

Ващенко М.

Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва  
і дизайну ім. Михайла Бойчука

## ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСЬКІ РИСИ У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ СИНІЦІ

УДК 75(=161.2)

У статті автор досліджує персональний підхід художника-монументаліста Григорія Синиці до процесів творчості, зосереджується на особливостях його мистецького методу, вивчає досвід художника, набутий ним під час створення новачійної мозаїчної техніки «флоромозаїки». Розглядається механізм самоосвіти художника, що полягає в дослідницькій роботі, чіткому мистецькому аналізі, співставленні досвіду шанованої ним школи М. Бойчука зі здобутками світових мистецьких шкіл. Акцентується увага на глибокому дослідженні Г. Синицею творчості народних майстрів, в яких він вчився розумінню душі українського етносу. Також аналізується питання ролі кольору в образотворчому мистецтві, якому художник приділяв багато уваги і сформував новий напрямок у монументальному мистецтві, назвавши його «Українська національна колористична школа». *Ключові слова:* монументальне мистецтво, мозаїка, флоромозаїка, колір, монументальний живопис.

**Ващенко М. А. Традиция и новаторские черты в творчестве Григория Синицы.** В статье автор исследует индивидуальный подход художника-монументалиста Григория Синицы к процессам творчества, сосредотачивается на особенностях его творческого метода, изучает опыт художника, приобретенный при создании им инновационной мозаичной техники «флоромозаика». Рассматривается механизм самообразования художника, который заключается в исследовательской работе, четком художественном анализе, сопоставлении опыта уважаемой им школы М. Бойчука с достижениями мировых художественных школ. Акцентируется внимание на глубоком исследовании Г. Синицей творчества народных мастеров, у которых он учился пониманию души украинского этноса. Также анализируется значение цвета в изобразительном искусстве, которому художник уделял много внимания, сформировал новое направление в искусстве и назвал его «Украинская национальная колористическая школа». *Ключевые слова:* монументальное искусство, мозаика, флоромозаика, цвет, монументальная живопись.

**Vaschenko M. The tradition and innovative features of Grygoriy Synytsa's works.** In this article the author seeks to get closer to understanding the creative approach of the original muralist Grygoriy Synytsa, to understand the processes of his creation, to focus on the specifics of his creative method, to explore the artist's experience gained in creating his innovative mosaic technique "floromosaic." It is investigated the mechanism of self-education of artist, which is a research, a clear artistic analysis, the comparison of a reputable M. Boychuk school experience with the achievements of the world's art schools. Author focuses on Grygoriy Synytsa's depth study of local handicrafts, from whom he learned to understand the soul of the Ukrainian ethnos. The author also examines the importance of color in the visual arts. The artist devoted much attention to color and formed a new direction in monumental art, calling it "a Ukrainian national coloristic school". *Keywords:* monumental art, mosaic, floromosaic, color, monumental painting.

**П**остановка проблеми. На зламах історичних епох та під час політичних колізій загострюються питання національної ідентичності. Революційні процеси вносять суттєві зміни в розвиток суспільства і неодмінно впливають на стан культури. Творення національного стилю на ґрунті етнічної складової українського народу широко поширилось у першій чверті ХХ ст. Вітчизняні фахівці живопису та графіки створили безліч

робіт, які досі досліджують мистецтвознавці. Творчість митців монументалістики розглянута досить ретельно в різних аспектах, але деякі імена лишаються маловідомими. Серед таких, яскравим і своєрідним митцем, що багато творчих зусиль віддав творенню українського національного стилю, є Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка Григорій Іванович Синиця (1908 – 1996).

Вивчення досвіду та особливостей художнього методу митця допомагають формуванню творчої особистості студента і є корисними та важливими для періоду фахового становлення художника. Саме тому включення матеріалів даного наукового дослідження у навчальні програми практичних дисциплін «основи композиції», «основи формоутворення», «композиція» та теоретичних предметів «історія мистецтва і архітектури», «історія мистецтв за фахом», особливо доцільні у вищих спеціалізованих закладах, оскільки сприяють розширенню кругозору учня, знайомлячи з професійною діяльністю художників-монументалістів. Приклад творчого життя Г. Синиці вчить нестандартному мисленню і пошуку нових засобів виразності, структурі побудови композицій, є зразком синтезу мистецтва з архітектурою, спонукаючи до застосування новітніх технологічних прийомів. Вивчення мистецьких поглядів та робіт художника є також важливою частиною дослідження українського мистецтва ХХ ст., яке здійснюється у Львівській національній академії мистецтв.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Лише недавно його творчість стала предметом наукових досліджень. Серед них привертають увагу статті А. Дробот, присвячені проблемі національного стилю у доробку Г. Синиці [5], творчим взаємовпливам художника і народних майстринь Ганни Собачко, Марії Приймаченко. У них висвітлюються питання спорідненості творчості Г. Синиці з майстрами народного мистецтва, авторського розуміння кольору, аналізу його новітньої техніки «флоромозаїка» [4].

Для розуміння особливої ролі Г. Синиці у процесі формування нової стилістики національного мистецтва у часи так званої «відлиги» важливою є праця Л. Огневої, присвячена долі і творчості митців-шестидесятників «Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині» [10].

Частина видань, присвячених творчості митця, є малоінформативними. До таких відносимо каталог II персональної виставки «Григорій Синиця» у Кривому Розі (1989) [3]. Тут репродукції творів не мають відповідних анотацій.

У статті Г. Местечкіна до каталогу виставки «Григорій Синиця» (1995) недостатньо повно висвітлено творчий шлях художника [9]. У статті С. Тимченка та В. Кузнецової «Кольорова стихія майстра» подано лише загальновідомі біографічні дані і стислий огляд окремих творів художника [13].

**Метою пропонованої статті** є узагальнене дослідження мистецьких підходів і методів Григорія Синиці як художника монументального мистецтва, його творчого процесу. Автор статті також аналізує його твори, що допомагатиме послідовникам митця сміливо йти шляхом самоосвіти, як це робив сам художник.

**Актуальність статті** зумовлена недостатністю досліджень, присвячених розкриттю світогляду автора і процесів, які керують митцем, здатним до створення власної мистецької концепції, чинників формування його сталої позиції щодо необхідності створення сучасного монументалізму, який поєднав би найкращі здобутки попередніх шкіл із новими, актуальними художніми пошуками.

**Виклад основного матеріалу.** Яскравим митцем, який багато творчих зусиль приділяв питанням формування і ствердження етнічного естетизму був Григорій Іванович Синиця (1908 – 1996 рр.). Біографія цього неординарного художника вже не раз аналізувалася у різних виданнях [8, с. 9].

Під час навчання в Одеській середній художній школі його вчителем і творчим наставником став колишній «...співучень Матісса за Паризькою школою образотворчих мистецтв» [1, с. 9] Михайло Гершенфельд (1880 – 1939), живописець, графік, художник театру, критик, учасник виставок Салону В. Іздебського. У 1917 – 1920 рр. духовний лідер і Голова Товариства незалежних художників, він автор програмної статті товариства «Про мистецтво та радість». Об'єднання незалежних було створено по аналогії з паризьким «Салоном незалежних» [2, с. 4].

Протиборство, яке виникло в Одесі між «незалежними» та «південно-руськими художниками» – прибічниками передвижництва, яскраво збагатило мистецьке життя міста. Представники об'єднання «незалежних» підіймали питання відродження національних традицій як у творчості єврейських художників, волею долі відірваних від своїх культурних витоків, так і у всій мистецькій спільноті.

М. Гершенфельд входив до середовища найталановитіших художників Одеси. «На різних етапах критика називала їх «одеськими парижанами», «об'єднані», «веснянкові», «незалежні»»,

відмічала їх програмне... «тяжіння до чистого живопису» і щире «прагнення до пластичної передачі світу». «...Два великі імені сучасності – Гоген і Сезан, являючись витоками цих двох починань, визначили собою всі спрямовані до парадоксальності пошуки» [2, с. 4]. Саме парадокси мистецького пошуку стають привабливими для втілення в культурне буття надбань розуму художника і до цього процесу реформації свідомості у 1920-ті роки потроху став долучатися Г. Синиця.

У учителя та учня знайшлася точка дотику – любов до національного, народного мистецтва. Метод колористичного напрямку монументального живопису, навички якого дав йому вчитель, приваблювали молодого художника близькістю до народної творчості» [1, с. 9]. Роки проведені Г. Синицею в середовищі художників Одеси, в умовах насиченого барвами півдня країни – природна здатність юнака сприймати колір, як носій образотворчих можливостей подарували сучасникам митця нової якості, збирача етнічної свідомості і провідника нових ідей в образотворчому мистецтві України.

Саме М. Гершенфельд і порадив йому вступати до Київського художнього інституту. У 1934 р. Г. Синиця вступає в інститут до майстерні монументального живопису М. Рокіцького, одного із «найталановитіших учнів і соратників... Михайла Бойчука...» [9, с. 3]. Своім мистецьким завданням М. Бойчук вважав формування школи «національного монументалізму», потреба в якій була визначена в ті часи історичною необхідністю. Головним завданням викладача під час навчального процесу стає питання розвитку здібності учнів до аналізу і здатності до самоосвіти. Схоже, що саме в цій царині Г. Синиця виявився здатним учнем. Настав період самоосвіти. Весь вільний час він присвячував розвитку власного світогляду, – «...пропадав у музеях і на виставках, вивчав першотвори мистецтва світового значення – як старих майстрів, так і сучасників» [1, с. 10].

Постійні відвідини бібліотек, чіткий мистецький аналіз власного і набутого досвіду, співставлення напрацьовань шанованої ним школи М. Бойчука із здобутками світових мистецьких шкіл вели митця шляхом творчого пошуку. Водночас умови, в яких опинився молодий художник під час навчання в інституті, були малосприятливими і певною мірою радикально вплинули на формування його свідомості. Під час навчання він пережив реорганізацію живописного факультету, ще раз за конкурсом, вступив на реформований живописний факультет, де рік займався в майстерні професора Івана Падалки, але після репресій, здійснених владою проти викладачів Київського художнього інституту, «Синиця вирішив піти з інституту, вважаючи за краще лишитися без диплому, але не зраджувати настановам школи Бойчука» [9, с. 3].

Однак, і після свого відходу з інституту він не полишав постійної і кропіткої праці на ниві малярства і дослідництва. Результатом цих зусиль стала його персональна виставка, що відбулася у Києві у 1941 р. [1, с. 10]. Сьогодні важко провести аналіз робіт Г. Синиці цього періоду тому, що під час Другої світової війни всі картини загинули [10, с. 51].

У 1950-і роки Г. І. Синиця вже цілком сформований, чудово освічений, повний ідей художник. Світоглядно він сприйняв досвід монументальної школи М. Бойчука, однак відмовився від його ідеї соціалістичного монументалізму, забарвленого в кольори «культового візантivismу». Він глибоко занурюється в дослідження народного мистецтва, співпрацює з Марією та Федором Приймаченками, Ганною Собачко-Шостак, Іваном Шостаком, Ганною Верес, Ганною Василяшук, Олександром Саєнко та іншими майстрами. У них він вчиться народному світосприйняттю, адже давно відомо, «народне мистецтво весь час у розвитку, на причуд радісне, життєтвердне, демократичне, діалектичне, воно виробило й заклало всі поняття художньої форми: композицію, колорит, синтез» [10, с. 4]. Водночас, по можливості, художник допомагає їм стати відомими українському суспільству.

Через своє особливе бачення шляхів розвитку народного мистецтва митець формує власну концепцію щодо можливостей його трансформацій і застосувань у власній творчості, не відмовляючись при цьому від здобутків школи М. Бойчука. Митець насамперед захоплюється кольором. У деяких своїх творах він практично забуває про форму, не зважає на тональні відношення, працює кольором не очікувано і влучно, надаючи звичним речам зовсім несподіваних барв. Такі його твори, як «Думи про минуле» (1985, акварель), «Бабин Яр 1941» (1961, олія), «Десятинна церква» (1959, акварель), «Гори слов'янські» (1967, темпера) є насамперед характерними зразками творчих експериментів із кольором. З цього приводу Г. Синиця писав: «Як художник я прагнув монументальну культуру М. Бойчука помножити на народну кольорову культуру і створити новий сучасний, монументальний живопис...» [10, с. 4]. Будучи незгодним з тим, як певного часу митці монументалізму поставили колір у залежність від тонального вирішення і композиції твору, художник дослідив безліч зразків аматорського і професійного мистецтва і, на основі отриманих знань, створив свою власну концепцію кольоропису, яка згодом дістала назву «української колористичної школи».

При цьому у своїх підходах Г. Синиця не надавав кольору першочергового значення. Він чудово розумів, фундаментальні основи композиції у мистецькому творі, взаємозв'язок побудов плям, ліній, ритмів, те, що без синтезу із оточуючим середовищем, твір не зможе існувати

повноцінно. Однак, на його думку, неповага до колористичного рішення гнітить ідею, припиняє значимість мистецького пошуку. На переконання митця – «там, де є колір, починається колорит, де його немає – немає колориту... Якщо колір не створює образу, якщо він не характеристика – то він фарба. Фарба! Пригадаємо передвижників: у них колір один і на весіллях і на похоронах. Це все від сліпоти й від того, що не розуміли: в природі повторень у кольорі нема» [10, с. 4].

Ці спостереження митця є особливо важливими для розуміння суті кольору, але його прагнення пов'язати еволюцію кольору у професійному мистецтві з традиційними барвами народної творчості є дещо суперечливими, тому що ці види образотворчої діяльності охоплюють різні часові відтинки, поєднання яких відбувається завдяки діяльності видатного митця. Народне мистецтво у своїх проявах спирається на архаїчний світогляд і має багатовікові традиції, сформовані принципи композиційної та колористичної побудови. Професійне образотворче мистецтво орієнтоване на творчий пошук, який змушує митця постійно йти за обрій, шукати нові естетичні співвідношення в межах семи кольорів та тональному проміжку «чорне та біле».

Без сумніву, професійний митець має право обрати собі за мету досліджувати і прямувати шляхом збереження традиції у мистецтві. Він має право наслідувати канони – систему правил, закріплених у сучасний йому період часу. Проте, митець постійно має пам'ятати про таку категорію, як ідеал і його невід'ємну частину – естетичний ідеал, який зазнає суттєвих змін, особливо на зламі історичних епох. Україна мала кілька таких яскраво визначених змін, які стосуються: дохристиянського періоду Русі, доби Київської Русі, часів Речі Посполитої, періоду входження України до складу Російської імперії, а також наближеної до нас доби соціалістичного реалізму в часи СРСР. Цей змінний естетичний ідеал є постійним рушієм як суспільства, так і його культурного розвитку, і не завжди з повагою ставиться до здобутків попередніх формацій.

Поруч із естетичним ідеалом постійно змінюється художній метод. Саме це надає всім творчим видам діяльності людини особливих, як колективних, так і індивідуальних рис. До такого методу у другій половині ХХ ст. звернувся Г. Синиця. Він значною мірою випередив тогочасну соцреалістичну дійсність, і почав власний, сформований на дослідженнях і спостереженнях, незвичний для сучасників шлях. Полеми досліджень для нього стали спочатку власні твори графіки та живопису. Потім накопичений досвід втілювався у значних за розміром монументальних творах, де відчутні об'єднавчі колористичні та тональні принципи, а роботи насичені виразними, декоративними сплесками плям: «Прометей»,

«Вогонь», «Життя», «Сонце», «Повітря» (архітектурний комплекс школи №5 м. Донецька).

Всі перелічені процеси: дослідження традицій і канонів, сформований мистецький ідеал і художній метод, інші, часом непов'язані з мистецтвом явища, формують чи не найважливішу якість для митця – мистецький смак, який виникає на межі накопиченого духовного досвіду, здатності до спостереження та самоаналізу.

У творах художника збудовано новий, властивий його світогляду композиційний стрій. Своім допитливим розумом він досягнув значний мистецький простір, дослідив досвід М. Бойчука та його школи, творчість К. Малевича, В. Кандинського, М. Ларіонова, П. Сезана, а також найвідоміших народних майстрів старшого покоління, захоплювався «...югославською школою примітивізму» [6, с. 28].

Усі звертають увагу на великий інтерес Г. Синиці до народної колористики і менше зважають на те, як автор уважно вивчав композиційний стрій у народного і сучасного абстрактного мистецтва, як збирав до купи цей досвід і поєднував у творчості, як змушував гармонійно працювати виразний, символічно-стилізований фігуратив на умовно-абстрактному тлі. Дуже вишукано Г. Синиця використовував у своїх творах етнічний орнамент, в який він закохався, спостерігаючи за роботою народних майстрів.

У 1960-х рр. художник багато працював на сході України. Був керівником творчого колективу, до якого в різні часи входили Г. Зубченко та Г. Прищедько, А. Горська, В. Зарецький, Г. Марченко, О. Якименко та інші митці. У 1966 р. вони виконали серію мозаїчних панно «Прометей», «Космос», «Жива вода», «Сонце», «Земля» у середній школі №5 Донецька, у 1967 р. – мозаїчне панно «Коштовність» для ювелірної крамниці «Рубін» у Донецьку, монументальну композицію для торгового залу гастроному в м. Олександрія (1968), «Ковалі щастя» в Інституті ядерних досліджень АН УРСР (197 – 1974).

Панно «Прометей» розміщене на головному фасаді школи №5 у Донецька. На його місці планували мозаїку «Україна», але дозволу на це не отримали. Роботу розпочали з оздоблення бокових торців у 1965 р., а фасад виконали 1966 р. У центрі мозаїчного твору «Прометей» зображено дві алегоричні постаті – шахтаря і металурга. В руках вони тримають полум'я, яке символізує силу енергії вугілля та розплавленого металу. Мозаїчним тлом цієї композиції стали символічно зображенні квіти, спалахи енергії, планети, космічні супутники, оточені космічно-атомними орбітами, які об'єднують цей твір у єдину композицію.

На бічних торцях шкільного будівлі, по центру мозаїки «Космос», автори розмістили стрілоподібного жовтого птаха. У панно «Вода» усю поверхню зайняли зображення трьох риб.

У творі «Вогонь» образ вогняної квітки контрастує з чорним мозаїчним тлом. Панно «Земля» містить зображення вохристо-жовтої квітки соняшника і колосся хліба. У панно «Життя» на зеленому тлі розміщені фігури оленів. У «Надрах» зображено двох драконів на тлі символічно зображеного розрізу земних надр. Панно «Сонце» символізує енергію світила зі спіральним візерунком на ньому. Символом повітря у панно «Повітря» виступає вітер, який розхитує гілля верби як одного з духовних символів України. Ці, менші за розмірами, твори прикрасили бічні торці шкільного комплексу і вдало поєдналися в єдину композицію забудови території навчального закладу.

У 1967 р. Г. Синиця разом із В. Зарецьким створили мозаїку «Рубін», «Коштовність», «Жінка-Птаха» у приміщенні ювелірної крамниці «Рубін». На чорному, набраному великим модулем мозаїчному тлі, зображено блакитно-синього декорованого птаха, поруч з різнокольоровими коштовними прикрасами та кільцями. Ця робота була виконана під керівництвом Г. Синиці, тож стала зразком притаманного йому національного стилю.

Основою монументальної композиції Г. Синиця нерідко обирав прямокутник, яким слугувала стіна будівлі. Допоміжними формуючими елементами ставали різномасштабні кола, еліпси, спіралі, які ущільнювалися до центру. Визначений центр утворював вузол витоку світлових променів та гострих трикутних утворень, які надавали творам відцентрового ритмічного руху та відчуття просторової вібрації. Наступним етапом у компонованні монументальної площини ставав декоративний елемент, який оживляв роботи, робив цікавішим у деталях будь-який мозаїчний твір Г. Синиці.

У другій половині 1960-х рр. Г. Синиця потрапив у немилість до існуючого ладу: «Через звинувачення в націоналізмі та постійні гоніння з боку влади у 1968 році Григорій Синиця змушений був переїхати до Кривого Рога, де почав працювати над новою технікою «Флоромозаїка» [12.], в якій створив 29 творів, пов'язаних з історією рідного краю, а також десятки акварелей, своєрідних абстракцій, концептуальних мистецьких розробок.

Григорій Синиця – це митець, який позиціонує себе, як природжений монументаліст. Серед його робіт важко віднайти твір – зразок іншої, графічної або живописної форми мислення. Мистецьке мислення художника завжди будувалося так, що все ним зроблене набувало форм монументальної виразності – мозаїки і флоромозаїки, пейзажі і портрети.

Особливе місце у творчості Г. Синиці належить саме «флоромозаїкам». Згодом до неї зверталися Алла Горська, а також деякі інші художники-шестидесятники [5, с. 27]. Ці твори

вирізняються виразною монументальністю, досконалістю задуму та виваженою композицією. У них не спрацьовує принцип, запропонований А. О. Дробот у статті «Взаємозв'язки творчих принципів народних майстрів Ганни Собачко та Марії Приймаченко і Григорія Синиці у процесі творення національного мистецтва ХХ століття» – боротьби теплих і холодних кольорів: «Теплі відтінки жовтого, червоного кольорів у контрасті з синім та фіолетовим... передають боротьбу добра і зла» [4, с. 50]. У цьому тлумаченні явлена спрощена теорія про холодні і теплі тони, які використовує автор. У багатьох випадках. Г. Синиця на колористичному контрасті, тональному підсиленні або спаді використовував як теплі, так і холодні за кольором фрагменти. Часом тій або іншій гамі він підпорядковував весь твір, іноді використовував близьку за тоном колірну гаму з тонкими нюансами. Прикладами є композиції: «Скіфи» (1975, флоромозаїка), «Мадонна палеоліту» (1977, флоромозаїка), в яких переважає тепла гамма, «Верховина» (1983, акварель) витримана в холодній гаммі. У «Скіфах» (1975) автор при створенні другого плану використав перламутр з панцирів річкових молюсків.

«Флоромозаїки» Г. Синиці значною мірою насичені вохристо-коричневою, з додаванням відтінків червоного, гамою. Такими є «флоромозаїки» «Бабин Яр» (1984), «Мадонна палеоліту» (1977). Художник застосовує у творах і холодну гаму, але синій у «флоромозаїці» «Тарас Шевченко» (1986) не створює конфлікту, а є акцентом, який автор застосував для підсилення впливу на глядача. Незаперечним є факт, що у творах «флоромозаїки» колір перетворюється на символ, надає роботам піднесеності, значимості.

На противагу запропонованому А. Дробот твердженню, що теплий – то добро, а холодний – зло, Г. Синиця у своєму програмному творі «Бабин Яр» (1941) зображає зло у вигляді холодно-синіх хмар диму, що знищує все навкруги, і підсилює ще більшим злом у вигляді розщелини яру, у жовто-червоній гамі.

Взагалі важко бути переконливим, ведучи розмову про гуманізм мистецтва, який чомусь формується на конфлікті однієї з головних його складових – кольору, що природно має теплі і холодні відтінки. Йдучи цим шляхом можна добалакатися до існування конфлікту у рисунку і графіці – між чорним і білим, у скульптурі і рельєфі – між площиною і формою. Невже це все – конфлікт? Мабуть ні – це природно створена гармонія і такою вона не перестане бути від того, що хтось чомусь вирішив подібне розмаїття естетичного назвати конфліктом. Але треба сказати і про те, що подібні явища за бажанням митця можливо долучити до станів конфлікту і тоді вони такими будуть.

Стан конфлікту – і не тільки між холодним і теплим, добре помітний в абстрактних творах

Г. Синиці «Нема початку, нема краю» (1983, темпера), «Очі завидющі» (1981, темпера) та ін., але у роботі «Боротьба» (1977, темпера), стан боротьби автор підкреслює ще й за допомогою використання об'єктів різної форми: гострокутної і шароподібної, а використання кольорних характеристик відходить на другий план, оскільки головні сторони конфлікту виконано у єдиній – холодній гамі.

Робота з кольором для митця – це не обов'язково робота з повною, багатокольоровою палітрою. Використання певної палітри визначає задум, тому митець часом працює у єдиній колірній гамі, в якій основним стає якийсь один – синій або зелений колір: «Автопортрет» (1981, акварель), «Портрет художника Тоцького» (1982, акварель), «Пень» (1987, акварель) та деякі ін.

Художник багато уваги приділяв дослідженням кольору, а його творчі пошуки – це спроба досягти вищого ступеню виразності, дарувати культурі свого народу результати власних досягнень у зрозумілому вигляді. Він був знайомий з методом підсилення кольору, сформульованим імпресіоністами. Знав, що «Леонардо да Вінчі був першим художником, який почав допитливо вивчати природу, різні оптичні явища і співвідношення, існуючі між предметами і оточуючою атмосферою. Однак ці одкровення великого художника знайшли слабке відображення в творчості майстрів епохи Відродження» [11, с. 9]. Добре митець розумівся і на теорії співіснування головних – утворюючих і складових – змішаних кольорів та їх температурних особливостях, про що свідчать його численні експерименти у акварелях, паперових мозаїках, «флоромозаїках» [7, с. 116].

Григорій Синиця ретельно досліджував мозаїки Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого собору. Його паперова мозаїка «Оранта» (1979) яскраве тому свідчення. У творі автор використав метод підсилення кольору. Подібне підсилення, яке зазвичай виникає під час зближення теплих і холодних тонів, які своєю чергою ще підсилюються розташованими поруч сильнішими за тоном кольорами однієї гами, можна побачити у багатьох його творах: «Лихоліття» (1987, акварель), «Кумири» (1972, флоромозаїка), «Баян» (1969, флоромозаїка), «Поляни» (1975, паперова мозаїка).

Золота гама, якою Г. Синиця захоплювався у християнських соборах, замінена ним на перегук відтінків жовтого та вохри, адже він не вважав за доцільне вживати різні імітації золота. У свою чергу використання жовтого колориту, а поруч із ним різних відтінків синього надало діячам від політики звинуватити митця у націоналізмі і у такий спосіб сховати пошуки автора.

Поряд із творами героїчного і навіть епічного характеру, в яких Г. Синиця характеризує себе як патріот своєї Батьківщини, велику повагу

викликає його лірична творчість. Він прагне розкрити, ще одну особливість чуттєвої української душі, її безмежне прагнення до пошуку естетичного орієнтуру, звертається до оспівування жіночої краси. Значну частину цих творів можна побачити у квартирі – музеї Г. Синиці у Кривому Розі. У жіночих образах, створених митцем, присутня особлива, відчужена духовність, яка робить ці твори не галереєю натурниць, а образами, спорідненими із натхненням автора і середовищем, в якому вони опинились за його задумом. Так серед декоративних яблук на тлі символічного річкового пейзажу зображено пишногогруду красуню у творі «Вересень» (1995, папір, темпера). Серед квітів і розкішних соняшників зображено сидячу постать у творі «Оголена жінка» (1990, папір, темпера). Зовсім не вимушено, поруч із букетом квітів, присіла чарівниця у написаному широким мазком «Ліді» (1991, оргаліт, олія).

Дивує спосіб, у який автор цих творів застосовує осінню колірну гамму, використовуючи майже весь спектр жовтих і вохри у зображенні жіночих фігур, а в оточуючому їх середовищі утворює розмаїтий контраст холодних зелено-синіх барв. У багатьох творах присутні декоративно вирішені завітчані дерева та яскраві квіти. Роботи Г. Синиці «Оля» (1991, олія), «Літо» (1991, папір, темпера), «Подруги» (1991, оргаліт, олія), «Чекання» (1991, папір, темпера), «Весна» (1995, папір, темпера) – це гімн жіночій красі і тому естетичному ідеалу, який сформувався у світогляді митця і який він подарував усім шанувальникам мистецтва.

У роботах «Гульбище» (1974, паперова мозаїка), «Гульбище» (1980, флоромозаїка), «Веселка» (1990, оргаліт, темпера) автор вибудовує горизонтальну композицію із зображеннями масових сцен. Провідним мотивом цих творів стає пластичний, часом динамічний, життєствердний образ жінки, який, на переконання автора, є першопочатком творення етносу. Працюючи над чуттєво-усміхненим «Портретом Надії» (1992, папір, вугіль, сангіна) та над лірично-замріяною за настроєм картиною «Жінка» (1992, папір, сангіна, вугіль), митець використав графічну техніку, уважно працював над образом і не первантажував твори заднім планом.

**Висновки.** Художник-монументаліст Григорій Синиця – щирий патріот, вбачав у розвитку української художньої культури потужний потенціал. Впроваджуючи свої переконання в життя, митець присвятив себе дослідженням питань етногенезу українців та довів на прикладі власних робіт величну цінність національної культури. Помітно-вагомим внеском став педагогічний потенціал Г. Синиці далекоглядно спрямований у русло етномистецької освіти. Вихованці, з якими займався художник, продовжили шлях відродження національної духовності, наслідуючи принципи актуалізації народного мистецтва.

Висвітлення творчості Г. Синиці, не залежно від часу залишається актуальним і потребує нових досліджень, оскільки його ідеї продовжують поширюватись і жити в творах талановитих учнів А. Горської, Г. Зубченко, О. Пришедько та інших. Вони успадкували принципи вчителя і розвинули їх у власних сучасних інтерпретаціях. Зі свідчень О. Якименко колишньої учениці відомо, що кожному учню, випускнику його студії у Кривому Розі, художник надавав можливість проведення персональної виставки і цим спонукав до творчої діяльності.

#### Література:

1. Адамович О. Острів Синиці [Електронний ресурс] / О. Адамович // Дзеркало тижня. – 2003. – №22. – Режим доступу: [http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/ostriv\\_sinitsi.html](http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/ostriv_sinitsi.html) – 32267.html (13.06.03). – Назва з екрану
2. Войскун А. Яков Пермен і його колекція одеського художнього авангарду [Електронний ресурс] / Алеся Войскун // Науково-дослідницький центр Російське єврейство в зарубіжжі. – 2011. – Режим доступу: <http://jafi.dp.ua/JewishAgency/Russian/Education/Special+Resources/RJA/11/11-9.htm> (09.09.11). – Назва з екрану
3. Гусейнов Г. Каталог виставки Григорія Синиці / Г. Гусейнов. – Кривий Ріг: Ганнівка, Промінь, Дебют, Перспектива, 1989. – 30 с.
4. Дробот А. О. Взаємозв'язки творчих принципів народних майстринь Ганни Собачко та Марії Приймаченко і Григорія Синиці у процесі творення національного мистецтва ХХ століття / А. О. Дробот // Вісник ХДАДМ. – 2009. – №4. – С. 44-49.
5. Дробот А. О. Проблеми національного стилю у творчості Г. І. Синиці (на прикладі мозаїчних панно другої половини ХХ століття) / А. О. Дробот // Вісник ХДАДМ. – 2008. – №13. – С. 25-34.
6. Зарецький О. В. Віктор Зарецький: розмови з сином / О. В. Зарецький // Артанія., Кн.15. – 2009. – №2. – С. 18-32.
7. Костерин Н. П. Учебное рисование: Учеб. Пособие для учащихся пед. училищ по спец. №2002. / Н.П. Костерин. – М.: Просвещение, 1980. – 272 с., ил.)
8. Матівос Ю. Геній пензля і мозаїки. Григорій Синиця у нашому місті. Історія одного фото [Електронний ресурс] / Юрій Матівос // Вечірня газета. – 2003. – №1. – Режим доступу: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.vchirka.com.ua/history/xxcen/1604112703.php> (16.04.03). – Назва з екрану
9. Местечкін Г. Каталог виставки Григорій Синиця / Г. Местечкін. – К.: РВА Тріумф, 1995. – 8 с.
10. Огнева Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині / Л. Огнева. – Івано-Франківськ: Лілея, 2008. – 52 с.
11. Претте М., Капальдо А. Творчество и выражение / М. Претте, А. Капальдо. – М.: Советский художник, 1985. – 89 с.
12. Тьоткіна В. С. Синиця Григорій Іванович. До 100-річчя з дня народження. [Електронний ресурс] / В. С. Тьоткіна. – 2008. – №1. – Режим доступу: <http://kpi.ua/sinitsia>. – Назва з екрану.
13. Тимченко С., Кузнєцова В. Кольорова стихія майстра / С. Тимченко, В. Кузнєцова // Образотворче мистецтво, 2008. – № 2. – С. 16 – 19.