометеїв нагадують античних героїв. Їхня постава – піднесені вгору руки, напівзігнуті ноги, що означає готовність до дії, сходять до твору ранньої античності – скульптурної групи тираноббивць «Гармодій і Аристокитон», які в єдиному пориві спрямовані вперед (скульптори Критій і Несіот. Національний археологічний музей Неаполя). Сучасні Прометеї, на відміну від грецьких героїв, мають індивідуальні риси. Обличчя молодого шахтаря високо підняте, він упевнено дивиться вперед, у майбутнє. На обличчі сталевара, зрілого чоловіка з вусами, напружена думка: він насунив брови, трохи нахиливши голову. Лише окремі деталі вказують на професії: у сталевара на обличчі – світлозахисні окуляри, у шахтаря на касці закріплено шахтарський ліхтар, на поясі – коробка акумуляторної батареї до нього. Прометеї стоять на тлі сяючого рукотворного сонця. Цей вогонь, створений їхньою працею, започаткував рух усього Всесвіту: закрутилися в спіралі галактики, полетіли хвостаті комети, численними орбітами почали обертатися планети, спалахнули

нові зірки. Світ – єдиний. Квіти, трави, морські води з невеликих мозаїк увійшли в цей кругообіг – нескінченний рух Життя.

Художники-шістдесятники у прагненні звеличити працю шахтарів і сталеварів використали давньохристиянський символ: велике еліпсоподібне помаранчеве «сонце» в центрі композиції, на тлі якого зображено героїв, своїм кольором, формою, розташуванням і внутрішньою змістовністю нагадує мандорлу – зображення сяяння слави Христа в іконографії Преображення храмових стінописів та ікон. У цьому співвіднесенні з релігійним трактуванням жертвності, визначенням праці героїв як подвигу в ім'я людства, було наслідування одного з головних принципів школи М. Бойчука – переосмислення внутрішньої суті християнських, біблійних образів для надання сучасним художнім творам позачасового змісту [61, с. 11]. Невипадковою була й нова неофіційна назва мозаїки – «Прометеї», яка точніше визначала ідею твору, ніж «Донецький край».

Симетрична композиційна побудова з нерухомим центром серед динамічної послідовності підпорядкованих форм стала основою композиції «Прометеїв». Компонування фігур у рівносторонній трикутник із розташуванням вершиною вгору робить композицію максимально стійкою. Прямокутний простір панно об'єднують у єдине ціле подвійні вертикальні дугоподібні орнаменти, що спрямовують увагу до композиційного центру. Динамічна послідовність ліній орбіт, що перетинаються в центрі, поділяє простір на декілька умовних планів. Узгодженість малих форм, дрібних деталей із великою основною формою надає композиції цілісності й довершеності.

Колорит також вплинув на композиційну побудову твору. Велике помаранчеве коло в центрі композиції вивело фігури на перший план і окреслило основний контраст кольорів – синього холодного та гарячого помаранчевого. Його доповнив контраст у верхній частині мозаїки: найсвітлішої плями – жовтуватого-рожевих язиків полум'я – з найтемнішою – темно-синіх рукавиць на руках робітників. Художники використали найпоширеніші в народному живопису кольорові сполучення: червоні планети та квіти поєднано із блакитними та синіми

орнаментами, жовто-коричневі орбіти й золотаво-жовте листя – із зелено-блакитним світом природи на тлі далекого чорного Космосу. Кольорова палітра зазвучала соковитим, повнозвучним акордом. Живописна композиція стала втіленням народного відчуття єдності всього суцього буття, єдності людини й Всесвіту [190, с. 48–49].

Мозаїчне панно «Прометеї» розташовано по всій поверхні торця двоповерхової будівлі школи – від землі до даху. Глядач може охопити поглядом усю мозаїку лише з певної відстані – з шосейної траси або з високого протилежного берега річки Кальміус. Водночас вона чудово сприймається під час поступового проходження вздовж неї. Мозаїка, крім своєї живописної та композиційної виразності, є довершеним твором мозаїчного мистецтва. Вона цікава кожною своєю деталлю: переплетенням квіткових орнаментів, рельєфами мозаїчної кладки, поєднанням різних матеріалів. Г. Марченко, один із виконавців мозаїки, зауважив: «Кожна деталь мозаїки вишукано мистецька і сприймається як окрема дорогоцінність, але у зв'язку з усією композицією» [128, с. 16].

У роботі над мозаїками Г. Синиця наслідував кращі традиції школи монументального живопису М. Бойчука. Мозаїки викладалися візантійським, або староруським методом, тобто прямим. Це дуже трудомісткий спосіб порівняно з «венетіанським» (зворотним) – легшим і дешевшим. Цей спосіб був поширений у 1930–1940-х роках завдяки діяльності мозаїчної майстерні В. Фролова при Всеросійській Академії мистецтв, керованою І. Бродським. Під час роботи прямим (візантійським) способом можна було вносити зміни, варіюючи й доповнюючи кольори. Кожна пляма кольору набувала індивідуальності, як у староруських мозаїках. Викладення мозаїчного матеріалу під різними кутами додавало, залежно від освітлення, різнобарвної гри світла. Художники іноді застосовували прийоми кладки флорентійської мозаїки: окремі частини мозаїчного панно «Прометеї» виконувалися фігурними, спеціально обрізаними плитками. Цей спосіб, поширений у мистецтві епохи Відродження, відродив у 1940–1950-х роках у своїй творчості О. Дейнека.

Майстри у викладанні мозаїки посилили значення швів, які часто виконують художню, живописну функцію: увиразнюють малюнок торсу, вводять елементи пластики в зображення людських фігур, допомагають у створенні рельєфів у живописних панно. Поєднання старовинних і нових прийомів мозаїчної кладки, застосування традиційних і сучасних матеріалів зробили мозаїчне панно «Прометеї» визначним твором мозаїчного мистецтва (Б.3.4). Стіна чіткої геометричної прямокутної форми набула значущості, пластичної виразності.

Головна двоповерхова будівля шкільного комплексу – його архітектурна кульмінація – своїм стрімким злетом угору завершувала і об'єднувала дві лінії похилого руху вниз (по схилу місцевості) одноповерхових навчальних павільйонів. Ця споруда, оздоблена панно «Прометеї», стала не тільки архітектурною, а й живописною кульмінацією всього ансамблю будівель школи. Засобами монументального живопису збагатилося й розкрилося завдання архітектури, що сприяло створенню цілісного динамічного живописного образу архітектурно-просторового комплексу експериментальної школи № 5. Школа стала окрасою мікрорайону Донецька, продемонструвавши перспективи нових виразальних засобів мозаїки у вирішенні містобудівних проблем естетизації навколишнього середовища. Мозаїки внесли емоційну насиченість у міський простір, сприяли духовному збагаченню людини – усвідомленню своєї національної самобутності, поверненню призабутого в місті зв'язку з українською народною культурою [96]. Мозаїки, образотворча мова яких поєднала колористичну, формотворчу культуру народного мистецтва з новітніми досягненнями світового професійного, а також здобутками школи М. Бойчука, створили органічний синтез із архітектурою, визначили новий національний напрямок у монументальному живописі 1960-х років.

Важливим у реалізації колористичного напрямку в монументальному живописі в інтер'єрі було виконання мозаїчного панно «Жінка-птах» узимку 1966 року в ювелірній крамниці «Рубін», розташованій на першому поверсі будівлі центральної площі Леніна в Донецьку (Б.3.5). Автори панно: Г. Синиця, А. Горська (В. Зарецький – виконавець). В. Зарецький згадував у автобіографії

роботу над мозаїкою: «Птах», як майже кожна мозаїка, кладеться на вертикальній стіні – щоб вона міцно трималася і не обвалилася, на стінку наварили рейки, а потім сталеву сітку. Синиця кульгав, Алла – дружина і дама, і мені довелося з першого поверху на другий перенести три тонни цементу» [56, с. 33].

На панно зображено казково гарного птаха, який кружляє навколо сяючого кола (квітки) із стилізованою вуглинкою в центрі, що перетворюється на коштовний діамант завдяки зосередженій в ній силі вогню (А.3.10). Митці метафорично відтворили спорідненість вугілля та діаманта (єдність формули вуглецю для вугілля та діамантів) у розкішному дивовижному образі – як багатства донецького краю, центру видобутку вугілля, що живить енергією всю країну. Образ Жінки-птаха, натхненний поетичними образами народної міфології, роботами народних художниць Г. Собачко-Шостак, М. Приймаченко, утілює неповторний твір мозаїчного мистецтва: тіло птаха було прикрашене геометричними орнаментами, голова із сумним поглядом гарно окреслених очей на видовженій шиї – оздоблена вишуканим султаном. Спіральний рух, розпочатий з композиційного центру, породжуючи нові світи, нові коштовності у вигляді солярних знаків, завершився тонкими формами дзьоба та султана на голові птаха. Динаміку композиційної побудови втілено протиставленням плавних абрисів птаха, орнаментальних кіл – із гострими променями, прямими блакитними лініями горизонтальних і вертикальних напрямів на тлі панно. Запис А. Горської: «Собачко. Спіраль. Динамічне напруження. Головний напрямок – на центральну квітку. Розряджає спіраль прямими лініями. Протилежність прямих спіралі. Пляма і лінія – гармонія» [128, с. 33].

Побудову колориту було підпорядковано ідеї зіставлення теплої світлої плями – розжареної вуглини гарячого червоно-помаранчевого кольору, що випромінює вогняні промені-пелюстки – із чорним тлом. Це визначило основний кольоровий контраст твору. А. Горська занотовує у своїх творчих записах: «Задум – дорогоцінність. Крамниця ювелірна. Дорогоцінності. Жінка. Пава. Плавність, лагідність ліній. Емоційна насиченість фарб. Образне кольорове рішення» [5, с. 226]. Панно, розташоване в глибині залу крамниці, своїм

яскравим, святковим зображенням заповнило весь її простір. Розміщення крилатої богині на висоті двох метрів завдяки гармонійній просторовій організації інтер'єру створило ефект польоту. Запис А. Горської: «Синтез в монументальному мистецтві. Його конкретний прояв в крамниці «Рубін». Інтер'єр. Одне панно – не вирішення. Весь інтер'єр. Вітрини, екстер'єр» [5, с. 229–230]. Розташування мозаїки над вітриною з обручками надало їй символічного значення.

Ставлення до зображеної Жінки-птаха як до своєї берегині, шану і любов до неї донеччани зберегли на довгі роки. І коли в 2002-му році під час перепланування будівлі під ресторан «McDonald's» будівельники хотіли її знищити, усе місто встало на захист мозаїки. У результаті злагоджених дій було проведено реставрацію панно, його перенесли на іншу стіну (Г, с. 305). Керамічну плитку тла замінили на південноафриканський чорний мармур із обрамленням з червоного дерева по краях, освітлення стало штучним завдяки спорудженому освітлювальному подіуму. Змінився зв'язок із інтер'єром, обмежився кут огляду, однак унікальний твір було збережено.

Донецькі мозаїки започаткували новий, національний напрямок у монументальному живописі, визначили створення колористичної школи в мистецтві України [90]. Народний художник України В. Касіян, який відвідав Донецьк у 1960-х роках, не оминув увагою новаторської роботи митців, наголосивши на неперехідному значенні їхньої роботи для українського мистецтва: «Одним із найяскравіших досягнень у нашому монументальному мистецтві є мозаїки, які виконала бригада митців у Донецьку. Авторський колектив, створюючи нове, виходить із джерел українського народного мистецтва. Тому мозаїки їхні глибоко національні і сучасні, справді український монументальний живопис» [128, с. 5].

Проте широке визнання новий напрямок здобув не одразу. Художницька еліта не сприймала схвально колористичний живопис, та й тогочасне партійне керівництво в галузі мистецтва не було прихильним до творів із чітко виразним національним спрямуванням. Негативним було й ставлення до деяких творців

донецьких мозаїк, насамперед до А. Горської, як одного з лідерів опозиційного ? руху, та до Г. Синиці, послідовника «бойчукізму» – забороненої на той час мистецької течії. Журналіст В. Захарченко писав А. Горській 1966 року: «Бо стає образливо за Вас, що помічають і друкують бозна-що, а про Вас мовчать. А треба, щоб заговорили» [5, с. 156]. Проте, незважаючи на всі спроби «замовчати» донецькі мозаїки, їхня висока майстерність виконання, новизна в розкритті задуму знаходили відгук і прихильність серед митців і критиків. Тогочасні найавторитетніші мистецтвознавці у статтях і дослідженнях високо оцінили творчі здобутки київських монументалістів: Ю. Белічко [14, с. 202], В. Афанасьєв [7, с. 43–44], Б. Лобановський [110, с. 6], Б. Піаніда [134, с. 39–40], В. Толстой [101, с. 32].

Головним досягненням, якого прагнув Г. Синиця і яке відбулося, стало створення саме школи. Адже реалізація в мистецтві принципів колористичного живопису є можливою лише за умови їхнього органічного прийняття та збагачення індивідуальними творчими манерами інших митців. Для Г. Синиці поняття «новий національний колористичний напрямок» і «школа» були невіддільні. Для створення творів нового напрямку потрібно було виховати, навчити, надихнути молодих художників. Так робив М. Бойчук, так прагнув зробити й Г. Синиця. Про це залишилися численні свідчення, зокрема, лист до А. Горської від 4 серпня 1966 року він підписав: «Привіт всім бійцям за нову школу в монументальному мистецтві» [5, с. 165]. Подарував обкладинку журналу «Образотворче мистецтво» з репродукцією «Прометеїв» своєму учневі Л. Тоцькому з написом: «Л. Тоцькому, пам'ятай, це початок в монументальному мистецтві, а продовжувати краще і сильніше вам. Г. Синиця. 1975, квітень» (Б.3.6). Усі його учні та послідовники визнавали Г. Синицю засновником нової національної школи, зокрема В. Зарецький писав: «Я пройшов через кілька систем – традиційна школа – інститут, і Синиця – це школа» [58, с. 83].

Однак невдовзі бригада розпалася: Г. Синиця, а з ним і його вірний прихильник Г. Марченко вийшли з неї (Г, с. 302), що дуже вразило А. Горську. В. Зарецький згадував: «Алла дуже тяжко переживала вихід Синиці з бригади.

Вона сама жертвна і всі сили віддавала тій справі» [58, с. 71]. У листі 1967 року вона писала Г. Синиці: «Ви не хочете з нами працювати. Ми працювали з Вами не заради особистих інтересів, а заради ствердження напрямку, фундатором якого Ви є, і ми будемо працювати в цьому напрямку, але щоб були наслідки роботи більш результативними, якщо Вам дійсно дорога ця справа, то ми просимо, щоб Ви залишилися нашим художнім керівником. В принципових питаннях фундатора напрямку ми не підводили і покладали свої сили, наскільки могли. Ви нам, по суті, запропонували працювати окремо з Вашою консультацією» [200]. Донецьку бригаду очолив В. Зарецький, до неї увійшли, крім А. Горської та Г. Зубченко, ще Г. Пришедько та Б. Плаксій (на деяких етапах з ними співпрацювали В. Парахін, Н. Світлична, А. Лимарев). У своїй творчості вони спиралися на засади, розроблені Г. Синицею. В. Зарецький писав: «Ми працювали далі – зробили ресторани в Києві – один, другий, зробили Краснодон – чимало зробили. Синиця відігравав в тому свою роль» [58, с. 71].

Народний художник України В. Перевальський високо оцінив діяльність митців (2006): «Завдяки романтичному піднесенню авторів у вірі в національне відродження рідного народу виник і утвердився один з нових після Розстріляного Відродження 1930-х років мистецьких напрямків українського монументального мистецтва» [128, с. 5].



### 3.3. Творчість художника 1970–1980-х років. Флоромозаїки

Культурний розвиток країни з другої половини 1960-х років значно загальмувався у зв'язку з посиленням ідеологічної кризи. Після усунення М. Хрущова 14 жовтня 1964 року з посади Першого секретаря ЦК КПРС нове керівництво Брежнєва–Суслова фактично припинило політику «десталінізації», відновило політичні арешти. Серед «в'язнів сумління» опинилися прогресивні літератори, художники України. Це викликало низку протестів, написання колективних листів, розповсюдження «самвидаву». Г. Синиця, який був свідком у 1930-х роках переслідувань усіх запідозрених у «буржуазному націоналізмі» митців, загибелі М. Бойчука та його учнів, переїжджає у 1969 році до промислового провінційного Кривого Рогу – у добровільну еміграцію, подалі від всевидючого ідеологічного партійного ока.

В українському радянському мистецтві на зламі 1960–1970-х років поступово змінювалася стилістика. Це виявлялося в авторській інтерпретації визначних історичних подій, розповідності, ускладненості пластичної мови, залученні станкових форм у монументальний живопис. Утілення гучних лозунгів, прямолінійність і поверховість у пропаганді соціалістичних ідей еволюціонувала у складніші форми. «Застійні» 1970-ті роки з поновленими утисками у сфері культури та мистецтва водночас стали підготовчим періодом поширення ідей постмодернізму: митці звернулися до заборонених стилів, течій [103]. Дослідниця О. Петрова зазначила: «Що далі, то послідовніше молодь опрацьовує можливості мистецтва як втілення «ландшафту душі» [133, с. 29].

Незважаючи на загальні мистецькі тенденції, спрямування й завдання Г. Синиці у творчості були іншими. У своїх творах він намагався виявити чинники, що втілюють національний характер, моральні цінності, народний світогляд, тобто є узагальненими, колективними носіями національних ознак у мистецтві. У цьому він убачав свій обов'язок і призначення художника – як продовжувача ідеї і прагнень М. Бойчука, який проголошував: «Мистецтво має бути виявом духовної якості як мистця, так і народу, до якого він належить» [158, с. 341]. За визначенням дослідників, ця «етична концепція, в підґрунті якої лежить

ідея служіння своєму народові», була однією з головних причин «живучості бойчукізму до наших днів» [21, с. 19].

Насправді авангард початку ХХ століття вже не міг відродитися в 1960–1970-х роках. Епоха авангарду була останньою в низці красивих утопій. Їхня остаточна мета – щастя людства, засіб існування – неподільність життя і мистецтва, а зміст – майже релігійне служіння, а не самовираження, тим більше – не самореалізація. Ця етична напруга в мистецтві ХХ століття вже ніколи не могла бути відтвореною. Проте спроба була – у діяльності Г. Синиці із створення нового напрямку «українська національна колористична школа сучасного монументального живопису». Служінню цій ідеї митець присвятив усе своє творче життя.

Г. Синиця із 1970-х років почав розробляти нову монументальну техніку «флоромозаїку» із використанням природних, «неживописних» матеріалів, яким надав естетичних властивостей [146, с. 19]. Він, як художник-шістдесятник, спрямований у своїй діяльності на створення сучасного живопису, національного за формою, максимально наблизився до народних традицій декоративно-прикладного мистецтва. Ще в період навчання в Київському художньому інституті Г. Синиця був добре обізнаний з техніками декоративного мистецтва: керамікою, майолікою, вибійкою та іншими. М. Бойчук у своїй педагогічній діяльності надавав важливого значення відродженню традиційного українського мистецтва, виконанню художніх творів у декоративних техніках. У програмі майстерні монументального мистецтва М. Бойчука 1922 року зазначалося, що «бажаючи призвичаюються до виконання своїх композицій в ріжних матеріалах (дереві, глині, кості, каменю) з особливим зверненням уваги на місцеві, національні властивості і традиції» [22, с. 39]. Для концепції М. Бойчука було характерним «прагнення об'єднати усі види художньої творчості, притаманні українській мистецькій традиції. Акцент ставився на декоративних формах, відкинутих реалізмом, їм мала належати особлива роль у відновленні інтеграції мистецтв, їхнього синтезу» [157, с. 141–142]. Як зауважували й інші дослідники, у творчості митців школи М. Бойчука «відбувається зміна принципів

формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна «дифузія» декоративного та образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали – скло, дерево, глина, нитки – використовуються як засоби художнього формотворення» [66, с. 10]. Г. Синиця розвинув ці принципи у своїй творчості.

Винайдена нова монументальна техніка «флоромозаїка» передбачала використання натуральних матеріалів: кісточок плодів дерев, очерету, кукурудзяних стебел, жолудів, каштанів, кедрових шишок, соломи як мозаїчних елементів. Їхнє природне забарвлення у творах поєднувалося в єдиному стилістичному вирішенні з плямами темпер. Величні художні образи, насичений колорит, лаконічність висловлення робили їх передусім монументальними творами: вони втілювали філософські, загальнолюдські ідеї. Г. Синиця, якого О. Климчук назвав «чужою ріднею нашої соціалістичній культурі» [70, с. 13], виконував твори, присвячені сучасності, минулому, національною за формою та образотворенням мовою.

Перші спроби Г. Синиці в роботі з новою технікою пов'язано із соломою, яка стала натхненним матеріалом в руках широко відомого на той час О. Саєнка. У митців було багато спільного: обоє навчалися в Київському художньому інституті в 1920–1930-х роках, усе життя сповідували ідеї М. Бойчука. Вони багато спілкувалися, мріяли про спільні проєкти. Так, у журналі «Ранок» за 1967 рік, зокрема, повідомлялося: «Зараз Саєнко в співавторстві з Г. Синицею розробляє монументальне комплексне оздоблення в техніці кольорової соломи і мозаїки Будинку радіоелектронної техніки у Донецьку» [120]. На жаль, ці плани не було реалізовано.

У 1967–1968-х роках майстер зі своїми учнями Л. Тоцьким і М. Шкарапутою працював над декоративним оздобленням інтер'єру гастроному в м. Олександрія (Б.3.7) [94]. Використовував техніку викладання соломою у виготовленні орнаментальних фризів, невеликих панно («Птах», «Танок глеків», «Виноград у квітах» інших). Г. Синиця у своїй роботі розширив виражальні можливості техніки, розробленої О. Саєнком: використовував темперу замість гуаші,

урізноманітнював палітру кольорів, посилював динаміку зображень, намагався перебороти прямолінійність соломи тощо. В оздобленні інтер'єрів гастроному в Олександрії Г. Синиця наслідував основний принцип традиційної техніки – виявлення декоративних властивостей матеріалу. Усі мотиви живої природи художник передав стилізовано, з позначенням найхарактерніших рис і форм (А.3.11).

Відчуваючи обмеженість для себе виражальних засобів цієї техніки, він у тому-таки 1968 році, обрав працю з іншими матеріалами – у техніці «флоромозаїки», яка започаткувала новий етап монументальної творчості Г. Синиці, виявилася здатною втілювати його найсміливіші проєкти та фантазії. Митець пояснював: «Сама природа – монументальний матеріал. Вона – першоджерело. Митець помножує її на свій розум, емоції, робить її другою природою – мистецтвом» [70, с. 13]. Г. Синиця використовував мушлі, кістки тварин, бамбукові тростини, слонову кістку, адже кожна робота висувала свої вимоги, вела до пошуків нових матеріалів у створенні влучних, зрозумілих образів із характерним фактурним утіленням.

Техніка, розроблена Г. Синицею, належить до інкрустації (від пізньолат. *incrustatio* – покриття, облицювання). Інкрустація – техніка декорування поверхні поєднанням різноманітних за кольором, фактурою, текстурою матеріалів. Це – узагальнений термін, що об'єднує різні засоби й техніки: аплікацію, мозаїку, інтарсію, маркетрі інші. Історично в декоруванні меблів, предметів побуту і виготовленні декоративних панно в поєднанні різних за природними властивостями матеріалів використовувалася техніка інтарсії (від італ. *intarsio* – врізання, заглиблення). Один матеріал врізувався в товщу іншого, для чого робилися заглибини. Згодом уся поверхня виробу вирівнювалася, полірувалася. Але цей вид інкрустації не відповідав вимогам Г. Синиці щодо зовнішнього вигляду його творів. Для автора було важливо зберегти всі фізичні особливості матеріалів: матовий блиск і рельєфну горбистість плодів каштана, округлу прямолінійність стебел кукурудзи, сонячні переливи ніжної соломи.

Техніка флоромозаїки наближена до мозаїки, хоча й має відмінності від класичної, яку komponують із споріднених матеріалів: шматків каменю, мармуру, скла, смальти, керамічної плитки і покривають нею всю поверхню площини (стіни, виробу). Г. Синиця своєрідно наслідував традиції візантійської або староруської мозаїчної техніки, у якій кубики смальти нещільно прилягали один до одного, і поверхня залишалася шорсткою: у цьому випадку «фактура працювала на декоративний ефект, посилювала його» [109, с. 48]. Техніка флоромозаїки передбачала наявність незаповнених фактурним матеріалом плоских площин для виявлення емоційної активності кольору: різнобарвні плями темпері ставали квітами, відблисками вогню, хмарами, частинами одягу героїв, що своїм контрастним забарвленням допомагали створювати внутрішньо сповнені життям динамічні образи. У цьому було також успадкування старовинної техніки, адже саме «у візантійському і староруському живопису колір вперше став засобом виразності, почав передавати стан людини, її світовідчуття» [109, с. 53].

Завдяки своїй фактурності, флоромозаїки набували власної просторовості, що робило можливим їх інтегрування в архітектурний простір інтер'єрів, втілюючи синтез монументального живопису і архітектури. В. Фаворський писав: «Усякий просторовий твір мистецтва не належить лише до однієї ділянки почуттів, а організовує матеріал і для зору, і на дотик, і для рухомих моментів сприйняття, і в цьому закладено можливість участі художнього твору в нашому житті та організація творами мистецтва нашого практичного простору» [171, с. 309].

Монументальні панно Г. Синиці в техніці флоромозаїки не тільки оздоблювали громадські інтер'єри: художні образи цих мистецьких творів одухотворювали атмосферу приміщень, наповнювали внутрішньою змістовністю. У листі до Г. Марченка митець пояснював: «Це українська сучасна монументальна техніка, ні в кого не позичена. Розрахована на сучасні інтер'єри. Тут справа не тільки в техніці, іде зовсім нове мислення, а звідсіля створюється нова художня форма» (В.3.5). У 1970-х роках монументальний живопис Г. Синиці, заснований на колористичних засадах, змінившись у техніці виконання, набув нових форм і стилістичних ознак.

Однією з провідних у монументальній творчості митця залишилася історична тема. Ще у творах кінця 1950-х – початку 1960-х років художник звертався до найважливіших подій, епох у історії країни: скіфське завоювання, заснування Києва, слов'янське язичництво, прийняття християнства («Сива давнина (Стіни храму)», 1957, «Шлях з варяг в греки», 1958, «Десятинна церква», 1959, «Софія Новгородська», 1959, «Слово про Ігоря», 1962). У творах Г. Синиця прагне нового, міфопоетичного втілення історичних явищ, наближеного до народного сприйняття у відтворенні минулого [100].

Перший твір Г. Синиці в техніці флоромозаїки «Байда» (1968) продемонстрував стилістичні, виразні можливості нової техніки (А.3.12). Герой українських дум, козак Байда немов увірвався в український художній простір на стрімкому коні з натягнутим луком у руках. Потужна енергетика, швидкість вершника в його нестримному прагненні перемоги, відтворення кульмінаційного моменту (миті перед пострілом) визначають художній образ твору. Цьому підпорядковано всі композиційні, колористичні засоби виразності. У стилізованому конструктивному зображенні Байди основний контраст форм визначається прямолінійною формою стріли і плавним абрисом дуги лука, що перегукується із плавним згином білої пір'їни на шапці козака. Невелика форма гострого наконечника стріли продовжується в зображенні руки козака, численних стрілоподібних згинах опанчі. Наступальний натиск вершника подвоюється енергією й силою коня в стрибку: метрична узгодженість малюнка передніх ніг та його розкритої пащі перед дугою стріли робить постріл потужним і невідворотним. Стрімкість руху, конструктивізм зображення були, за твердженням Л. Смирної, «першим і головним критерієм «сучасного стилю» у творчості художників-шістдесятників» [154, с. 310].

Контраст форм доповнено узгодженим контрастом кольорів: велика червоно-коричнева гострокутна пляма одягу героя контрастує із синім кольором великого щита, квіток-розеток на опанчі. Ця протилежність доповнюється контрастом світлого і темного: викладенням зображення темно-вороного коня із плодів каштана на світло-золотавому тлі, виготовленого з пластин дерева. Ритмічна

узгодженість елементів мозаїки активного тла із основним малюнком посилюють динаміку образу, а переходи від освітленої до затіненої частин простору, площинного у своїй основі, активізують рух вершника.

Художник деталями, відповідними до історичної епохи: дорогим одягом козака, багатою зброєю коня, виявляє в ньому прототип Байди. Він, на думку дослідників, реальна особа XVI століття – перший козацький гетьман, засновник Запорізької Січі, легендарний князь Дмитро Вишневецький. Очолюючи козаків, він ходив походами на турків, татар і загинув героїчною смертю. Його самовідданість і відвагу оспівано в українських історичних піснях і думах. У своєму творі Г. Синиця об'єднав образ українського фольклорного героя з його історичним прототипом, створивши образ нездоланного переможця – козака-воїна.

Темі подвигу в ім'я свободи та щастя рідного народу присвячено, крім «Байди», твори: «Поединок» (1970), «Прометей» (1972), «Скіфи» (1974), «Кожум'яка-переможець» (1980).

У флоромозаїці «Поединок» (1970) тему боротьби втілено у двобої давньоруського богатиря із могутнім туром (А.3.13). За часів розквіту Київської Русі (XII ст.) дикі тури ще жили в Подніпров'ї: про них згадується в народних легендах, міфах, записи про небезпечне полювання на диких биків залишив київський князь Володимир Мономах [137]. Г. Синиця у своїй роботі оспівує силу й безстрашність людини, здатної подолати в нерівному бою величезного звіра.

Зображений герой неймовірним зусиллям утримуючи довгий гострий ріг, примушує схилитися могутнього тура. У всьому тілі богатиря – величезна внутрішня сила, пристрасне бажання перемоги. Горизонтальний низький прямокутний формат картини ніби не дає дикому велетневі змоги підвестися. Дія відбувається, як і на всіх мозаїчних панно художника, паралельно картинній площині. Композицію побудовано на взаємному перехрещенні стрімкого руху могутнього звіра (знизу догори і зліва направо) та протидії героя. Динамічне протиставлення, втілене відповідною побудовою форм кольорових мас і їх співвідношеннями, завершується зоною найвищої напруги – заокругленим абрисом масивної голови тура, на тлі якого таке саме напруження повторюється у

плавному контурі тулуба людини. Цей взаємовплив форм і напруг визначає кульмінаційний центр композиції.

Колорит створює відчуття могутнього пориву: гарячий колір червоно-помаранчевого тла, кольорові плями біло-блакитного одягу героя різко контрастують із темно-коричневим забарвленням тура. У цій роботі, на відміну від натуральних кольорів елементів мозаїки «Байди», художник вдається до підфарбовування: одяг воїна, викладений листям очерету, забарвлено в білий і блакитний кольори, а тло із дерев'яних пластинок – у різні тональні відтінки червоного, помаранчевого. Декоративні прикраси, розміщені на тулубі звіра, увиразнюють міфологічне трактування образу.

Героєві народних оповідей часів Київської Русі Микиті Кожум'яці, який переміг печенізького богатиря, присвячено мозаїчне панно «Кожум'яка-переможець» (1980). Г. Синиця поєднав розповідь про героя народної казки з історичними подіями X століття (А.3.14). Художник зображує напружено гострий момент: Кожум'яка в смертельному двобої перемагає супротивника. Круговим рухом він піднімає ворога вгору і той, передчуваючи швидку загибель, безпорадно зависає на плечах героя. Його червоні шаровари за спиною Кожум'яки майорять немов крила перемоги. Кругові вихори, що виходять з-під землі-матінки, сповнюють богатиря життєдайною силою й, багаторазово збільшуючись, перетворюються на орлів, що символізують непереможність, силу та владу. У цьому творі майстер використав елементи сюжетності в розкритті образу. Драматизм і велич подвигу воїна митець утілює безпосереднім зображенням бою (перемога Кожум'яки, паніка у війську печенігів) і контрастним колористичним рішенням (тепле яскраво-червоне в поєднанні із протилежним холодним біло-синім). Композиційними засобами автор максимально наблизив до глядача зображення героя, досягаючи його надзвичайної пластичної виразності: зображення воїнів у нижніх кутах картини незрівнянно малі порівняно із великомасштабною фігурою Кожум'яки.

Панно вирізняється надзвичайною ретельністю в доборі елементів мозаїчного матеріалу, майстерністю виконання. Майже вся площа картини вкрита



мозаїкою. Майстер широко використав природні матеріали: торс, обличчя, волосся героя викладено смужками дерева тілесних кольорів; оголене тіло ворога-печеніга – з пластин кісток тварини; тло – з каштанів різних форм і розмірів; орли – з лусочок шишок ялини; земля – з дерев'яних смужок, абрикосових кісточок. Художник додав і нові матеріали: одяг печеніга та богатиря викладено керамічними плитками, а кольчуги, шоломи, списи давньоруських воїнів – металевими цвяхами без капелюшків, пластинками алюмінію. М'який, натуральний колір природних матеріалів у поєднанні з металевими відблисками одягу та обладунків воїнів і яскравими декоративними плямами в зображенні головних героїв надали колориту твору виразності й гармонійності. Постійне розширення кола елементів мозаїки, залучення, окрім натуральних, ще й штучних матеріалів, дало підстави Г. Синиці визначати надалі свою техніку в підписах картин як «змішану».

Монументальні твори художника, присвячені язичницькому минулому слов'ян, як-от: «Кумири» (1972), «Половецькі мадонни» (1974), «Мадонна палеоліту» (1977), «Волхви» (1989), сповнено урочистої значущості, величного спокою. Звернення Г. Синиці до язичництва – це погляд на минуле з позицій сьогодення як на скарбницю духовності українського народу, як на важливу складову національної культури, що традиційно передається нащадкам. Давні міфи, вірування втілилися в орнаменти рушників, у писанки, стінописи, старовинні обряди, які ще й досі живуть у народній пам'яті. Стародавня історія для Г. Синиці – не забута минувшина, а живе коріння «древа життя» української нації.

Один із довершених творів Г. Синиці – мозаїчне панно «Половецькі мадонни» (1974) – присвячено язичницьким ідолам – кам'яним «бабам» спадщини культури половців XI–XIII століть. Зображення на святилищі трьох жіночих статуй із чашами для жертвоприношень символізувало культ шанування предків, розвинений у кочових племен (А.З.15).

Центральна мадонна в обрамленні перламутрового кола, що холодними відблисками нагадує сяйво далекої зірки, немов здійснює зв'язок між світом

людей і світом богів, між минулим і майбутнім. Кам'яні мадонни, непорушні у своїх формах, утілюють Вічність. Проте навколишнє середовище сповнене рухом, енергією форм: у просторі нічного неба кружляють великі яскраві планети-розетки, змагаючись красою із квітами, що вкривають землю. Подовжений прямокутний формат панно розширює уявлення про нескінченність і велич Землі.

У творі втілено ідею цілісності світобудови, єдності всього суцього. Досконалість побудови композиції, надзвичайно гармонійна пропорційність у розташуванні форм апелює до принципів класичного золотого перетину, до співвідношень «Божественної пропорції» Луки Пачолі: центральну вісь світлого кола з головною мадонною всередині розташовано на точці поділу довжини формату композиції на чітко визначені частини [192].

Художник поглибив умовний простір картини застосуванням перспективних зменшень у зображеннях кам'яних мадонн. Викладення статуй відповідними мозаїчними елементами: найбільшої – зі смуг дерева, середньої – зі шкаралупи кедрових горіхів, найменшої – з дрібного насіння акації та їх розташування по краях святилища створило уявлення про широкі неосяжні простори, залучило коло святилища до колообігу Всесвіту. Контрастні кольорові співвідношення мозаїки вивірено лаконічні та ясні. Підпорядкування головній «половецькій мадонні» всього середовища зображення, чіткий ритм великих і малих поверхонь та декоративних супроводів, зробили композицію закінченою і врівноваженою.

Панно «Половецькі мадонни» – чудовий мозаїчний твір: кожна форма, деталь дбайливо виготовлена та оздоблена. Вражаюче гарне коло, на тлі якого зображено центральну мадонну, складено з перламутрових черепашок, що прикрашають панно переливами блиску біло-блакитного, золотавого кольорів із безліччю відтінків. Майстерність виконання зробило панно визначним твором мозаїчного мистецтва.

Художник у своїй творчості звертався до історичних подій і ближчого часу. Тема Великої вітчизняної війни для Г. Синиці ніколи не відходила в минуле, адже, залишившись в окупованому німцями Києві, він був свідком подій, які назавжди закарбувалися в його пам'яті. Г. Синиця на власні очі бачив жахливі події

Бабиного Яру, сам ішов у колоні до місця страти людей і лише щасливий випадок зберіг йому життя. Невимовним болем відгукнулося для нього й зруйнування Успенського собору Києво-Печерської лаври. Ці та інші події часів окупації роками бентежили душу митця, потребували втілення в мистецьких образах. У доробку художника багато творів, присвячених темі війни, – це живописні картини, етюди 1940-х років, повоєнні акварелі із серії «Київ» 1950-х років; картини: «Бабин Яр. Київ. 1941» (1961), «Скам'янілий час» (1968), «Святі руїни» (1988), «Руїни Успенського собору» (1990) інші.

У монументальному творі в техніці флоромозаїки «Бабин Яр» (1984) митець утілив глибокий трагізм подій Бабиного Яру через людське почуття – відчай матері, яка гине, не маючи можливості врятувати своїх дітей, усвідомлюючи наближення неминучої смерті (А.3.16). Утілення жаху Бабиного Яру через конкретну людину, через образ беззахисної жінки, яка намагається втриматися на краю провалля яру, справляє глибоке враження. У творі немає жодної зайвої деталі: узагальнений, сконцентрований художній образ ніби ввібрав у себе почуття й риси всіх матерів, що загинули в Бабиному Яру. На картині зображено молоду вагітну жінку, яка намагається встояти, зігнувшись, на краю обриву. Утримуючи двох дітей, вона кричить від жаху, що охопив її. Ці благання про порятунок змішуються з криками інших нещасних жертв – вони, наче хвилі відчаю й страждання, матеріалізуються в спіралеподібних вихорах, що огортають матір із дітьми: знизу, з провалля яру, випливають багряні кола, що нагадують кольором згустки застиглої крові. Уся площа мозаїки витримана в жовто-червоній палітрі, лише тонкі контури синього кольору темпері акцентують і увиразнюють теплий колір оголених тіл.

Майстер надав мозаїці особливостей скульптурного рельєфу: зображення жіночої та дитячих постатей значно виступають із площини тла. Викладені пластинками з кісток тварин, за технікою виконання і зоровим сприйняттям вони нагадують стародавню хрїсоелефантинну техніку виконання скульптур. І хоча зображена жінка на мозаїці дещо далека від хрїсоелефантинної скульптури, проте принцип виконання людського тіла пластинками з кістки, прагнення художника

надати об'ємності фігурі майже людського зросту, споріднює його мозаїчний твір зі скульптурою. Г. Синиця на панно сполучає кістку з деревом, природними матеріалами: волосся дітей передане смужками дерев різних порід, кісточками абрикоса викладено землю, жолудями – тло, забарвленими уламками скла – багряні кола тла. Поєднання в цій роботі скульптурної пластичності, тілесності з переданням драматичних почуттів живописними засобами (колір, малюнок, композиція) зробили мозаїчну картину надзвичайно експресивною і за втіленням художнього образу, і за його відповідністю до матеріалу виконання.

Г. Синиця у своїй творчості певною мірою продовжував традиції радянської мозаїчної школи періоду її становлення, пов'язані з виконанням у техніці мозаїки портретів історичних осіб, видатних діячів культури та науки. У перших післяреволюційних роках у монументальному живопису країни йшли пошуки нових форм мозаїчного мистецтва, адже мозаїки призначалися не лише для декоративного оздоблення нових будівель. Видатні художники-монументалісти виконували пам'ятні дошки на увічнення визначних подій та їх героїв. У середині 1920-х років було задумано проекти грандіозних мозаїчних панно на історично-революційну тематику: взяття Зимового палацу, Смольний – штаб революції, епізоди громадянської війни. Передбачалося встановити ці панно на вулицях, у громадських установах. Проте проекти залишилися лише частково реалізованими.

Г. Синиця у 1960–1980-х роках створив великі мозаїчні панно, присвячені видатним особистостям в історії України, творцям її культури – «Ярослав Мудрий» (1968), «Нестор-літописець» (1970), «Тарас Григорович Шевченко» (1968). Про значення у впливі на глядача розмірів монументального твору, його залежність від зображення (об'ємного чи площинного) писали художники, критики (Є. Лансере, В. Прокоф'єв, М. Воронов, інші). Адже лише контур людини, зроблений навіть трохи більше натуральної величини, особливо невисоко і серед значної площі незаписаної поверхні стіни, здається невеликим. Той самий контур, заповнений формою, стає вже достатнім, а «відсунутий» на другий план написаною під ним землею й іншими деталями навколишнього середовища, стає чи не занадто великим. Ця неоціненна властивість об'ємного живопису – давати

глибину за картиною – ніби розсуває, збільшує приміщення. Проте, з іншого боку, площинне зображення витримує доволі великі розміри окремих фігур, які не видаються надокучливо грандіозними. Г. Синиця використав усі можливості й переваги площинного зображення у створенні великомасштабних образів. У панно, присвяченим видатним діячам, він увів елементи пейзажу, характерні прикмети життєвого шляху, нагадав про їхній внесок у скарбницю української культури.

На мозаїчному панно «Тарас Григорович Шевченко» (1968) поета зображено на тлі високої Петропавлівської фортеці, яку відділяє від нього широка смуга річки Неви. Його права рука стиснута в кулак, у виразі обличчя – непохитна рішучість і упевненість у обраному шляху.

Великого київського князя на картині «Ярослав Мудрий» (1968) показано на повний зріст із атрибутами його внеску в духовну та матеріальну скарбницю національної культури: у його руках – макет собору Святої Софії та звід законів про порядки в Новгороді («Правда Ярослава») (А.3.17). В історичному минулому постать Ярослава Мудрого з макетом собору, який він підносив Христу, уже відтворювалася на фресці західної стіни головного нефу Софії Київської (XI ст., стіна з фрескою не збереглася) [9, с. 68–70]. Таке зображення відповідало традиціям і канонам церковних обрядів: зокрема, на мозаїці собору Св. Софії в Константинополі імператор Юстиніан підносив макет побудованого ним собору Богоматері (I ст.) [196] або Феодор Метохит – Христу макет заснованого ним храму Христа на мозаїці церкви монастиря Кахріє Джамі (XIV ст.) [195].

На мозаїчному панно Г. Синиці Ярослав Мудрий стоїть не перед Богом, а перед своїм народом – як мудрий батько, захисник і вчитель. Земля, на якій він стоїть, – рідна, яку він захищав й передав нащадкам у спадок. Непорушність постаті на золотавому тлі, площинність зображення із чітким лінійним ритмом складок і орнаментів одягу, неширока смуга землі із квітами – усе це нагадує іконні або мозаїчні образи раннього візантійського мистецтва, зокрема, мозаїчне зображення Юстиніана з дарами в церкві Сан-Віталє в Равенні (VI ст.) [181].

Художній образ київського князя у творі Г. Синиці сповнено величної урочистості та піднесеності.

Заквітчана українська земля – важливий компонент монументальних творів митця. Квіти в мозаїках – це завжди «Синицині» квіти, їх одразу можна впізнати за певною побудовою, забарвленням, вони часто зображені в обрамленні гострокутного зеленого листа чітких контурів, подібних до «листа» із ткацтва Західного Поділля [144, с. 185]. Квіти на мозаїках майстра, як і в орнаментиці українського народного мистецтва, не мають натуралістичної подібності, чітких ботанічних ознак. Їхні форми – це варіанти зображень на теми «маку», «ромашки», «тюльпана» тощо. Різнобарвні, із ускладненою побудовою, мальовничі квіти художника «прийшли» з українських вишивок, розписів на скринях XVII–XVIII століть – епохи українського бароко [142, №№: 1, 7, 14, 31, 32]. Демократичність цього стилю, життєрадісний декоративізм форм розкрив широту і безпосередність почуттів, піднесено-патетичне відчуття прекрасного в сприйнятті українського народу.

Квіти-роzetки, квіти-лотоси різної складності побудов завжди наявні в образній та композиційній структурі художніх образів мозаїчних панно, перебувають із ними в гармонійній єдності. Так, на панно «Ярослав Мудрий» невибагливі, простого малюнка квіти контрастом своїх форм увиразнюють багато орнаментовані шати одягу князя, а їх геометрично конструктивний малюнок сприймається в єдності з лінійним ритмом зображення складок, орнаментів одягу. Навпаки, у мозаїці «Нестор-літописець» (1970) великі, яскраві, різнобарвні квіти вибагливої, здебільшого округлої форми, є одним із основних декоративних акцентів і, разом із яскравим світло-коричневим тлом, контрастують із темним чернечим одягом літописця, створюючи гармонійно врівноважений колорит твору (А.3.18). На великому мозаїчному панно «Волхви» (1989) квіти – важлива складова художнього образу: завітчана земля уособлює Батьківщину, українську землю, на яку вказують волхви із закликом захищати та берегти її. У мозаїці «Боян» (1969) буйні, рясні квіти на землі натхненною піснею народного музиканта перетворюються на невагомі пелюстки-метелики, що звуками

української мелодії летять по всій країні (А.3.19). Часто квіти посилюють, уточнюють художній задум твору: синього кольору квіти на панно «Половецькі мадонни» (1974) указують на нічну пору дійства, а нахилені до землі квіти на мозаїці «Поєдинок» (1970), що підкорюються силовим і повітряним хвилям, підсилюють враження надзвичайного напруження двобою богатиря із гігантським туром.

Виразна декоративність пишнobarвних квітів вилилась у потужну симфонію краси у флоромозаїках, виконаних Г. Синицею у співпраці з Н. Козловою, його дружиною, на замовлення дирекції металургійного заводу «Криворіжсталь» для оздоблення інтер'єру їдальні СПЦ-2 (сортопрокатного цеху № 2) у 1972 році (Б.3.8). Ці твори, що вважалися загубленими, виявила автор дослідження у фондах приватного музею підприємства ПАТ «АрселорМіттал Кривий Ріг», і їх згодом повернуто громадськості Кривого Рогу. Митці виконали шість великих панно: «Ранок» (2,03x1,90), «Полудень» (2,03x1,90), «Вечір» (2,03x1,90), «Яблуневий цвіт» (2,03x1,35), «Український вінок» (2,03x1,35), «Літо» (2,03x1,35). На стінах їдальні розквітли дивовижні квіти, закружляли фантастичні птахи – робітників після пилу й бруду заводських цехів зустрічало барвисте свято кольору, чистоти та краси (Б.3.9). У своєму задумі Г. Синиця спирався на традиційне оформлення української хати: прикрашена стінописами, оздоблена вишитими рушниками, килимами, вона давала натхнення, змогу відновлювати сили людям.

Панно «Ранок», «Полудень» і «Вечір» об'єднано в серію зображеннями птахів, які уособлювали різні періоди доби. Два птахи обабіч великої квітки у вазоні вітають сонце на мозаїці «Ранок» (А.3.20), на панно «Полудень» птахи кружляють серед квіток навколо згасаючого світила (А.3.21), а на панно «Вечір» вони прощаються із сонцем, що посиляє останні промені (А.3.22). Мотив птахів на дереві життя є одним із найулюбленіших мотивів у українському народному мистецтві, зокрема, в наддніпрянських вишиваних рушниках [143, с. 546]. Гарні, синього забарвлення птахи з декоративно стилізованим малюнком на мозаїчних панно своїми розмірами, пропорціями та формами нагадують павичів із мозаїк церкви монастиря Хора (Кахріє Джамі, XIV ст.) [187, с. 74] або райських птахів із

розпису притвору Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (XVIII ст.) [169, с. 135]. У давньохристиянській традиції павичі символізували рай, вічне життя і райську насолоду. На мозаїках Г. Синиці вони красою й довершеністю форм, розмаїттям орнаментальних прикрас (султанами вигадливих форм), різнобарвними геометризкованими орнаментами на крилах і хвостах створювали в приміщенні атмосферу свята.

У мозаїках квіткової серії («Яблуневий цвіт», «Літо») відображено традиції українських стінописів із зображеннями квітів у вазонах. Мозаїка «Український вінок» теж походить із традиційного настінного розпису із зображенням вінка між вікнами зовнішньої стіни хати [168, с. 1]. Великі яскраві квіти у вазонах із зеленим листям і паростками, багатством пуп'янків, бруньок відтворили «дерево життя» – поширений мотив, який у слов'янській міфології відображав уявлення про побудову світу, втілював безсмертя та родючість [144, с. 181]. Традиційні композиції панно «Яблуневий цвіт» (А.3.23) та «Літо» (А.3.24) вдало доповнювала динамічна побудова «Українського вінка» з кружлянням заплетених у коло квітів і трав (А.3.25).

Домінантна роль у створенні яскравої декоративності мозаїк належить колориту: біло-рожевих кольорів квіти зображено на пронизливо холодному синьо-блакитному тлі («Літо», «Яблуневий цвіт»), на гарячому червоному тлі – вінок із коричневих, зелених, синіх трав і квітів («Український вінок»). Засобами природних матеріалів: смужками дерева, очерету, соломи – майстер виклав гілки, контури квітів, елементи складно побудованих орнаментів. Значно ускладнено мозаїчний набір у серії «птахів»: контури, орнаменти на павичах викладено плодами каштанів та вишні, тло набране елементами природних матеріалів натуральних золотистих кольорів. Мальовничі декоративні панно із зображеннями дивовижних синіх птахів, яскравих пишних квітів на білих стінах приміщення викликали приємні враження та піднесений настрій. Окрім мозаїк, інтер'єр їдальні був прикрашений розписом, який, на жаль, не зберігся. Мозаїчні панно Г. Синиці стали першим прикладом застосування флоромозаїк, створених на основі традиційного українського мистецтва, для оздоблення інтер'єру



заводського приміщення. Стародавні обрядові, християнські символи та обереги, краса народного мистецтва увійшли в сьогоднішнє – в атмосферу промислового міста, щоб стати важливою складовою духовного світу сучасної людини [102].

Панно в техніці флоромозаїки, як і в інших видах мистецтв, – це передусім демонстрація майстерності виконання твору. Мозаїка в інтер'єрі сприймається не лише здалека, є можливість зблизька роздивитись окремі фрагменти зображення, деталі мозаїчної кладки. Г. Синиця відповідально і високопрофесійно підходив до техніки виконання мозаїчних панно. Процес створення однієї флоромозаїки тривав у нього від двох до трьох років (Б.3.10). У жодній мозаїчній картині художник не повторювався, добираючи щоразу нову палітру природних елементів. Матеріал, необхідний для твору, заздалегідь збирався, висушувався, потім проходив обробку. Підготовку плодів дерев, що потребували розрізу навпіл, виготовлення смуг дерева та планок із кісток тварин майстер виконував на невеликому верстаті, що стояв у нього в майстерні. Кожна деталь ретельно обточувалася, шліфувалася, добиралася за кольором і розміром. На мозаїчних панно Г. Синиці кладка смуг, наприклад, із кісточок вишні, видається здалеку фактурною живописною поверхнею, а при наближеному розгляданні може здивувати рівномірність і бездоганність набору кісточок – різних за розмірами й кольором у природі й однакових у руках майстра (Б.3.11).

Г. Синиця винайшов склад клейкої маси, що поєднувала властивості клею й пасти (узяті в певних пропорціях бджолиний віск, каніфоль, смола, скипидар тощо). Адже елементи мозаїки втоплювалися в пасту на поверхні площини плити, не заглиблюючись у неї. Ця технологія була подібною до роботи зі смальтою, що закріплювалась у цементі на поверхні стіни. Унікальність мозаїчних панно Г. Синиці виявилась у часі: через багато десятків років вони зберегли всі свої властивості – мозаїчна кладка й досі залишається неушкодженою, вдало обрана техніка живопису, темпера, випромінює стійкий насичений колір, природні матеріали так само ясні й упізнавані, як і при створенні.

Художник за своє творче життя створив двадцять дев'ять флоромозаїк, проте не всі ці панно можна віднести до монументальних творів, які відзначаються,

передусім, утіленням піднесених, величних, загальнозначущих тем та ідей [98]. Водночас із величними, митець у техніці флоромозаїки звертався й до ліричних тем, пов'язаних із світом особистих почуттів і думок: «Автопортрет. Лавра» (1976), «Зупиніться, роки» (1981), «Лада» (1972). Вишукано виразні, створені в монументальній техніці, вони за характером образів – станкові. Г. Синиця, який дуже добре відчував специфіку монументального, у листі до художника Г. Марченка розповів про свої роздуми в процесі роботи над мозаїкою «Хортиця» (1972): «Над «Хортицею» я став працювати «со страшной силой», ця річ мене турбує, чи буде це мистецтво, чи ні, я сам в цих догадках путаюсь, і в перший раз я в своїй роботі невпевнений. Кожна робота, це пошук невідомого, але це невідоме знаходиться більш менш спокійно, а тут я на роздоріжжі. Основний її недолік – вона не монументальна, вирішення схиляється скоріше до станкового характеру, а флоромозаїці, цьому матеріалу притаманна монументальна мова» (В.3.6).

Монументальність, як властивість художнього образу, споріднена з естетичною категорією піднесеного, може бути притаманна різним творам. Навіть невелика картина здатна викликати в глядача почуття величі, уявлення про грандіозне або героїчне, адже сутність монументального полягає в значущості змісту представлених образів або в глибоких почуттях, які вони викликають. Ознаки монументальності виявляються за допомогою специфічної культури та обробки форм. Проте існує ще одна, найважливіша складова – здатність самого творця відчувати емоції великої сили та вміти втілювати їх у образи глибокого змісту, віднаходячи для цього відповідне виразне пластичне рішення.

Ця здатність була притаманна Г. Синиці – художникові непересічної життєвої та творчої енергії, філософу, теоретику. Художні образи його картин: «Байда», «Поєдинок», «Прометей», «Кожум'яка-переможець» сповнено величезної внутрішньої енергії, духовної сили. Герої творів – це люди високих моральних ідеалів, борці за свободу та щастя народу. Митець на своїх полотнах часто зображав гранично напружені, кульмінаційні моменти: зіткнення ворожих сил (Кожум'яка-переможець), трагічні події війни («Бабин Яр»), тріумф ідей («Прометей»). Глибину, драматизм художніх образів майстер утілював не тільки

через безпосереднє зображення напруженого конфлікту, внутрішню емоційну насиченість образів, а й через виразні колористичні вирішення та нестандартні композиційні побудови. Робота над монументальними творами була для Г. Синиці не тільки програмою створення монументального за формою національного мистецтва, а й внутрішньою потребою, властивістю його творчого методу усвідомлення дійсності, мислення як художника. Г. Синиця завжди стверджував: «Головна моя лінія в мистецтві – монументалізм» [93].

На думку митця, ознакою монументальності в мистецтві є «не розміри, а філософський зміст» [70, с. 12]. Прикладом філософського осмислення історичної, архітектурної пам'ятки XII століття – Кирилівської церкви є картина «Скам'янілий час» (1968) (А.3.26). Центральне місце на полотні посідає біла велична споруда церкви на тлі вечірнього темно-синього неба, осяяна золотом осіннього листя дерев, гарячими відблисками призахідного сонця на віконному склі. До неї, як до джерела істини, йде стежиною жінка з простягнутими руками. Картина вертикального формату умовно поділена на дві протилежні за колоритом частини: буденну зеленувато-вохристу нижню і святково-піднесену верхню. Образ жінки, яка підіймається вгору, символізує шлях із повсякденності до «храму» – до чистоти задумів, духовної досконалості. Контрасти кольорів, форм, стилістична єдність усіх частин допомагають утілити художній образ, розкрити тему збереження унікальної пам'ятки української культури як необхідну першооснову духовності нації [86].

Темі пам'яті, культурної та історичної спадщини народу художник присвятив картину «Закам'янілий час» (1964), у якій засобами кольору, завдяки наданню йому рис символічності й експресивної виразності розкрив унікальність історичної будівлі (А.3.27). Твір присвячено архітектурному творінню С. Ковніра – кріпосного майстра, який став геніальним будівничим Києво-Печерської лаври на початку XVIII століття. Г. Синиця завжди захоплювався дивовижною долею майстра-самоука і його Ковнірівський корпус неодноразово зображено в творах художника. У чудовій акварелі «Кріпосний архітектор Степан Ковнір – кам'яних справ майстер» (1953) він зобразив споруду, зруйновану під час війни. Після

реставрації будівлі Г. Синиця у 1963 році написав велику живописну картину «Творіння Ковніра». Проте найдосконалішою роботою майстра вважається твір «Закам'янілий час» (1964). У ній художник переосмислив архітектурний образ, надавши йому позачасових рис, позбавивши буденності й звичності, а назвою «Закам'янілий час» наголосив на символічному трактуванні образу. Своєрідність цієї історичної архітектурної пам'ятки в тому, що С. Ковнір зумів поєднати декілька споруд, побудованих у різних роках, у один корпус. Прикметно, що світські будівлі (хлібопекарня, книжкова крамниця), побудовані за зразком середньовічної кам'яниці, майстер прикрасив такими самими фронтонами, що й величний Успенський собор. Це поєднання світського й церковного, буденного і духовного надало твору глибокої змістовності.

На картині барокова химерність форм фронтонів урівноважується чистими площинами стін, суворістю вертикальних пілястрів. Г. Синиця зображує корпус фронтально, без акцентування центру, нагадуючи цим принцип побудови фризових композицій. Рівномірно, подібно до хвиль, розташовано фронти будівлі. Так само ритмічно, парами, зображено позбавлені листя осінні дерева на першому плані. Їхні безсило опущені гілки своїми нахилами суголосні вигинам барокових фронтонів. Мереживо тонких гілок, повторюючи вигадливий золотистий ажур різьблення фронтонів, контрастує зі щільною монолітністю даху й стін. Ніщо не порушує величного спокою й розміреного руху часу, втіленого в цьому вічному ритмі.

Колорит картини надзвичайно вишуканий, гармонійний. Білу Ковнірівську будівлю художник «одягає» в чепурні шати: теплий помаранчевий колір стін контрастує з бузковими пілястрами, лиштвами вікон; світло-коричневий колір хлібопекарні повторюється в ошатному карнизі. У картині художник живописними засобами поєднує матеріальне із духовним, вічне – із швидкоплинним, відображає перехід від земного до вищого, небесного. Насичений багряний колір опалого листя в нижній частині картини через вузьку смужку темної зелені кущів з'єднується зі світлішим кольором стін і пілястрів. Вище карниза майже зникають теплі кольори, лише тонкий золотистий в'юнкий

орнамент на фронтонах нагадує про тепло землі. Світлий зелено-блакитний колір даху, прозорість сіро-блакитного неба – це вже світ високого, духовного, вічного. Зображені темні високі дерева, що перетинають усю площину картини, об'єднують гарячу нижню зону з верхньою холодною в єдине ціле, сполучаючи світ землі із простором неба. Г. Синиця, зберігаючи створений генієм Ковніра гармонійний, світлий, святковий архітектурний образ корпусу, засобами живопису перетворив його на монументально-декоративний. Водночас він зберіг відчуття урочистості, збагатив образ символікою зупиненого часу.

Картина «Руїни Успенського собору», написана в техніці акварелі 1990 року, за композиційною та колористичною побудовою зовнішньо нагадує «Закам'янілий час» (А.3.28). Проте в цьому творі художник значно посилив риси умовності часу, а експресія кольору набула надзвичайної активності, стала одним із головних засобів утілення художнього образу. Тема збереження найсвятішого, духовного ніби впливає із теми пам'яті. Так символічно художник трактує поділ на плани в умовному просторі картини. Перший план, чітко відокремлений від наступного певним проміжком на зразок зсуву часу, – наше сьогоднішнє реальне життя: тонкі високі темні дерева стоять на землі, вкритій пожухлим осіннім листям. Наступний план – царина минулого: вчинене зло – руїни будівель Києво-Печерської лаври та понівеченого Успенського собору із відкритими напоказ сакральними образами святих на стінах нефів. Написані в бляклих тонах, вони вже належать людській пам'яті. За ними, на тлі полум'я пожежі, височіють небесно-блакитні, як далеке марево, священні пам'ятки: Велика дзвіниця, фронтон Ковнірівського корпусу, башта Успенського собору. Ці споруди в реальності розташовані далеко одна від одної, проте художник умовно зблизив їх у просторі картини. Просторові зміщення, часові співвідношення доповнилися трансформацією кольору: від буденного сьогоднішнього дня через спогад про минуле злодіяння – до світлого образу небесної благодаті в полум'ї людської пам'яті. Сухі дерева гілками-руками ніби тягнуться до уламків собору, сумуючи за загиблою святинєю, витягуються вгору до язиків полум'я, немов у бажанні спинити його.

Ця трагедія, що відбулася під час війни 1941–1945 років, ніколи не повинна повторитися. Про це нагадував вісімдесятирічний художник, у якого на все життя закарбувався в пам'яті жах від вигляду зруйнованих святинь майже п'ятдесят років тому. Відчуття незворотності скоєного він намагався донести людям у своєму творі.

До кінця свого життя Г. Синиця був у невпинному пошуку, творчому розвитку: звертався до тем, які ніколи не розкривалися в офіційному мистецтві: голодомору в Україні («1933 рік», 1988), політичних репресій («Вороги народу. (На Колиму)», 1996). Ця картина на виставках часто експонується під назвою «Вороги народу. (На Колимі)», що не є відповідною авторській назві за результатами авторського дослідження (А.3.29).

Глибоке усвідомлення художником подій сучасності, філософське осмислення людського життя збагатили твори останніх років новими темами, образами. Пейзажі набули рис епічних, філософсько-історичних картин («Подих минулого», 1985, «Полум'яна осінь», 1987). Живописні портрети з розширенням змістовності стали портретами-картинами («Автопортрет. Лавра», 1974, «Автопортрет. Зупиніться, роки», 1975), а графічні – із збільшенням розмірів, залученням живописних технік, поглибленням просторовості перетворилися на повноцінні станкові твори («Портрет художника Тоцького», 1982, «Портрет Надії», 1992) [83].

Масштабність мислення, потужна експресія почуттів, філософське усвідомлення подій минулого й сьогодення життя, їх утілення в довершеній сучасній художній формі є головними характеристиками монументального живопису митця.

Творчість Г. Синиці здобула довгоочікуване визнання лише із проголошенням незалежності України. Після широкомасштабної персональної виставки 1987 року в Кривому Розі пройшли виставки творів митця в Києві в Українському Домі, Музеї Тараса Шевченка, залах Київського політехнічного університету (1989–1992). Г. Синиця був ушанований Державною премією ім. Т. Г. Шевченка (1992)

(Б.3.12), його прийняли до Спілки художників України (1992) (Б.3.13), йому було присвоєно звання «Заслужений художник України» (1996) (Б.3.14).

У листі до Президента України Г. Синиця, висловлюючи подяку за високу нагороду – присудження Шевченківської премії, зазначив: «Вшанування мого доробку є вшануванням і визнанням цілого напрямку монументального мистецтва, є свідченням того, що Україна є справді незалежною, вільною, самостійною державою» [145, с. 15].

### 3. 4. «Образні» абстракції

Г. Синиця наприкінці 1970-х років звернувся до абстрактної творчості. Його ставлення до абстракції як до актуальної форми образотворчої діяльності було в руслі мистецьких пошуків українських художників, яких приваблювало відкриття в живопису нових духовних можливостей, просторових і пластичних закономірностей.

Загальною особливістю абстракціонізму (від лат. *Abstractus* – віддалений) є його «принципова відстороненість від зображення чи відтворення явищ і предметів зовнішнього світу» [41, с. 7]. Проте в Г. Синиці був свій погляд на цю форму мистецької творчості. На його переконання: «Сучасне мистецтво без абстрактного мислення неможливе. Майбутнє якраз саме за таким мистецтвом, яке включає так звану образну абстракцію, тобто абстракцію, яка має відповідний зміст. Художник повинен давати глядачу саме те, що він повинен там бачити» [159, с. 8]. Митець уважав, що важливі на сьогодні філософські питання буття людини, його усвідомлення цього світу втілюються саме засобами абстрактного мистецтва. Видатний абстракціоніст Пауль Клеє також стверджував, що мистецтво «не передає тільки видиме, а робить видимим таємно осягнуте» [194, с. 28].

Витоки абстрактної творчості Г. Синиця вбачав у народному мистецтві – українському орнаменті, мальовках, писанках: «Народне мислення завжди було абстрактне, хоч воно ніколи не одривалося від життя та праці, а завжди виходило з цього. Абстракція у творах народних майстрів виступає як композиційний та образний зміст, як складова художнього мислення» [70, с. 12]. Цю думку підтверджував і німецький філософ В. Воррінгер, який зазначав, що «тяжіння до абстракції є початком будь-якого мистецтва, а в деяких народів на високому рівні культури залишається провідною тенденцією» [180, с. 17].

Сучасна місія художника, на думку Г. Синиці, – не втілювати особистий, індивідуальний світ, а бути очима свого народу, розкривати теми, що хвилюють багатьох людей: «Художник відтворює світ у кольорових образах – не тільки свій,



а й світ людських душ, які сприймають цей світ! Тому що художник – це очі не тільки свої, але і очі людей і їх душі. Він відтворює їх радощі, горе» [199, с. 97].

Абстракції митця завжди програмні – назва влучно відтворює їхній зміст. Теми, які розкриваються у творах, – це світ людських почуттів («Радість», 1981, «Очі завидючі», 1981), проблеми сучасності («Боротьба», 1977, «Лихоліття», 1987, «XX століття», 1995), освоєння космічного простору («У Всесвіт», 1987), філософські питання життя, вічності матерії («Нема початку, нема краю», 1983, «Безупинний рух», 1989).

Абстрактна творчість Г. Синиці має як споріднені риси, так і відмінності від творчого доробку засновників абстракціонізму, його співвітчизників – К. Малевича та В. Кандінського. Його абстрактне мистецтво формально і змістовно зумовлене світоглядними та художніми поглядами митця, реаліями українського мистецтва 1970–1980-х років.

Шлях Г. Синиці до визначення першооснов художньої форми дещо нагадував творчий шлях К. Малевича. Г. Синиця дійшов висновку, що «народне мистецтво – першоджерело художньої форми», пройшовши роки навчання у неоімпресіоніста М. Гершенфельда, бойчукістів М. Рокицького та І. Падалки в КХІ, співпрацю з народними художниками. На його думку, народне мистецтво «існувало з давніх-давен, передавало традиції з покоління у покоління, впливу вищих мистецьких закладів не зазнавало, бо вони, ті школи, заявили про себе лише від часів Петра І. Скіфський «звіриний стиль» – оце воно, оте справжнє народне. Ми, слов'яни, його спадкоємці. Із прийняттям християнства на Русі почався наступ і на народне мистецтво. Бороди висмикували не тільки волхвам, а й художникам. Візантійський стиль утверджувався на віки, народне мистецтво пішло в глибини людності, у його товщу – там і залишилося, звідси дійшло до нас, подіявши й на візантійський канон: згадаймо лишень слов'янські типи й сюжети в російській та українській іконах. У фресках Софії Київської цей вплив яскраво виявлено в кольорі. Релігійна форма залишилась, античний одяг збережено, а колір – колосальна естетична категорія – прорвався! Це дивовижно!» [70, с. 12].

Важливість народного живопису для формування творчих і світоглядних засад мистецтва К. Малевича також не була випадковою. Митець, який із дитинства формувався як художник у тісному співіснуванні з народною культурою, згадував: «Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селяни розписи і допомагав їм вимащувати глиною підлоги в хаті та робити візерунки на грубі» [185, с. 29]. Пізніше, по роках навчання реалістичного живопису в Москві, на К. Малевича надзвичайно сильне враження справили ікони: «Я в них відчув щось рідне і чудове. У них для мене явився увесь руський народ зі всією його емоційною творчістю. Я відчув якийсь зв'язок селянського мистецтва з іконним, іконописне мистецтво – вищої форми культури селянського мистецтва. І колорит, і відношення живописця. Усі точки зору на природу і натуралізм передвижників [мною] були спростовані тим, що іконописці, які досягли великої майстерності й техніки, передавали зміст у антианатомічній правді, поза перспективою повітряною і лінійною. Колір і форма були ними створені на суто емоційному сприйнятті теми» [185, с. 38].

Аналізуючи свій шлях у мистецтві, К. Малевич доходить висновку, що «для живописця головним збудником завжди є єдина живописна якість. Це його щира культура, а усе інше є привнесеним, є тим, що йому пропонують оформити. Дійсність для мене стала не тим явищем, яке потрібно достеменно передати, але явищем суто живописним» [185, с. 43]. Подібні до цього і міркування Г. Синиці: «Народне [мистецтво] весь час у розвитку, напрочуд радісне, життєствердне, демократичне, діалектичне. Якщо колір не створює образу, якщо він не характеристика – то він фарба. Фарба! Пригадаймо передвижників: у них колір один – і на весіллях, і на похоронах. Й щодо форми. Якщо в тональній мові прочитуємо сюжет і чуємо обивательське «як у природі», то в народній вслухаємось у мистецький зміст» [70, с. 12]. К. Малевич теж визнавав: «Колір є тим, чим живе живописець: отже, він є головним» [189, с. 130].

Г. Синиці були близькими твердження іншого видатного митця, В. Кандінського, про те, що мистецтво є потужним чинником, що визначає духовне життя людини і що «кожне мистецтво оперує притаманними йому

силами, які не можуть бути замінені силами іншого» [184, с. 39]. У царині живопису в абстрактному значенні – це колір і форма. Для В. Кандинського, як і для К. Малевича, теж визначальним є колір: «Психічна сила кольору, яка викликає духовну вібрацію, стає тим шляхом, на якому колір досягає душі» [184, с. 45].

У визначенні конструкції форм позиції засновників абстракціонізму були різними. К. Малевич стверджував, що «художник може бути творцем лише тоді, коли форми його картин не мають нічого спільного з натурою» [189, с. 122]. В. Кандинський у питанні: чи потрібно взагалі відмовлятися від предметного і виявляти тільки чисто абстрактне, дав відповідь: «Подібно до того, як кожне вимовлене слово (дерево, небо, людина) пробуджує внутрішню вібрацію, так само – і кожний образно зображений предмет. Позбавити себе цієї можливості викликати вібрацію означало б зменшити арсенал своїх засобів вираження» [184, с. 61].

Г. Синиці були близькими міркування В. Кандинського щодо фізичного та психічного впливу кольору на людину, а особливо його визнання важливості сприйняття кольору через асоціації: «Імовірно, що одне психічне потрясіння через асоціацію викликає інше, відповідне йому. Наприклад, червоний колір може викликати духовну вібрацію, подібну до полум'я, оскільки червоний колір – це колір полум'я» [184, с. 46].

В «образних» абстракціях Г. Синиці саме асоціативні форми, колорит, малюнок, що відображають зв'язки реального, чуттєвого світу, втілюють зміст творів. Найпоширеніші геометричні форми в абстракціях митця – це кола, спіралі, кільця, півкола, овали, – тобто ті, що нагадують природні форми.

Логіка розвитку абстрактних форм у засновників абстракціонізму й у абстрактній творчості Г. Синиці є протилежною. К. Малевич ішов шляхом трансформації різноманітних форм до «нуля форм» («Чорного квадрата»): від примітивізму через кубофутуризм і алогічність форм. В. Кандинський – від експресіонізму і, з поступовим спрощенням форм у кольорові плями та лінії, – до створення абстрактних композицій із відсутнім зв'язком із реальністю.

Шлях Г. Синиці в абстрактному мистецтві у контексті еволюції форм був іншим. Митець, розпочавши із застосування найпростіших геометричних форм у абстракціях «Боротьба» (1977) і «Сполох» (1977), поступово розширив і поглибив асоціативні ряди в подальших творах, увівши складні геометричні форми, наближені до реальних: зігнуті, немов від вітру, форми-віти – у «Доле моя» (1981), крила – в «Лихолітті» (1987), форми-ракети – «У Всесвіт» (1987).

Простір у своїх абстракціях Г. Синиця, як і метри абстракціонізму, трактував як нескінченність, що має абсолютний, космічний характер. Але, якщо в творах К. Малевича найпростіші геометричні форми (квадрат, хрест, прямокутник) вільно розташовані у просторі картини й своїм локальним забарвленням протиставлені світлому тлу («Супрематична композиція», 1915) [188, с. 134], то в абстракціях Г. Синиці контрасти форм і кольорів тісно взаємодіють між собою. Цьому сприяє те, що у творах Г. Синиці композиційний центр, утворений згрупуванням невеликих різноманітних форм у одну велику форму, розташований завжди на передньому плані й максимально наближений до глядача. Це відповідало його мисленню художника-монументаліста на протигагу абстрактним творах В. Кандінського, у яких домінування середнього і дальнього планів у поєднанні з точкою зору «згори» робило позицію глядача нескінченно віддаленою («Імпровізація 30», 1913) [188, с. 128].

Г. Синиця майже завжди оперував кольоровими формами із чітко окресленими контурами. Для його перших абстрактних творів 1970-х років характерна деяка матеріальність геометричних у своїй основі форм. Кольори – чисті, насичені, контрастні: «Передзвони» (1976), «Боротьба» (1977), «Сполох» (1977). Палітра образотворчих засобів художника поступово розширюється: з'являється тонова різноманітність, контрасти створюються поєднаннями великих форм із тонкими лініями, рухом спіралей, кіл навколо плям одного тону. Композиції збагачуються фризоподібними побудовами: «Радість» (1981), «Очі завидющі» (1981).

Абстракції Г. Синиці завжди насичені динамікою в різних формах утілення. Панування основної форми на першому плані робить можливим розвиток дії в

глибину, у царину другого й третього планів: у творах 1970-х років – це протиставлення та заступання площин, видозміни їхніх форм (видовження, перетин). Для творів 1980-х років є характерним широке використання форми спіралі, що сама втілює розвиток («Безупинний рух», 1989, «Нема початку, нема краю», 1983) та її протиставлення із прямими лініями променів тла. Важливу роль у виявленні руху мають комбінації ритмічних і метричних елементів, збільшення або зменшення інтервалів між формами. Поступово, з урізноманітненням виявів руху, ускладнюються і форми – вони набувають предметної фігуративності («Лихоліття», 1987, «XX століття», 1995), із двовимірності переходять у тривимірність. Один із останніх абстрактних творів Г. Синиці, створений засобами флоромозаїки «Політ» (1992) – це вже повернення до фігуративу, але на зовсім іншому рівні: у наданні абстрактній формі (подоба зігнутих крил) властивостей реального предмета – об'єму, матеріальної рукотворності, предметного забарвлення.

Вирішальним для «образних» абстракцій Г. Синиці у визначенні їх змісту є колорит, побудований на контрастах теплих і холодних, світлих і темних кольорів. Таку побудову майстер називав «діалектикою кольору», зумовлюючи цим розвиток, взаємовплив кольорів, тобто втілення принципів розробленої ним теорії колористичного живопису. В абстрактному мистецтві, як мистецтві за своєю суттю формальному, найвищою мірою й найвиразніше виявилися формальні ознаки теорії колористичного живопису Г. Синиці в «наочному вигляді».

Як і К. Малевич, художник використовував чисті кольори без тонових переходів, що в поєднанні із чіткими лаконічними формами надавали творам композиційної визначеності і ємності. В. Кандинський був вільнішим у своєму трактуванні кольору: існуючи поза прив'язкою до предметів і форм, колір часто в його творах являв собою стихію плям і ліній: «Композиція № 7», 1913 [186, с. 242]. Майстер створював колорит на основі контрастів теплого і холодного, світлого і темного, блідого і яскравого або робив його майже монохромним: «Сіро-блакитне», 1925 [197]. Визначаючи у своїй колористичній концепції спроможність кольорів по-різному впливати на сприйняття людини,

В. Кандінський надавав перевагу тональним відтінкам, які, на його думку, можуть збуджувати в душі глядача значно тонші «вібрації», ніж локальні кольори. Позиція Г. Синиці в цьому питанні однозначна: в основі його творчості народне сприйняття кольору – локально-насичене.

Більшість абстракцій митця виконано темперою на папері, проте художник використовував і техніку аплікації («Вогняна квітка», 1972, «Радість», 1981) і флоромозаїки («Політ», 1992).

Однією з перших абстракцій художника є «Боротьба» 1977 року (А.3.30). Незважаючи на невеликі розміри, вона викликає відчуття монументального твору. Хвилювання, зіткнення протилежних почуттів, думок у свідомості людини, її внутрішню боротьбу добра зі злом Г. Синиця відобразив максимально виразними формальними виражальними засобами в єдиній складній побудові: протиставленням форм (округлих до гострокутних) і кольорів (світлих до темних, теплих до холодних). Велика форма, що займає майже всю площину картини, перебуває у постійній динаміці: вихор світлих і темних синіх смуг і півкіл, виходячи з життєдайного жовтого кола, піднімається вгору до утворення великої світло-блакитної сфери, яку гострокутні, майже чорні форми пронизують наскрізь. Як емоційний відгомін цієї боротьби побудову обрамляють смуги гарячого червоного кольору. Г. Синиця для підсилення враження протистояння, боротьби використав у зворотному вигляді («інверсійно») хроматичні та ахроматичні кольори, зображуючи побудову тональними відтінками синього кольору (від світло-блакитного до насиченого темно-синього) не на нейтральному сірому, а на багатоколірному тлі, створеному з гострокутних променів. Уламки холодних жовтих, синіх, пригаслих червоних, бордових променів, зображених методом заступання, створюють уявлення неглибокого простору. Композиція твору стійка, емоційно насичена.

1977 року було також написано картину «Сполох», яка має ще одну назву – «Моє дитинство» (А.3.31). Для неї характерні різноманітні форми, розширено й кольорову палітру. Якщо пригадати, що роки дитинства Г. Синиці припали на драматичний період Першої світової війни, революцій і громадянської війни, то

стає зрозумілим, чому світле коло, що нагадує сонце, закрите контрастними чорними широкими колами із палаючим вогнем усередині. Біло-блакитне півколо, що виходить із темряви, ніби сповнене життям: воно видовжується, набуваючи променеподібної форми. Ця контрастна за кольором побудова з округлими формами прикриває згори трикутники зеленого, коричневого кольорів, що асоціюються з природою та квітами. Променеподібна форма знизу доповнена ритмічними рядами форм із їх поступовим збільшенням: ліворуч – посиленням відчуття динаміки коричнево-помаранчевих хвилястих смуг, праворуч – укрупненням синьо-блакитних кіл, прикріплених до головної фігури. Вертикальне утворення із спрямованими всередину формами врівноважує композицію, робить її стійкою, закінченою.

Створена у 1979 році абстракція «Передзвони» приваблює яскравою декоративністю, викликає радісні почуття (А.3.32). Засобами форм і кольору Г. Синиця створив зорове втілення звучання дзвона. Його звукові хвилі зображені як круговий рух широких червоних, помаранчевих кіл, як обертання невеликих кілець світлих кольорів, що пронизуються стрілоподібними променями. Композиція цієї картини, заснована на колоподібному відцентровому ритмі, не замкнута, має тенденцію до розширення: блакитні промені світла розлітаються вусібіч, народжені разом із кругами-хвилями у жовтій серцевині – центрі картини. Джерело звуків дзвона, втілене в яскравому жовтому колі, своїми блискавками сіро-блакитних, рожево-зелених кольорів, створює напруження, яке розриває простір зображення. Виразно прочитується темне тло простору, що йде в глибину. Характерні для твору загальна масивність форм, їхня деяка скутість у невеликому полі картини викликають відчуття нестачі свободи руху, широти простору.

Це відчуття відсутнє в наступному творі художника – абстракції 1979 року «Темрява світ покрила» (А.3.33), у якій втілено драматичний зміст. Горизонтально подовжений прямокутний формат картини створює уявлення про вселенський характер трагедії, що відбувається. Величезна чорна пляма із синім обрамленням закриває і намагається погасити жовте коло, що нагадує сонце. Вона оббиває своїми променями-щупальцями весь простір, спрямовує гострі вбивчі кінцівки на

людей-птахів. Людські постаті, схематично зображені в нижній частині центру картини, немов простягають у відчаї руки, благаючи про помилування. Поступово, з наближенням до країв формату, їхні форми змінюються: руки перетворюються на крила і вони відлітають, як птахи. Боротьбу темряви із сонячним світом художник відтворив протилежно спрямованими різноколірними кривими, що втілюють, за Кандінським, динаміку внутрішньої сили [193]. Червоні, коричневі, зелені, блакитні криві різної тональної насиченості розширюються, потоншуються у своїх формах, створюючи відчуття напруженої боротьби. Застосування кольорових контрастів, різноманітних форм та їхньої динаміки допомогло втілити трагічний зміст твору.

Абстракції митця завжди емоційно насичені, вони втілюють і драматичні, бентежні почуття («Лихоліття»), і натхненну віру в необмежені можливості людини («У Всесвіт»), і світлі почуття щастя. Абстракція «Радість» (1981) сповнена рухом, сонцем, світлом, розвитком форм: легкі сфери світлих кольорів обертаються навколо квіток-кіл насичених жовтих, блакитних кольорів, стрімко летять прозорі промені в усі сторони простору (А.3.34). Почуття радості художник утілює у різних формах виявлення: великі світлодавні квітки-сфери – це кульмінація, найвищий сплеск емоцій; найменші – зародження нових квіток зі своїми орбітами позитивної енергії; середні за розмірами квітки-роzetки з простішими побудовами – згасання почуття. Для створення цієї абстракції Г. Синиця застосував аплікацію позолоченим папером, контури декоративних квітів оздобив соломкою, що додатково прикрасило цей святковий, оптимістичний твір.

В абстракції «Нема початку, нема краю» (1983) розкривається філософська тема нескінченності простору й руху, вічності матерії (А.3.35). У центрі на полотні – об'ємне, трохи нахилене темно-синє кільце стрічкоподібних смуг, у якому згустки дрібних смуг-спіралей випрямляються, переплітаються, щоб незабаром знову закрутитися дрібними кільцями. Це найбільша, найскладніша за формою й найтемніша за світлосилою пляма в композиції. Своєю побудовою вона нагадує так звану «стрічку Мебіуса» – унікальну фігуру лише з однією поверхнею



та відсутністю початку відліку, що робить її безперервним об'єктом [182]. Відома ще в античності, вона символізувала вічність, неухильність змін часів року: так, зокрема, було зображено бога вічного часу Айона в небесному поясі екліптики на мозаїці з римської вілли в Сентинумі III століття н. е. [183]. Для демонстрації різних видимих сторін скручуваної стрічки Г. Синиця використав протилежні форми: ритмічні ряди витягнутих округлих смуг і півкіл зліва і, противагою до них, – гострокутні трикутні справа. Побудова, що має ознаки об'єму, домінує над іншими формами й накриває собою найсвітлішу пляму – біло-жовте коло. Воно визначає композиційний центр, найбільшу емоційну напругу дії. Різноманітні спіралі, овали, що відходять від центру, ритмічно чергуються у своєму русі із зеленими, коричневими смугами. Холодним кольорам протиставлено півкола червоного, які своїм теплом і внутрішньою експресією немов вдихають життя в бездушний початок світобудови. Далекий план стрімко пронизують у різних напрямках широкі стрічки блакитно-зелених променів, створюючи враження безмежності простору. Різноманітність динамічних форм, контрасти кольорів у своїй єдності розкрили ідею твору – вічність руху як джерело життя [85].

Абстракція «Безупинний рух» (1989) приваблює вишуканістю малюнку, бездоганністю форм (А.3.36). Контрасти форм і кольорів доведено до найвищої міри виявлення. Художник зобразив рух у вигляді сірої стрічки, яка бере початок у верхній частині картини поза її площиною і, закручуючись вузлами, змінює своє забарвлення на темно-синій, чорний, блакитний кольори. Оминаючи на своєму шляху гострі червоні стріли, обертаючись навколо центральної блискавки-стріли, вона знову виходить за межі формату внизу. У центрі, збагачуючись ритмічними рядами хвилястих ліній, дуг, урізноманітнюючи своє кольорове забарвлення, стрічка набирає швидкості, створюючи зону найвищого напруження – біле розпечене півколо, яке знову й знову народжує нову енергію, нові світи. Ніщо не в змозі зупинити цей безперервний рух матерії, що сягає глибин космосу.

Твір «XX століття» написано 1995 року, коли художнику було вже 87 років, проте абстракція вкрай емоційна, з потужною силою впливу на глядача (А.3.37). XX століття – це епоха науково-технічної революції, яка кардинально змінила

розуміння людиною навколишнього світу: вона відчула свою незахищеність перед його загрозами.

Головним виражальним засобом твору є надзвичайно насичений червоний колір, що, як вогонь, полум'яніє у формі, що нагадує казан. Інтенсивна гаряча пляма з поступовим ритмом відцентрових темно-червоних кіл символізує ядерну енергію, яку випромінюють розпечені промені. Ця потужна сила здатна нести не тільки добро, а й небезпеку людям: із червоної лави в місці розлому – подібі відкинутих дверей чорнобильського саркофага – звільняється ядерна енергія із зловісною смертельною тінню. Цей твір, написаний після Чорнобильської трагедії, є своєрідним попередженням людям про смертельну катастрофу, до якої може призвести їхня необачна діяльність.

Абстрактний твір «Політ» (1992) створено Г. Синицею в техніці флоромозаїки (А.3.38). Масштабне панно (87x160) допомагали викладати учні художника: Н. Лисковченко, А. Вінівітін, О. Якименко. Картина вражає монументальними формами, величезною потужністю, зосередженою в зігнутих у дуги площинах, що стрімко летять крізь холодні повітряні простори. У цьому творі по-новому Г. Синиця передає ефект руху тіла. Проблема передання руху на картинній площині завжди цікавила художника [92]. Ще під час створення ансамблю мозаїк у Донецьку в зображенні на панно «Космос» двох птахів-ракет, що летять одне одному назустріч, протилежні напрями рухів посилювали враження від їхніх швидкостей, створювали ефект польоту. У картині «Політ» відчуття руху створюється не лише внутрішньою динамікою тіла, що летить, а й тлом довкола нього.

Потрійні зігнуті площини, схожі на загострені велетенські крила, утворюють конструкцію, у якій зосереджено величезну внутрішню енергію для швидкого польоту. Г. Синиця зобразив летюче тіло з нахиленими «крилами», яке, спираючись на повітря для руху вперед, залишає після себе в просторі ланцюг повітряних вихорів. Відчуття потужної підйомної сили виникає при погляді на конструкцію згори вниз, де спіралі різних відтінків блакитного, синього, зеленого кольорів у ритмічній послідовності збільшуються та ніби виходять за межі

картини. Художник робить конструкцію різко контрастною до холодного світлого навколишнього простору: створена з темних пластин дерева різної форми, вона немов таїть у собі тепло людських рук. Її «матеріальність» акцентується скульптурною рельєфністю: «крила» відходять від поверхні тла на 5–10 см. Їхні зовнішні краї ограновані алюмінієвими пластинками, які, перспективно скорочуючись до дальнього краю, створюють видимість великої об'ємності тіла.

Рух у повітрі спрямовано на подолання опору: крилате тіло летить справа наліво, перетинає діагоналі блакитних променів, що в поєднанні з блиском мозаїчної кладки кахлю та скла створює дивовижний ефект вібрації картинної площини. Це подолання холодного простору, який хвилюється, рухається, сприяє уявленню, що крилате творіння летить із величезною швидкістю у своєму прагненні опанувати безмежні повітряні стихії.

Поєднання скульптурних рис з ознаками картини, фігуративності – з абстрактним утіленням зробило твір взірцем нового етапу в творчості Г. Синиці, що відповідало й етапу розвитку абстрактного мистецтва того часу: «Звільняючись від «станковості», воно втрачає раму, типову для традиційного живопису, легко змінює формат і конфігурацію живописної основи, знаходить нове місце у просторі. Об'єкти абстрактного мистецтва, створені засобами живопису і засобами скульптури, виявляються вже ані живописом, ані скульптурою» [167, с. 139].

В еволюції своєї абстрактної творчості митець ніби пройшов основні віхи розвитку абстрактного мистецтва як напряду: від «академічного» геометризму 1920–1950-х років – до нової концепції післявоєнного часу, для якої характерне «прагнення дати «рух» кольоровим структурам, активувати взаємодію великих кольорових зон» [167, с. 135].

Художник у своїй концепції сучасного абстрактного мистецтва визначав власні абстракції «образними», тобто такими, що мають утілювати зрозумілі, доступні для уявлення образи. Проте художній образ у мистецтві значно багатший і глибший за своїм змістом. У своєму повному обсязі – як конкретно-чуттєва форма відтворення та перетворення дійсності він відсутній в абстрактному

мистецтві. Наближуючись до художнього твору у формальних рисах (використовуючи ритм, колорит, фактуру), переймаючи техніку й технологію виконання, абстрактне мистецтво допускає множинність семантики (інформативного змісту) – цим, зокрема, позначено «Імпровізації», «Композиції» В. Кандінського та «Супрематичні композиції» К. Малевича. У бажанні Г. Синиці зробити свої абстракції «образними», зрозумілими за допомогою асоціативних рядів, програмних назв, психологічної виразності кольору, було намагання ліквідувати розрив між художністю (на рівні змісту) і формою, створити більш довершений варіант абстрактної творчості для введення його в широкий контекст сучасного українського мистецтва [97]. Абстрактні твори Г. Синиці увійшли до його епічного живописного циклу «Україна, життя моє», відзначеного Державною премією України [39, с. 7].

У післявоєнних роках створення національних шкіл абстрактного мистецтва у більшості країн, у 1970-х «після тривалої перерви сталінської диктатури своя «школа» складається в СРСР» [167, с. 138]. Абстрактна творчість Г. Синиці, що продемонструвала нові засоби мистецького вираження на шляху до демократичного глядача, – це самостійний шлях абстрактного живопису в українському мистецтві 1970–1990-х років, спрямований на вироблення сучасної мови українського живопису. Є підстави стверджувати, що абстрактне мистецтво художника, засноване на традиціях української формотворчості, є важливою складовою національної української школи сучасного абстрактного живопису.

### *Висновки до Розділу 3*

Г. Синиця, як послідовник ідей школи М. Бойчука, метою своєї творчої діяльності визначив створення сучасного національного живопису. Розроблену ним концепцію колористичного живопису, яку він вважав фундаментом розвитку національної живописної школи, викладено в праці «Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам», в інтерв'ю, бесідах, листах. Знайдений автором дослідження рукопис праці Г. Синиці дозволив висвітлити основні принципи теорії колористичного живопису з її поділом світового живопису на тоновий і

колористичний, і побудову колориту в колористичному живописі – як діалектичний взаємозв'язок контрастних кольорів. Філософсько-естетичне підтвердження своєї теорії Г. Синиця знайшов у діалектиці Гегеля, а практичне – у творчості сучасних народних художників (Г. Собачко-Шостак, М. Приймаченко, Є. Повстяного, Г. Верес). Реалізація теорії колористичного живопису відбулась у виконанні ансамблю мозаїк для експериментальної школи № 5 та мозаїчного панно у крамниці «Рубін» в Донецьку бригадою художників-шістдесятників (А. Горська, Г. Зубченко, Г. Марченко, В. Зарецький) під керівництвом Г. Синиці у 1965–1966-х роках. Вісім мозаїчних панно на торцевих фасадах одноповерхових будівель школи: «Космос», «Вогонь», «Земля», «Повітря», «Вода», «Сонце», «Надра», «Життя» відтворили на основі традицій української художньої формотворчості народне розуміння Всесвіту, гармонії людини та природи. Композиція великого панно «Прометеї» на торці двоповерхової будівлі, продовжуючи засади школи М. Бойчука, втілила тему величі людини-творця, її праці як рушійної сили життя людини, світу. Панно стало живописною кульмінацією архітектурного комплексу школи, створило разом із невеликими мозаїками цілісний просторово-живописний образ. Мозаїчне панно «Жінка-птах» в донецькій ювелірній крамниці «Рубін» із яскравою насиченістю контрастних кольорів, динамічною напругою спіралеподібної композиції, здійснюючи синтез живопису і архітектури, сповнило приміщення відчуттям свята й краси. Мозаїки визначили новий національний колористичний напрямок в українському монументальному живописі, який відповідав сучасним архітектурним вимогам синтезу пластичних мистецтв і завданню відтворення та ствердження національних традицій у мистецтві України.

Наприкінці 1960-х років колористичний живопис Г. Синиці набув нових форм і стилістичних ознак: митець розробив монументальну техніку «флоромозаїку», у якій природні матеріали як мозаїчні елементи (очерет, жолуді, каштани тощо) поєднувались у стилістичній єдності з насиченими плямами темпері. Наближена до традиційного народного декоративно-прикладного мистецтва, ця техніка розвивала на сучасному етапі засади школи М. Бойчука.

Змінилися теми, художні образи монументальних творів: історична тема в міфопоетичному трактуванні наблизилася до народного сприйняття у відтворенні минулого («Байда», «Поєдинок», «Половецькі мадонни», «Кожум'яка-переможець»). Масштабні мозаїчні панно з величними художніми образами видатних діячів української культури своєрідно відтворили традиції звеличення дарителів у інтер'єрах християнських храмів («Ярослав Мудрий», «Нестор-літописець»). Монументальність як основа творчого методу художника усвідомлення дійсності виразно втілилася у філософських живописних картинах митця: «Скам'янілий час», «Закам'янілий час», «Руїни Успенського собору».

У 1970-х роках Г. Синиця звернувся до абстрактної творчості, витoki якої він убачав у народному мистецтві – мальовках, писанках. Визначаючи свої абстракції «образними», митець намагався зменшити суперечність між семантикою та формою, притаманну абстрактній творчості, зробити твори зрозумілими та доступними для сприйняття широким колам глядачів. Програмні, багаті на асоціації абстракції Г. Синиці втілюють світ людських почуттів («Радість»), проблеми людей в сучасному світі («Боротьба»), відображають підкорення природних стихій («Політ»), розкривають філософські питання життя та вічності матерії («Безупинний рух»). У композиціях митець використав сучасні досягнення людства в царинах філософії, точних наук: одностороння «стрічка Мебіуса» символізувала безперервність часу («Нема початку, нема краю»), а експресивне втілення катастрофи показало нищівну силу ядерної енергії («XX століття»). Вирішальним у розкритті змісту абстракцій є колорит, який у поєднанні з монументальністю побудов, динамікою форм слугує створенню довершених взірців творів сучасного абстрактного мистецтва.

## РОЗДІЛ 4

### Творчі досягнення Г. Синиці та митців школи колористичного живопису в контексті розвитку українського монументального мистецтва 1960–1980-х років

#### 4.1. Монументальний живопис екстер'єру будівель

Монументальний живопис у 1960–1980-х роках активно розвивався як в Україні, так і на всій території СРСР. Залишаючись відносно вільним від диктату ідеологічних органів, він був тим видом мистецтва, крізь який у суспільному просторі поширювалися новітні художні, естетичні, стилістичні ідеї. Поштовхом для розвитку були нові завдання й нова естетична програма в архітектурі, розроблені на виконання державної Постанови від 4 листопада 1955 року «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві». Відмова від зайвого прикрашання, від псевдокласичної ордерної системи сприяли посиленню та розширенню ролі монументально-декоративного мистецтва. Поява нових архітектурних форм, використання новітніх технічних матеріалів у будівництві поставили перед художниками-монументалістами низку нових складних проблем. Кожна споруда або ансамбль будівель розкривали перед митцями широкі можливості просторових вирішень композицій, які вже не вкладалися в окреслені традицією рамки. Адже в минулому кожна художня монументальна система була пов'язана із чітко визначеним типом будівлі і її композиція диктувалася усталеною традицією. Постало нове завдання: надати типовим житловим комплексам, будинкам культури, школам із їхніми простими геометричними формами та однаковими пласкими стінами індивідуальності, естетичної привабливості.

Величні завдання вимагали значних зусиль, знань і досвіду. Факультет монументального живопису в КХІ було відкрито лише 1964 року й випуску нових фахівців треба було чекати не один рік. Попередній практичний досвід використання монументального живопису в оздобленні громадських споруд стосувався переважно інтер'єрів і не завжди був доречним у вирішенні

екстер'єрних завдань. Початок 1960-х років – це час перших спроб формування мови монументального живопису в екстер'єрі, розробка його основних принципів, реалізація нових завдань містобудівництва – створення привабливого архітектурно-просторового вигляду міст.

У колі питань монументального живопису постали як суто живописні проблеми, так і питання синтезу живопису з архітектурою. Монументальний живопис завжди був засобом втілення моральних, естетичних, ідейних уявлень епохи. Живописні панно на фасадах великих будівель – це звернення до значної кількості людей, тому тематика творів, їх ідейний зміст повинні були мати загальнолюдський вимір, бути змістовно глибокими, емоційно насиченими. Найвдалішим у стінописі було використання особливостей, притаманних мозаїці, як-от: узагальненість форм, умовність у зображенні простору, площинність композиційних побудов, насиченість кольору. Важливими були також такі властивості мозаїки, як тривале збереження фактури, кольору, що узгоджувалися із вимогами будівництва. З усіх видів монументального живопису саме мозаїка стала найпоширенішою технікою в 1960-х роках.

У процесі масштабного будівництва кінця 1950–1960-х років об'єкти архітектури створювалися здебільшого на основі застосування простих архітектурних форм. Майстри намагалися надати спорудам гармонійного та привабливого вигляду дотриманням точного співвідношення елементів до частин форм, контрастами фактур матеріалів, використанням кольору, який виявляв тектоніку будинку, його конструктивні та структурні елементи. У співвідношеннях архітектури й живопису важливими були питання ритму: стаючи частиною архітектурного комплексу, монументальний живопис підпорядковувався вже заданому ритмічному ладу, тому підкреслена, чітка ритміка стала обов'язковою рисою монументального живопису.

Перші спроби в оздобленні великопанельних будівель пов'язано з використанням керамічних плиток із метою прикрасити одноманітні пласкі фасади живописними деталями: різнобарвними орнаментами, тематичними панно. Так, 1962 року на базі Дарницького домобудівельного комбінату було



розроблено техніку вставки мозаїчних панно з керамічних полив'яних плиток у облицювання фасадних стін ще на етапі будівництва (арх. М. Русаковський і Н. Колеснікова). Торці двох п'ятиповерхових житлових будинків у мікрорайоні Дарниця прикрасились мозаїками «Миру – мир» (худ. М. Чернов) та «Україна» (худ. Г. Довженко) [129, с. 113]. Розміщені на верхніх частинах стін, вони залишили значну частину площі стіни вільною. Невеликий розмір, чіткий малюнок та обмежена кольорова гама надали їм вигляду емблем. Характер мозаїчної вставки мало й орнаментально-декоративне панно із керамічної плитки на фасаді нового кінотеатру «Супутник» у Києві (арх. В. Гречин) [129, с. 118]. Фасади багатьох експериментальних шкіл, оздоблені керамічними геометричними орнаментами, тематичними панно на теми юності, спорту, навчання, мали графічний характер зображень завдяки контурам, використанню двох-трьох кольорів і пласкому живопису. Отже, першим монументальним роботам були властиві риси емблематики, плакатності та фрагментарності. Це звужувало змістові можливості монументального мистецтва, порушувало його специфіку. Синтез пластичних мистецтв не досягався, адже не збагачувалося просторове середовище, архітектура не набувала нових якостей. Мова монументального живопису екстер'єру будівель ще не була вироблена.

Дослідники, митці у своїй практичній і теоретичній діяльності намагалися визначити шляхи вирішення питання синтезу монументального живопису і архітектури: В. Фаворський, Б. Лобановський, К. Едельштейн, Л. Фейнберг, В. Лебедева, І. Воєйкова та інші. Б. Лобановський наголошував, що на сучасному етапі «художник разом з архітектором щоразу по-новому повинен вирішувати питання про місце й необхідність включення живопису, скульптури чи просто кольорової плями в архітектурний комплекс. Саме від правильності вирішення цього питання залежить ступінь впливу монументального образу» [110, с. 4]. В. Лебедева у своєму дослідженні розглядала проблеми синтезу, що «передбачають активні взаємовідносини двох різних видів мистецтва: архітектури як мистецтва тривимірної реальності з об'ємом, площинами – гранями об'єму, внутрішнім простором, і живопису – мистецтва двовимірного, де поняття

вагомості, глибини, щільності та ін. є умовним перенесенням на двовимірне зображення категорій тривимірної реальності. Реальність простору та поверхню стіни в архітектурі треба співвідносити з умовним простором живопису» [108, с. 33]. В. Фаворський зазначав: «Плаский живопис не здатний ввести новий зміст у архітектурну форму. Тільки просторовий живопис вносить у архітектурну форму щось принципово нове, що надає їй новий зміст, збагачує її» [171, с. 244]. І далі як висновок: «Фігуративний живопис повинен, не руйнуючи поверхні, містити в собі деякі елементи рельєфу, повинен бути ані ілюзорним, ані площинним, але просторовим» [171, с. 244].

Отже, можна зробити такі висновки:

- площинний живопис не здатен збагатити новим змістом архітектурну форму, його вплив обмежений: він вносить емоційність завдяки кольоровим сполученням, підкреслює архітектурні ритми, членує архітектурні поверхні;

- лише просторовий живопис, органічно поєднаний із архітектурними поверхнями та архітектурним простором, може змінити й збагатити архітектурну форму, надати їй нового змісту.

На початку 1960-х років набув поширення площинний, «декоративний» напрям у монументальному живописі, що базувався на орнаментальному ритмі ліній узагальнених форм, співвідношеннях плоских плям локальних кольорів. Його розвиток і становлення було пов'язано з діяльністю І. Литовченка, С. Кириченка та Н. Клейн, О. Дубовика, І. Марчука, художників школи Г. Синиці: Г. Зубченко, Г. Пришедька, А. Горської, В. Зарецького та інших. Майже одночасно набув розвитку другий, просторовий, напрям у монументальному живописі, для якого характерним було поєднання рельєфу з кольором, з тенденцією збереження кольорової плями. Його презентували твори Е. Коткова, В. Ламаха, І. Литовченка, В. Прядки, В. Бовкуна, твори митців школи Г. Синиці.

Однак треба зауважити, що художники-монументалісти у своїй діяльності часто не дотримувалися якогось одного напрямку. Утілення їхнього задуму йшло від внутрішніх уподобань, від теми, від обставин просторового середовища, місця виконання твору й інших складових. Але, попри все, зберігалися основні

характерні ознаки напрямів. Кращим монументальним творам київських митців 1960–1980-х років притаманне співвіднесення своєї творчості з національною художньою традицією – у тому чи іншому прояві, того чи іншого ступеню відтворення. Це могло відбуватися на рівні тематики, стилістики, форм, композиційних побудов, колористики.

Питання синтезу завжди цікавили Г. Синицю – і як продовжувача ідей М. Бойчука про синтетичний характер монументального мистецтва, і як творця теорії колористичного живопису, ключовим питанням якої було втілення принципів українського мистецького формотворення. Він стверджував, що народне мистецтво «виробило й заклало всі поняття художньої форми: композицію, колорит, синтез» [70, с. 12].

Г. Синиця був добре обізнаний із особливостями української народної архітектури. Їх враховано в забудові в 1950-х роках головної магістралі столиці – Хрещатика. Адже саме Г. Синиця в повоєнний час, працюючи керівником цеху художньої теракоти заводу «Керамік», розробив і налагодив випуск облицювальної плитки для будівель Хрещатика й інших центральних вулиць столиці. На запрошення Міндержбуду СРСР він керував художньо-оздоблювальними роботами на будівництві Харківського та Московського університетів у 1950-х роках [164, с. 17]. Як один із майстрів – активних учасників відбудови Хрещатика, був представлений на Сталінську премію, але через відсутність членства в партії та наявність шлейфу «бойчукіста» його прізвище викреслили зі списку лауреатів [39, с. 3]. Рельєфні керамічні плитки Г. Синиці – з емблемами, рослинними та геометричними орнаментами, різні на кожній споруді, створили «неповторну пластику та гру світла й тіні» [130, с. 355]. Вони й сьогодні прикрашають будинки центру Києва, роблять його зовнішній вигляд святковим, унікальним. За висновками дослідників, «був знайдений той неповторно «київський колорит», невід’ємний від національної культури» [27, с. 92].

Г. Синиця одним із перших використав рельєфну кладку в мозаїчних панно в оздобленні експериментальної школи № 5 у Донецьку, які виконано очоленою

ним бригадою київських художників у 1965–1966-х роках. Рельєфи мозаїчних панно «Повітря», «Сонце», «Космос», «Прометей» сприяли синтезу монументального живопису і архітектури у створенні єдиного художньо-просторового образу комплексу школи.

Подальший досвід використання кольорової рельєфної кладки на прикладі творчості київських монументалістів дає підстави стверджувати, що, чим складніший, вищий рельєф, тим більш монохромним він стає, впливаючи саме своїми скульптурними якостями – грою світла й тіней граней та об'ємів, взаємовпливами форм і ліній. Прикладами цього є твори І. Литовченка та В. Прядки (Палац одружень в Олександрії, 1969), композиція на фасаді нової будівлі Київського університету (В. Григоров, М. Малишко, В. Прядка, 1982) і, як довершений взірець – «Біла квітка» на фасаді Будинку культури в с. Калинівка Київської області авторства Е. Коткова (1985).

І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах були одними з перших, хто почав створювати новий монументальний живопис. Їхнє оформлення Річкового вокзалу 1961 року через відсутність єдиної образно-стильової концепції, на думку дослідників, набуло рис еkleктичності [108, с. 54]. Натомість майстри набули безцінний досвід для використання здобутих знань у подальшій діяльності. Розробка художніх образів фасаду засобами врізаного рельєфу – зображень стародавнього витязя та капітана сучасного флоту, що фланкують вхід до Річкового вокзалу, виявилася дуже вдалою: зіставлення громіздких профільованих рам конструкції портика з тонким графічним малюнком було єдино правильним рішенням у наданні фасаду гармонійного зовнішнього вигляду (який збережено до наших днів).

Подальшим розвитком техніки врізаного рельєфу стало його застосування майстрами у фризі цокольної частини будівлі Палацу культури в Маріуполі (1965–1966) «Народ-герой», виконаного в шамоті. Результатом було досконале художнє й технічне вирішення ідеї твору. Художні образи рельєфу, що виступають на 7–10 см над поверхнею тла, – це зображення червоногвардійця, робітника, солдата, які символізують етапи історії розвитку держави. Деяку

важкуватість і масивність їхніх форм цілком виправдано розміщенням фризу в нижній частині будівлі та специфічним трактуванням образів, які переходять вище з мозаїчних у скульптурно-пластичні.

Цікавим був розвиток напряму поєднання мозаїки з рельєфом у творчості Е. Коткова. Вишуканість і тонке відчуття міри в співвідношеннях кольорового мозаїчного рельєфу до площі стіни є характерною рисою монументальних творів майстра. Так, у композиції на фасаді Будинку зв'язку в м. Суми (1979) легкі пелюстки мозаїки невисоко відходять від стіни, зберігаючи широко окреслені, вигадливої форми кольорові форми. Е. Котков у наступних роботах переводить рельєф із підпорядкованої ролі в головний виражальний засіб.

Винятково довершеною є композиція «Біла квітка» на фасаді Будинку культури в с. Калинівка Київської області (1985). Створена у високому рельєфі, майже монохромна – із легким додаванням світло-рожевого, блідо-блакитного, вона вражає багатством світлотіньових відтінків рельєфних форм. Подальший шлях майстра – це відокремлення скульптури від стіни, створення самостійних просторово-об'ємних композицій: «Дніпровські хвилі», «Метеор» (1984), «Водограй» (1986), «Букет в пам'ять Володимиру Висоцькому» (1987), що стали окрасою площі житлових масивів Києва та Дніпра.

Творчості І. Литовченка було властиве філософське відображення дійсності, масштабність і суспільна значущість образів. Його твори початку 1960-х років із рисами плакатності потребували довершеношого втілення задумів. Наприкінці 1960-х років він починає працювати в співавторстві із В. Прядкою, скульптором за фахом. У роботі над оформленням фасаду Палацу одружень в м. Олександрія (1969) митці розробили техніку рельєфу-мозаїки, якій властиве підпорядкування мозаїки формам криволінійної опуклої поверхні стіни. Досліджуючи композицію «Сонце кохання» на фасаді Палацу, мистецтвознавець Д. Шинкаренко зазначив: «У тому, як формуються різні висоти на рельєфі, межі його об'ємів, як поверхні переходять одна в іншу, відчувається інженерія, немов образи не так промальовані, як прораховані та вивірені» [175, с. 180]. «Сонце кохання» на фасаді Палацу одружень створювало святково-піднесене враження завдяки світлій

палітрі жовтих, світло-рожевих, блакитних кольорів і вільному розташуванню легких, чітко окреслених форм. Стилізовані зображення профілів юнака й дівчини (їхні голови й руки) в оточенні кетягів калини, дубових листків ніби символізували єднання доль, життєвих шляхів. Нова на той час стилістика композиції в Олександрії набула свого розвитку у творчості інших художників.

І. Литовченко розвинув знайдені виражальні можливості рельєфу-мозаїки в композиціях, що прикрасили нове місто Прип'ять на початку 1970-х років. Твір «Музика» (1975) на фасаді музичної школи, виконаний з біло-блакитної смальти у високому рельєфі, вражав потужною силою впливу на глядача. Однак величні об'ємні форми, що водночас нагадували і труби органа, і уособлювали його могутнє звучання, були не дуже відповідними до невеликих розмірів будівлі школи. Таке саме враження справляла й композиція «Енергія», у якій автор використав білі, сині, червоні насичені кольори. Зовні статичні, але з великою потенційною силою форми, що нагадували ядерний реактор, викликали відчуття загрози. Дослідниця М. Терехович зробила такий висновок: «Композиції «Енергія», «Музика» вражають своєю брутальною міццю, вони зорієнтовані на міський простір, а не на масштаб будівель» [162, с. 53].

У 1977–1982 роках І. Литовченко закінчив роботу над творами «До світла», «Схід сонця», «Створення» в м. Прип'ять, у яких використав смальту червоного, синього, жовтого кольорів. Ці твори, виконані у високому рельєфі із об'ємними формами, з насиченим кольором, теж викликали почуття занепокоєння. М. Терехович зауважила: «Фігуративні рельєфи «До світла» та «Створення» дуже драматичні за своїм змістом і емоційно «перенапружені» [162, с. 53]. Мистецтвознавець Г. Скляренко також визнала, що «образне звучання монументальних творів не знаходить підтримки в архітектурі» [148, с. 22].

Велике враження справляє кольоровий рельєф «XX століття» В. Бовкуна на будівлі Інституту гігієни праці й профзахворювань (1980). Стиснені людські пальці велетенських розмірів погрозово оточують невелике коло із зображеннями матері й батька, які намагаються захистити свою дитину. Композиція сприймається дуже активно, породжує бентежне почуття неспокою й

тривоги за майбутнє. Її вплив на навколишній простір доволі значний: «Будівля інституту розташована на перехресті транспортних магістралей і пішохідних маршрутів, сюди виходять житлові райони. Образно-пластична і колористична будова композиції є такою, що вона тримає, притягує великий простір» [27, с. 36]. Символіко-метафоричний зміст кольорового рельєфу має спорідненість із традиціями народної формотворчості, але не в плані передання настрою, інтонаційного поля української культури – твір відтворює протистояння добра і зла в агресивних умовах сучасного світу.

Видатним твором, що виявив досконалий синтез пластичних мистецтв у створенні художнього образу, є рельєфний фриз, що увінчав центричну споруду меморіального музею М. Островського в Шепетівці, виконаний А. Гайдамакою (архітектори М. Гусєв, А. Ігнащенко й інші, 1980). Урочистим ритмом своїх хвилеподібних форм і грою відтінків червоного кольору, подібних до коливань полотнищ прапорів, він створив урочистий, піднесений образ величної споруди.

Хвилеподібну форму мала й декоративна стінка, виконана М. Стороженком на житловому масиві Комсомольський 1980 року. Самостійний вид будівлі, пов'язаний із архітектурою простору, організовує міський ландшафт, наближує його до потреб людей. Це важливо для зв'язку геометрично правильних архітектурних об'ємів із живою природою, людиною. Рельєф-мозаїка «Ми – радянський народ» подовженої прямокутної форми мав вертикальні вигини, що підпорядковувалися ритміці вертикальних зображень на теми праці, материнства, космічних досягнень. Червоні, жовті, білі кольори живопису вносили емоційність яскравих барв у міський простір. Проте, на думку Г. Склярєнко, напружений колорит, збільшені розміри постатей та їх психологічна трактовка зробили твір занадто активним в умовах тихої вулиці, що суперечило специфіці середовища [148, с. 12].

Бездоганним поєднанням живопису та рельєфу, досконалістю композиції та її надзвичайно вдалим розташуванням було позначено рельєфну композицію В. Ламаха «До сонця» (1971) на фасаді Палацу культури хіміків у Кам'янську. Побудована на співвідношеннях чітко окреслених ясних білих, блакитних, темно-

синіх кольорів і виразного рельєфу, вона мала гармонійний вигляд на тлі блакитного неба. Рух постатей юнака й дівчини, динаміка оточуючих форм додали емоційності, життєвості в статичні архітектурні форми Палацу.

Для представників іншого напрямку в монументальному живописі 1960–1980-х років було пріоритетним у творчості використання насиченого яскравого колориту на основі лінійної підкресленості колірних площин і декоративної експресії ритмізованих композицій. Ці риси наочно споріднювали монументальний живопис із народним мистецтвом, декларували основне спрямування київського осередку художників-монументалістів тих років.

Досвід використання керамічної глазурованої плитки в оздобленні перших експериментальних шкіл у Києві на початку 1960-х років тематичними панно, орнаментальними вставками на теми юності, навчання, спорту (школа на вул. Березневій у Дарниці 1962 року, школа на вул. Басейній 1963 року, школа на Комсомольському житловому масиві 1965 року) знайшов своє блискуче продовження в роботі бригади київських художників під керівництвом Г. Синиці у Донецьку над оформленням експериментальної школи № 5. У творах «Вода», «Вогонь», «Земля», «Життя», «Надра», «Сонце» митці не тільки втілили світ народного фольклору з барвистістю орнаментів і казковими персонажами, а й розкрили важливі теми сучасності («Прометеї»). Виразна декоративність колориту, площинність зображень, у яких ясні, чіткі контури поєдналися з насиченими кольоровими плямами, додали святковості в зовнішній вигляд типових будівель, збагатили просторово-архітектурний образ школи [96].

Гарним прикладом площинно-декоративного напрямку стала композиція І. Марчука «Плахта» на фасаді Інституту теоретичної фізики АН УРСР (1970). Святковий жіночий одяг із чітким вертикальним ритмом смужок яскравих кольорів у поєднанні з вишитими орнаментами мав, за свідченнями дослідників, дуже давнє походження й був поширений тільки на Подніпров'ї [104, с. 98]. Краса старовинного традиційного одягу вочевидь надихнула майстра на композиційне й колористичне вирішення твору. Центр площинної, прямолінійної у своїй основі композиції, прикрашає кругла емблема із зображенням стилізованої будови атома



на синьому тлі в оточенні кіл, півкіл контрастних кольорів, накладених у довільному порядку на вертикальні прямокутники. Виразність і ясність кольорових прямокутних плям невеликого за розмірами твору на верхній частині фасаду Інституту вплинула на всю поверхню стіни, привертаючи увагу сильним декоративним ефектом гармонійних поєднань яскравих барв.

На такому ж принципі формотворення – поєднанні геометризованих площин локальних кольорів – побудовано мозаїчну композицію «Світ техніки» О. Дубовика на фасаді Станції юних техніків (1980). Тему входження людини в інформаційні потоки сучасного світу, зміну її відчуття простору та часу художник утілює із характерними для нього рисами конструктивізму та метафоричності висловлення. Орнаментальну композицію було побудовано на основі метричних рядів ізометричної проєкції куба з гранями насичених червоних, чорних, охристих кольорів із зображеннями технічних здобутків людства. Велике біло-червоне коло з кубом у ізометрії в центрі об'єднало композицію, визначило горизонтальний рух протилежних напрямів побудов із можливістю їхнього розвитку в часі та просторі.

Зовсім на інших засадах ґрунтувалась абстрактна композиція «Вітер» (1967) на фасаді ресторану «Вітряк» (А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксі́й). Майстри в своїй творчості спиралися на традиції народного мистецтва, були послідовниками школи колористичного монументального живопису Г. Синиці. Б. Плаксі́й згадував, що «взірцем, джерелом впливу для нас було мистецтво Ганни Собачко, звичайно, трохи з виходом в абстракцію» [135, с. 190]. Звернення до її творчої спадщини відчувається в композиційній побудові мозаїки. Динамічні форми творів майстрині, її вміння оперувати контрастними кольорами в різних за малюнком орнаментальних мотивах надихнули молодих художників. Вони створили своє, сучасне розуміння всевладної стихії, яке відповідає художньому образу архітектурної споруди: давати силу, рух вітрякові як символу нескінченності життя. Великі масивні форми мозаїчної композиції нагадують природні – вони гнуться, перетікають одна в одну. На чітко окреслених площинах насичених синіх, жовтих, темно-червоних, фіолетових кольорів відображено все

розмаїття й краса природного світу. Масивність і гнучкість форм у поєднанні з напруженим, інтенсивним колоритом зробили твір винятково виразним [6, с. 95].

У 1970-х роках продовжили свою діяльність С. Кириченко та Н. Клейн. Майстри ще в 1950-х – на початку 1960-х років «поставили своєю метою відродити мозаїчний живопис із усіма притаманними йому художніми та специфічними особливостями» [69, с. 5–6]. У подальшій роботі вони збагатили цю старовинну монументальну техніку новими прийомами та формами. Центральними темами творчості художників завжди було минуле та сьогодення українського народу, образ Тараса Шевченка, поетичний світ народного фольклору. У розробці килимової композиції мозаїки «Народне мистецтво» (1967), розташованої на торці готелю «Інтурист» у центрі Києва, було відчутним звернення художників до народних мистецьких здобутків: петриківських розписів, гуцульської кераміки. Декоративне панно з вертикальним ритмом зображень музикантів, танцівниці в українському вбранні та вишуканим малюнком декоративних квітів яскравим широким рушником оздобило стіну, звернену до Театральної площі. Куток, утворений стіною готелю та фасадом аптеки, сповнився мелодійністю народної інтонації та витонченістю барвистого малюнка [129, с. 25].

У 1970-х роках монументальні твори С. Кириченка та Н. Клейн набули більшої масштабності: мозаїки з кольорової смальти вже вкривали всю поверхню стіни, активно впливали на навколишній простір. Майстри успішно використовували в різних варіантах композицію, що складалася з фігуративної середини з людськими постатями, які уособлювали природу, науку, працю, тобто несли основне змістовне навантаження, – з яскравими декоративними динамічними побудовами навколо неї. Їхні форми нагадували квіткові пелюстки, промені, крила червоного, синього, жовтого, блакитного кольорів. Поєднання цих яскравих форм із доволі статичними людськими постатями, зображеними в більш монохромній палітрі, робили загальне враження гармонійним і виразним. У такий спосіб побудовано екстер'єрні мозаїки: «Природа і людство» на фасаді Інституту біоорганічної хімії та нафтохімії АН УРСР у Києві (1977), панно на фасаді

Будинку культури в с. Шевченкове Київської області (1978) та інші. Однією з найбільш художньо досконалих і виразних є композиція «Давид Гурамішвілі» (1970) на фасаді санаторію в Миргороді (С. Кириченко, Р. Кириченко).

Ця мозаїка з насиченим колоритом має споріднені риси з доробком Г. Зубченко та Г. Пришедька 1970-х років: «Перемога» (Інститут рентгенорадіології та онкології АН УРСР, 1971), «Ковалі сучасності» (Інститут ядерних досліджень АН УРСР, 1974), «Тріумф кібернетиків» (Інститут кібернетики АН УРСР, 1977), «Рух» (Спорткомплекс ЗАО Наука–Спорт, 1969). Г. Зубченко та Г. Пришедько у своїй творчості були послідовниками розробленого Г. Синицею колористичного напрямку в монументальному живописі, у якому колорит, побудований на контрастах протилежних кольорів, виконував експресивну, виражальну функцію, був основою втілення художнього образу. У творах майстрів – це розпечене ядро атома (контраст червоного і білого), напружені багряні постаті ковалів на холодному тлі в «Ковалях сучасності», жовто-червоні кольори променів, що вражають синьо-фіолетових ящерів у мозаїці «Перемога». У «Тріумфі кібернетиків» контраст утворюється холодним забарвленням кібернетичної машини на гарячому тлі живої матерії. У мозаїчних панно «Ковалі сучасності», «Перемога», «Рух» художники обрали замість фронтальності й статичності в зображеннях людських постатей динамічні повороти, рухи, але не в гранично експресивній формі, а для втілення самої дії: плавання, биття по ковадлу тощо.

Характерною рисою композиційних побудов цього напрямку є динаміка різноманітних форм тла, що перетинають композицію в різних напрямках, створюють просторову глибину композиції, поділяють її на плани, додають експресії в дію. Важливою складовою гармонізації композицій є взаємопідпорядкованість форм за розмірами, формами, кольорами, напрямками руху. Мозаїчні панно Г. Зубченко та Г. Пришедька завжди охоплюють увесь простір стіни, легко «прочитуються» завдяки продуманій композиції з чітко визначеним композиційним центром, що об'єднує складну побудову в єдине ціле. Мозаїки колористичного напрямку, створені митцями, розвивали притаманні

українському народному мистецтву риси: площинно-лінійну трактовку композицій, монументальність і метафоричність художніх образів, чистоту кольорів, максимальну декоративну виразність. У своїй творчості митці на цих засадах розкрили складні теми сучасності: «Всеволодність розуму, проникнення людини-творця у найпотаємніші сфери матерії, людина й науково-технічний прогрес, напружена битва вчених-медиків за здоров'я і життя людини – основні ідеї творів, талановито вирішені авторами» [38, с. 9].

На засадах традицій народного світовідчуття та формотворення виконали оздоблення житлових дев'ятиповерхових будинків № 24 та № 28 на бульварі Лесі Українки в Києві художники А. Гайдамака та Л. Міщенко («За мотивами народного мистецтва», 1973). Мозаїчні панно з керамічної плитки та смальти, що прикрашають центральні входи будівель, нагадують про дивовижний світ українських Карпат: розквітлі під струменями дощу квіти, старі могутні дерева та молоді верби, стрімкий літ птахів. Привітні й людські персонажі композицій: старий рибалка, молода господиня, вівчар. Цей поетичний світ образів утілює народне відчуття гармонії природи й людини, сповнений глибинними витоками символічності й метафоричності народного мистецтва. Стилізовані декоративні образи своїм гармонійним розташуванням, стриманими теплими теракотово-вохристими кольорами, споглядальним настроєм створили поетичну атмосферу світла і добра, що несе спокій у міський простір – бурхливий транспортний потік бульвару. Великі форми зображень площинного характеру, окреслені плавною лінією, своїми масштабами й горизонтальним розташуванням підпорядковані лініям вікон-лоджій, гармонійно вписані в структурну побудову поверхонь стін, що сприяє створенню єдиного художньо-архітектурного образу бульвару [129, с. 7–10].

## 4.2. Монументальний живопис в інтер'єрі приміщень

Із двох основних напрямів, вироблених багатовіковим досвідом монументального живопису, – площинного, що походив із мистецтва стародавніх цивілізацій (Єгипет, Крит, Греція, Вавилон та інших), та ілюзорного, що набув розквіту в епоху Бароко, ввібравши досягнення пізньої класики та мистецтва Ренесансу, саме останній з другої половини 1930-х років широко застосовувався в українському живописі в інтер'єрі. Б. Лобановський констатував: «До кінця 50-х років у палацах культури в Рутченкові, Новій Каховці та ін., у павільйонах Виставки досягнень передового досвіду в Києві ще панували станкові за своїм характером панно, «перспективні» плафони з проривом у небо та демонстрації над головами глядачів або стилізації під ампірні розписи, живописні панно в нішах, роз'єднаних колонами, що нагадували своєрідні діорами» [110, с. 4].

Дослідники вказували на недоліки цього напрямку, зокрема Г. Юхимець зауважував: «Створювалося чимало розписів, позначених поверховістю у розкритті теми, натуралістичним підходом, строкатістю колориту, відсутністю синтезу з архітектурою» [178, с. 91]. Ілюзорний живопис зі своїми характерними рисами – тривимірністю та об'ємністю, перспективними побудовами композицій, передачею світлоповітряного середовища, – за Фаворським, «живе своїм власним простором, що не з'єднується органічно із архітектурною формою» [171, с. 244]. Найчастіше, відокремлений від загальної площини стіни орнаментальною рамою, він має вигляд станкової картини на стіні. Взаємодія живопису із архітектурою неможлива.

Нові конструктивні архітектурні форми потребували нових співвідношень у створенні гармонійного синтезу мистецтв. Із початком 1960-х років художники звертаються до інших засобів зв'язку живопису з архітектурою. Вони починають використовувати всі переваги площинного живопису, заснованого на силуеті, лінії, кольоровій плямі, ритмічній організації форм і здатного розміщуватися на поверхні стіни, склепінні будь-якої конфігурації. Масштаби, ритмічні побудови, колорит творів площинного живопису тісно пов'язувалися з архітектурою всього приміщення. Умови побудови композицій (динамічних, епічних, жанрових,

символічних) для втілення художньо-образного змісту творів цього напрямку значно розширилися порівняно з ілюзорним живописом, який передавав лише мить, кульмінацію сюжету. Художники звертали увагу на засоби впливу монументального живопису в інтер'єрі (кольору, масштабів, виразності силуетів), адже замкнений простір емоційніше впливає на відчуття глядачів. Важливою була спільна праця з архітекторами, які «при розробці архітектурно-художньої концепції закладу враховували особливість сприйняття творів у внутрішньому середовищі об'єкта» [172, с. 77].

Наприкінці 1960-х років митці в пошуках органічного синтезу живопису з архітектурою в інтер'єрі приділяють увагу фактурі матеріалів, включають елементи рельєфу, пластики, тобто застосовують елементи просторовості, характерні для тогочасного живопису в екстер'єрі. Співвідношення між живописом і архітектурою стають різноманітнішими, але обов'язковою умовою залишається їх гармонійна узгодженість у створенні цілісного монументального образу.

Однією з перших робіт, позначених пошуками нового, було інтер'єрне оформлення київського Річкового вокзалу 1961 року (Е. Котков, В. Ламах, І. Литовченко). Архітектура вокзалу, спроектованого ще в 1950-х роках, із невиправданою конструкцією та перенасиченістю деталями, з новим монументальним живописом доволі еkleктичного характеру не повністю задовольняла вимоги нового просторового мислення в архітектурі. Однак новими були ідеї, технології.

Головною темою образного вирішення Річкового вокзалу була Україна та її народ у історичній перспективі – від героїчного минулого до сучасності. Образи минулого втілювали на першому поверсі великі стінні мозаїки на зразок станкових картин: «Богдан Хмельницький», «Дніпро – торговий шлях». На другому поверсі для розкриття тем сучасності митці застосували різні техніки: в техніці мозаїки – фриз на теми праці, відпочинку та зображення алегоричного образу сучасної України, в техніці сграфіто – панно «Спорт», у техніці контурного врізаного малюнка – «Чайки над водою». Новою на той час була

спроба об'єднати різні сюжети єдиною темою, виявити функціональність будівлі, а вільним розміщенням композицій, виконаних у різних техніках, створити орнаментально-епічний цикл, присвячений стародавньому й водночас сучасному місту.

Художнє оформлення міжнародного аеропорту «Бориспіль», виконане 1965 року цими ж майстрами: І. Литовченком, Е. Котковим, В. Ламахом, – мало продуманішу художню програму в узгодженні з архітектурним об'єктом. П'ять композицій, розміщених у різних частинах аеропорту на різних рівнях, визначили функціональне призначення поверхів. Рельєфну мозаїку «Ікар» у верхній частині колосального аванзалу було вирішено як емблему з алегоричною постаттю людини – підкорювача повітряної стихії, що своїм лаконічним зображенням, експресивним рухом внесла у внутрішній простір динаміку й енергію переможця Всесвіту. На основі українських народних традицій майстри виконали килимову композицію «Мир» у залі для іноземних гостей. Велике декоративне пейзажне панно «Київ» у залі ресторану із зображеннями Дніпра, силуетів Софії Київської, пам'ятника Богдану Хмельницькому зачарувало барвистістю орнаментального мережива. Інші композиції, що в символічних, алегоричних і фігуративних образах утілили теми праці та відпочинку людей, будівництва нових міст, вирізнялися складними композиційними побудовами, цікавими фактурними та колористичними вирішеннями. Не всі композиції в інтер'єрі аеропорту узгоджувалися масштабами зі своїм розміщенням: однією з причин було їх виконання після завершення будівництва об'єкта. Проте високий художній рівень розкриття теми дав змогу майстрам виявити функціональне призначення споруди, збагатити її архітектурний образ.

Спільна робота художників А. Рибачук і В. Мельниченка з архітекторами над оформленням Київського автовокзалу (1962) забезпечила можливість створити єдиний за стилем органічно обумовлений художній образ. Тема дороги об'єднала всі мозаїчні панно, зображення в єдине ціле. Викладені керамічною плиткою, декоративні мозаїки органічно співвіднеслися з характером архітектурної споруди – легкої будівлі павільйонного типу та її функцією – умовами перебування людей

у автовокзалі. Завдяки продуманості художнього задуму й спільній роботі з архітекторами майстрам вдалося здійснити органічний синтез монументального живопису й архітектури.

У наступній роботі – оформленні Київського палацу дітей та юнацтва (1965) – художники А. Рибачук і В. Мельниченко (архітектори А. Мілецький, Є. Більський) звернулися до світу народного мистецтва. Чотири великі мозаїчні панно: «Діти світу» та триптих «Чарівна скрипочка», що складався з композицій «Золоте колосся», «Ой, співаночки мої...», «Присвята Марії Приймаченко» – створювалися на основі творчого освоєння та інтерпретацій картин художниці М. Приймаченко, інших народних митців. А. Рибачук і В. Мельниченко створили казковий світ дитячих мрій із дивовижними звірами та птахами, фантастичними квітами й деревами. Майстерне володіння лінією й формами, відчуття кольору як утілення характеру образу, засвоєння засобів народної стилізації в перетворенні життєвих образів на мистецькі, дали можливість художникам створити високопрофесійні, художньо досконалі мозаїчні панно. Проте не всі композиції вдало розміщено в архітектурному просторі приміщень.

Поетичні образи творів народних художників Г. Собачко-Шостак і М. Приймаченко надихнули художників А. Горську та Г. Синицю (В. Зарецький – один із виконавців) на створення мозаїчного панно «Жінка-птах» («Коштовність») у інтер'єрі ювелірного магазину «Рубін» у Донецьку взимку 1966 року. Майстри йшли шляхом дослідження пластичного мислення в народному мистецтві. А. Горська занотувала: «Вперше в історії мистецтва професійне з'єдналося з народним мистецтвом. Конкретизація ідеї загальної цінності. (Приклад – крамниця)» [5, с. 228]. Для митців було важливим «звернення до народного мистецтва як до справжнього взірця синтетичного мистецтва, життєздатність якого перевірена часом» [27, с. 87].

Художній образ дорогоцінності втілюється в зображенні крилатої богині, яка кружляє навколо квітки з розжареною вуглинкою, що перетворюється на коштовність завдяки вміщеній у ній силі вогню. Яскрава соковитість контрастних



узгоджених кольорів (жовто-червоного і синьо-зеленого), динамічна напруга спіралеподібної композиції збагатили інтер'єр крамниці відчуттям краси і свята.

Послідовники школи колористичного живопису Г. Синиці – художники А. Горська, Г. Зубченко, В. Зарецький, Г. Пришедько – створили в 1967–1968-х роках монументальні твори, засновані на її основних принципах, таких як: фронтальність лінійно-площинних композицій, утілення художнього образу засобами колориту, утвореного контрастами кольорів, підпорядкованість різноманітних форм, динаміка тла: «Дерево життя» («Дерево металурга») і «Боривітер» у інтер'єрі ресторану «Україна» (нині «Аристократ») 1967 року, «Вугільна квітка» у фое адміністративного будинку тресту «Краснодонвугілля» (1968), «Квітуха Україна» в центральному універмазі Маріуполя (1969).

Яскравим прикладом утілення принципів колористичного живопису є «Вугільна квітка». Художній образ сили й енергії розпеченого вугілля втілено в зображенні велетенської, на всю площину подовженого формату панно «квітки» – декоративної, геометрично стилізованої побудови з червоними гострокутними пелюстками-променями, прикрашеними орнаментами. Композиційним центром твору є серцевина квітки із зображенням чорного камінчика вугілля в оточенні жовто-білого саява. «Вугільну квітку» зображено на тлі теплих жовтих життєдайних променів, що контрастують із холодними блакитними барвами індустріального пейзажу, сповненого руху, енергії: смуги дугоподібних рейок поєднують гірничо-металургійні комбінати з вугільними териконами, лінії електропередач з'єднують підприємства й міста, космічними траєкторіями летять супутники. Усе це – результат видобутої сили й енергії вугілля, що забезпечує життя людини в сучасному світі. Засобами лінійно-площинної побудови, розвитку форм, колориту, заснованому на узгоджених контрастах кольорів, винятково виразно втілилася тема величі шахтарської праці [190, с. 50–51].

Г. Марченко, учень Г. Синиці, розширив палітру мозаїчних елементів у творах: мозаїці «Врожай» (смальта, кераміка, граніт) для крамниці «Город» у Запоріжжі (1967), виконаної у співавторстві з Л. Орленком і А. Скрипкою, та монументально-декоративному панно «Дніпро-Славутич» (карбована мідь,

смальта, кольорове скло, мармур) – у співавторстві з І. Василенком для оздоблення запорізького готелю «Дніпро» (1969) [116, с. 5].

До традицій стародавнього монументального живопису звернулися І. Марчук і М. Стороженко в оздобленні інтер'єрів Інституту теоретичної фізики в Києві (1969–1972). Декоративні панно прикрасили чотири поверхи п'ятиповерхової будівлі інституту: «Ярослав Мудрий» (І. Марчук), «Київська академія» та «Наука і культура XV–XVIII століть» (М. Стороженко), «До далеких планет» (І. Марчук). Їх об'єднала тема спадкоємності гуманістичних традицій в історії вітчизняної науки й культури. Виконані в різних техніках (шамот, солі, керамічна полив'яна плитка, смальта), вони демонструють широку картину життя держави, нагадують про видатних діячів науки та культури. Панно подовженої прямокутної форми з напівовальним згином усередині розміщено навпроти великих павільйонних вікон у глибині нешироких холів поблизу ліфтів і сходів – у місцях зустрічей і спілкувань співробітників. Мозаїки сповнюють інтер'єри аурую позитивних емоцій, гармонією краси та високої духовності.

Вірність традиціям давньоруського живопису, народного мистецтва зберігалась у творчості С. Кириченка, Н. Клейн і Р. Кириченка. У 1970–1980-х роках вони створили монументальні мозаїчні панно, що стали помітним явищем в українському мистецтві. Виняткового значення набула видатна робота – мозаїчний фриз «Тріумф Перемоги» в залі Бойової слави Національного музею історії України в Другій світовій війні (1978–1984).

В оповідній послідовності шести сюжетів розповідається про основні етапи боротьби з німецько-фашистськими загарбниками, переможне завершення війни й початок мирного життя. Композицію фризу побудовано на чергуванні багатофігурних композицій, насажених рухом, дією – із символіко-алегоричними постатями: «Вітчизна-мати», «Воїн-переможець», «Сіяч», «Врожай». Композиція фризу, художньо-образне вирішення теми, технологія викладання мозаїки камінцями смальти з невеликим модулем, золоті фони споріднюють твір із традиціями класичного монументального живопису. Емоційне відчуття кольору, притаманне народному мистецтву, виявилось в

трактуванні образів: полум'яно-помаранчевому забарвленні Вітчизни-матері, прозоро-білих кольорах у зображенні дівчини – символу Надії. Фриз надзвичайно гармонійно поєднується із архітектурою, сповнює відчуттям піднесеності простір біломармурової зали з пілонами, на яких вигравіювано золотом прізвища Героїв Радянського Союзу. Монументальний живопис разом із оздобленням інтер'єру зали став кульмінацією всієї музейної меморіальної експозиції.

Простір інтер'єру завжди є винятково привабливим для художників у створенні цілісного художнього просторового рішення при умові його розробки на стадії архітектурного проектування. Особливо це стосується музеїв, де заздалегідь визначається функціональне й ідейне призначення монументального живопису.

Визначним твором монументального мистецтва стало мозаїчне панно «Прапор Перемоги» у музеї «Молода гвардія» меморіального комплексу в Краснодоні – архітектори В. Смирнов, Г. Головченко, художники А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксієв (1968–1970). Комплекс об'єднав пам'ятник молодогвардійцям «Клятва», вічний вогонь біля стели «Скорботна мати» й нову будівлю музею. Домінантою, кульмінацією втілення художнього задуму комплексу в єдиному просторовому образі стала велична мозаїка, запланована ще на стадії розробки.

На рельєфному мозаїчному панно висотою в два поверхи зображено п'ять фігур: у центрі троє зі стягом, праворуч від групи – поранений і той, хто падає у шахту. Центральні постаті («Комуніст», «Вітчизна», «Юнак») нестримною ходою, поривом уперед утілили незламну віру молодогвардійців у перемогу, в утвердження своєї людської гідності. Композиційна трикутна побудова виразно позначила композиційний центр – образ дівчини-Вітчизни, яка несе над головою світлий диск як символ надії для передання його майбутнім поколінням. Психологічно характеризує героїв їхній зовнішній вигляд: напруженість, сила й упевненість рухів центральної групи і – зламаність, млявість жестів пораненого й того, хто падає [191, с. 232–233].

А. Горська та В. Зарецький, як послідовники школи колористичного живопису Г. Синиці, важливим чинником виявлення сутності художнього образу вважали колорит. А. Горська занотувала в щоденнику: «Розмови про принципове рішення кольорів усієї стели. Довго шукала, знайшла Соломонове рішення. Камертон – вогонь. Камертон – тло. Світло – темно, гаряче – холодно. Ми мусимо зробити сучасну річ» [5, с. 265]. Дослідниця Г. Складенко зауважила, що мозаїка в Краснодоні була заснована на принципах, розроблених ще в донецьких мозаїках [151, с. 105].

Молодогвардійців зображено на тлі червоного прапора, що майорить навколо них наче буремний вогонь, вогонь жертвності, смерті й відродження у вічній пам'яті. Для активнішого сприйняття твору майстри використали пластичні особливості рельєфу. Із щоденника А. Горської: «Рельєф весь грає площинами і контуром. Ритм площин освітлених – відродження духу, з площинами в тіні» [5, с. 263]. Рельєфна кладка збагатила просторові якості мозаїки, яка, водночас із великими розмірами, набула величезної сили впливу на глядача. Відбулася зміна у функціонуванні монументального твору: від живописно-змістовного доповнення – до головного емоційно-пластичного втілення ідеї експозиції музею.

Тенденція до розширення функцій, посилення впливу монументального твору на музейний простір яскраво й усебічно проявилася у творчості А. Гайдаки. Його музейні експозиції 1970–1980-х років – визначні явища культури України. Масштабне художнє мислення митця, майстерне володіння різноманітними техніками монументально-декоративного мистецтва сприяли перетворенню музейних експозицій на динамічні, видовищні структури та органічну інтеграцію їх у архітектурний простір. Оформлення музеїв Києва (Музею книги та друкарства України, 1975; Київського філіалу музею В. І. Леніна, 1982; Літературно-меморіального музею Т. Г. Шевченка в Києві, 1989; Національного музею «Чорнобиль»), музеїв Одеси, Шепетівки, Запоріжжя й інших міст продемонстрували широкі можливості формально-просторових, стилізованих, асоціативно-образних побудов у живописно-пластичному вирішенні музейних експозицій, створенні музейних ансамблів.

Кінець 1970-х – початок 1980-х років у монументальному живописі в інтер'єрі – час ускладнення просторових взаємозв'язків, перехід від статичності зображень до динаміки в побудові композицій, заміни лінійно-площинного трактування просторово-живописним. Розширюється палітра монументальних технік, технологій: поряд із візантійською смальтовою технікою мозаїчного набору використовуються флорентійська, венеціанська, майстри працюють у техніках енкаустики, розпису темперою. В оформленні інтер'єрів громадських будівель поширення набувають декоративні техніки: скульптура, художній текстиль, дрібна скульптурна пластика, художній метал, кераміка, дерево. Вітраж, гобелен набувають рис повноцінних монументальних творів. Це дає можливість гнучкіше та різноманітніше реагувати на нові тенденції в розкритті сюжетної тематики, філософсько-світоглядного змісту творів та їх інтеграції в архітектуру для створення цілісних художньо-образних ансамблів.

Розширення зв'язків живопису з архітектурою в інтер'єрах приміщень було своєрідним продовженням традицій в оздобленні традиційного українського житла. Історично, як зазначали дослідники, в українських хатах «вбрання інтер'єрів та їхні декоративні елементи композиційно і навіть структурно були пов'язані з архітектурою, що свідчило про розвинений синтез мистецтв» [165, с. 126].

До техніки вітража звернулося багато талановитих художників, які виконали визначні твори: І.- В. Задорожний («Наша пісня, наша слава», «Намисто», «Бережіть природу»), І. Толкачов («Асклепій», «Гігієя», «Панакія»), О. Мельник («Час Ярослава Мудрого», «Час Нестора–Літописця»). У техніці вітража працювали також митці: І. Левитська, С. Лопухова, С. Одайник, О. Дубовик, Л. Подерв'янський, Г. Бородай.

Учні Г. Синиці: Л. Тоцький, М. Шкарапута, Г. Марченко виявили у мистецтві вітража виразні риси колористичного живопису: Г. Марченко створив вітраж «Запоріжжя індустріальне» (кольорове скло) для Запорізького Будинку техніки (1965) [116, с. 5], Л. Тоцький виконав вітраж «Дерево життя» (лите скло на бетонній основі) у санаторії «Лазурний» у Бердянську (1975) [166, с. 2]. Вітраж

М. Шкарапути «Рух до світла» (1977) для оздоблення інтер'єру посольства Угорщини в Києві, виконаний із багатошарового скла, комбінованого з кованим рельєфом, завдяки утвореній об'ємності збагатився цікавими світловими ефектами [8, с. 74]. Композицію, що символізує нестримний порив людства до світла, краси, було побудовано на розвитку форм, кольору. Вітраж потужною динамікою, плямами відкритих локальних кольорів створив піднесену атмосферу в інтер'єрі приміщення.

Подібні композиційні побудови та колорит характерні для мозаїки та вітража «Техніка і природа» на станції «Почайна» («Петрівка»), створені художницею-шістдесятницею Л. Семикіною у співавторстві із С. Бароянц (1980). Л. Семикіна на початку 1960-х років разом із А. Горською, Г. Зубченко та Г. Севрук багато спілкувалася з Г. Синицею, відвідувала його лекції з історії та теорії колористичного живопису. Набуті нею досвід і знання продемонстрували твори на станції метрополітену. Динаміка форм, колорит, побудований на контрастах чистих кольорів, наявність композиційного центру – усе це споріднює твори Л. Семикіної з принципами колористичного живопису Г. Синиці.

М. Шкарапуга вирішив оздоблення нижньої станції Київського фунікулера вітражами «Українські візерунки» у вигляді орнаментальних фризів (1985). Декоративне кольорове розмаїття форм стилізованого рослинного орнаменту, що нагадує візантійські та давньоруські зразки, збагачується сонячним світлом, яке, проходячи крізь скельця, розсипає в інтер'єрі безліч відтінків і відблисків. Це створює атмосферу піднесеної зустрічі з видатними пам'ятками, що знаходяться поряд зі станцією – Михайлівським Золотоверхим монастирем і Софійським собором.

Мистецтво гобелена в 1970–1980-х роках зазнало оновлення: від функції оздоблення площі стіни – до активного збагачення архітектурного простору. Цей вид декоративного мистецтва пройшов розвиток від імітації станкового живопису та кольорової графіки 1930–1950-х років до вироблення власної образної мови з узагальненням форм, умовністю образів, орнаментальністю композицій у 1960–1980-х роках. Із започаткуванням монументально-декоративного напрямку в

гобелені, уведенням його до громадського інтер'єру пов'язано творчість І. та М. Литовченків. Значний внесок у розвиток українського гобелена зробили: Л. Жоголь, О. Машкевич, В. Григоров, І.-В. Задорожний, В. Прядка, О. Владимірова, А. Гайдамака та інші митці.

Ле Корбюзьє, який назвав гобелен «мандрівною фрескою», визначив цим його монументальні властивості та здатність до переміщення в просторі [105, с. 19]. Ці самі ознаки характерні й для флоромозаїк Г. Синиці, які він почав створювати з 1968 року: «Байда», «Ярослав Мудрий» та інші. Виконані на окремих дерев'яних або деревинностружкових (ДСП) плитах різних розмірів із використанням природних матеріалів як мозаїчних елементів, вони поєднували монументальність художніх образів, декоративність техніки з мобільністю в транспортуванні, притаманною станковим творам. Великі мозаїчні панно митця з фактурним багатством зображень, динамікою форм, внутрішньою емоційною насиченістю образів у поєднанні з виразністю колориту створювали просторові зв'язки в синтезі пластичних мистецтв [100].

В Україні, як і в усьому Радянському Союзі, у 1980-х роках почало суттєво відчуватися розмивання меж офіційного мистецтва. Цьому сприяли як соціально-економічні (Чорнобильська трагедія 1986 року, загальний спад промислового виробництва), так і мистецькі чинники. Полотна, що втілювали суспільні ідеали комунізму «поступово перетворювалися на нудні, завчені штампи. Обкатані з усіх боків теми вимагали оновлення» [111, с. 49–50]. Опозиційне мистецтво набирало потужності. Творчі пошуки й досягнення художників-новаторів ставали тією основою, на якій вибудовувалося нове мистецтво. Виставки «Седнів – 88», «Седнів – 89», «Седнів – 91», численні творчі угруповання демонстрували нове, не ангажоване ідеологічно мистецтво.

Із другої половини 1980-х років на зміну соціалістичному живопису в Україні приходить мистецтво нової, постіндустріальної епохи. Діяльність художників, пов'язана із традиціями вітчизняного авангарду, з ідеями національного самоусвідомлення, окреслювала шляхи у формуванні національно-самобутнього мистецтва. Могутній кольоропис А. Криволапа, тональний експресіонізм творів

М. Гейка, спрямована на новаторство творчість Т. Сільваші, колажі О. Животкова – усі ці несхожі творчі індивідуальності, які з'явилися у 1980–1990-х роках, мали своїх попередників. І одним із них був художник-новатор Г. Синиця, який своєю творчою діяльністю, спрямованою на створення національного мистецтва, збагатив живопис новими техніками й технологіями, визначив пріоритетне значення кольору в українському національному сучасному живописі [87].

#### *Висновки до Розділу 4*

Відносно вільний від ідеологічного тиску монументальний живопис України 1960–1980-х років активно розвивався у зв'язку зі зміною естетичної програми в архітектурі та завданням широкого масового будівництва на основі типових проєктів. Він повинен був не тільки надавати індивідуальних рис однотипним будівлям, а й вирішувати в синтезі з архітектурою проблеми естетизації міського середовища. Для київських художників-монументалістів було характерним у питаннях кольору, форми, тематики, синтезу мистецтв співвідносити свою творчість із національною художньою традицією. Аналіз проблем синтезу пластичних мистецтв виявив головні напрями в екстер'єрному оформленні будівель: площинний й просторовий.

Гарними прикладами площинно-декоративного напрямку в монументальному живописі зі зверненням до традицій народного мистецтва були твори С. Кириченка та Н. Клейн «Народне мистецтво», І. Марчука «Плахта», А. Гайдамаки та Л. Міщенко «За мотивами народного мистецтва». Важливим здобутком цього напрямку стала творчість Г. Синиці та митців школи колористичного живопису: в ансамблі мозаїк експериментальної школи № 5 і панно крамниці «Рубін» у Донецьку вони відтворили світ українського фольклору, народні уявлення про прекрасне, а поєднанням мови народного живопису із сучасним професійним мистецтвом втілили тему величі праці трудівника як рушійної сили життя («Прометеї»). Твори послідовників Г. Синиці: «Вітер» А. Горської та В. Зарецького, «Рух», «Перемога», «Ковалі сучасності»



Г. Зубченко та Г. Пришедька на фасадах інститутів НАН України розкрили мовою колористичного живопису важливі теми сучасності.

Просторове вирішення синтезу монументального живопису й архітектури, для якого було характерним поєднання рельєфу з площиною із збереженням функції кольорової плями, простежується у творчості І. Литовченка, Е. Коткова, В. Ламаха (фасад Річкового вокзалу, фриз «Народ – герой» Палацу культури в Маріуполі), І. Литовченка та В. Прядки («Сонце кохання» в Олександрії), Е. Коткова (оздоблення Будинку зв'язку в Сумах), І. Литовченка (рельєфи-мозаїки м. Прип'ять), А. Гайдамаки (фриз меморіального музею М. Островського). Одними з перших застосували рельєфну кладку Г. Синиця та художники його бригади в мозаїчних панно «Космос», «Повітря», «Прометей» донецької експериментальної школи № 5.

В інтер'єрах громадських будівель України наприкінці 1950-х років ілюзорний живопис змінився на площинний, який мав більші можливості в узгодженні пластичних мистецтв. Висвітлено найкращі досягнення монументального живопису в інтер'єрах: міжнародного аеропорту «Бориспіль» (І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах), Київського автовокзалу, Київського палацу дітей та юнацтва (А. Рибачук і В. Мельниченко), Інституту теоретичної фізики в Києві (І. Марчук і М. Стороженко).

Винятково гармонійним поєднанням живопису і архітектури визнано мозаїку «Жінка-птах» у ювелірній крамниці «Рубін» у Донецьку, створену за принципами колористичного живопису (А. Горська та Г. Синиця). Виразна колористична побудова, використання рельєфу, створення символіко-алегоричних образів зробило мозаїчне панно «Прапор Перемоги» в музеї «Молода гвардія» в Краснодоні головним живописно-пластичним утіленням ідеї всієї експозиції (А. Горська, В. Зарецький, В. Смирнов). Посиленням впливовості творів живопису на музейний простір відзначалася творчість А. Гайдамаки, музейні експозиції якого стали визначним явищем у культурі України.

Зі зміною стилістики в монументальному живописі кінця 1970-х – початку 1980-х років і розширенням функцій декоративного мистецтва вітраж і гобелен

набули рис монументальних творів. До техніки вітража звернулися художники: І.-В. Задорожний, О. Мельник, О. Дубовик та інші. Учні Г. Синиці розкрили потужні виражальні властивості колористичного живопису у вітражах: «Запоріжжя індустріальне» Г. Марченка; «Рух до світла», «Українські візерунки» М. Шкарапути; «Дерево життя» Л. Тоцького.

Мистецтво гобелена в 1970–1980-х роках збагатилося новими рисами монументальності завдяки діяльності І. та М. Литовченків, Л. Жоголь, О. Машкевича, А. Гайдамаки. Твори Г. Синиці в авторській техніці «флоромозаїка», що мали ознаки гобелена, поєднували декоративність техніки, мобільність транспортування з монументальністю висловлення.

Твори Г. Синиці та його послідовників – А. Горської, В. Зарецького, Г. Зубченко, Г. Пришедька, Г. Марченка, Л. Тоцького, М. Шкарапути – продемонстрували визначні можливості монументального колористичного живопису у створенні гармонійного синтезу живопису й архітектури, у збагаченні архітектурного середовища національною образністю української культури.

## ВИСНОВКИ

1. Проаналізовано та систематизовано архівні, наукові, літературні матеріали стосовно обраної теми, сформовано джерельну базу дослідження. Вивчення мистецтвознавчих і культурологічних праць довело, що звернення критиків і мистецтвознавців до творчості Г. Синиці мало вибіркового чи суто фактологічного характеру. Автором був проведений науковий пошук із виявлення нових джерел для уточнення фактів біографії Г. Синиці, висвітлення його художньої, теоретичної, педагогічної діяльності. Зокрема, встановлено прізвище та визначено віхи творчого шляху першого вчителя Г. Синиці – художника С. Данишевського, знайдено унікальні документи: листи Г. Синиці до художників Г. Марченка та Л. Тоцького, його автографи, листи А. Горської до митця, прижиттєвий документальний фільм про художника Г. Синицю «Благословенні кольори», матеріали щодо його криворізького періоду творчості та багато інших. Опрацювання знайдених архівних матеріалів дозволило розкрити важливі аспекти творчої біографії митця. Вивчення діяльності Г. Синиці як учня школи М. Бойчука, культурного діяча, художника-шістдесятника, автора концепції колористичного живопису та фундатора національного напрямку в українському мистецтві 1960–1980-х років довело, що його різнобічна творчість потребує комплексного наукового дослідження. Визначено, що багаторічна творча діяльність Г. Синиці та його вплив на формування національної школи українського живопису не дістали належного висвітлення у вітчизняній науковій мистецтвознавчій літературі.

2. Досліджено особливості формування творчого стилю Г. Синиці 1940–1950-х років на основі візуальних обстежень і мистецтвознавчого аналізу творів художника із зібрання ДХВУ, картинної галереї ім. Григорія Синиці в НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського», музею-квартири Г. Синиці в Кривому Розі та знайденої автором дослідження колекції із близько сімдесяти творів художника воєнних і перших повоєнних років. У 1940-х роках Г. Синиця виявив себе як майстер реалістичного психологічного портрета («Автопортрет. Я в роки окупації»), творець ліричних пейзажів-«мотивів» і величних пейзажних образів («Старий

міст»). Творчість митця наступних 1950-х років позначено тематичною різноманітністю, пошуками в царині колористики («Бабине літо»), композиційних побудов («Подільський закуток»). У прагненні передати нові теми та образи, суголосні епосі мистецького оновлення, художник звертався до досвіду художників-постімпресіоністів (П. Сезанна), формотворчих принципів школи М. Бойчука. Аналіз картини «Брама Заборовського» (1957) виявив характерні риси творчого стилю митця – узагальнення форм, лінійність малюнка, чітку розробленість кольорових поєднань, заснованих на контрастах і взаємозв'язках ритмічно узгоджених форм, використання чистих, локальних кольорів, монументальність образу. Вивчення автором дослідження творів станкового живопису Г. Синиці дало змогу уточнити назви, датування картин: «Останній промінь» (1958), «Автопортрет. Я в роки окупації» (1942), «Зажурена осінь» (1956), «Вороги народу. На Колиму» (1996).

3. Розкрито основні фактори, що вплинули на становлення творчої особистості митця: навчання у художників із західноєвропейською освітою С. Данишевського, М. Гершенфельда (1920-ті) підготували Г. Синицю до беззаперечного прийняття ідейних і творчих принципів школи монументального живопису М. Бойчука (початок 1930-х), що зумовило його вірність засадам «школи» до кінця творчого життя. Важливу роль у формуванні світогляду художника мали особливості життєвого шляху: виховання у дитбудинках, перебування в окупованому фашистами Києві, активна участь у відбудові міста сприяли формуванню його активної громадянської позиції. Висвітлено діяльність Г. Синиці в роки демократичних змін хрущовської «відлиги». Розкрито роль митця в розширенні та поглибленні національних засад в українському мистецтві: його діяльність першовідкривача, популяризатора творчості народних художників (М. Приймаченко, Г. Собачко-Шостак, Є. Повстяного), його вплив як художника-бойчукіста на національне спрямування творчості молодих художників-шістдесятників кола КТМ «Сучасник» початку 1960-х років – своєрідного центру національного культурного відродження.

4. Висвітлено теорію колористичного живопису Г. Синиці. В основу дослідження покладено знайдену автором наукової роботи теоретичну працю Г. Синиці «Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам», яку доповнили листи митця та його прижиттєві інтерв'ю. Визначено наукову новизну теорії, окреслено передумови її створення та основні чинники поділу Г. Синицею світового живопису на тоновий і колористичний. Розкрито основні принципи побудови колориту в колористичному живописі, засновані на вченні М. Бойчука про певну самостійність форми «національного стилю» з її характерною ознакою – монументальністю як традиційної риси українського народного живопису. Зазначено, що розроблена Г. Синицею теорія стала основою його концепції сучасного національного колористичного монументального живопису.

5. Досліджено стилістичні, художньо-образні особливості ансамблю мозаїчних панно для донецької експериментальної школи № 5, виконаного бригадою художників: А. Горською, В. Зарецьким, Г. Зубченко, Г. Марченком під керівництвом Г. Синиці на засадах теорії колористичного живопису (1965–1966). Наголошено, що художні образи мозаїк «Космос», «Земля», «Надра», «Вогонь», «Повітря», «Життя», «Сонце», «Вода», «Прометеї», утілені з урахуванням стилістичних особливостей композиційних побудов, ритму, колориту творів народних митців, відтворили народне відчуття гармонії Всесвіту, розкрили тему величі людини-творця. Підкреслено створення єдиного просторово-живописного образу архітектурного комплексу школи завдяки втіленню гармонійного синтезу живопису і архітектури. Досліджено художньо-стильові особливості мозаїки «Жінка-птаха» у інтер'єрі донецької ювелірної крамниці «Рубін» (1966). Доведено: виконанням донецьких мозаїк було започатковано новий національний колористичний напрямок в українському монументальному живописі, реалізований діяльністю його послідовників.

6. Висвітлено розробку нових форм колористичного живопису у творчості Г. Синиці в контексті зміни стилістики в українському мистецтві на зламі 1960–1970-х років. Визначено особливості нової монументальної техніки «флоромозаїка»: поєднання монументальності висловлення із декоративністю

техніки виконання – використанні як мозаїчних модулів природних матеріалів, закомпонованих в ритмічному та динамічному співвідношенні з формами локально насичених плям темпері. Розкрито особливості технології виготовлення творів. Зазначено відповідність розробленої митцем техніки «флоромозаїка» до засад школи М. Бойчука. Дослідження художньо-стильових особливостей творів у новій техніці виявило їхні основні риси: площинність композиційних побудов із динамікою ритмізованих взаємопідпорядкованих форм, конструктивні стилізації зображень із декоративними супроводами, колорит – як один з основних засобів утілення художніх образів. Розкриття історичної теми митець у міфопоетичних, символічних образах наблизив до народного сприйняття у відтворенні минулого у творах: «Байда», «Поєдинок», «Кожум'яка-переможець» та інших. Видатних діячів культури України Г. Синиця увічнив у великомасштабних панно «Ярослав Мудрий», «Тарас Григорович Шевченко». Язичницьке минуле, втілене у творах «Половецькі мадонни», «Волхви», художник трактував як важливу складову української духовної спадщини. Здійснено мистецтвознавчий аналіз знайдених автором дослідження та уведених до наукового обігу п'яти флоромозаїк, створених майстром для їдальні СПЦ-2 Криворіжсталі, які стали прикладом використання творів, виконаних на основі традицій народного мистецтва, для оздоблення інтер'єру заводського приміщення. Монументальні панно Г. Синиці, продовжуючи традиції школи М. Бойчука, стали важливою складовою національного мистецтва 1960–1980-х років, окресливши подальші шляхи його розвитку.

7. Досліджено характерні особливості абстрактної творчості Г. Синиці, витоки якої він убачав у народному мистецтві – українському орнаменті, писанках, вибійках. Доведено, що визначення митцем своїх абстрактних творів як «образних» свідчило про спробу ліквідувати суперечність між множинністю семантики та формою за допомогою програмних назв, асоціативних рядів для введення абстрактної творчості в широкий контекст сучасного українського мистецтва. Окреслено теми, які Г. Синиця втілював засобами абстрактного живопису: буття людини («Боротьба»), світ почуттів («Радість»), проблематику

сучасного світу («XX століття»). Зауважено поєднання в абстрактній творчості його рис монументаліста та колориста. Визначено: абстрактне мистецтво Г. Синиці є важливою складовою національної української школи сучасного абстрактного живопису. Засноване на традиціях української формотворчості, воно продемонструвало нову мову сучасного національного живопису.

8. Дослідження українського радянського монументального живопису 1960–1980-х років було виконано в контексті співвіднесення творчості київських митців із національною художньою традицією, утілення гармонійного синтезу живопису і архітектури. Аналіз проблем синтезу мистецтв виявив певні напрями в розвитку монументального живопису екстер'єру будівель зазначеного часу: площинного та просторового. Розглянуто здобутки напрямів у творах видатних художників-монументалістів: І. Литовченка, В. Ламаха, В. Прядки, С. Кириченка, Н. Клейн, І. Марчука та інших. На підставі мистецтвознавчого аналізу творів митців школи Г. Синиці (В. Зарецького, А. Горської, Б. Плаксія, Г. Зубченко, Г. Пришедька) окреслено визначну роль художників у ствердженні національного колористичного напрямку в українському монументальному мистецтві. Твори художників колористичної школи підтвердили основоположне значення для української культури засад, розроблених М. Бойчуком, стали прикладом утілення синтезу монументального живопису і архітектури, визначили нові шляхи у вирішенні завдання архітектури та будівництва із створення естетично привабливого архітектурно-просторового вигляду міст України.

9. Визначено особливості розвитку монументального живопису 1960–1980-х років у інтер'єрі. Розкрито причини відмови від ілюзорного живопису наприкінці 1950-х років і простежено творчість художників, які першими формували нову мову монументального живопису: Е. Коткова, В. Ламаха, І. Литовченка, А. Рибачук, В. Мельниченко, М. Стороженка та інших. За творами: «Дерево життя», «Вугільна квітка», «Квітуха Україна», «Прапор Перемоги» висвітлено творчий доробок митців школи Г. Синиці А. Горської, Г. Зубченко, В. Зарецького, Г. Пришедька, що став важливою складовою вітчизняного мистецтва. Зазначено зміну форм колористичного живопису в 1970–1980-х роках,

зумовлену зміною стилістики та розширенням функцій декоративного мистецтва – наданням творам у техніках гобелена та вітража рис монументальних творів. Наголошено на спорідненості творів Г. Синиці в техніці «флоромозаїка» з гобеленами у виражальних властивостях (узагальнення форм, декоративний супровід монументальних образів, фактурне розмаїття, виразність колориту) та мобільності в транспортуванні. Учні Г. Синиці розкрили широкі можливості колористичного живопису у вітражах: «Запоріжжя індустріальне» Г. Марченка, «Рух до світла», «Українські візерунки» М. Шкарапути, «Дерево життя» Л. Тоцького. Колористичний живопис, відповідаючи вимогам часу, змінюючи форми й техніки, став затребуваним у своїй головній функції – відтворювати ідейні, моральні принципи та естетичні вподобання українського народу.

Концептуальне спрямування монументального живопису, засноване на колористичній теорії Г. Синиці, визначило новий національний напрямок у монументальному мистецтві 1960–1980-х років, сприяло національній самоідентифікації культури незалежної України другої половини ХХ століття.



### Список використаних джерел

1. 20 років. Криворізька міська організація Національної спілки художників України. Кривий Ріг : Діоніс, 2013. 276 с. : іл.
2. Авраменко О. О. Терези і доля Віктора Зарецького. До історії образотворчого мистецтва України II половини ХХ століття. Постаті. Київ : Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМУ, 2006. 256 с. : іл.
3. Авраменко І. Із спогадів. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. 96 с.: іл.
4. Алла Горська: Червона тінь калини: Листи, спогади, статті / ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. Київ : Спалах ЛТД, 1996. 240 с. : іл.
5. Алла Горська. Душа українського шістдесятництва / упоряд. Л. Огнєва. Київ : Смолоскип, 2015. 712 с. : іл.
6. *Алла Горська. Спалах перед світанком* / упоряд. О. Лодзинська. Київ : ТОВ «Видавництво «Кліо», 2019. 136 с. : іл.
7. Афанасьєв В. А. Риси сучасності. Українське радянське мистецтво сьогодні. Київ : Мистецтво, 1973. 179 с. : іл.
8. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с. : іл.
9. Ачкасова В. Н., Тоцька І. Ф. Софійський заповідник у Києві / пер. на англ. Г. Еванс. Київ : Мистецтво, 1978. 191 с. : іл.
10. Бачинський Є. Вистава незалежних і українські малярі. *Діло*. 1910. Ч. 151–153. С. 20.
11. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів та різьбярів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908–1950. *Нові дні*. Торонто, 1952. Вересень. С. 16–20.
12. Белічко Ю. В. Художник і сучасність. Київ : Мистецтво, 1966. 122 с. : іл.
13. Белічко Ю. Живопис. *Ранок*. 1966. № 4. С. 9–10.
14. Белічко Ю. В. Монументальний живопис. *Історія українського мистецтва в шести томах*. Київ, 1968. Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 років. С. 185–203.

15. Білецький П. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ : Мистецтво, 1974. 192 с. : іл.
16. Білокінь С. Колективізм – пафос творчості Михайла Бойчука. *Образотворче мистецтво*. 1988. № 1. С. 22–25.
17. Білокінь С. Життя і смерть Алли Горської. *Алла Горська: Червона тінь калини: Листи, спогади, статті* / ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. Київ : Спалах ЛТД, 1996. С. 197–217.
18. Білокінь С. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1965–1965). Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 63 с.
19. Білокінь С. І. Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2016. 256 с. : іл.
20. Блюміна І. Іван Падалка. *Мистецтвознавство України*. Зб. наук. пр. / редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. Київ : Кий, 2001. Вип. 2. С. 335–339.
21. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки /авт. вступ. ст. та упоряд. О. О. Ріпко. Львів : Редакційно-видавничий відділ обласного управління по пресі, 1991. 87 с. : іл.
22. Бойчук Михайло – Михайлу Грушевському / публ. О. Рибалки. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 9. С. 37–39.
23. Босько В. М. З Парижа – в Єлисаветград. 140 років від дня народження Семена Данишевського. *Історичний календар Кіровоградщини на 2010 рік. Люди. Події. Факти*. Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2009. С. 116–119.
24. Брайчевський М. Ю. Походження Русі. Київ : Наукова думка, 1968. 224 с.
25. Василенко О. Автор флоромозаїки. *Червоний гірник*. 1971. 17 січня.
26. Ващенко М. Традиція та новаторські риси у творчості Григорія Синиці. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. ХДАДМ. Харків, 2014. № 2. С. 11–16.
27. Велигоцкая Н. И., Жиздринская А. В., Коломиец Н. С. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. Київ : Будивэльнык, 1989. 101 с. : ил. [16 л. ил.].

28. Виставка творів художника Синиці Григорія Івановича / Київське т-во художників. Київ, 1955. 9 с.
29. Виставка творів художників Г. І. Синиці, М. Раджабова, М. Лебедева / Адміністрація, партійний комітет, профком ордена «Знак Пошани» рудоуправління імені В. І. Леніна. Кривий Ріг, 1987. 8 с.
30. Врона І., Лобановський Б. Монументальний живопис. *Історія українського мистецтва в шести томах*. Київ, 1967. Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років. С. 110–121.
31. Всеукраїнський мистецький проект художників – лауреатів премії ім. Т. Г. Шевченка до 200-річного ювілею від дня народження Т. Г. Шевченка / упор. С. А. Шульгіна ; М-во культури України. ДХВУ. Київ : Промінь, 2014. 21 с.
32. Виставка творів криворізьких художників, присвячена ХХХ-річчю визволення м. Кривого Рогу від німецько-фашистських загарбників: Буклет / вступ. ст. Ю. Сунгурова. Кривий Ріг, 1974. 20 с.
33. Гаврош О. Перша крайова виставка закарпатців у Києві. *Образотворче мистецтво*. 2015. № 2. С. 26–27.
34. Гаврош О. Художник і час: особливості адаптації закарпатських митців у радянський контекст. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2018. № 11. С. 96–101.
35. Голуб О. Свято непокори та будні андеграунду. Життєпис двох невизнаних за життя художників, з коментарями. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2017. 272 с. : іл.
36. Горбачов Д. О. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.
37. Горинь Б. Вибір шляху. *Дзвонар. Збірка статей і спогадів про Опанаса Заливаха* / упоряд. В. В. Овсієнко ; передм. М. А. Горбаль. Харків : ТОВ «Видавництво “Права людини”», 2017. С. 45–66.
38. Григорій Пришедько, Галина Зубченко. Каталог виставки / передм. та уклад. кат. Н. О. Саєнко. Київ : Видання СХУ, 1987. 12 с. : іл.

39. Григорій Синиця. Каталог виставки / передм. Г. Местечкіна. Міністерство культури і мистецтв України. ДХВУ. Нац. технічний ун-т «Київський політехнічний інститут». Київ : РВА «Тріумф», 1995. 36 с. : іл.
40. Григорій Синиця (1908–1996). Заслужений художник України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. Каталог / передм. Г. Местечкіна. Упр. культури і туризму виконкому міськради. Міський історико-краєзнавчий музей. Кривий Ріг, 2008. 29 с. : іл.
41. Гурок С. С., Лобановський Б. Б. Абстракціонізм. *Мистецтво України: Енциклопедія в 5 томах.* / Редкол.: А. В. Кудрицький (відп. ред.) та ін. Київ : Видавництво «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. Т.1 : А–В. С. 7–8.
42. Гусейнов Г. Претендент на Шевченківську премію. *Червоний гірник.* 1989. 3 листопада.
43. Гусейнов Г. Д. Post scriptum. Дніпропетровськ : Січ, 2005. 712 с.
44. Денисюк О., Попіль П. Скіфський цикл Бориса Негоди як символ праісторії українського етносу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2021. Вип. 44. С. 51–55.
45. Дзюба І. М. Од «відлиги» до незалежності. (Українська культура в 1953–1990 рр.). *Історія української культури у п'яти томах.* Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5. Кн. 1. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. С. 202–232.
46. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х – початку 1990-х років *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМУ: У 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 150–192.
47. Дробот А. О. Проблеми національного стилю у творчості Г. І. Синиці (на прикладі мозаїчних панно другої половини ХХ століття). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2008. № 13. С. 25–34.

48. Дробот А. О. Взаємозв'язки творчих принципів народних майстринь Ганни Собачко та Марії Приймаченко і Григорія Синиці у процесі творення національного мистецтва ХХ століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 4. С. 44–49.
49. Дробот А. О. Риси національного стилю у мозаїках Алли Горської як представниці київської групи монументалістів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 105–107.
50. Дробот А. О. Мозаїчний комплекс у Донецьку групи українських митців на чолі з Г. Синицею (мовою архівних документів). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 2. С. 107–110.
51. Дробот А. О. Фольклорне мистецтво як джерело національного стилю нонконформістів. Теоретичний аспект. (Мовою архівних матеріалів). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 4. С. 104–106.
52. Дубина К. 778 трагічних днів Києва. Київ : Українське державне видавництво, 1945. 95 с.
53. Екстер О. Доповідь на відкритті у Києві 31 березня 1918 р. виставки декоративних робіт Є. Прибильської та художниці-селянки Г. Собачко. *Український авангард 1910–1930 років: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов*. Київ : Мистецтво, 1996. С. 369.
54. Жаборюк А. А. Український живопис доби середньовіччя. Київ–Одеса : Вища школа, 1978. 200 с.
55. Забашта В. Талановитий митець і педагог (До 90-річчя від дня народження Т. Н. Яблонської). *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2007. Вип. 14. С. 402–406.
56. Зарецький В. З сірого зошита. *Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті / ред., упоряд. та підгот. тексту О. В. Зарецького*. Київ : ННДІУ, 2009. С. 15–34.
57. Зарецький В. Мистецтво індивідуальне – мистецтво колективне. *Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті / ред., упоряд. та підгот. тексту О. В. Зарецького*. Київ : ННДІУ, 2009. С. 35–40.

58. Зарецький В. Розмови з сином. *Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті* / ред., упоряд. та підгот. тексту О. В. Зарецького. Київ : ННДІУ, 2009. С. 61–98.
59. Зарецький О. Віктор Зарецький та його соратники художники-монументалісти. *Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті* / ред., упоряд. та підгот. тексту О. В. Зарецького. Київ : ННДІУ, 2009. С. 123–134.
60. Захарченко В. З народного кореня. *Алла Горська. Душа українського шістдесятництва* / упоряд. Л. Огнєва. Київ : Смолоскип, 2015. С. 570–574.
61. Земляная Т. Н. Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа : автореф. дис. на соиск. науч. степ. канд. искусств. : 17.00.09 – теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2009. 38 с.
62. Зубченко Г. А було це так. *Алла Горська: Червона тінь калини: Листи, спогади, статті* / ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. Київ : Спалах ЛТД, 1996. С. 148–157.
63. Іван ДЗЮБА. Текст виступу 1966 р. на роковини розстрілів у Бабиному Яру. [Електронний ресурс] Міжнародний Меморіальний благодійний фонд «Бабин Яр» URL: <http://babiyar.org.ua/?p=1213> (дата звернення: 11.05.2021)
64. Із спогадів Діни Фрумїної. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 1. С. 20–21.
65. *Календар 2017* / Нац. технічний ун-т України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського». Київ : Політехніка, 2016. 13 с.
66. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
67. Каталог виставки «Григорій Синиця» / передм. Г. Гусейнова, ред. В. Савруцький. Кривий Ріг : Кур'єр Кривбасу, 1989. 32 с.
68. Кілессо С. К. Архітектура 1965–1990 років. *Історія української культури у п'яти томах*. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5. Кн. 1. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть С. 753–786.
69. Кириченко С. та Н. Клейн: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. М. П. Фіголь. Київ : Мистецтво, 1970. 48 с. : іл.

70. Климчук О. Спас на кварталі-95. *Україна*. 1990. № 5. С. 12–13.
71. Ковальчук О. Геній українського образотворення. До 120-ліття від дня народження Михайла Бойчука. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 4. С. 7–9.
72. Ковальчук О. Педагогічні принципи М. Л. Бойчука. До 120-ліття з дня народження. *АНТ*. 2003. № 10–12. С. 57–65.
73. Ковальчук О. Реформування Київського художнього інституту в 1930-ті роки. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2007. Вип. 14. С. 153–163.
74. Ковжун П. Національна формою українська мистецька спадщина. Іван Падалка. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 1. С. 42–45.
75. Колеснік Н. Репортаж з першої виставки учнів Григорія Синиці. *Заграва*. Асоціація «Червона калина. Кривий Ріг, 1994. № 2 (39).
76. Кондрацький А. Шестидесятники. *Малий словник історії України* / авт. В. Смолій, С. Кульчицький, О. Майборода. Київ : Либідь, 1997. 464 с.
77. Корогодський Р. Драма шестидесятників. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 1. С. 1–4.
78. Кравченко Я. Українське мистецтво ХХ століття: Михайло Бойчук та його школа. Навчально-методичний посіб. Львів : Сполом, 2013. 87 с.
79. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги ; Оранта, 2010. 400 с. : іл.
80. Кукіль Н. О. Григорій Синиця «Брама Заборовського». *Артанія*. 2013. Книга 32–33. № 3–4. С. 82–83.
81. Кукіль Н. Маловідома сторінка творчості Григорія Синиці. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 3. С. 118–121.
82. Кукіль Н. О. Григорій Синиця: художньо-образна система як відображення особистості митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2015. № 4. С. 130–134.
83. Кукіль Н. О. Графічні портрети Григорія Синиці з музейних збірок Кривого Рогу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Зб. наукових пр. Київ, 2015. Вип. XXXV. С. 226–233.

84. Кукіль Н. «Особливості формування художнього стилю Г. Синиці в ранній період творчості (1940–1950-ті роки)». *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства* : тези і матеріали доповідей міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. 21 травня 2015 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2015. С. 57–58.
85. Кукіль Н. «Абстракції Григорія Синиці». *Треті Платонівські читання*. Тези доп. Міжнародної наукової конф. НАОМА. Київ : Фенікс, 2016. С. 49.
86. Кукіль Н. О. Він створював національне мистецтво. *Слово Просвіти*. Київ, 2016. № 40 (884). 6–12 жовтня. С. 16.
87. Кукіль Н. О. Українська рапсодія майстра. *Саксагань*. [Літературно-художній і публіцистичний альманах]. Кривий Ріг, 2016. № 3–4. (97–98). С. 39.
88. Кукіль Н. Подвиг довжиною в життя. Життя та творчість Григорія Синиці. Кривий Ріг : Видавництво «Діонат», 2016. 16 с.: іл.
89. Кукіль Н. «Графіка у творчості Григорія Синиці». *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства* : тези і матеріали доповідей міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. 22 квітня 2016 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2017. С. 46–47.
90. Кукіль Н. «1960-ті: монументальний живопис Григорія Синиці». *Мистецтво шістдесятників. Традиція і новаторство*. Зб. тез доп. Всеукраїнської наук.-практ. конф. НАМ України, Ін-т культурології НАМ України, Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України, Музей шістдесятництва. 30 листоп. 2017 р. Київ : Видавництво Тов «Альфа Реклама», 2017. С. 18–19.
91. Кукіль Н. «До проблеми атрибуції картини Г. Синиці «Останній промінь». *Четверті Платонівські читання*. Тези доп. Міжнародної наукової конф. НАОМА. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2017. С. 49.
92. Кукіль Н. «До проблеми руху в творчості Григорія Синиці». *Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності*. Тези доп. Всеукраїнської наукової конф., присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25–28 квітня 2017 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2018. С. 94–95.



93. Кукіль Н. «Монументальні твори Григорія Синиці: генеза задуму та втілення». *П'яті Платонівські читання*. Тези доп. Міжнародної наукової конф. 25 листоп. 2017 р. НАОМА. Київ : «Видавництво Людмила», 2018. С. 64–65.
94. Кукіль Н. Апостольська нива Леоніда Тоцького. *Слово Просвіти*. Київ, 2017. № 9. (2–8 березня). С. 15.
95. Кукіль Н. О. Школа колористичного живопису Григорія Синиці. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2018. Вип. 27. С. 117–124.
96. Кукіль Н. О. Григорій Синиця і мозаїчний комплекс школи № 5 м. Донецька (1965 –1966). *Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. 2018. Число 4 (64). С. 50–61.
97. Кукіль Н. «Абстрактна творчість Григорія Синиці як приклад формотворчих пошуків сучасної мови українського живопису». *Non традиція: від Малевича до сьогодні*. Зб. тез доп. Міжнародної наукової конф. НАМУ. 16 жовтня 2018 р. Київ, 2018. С. 42–44.
98. Кукіль Н. О. Монументальність творів Г. Синиці – від задуму до втілення. *Образотворче мистецтво*. 2018. № 1. С. 36–37.
99. Кукіль Н. «С. І. Данишевський – перший вчитель художника Григорія Синиці». *Сьомі Платонівські читання*. Тези доп. Міжнародної наукової конференції. НАОМА. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2020. С. 104–105.
100. Кукіль Н. Монументальные произведения Григория Синицы в технике «флоромозаики» 1970–1980-х годов в контексте становления украинского стиля. *The European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing s.r.o. 2021. № 1. P. 15–19.
101. Кукіль Н. Висвітлення творчості Григорія Синиці 1960–1980 років у фаховій літературі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 40. Т. 2. С. 30–35.

102. Кукіль Н. «Флоромозаїки Григорія Синиці в інтер'єрі заводського приміщення». *Восьмі наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. 21 листоп. 2020 року. НАОМА. Київ : «Видавництво Людмила», 2021. С. 89–90.
103. Кукіль Н. «Колористичний живопис Григорія Синиці в контексті формальних пошуків київських художників 1960–1970-х років». *IX Міжнародна науково-практична конференція «Science and practice: implementation to modern society»*. Тези доповідей. Великобританія. Манчестер : Scientific Publishing Center Interconf, 2021. № 51. 18–19 квітня. С. 508–511.
104. *Культура і побут населення України: Навчальний посіб.* / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко, інші. Київ : Либідь, 1991. 232 с. : іл.
105. Кусько Г. Гобелен в інтер'єрі. *Образотворче мистецтво*. 1986. № 1. С. 19–22.
106. Лагутенко О. Неовізантизм та ідеї сакралізації життя у творчості Михайла Бойчука. *Студії мистецтвознавчі*. 2003. Ч. 1. С. 87–97.
107. Лагутенко О. Моделі національного культурного відродження у творчості В. Кричевського, М. Бойчука, Г. Нарбута. *Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття*. Київ : Грані-Т, 2007. С. 31–45.
108. Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. Москва : Наука, 1973. 172 с. : ил.
109. Лобановський Б. Б. Мозаїка і фреска. Київ : Мистецтво, 1966. 152 с.
110. Лобановский Б. Сложный путь. *Декоративное искусство СССР*. 1966. № 12 (109). С. 2–7.
111. Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент* /авт. проєкту Ю. Манійчук. Київ : Поліграфкнига, 1998. С. 11–92.

112. Логвин Г. Подорожуючи Україною. *Алла Горська: Червона тінь калини: Листи, спогади, статті* / ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. Київ : Спалах ЛТД, 1996. С. 179–180.
113. Майданець-Баргилевич О. Л. Монументально-декоративне мистецтво, творене соломою, другої половини ХХ століття. *Праці Центру пам'яткознавства*. 2011. Вип. 19. С. 232–246.
114. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра / публ. О. Кашуба-Вольвач, О. Сторчай. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 40–42; 2009. № 2. С. 24–29; 2009. № 3. С. 132–135.
115. Мамолат Є. С. Монументальний живопис. *Історія українського мистецтва в шести томах*. Київ, 1966. Т. 1. Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. С. 246–321.
116. Марченко Г. Ю. Персональна художня виставка. Каталог / Авт. тексту В. Є. Довбиш / Запорізька обласна організація СХУ. Запоріжжя, 1977. 12 с. : іл.
117. Медведева Л. Шістдесятництво: філософія та естетика опору. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. 2005. Вип. 5. С. 280–298.
118. Местечкін Г. У полум'ї кольору. *Зміна*. 1962. № 11 (116). С. 12.
119. Местечкін Г. Вічні барви. *Ранок*. 1966. № 2 (154). С. 13.
120. Местечкін Г. Дума про Україну. *Ранок*. 1967. № 2. Кольор. вкладка
121. Местечкін Г. Барви сучасності. *Ранок*. 1967. № 4 (156). Кольор. вкладка.
122. Мистецтво України : біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : УЕ, 1997. 700 с.
123. Митці України : енциклопедичний довідник / упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. 848 с.
124. Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрія Шептицького / публ. та прим. Л. Волошин. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 6. С. 18–23.
125. Найден О. Орнамент українського народного розпису: Витоки, традиції, еволюція. Київ : Наукова думка, 1989. 432 с.

126. Народне мистецтво. Альбом / Авт.-упоряд. П. Г. Юрченко. Київ : Мистецтво, 1967. 48 с.
127. Нова В., Катоша Б. «На шаблях сидіти жорстко...». *Алла Горська: Червона тінь калини: Листи, спогади, статті* / ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. Київ : Спалах ЛТД, 1996. С. 217–229.
128. Огнева Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. Івано-Франківськ : Лілея, 2008. 52 с. : іл.
129. Однопозов І. С. Радянське монументальне мистецтво в архітектурі Києва (Екстер'єри споруд). Київ, 2013. 124 с. : іл.
130. Оніщук О. Архітектурна своєрідність забудови Хрещатика в Києві. (За матеріалами конкурсних проєктів відбудови). *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2008. Вип. 15. С. 348–355.
131. Пахаренко В. Вузька дорога шістдесятників (штрихи до осмислення феномену). *Молода нація* : альманах. Київ : Смолоскип, 2006. С. 194–200.
132. Перелік творів криворізьких художників, представлених на виставці, присвяченій 50-річчю утворення СРСР. Кривий Ріг, 1972. 10 с.
133. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60–80-х ХХ століття. *Третє Око: Мистецькі студії* : монографічна збірка статей. Київ : Фенікс, 2015. С. 17–33.
134. Піаніда Б. Українське монументальне мистецтво / Т-во культурних зв'язків з українцями за кордоном УРСР. Київ, 1970. 47 с.
135. Плаксій Б. Людина без страху. *Алла Горська: Червона тінь калини: Листи, спогади, статті* / ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. Київ : Спалах ЛТД, 1996. С. 188–196.
136. Попович М. В. Українська культура під гнітом тоталітаризму (1930–1955 рр.) *Історія української культури у п'яти томах*. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5. Кн. 1. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. С. 159–202.

137. Поучення Володимира Мономаха [Електронний ресурс] УкрЛіб URL: <https://www.ukrlib.com.ua/narod/printout.php?id=7&bookid=1> (дата звернення: 20.09. 2020)
138. Присталенко Н. Доля школи Михайла Бойчука – нашої гордості, слави, скорботи. *Українська культура*. 1997. № 7. С. 15–19.
139. Прищенко С. Вплив мистецьких стилів на рекламну творчість. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2012. Вип.19. С. 257–269.
140. Пунгіна О. А. Реорганізація системи освіти півдня України під впливом революційних подій 1917 року. [Електронний ресурс] *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського*. 2011. № 9–10. С. 197–203. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/rupru\\_2011\\_9-10\\_32](http://nbuv.gov.ua/UJRN/rupru_2011_9-10_32) (дата звернення: 18.01.2021).
141. Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття: книга-альбом. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2003. 560 с. : 264 іл.
142. Самокиш М. Мотиви українського орнаменту /упор. та авт. передм. О. С. Морозов. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2019. 56 с. : іл.
143. Селівачов М. Р. Традиційне декоративне мистецтво, художні промисли. *Історія української культури у п'яти томах*. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5. Кн. 1. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. С. 527–628.
144. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Редакція вісника «Ант» Фенікс, 2013. 416 с. : іл.
145. Синиця Г. Лист президенту України. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 2. С. 15.
146. Ситник П., Шишко Г. Трудівникам Криворіжжя. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 2. С. 19.
147. Скаба А. Комуністичне виховання трудящих – найважливіше завдання партійних організацій. *Комуніст України*. 1963. № 5. С. 24–34.

148. Скляренко Г. Я. Мистецтво і місто: Роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища соціалістичного міста. Київ : Т-во «Знання» УРСР, 1987. 48 с.
149. Скляренко Г. Новий живопис 1960-х років у контексті часу та історичній перспективі. *На берегах: нотатки до українського мистецтва ХХ століття* [Зб. ст.]. Київ – Софія, 2007. С. 90–104.
150. Скляренко Г. Монументально-декоративне мистецтво. *Історія українського мистецтва у п'яти томах* / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. С. 626–664.
151. Скляренко Г. Я. Алла Горська (1929–1970): художник шістдесятих. *Українські художники: з відлиги до Незалежності*. У 2 книгах. Кн. 1. Київ : Huss, 2018. С. 79–110.
152. Смирна Л. Світоглядні концепції українських художників-шістдесятників. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2013. Вип. 6. С. 98–106.
153. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАН України. Київ : Видавництво «Фенікс», 2017. 480 с. : іл.
154. Смирная Л. Украинский художественный нонконформизм 1960-х: Истоки возникновения и тенденции развития. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини* : зб. наук. праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАН України. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 298–314.
155. Соколюк Л. Д. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття (специфіка еволюції). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2002. № 4. С. 16–27.
156. Соколюк Л. Живопис. *Історія українського мистецтва у п'яти томах*. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 64–111.

157. Соколюк Л. Школа «українського монументалізму» Михайла Бойчука. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2007. Вип. 14. С. 140–146.
158. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець О. О. Савчук, 2014. 386 с. : 488 іл.
159. Стецюк В. В. Бесіди з майстром. Бесіда перша: «Все життя перейшло в картини». *Металург*. 1993. № 3. С. 1–8.
160. Стецюк В. В. Бесіди з майстром. Бесіда друга: «Берег, до якого ми повинні пристати». *Металург*. 1993. № 6. С. 6–7.
161. Танюк Л. С. Твори в 60-ти томах (в авторській редакції). Київ : Альтерпрес, 2006. Т. 6. Щоденники 1962 року. 920 с. : іл.
162. Терехович М. Художники Литовченко. *Архитектура\_ строительство\_ дизайн*. 2007. № 4 (49). С. 52–56.
163. Тимченко С. Художник свого народу. *Молодь України*. 1989. 18 січня.
164. Тимченко С., Кузнєцова В. Кольорова стихія майстра. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 2. С. 16–19.
165. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII – XVIII ст.): навч. посіб. Київ : Либідь, 1992. 192 с. : 159 іл.
166. Тоцький Л. Шлях в мистецтві / НСХУ. Нац. заповідник «Софія Київська». Київ, 2006. 6 с.
167. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. Москва : Изд-во МГУ, 1993. 248 с. : ил.
168. Українські декоративні розписи / Авт. вступ. ст. та упоряд. В. Нагай. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 32 с. : іл.
169. Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква. Київ : Мистецтво, 1970. 216 с. : іл.
170. Уроки майстра. З лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті / підготовка до публ. Г. Колоса. *Наука і культура*. Київ, 1988. Вип. 22. С. 444–451.

171. Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие /сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. Москва : Советский художник, 1988. 588 с. : ил.
172. Чернявський В. Г. Архітектурно-художнє формування внутрішнього середовища закладів громадського обслуговування. *Науковий збірник Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*, 2018. Вип.27. С. 74–79.
173. Чухан Л. Весна патріарха. *Червоний гірник*. 1993. 20 січня.
174. Шевченківські лауреати, 1962–2001 : енциклопедичний довідник / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський ; вступ. слово І. М. Дзюби. Київ : Криниця, 2001. 696 с. : портр.
175. Шинкаренко Д. Палац одружень з міста Олександрія Кіровоградської області як джерело монументального новаторства 1960-х. *Міжнародна науково-теоретична конференція «Мистецтво сучасності: конфігурація форм і смислів»*. Тези доп. МІСТ / Ін-т проблем суч. мистецтва НАМУ. 2010. № 7. Київ : Хімджест. С. 179–182.
176. *Ювілейна художня виставка Української РСР, присвячена 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Каталог* / Відп. ред. В. Яценко. Упоряд.: В. Альтерман, Д. Колесникова, Л. Попова, В. Цельтнер, А. Драк. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 173 с. : 72 іл.
177. Юр М. Шістдесятництво як ідейна основа реалізації національних цінностей у живопису. *Мистецтвознавство України*. 2019. Вип. 19. С. 288–296.
178. Юхимець Г. М. Українське радянське мистецтво 1941–1960-х років. Київ : Мистецтво, 1983. 157 с. : іл.
179. Яценко С. Микола Рокицький: яким він був. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 4. С. 108–109.
180. Dabrowski M. Contrasts of form: geometric abstract art, 1910–1980: from the collection of the Museum of McCrory Corporation / Introduction by J. Elderfield. New York : Publisher the Museum of Modern Art, 1985. 288 p.



181. Emperor Justinian and Members of His Court. Early 20th century (original dated 6th century). Byzantine [Электронный ресурс] The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466586> (дата звернення: 11.08.2020)
182. Fauvel J., Flood R., Wilson R. *Möbius and his Band: Mathematics and Astronomy in Nineteenth-Century Germany*. Oxford : Oxford University Press. 1993. 184 p.
183. Julyan H. E., Diego L. G. *Möbius Strips Before Möbius : Topological Hints in Ancient Representations* [Электронный ресурс] Red de Científicos Argentinos en Italia (RCAI) URL: <http://www.rcai.it/wp-content/uploads/2016/08/Moebius.pdf> (дата звернення: 11.05.2020)
184. Kandinsky W. *Über das Geistige in der Kunst*. München : R.Piper&Co. 1912. 125 s.
185. Kazimir Malevich. *Chapters from an Artist's Autobiography* / translated by A. Upchurch. *October Vol. 34*. Cambridge : The MIT Press, 1985. Pp. 25–44.
186. Kerrigan M. *Modern Art / Foreword* M. Robinson. London : Flame Tree Publishing, 2005. 384 p.
187. Kilickaya A. *Hagia Sophia and Chora*. Istanbul : Silk Road, 2010. 168 p.
188. Lindemann G., Boekhaff H. *Lexikon der Kunststile*. Band 2 : Vom Barock bis zur Pop-art. Hamburg : Rowohlt, 1976. 172 s.
189. Malevich K. *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism, 1915*. *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism: 1902–1934* / edited and translated by J. Bowlt. New York : The Viking Press, 1976. Pp. 116–135.
190. Nikiforov Y. *Decommunized: Ukrainian soviet mosaics* / authors: O. Balashova, L. German. Kyiv; Berlin : Osnovy : DOM, 2017. 256 p.
191. Nikiforov Y., Baitsym P. *Art for Architecture Ukraine. Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990*. Berlin : DOM publishers, 2020. 300 p.
192. Pacioli L., Winterberg C. *Divina Proportione: Die Lehre vom Goldenen Schnitt*. Norderstedt : Hansebooks. 2017. 378 p.

193. Point and line to plane by Wassily Kandinsky [Електронний ресурс] Internet Archive : digital library URL: [https://archive.org/stream/pointlinetoplane00kand/pointlinetoplane00kand\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/pointlinetoplane00kand/pointlinetoplane00kand_djvu.txt) (дата звернення: 11.08.2020)
194. Schöpferische Konfession: Paul Klee. *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*. Band XIII / Herausgeber K. Edschmid. Berlin : Erich Reiß Verlag, 1920. S. 28–40.
195. The Image of the patron of Orthodoxy in the Shrine of Saint Nicholas. [Електронний ресурс] Saint Nicholas Greek Orthodox Church URL: <https://stnicholaswtc.org/iconography-the-image-of-the-patron-of-orthodoxy/> (дата звернення: 11.05.2020)
196. The Vestibule Mosaic. Hagia Sophia. Mosaics. [Електронний ресурс] Hagia Sophia Research Team (HSRT) URL: <https://hagiasophiaturkey.com/the-vestibule-mosaic/> (дата звернення: 11.06.2020)
197. Wassily Kandinsky. Gray-blue 1925 [Електронний ресурс] Paul Oeuvre Art URL: [https://www.poeuvreart.com/en/artist\\_-reproductions/kandinsky/wassily-kandinsky-gray-blue-1925.html](https://www.poeuvreart.com/en/artist_-reproductions/kandinsky/wassily-kandinsky-gray-blue-1925.html) (дата звернення: 10.05.2020)

#### Архівні джерела

198. Благословенні кольори. Художник Григорій Сiniця. Документальний фільм / Режисер С. Дудка, сценарій Г. Местєчка. Укртелефільм, 1990. Тривалість 20 хв. / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 11836.
199. Сiniця Г. Колорит в образотворчому мистецтві. Відповідь тоновикам. Рукопис. 1996. ВУТ «Просвіта» ім. Тараса Шевченка в м. Кривий Ріг. Ф. № 10. Спр. № 2. 187 с.
200. Лист А. Горської до Г. Сiniці. [Чернетка]. 1967. Особовий архів А. О. Горської / ЦДАМЛМ. Ф. № 1165. Оп. 1. Спр. № 54. Арк.1–2.

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ  
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ**

Кваліфікаційна робота  
на правах рукопису

**КУКІЛЬ НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА**

Прим. № 1

УДК 75.071.1 (477)''19'' +75.052 (477)''196/198''

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**КОНЦЕПТУАЛЬНЕ СПРЯМУВАННЯ ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ  
ОСОБЛИВОСТІ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПISУ  
ГРИГОРІЯ СИНИЦІ 1960–1980-х РОКІВ**

**ДОДАТКИ**

Спеціальність 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Науковий керівник:  
Ковальчук Остап Вікторович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2021

## ДОДАТОК А

### Список ілюстрацій

#### Ілюстрації до розділу 1

А.1.1. Г. Синиця. Над стародавньою Десною. 1958. П., о. 50x100. ДХВУ.

А.1.2. Г. Синиця. Київська старовина. 1957. П., о. 90x120. ДХВУ.

#### Ілюстрації до розділу 2

А.2.1. Г. Синиця. Автопортрет. Я в роки окупації. 1942. П., о. 58x43,5. ДХВУ.

А.2.2. Г. Синиця. Старий міст. Етюд. 1940-і. К., о. 17,5x29,5. Приватна колекція Ю. Куликовича.

А.2.3. Г. Синиця. Зажурена осінь. 1956. П., о. 70x100. ДХВУ.

А.2.4. Г. Синиця. Автопортрет. Початок 1940-х. Ф., о. 42x35,5. Приватна колекція Ю. Куликовича.

А.2.5. Г. Синиця. Портрет хлопчика в червоній тубетейці (№ 34). 1939. К., о. 30x25. Приватна колекція Ю. Куликовича.

А.2.6. Г. Синиця. Автопортрет. Кінець 1940-х. П., о. 42x31. ДХВУ.

А.2.7. Г. Синиця. Портрет дружини. 1949. Пап., гуаш. 53x55. ДХВУ.

А.2.8. Г. Синиця. Троянди. 1955. Пап., акварель. 61x55,5. ДХВУ.

А.2.9. Г. Синиця. Бабині літо. 1950-і. К., о. 41,5x35. ДХВУ.

А.2.10. Г. Синиця. Пейзаж. 1957. П., о. 34,8x52,3. ДХВУ.

А.2.11. Г. Синиця. Подільський закуток. 1950-ті. П., о. 70x56. ДХВУ.

А.2.12. Г. Синиця. Останній промінь. 1958. П., о. 45,5x65. ДХВУ.

А.2.13. Г. Синиця. Дім в глибині двору за темною загорожею. Початок 1940-х. К., о. 33,5x42. Приватна колекція Ю. Куликовича.

А.2.14. Г. Синиця. Яблука. Етюд. 1958. П., о. 43x55. ДХВУ.

А.2.15. Г. Синиця. Брама Заборовського. 1957. П., о. 150x100. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».

А.2.16. Г. Синиця. Промінь в минуле. 1955. П., о. 84,5x74,5. ДХВУ.

А.2.17. Г. Синиця. Нестор-літописець. 1962. П., о. 90x70. ДХВУ.

А.2.18. Г. Синиця. Київ — 1941. Бабин Яр. 1961. П., о. 130x200. ДХВУ.

### Ілюстрації до розділу 3

А.3.1. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко за участі О. Коровая. Мозаїчне панно «Надра» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 13,2 м<sup>2</sup>. Виконував О. Коровай. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)

А.3.2. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко за участі І. Кулика. Мозаїка «Повітря. (Верба)» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 12,1 м<sup>2</sup>. Виконував І. Кулик. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)

А.3.3. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Вода» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 12 м<sup>2</sup>. Виконували: А. Горська, Н. Світлична. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html>

(дата звернення: 26.10.2020)

А.3.4. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Сонце» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 13 м<sup>2</sup>. Виконував Г. Синиця. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)

А.3.5. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Життя» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 14,1 м<sup>2</sup>. Виконувала Г. Зубченко. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html>

(дата звернення: 26.10.2020)

А.3.6. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Земля» експериментальної школи № 5 м. Донецьк. 1965. Смальта, керамічна плитка. 13,5 м<sup>2</sup>. Виконували:

А. Горська, Н. Світлична. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html>

(дата звернення: 26.10.2020)

А.3.7. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Вогонь» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 13,7 м<sup>2</sup>. Виконував Г. Марченко. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html>

(дата звернення: 26.10.2020)

А.3.8. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Космос» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 14 м<sup>2</sup>. Виконував Г. Синиця. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)

А.3.9. Г. Синиця, А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Марченко. Мозаїка «Прометеї» («Донецький край») експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1966. Смальта, керамічна плитка. 132,3 м<sup>2</sup>. Фото з електронного джерела: Панно «Прометеї» [Електронний ресурс] Вікіпедія. Вільна енциклопедія URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Мозаїки\\_загальноосвітньої\\_школи\\_№\\_5](https://uk.wikipedia.org/wiki/Мозаїки_загальноосвітньої_школи_№_5) (дата звернення: 3.09.2020).

А.3.10. Г. Синиця, А. Горська. Мозаїка «Жінка-птах» в інтер'єрі ювелірної крамниці «Рубін» м. Донецьк, 1966. Смальта, керамічна плитка. 28 м<sup>2</sup>. Виконували автори та В. Зарецький. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html>

(дата звернення: 26.10.2020)

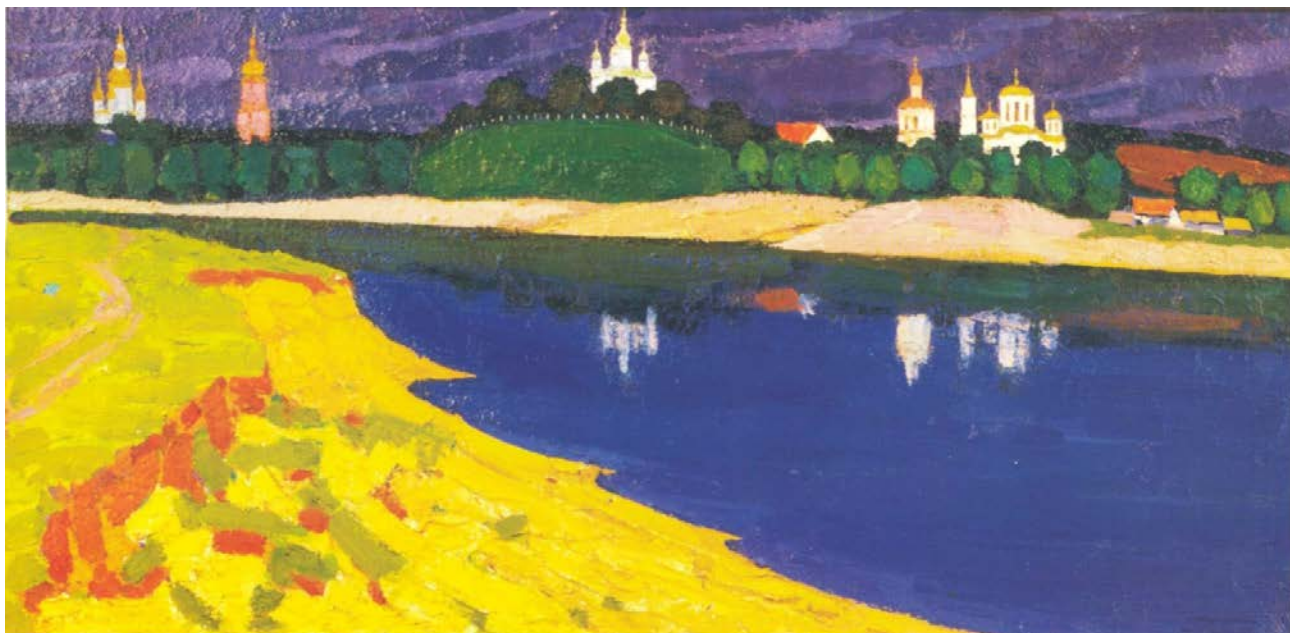
А.3.11. Г. Синиця, М. Шкарапута, Л. Тоцький. Мозаїка «Птах» в інтер'єрі гастроному в м. Олександрія. 1967. ДСП, солома, темпера. 55x82. ДХВУ.

- А.3.12. Г. Синиця. Байда. 1968. ДСП, зм. техніка. 120x100. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.13. Г. Синиця. Поєдинок. 1971. ДСП, зм. техніка. 200x100. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.14. Г. Синиця. Кожум'яка-переможець. 1980. ДСП, зм. техніка. 197x160. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.15. Г. Синиця. Половецькі мадонни. 1974. ДСП, зм. техніка. 60x211. Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.
- А.3.16. Г. Синиця. Бабин Яр. 1984. ДСП, зм. техніка. 150x70. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.17. Г. Синиця. Ярослав Мудрий. 1968. ДСП, зм. техніка. 147x80. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.18. Г. Синиця. Нестор-літописець. 1970. ДСП, зм. техніка. 220x160. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.19. Г. Синиця. Боян. 1969. ДСП, зм. техніка. 156x220. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.20. Г. Синиця. Ранок. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x190. Місце знаходження невідоме.
- А.3.21. Г. Синиця. Полудень. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x190. Криворізький історико-краєзнавчий музей.
- А.3.22. Г. Синиця. Вечір. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x190. Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.
- А.3.23. Г. Синиця. Яблуневий цвіт. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x135. Криворізький історико-краєзнавчий музей.
- А.3.24. Г. Синиця. Літо. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x135. Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.
- А.3.25. Г. Синиця. Український вінок. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x135. Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.
- А.3.26. Г. Синиця. Скам'янілий час. 1968. П., о. 150x100. ДХВУ.
- А.3.27. Г. Синиця. Закам'янілий час. 1964. П., о. 100x180. ДХВУ.

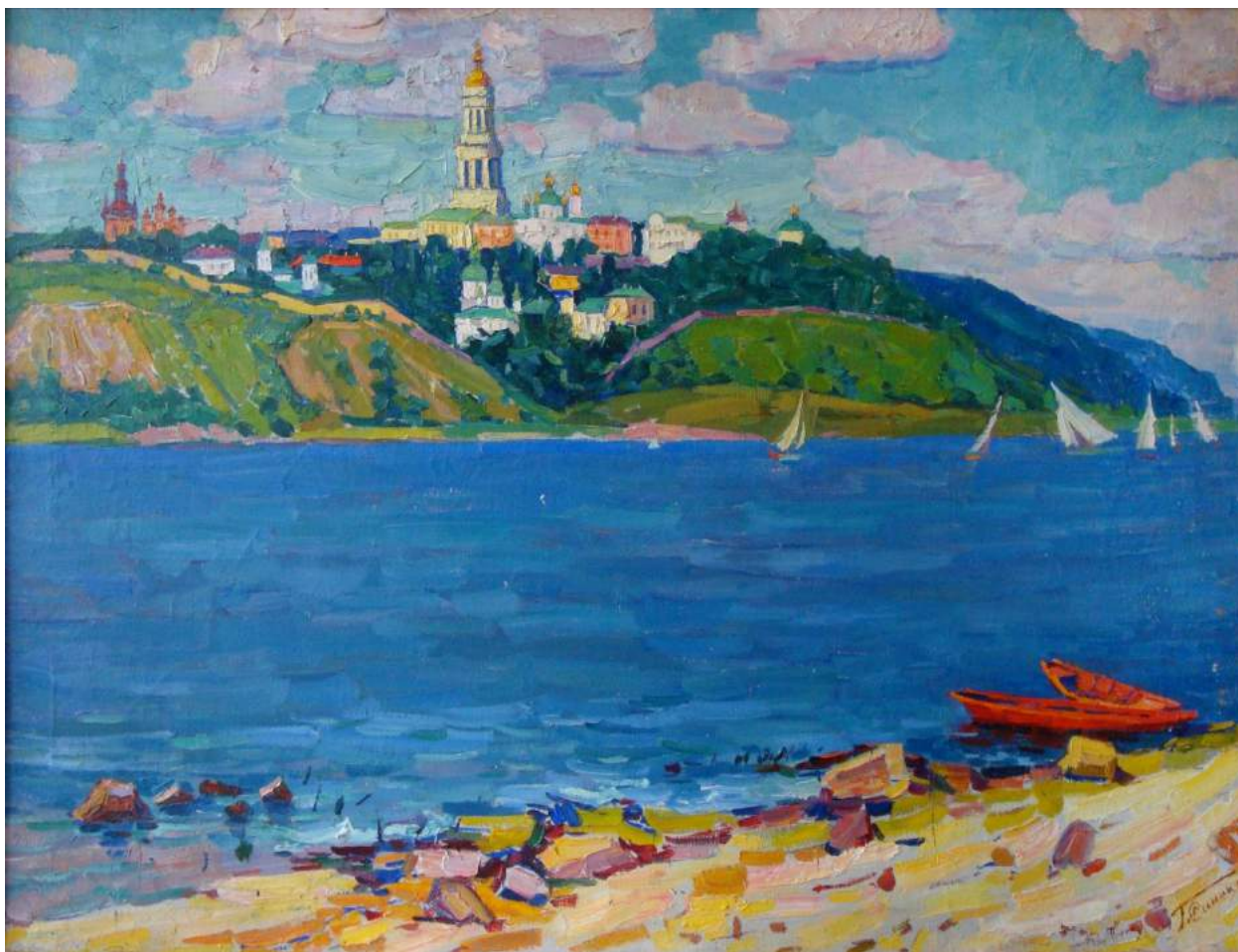
- А.3.28. Г. Синиця. Руїни Успенського собору. 1990. К., акварель. 85,3x86,7. ДХВУ.
- А.3.29. Г. Синиця. Вороги народу (На Колиму). 1996. П., темпера. 84,5x120. Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.
- А.3.30. Г. Синиця. Боротьба. 1977. Пап., темпера. 55,5x43. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.31. Г. Синиця. Сполох (Мое дитинство). 1977. Пап., темпера. 60x50. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.32. Г. Синиця. Передзвони. 1979. Пап., темпера. 43x55,5. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.33. Г. Синиця. Темрява світ покрила. 1979. Пап., темпера. 34,5x100. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.34. Г. Синиця. Радість. 1981. К., аплікація, темпера. 32x139. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.35. Г. Синиця. Нема початку, нема краю. 1983. Пап., темпера. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.36. Г. Синиця. Безупинний рух. 1989. Пап., темпера. 132x203. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.37. Г. Синиця. ХХ століття. 1995. Пап., темпера. 152x97. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».
- А.3.38. Г. Синиця. Політ. Виконували: Г. Синиця, Н. Лисковченко, А. Вінівітін, О. Якименко. 1992. ДСП, зм. техніка. 160x87. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



ІЛЮСТРАЦІЇ  
Ілюстрації до розділу 1



А.1.1. Г. Синиця. Над стародавньою Десною. 1958. П., о. 50x100. ДХВУ.



А.1.2. Г. Синиця. Київська старовина. 1957. П., о. 90х120. ДХВУ.

## Ілюстрації до розділу 2



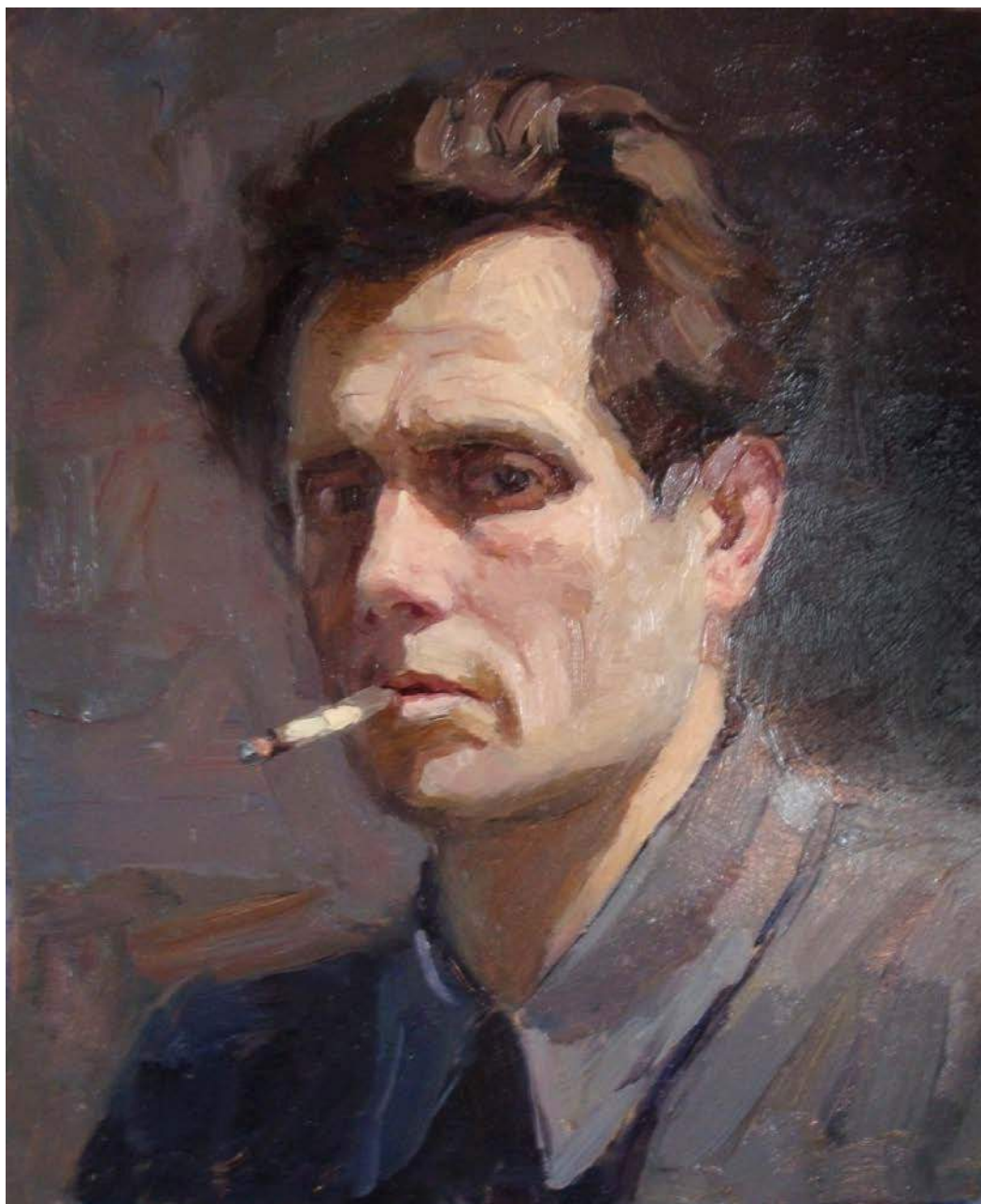
А.2.1. Г. Синиця. Автопортрет. Я в роки окупації. 1942. П., о. 58x43,5. ДХВУ.



А.2.2. Г. Синиця. Старий міст. Етюд. 1940-і. К., о. 17,5х29,5. Приватна колекція Ю. Куликовича.



А.2.3. Г. Синиця. Зажурена осінь. 1956. П., о. 70х100. ДХВУ.



А.2.4. Г. Синиця. Автопортрет. Початок 1940-х. Ф., о. 42x35,5. Приватна колекція Ю. Куликовича.



А.2.5. Г. Синиця. Портрет хлопчика в червоній тубетейці (№ 34). 1939.  
К., о. 30х25. Приватна колекція Ю. Куликовича.



А.2.6. Г. Синиця. Автопортрет. Кінець 1940-х. П., о. 42x31. ДХВУ.

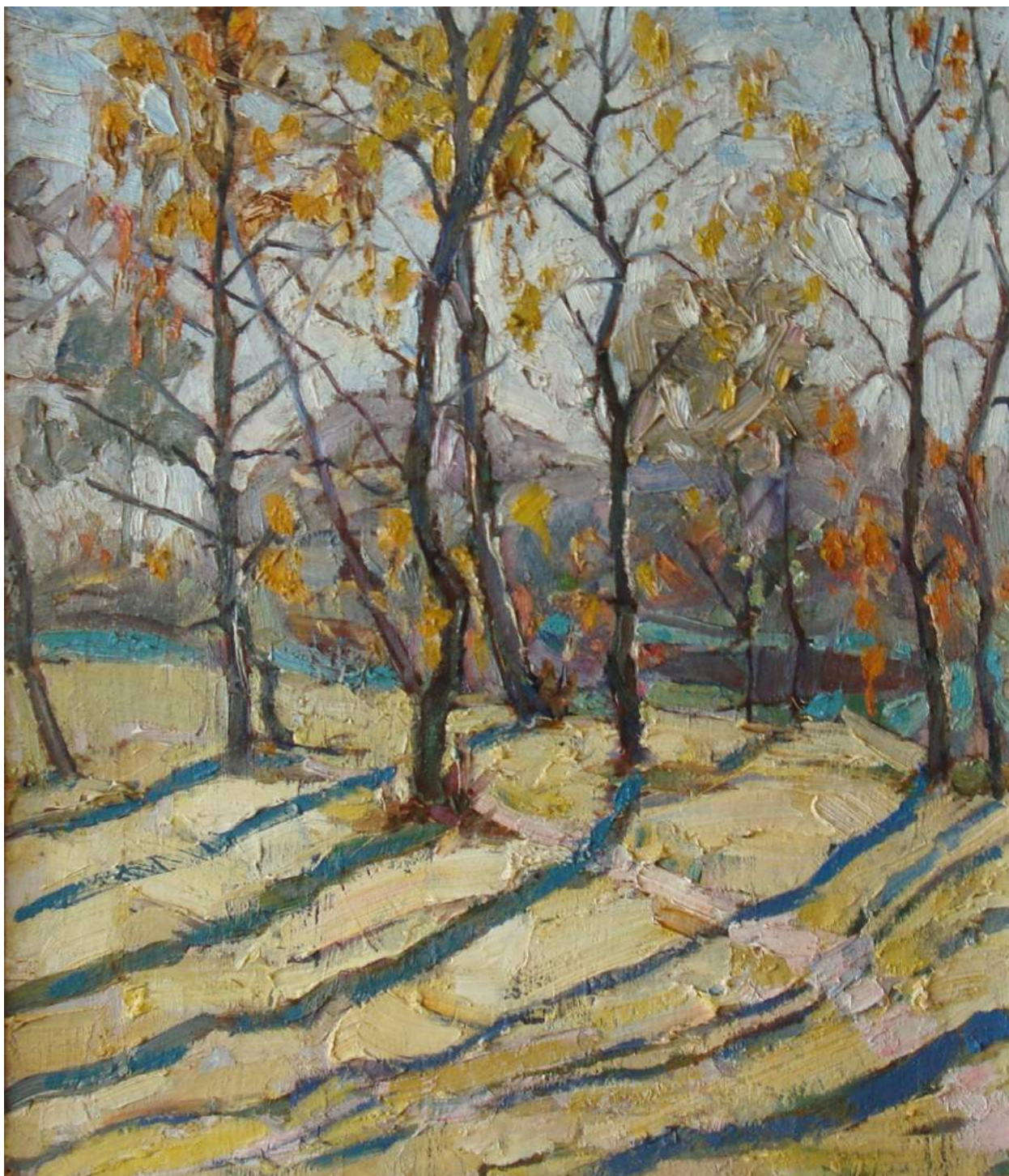


А.2.7. Г. Саниця. Портрет дружини. 1949. Пап., гуаш. 53х55. ДХВУ.

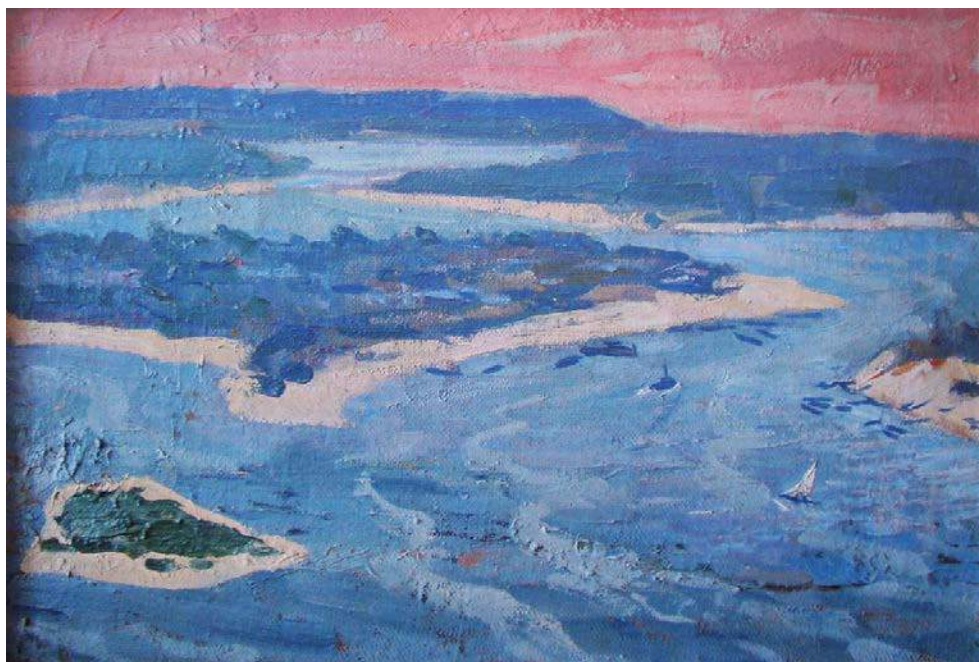




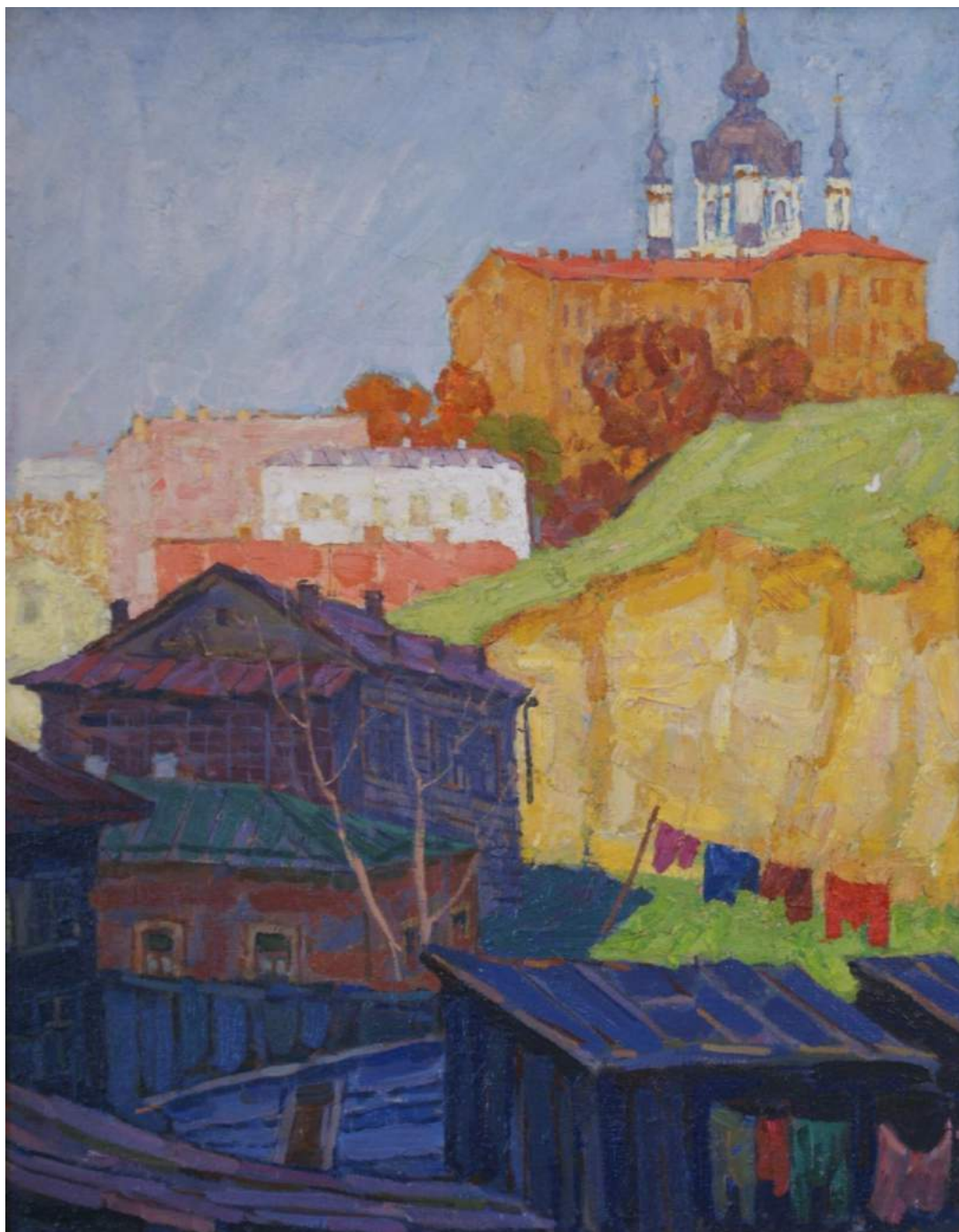
А.2.8. Г. Сеница. Троянди. 1955. Пап., акварель. 61x55,5. ДХВУ.



А.2.9. Г. Синиця. Бабине літо. 1950-і. К., о. 41,5х35. ДХВУ.



А.2.10. Г. Синиця. Пейзаж. 1957. П., о. 34,8x52,3. ДХВУ.



А.2.11. Г. Синиця. Подільський закуток. 1950-ті. П., о. 70х56. ДХВУ.



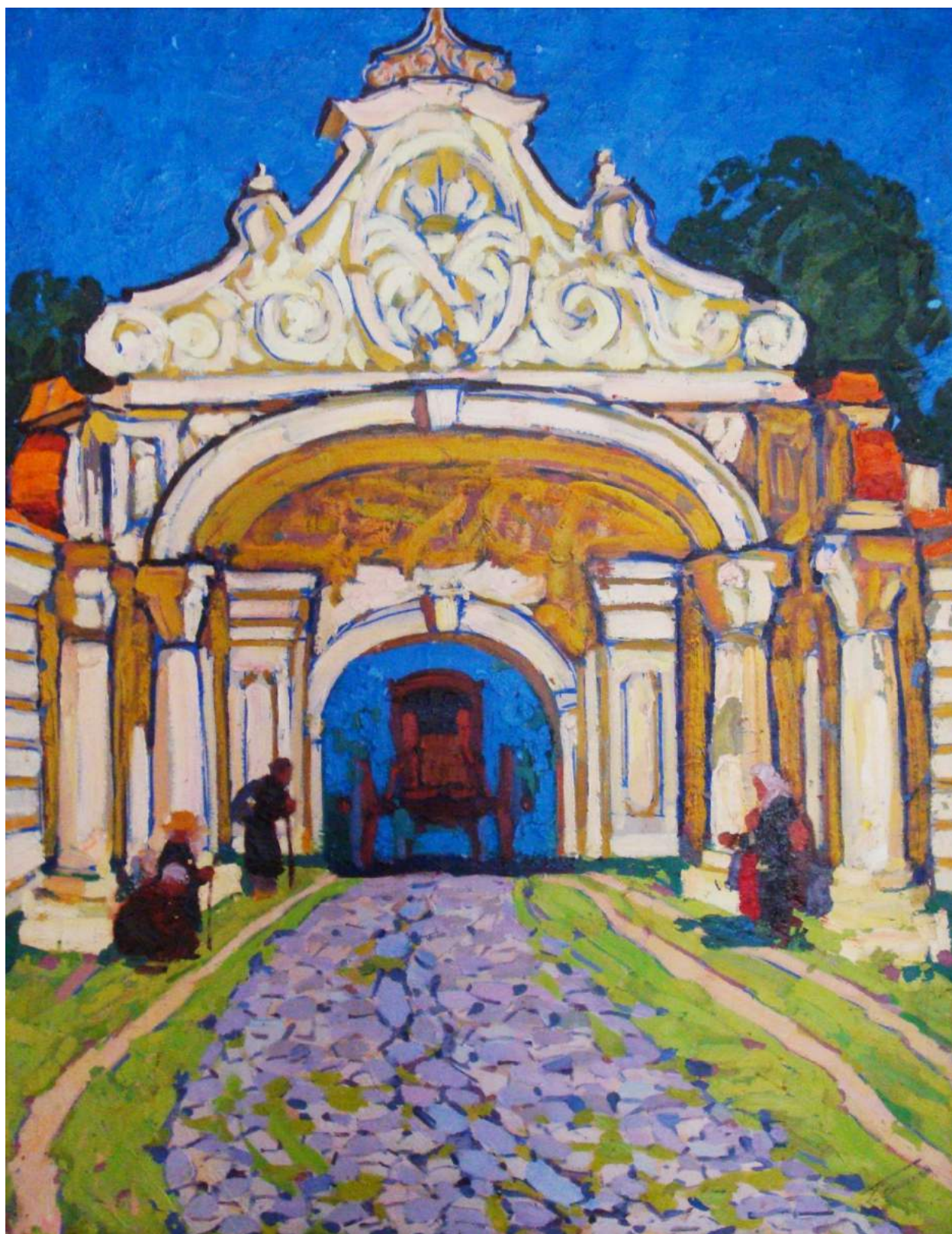
А.2.12. Г. Синиця. Останній промінь. 1958. П., о. 45,5x65. ДХВУ.



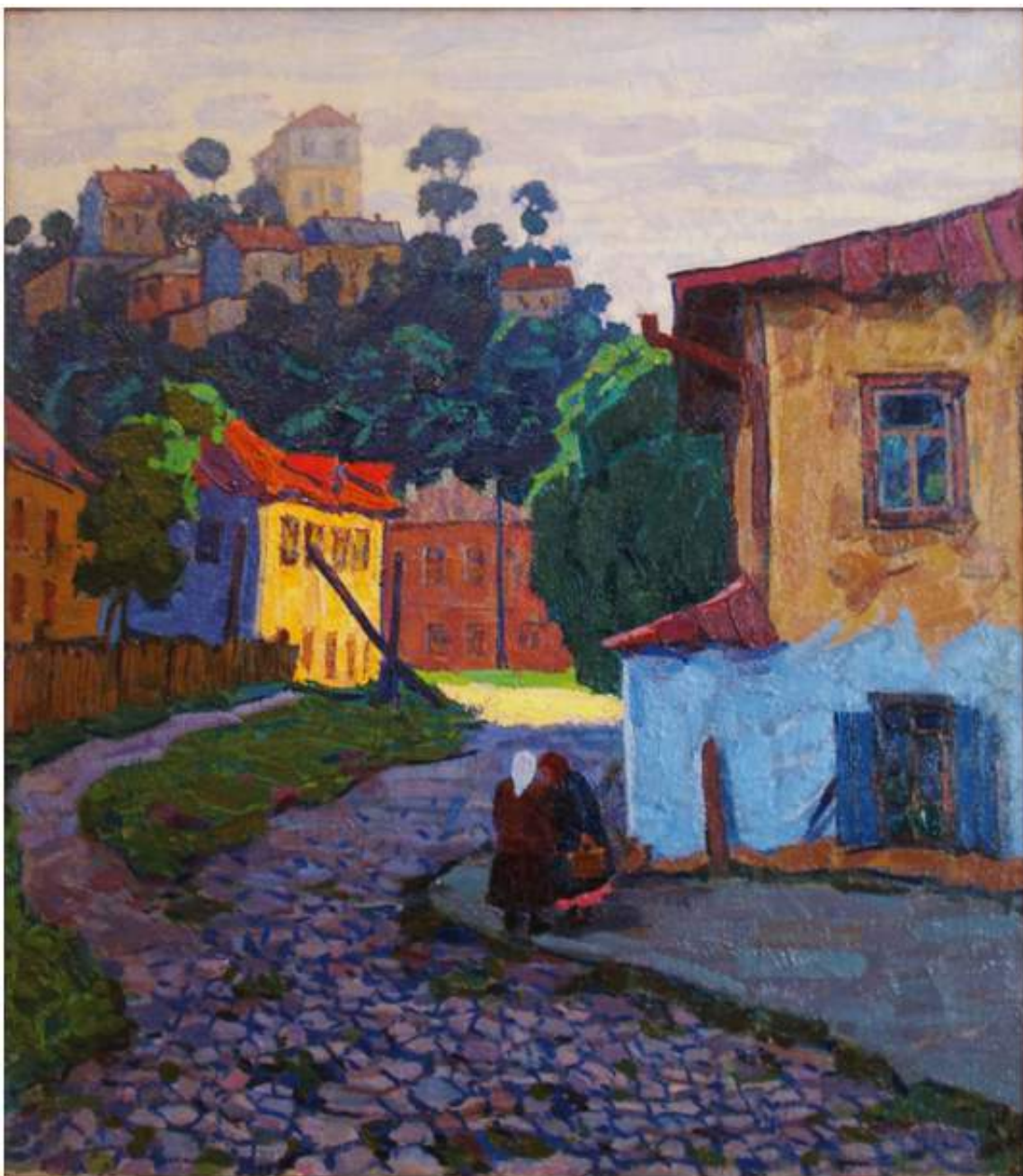
А.2.13. Г. Синиця. Дім в глибині двору за темною загорожею. Початок 1940-х.  
К., о. 33,5x42. Приватна колекція Ю. Куликовича.



А.2.14. Г. Синиця. Яблука. Етюд. 1958. П., о. 43х55. ДХВУ.



А.2.15. Г. Синиця. Брама Заборовського. 1957. П., о. 150x100. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».

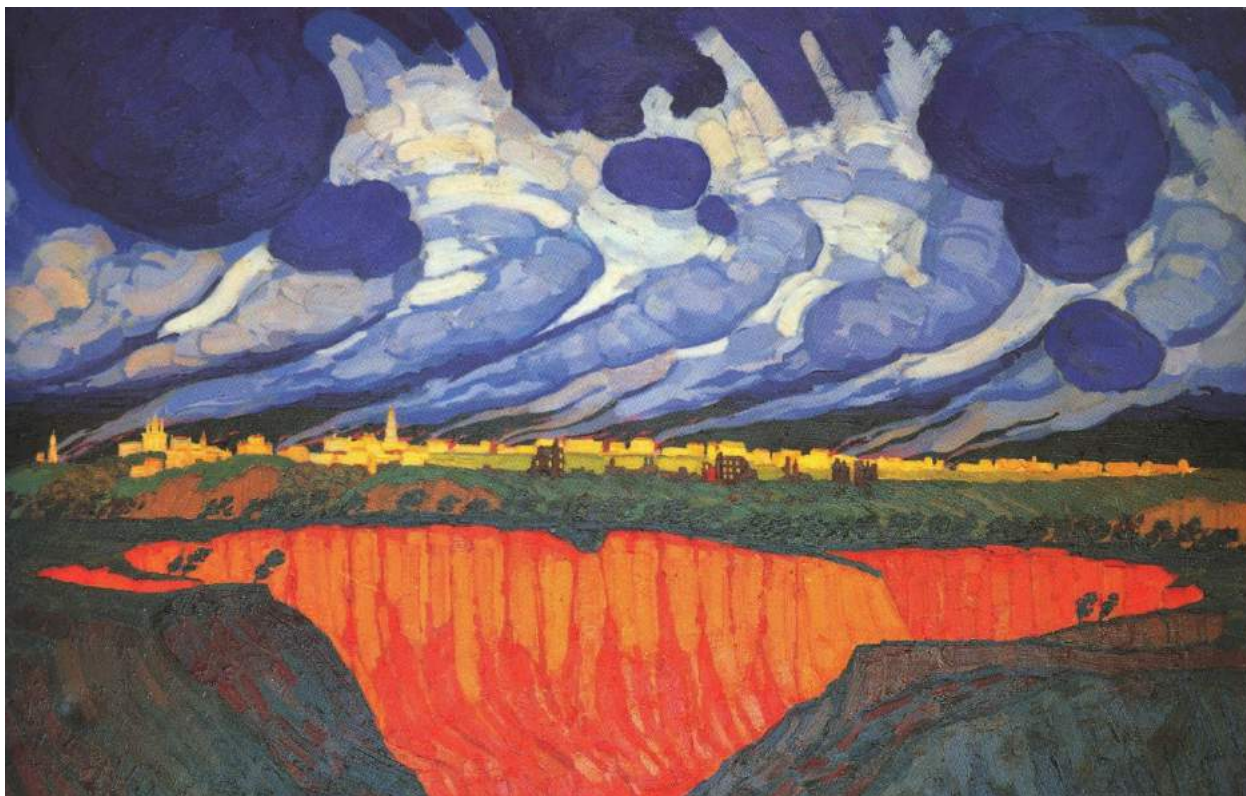


А.2.16. Г. Синиця. Промінь в минуле. 1955. П., о. 84,5х74,5. ДХВУ.





А.2.17. Г. Синиця. Нестор-літописець. 1962. П., о. 90x70. ДХВУ.



А.2.18. Г. Синиця. Київ – 1941. Бабин Яр. 1961. П., о. 130х200. ДХВУ.

## Ілюстрації до розділу 3



А.3.1. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко за участі О. Коровая. Мозаїчне панно «Надра» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 13,2 м<sup>2</sup>. Виконував О. Коровай. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impresions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)



А.3.2. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко за участі І. Кулика. Мозаїка «Повітря (Верба)» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 12,1 м<sup>2</sup>. Виконував І. Кулик. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impresions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)



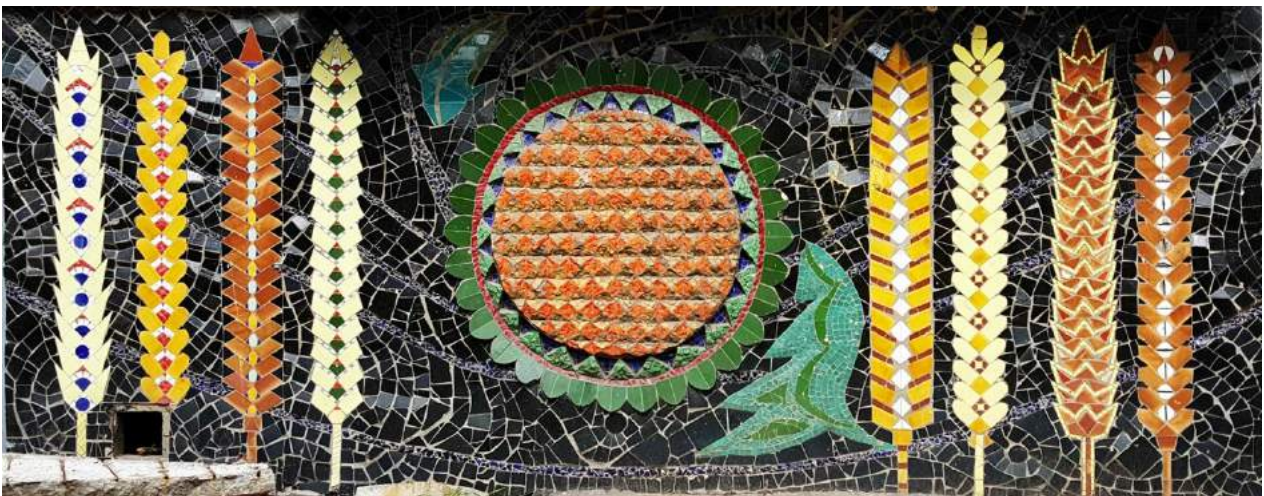
А.3.3. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Вода» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 12 м<sup>2</sup>. Виконували: А. Горська, Н. Світлична. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)



А.3.4. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Сонце» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 13 м<sup>2</sup>. Виконував Г. Синиця. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)



А.3.5. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Життя» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 14,1 м<sup>2</sup>. Виконувала Г. Зубченко. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impresions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)



А.3.6. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Земля» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 13,5 м<sup>2</sup>. Виконували: А. Горська, Н. Світлична. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impresions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)



А.3.7. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Вогонь» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 13,7 м<sup>2</sup>. Виконував Г. Марченко. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)



А.3.8. Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко. Мозаїка «Космос» експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1965. Смальта, керамічна плитка. 14 м<sup>2</sup>. Виконував Г. Синиця. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impressions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)



А.3.9. Г. Синиця, А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Марченко. Мозаїка «Прометеї» («Донецький край»), експериментальної школи № 5 м. Донецьк, 1966. Смальта, керамічна плитка. 132,3 м<sup>2</sup>. Фото з електронного джерела: Панно «Прометеї» [Електронний ресурс] Вікіпедія. Вільна енциклопедія URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Мозаїки\\_загальноосвітньої\\_школи\\_№\\_5](https://uk.wikipedia.org/wiki/Мозаїки_загальноосвітньої_школи_№_5) (дата звернення: 3.09.2020).



А.3.10. Г. Синиця, А. Горська. Мозаїка «Жінка-птаха» в інтер'єрі ювелірної крамниці «Рубін» м. Донецьк, 1966. Смальта, керамічна плитка. 28 м<sup>2</sup>. Виконували автори та В. Зарецький. Фото з електронного джерела: Мозаїка. Зникаючий пласт мистецтва і культури. [Електронний ресурс] URL: <http://ua.trip-impresions.com/2019/10/mozaika-iskusstvo.html> (дата звернення: 26.10.2020)

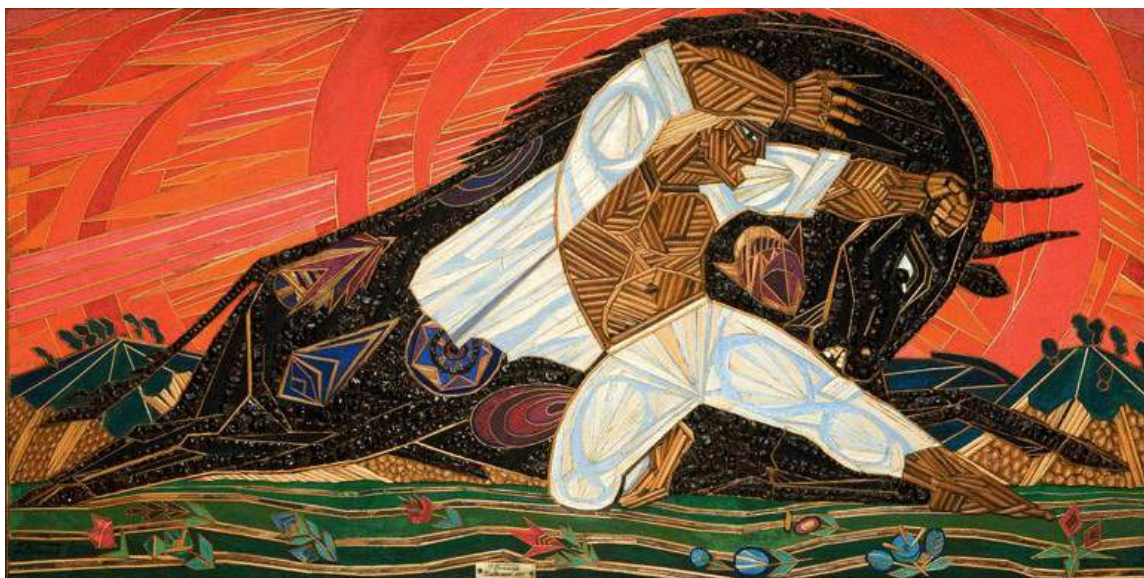




А.3.11. Г. Синиця, М. Шкарапута, Л. Тоцький. Мозаїка «Птах» в інтер'єрі гастроному в м. Олександрія. 1967. ДСП, солома, темпера. 55x82. ДХВУ.



А.3.12. Г. Синиця. Байда. 1968. ДСП, зм. техніка. 120x100. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.13. Г. Синиця. Поєдинок. 1971. ДСП, зм. техніка. 200x100. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.14. Г. Синиця. Кожум'яка-переможець. 1980. ДСП, зм. техніка. 197х160.  
НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.15. Г. Синиця. Половецькі мадонни. 1974. ДСП, зм. техніка. 60x211.  
Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



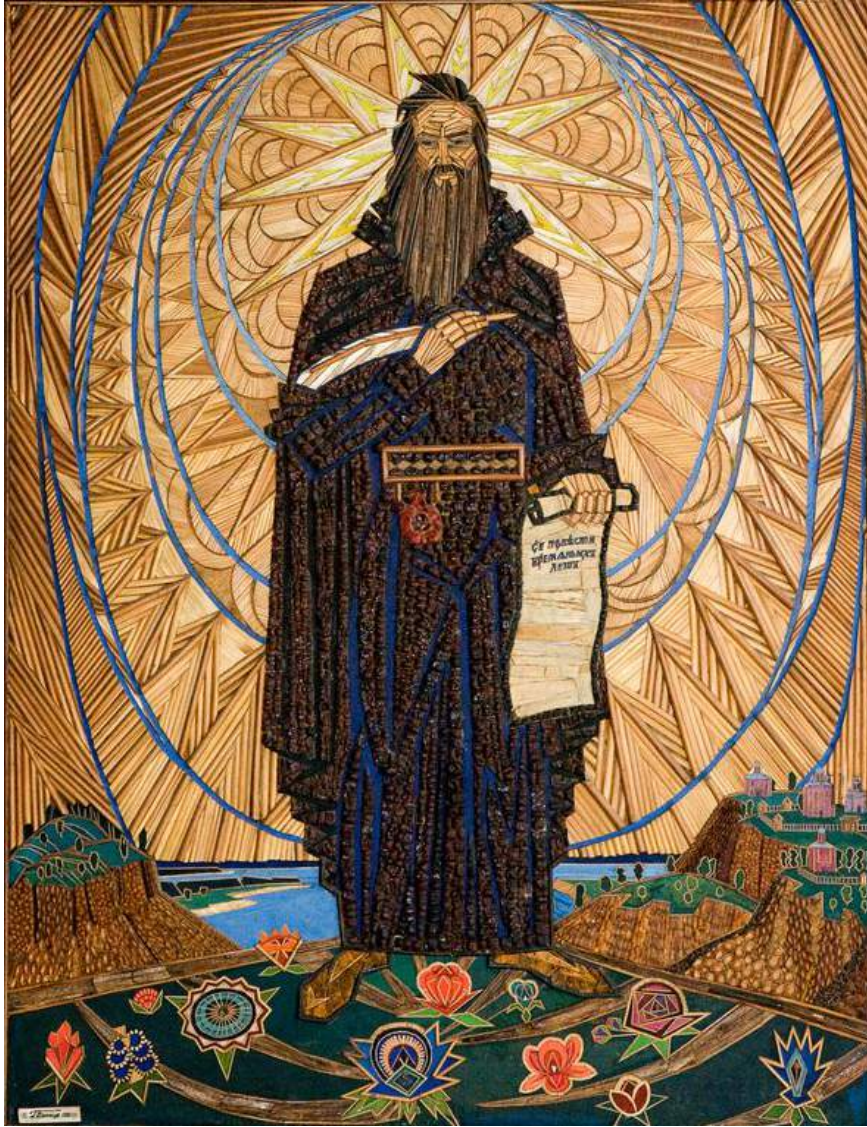
Фрагменти



А.3.16. Г. Синиця. Бабин Яр. 1984. ДСП, зм. техніка. 150x70. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.17. Г. Синиця. Ярослав Мудрий. 1968. ДСП, зм. техніка. 147x80. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.18. Г. Синиця. Нестор-літописець. 1970. ДСП, зм. техніка. 220x160.  
НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.19. Г. Синиця. Боян. 1969. ДСП, зм. техніка. 156x220. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».





А.3.20. Г. Синиця. Ранок. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x190.

Місцезнаходження невідоме.



А.3.21. Г. Синиця. Полудень. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x190. Криворізький історико-краєзнавчий музей.



А.3.22. Г. Синиця. Вечір. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203х190. Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



А.3.23. Г. Синиця. Яблуневий цвіт. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x135.  
Криворізький історико-краєзнавчий музей.



А.3.24. Г. Синиця. Літо. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x135. Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



А.3.25. Г. Синиця. Український вінок. 1972. ДСП, флоромозаїка. 203x135.  
Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



А.3.26. Г. Синиця. Скам'янілий час. 1968. П., о. 150x100. ДХВУ.



А.3.27. Г. Синиця. Закам'янілий час. 1964. П., о. 100x180. ДХВУ.





А.3.28. Г. Синиця. Руїни Успенського собору. 1990. К., акварель. 85,3х86,7. ДХВУ.



А.3.29. Г. Синиця. Вороги народу (На Колиму). 1996. П., темпера. 84,5x120.  
Музей-квартира Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



А.3.30. Г. Синиця. Боротьба. 1977. Пап., темпера. 55,5x43. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.31. Г. Синиця. Сполох (Моє дитинство). 1977. Пап., темпера. 60x50. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.32. Г. Синиця. Передзвони. 1979. Пап., темпера. 43х55,5. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



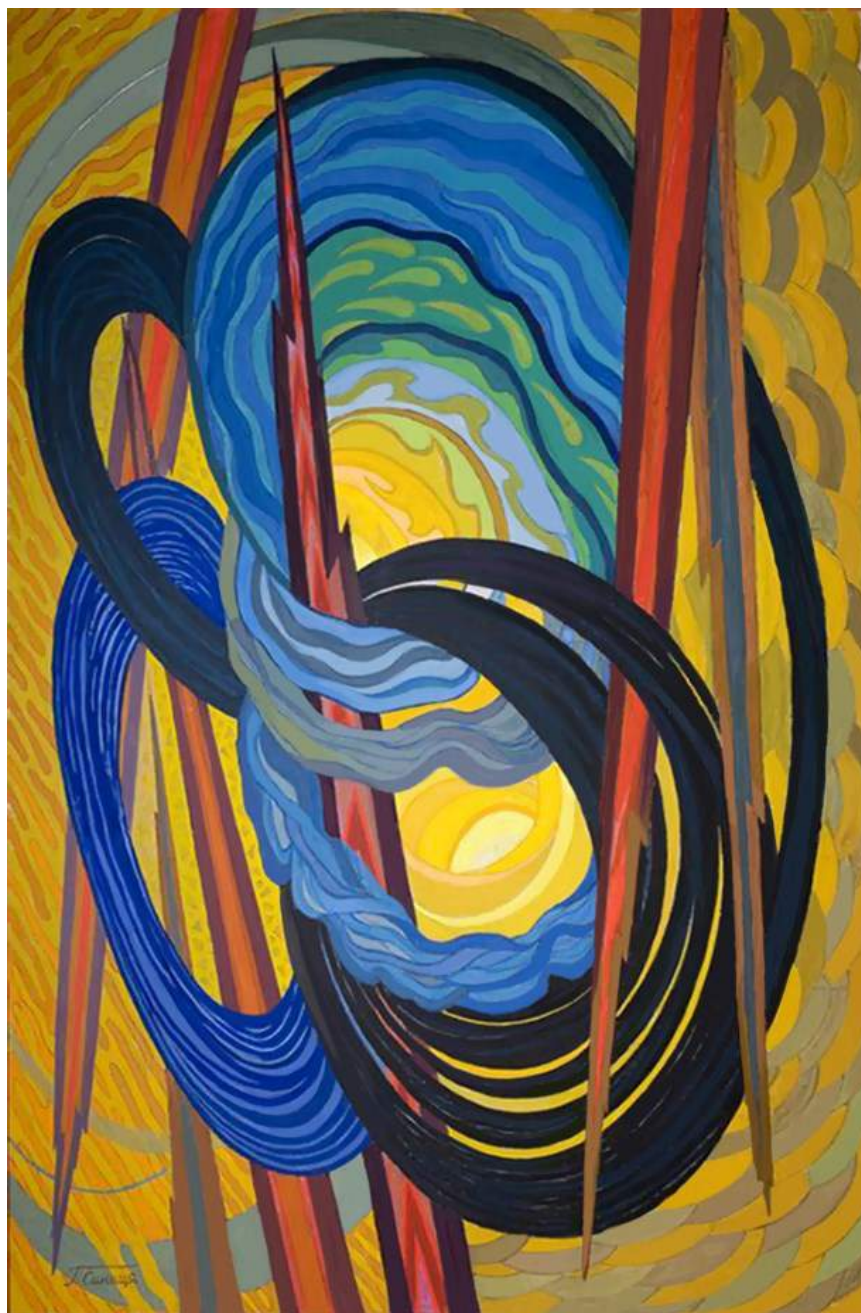
А.3.33. Г. Синиця. Темрява світ покрила. 1979. Пап., темпера. 34,5х100. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



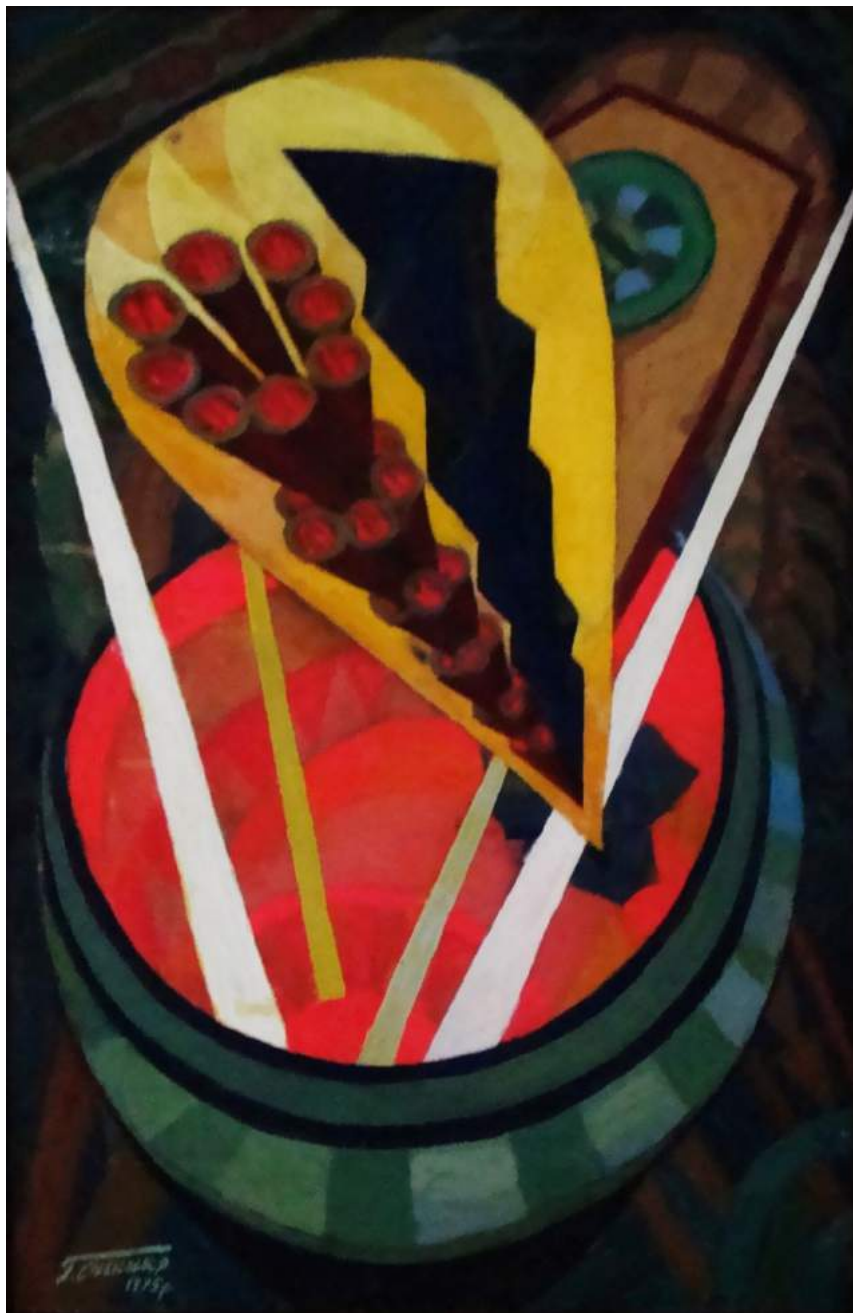
А.3.34. Г. Синиця. Радість. 1981. К., аплікація, темпера. 32x139. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



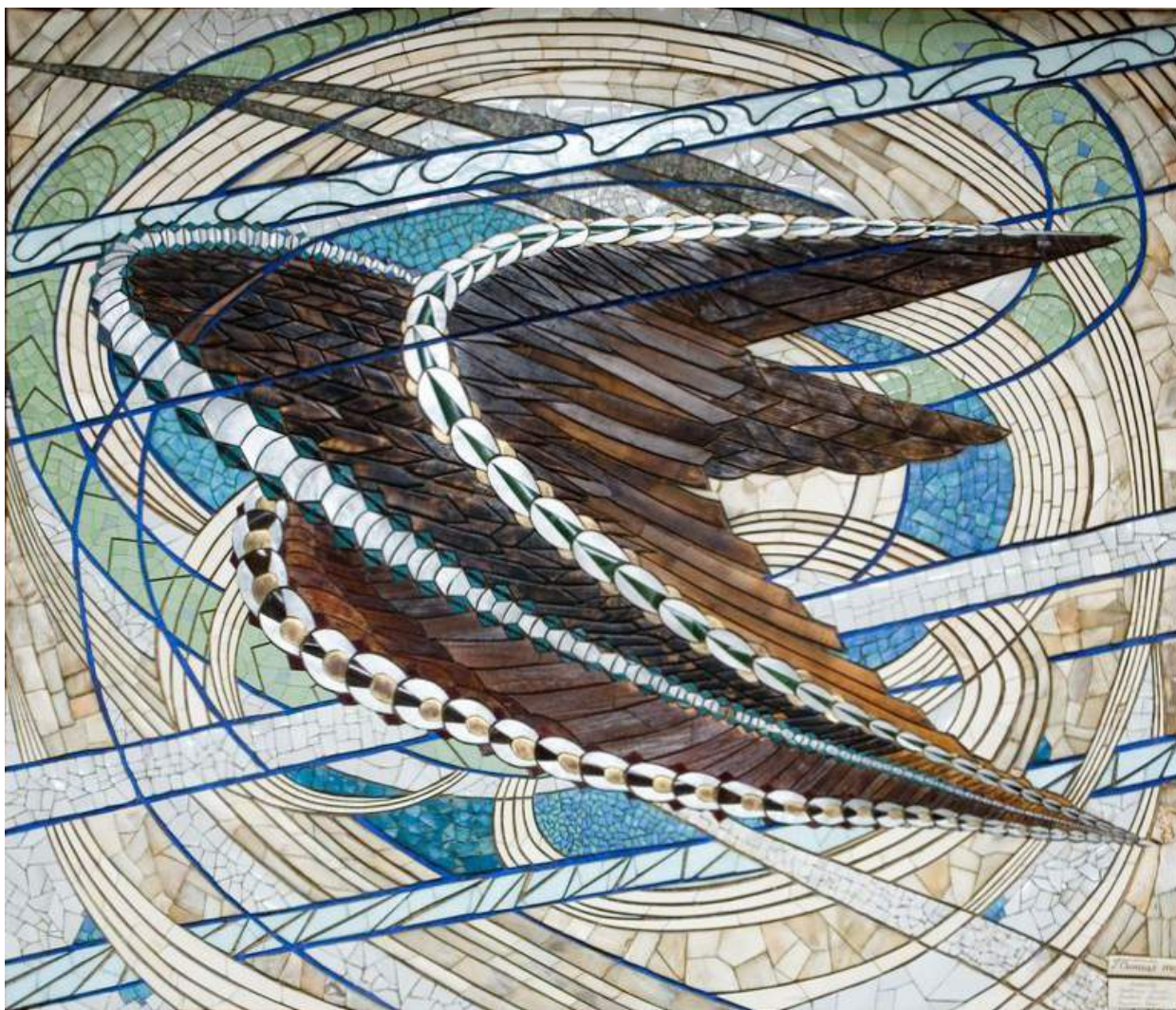
А.3.35. Г. Синиця. Нема початку, нема краю. 1983. Пап., темпера. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.36. Г. Синиця. Безупинний рух. 1989. Пап., темпера.132x203. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.37. Г. Синиця. XX століття. 1995. Пап., темпера. 152х97. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



А.3.38. Г. Синиця. Політ. 1992. ДСП, зм. техніка. 160x87. Виконували: Г. Синиця, Н. Лисковченко, А. Вінівітін, О. Якименко. НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



Фрагменти



**ДОДАТОК Б****СПИСОК ФОТОМАТЕРІАЛІВ І АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛ****Фотоматеріали і архівні джерела до розділу 1**

- Б.1.1. Г. Синиця та його дружина Н. І. Козлова з криворізькими художниками Г. Шишком та В. Беловим, Фото 1970 року. З книги І. Авраменко «Із спогадів». Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. С. 75.
- Б.1.2. Афіша виставки «Монументальне мистецтво лауреата Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка Григорія Синиці». Кривий Ріг, 1993. З архіву Н. Куцевол.
- Б.1.3. На відкритті ювілейної виставки Г. Синиці в Кривому Розі 16 січня 1993 року. Нижній ряд: О. Якименко, Г. Местечкін, Г. Синиця, Г. Тимченко. Стоять: Л. Яворський, С. Тимченко, О. та Н. Куцевол, художники, діячі «Просвіти». Фото з архіву Н. Куцевол.
- Б.1.4. Фото обкладинки каталогу «Виставка творів художника Григорія Івановича Синиці» / Київське товариство художників. Київ. 1955. Архів автора.
- Б.1.5. Фото обкладинки каталогу «Виставка творів художників Г. І. Синиці, М. Раджабова, М. Лебедева» / Адміністрація, партійний комітет, профком ордена «Знак пошани» рудоуправління імені В. І. Леніна. Кривий Ріг. 1987. Архів автора.
- Б.1.6. Фото обкладинки каталогу «Григорій Синиця». Кривий Ріг: Кур'єр Кривбасу. 1989. Архів автора.
- Б.1.7. Фото обкладинки каталогу «Григорій Синиця» / Міністерство культури і мистецтв України. Дирекція художніх виставок України. Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут». Київ : РВА «Тріумф», 1995. Архів автора.
- Б.1.8. Фото обкладинки каталогу «Григорій Синиця (1908-1996)» Заслужений художник України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка / Управління культури і туризму виконкому міськради. Міський історико-краєзнавчий музей. Кривий Ріг, 2008. Архів автора.

Б.1.9. Г. Синиця на відкритті Картинної галереї колористичного живопису Григорія Синиці в НТУУ «КПІ». Київ, 1992. Фото з архіву картинної галереї ім. Г. Синиці НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».

Б.1.10. Музей-квартира Г. Синиці по проспекту Гагаріна 13, м. Кривий Ріг. Фото автора.

Б.1.11. Пам'ятна меморіальна дошка на фасаді будинку музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг. Фото автора.

Б.1.12. Афіша виставки «Українська рапсодія майстра» в музеї-квартирі Г. Синиці. 2016 рік. Архів музею-квартири Г. Синиці.

Б.1.13. Афіша виставки «З Україною в серці» в Музеї-квартирі Г. Синиці. 2018 рік. Архів музею-квартири Г. Синиці.

Б.1.14. Афіша виставки «Переможний дзвін» м. Київ. 2018. ДХВУ.

Б.1.15. Афіша виставки «Григорій Синиця. Колір світогляду» в м. Шостка. 2019. Шосткинський міський краєзнавчий музей.

Б.1.16. Переможці Першого конкурсу дитячого малюнку імені Григорія Синиці. Кривий Ріг. 2017. Фото з електронного джерела: Криворізький історико-краєзнавчий музей [Електронний ресурс] Виставка переможців конкурсу дитячого малюнку імені Григорія Синиці. URL: <http://krmuz.dp.ua/index.php/component/k2/item/59vystavka-peremozhstiv-konkursu-dytiachoho-maliunku-hi-synytsi> (дата звернення: 15.03.2018)

Б.1.17. Макет грамоти переможців Першого конкурсу дитячого малюнку імені Григорія Синиці. Дизайн М. Кукіль. Кривий Ріг. 2017. Архів автора.

### **Фотоматеріали і архівні джерела до розділу 2**

Б.2.1. На відкритті персональної виставки Г. Собачко-Шостак в музеї Т. Г. Шевченка. Київ, 1965. У центрі сидять: Г. Синиця, Г. Собачко-Шостак. Поруч стоїть онука художниці Оленка Шостак. У другому ряді стоять: третій зліва Г. Местечкін, крайній праворуч – І. Шостак, син художниці. Фото з електронного джерела: In-Art [Електронний ресурс] Ганна Собачко (1883-1965) URL: <http://be-inart.com/post/view/1032> (дата звернення: 05.02.2020)

Б.2.2. На відкритті виставки творів Г. Василяшук. Стоять: Л. Тоцький, Г. Синиця, М. Шкарапута, Г. Василяшук, співробітники музею. Київ, 1967 рік. 3 архіву Л. Тоцького.

### Фотоматеріали і архівні джерела до розділу 3

Б.3.1. Будівля середньої школи № 5 Донецьк, 1966. Архітектор Й. Ю. Каракіс. Художники: Г. Синиця, В. Зарецький, А. Горська, Г. Марченко, Г. Зубченко. Фото з електронного джерела: Pinterest [Електронний ресурс] Експериментальна школа № 5. Донецьк URL: <https://www.pinterest.com/pin/257971884899446845> (дата звернення: 05.02.2020)

Б.3.2. Бокові торці експериментальної школи № 5. Фото з книги Л. Огнєвої «Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині». Івано-Франківськ : Лілея, 2008. С. 5.

Б.3.3. Г. Синиця з В. Парахіним, А. Горською, В. Зарецьким біля панно «Прометей» (1966). Фото з книги Л. Огнєвої «Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині». Івано-Франківськ : Лілея, 2008. С. 17.

Б.3.4. Обличчя шахтаря з мозаїки «Прометей». Кадр з документального фільму «Благословенні кольори. Художник Григорій Синиця» / режисер С. Дудка. Кіностудія «Укртелефільм», 1990. / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 11836.

Б.3.5. Мозаїчне панно «Жінка-птах» в інтер'єрі ювелірної крамниці «Рубін» (1966) Автори: Г. Синиця, А. Горська. Фото з книги: «Алла Горська. Душа українського шістдесятництва». / Упор. Л. Огнєва Київ : Смолоскип, 2015. С. 408.

Б.3.6. Напис на зворотній стороні обкладинки журналу «Образотворче мистецтво» № 1, 1969 року: «Л. Тоцькому, пам'ятай це початок в монументальному мистецтві, а продовжувать краще і сильніше вам» Г. Синиця 1975 р. квітень. Архів автора.

Б.3.7. Фото М. Шкарапути, Г. Синиці, В. Місянця, Л. Тоцького перед панно «Свійська птиця» в інтер'єрі гастроному в м. Олександрія (1967–1968). Фото з архіву Л. Тоцького.

Б.3.8. Г. Синиця та Н. І. Козлова під час роботи над флоромозаїкою «Вечір» для їдальні СПЦ-2 «Криворіжсталі». Фото І. Якимюка з газети «Металург» від 24 квітня 1972 року.

Б.3.9. Флоромозаїка «Вінок» в їдальні СПЦ-2, 1972. Фото з архіву музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг.

Б.3.10. Робота Г. Синиці над флоромозаїкою «Волхви», 1989. Фото з архіву музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг.

Б.3.11. Робота Г. Синиці над флоромозаїкою «Політ». Кадри з документального фільму «Благословенні кольори. Художник Григорій Синиця» / режисер С. Дудка. Кіностудія «Укртелефільм», 1990. / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 11836.

Б.3.12. Вшанування Г. Синиці на врученні Державної премії ім. Т. Г. Шевченка. 1992. Київ. Фото з архіву картинної галереї ім. Г. Синиці НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».

Б.3.13. Членський квиток Спілки художників України № 3604, виданий Григорію Івановичу Синиці у 1992 році. Довідка на фірмовому бланку Спілки художників України від 11.01.1993, яка засвідчує, що Синиця Г. І. є членом Спілки художників України з квітня 1992 року. Фото з архіву музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг.

Б.3.14. Присвоєння почесного звання «Заслужений художник України» Синиці Григорію Івановичу від 22.08.1996. Фото з архіву музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг.

## ФОТОМАТЕРІАЛИ І АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

## Фотоматеріали і архівні джерела до розділу 1



Б.1.1. Г. Синиця та його дружина Н. І. Козлова з криворізькими художниками Г. Шишком та В. Беловим, Фото 1970 року. З книги І. Авраменко «Із спогадів» Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006, С. 75.



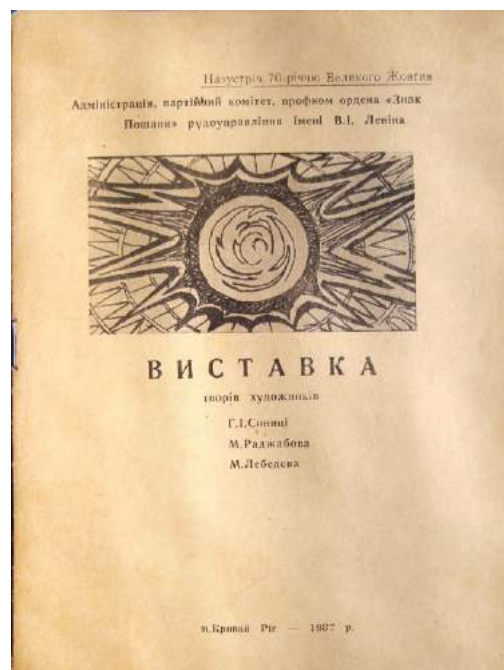
Б.1.2. Афіша виставки «Монументальне мистецтво лауреата Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка Григорія Синиці». Кривий Ріг, 1993. З архіву Н. Куцевол.



Б.1.3. На відкритті ювілейної виставки Г. Синиці в Кривому Розі 16 січня 1993 року. Нижній ряд: О. Якименко, Г. Местечкін, Г. Синиця, Г. Тимченко. Стоять: Л. Яворський, С. Тимченко, О. та Н. Куцевол, художники, діячі «Просвіти». Фото з архіву Н. Куцевол.

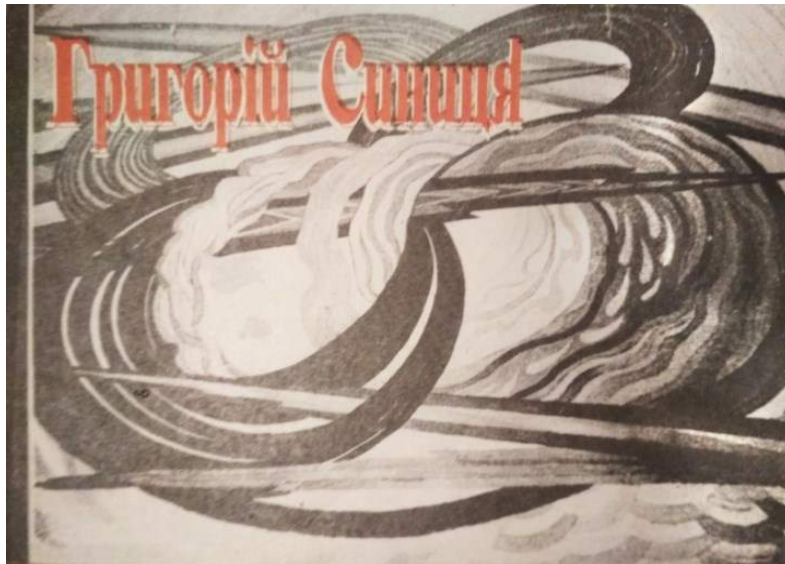


Б.1.4. Фото обкладинки каталогу «Виставка творів художника Григорія Івановича Синиці» / Київське товариство художників. Київ, 1955. Архів автора.



Б.1.5. Фото обкладинки каталогу «Виставка творів художників Г. І. Синиці, М. Раджабова, М. Лебедєва» / Адміністрація, партійний комітет, профком ордена «Знак пошани» рудоуправління імені В. І. Леніна. Кривий Ріг. 1987. Архів автора.

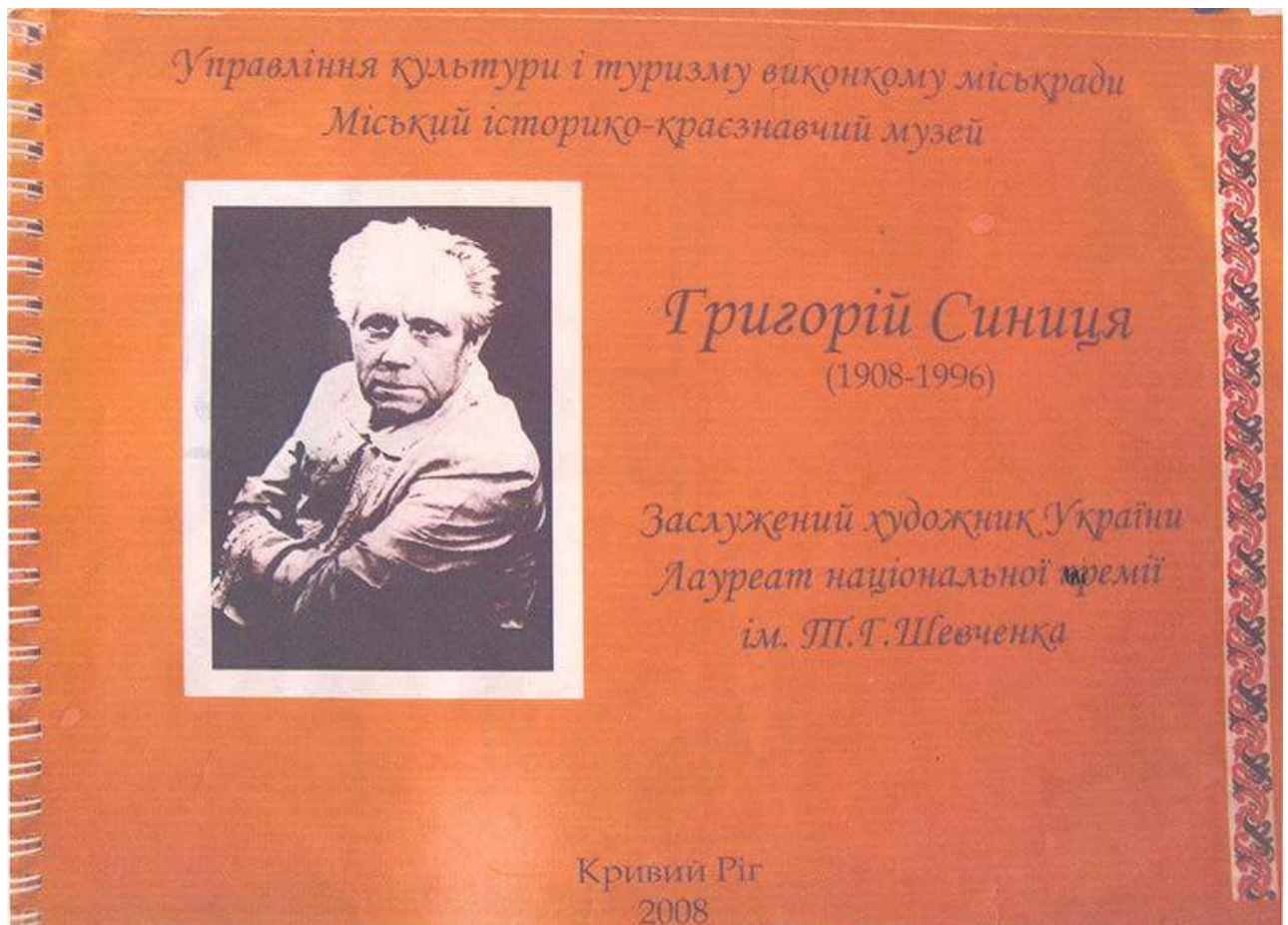




Б.1.6. Фото обкладинки каталогу «Григорій Синиця». Кривий Ріг: Кур'єр Кривбасу. 1989. Архів автора.



Б.1.7. Фото обкладинки каталогу «Григорій Синиця» / Міністерство культури і мистецтв України. Дирекція художніх виставок України. Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут». Київ : РВА «Тріумф», 1995. Архів автора.



Б.1.8. Фото обкладинки каталогу «Григорій Синиця (1908-1996)» Заслужений художник України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка / Управління культури і туризму виконкому міськради. Міський історико-краєзнавчий музей. Кривий Ріг, 2008. Архів автора.



Б.1.9. Г. Синиця на відкритті Картинної галереї колористичного живопису Григорія Синиці в НТУУ «КП». Київ, 1992. Фото з архіву картинної галереї ім. Г. Синиці НТУУ «КП ім. Ігоря Сікорського».



Б.1.10. Музей-квартира Г. Синиці по проспекту Гагаріна 13, м. Кривий Ріг.  
Фото автора.



Б.1.11. Пам'ятна меморіальна дошка на фасаді будинку музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг. Фото автора.

КЗК «Міський історико-красназавчий музей»  
філіал «Музей-квартира художника Г. І. Синиці»

# Григорій СИНИЦЯ

живопис 1940-1960 років



## Українська рапсодія майстра

З зібрання Дирекції художніх виставок України

квітень — жовтень 2016

Проспект Гагаріна 13, кв. 18  
10.00-17.00 крім Пт, Суб.

Довідки за тел: (0564) 90-27-56

Б.1.12. Афіша виставки «Українська рапсодія майстра» в музеї-квартирі Г. Синиці. 2016 рік. Архів музею-квартири Г. Синиці.

КЗК «Міський історико-краєзнавчий музей» КМР  
філіал «Музей-квартира художника Г. І. Синиці»

# Григорій СИНИЦЯ

акварельний живопис 1940-1950 рр



## З Україною в серці

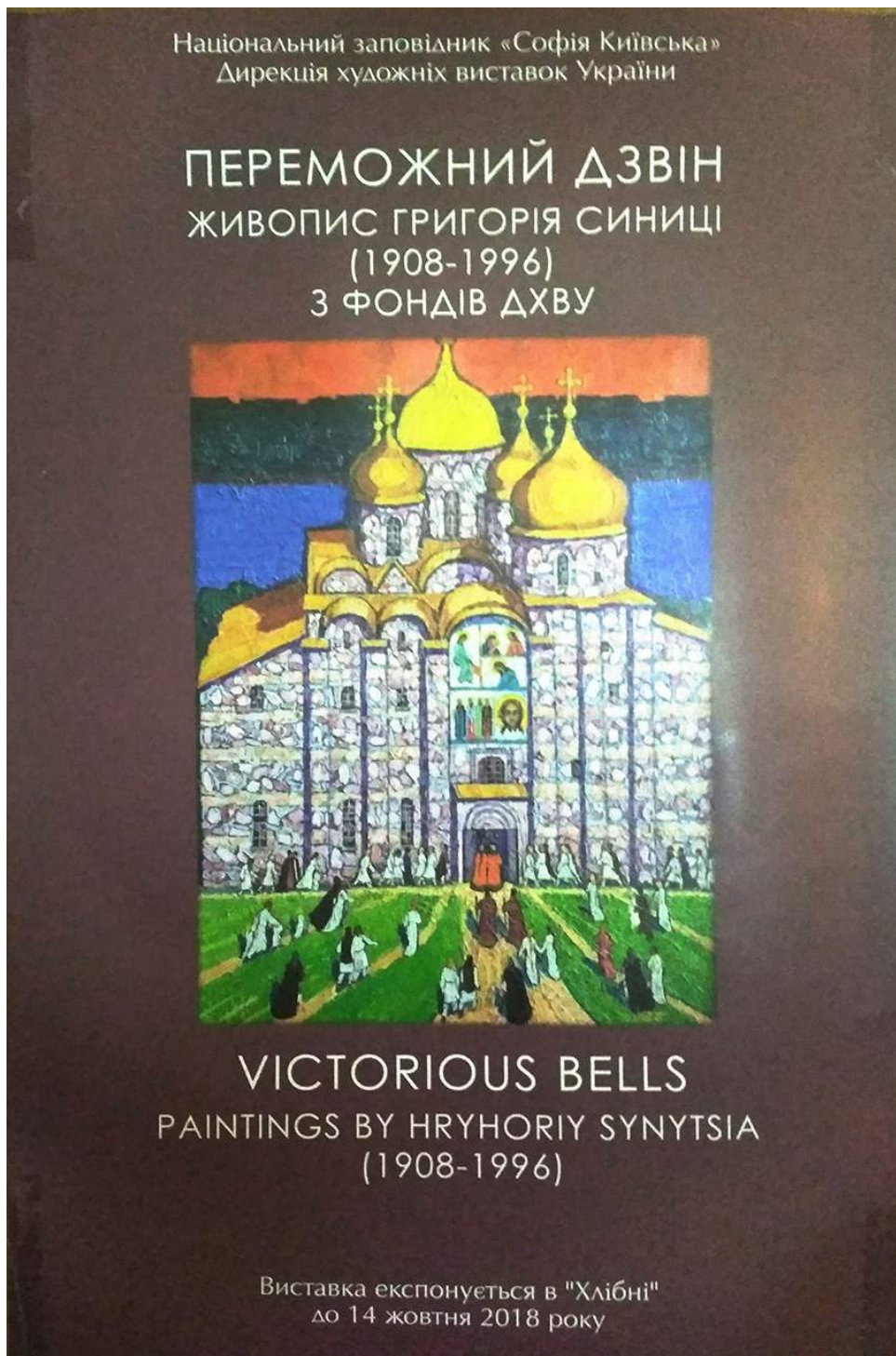
З зібрання Дирекції художніх виставок України

**Виставка працює  
з серпня 2017 по квітень 2018 року**  
в приміщенні музею-квартири Григорія Синиці за  
адресою пр. Гагаріна 13, кв. 18

10.00-17.00 крім Пт, Суб.

Довідки за тел: (0564) 92-28-68

Б.1.13. Афіша виставки «З Україною в серці» в музеї-квартирі Г. Синиці. 2018 рік.  
Архів музею-квартири Г. Синиці.



Б.1.14. Афіша виставки «Переможний дзвін» м. Київ. 2018. ДХВУ.



Б.1.15. Афіша виставки «Григорій Синиця. Колір світогляду» в м. Шостка. 2019. Шосткинський міський краєзнавчий музей.





Б.1.16. Переможці Першого конкурсу дитячого малюнку імені Григорія Синиці. Кривий Ріг. 2017. Фото з електронного джерела: Криворізький історико-краєзнавчий музей [Електронний ресурс] Виставка переможців конкурсу дитячого малюнку імені Григорія Синиці. URL: <http://krmuz.dp.ua/index.php/component/k2/item/59vystavka-peremozhstv-konkursu-dytiachoho-maliunku-hi-synytsi> (дата звернення: 15.03.2018)



Б.1.17. Макет грамоти переможців Першого конкурсу дитячого малюнку імені Григорія Синиці. Дизайн М. Кукіль. Кривий Ріг. 2017. Архів автора.

**Фотоматеріали і архівні джерела до розділу 2**

Б.2.1. На відкритті персональної виставки Г. Собачко-Шостак в музеї Т. Г. Шевченка. Київ. 1965. У центрі сидять: Г. Синиця, Г. Собачко-Шостак. Поруч стоїть онука художниці Оленка Шостак. У другому ряді стоять: третій зліва Г. Местечкін, крайній праворуч – І. Шостак, син художниці. Фото з електронного джерела: In-Art [Електронний ресурс] Ганна Собачко (1883-1965) URL: <http://be-inart.com/post/view/1032> (дата звернення: 05.02.2020)

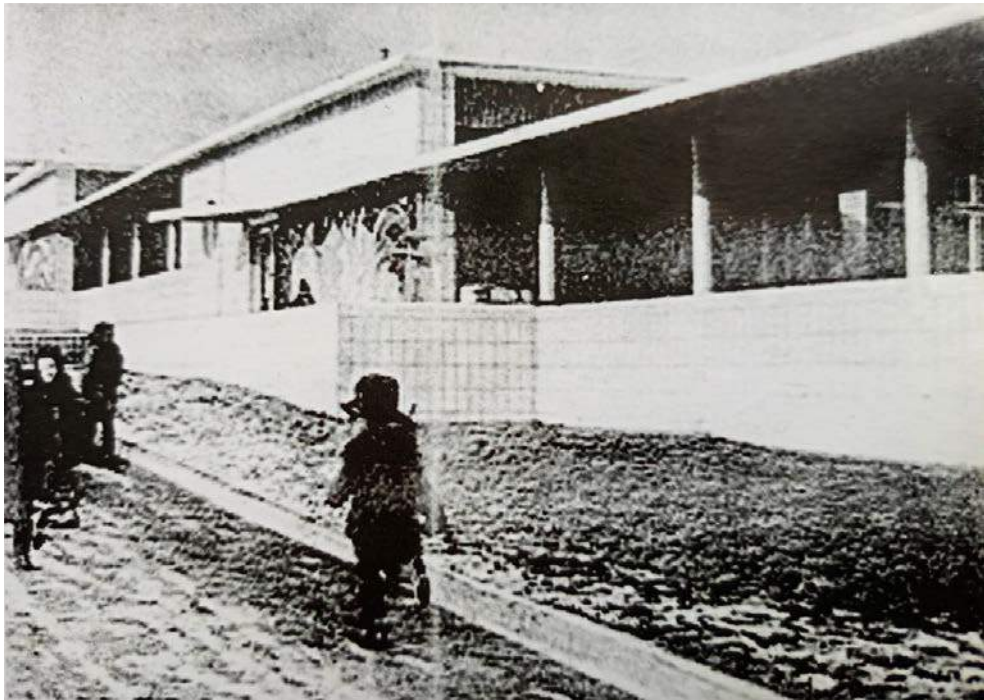


Б.2.2. На відкритті виставки творів Г. Василяшук. Стоять: Л. Тоцький, Г. Синиця, М. Шкарапута, Г. Василяшук, співробітники музею. Київ, 1967 рік. Фото з архіву Л. Тоцького.

### Фотоматеріали і архівні джерела до розділу 3



Б.3.1. Будівля середньої школи № 5 Донецьк, 1966. Архітектор Й. Ю. Каракіс.  
Художники: Г. Синиця, В. Зарецький, А. Горська, Г. Марченко, Г. Зубченко.  
Фото з електронного джерела: Pinterest [Електронний ресурс] Експериментальна  
школа № 5. Донецьк URL: <https://www.pinterest.com/pin/257971884899446845>  
(дата звернення: 05.02.2020)



Б.3.2. Бокові торці експериментальної школи № 5. Фото з книги Л. Огнєвої  
«Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині». Івано-  
Франківськ : Лілея, 2008. С. 5.



Б.3.3. Г. Синиця з В. Парахіним, А. Горською, В. Зарецьким біля панно «Прометей» (1966). Фото з книги Л. Огнєвої «Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині». Івано-Франківськ : Лілея, 2008. С. 17.

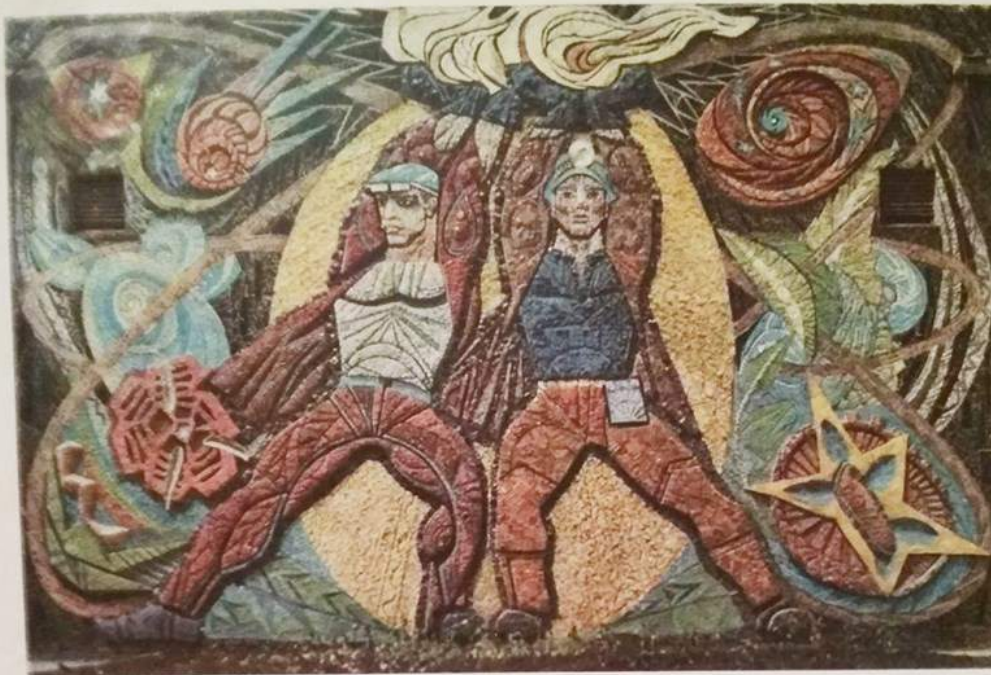


Б.3.4. Обличчя шахтаря з мозаїки «Прометеї». Кадр з документального фільму «Благословенні кольори. Художник Григорій Синиця» / режисер С. Дудка. Кіностудія «Укртелефільм», 1990. / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 11836.



Б.3.5. Мозаїчне панно «Жінка-птаха» в інтер'єрі ювелірної крамниці «Рубін» (1966) Автори: Г. Синиця, А. Горська. Фото з книги «Алла Горська. Душа українського шістдесятництва» / упор. Л. Огнєва. Київ : Смолоскип, 2015. С. 408.





Л. Тоцькому, пам'ятай це  
початок в монументальному  
мистецтві, а продовжуйте краще  
і сильніше вам.

Г. Синиця 1975 р. квітень

Бригада художників під керівництвом Г. Синиці.  
Мозаїка на школі в м. Довещьку. 1966.

Б.3.6. Напис на зворотній стороні обкладинки журналу «Образотворче мистецтво» № 1, 1969 року: «Л. Тоцькому, пам'ятай це початок в монументальному мистецтві, а продовжувати краще і сильніше вам». Г. Синиця 1975 р. квітень. Архів автора.



Б.3.7. Фото М. Шкарапути, Г. Синиці, В. Місянця, Л. Тоцького перед панно «Свійська птиця» в інтер'єрі гастроному в м. Олександрія (1967–1968). Фото з архіву Л. Тоцького.



Б.3.8. Г. Синиця та Н. І. Козлова під час роботи над флоромозаїкою «Вечір» для їдальні СПЦ-2 «Криворіжсталі». Фото І. Якимюка з газети «Металург» від 24 квітня 1972 року.



Б.3.9. Флоромозаїка «Вінок» в їдальні СПЦ-2. 1972 рік. Фото з архіву музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



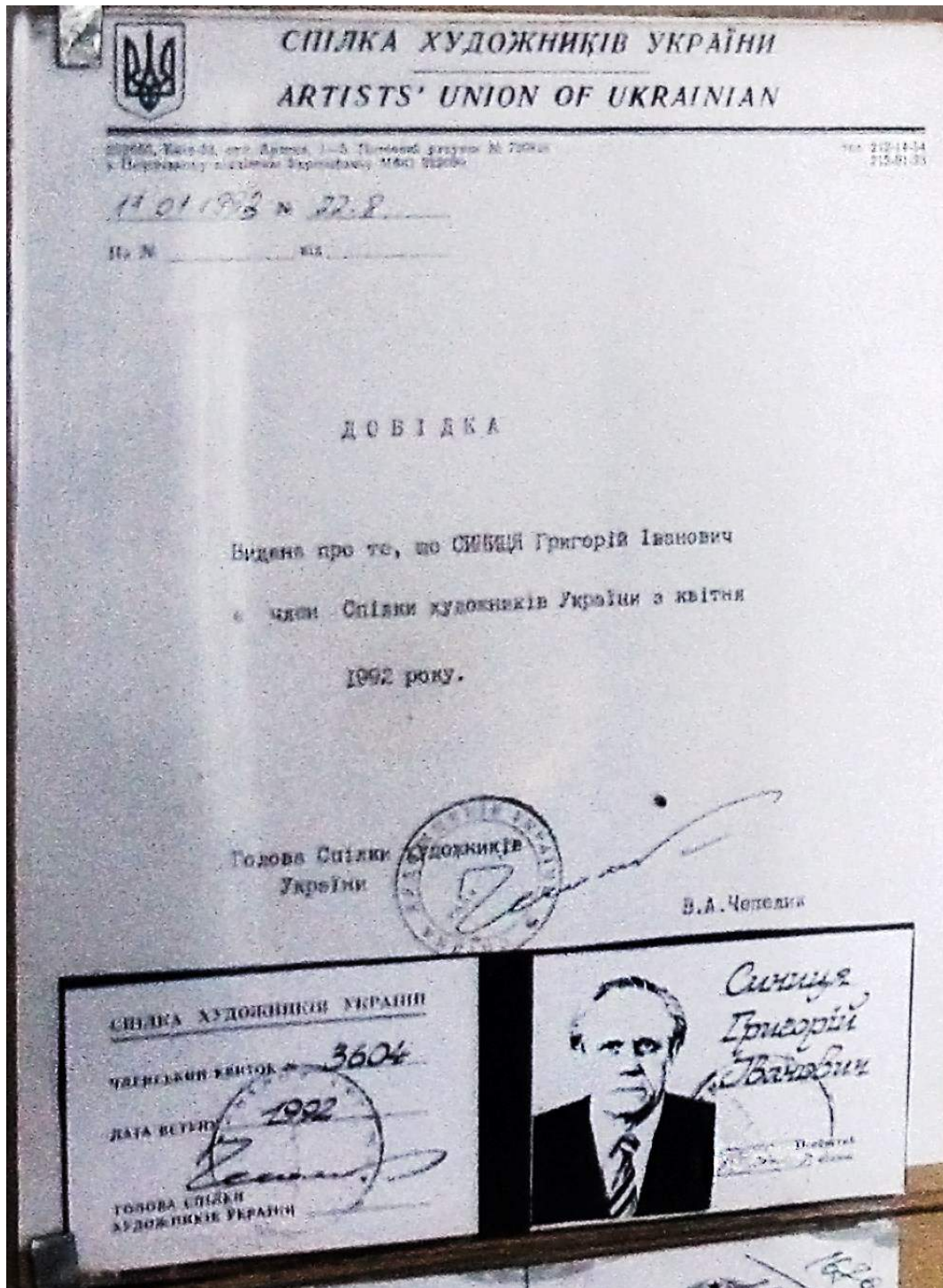
Б.3.10. Г. Синиця під час роботи над флоромозаїкою «Волхви», 1989. Фото з архіву музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



Б.3.11. Г. Синиця під час роботи над флоромозаїкою «Політ». Кадри з документального фільму «Благословенні кольори. Художник Григорій Синиця» / режисер С. Дудка. Кіностудія «Укртелефільм», 1990. / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 11836.



Б.3.12. Вшанування Г. Синиці на врученні премії ім. Т. Г. Шевченка. 1992. Київ.  
Фото з архіву картинної галереї ім. Г. Синиці НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського».



Б.3.13. Членський квиток Спілки художників України № 3604, виданий Григорію Івановичу Синиці в 1992 році. Довідка на фірмовому бланку Спілки художників України від 11.01.1993, яка засвідчує, що Синиця Г.І. є членом Спілки художників України з квітня 1992 року.

Фото з архіву музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



Б.3.14. Присвоєння почесного звання «Заслужений художник України» Синиці Григорію Івановичу від 22.08.1996. Фото з архіву музею-квартири Г. Синиці в м. Кривий Ріг.



**ДОДАТОК В****Список листів Г. Синиці****Розділ 3**

- В.3.1. Лист Г. Синиці до Л. Тоцького. Кривий Ріг – Київ, 15.03.1978.
- В.3.2. Лист Г. Синиці до Л. Тоцького. Кривий Ріг – Київ, 13.03.1977.
- В.3.3. Лист Г. Синиці до Г. Марченка. Київ – Донецьк, 1965.
- В.3.4. Лист Г. Синиці до Г. Марченка. Київ – Запоріжжя, 1965.
- В.3.5. Лист Г. Синиці до Г. Марченка. Кривий Ріг – Запоріжжя, 1971.
- В.3.6. Лист Г. Синиці до Г. Марченка. Кривий Ріг – Запоріжжя, 1972.

## Листи Г. Синиці

В.3.1. Лист Г. Синиці до Л. Тоцького. Кривий Ріг – Київ, 15.03.1978.

Добрий день Льоня !

Твій лист мене порадував своїми творчими планами, я їх повністю схвалюю, в мене тільки декілька думок щодо їх удосконалення. «Портрет реставратора», наскільки я знаю, в мозаїці не виконувався, це вже до деякої міри дає моральну перевагу. Московські художники реставраторів зображали, ці твори були виконані в псевдо-іконописному стилі, під Васнецова, тобі ж треба зробити образ монументальний, реставратора «Київської Русі». З того це потрібний бути портрет. Це повинна бути монументальна композиція реставратора Київської Софії, який повертає народу загублену красу, геніальне мистецтво часів Київської Русі. В цю композицію може увійти і Євхаристія Михайлівського собору (фрагмент). (В своєму листі ти вірну дав характеристику творам Михайлівського собору). Це повинен бути монументальний образ реставратора – це твоє, я гадаю що це тобі під силу, ти сам багато працював реставратором. Композиція повинна працювати не на сюжеті, а на образі реставратора, це повинен бути монумент всім реставраторам. Що до колористичного втілення, колорит Київської Русі повинен вступити з ним в єдність. Колорит нашої сучасної школи повинен бути логічним завершенням, і в твоєму творі єдиним цілим з колоритом Київської Русі. Ні в якому разі не повинен бути колорит Київської Русі фоном нашого сучасного колориту. Так вирішували художники колористичну проблему раніше, це вони роблять зараз: в них історія завжди була фоном, а не логічним продовженням і розвитком вищих досягнень, цьому тональна школа яскравий зразок, де історичний колорит тлумачився в тональному дусі. Навіть Рембрандт, підкоряв, підганяв стародавній схід (Біблію) своєму тональному вирішенню, і історичні події стародавнього сходу, і сучасні йому події Голландії вирішувалися одним кольором. Вся історія образотворчого мистецтва, всіх часів і народів (крім палеоліту та народного мистецтва) вирішувала питання колориту в своєму дусі і в

дусі тієї школи, представниками якої вони були, ігноруючи історію і національні особливості, їх колорит і мистецьку культуру – форму, коли робили історичні картини. Зараз наполегливо працюю над образним вирішенням, особливу увагу зверни на композиційне його вирішення, і не думай догоджати політиканам в мистецтві, вони працюють всі в дусі «Чего изволите». Цілком згоден з твоєю думкою зробити копії, щоб їхнє колористичне вирішення було точно тих часів, коли вони були створені. Такі копії я робив з творів Собачко, які були зіпсовані часом.

Якщо ти зробиш такі копії з мозаїк чи з фресок Софії, це будуть справжні копії, але це під силу тільки колористам, для «них» це неможливо, це їм не дозволить їхня освіта. Як бачиш Льоня, в мистецтві треба прокладати шлях з боєм... Треба вчитися принциповості в Тараса Григоровича Шевченка, як він казав «караюсь, мучусь, але не каюсь». В поезії він геніальний український поет... Я думаю бути в Києві 15 травня, коли зацвітуть каштани, так що ти приїзди до мене з квітня місяця, попрацюємо і поїдемо вдвох до Києва.

До Києва хочуть приїхати Светіна дочка з батьком, щоб Олена (дочка) подивилась історичні пам'ятники Києва, думаю з твого дозволу зупинитися у тебе з тим, щоб ти їм був гідом по історії мистецтва Київської Русі. Я працюю над своїм твором «Кожум'яка переможець», думаю застосувати тут метал. Робота іде непогано, як далі буде, буде видно, приїдеш побачиш. Напиши коли будеш, ми тебе чекаємо. Вітання від Надії Іванівни.

Твій Григорій Синиця.

В мене до тебе прохання, коли будеш їхати до мене, дістань лаку для мене, флаконів 3-4, в мене зовсім вийшов клей, нічим працювати. Волію, благаю гласом: Льоня, виручай.

В.3.2. Лист Г. Синиці до Л. Тоцького. Кривий Ріг – Київ, 13.03.1977.

Доброго дня Льоня !

Нарешті одержав від тебе листа, ці мудрі мужі монументального мистецтва тебе остаточно завалили. Причини цьому: перша, вони були проти цього образу взагалі як «ведучі» художники Українського монументального мистецтва. Не могли погодитися, що такий образ вирішують не вони. А по-друге, вони перестраховувалися: якщо вони приймуть, їм пришиють, що вони підтримують буржуазний секс, а тому розкладають нашу молодь. Коли я підняв питання про колорит, Яблонська, Глущенко, М. П. Отрощенко перші накинулися на мене з обвинуваченням, що це не колорит, що це «сырой цвет», вилили на мене баддю помий. І вони перші з тоновиків побігли за колоритом і стали свій живопис насичати колоритом і очищати від бруду палітру. Це говорить про те, що вони не могли з тим погодитися, що не вони такі великі майстри роблять мистецькі відкриття, а за ними побігли і останні дрібнота, обпльовуючи мене як художника, поливаючи брудом і провокаціями. Згодом побачим, що наші «великі» монументалісти почнуть робити подібні теми, які вони так оплювали, вважаючи, що це тобі не під силу, а це під силу тільки їм. Їхня аргументація висунута проти тебе і твого твору настільки несерйозна, наївна, а я б сказав, провокаційна, від неї пахне зловмисним шантажем... Якщо стати на їхню точку зору, такі, як Ороско і Дієго Дівера – це типові станковісти, єдині монументалісти – це Леже і Пікассо. Що ж до питання колориту, вони самі не знають, хто вони: чи тоновики, чи колористи в діалектичному його розумінні, вони ним менжують, як циган кіньми, «чего изволите»... Все це ти добре знаєш, але треба робити новий ескіз, але не тільки як ілюстрацію, а як образне мислення: повітря, сонце, вода, залог здоров'я – вирішити його можна і без оголених натур, нічого тут страшного немає, працювали ми над ескізом не дарма, він приніс велику користь.

Треба в мистецтві бути бійцем, солдатом, якщо не можеш бути маршалом, тільки не будь денщиком. Твоя слабкість полягає в тому, що ти не володієш мистецькою зброєю, а мистецька зброя увесь час вдосконалюється. Духом не можна падати,

трус перший гине в бою. Ван Гога обвинувачували, що він не вміє ні писати, ні рисувати, що він жалюгідний самоучка – це твердили авторитети. А де ті авторитети, їх історія мистецтва не знає, а Ван Гога весь світ знає, і поки буде світити сонце і будуть люди на землі, його будуть шанувати як великого художника, якого мозок згорів в непримиренній боротьбі за мистецтво. Я його судьбі завидую, я хотів би бути ним в свій час. Вітання тобі від Надії Іванівни !  
Твій Г. Синиця. 13.03.1977. Напиши як твої справи.

В.3.3. Лист Г. Синиці до Г. Марченка. Київ – Донецьк, 1965.

Добрий день, Геннадій!

Я до тебе дзвонив, але тебе не було, відповіді не одержав. До Галі дзвонив, теж відповіді не було. Справа ось в чому: Совет без фотографій роботу не приймає, треба негайно вислати фото всіх робіт, крім твого панно. Акти на закінченні роботи не виписують і я через це не можу оформити документацію на гроші. Хай Алла піде до Романова (він посилав цього фотографа, який обіцяв нам зробити фото), негайно з ним домовориться, щоб він їх якомога скоріше зробив: фото з панно, хай зробить загальний вигляд торців з панно, окремо панно і деталі з панно – щоб нашу роботу показати в хорошому вигляді. Я гадаю, що Галя і Алла вже закінчили свої панно і допомагають тобі. Ти негайно мені про все напиши, що там у вас діється, чи можна ще працювати.

Мама Галі за неї турбується і не дочекається її додому. Привіт всім, Аллі мої поцілунки, Галі привіт, Надійці привіт. Аллі вислали гроші, хай йде одержує. Пиши на адресу: Київ 114, вул. Пушчеводицька № 3. Синиця Г. І.

Поки до побачення. Цілую тебе Г. С.

В.3.4. Лист Г. Синиці до Г. Марченка. Київ – Запоріжжя, 1965.

Добрий день Геннадій!

Вибач, що трохи затримався з відповіддю, щойно повернувся з Донецька, уклав договір на твій «Вогонь» і на центральне панно, підписав акти на зроблену роботу. Є надія, що одержимо гроші. Я тобі виписав 100 карбованців, але видно їх утримують у тебе за ті 100 карбованців, що ти одержав. На слідуючий рік в кінці квітня треба буде їхати до Донецька кінчати мозаїки. В Донецьку був В. І. Касіян, дав високу оцінку нашим мозаїкам. Наші акції піднялись, є надія, що ми там візьмемо ще роботу. Галя в кінці цього місяця поїде в Будинок творчості в Седнів, але ескіз треба робити до центрального панно. Якщо ти не маєш змоги приїхати до Києва, то зроби ескіз в кольорі «Донецький край» і надійшли на мою адресу. Ти мені напиши, як ти це зробиш. Таки мозаїки всім далися взнаки, бач, і ти захворів, але я гадаю, що ти вже видужав і прийнявся за творчу роботу. Тут відбуваються бої місцевого значення, але дуже запеклі, зараз Григорій Абрамович на передовій лінії вогню.

Померла Собачко-Шостак! Це велика втрата для нашого мистецтва, але її ім'я ми зробили безсмертним. Григорій Абрамович поїхав до Москви на похорони, скоро буде в Києві. Алла підвернула ногу і зараз шкутильгає. Як бачиш, подій досить багато, приїдеш, поговоримо про все. Коли я був в Донецьку, до мене заходив І. Кулик, я його не бачив. До Г. А. він не зайшов і не подзвонив.

Я зараз у своїй звичайній обстановці: в майстерні стоїть мольберт, кінчаю ескіз до своєї картини «Путь із варяг в греки». Кінчаю другий варіант, але різниці між ними не бачу, і знову сумніви, і знову пошуки. За день нароблюсь, аж перед очима крутяться темні плями. Тільки Бах і Бетховен заспокоюють душу своїми безсмертними творами. Я кохаюсь в цих звуках, мені здається, що я йду серед них, а зі мною і Бах, і Бетховен підтримують мене, не дають впасти. Треба бути мужнім, розумним, сміливим, впевненим у собі, таким був Бетховен. Як шкода, що з нами нема такого титана, як Ганна Собачко. Вона творила, наче робила звичайну роботу, так, наче по хазяйству поралась – без творчих мук, без хитань. Її

не їв там десь глибоко в душі хробак сумніву, вона творила, як співає соловей, як кує зозуля. Оце і є народна творчість. На Червоноармійській в виставочному павільйоні – персональна виставка худ. Стіля, ох, яка це погань. Але він типовий тим, що він дуже схожий на всіх сучасних художників, які шукають, але що шукають? Це типова еклектика, це безпорадність: все є і нічого нема: під Серова, під Реріха, під французів, тільки свого нема! Самого головного.

Якщо будеш їхати в Київ, візьми з собою Волкова «Цвет в живописи», а то я тут не можу достать. Поки до побачення Г. С.



В.3.5. Лист Г. Синиці до Г. Марченка. Кривий Ріг – Запоріжжя, 1971.

Добрий день Геннадій!

Одержав твій лист, дуже тобі вдячний за відповідь. Ти, звичайно, не чекав листа від мене, як бачиш, я за тебе не забув.

Зі мною завжди пригоди і завжди зі мною щось трапляється. Справа ось у чому: я захворів на гіпертонію, хвороба дуже модна, але дуже важка. А до того я розвівся зі своєю (тепер вона вже не моя) Голдою і залишив їй дом і дачу. Надоїв мені міщанський Київ і ця мистецька толчія, зустрів жінку невеличку, її звать Надія Іванівна і став працювати в Кривому Розі, і тепер по-справжньому став працювати над своїми творами. Весь час працював над новою технікою – це монументальна техніка і розрахована на сучасні інтер'єри. Нарешті я її удосконалив і минулої зими виставив в Дніпропетровську і в Кривому Розі. Успіх був великий як серед глядачів, так і серед художників. Спочатку вони були (тобто художники) в захопленні, а потім злякалися: «ми ж відомі художники, нас навіть Київ знає, а тут виходе, що Синиця художник, а ми – ні». Переляк з них не пройшов і досі. Як бачиш, щоб не лякати художників, мені треба робить персональну виставку. Творів в мене є і я можу зараз робить свою персональну велику виставку (а у вас є чудовий зал).

Чим цікава ця техніка, яку я назвав «флоромозаїка». По-перше, це Українська сучасна монументальна техніка, ні в кого не позичена, по-друге, матеріал недорогий, його скрізь можна мати, як кажуть, від пуза. Тут справа не тільки в техніці, іде зовсім інше мислення, а звідсіля створюється нова художня форма. Як бачиш, замах великий (якщо в мозаїці в Донецьку я ставив ці питання, то тут я їх вирішив). Ця техніка тільки починає розвиватись і майбутнє її велике. Чим більше художників почне працювати в цьому напрямку, тим більше ця техніка буде удосконалюватись і збагачуватись, тому що технічні можливості її не обмежені.

В Кривому Розі мені жити не можна, тому що тут шуму і диму більше, ніж в Києві. Я думаю криворізьку квартиру поміняти на тихеньке провінційне місто, де нема індустрії, пилу і гаму (при моїй хворобі це протипоказано) і я ще хочу

засісти за свою теоретичну роботу (про колір в живопису) і в тиші її закінчити, ось чому я хочу поселитися в такому містечку, як Мелітополь. Я зараз працюю творчо, наполегливо і багато. Прийшла така пора нарешті, що бачиш, що ти твориш! Зріла пора в мистецтві і вона в житті художника сама коротка, як він зуміє її насити творами, тоді буде художник не однієї картини. В нас є багато художників, які автори однієї картини, причому диплома. «И носит меня и в холода, и в зной, в авансы и в займы опутанный» як казав Маяковський. Це щось подібне відбувається і зі мною.

Так як в тебе зараз «гаряча пора», я приїду до тебе через місяць. Мені треба буде поговорити з тобою і з вашим керівництвом відносно моєї виставки, і ти мені все покажеш. Напиши мені свої міркування відносно цього, і коли я зможу бути у тебе. Мені це треба, щоб ти мене зустрів в Запоріжжі і щоб я міг де зупинитись. Я не забуваю, що я маю таку сучасну хворобу, як гіпертонія. Вітаю тебе і бажаю скоріше виконати твоє лиття.

Щирі вітання Валі. До скорого побачення, пиши. Твій Г. Синиця.

В.3.6. Лист Г. Синиці до Г. Марченка. Кривий Ріг – Запоріжжя, 1972.

Добрий день Геннадій!

Мені обов'язково треба їхати до Києва 10 березня. Там я буду з тиждень, що тобі купити з літератури? Якщо маєш бажання приїхати до мене, то приїжджай числа 7 – 8 березня, або раніше, це як тобі сподобається. Над «Хортицею» я став працювати «со страшной силой» – це після одержання посилки від Валі. Ця річ мене турбує: чи буде це мистецтво, чи ні. Я сам в цих догадках путаюсь, і в перший раз я в своїй роботі не впевнений. Кожна робота – це пошук невідомого, але це невідоме знаходиться більш-менш спокійно, а тут я на роздоріжжі. Основний її недолік – вона не монументальна, вирішення схиляється, скоріше, до станкового характеру. А флоромозаїці, цьому матеріалу притаманна монументальна мова. Вона пісенна – це є образна, це теж є. Я думаю, що я, якщо в мене будуть сили, зроблю ще «Дума про Хортицю», може в наступних роботах вона більш знайдеться. Дуже тобі вдячний за книгу «История прикладного искусства нового времени». Мені більш всього подобаються передмови до цих книг, я маю на увазі книгу Джорджа Нельсона «Проблемы дизайна» – передмова чудова. Це добре, що ти став більше працювати творчо, це основне для художника. Цікаво, що ти там скрутив?

До побачення, твій Г. Синиця.

## ДОДАТОК Г

## Інтерв'ю з О. Зарецьким (3.03.2018)

**Інтерв'ю з Олексієм Вікторовичем Зарецьким** – кандидатом філологічних наук, радником міністра культури України у 1991–1994 роках, з 1995 – старшим науковим співробітником Інституту української мови НАН України, біографом і дослідником творчості своїх батьків А. Горської та В. Зарецького. Інтерв'ю записано 3 березня 2018 року в його квартирі по вул. Олесь Гончара, д. 53 кв. 17 (м. Київ) мистецтвознавцем Кукіль Н. О.

**Н. К.:** Яким Ви пам'ятаєте Григорія Івановича Синицю?

**О. З.:** Я Григорія Івановича прекрасно пам'ятаю. Я його пам'ятаю ось таким: «в маленьком артистическом беретике, брызжущий силой». По-моєму, він був на двох милицях: одна милиця йшла під пахву, інша, менша – під лікоть. Був такий Григорій Абрамович Местечкін – це був видатний чоловік. І хоча він справляв враження такого розхристаного, але всі його дії закінчувалися результатом: це могли бути публікації, фільми. Або він міг зустрітися з людиною № 1 в Україні – Петром Юхимовичем Шелестом і переконати його, що Марія Приймаченко заслуговує Шевченківську премію, чим змінив кон'юнктуру радикально. А ми жили на Репіна 25, квартира 6. Я не цікавився мистецькими проблемами. Просто – нові люди, батьки в хорошому настрої, щось розповідають, показують. Синиці не було. Местечкін сам розповідав про Синицю. В нього вже була публікація в журналі «Зміна», який пізніше перейменували в «Ранок». І, по-моєму, майже напевно, Местечкін приніс роботи Синиці на картоні, які він сам міг донести в планшеті. І там найбільш яскравим був «Бабин Яр» – помаранчевого кольору стіни провалу. І тут такий важливий момент: чому раптом Местечкін прийшов і в його розповіді був елемент звіту. Це пов'язано з тим, що батько в силу якихось причин зайняв якусь дуже специфічну нішу в мистецькому житті. Він був одним з офіційно визнаних лідерів нонконформістів. Він був учасником війни, член комуністичної партії, репінський, сталінський стипендіат. Його роботи неодноразово виставлялись в Москві, його репродукції публікували «Искусство»,

«Юность». Йому пізніше казали: це надзвичайно вигідні умови для старту кар'єри, тобто: «ти – прогресивний, ти – і советський». Це пізніше сміялись над цими мистецькими спілками: «чиновники-письменники», «чиновники-художники». Він був, скажімо, у Всесоюзній виставковій комісії, входив у групу впливу. До нього підійшли і кажуть: «Віктор Іванович, ви будете голосувати – вот этот мужчина в коричневом пиджаке, который стоит под окном». А він каже: «Ну, навіщо мені своє життя витратити на цю боротьбу – вона мені не потрібна». Але, тим не менш, так його сприймали. Местечкін таким чином звітувався. Зубченко описує початок роботи в Донецьку. Спогади є в книзі «Червона тінь калини». Якщо в вас її немає, я її вам подарую. Фрагментами про Синицю там багато розкидано, батько про нього згадує у своїх спогадах.

**Н. К.:** Які у Віктора Івановича були стосунки із Синицею?

**О. З.:** Ну, в нього, я так зрозумів, були не самі хороші стосунки з Синицею, хоча він був не конфліктною людиною.

**Н. К.:** Йому сподобались картини, які приніс Местечкін?

**О. З.:** Принаймні, він їх не критикував. Він міг обговорювати Рубенса – на такому рівні, ну, там, – Джотто. Він був дуже високої думки про себе, хоча не був назойливим, не нав'язував... Принаймні, Синиця був для нього рівний, щоб з ним працювати разом. Йому було цікаво з Синицею працювати. І ніби Горська з Зубченко задумали цей проект школи в Донецьку. І що важливо відзначити: там рахунок йшов на місяці. Тобто: вони от задумали, було кілька зустрічей і буквально через тижні, місяці до них приєднався Синиця. Зубченко пише, що, крім всього іншого Синиця їх навчив позитивно спілкуватись з начальством. Цього їм винятково не вистачало. Значить, Синиця заходив там на комісію чи худраду з планшетами. А виходили з друком ті, хто там сиділи. Потім батько в нього навчився окремим елементам цієї апаратної роботи. Батько ще ілюстрував в «Піонері», інших журналах.

**Н. К.:** Які Ваші спогади про цей час?

**О. З.:** Мене в серпні 1966 року взяли до Донецька, типу – «щоб побув з батьками». Значить, тоді саме клали «Прометеїв». По-моєму, у всіх офіційних

документах була назва «Шахтарський край», а «Прометеї» – так між собою називали. Це було компромісне рішення: там «Мати Україна» мала бути. Шахтар і металург звичайно впізнаванні – це не треба доводити, це видно: на шахтарі каска старого зразку – така гофрована, а сталевар в окулярах старого зразку. І, можна сказати, для них ще був дуже близький Геннадій Марченко. Він так до кінця життя і залишився симпатиком Синиці. А Горська і Синиця взагалі становили, так би мовити, «неразлей вода». Вони тяжко працювали в фізичному плані. Це зараз дерева порозростались біля школи, прикрили її, а тоді там був голий берег Кальміуса: пилюка, спека. Їм дали підсобку в цій школі. Школа нова, за проектом академіка Каракіса. І там будівельники вирішили, що вони вже в Америці – в підсобці, яку їм дали, була лише примусова вентиляція. Як зараз в Америці, яка не може злаватися і всіх наших людей дивує: кондиціонер є, а вікно не відкривається. Ну – не може у них злаватися, ну от і не може – і все. А там на літо відімкнули електрику, там задуха. Вони там десь виходили, в затінку їли кавуни. Ще була культура літніх кінотеатрів. Вся ця кампанія, я пам'ятаю, і мене взяли на фільм Жалакявічуса «Ніхто не хотів помирати». Потім довго поверталися, обговорювали. Тоді, за залізною завісою, цей фільм був подією. Потім, очевидно, восени 66-го, взимку 66 – 67 років відбулося охолодження між всією цією групою і Синицею.

**Н. К.:** Може стався якийсь конфлікт?

**О. З.:** Я так зрозумів, що конфлікту з якоїсь теми не було – вибору сюжету чи якоїсь іншої природи. Просто – якість тертя, охолодження, втрата інтересу один до одного. І ще для розуміння цієї ситуації дуже важливо було те, що Горська входила в організацію без організації, тобто вела активну дисидентську роботу. В неї життя не належало їй, вона пливла за цим потоком. Потім вони працювали вже з Зубченко та Пришедьком в Маріуполі. Там, до речі, познаходили ці твори, нещодавно захід проводили якийсь меморіальний. Ці твори в Маріуполі, звичайно, дуже близькі до періоду Синиці, схожі. Потім в Краснодонському меморіалі – Прапор Перемоги, Естафета – там вони відійшли вже, виникли нові ідеї.

**Н. К.:** Більше з Синицею вони не спілкувались?

**О. З.:** Ні, Тим більше – я так від батьків зрозумів, Синиця перебрався до Кривого Рогу. Потім пройшло багато років і я наступного разу бачив Синицю на врученні Шевченківських премій в Будинку вчителя. Я, як працівник Міністерства культури на всі ці заходи за обов'язком ходив. Ще Гончар вручав. Батькові дали у 1994 році вже у клубі Кабінету Міністрів на Печерську. До речі, Шкарапута на протязі багатьох років до нас ходив. Він був учнем батька. Тоцький з'являвся іноді, так, кілька разів. Ну, і останній випадок – мене знайшов Марченко або від нього передали запрошення: я був на відкритті великої виставки в КПІ. Я не зрозумів, чи то було постійно діюча виставка, чи тимчасова. Можливо, вона вже тоді виглядала як постійна, чи планувалась як постійна. Потім я там кілька разів був. Марченко створив якийсь центр при гуманітарному факультеті КПІ.

**Н. К.:** Якою людиною був Синиця, яким ви його сприймали? Він був поміркований у політичних питаннях?

**О. З.:** Він не був поміркованим. В політичних питаннях, мені здається, він був непримиренний український націоналіст. Я був випадково свідком такої ситуації. Ну, я вранці прийшов: треба було з'явитись на сніданок, може мене ще попросили б побити два ящика смальти.... Потім я йшов купатися. Григорій Іванович каже: «Я от дивився вчора футбол, грало московське Динамо. Так нащо оце вникати в сутність російського народу, варто: ввімкнув телевізор і: «За цю команду виступають Вшивцев, Дураков, Долбоносів». Все ж понятно!» Це, звичайно, не коректний спосіб...

**Н. К.:** Це в нього всередині було.

**О. З.:** Так, це – від душі. В його творах я відчував – це вже я пізніше дивився – вони дуже енергійні. Треба мати сміливість, щоб щось перейти і зробити такі виразні флоромозаїки.

**Н. К.:** Я думаю, що Синиця і Горська один одного розуміли і в своїй творчості в деяких періодах йшли паралельно.

**О. З.:** Я гадаю, що – так.

**Н. К.:** Флоромозаїки Синиці і «Земля» Горської чимось споріднені...

**О. З.:** Я дуже добре цю добу пам'ятаю. Я пройшов всі шаблі за Радянського союзу. Ця «Земля» стояла в майстерні по вулиці Філатова притулена лицьовою частиною до стіни, і для мене це було очевидно. Я з батьком був близький, ми спілкувались багато. Будинок на Філатова – стандартний, будови 1950-х років, був повний майстерень, і там на першому етапі майстерні начальство отримувало. Оце б побачили і сказали: «Советская власть тебе дала образование, дала мастерскую, а ты чем занимаешься?»

**Н. К.:** Її не виставляли?

**О. З.:** Боже борони. Я думаю, вона була на обліку в картотеці КГБ. Це вперше її в Брюсселі продукували – в мене в базі даних є публікація в Брюсселі 1971 року.

**Н. К.:** Вони робили цей твір разом з Борисом Плаксієм. Він теж в Краснодарі відійшов від бригади?

**О. З.:** Так, але там були чисто організаційні причини. Він не виконував вказівок В. Зарецького. У них була домовленість, що той керує процесом. В Краснодарі розвернулася бюрократична боротьба: ніби обком був за те, щоб була ця робота, ну хоча б елементарно – щоб в місті був великий об'єкт. Адміністративно головним в бригаді був Володя Смирнов. Він знайшов спільну мову з комсомолом і ця робота йшла під егідою комсомолу. А Спілка художників і Міністерство культури було проти. Це були абсолютно підкилимові справи. Але що цікаво – батько мені ще тоді щось розповідав про першого секретаря Луганського обкому Володимира Шевченка. І зараз, коли я працював над своєю книгою, я багато зрозумів: виявляється, цей Володимир Шевченко був легендою радянського футболу. Він нечесними способами привів «Зорю» до першості чемпіонатів Радянського союзу з футболу. Це, щоб ви собі уявляли обстановку, яка тоді була. Він на кожний матч назначав відповідальним чи директора крупного заводу, чи правління тресту, главку. А потім на бюро обкому розбирались. Значить, той директор доповідає: «Гол в ворота «Зари» был забит на 78-й минуте с левой стороны штрафного майданчика». Шевченко йому каже: «... Твою мать! В какой 78-й минуте? Какой штрафной майданчик? Где ты был?» В принципі в хід йшло все: і хабарі, і втягували в п'янки, і дівчат підводили. Ну, і очевидно, цьому



Шевченку було багато що однаково. Це взагалі в Краснодоні дивна робота була: там ні серпа, ні молота – нічого немає, ну нічого. Абсолютно, жодного символу – колосків, герба – ну, нічого. Прапор умовний. Я уважно пройшовся по ній. Це було треба вміти – таке проштовхнути! Ну і виявляється, ця робота – це гордість Луганщини. Зараз в Інтернеті написано:

«Наш музей стоить, бендеровці пока не добрались до него». Світ такий дивний... Ще була робота в тресті Краснодонвугілля, в самому офісі. Я про неї ніколи не чув, є підстави думати, що вона вже втрачена. Там нещаслива доля спіткала стандартні музеї в Донецьку. Їх банально обікрали.

**Н. К.:** Огнева бореться за мозаїки Алли Горської в Донецьку, зокрема в ювелірній крамниці.

**О.З.:** Так, це цікава тема. Ще на початку нульових, коли ще Надія Світлична була жива, підняли дуже велику інформаційну хвилю. А Макдональдс як установа, що володіє в долях цим майном, має вплив. Ювелірну крамницю реставрували під Макдональдс. Мене запрошували до їх центрального офісу на Лівому березі – я там познайомився з ними. Правда, до урочистого відкриття в них не дійшла справа. Але вони відрізали стіну з мозаїкою «Коштовність», чи «Жінка-птах», поставили на колеса, покотили по залу і встановили там, де треба було за проектом Макдональдс. Він не закритий стінкою. Я там фізично був у 2005 році. Її підремонтували. У Огневої цей проект викликає відразу. Ну, я Огневій ніколи ні в чому не суперечу і на цій методологічній основі ми багато років успішно співпрацюємо. Цікаві події відбувались з мозаїкою в Києві «Вітер» на фасаді ресторану «Вітряк». Цей ресторан кілька разів перепрофільовували – він був не «Вітряк», а був «Рут-66», а на цю мозаїку наклали дерев'яну плиту. Огнева писала Пороху листа. Порох відповів, списав вирішення на Міністерство культури. Мінкультури – на управління культури, свою структуру. Управління культури – на заввідділом. І вони написали просто, що мозаїка має пам'яткоохоронний статус. Про це листування власники чи менеджери ресторану нічого не знають, бо нема механізму, щоб їм хтось довів це питання. Тобто такого, щоб виконавець Голосіївської адміністрації прийшов і сунув їм в обличчя папери – не існує

взагалі. Потім ми були у зам міністра Лихового. Він сказав, що з цих питань жодного суду не було. Це все – як пальцем в небо. Ну і тут, як сніг на голову, впала така мистецька фундація «Ізоляція», яку створили ще до початку війни в Донецьку. Ця структура подібна до фонду Пінчука. Тільки тут Пінчук, а там – Тарута. І представником Тарути була така Люба Михайлова. Зараз вона живе за кордоном, займалася цим може перші пару років. А чому «Ізоляція» – просто вони цей мистецький центр розмістили на заводі ізоляційних матеріалів. Банально, але це тільки назва, без будь-якого політичного підтексту. ДНРівська влада оголосила, що це вороже мистецтво. Цю «Ізоляцію» нищили два командири: один «Ленін» – «поганяло», кличка бойова, а інший – теж з виразною, типу «Чингіз-хан». Я по телевізору дивився – десь три роки тому ніби цього «Леніна» десь затримали і розстріляли. «Ізоляція» в Києві з масою проектів, їх цікавить радянське монументальне мистецтво. В них своя позиція, свій метод: вони просто на сторінці Фейсбука понавішували матеріалів, що «Вітер» – цінна робота. Зробили урочисте відкриття наприкінці травня. І там з весни до тепер керує всім цим Женя Моляр. Я вловив цей метод, зайшов на сторінку обговорення ресторану, жінку років 27-28 переконали, і вона щиро вважає, що ця мозаїка є цінністю їхньої установи і притягує відвідувачів. І це правильно. «Ізоляція» робила презентацію в Маріуполі десь місяць тому. Причому вони обов'язково хочуть знаходити зарубіжних партнерів. Там, в Маріуполі, якійсь Вілкінс ніби висловив попереднє побажання знімати фільм про Горську. Там, в Маріуполі, є дві відомих мозаїки «Боривітер» і «Дерево життя» і ніби є ще одна, яка вважається нижчою мистецькою цінністю. Я не розбирався в цьому. Ніби відкривали ту, третю. Огнева, звичайно, вкладає душу в це все. Вона з «Ізоляцією» знаходить спільну мову. Іноді доходить до смішного: вона у мене років десять тому була вдома. Виймає мобільний, каже: «Я набираю номер директора ресторану «Аристократ», колишнього «Україна», якого я переконала, що це цінність. Подякуйте й ви йому». Я беру мобільний і кажу: «Я – син Алли Горської і Віктора Зарецького. Я вам дуже дякую. Київська громадськість високо цінує вашу діяльність, ви правильно все робите». Ну – отаке.

**Н. К.:** Що ви ще можете згадати про клуб Сучасник, про 1960-ті роки?

**О. З.:** Там, в цьому Клубі творчої молоді багато зустрічей було. Вони, безумовно, Синицю підтримували і тягли туди. Був аналогічний ще такий теоретик – Микола Миколайович Писанко з Генічеська. Потім видали кілька його книжок. Його привозили з Генічеська і він там лекцію читав. Я на ній, до речі, був у Жовтневому палаці. Він якимось чином пережив 1937–1938 роки, мабуть загубився просто. Бо його художня теорія – це формалізм. Там соціалістичний реалізм близько не лежав. Ну, в нього така відмінність від Григорія Івановича, що його твори власні малоцікаві. Шкарапута теж займався Писанко. Пізніше в гостях в нього були в 1971 році в Генічеську.

**Н. О.:** А яка Ваша думка про мозаїчний живопис?

**О. З.:** Треба сказати, що в 1960–1970-ті роки була мода на ці мозаїки. Їх загинула величезна кількість. Мозаїки на торцях, на фасадах будинків, на автобусних зупинках, мозаїки всередині, в установах, ресторанах, учбових закладах – де завгодно. Не лише мозаїки, а ще й інкрустації з дерева. В ресторанах – чеканки, килимки, гобелени. Це все пішло в пустоту. «Зачем это нужно? Сейчас – евростиль!» Приблизно така сама психологія, як в 1920–1930-ті роки ікони нищили. Правда, хоч не звинувачували, що це ідеологічно вороже. Просто: «Зачем это нужно? Мусор!» Багато що збереглось, але треба, щоб цим спеціально хтось займався.

**Н. О.:** Підтримую Вашу думку. Дякую за розмову. До побачення.

## ДОДАТОК Д

### Список публікацій за темою дисертації

#### Наукові публікації у фахових виданнях України

1. Кукіль Н. О. Григорій Синиця: художньо-образна система як відображення особистості митця. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2015. № 4. С. 130–134.
2. Кукіль Н. О. Графічні портрети Григорія Синиці з музейних збірок Кривого Рогу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Зб. наук. праць. Київ, 2015. Вип. XXXV. С. 226–233.
3. Кукіль Н. Школа колористичного живопису Григорія Синиці. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2018. Вип. 27. С. 117–124.
4. Кукіль Н. Григорій Синиця і мозаїчний комплекс школи № 5 м. Донецька (1965–1966). *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та Декоративно-вжиткове мистецтво*. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. Число 4 (64). С. 50–61.
5. Кукіль Н. Висвітлення творчості Григорія Синиці 1960–1980 років у фаховій літературі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 40. С. 30–35.

#### Статті в іноземних реферованих журналах країн-членів ЄС

6. Кукіль Н. А. Монументальные произведения Григория Синицы в технике «флоромозаики» 1970–1980-х годов в контексте становления Украинского стиля. *The European Journal of Arts: Premier Publishing s.r.o. Vienna*. 2021. № 1. P. 15–19.

#### Наукові праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Кукіль Н. О. Особливості формування художнього стилю Г. Синиці в ранній період творчості (1940–1950-ті роки). *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф.

молодих науковців, аспірантів і студентів. 21 трав. 2015 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2015. С. 57–58. [Доповідь. Друк тез]

8. Кукіль Н. Абстракції Григорія Сiniці. *Треті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. 28 листоп. 2015 р. НАОМА. Київ, 2016. С. 49. [Друк тез]

9. Кукіль Н. О. Графіка у творчості Григорія Сiniці». *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доповідей міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. 22 квітня 2016 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2017. С. 46–47. [Друк тез]

10. Кукіль Н. О. 1960-ті: монументальний живопис Григорія Сiniці. *Мистецтво шістдесятників. Традиція і новаторство*. Зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-практ. конф. НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Музей Шістдесятництва. 30 листопада 2017 р. Київ : ТОВ «Альфа Реклама», 2017. С. 18–19. [Доповідь. Друк тез]

11. Кукіль Н. До проблеми атрибуції картини Г. Сiniці «Останній промінь». *Четверті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. 26 листоп. 2016 р. НАОМА. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2017. С. 49. [Друк тез]

12. Кукіль Н. Монументальні твори Григорія Сiniці: генеза задуму та втілення. *П'яті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. 25 листоп. 2017 р. НАОМА. Київ, 2018. С. 64–65. [Доповідь. Друк тез]

13. Кукіль Н. О. До проблеми руху в творчості Григорія Сiniці. *Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності*. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25–28 квітня 2017 р. НАОМА. Київ : Фенікс, 2018. С. 94–95. [Друк тез]

14. Кукіль Н. О. Абстрактна творчість Григорія Сiniці як приклад формотворчих пошуків сучасної мови українського живопису. *Non традиція: від*

*Малеви́ча до сьогодення*: зб. тез доповідей Міжнародної наукової конференції. 16 жовтня 2018 р. НАМУ. Київ, 2018. С. 42–44. [Доповідь. Друк тез]

15. Кукіль Н. С. І. Данишевський — перший вчитель художника Григорія Синиці. *Сьомі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. 23 листоп. 2019 р. НАОМА. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2020. С. 104–105. [Друк тез]

16. Кукіль Н. Флоромозаїки Григорія Синиці в інтер'єрі заводського приміщення. *Восьмі наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції 21 листоп. 2020 року. НАОМА. Київ : «Видавництво Людмила», 2021. С. 89–90. [Друк тез]

17. Кукіль Н. О. Колористичний живопис Григорія Синиці в контексті формальних пошуків київських художників 1960–1970-х років. *IX Міжнародна науково-практична конференція «Science and practice: implementation to modern society»*. Тези доповідей. Велика Британія, Манчестер : Scientific Publishing Center Interconf, 2021. № 51. 18–19 квітня. С. 508–511. [Друк тез]

**Публікації, що додатково відображають наукові результати дослідження**

18. Кукіль Н. О. Григорій Синиця «Брама Заборовського». *Артанія*. 2013. Книга 32–33. № 3–4. С. 82–83.

19. Кукіль Н. Маловідома сторінка творчості Григорія Синиці. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 3. С. 118–121.

20. Кукіль Н. О. Українська рапсодія майстра. *Саксагань* [Літературно-художній і публіцистичний альманах]. Кривий Ріг, 2016. № 3–4. (97–98). С. 39.

21. Кукіль Н. О. Він створював національне мистецтво. *Слово Просвіти*. Кривий Ріг, 2016. № 40 (884). 6–12 жовтня. С. 16.

22. Кукіль Н. О. Монументальність творів Г. Синиці — від задуму до втілення. *Образотворче мистецтво*. 2018. № 1. С. 36–37.

23. Кукіль Н. *Подвиг довжиною в життя. Життя та творчість Григорія Синиці*. Кривий Ріг : Видавництво «Діонат», 2016. 16 с. : іл.