



УДК 75/76.03-051(477)''191/199''П.Грегорійчук:7.046

Роман ЯЦІВ

## ЕТНОКУЛЬТУРНЕ ЗНАМЕНО МИСТЕЦЬКИХ ЗУСИЛЬ ПЕТРА ГРЕГОРІЙЧУКА

Розглядається життєвий і творчий шлях відомого українського живописця і графіка Петра Грегорійчука (1914—1990). Спеціальна увага звертається на етнокультурні джерела інспірацій його картин різних жанрів, від періоду формування його світогляду на рідному Покутті, через професійні школи Кракова і Варшави, до масштабних тематичних циклів 1960—1980-х рр., реалізованих у Львові. Виходячи з численних ідейно-естетичних і психологічних перепон, які стояли перед митцем в період радянського тоталітаризму, здійснюється спроба наукової інтерпретації його великої творчої спадщини. Постать художника зіставляється з іншими персоналіями історії українського образотворчого мистецтва середини-кінця ХХ ст., зокрема репрезентантами Українського мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві та мистецького об'єднання «Зарево» у Кракові (1920—1930-ті рр.).

**Ключові слова:** Петро Грегорійчук, образотворче мистецтво, малярство, графіка, модернізм, етнічна культура, гурток «Спокій», формалізм, тоталітаризм, мистецький світогляд, ідейно-сміслові поле, структура художнього образу, морально-ціннісний контекст.

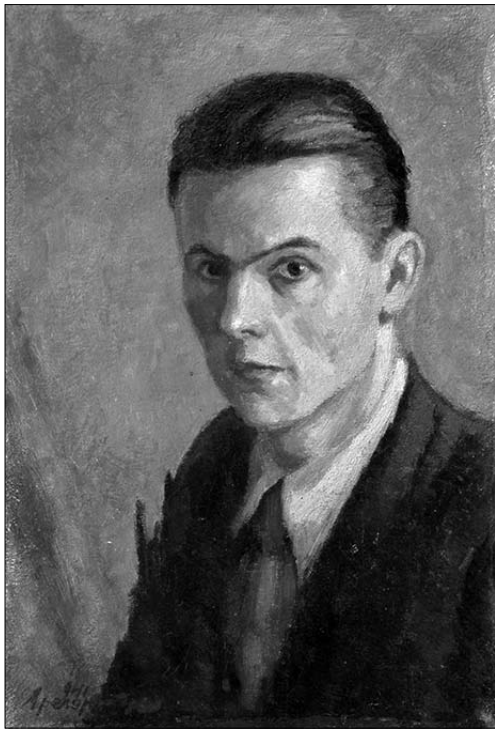
© Р. ЯЦІВ, 2018

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 1 (139), 2018

Покуття — первинна метафізична та емоційна Плокація Петра Грегорійчука, народженого 11 жовтня 1914 року в селі Видинів Снятинського повіту (тепер Івано-Франківської області). Автентична культура цього етнографічного регіону розкрилася в різних явищах, особливо в пісенності та ужитковому мистецтві. Батько майбутнього художника, Никифор, відзначався різними вмilostями — клав печі, столярував, займався бондарством. У родині затрималися відомості, що працюючи над суто практичними речами домашньої господарки, любив «вписати» до тих чи інших дерев'яних виробів якийсь орнаментальний мотив. Та й до рисування мав хист, лише великий об'єм сільськогосподарських робіт не давали йому змоги розвинути цих талантів. Мати, Марія, з дому Костинюк, мала особливе замилювання до співу. Дбаючи про сім'ю (шестеро дітей), доволі часто співала при різних домашніх роботах.

Дитинство Петруся проходило в атмосфері християнського виховання та особливого пошанівку до праці. Його дiдо Теодозій, що й сам був неабияким столяром, змалечку привчав онука до ремесла. Упродовж 1922—1928 років Петро Грегорійчук навчався у місцевій початковій школі, де зумів виявити свій мистецький хист. Після поради вчительки і місцевого пароха батько віддає його на навчання до відомої в усій Галичині Державної школи деревного промислу у Коломиї. Чотири роки (1928—1932) в цьому закладі скріпили любов юнака до самого процесу рисування, що він сам засвідчив децю пізніше в есеї «Що мене цікавить в мистецтві?». «Крім рисунків, котрі я інстинктивно любив, і теоретичних предметів, з якими я був знайомий раніше, нічого не розумів; для чого виліплювати якісь забавки з тої глини? Для чого довбати в дереві?», — пригадував він<sup>1</sup>. Увага до цієї біографічної деталі була спричинена тим, що профільним педагогом Петра у Коломийській школі був скульптор Андрій Трач, який, судячи з інших відгуків вдячного учня, був справжнім фанатом мистецтва, але змушений був подавляти у собі творчі амбіції не дуже вдячною для професійного розвитку атмосферою малого провінційного містечка. Натомість саме цей педагог зумів заінтригувати хлопця цікавістю до незвіданих шляхів творчості. «...Він багато нам роз'яснював і вчив нас «бачити» і розуміти скульптуру. Коли я бував у Професора, то відчував,

<sup>1</sup> Грегорійчук П. Що мене цікавить в мистецтві? 10.10.1938. Переклад з польської М. Грегорійчук. Машинопис. З архіву М. Грегорійчук.



Петро Грегорійчук. Автопортрет. 1941. Дощка, олія

що «багато ще не розумію і не вмю», але зате захоплювали мене роботи Професора»<sup>2</sup>.

Фаховий мистецький виріст покутського юнака супроводжувався численними родинно-побутовими подіями, які уклалися у в'язанку емоційних і зорових вражень. Те, що вони займали важливі позиції в духовно-ціннісній ієрархії його життя, стане помітно вже невдовзі, коли з'являться перші тематичні уподобання. Традиційно-звичаєва сфера органічно закладалася в свідомості Петра Грегорійчука. На це звернула увагу Марічка, донька художника. «Дуже часто в наших розмовах тато згадував про дві високі смереки на подвір'ї і сусідку, що приходила по воду (...). Організовував театр, грав на скрипці, різьбив дерев'яні скульптури і, звичайно, співав! Співав покутські пісні» [1, с. 180, 182]. Безспіввідносно до віку й стану фахового розвитку етнокультурна складова глибоко осідала в його свідомості, займаючи провідне становище в творчо модельованій уяві. Без цього неможливо оцінити того, що стало питомою якістю Грегорійчука-митця вже у зрілій фазі творчого життя та розкрилося в сюжетній і символічній лінійках його малярських і графічних праць.

<sup>2</sup> Грегорійчук П. Що мене цікавить в мистецтві? 10.10.1938. Переклад з польської М. Грегорійчук. Машинопис. З архіву М. Грегорійчук.

Судячи з визнання самого митця, далші його рішення щодо власного професійного вишколу були невідворотними. У Кракові опинився після численних оповідей про цей славетний мистецький центр Андрія Трача, його коломийського наставника. Відповідно до специфіки набутих знань у школі деревного промислу, ймовірно, за рекомендацією свого першого професора, обрав тутешню Державну школу декоративного мистецтва та художнього промислу (Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego), де працювали знані на всю Польщу митці, представники кола художників-прикладників (sztuki stosowanej) Ян Буковський, Генрик Узембло і Кароль Гомоляч<sup>3</sup>. Про останнього з них Грегорійчук відгукувався особливо прихильно: «Пан Професор Гомоляч і його лекції були невід'ємною частиною моєї науки. Я слухав його як людину, котра багато вчила не тільки принципів і гармонії будови орнаменту... Вивчаючи в школі композицію і конструкцію в різних матеріалах, композицію декоративну, композицію орнаменту, я зрозумів, що стою перед важливою проблемою, що під час навчання потрібно вже мати свій погляд на мистецтво і розуміння багатьох речей. Відтоді цікавить мене композиція, бо бачу в ній **силу розуму — ініціативу**»<sup>4</sup> (Підкреслення моє. — Р. Я.).

Поняття композиції відтоді надійно впишеться до професійного лексикону Петра Грегорійчука. Воно стане ключовим у його формальному мисленні, рушієм організації художнього образу. Варто звернути увагу, що частотність вживання цього терміна в митця пошвавилася саме в роки поглиблення фахової освіти, як черговий щабель його творчого самовдосконалення. Приїхавши до Кракова з ангажованістю до рисунка, він тут швидко виростав в набуванні цілого «пакету» навиків, які треба було організувати в певну творчо-вольову цілісність. У ці плідні на відкриття роки молодий адепт опинився

<sup>3</sup> Кожен з цих професорів, у яких мав можливість переймати досвід Петро Грегорійчук, працював у широкому діапазоні прикладних спеціалізацій мистецтва. Я. Буковський ще до Першої світової війни був співзасновником Художньо-промислової школи у Кракові, Г. Узембло був одним із засновників Товариства «Polska Sztuka Stosowana», К. Гомоляч був одним з найвідоміших представників цього ж товариства.

<sup>4</sup> Грегорійчук П. Що мене цікавить в мистецтві? 10.10.1938. Переклад з польської М. Грегорійчук. Машинопис. З архіву М. Грегорійчук.

в епіцентрі активних дискусій між видатними індивідуальностями польського мистецтва щодо перспективності тих чи інших формальних напрямків. Культ Я. Матейка та «Молодої Польщі», жива слава С. Висп'яньського і С.І. Віткевича тут зударялися з радикалізмом формістів та новопосталої «Групи Краківської» з її лівими ідейними настроями. Грегорійчук зустрічався тут зі своїми земляками-покутянами як студентами Краківської Академії Мистецтв<sup>5</sup>, що зорганізувалися в українське мистецьке об'єднання «Зарево». І хоча це були різні студентські середовища, цікавість молоді до тих чи інших імен і явищ мистецтва часто зближувала її на численних творчих акціях — вернісажах або забавах. Так, на світліні з відкриття виставки творів одного зі студентів академії Андрія Наконечного (1935) Петро Грегорійчук стоїть у колі своїх ровесників — Ярославом Красневичем, Григорієм Круком, Нестором Кисілевським, Ярославом Лукавецьким, Юрієм Кульчицьким, Денисом Іванцевим, Наталією Мілян та іншими, в майбутньому знаними українськими митцями. На той час усі вони уже були членами «Зарева», про що писав у своєму дослідженні його тогочасний голова Богдан Стебельський [7, с. 335]. Ставши дійсним членом об'єднання, П. Грегорійчук брав участь в різних культурно-мистецьких ініціативах, зокрема під егідою почесного голови, поета і вченого Богдана Лепкого.

Малярство в структурі навчання школи мало прикладний ухил. Згадуючи свого профільного професора Я. Буковського, Грегорійчук писав, що той любив композицію і студію. «Розвиваючись далі, — конкретизував він, — я весь час komponував людську голову, рисував портрети. І тут можу зауважити, що я підсвідомо прагнув студіювати портрет, але бачив, що мене однаково цікавить як портрет, так і композиція. Мене цікавило багато речей»<sup>6</sup>. За збереженою світліною заняття в класі Буковського (1936) можна реконструювати кілька цінних деталей методики викладання професором спеціальності. Це, зокрема, принцип вписування фігури чи фігурної гру-



Петро Грегорійчук. Весілля. 1938. Фанера, олія



Петро Грегорійчук. На риболовлі. 1943. Картон, темпера

пи в композицію аркуша, а також конструктивна побудова рисунка. В такій колективній атмосфері навчальної майстерні кожному студентові, в тому числі й Петрові Грегорійчуку, загальні установки педагога треба було адаптувати до свого індивідуального розуміння форми.

Мистецький світогляд українця у Краківі розвивався дуже стрімко, освоєні знання і навички швидко спонукали до дальших професійних запитів. Судячи по всьому, його живописний темперамент вимагав ширшої творчо-методологічної основи, аніж це давала спеціалізація декоративного малярства. Не лише композиція, але й техніка живописання, спонукала Петра Грегорійчука до «зазирання» на різні актуальні концепції пластики, організації ефективного світлоколірного середовища картинного простору. Це добре відчитувалося по його збережених творах (зокрема етюдах) трохи пізнішого часу: саме в ці чотири роки скріпилися базові якості ав-

<sup>5</sup> На початку 1930-х рр. на студіях у Краківській АМ перебували, серед інших українців, Михайло Зорій, Денис Іванцев, Ярослав Лукавецький, Григорій Крук та ін.

<sup>6</sup> Грегорійчук П. Що мене цікавить в мистецтві? 10.10.1938. Переклад з польської М. Грегорійчук. Машинопис. З архіву М. Грегорійчук.



Петро Грегорійчук. Іванове подвір'я. 1944. Картон, темпера  
торської манери, вміння структурувати колір, бачити в ньому міру світлоносності відповідно до реальної ситуації.

Очевидно, що Краків дав і багато іншого для професійного становлення митця. З Державної школи декоративного мистецтва та художнього промислу він вийшов сповна умотивованим щодо дальших кроків. Тут він отримав смак до малярства через розширений світоглядний горизонт, з активним суспільним профілем. «...Відчуваю потребу студіювати в Академії Красних Мистецтв на факультеті станкового малярства. Рік перерви кристалізував мої задуми» [1, с. 182], — напише він напередодні подачі документів на вступ до Варшавської Академії Мистецтв (1938).

На той час Варшавська академія мистецтв мала високу суспільну репутацію в цілій Польщі, а також чимало успіхів на міжнародних мистецьких показах. Активні взаємини з польськими урядовими колами мав професор Войцех Ястшембовський, який 1 вересня 1936 року обійняв посаду ректора. У травні-листопаді наступного року Академія взяла участь у Міжнародній виставці «Мистецтво і техніка» в Парижі, отримавши гран-прі в розділі «художнє і технічне виховання». Роком пізніше члени мистецького об'єднання «Братство св. Лукаша» в приватній віллі професора Тадеуша Прушковського намалювали 7 історичних картин для Всесвітньої виставки у Нью-Йорку, що поширювало резонанс від Варшавської АМ аж за океан [9, с. 467]. Саме до майстерні цього відомого митця, попереднього ректора Академії (березень 1935 — серпень 1936) і записався на навчання Петро Грегорійчук (заява про

вступ від 12 вересня 1938 року, з доданими на розгляд вступної комісії 75 авторських робіт!).

Майстерня малярства Т. Прушковського «мала репутацію найкращої в Школі і громадила найчисельніше гроно учнів. Про її популярність свідчила творча свобода, яку професор давав студентам» [8, с. 215]. За спогадами одного з тогочасних студентів наставник практикував нову методіку фахового навчання. Рисування з моделі він переніс на вечірній час, натомість «...під час денних занять він поєднував справу опанування будови людського тіла з побудовою композиції образу. З цією метою визначав тему композиції — або одну для цілої майстерні, або теж для кожного з учнів іншу, пристосовану до зацікавлень і здібностей студіюючого. Насамперед треба було виконати ескізний проект композиції...» [8, с. 215]. До самого 1939 року Тадеуш Прушковський возив своїх студентів на пленери до Казімежа Дольного, а створені там праці показувалися на пленерових виставках [8, с. 215]. Така практика дуже імпонувала Петрові Грегорійчуку, оскільки він відточував свою майстерність і розширював тематичний ряд своїх ранніх пейзажів і жанрових сцен.

Судячи з епізодичних свідчень митця студії у Варшавській АМ були захоплюючими і позначені духом демократизму. Титулований професор давав кожному своєму учневі можливість вільного творчого розвитку. Під час переглядів навчальних і творчих робіт кожен студент мав змогу вислухати фахові коментарі Т. Прушковського. «Спочатку професор характеризував загальний рівень творів, відзначав зріст або застій художників, а також зупинявся на окремих роботах і під кінець визначав оцінку» [1, с. 182]. Петрові Грегорійчуку видатний педагог за підсумками двох семестрів (сесія в травні-червні 1939 року) виставив найвищу оцінку — «дуже добре» — з рисунка, малярства та вечірнього акту. З інших фахових предметів (нарисна перспектива і креслення) отримав таку ж оцінку.

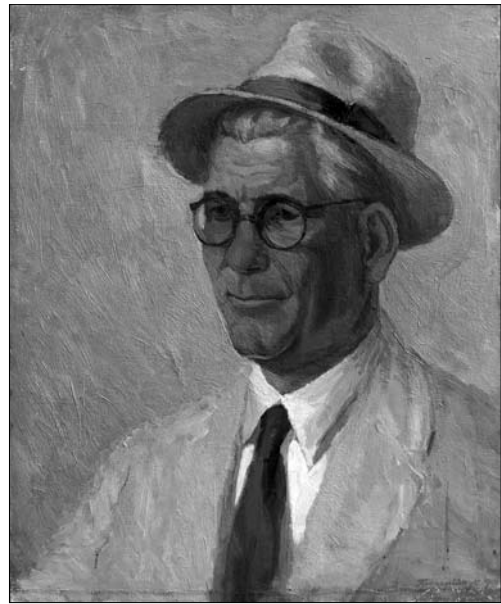
Студентське життя у Варшавській академії мистецтв було виповнене численними подіями — вернісажами виставок, товарицькими гутірками, костюмованими балами. Для останніх молодь виготовляла оригінальні декорації (в техніці паперопластики) з фігурними сценками, шаржованими зображеннями колег і професорів. На одну зі світлин з такого балу потрапив П. Грегорійчук, який підтримував то-

вариський спосіб життя. Ймовірно, що з того часу в нього затримався інтерес до шаржу, якому надалі присвячував значну увагу.

Знімав кімнату по вулиці Кручії (Krucza), будинок 19, помешкання 61. Його колегами по навчанню на той час були й інші українці, зокрема Любомир Кузьма, Яків Гніздовський, Сергій Борейко, Ярослав Орест Гавран, Богдан Доманик, Роман Шостак, а також трохи старші від них Вітовт Манастирський, Іван Кейван, Богдан Яцкевич, Юрій Миц, Микола Букатевич, Роман Ганкевич, Володимир Баляс. Хто і як зав'язав приятельські взаємини з Грегорійчуком відомостей не залишилось, натомість доволі швидко він став активним членом української студентської громади Варшави (Statystyka słuchaczy. Rok akademicki 1937/38)<sup>7</sup>. У листопаді 1938 року під егідою Інституту пропаганди мистецтва у Варшаві був проведений Х Салон малярства, різьби і графіки, в якому взяли участь члени Українського мистецького гуртка «Спокій» Олекса Шатківський, Ольга Мариняк і В'ячеслав Васьківський. 20 листопада студент Петро Грегорійчук міг бути слухачем виступу знаного поета й культуролога Юрія Липи на тему українського провідництва на традиційних «рефератових сходах» цього авторитетного мистецького об'єднання. А вже 18 грудня на Загальних зборах гуртка Грегорійчука ввели в склад Управи «Спокою» разом з Юрієм Мицом, Олексою Шатківським та старшими від них Петром Андрусевим і Нілом Хасевичем. Незмінним головою гуртка залишався Петро Мегик [2].

На той час Український мистецький гурток «Спокій» уже мав розлогу структуру членства — дійсних членів митців-практиків, членів-прихильників та почесних членів, з-поміж яких вирізнялися постаті митрополита Андрея Шептицького, поета, публіциста і вченого Юрія Липи. Разом з тим, не вся українська молодь, що приїжджала до Варшави на мистецькі академічні студії, прагнула записуватися до цього гуртка, вважаючи його дещо консервативним,

<sup>7</sup> Цікаво, що згідно зі Статистикою слухачів Варшавської академії мистецтв 1937/38 навчального року українці становили другу за чисельністю групу. Це відображено у таблиці за параметрами визнання рідної мови серед усіх категорій студентів — 17 осіб. За віросповіданням навчалось 11 греко-католиків та 14 православних.



Петро Грегорійчук. Портрет скульптора Севери. 1948. Полотно, олія

за естетичними пріоритетами керівництва. Так, деякі ровесники П. Грегорійчука (Я. Гавран, Б. Яцкевич, В. Баляс, Р. Ганкевич та ін.) дещо раніше створили невелику «Групу молодих АНУМ», бажаючи себе позиціонувати з львівською Асоціацією Незалежних Українських Мистців, більш «прогресивною», аніж варшавський «Спокій».

Поza сумнівом, лідери гуртка для рішення введення молодого митця до складу Управи повинні були мати значимі підстави. Оскільки немає споминів самого П. Грегорійчука про цей епізод, можна лише припустити, що не лише високі професійні здібності, а й організаційний хист могли стати підставою для того, щоб вбачати у ньому потенції до консолідації навколо програмних ідей «Спокою» молодих українських мистецьких сил. Творча продуктивність цього успішного учня самого Т. Прушковського, а також зміст його малярських творів, з якими Грегорійчук охоче ознайомлював своїх нових колег, переконували у відповідності його кандидатури ідейним засадам гуртка. Незважаючи на те, що молодому гуртківцю не вдалося, у зв'язку з початком Другої світової війни, показати себе на варшавських виставках, його деякі твори кінця 1930-х — початку 1940-х років підтверджують близькість тематичних та естетичних уподобань автора до національного вектора діяльності «Спокою», в плекання українського краєвиду, сцен народного життя, етнографічних замальовок тощо.



Петро Грегорійчук. Потьомкінські села. Везуть макети (триптих, частина перша). 1989. Картон, олія

Не дивно, що саме 1939 рік остаточно скріпив дві нероз'ємні грані творчої доктрини Петра Грегорійчука: блискуче засвоєння академічних принципів малярства і композиції, та скерованість їх до української тематики. Якщо у краківському «Зареві» цей симбіоз ледь позначився, то у варшавському «Спокої» він став осмисленим, усамостійненим. Цьому сприяла насичена культурологічна програма діяльності гуртка, з частими виступами Ю. Липи, Р. Смаль-Стоцького та інших інтелектуалів з числа еміграції. До того ж, молодого митця до такого статусу схиляли і приклади П. Мегика, Н. Хасевича, П. Андрусіва, а особливо О. Шатківського, з яким йому пощастило підтримувати творчі взаємини і пізніше, у повоєнному Львові. Кожен з цих «спокійців» на той час уже були сформованими універсальними творчими особистостями, з виразно проявленим національним обличчям.

В такій позитивній динаміці творчого росту і застала Петра Грегорійчука війна. Вибору не було, залишатися у Варшаві було небезпечно. Молодий мистець повертається в Україну, якийсь час переховуючись від окупаційної московської влади на рідному Покутті. З кінця 1939 до весни 1941 року працював учителем малювання в Снятинській середній школі. У травні почалися репресії щодо його родини, батьки, дві сестри і брат були вивезені у Красноярський край [1, с. 182—183]. На зміну радянському оку-

панту прийшов німецький. У Львові ситуативно опинилася небачена кількість митців різних національностей і художніх шкіл, зокрема втікачів від сталінського терору в радянській Україні. За цих нових екстремальних обставин поновлювалася діяльність творчих організацій, які були під повною забороною за «перших совітів», активізувалось виставкове життя. Відчуваючи брак такою атмосфери П. Грегорійчук у другій половині 1941 року переїздить до Львова, налагоджує контакти з художниками, а згодом вступає у новостворену Спілку Праці Українських Образотворчих Мистців (СПУОМ). Вдалося влаштуватись на роботу, спершу у музеї гігієни Психотехнічного інституту, а згодом у Торгівельній школі, з викладанням предмету мистецької реклами [1, с. 182]. У вільний час малював портрети, побутові сцени, пейзажі, натюрморти. На П'ятій виставці СПУОМ (Львів, осінь 1943 року) показав свої три твори: «Квіти з ключами» (олія), пастельний «Портрет» та акварель «Рибалки» [5, с. 17].

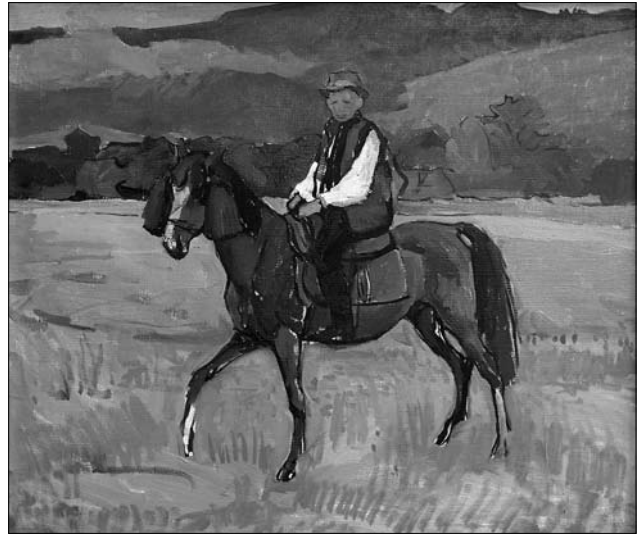
Втім, звертання до різних живописних жанрів на початку 1940-х років ще не спричинило вихід художника на тематику, яка б стала дзеркалом його світогляду. У важкі в побутовому і психологічному сенсі часи він міг займатися творчістю дещо спорадично, безсистемно. Залишене у Варшаві масштабне поле підвищення професійної кваліфікації стало недосяжним як для подвійно окупованого Львова. Фактично жоден художник з багаточисельної Спілки Праці Українських Образотворчих Мистців не зумів створити впродовж 1942—1944 років якісь значимі — в змістовому чи естетичному планах — твори. Недаремно авторитетний мистецтвознавець Михайло Драган, рецензуючи доволі об'ємну (400 експонатів 99 авторів) П'яту виставку Спілки, змушений був констатувати: «...Мало зусиль вкладено в картини до заздалегідь заповідженої виставки. Здебільшого митці дали те, що мали під рукою або що прихапцем в останніх хвиликах приготували. Навіть ті, що на попередніх виставках виростили понад рівень, тепер стали разом з іншими. Котру картину могли б ми признати за непересічний, досконалий твір, який і про даного митця і про українське мистецтво свідчив би постійно на майбутнє, як про характеристичний милевий камінь на шляху розвитку українського мистецтва? Не бачимо ні одної картини, в яку мистець вклав би винят-

ково багато праці, багато зусилля, багато творчої думки. Без сумніву, мистецькі таланти у нас є — це видно не з одної картини, — але ці таланти не шукають поля для свого розгорнення. Свідчить про це сам сюжетний склад виставки: декілька шаблонних, солодких чи штивних портретів, трохи мертвої природи, і пейзажі, пейзажі, пейзажі. Фігуральна композиція, цей найкращий і найвищий вияв мистецької творчості, мало привертає увагу наших митців. Життя народу у всіх його різномірних проявах не знаходить свого відбитка в нашому мистецтві, а за словами каталога виставки: «мистецтво є одним з найважливіших чинників не лише віддзеркалення, але й формування життя». Як формувати життя отим ліричним сентиментальним пейзажно-натюрмортним підходом до нього?» [3, с. 8].

Слова відомого мистецького критика відображали реальний стан справ у тогочасному мистецтві Львова. Без сумнівів, що на них звернув увагу і П. Грегорійчук, як один з учасників згаданої виставки. Ймовірно, що він поділяв цей докір своїм колегам, оскільки ще його академічні наставники — особливо Т. Прушковський — скеровували молодь до постійних композиційних пошуків, наголошуючи на значенні картинного образу як певного синтезу життєвого, духовно-ціннісного кредо та новаторської естетичної форми.

В ці роки Петро Грегорійчук створив чимало рисунків (олівець, авторучка, туш, пензель) та малюнків (акварель, пастель, темпера) з натури. Найціннішими були портрети знаних артистів українського театру — Івана Рубчака, Василя Яременка, Бориса Романицького, кілька автопортретів, побутові сцени. Тракткування людських фігур у мотивах подієвого змісту подекуди було загостреним. Вгадувалася засвоєна митцем у Варшаві методологія гіперболізації натурних прообразів — персонажів (рибалок, прибиральниць), антуражу. Поруч з характерологічним портретуванням автор випробовував себе і в шаржі.

Цілком очевидно, що створені у 1941—1944 роках рисунки і малюнки не були передбачені для виставкових показів. Більша частина з них мала форму студії, або ж могла бути спробою пошуку тематичних композицій. Етюдного формату твори передавали високопрофесійні якості П. Грегорійчука при оперуванні рисунковими техніками, його здат-



Петро Грегорійчук. Гуцульський хлопець на коні. 1963. Полотно, олія

ність точного вписування колірної чи світлоносної плями. Портретні начерки добре виявляли суть характерології тих чи інших осіб, що теж ставало прикметою належної підготовленості митця до творчої роботи. І хоча це не були дебютні кроки професійного становлення, до організації тематики, формальних засобів і, головне, смислової ідеї, молодому автору ще бракувало життєвого досвіду.

Десь у той час, за інформацією доньки, художник зближується з авторитетним скульптором і педагогом Іваном Северою. Навідуючись до його творчої робітні, він робить чимало портретних начерків і натурних рисунків, з метою підготовки картинного образу [1, с. 183]. Попри це завдання (перший такий портрет він намалював 1948 року) Петро Грегорійчук мав особливу нагоду поспілкуватися з досвідченим, а головне — масштабним, за рівнем свого мистецького світогляду, художником. І хоча прямих свідчень на користь цього припущення не збереглося, все ж можна ув'язувати ці контакти з подальшою масштабізацією задач, які ставив перед собою молодий живописець.

Із звільненням улітку 1944 року з-під німецької окупації Львів знову опинився під московсько-більшовицьким ладом. Політична ситуація в західних областях України продовжувала бути нестабільною, проти репресій над мешканцями повстало націоналістичне підпілля. Нова влада в екстремний спосіб формувала творчі спілки, витісняючи з міста будь-які ознаки культурної толерантності, естетичного плюралізму і творчої свободи. Багато колег





Петро Грегорійчук. Церква в горах. 1967. Полотно, олія

П. Грегорійчука полишило Львів і з родинами виїхало на Захід. Мало хто з залишеної тут горстки художників відважився не ховатися від нової реальності, а продовжувати підтримувати хоч якісь організовані форми мистецького життя. З відстані часу важко відтворити ті психологічні борсання, які довелося пережити йому, а також Олексі Шатківському, Вітольду Манастирському, Романові і Маргіт Сельським, Омеляну Ліщинському, Романові Турину, Ярославі Музиці, Григорію Смольському, Миколі Федюку, Леопольду Левицькому, Олені Кульчицькій та іншим, вишколеним у європейських столицях українським митцям, у цих драматичних подіях національної історії.

27 серпня 1944 року засновано Спілку радянських художників у Львові, головою правління якої став Роман Турин. П. Грегорійчук теж подав заяву в її члени, беручи участь у різних офіційних заходах і відвідуючи виставки, в тому числі привізні — московських та ленінградських художників (1945), ленінградських графіків, персональну виставку В. Касіяна (1947). Того ж року на Обласній художній виставці з нагоди 30-ї річниці жовтневої соціалістичної революції він представив олійне полотно «Похорон революціонера Козака». З таким ідеологічним наповненням воно експонувалося поряд з роботами інших львівських митців, які знайшли «свою» непоказну, нейтральну тему в заявленій доктрині «соціалістичного реалізму» (так, А. Манастирський представив свій портрет письменника І. Тургенева, В. Манастирський, М. Сель-

ська та Є. Дзиндра — портрет Іларіона Свенціцького, як депутата Верховної Ради УРСР, Р. Турин — портрет академіка Ф. Колесси, як депутата Верховної Ради УРСР, І. Севера — портрети Й. Сталіна та І. Франка, К. Пьотрович — сюжет «Першотравневе свято у Львові», О. Шатківський — олійну картину «Сквозавод» і т. і.) [6]. На цій же виставці Л. Левицький представив ліногравюру з такою ж, як у Грегорійчука, назвою — «Похорон революціонера Козака», як продовження свого циклу соціально заангажованих тематичних циклів. Кожен з цих та інших авторів (з числа місцевих художників у цій виставці, крім уже згаданих, брали участь О. Кульчицька, О. Ліщинський, Я. Музика, Г. Розмус, Р. Сельський, С. Вальницька, С. Гебус-Баранецька — уже імениті на той час митці) змушений був більше чи менше скоригувати свій творчий почерк, у відповідності до нав'язливої реалістичної парадигми. Картина Петра Грегорійчука теж не ідентифікувала автора за збірністю фахових якостей, набутих у Кракові і Варшаві. Штучно змодельована сцена вуличного протистояння демонстрантів з польською поліцією у Львові 1936 року набула відверто декларативного звучання, хоча у стильовому рішенні фігур другого плану таки відчувався вплив стилістики ардеко, що пронизав майже усе польське мистецтво 1930-х років.

Сіра смуга — в символічному та творчо-настрєвому сенсах, що розпочалася в біографіях багатьох українських митців після завершення Другої світової війни, проявилася в стагнації їх формальних пошуків. Під приводом «шкідливості» західноєвропейських течій (фактично засуджуюче з боку чиновників формулювання з серйозними наслідками політичної оцінки особи художника) влада закликала львівських митців взоруватися на морально давно застаріле російське реалістичне мистецтво. Так, спеціально надісланий на збори Спілки радянських художників у Львові київський спілчанський чиновник Мельничук 2 серпня 1946 року безапеляційно закликав присутніх однозначно визначитися в своїх творчих орієнтирах (подається згідно зі стенограмою): «...Аналізуючи ряд творів львівських художників, доповідач закликає їх до творення дієвого впливаючого на глядача малярства, розкриває велику роль видатних майстрів російського мистецтва, Сурікова, Рєпіна,



Левітана та видатних радянських художників. Доповідач аналізує твори ряду західноєвропейських та французьких художників, кажучи, що шкідливість орієнтації художників Львова виключно на розробку формальних проблем у малярстві. Тов. Мельничук протиставляє формалізові ряд чинників радянського соціалістичного мистецтва як образ, ідейність, сюжетність» [4, с. 21]. Симптоматично, що услід цієї доповіді ще один із скерованих до Львова «на ідейно-партійне завдання» художників — Левханян — дорікнув місцевим митця (в особі Л. Левицького та О. Ліщинського) «вбачання користі від формалізму» [4, с. 21]. Це був один з перших інцидентів, через які тоталітарна влада намагалася встановити контроль над мистецьким життям знаного на європейській культурній мапі міста.

Ідейно-політичні, як і психологічні, фактори стали перешкодою для розвитку тієї художньо-естетичної стратегії, яку уже почав виробляти Петро Грегорійчук на базових професійних засадах. Загроза звинувачення у формалізмі<sup>8</sup> змушувала більше уваги приділяти сюжетно-тематичним аспектам малярства, що, зрештою, для нього було сповна очевидним, зважаючи на органічну прив'язаність до родинних і національних основ світогляду. Відтак у творах 1940-х років можна було побачити так багато студій природи — не лише природи, але й жанрових сцен, людських фігур в інтер'єрі, натюрмортів. На доволі простих мотивах художник відточував свою технічну майстерність, а сам формальний пошук реалізувався вглиб самої малярської культури, точності співвідношення локальних кольорів та тонкості передачі світлоповітряного простору.

Промовистими в цьому сенсі були рисунки П. Грегорійчука, які, можливо, найкраще виявляли методологічний зв'язок з парадигмою модернізму. Не лише композиція, але й стиль з тяжінням до синтетичного узагальнення форми, підтримували професійну форму митця в цей непростий період. У цьому переконує, зокрема, група шаржових рисунків 1945 року, які, хоча й мали допоміжний (щодо тематично-сміслової лінії) характер, все ж фіксують доволі ши-

<sup>8</sup> Зміст, який вкладали у це поняття бездарні критикани у спілчанських або владних структурах Львова, мав вкрай розмитий характер, але найбільше він стосувався питань пластичної форми і кольору як «питомих ознак буржуазного мистецтва».



Петро Грегорійчук. Портрет дружини. 1958. Полотно, олія

рокий діапазон виражальних засобів, притаманних авторові на ранньому етапі творчої діяльності.

Ще більшою мірою рисувальний талант Петра Грегорійчука проявився у творах 1947 року, з яких вирізняються композиції «Віче», «Дорогою» і «Замріяна (Ню)». Вони вказують на наявність в формально-образному мисленні молодого митця експресивної складової, яка, із зрозумілих причин, на той час більш виразно проявитися не могла. Тим не менше прагнення художника бути не пасивним споглядальником життя, а інтерпретатором внутрішньої суті побаченого, ставало стійкою ознакою його творчого методу. «Віче» особливо промовисто задекларувало високу творчу потенцію автора, намітивши можливу лінію дальших формальних шукань. Натомість, «сліди» цієї цікавої концептуальної намітки П. Грегорійчука невдовзі втратилися, поступившись більш типовим образним рішенням у мистецтві відповідного тоталітарного часу.

Повертаючись до малярства 1940-х років, варто звернути увагу на деяку ескізність в прописуванні Грегорійчуком тих чи інших живописних образів. У багатьох пленерних пейзажах авторський темперамент коригувався конкретикою професійної задачі на гармонізацію колірної палітри, емоційність самого письма. Підльвівські мотиви, як і сценки з кол-



Петро Грегорійчук. Сім'я художника. 1960-і рр. Полотно, олія

госпного життя в малоформатних етюдах 1947—1948 років досягали близькості до імпресіоністичних творів Яна Станіславського або Олекси Новаківського. Можна припустити, що й сам художник мав чималу моральну сатисфакцію, що міг в таких жанрах реалізувати зрілі професійні задачі. І хоча ці твори тематично не конфігурувались у якість великі цикли, не могли заступати за значенням картинних образів, вони все ж стали невід'ємним супроводом масштабних творчих шукань, які саме у цей час набували системного характеру.

Зазначена тенденція стала якісно вищою стадією синтетичного мислення Петра Грегорійчука порівняно з творами початку 1940-х років, які не належали до якоїсь окремої тематичної лінії. Йдеться про невеличку групу акварельних і темперних малюнків («Іванове подвір'я», «Віночок (танець)», «Рибалки») з ознаками синтезованої форми та оригінальної стилістики. Засвоєні в Кракові та Варшаві принципи композивання та відбору характерних рис людської фігури при творенні художнього образу «вели» автора до гротескових пластичних рішень. На якийсь час відповідна естетика повинна була поступитися більш натуралізованій формі, натомість уже в 1960-х роках вона знову актуалізується вже в іншій методологічній версії.

Етюд «Іван Севера за роботою» та «Портрет Івана Севери» (1948) стали для митця ланками єдиного процесу творення репрезентативного художнього образу. Знову ж, як і пейзажні твори цього відрізка часу, вони зберігали формальні ознаки малярських праць студентських років, лиш у форма-

ті стриманого колориту й «описуючої» форми. Уже невдовзі, в 1950-х роках, і ці зв'язуючі з попереднім періодом творчості риси послабляться, але в структурі живописання Грегорійчук зумів доволі фахово розв'язати світлоколірну проблематику.

При усьому драматичному контексті духовно-культурного життя в Україні за сталінською ідеологічною моделлю індивідуальний творчий старт Петра Грегорійчука був досить збалансованим. Інша справа, що перша половина 1950-х років принесла додаткові труднощі, оскільки художник став членом Правління Львівської організації Співки радянських художників України і навіть був обраний депутатом Львівської міської ради. Офіційні повноваження дещо скували його творчу ініціативність, а в самій методології малювання з'явилась більша обережність. Такого роду інтонації можна було пояснити психологічними чинниками, а в еквіваленті формально-образної проблематики це проявилось в більшій ощадливості кольору та посилення реалістичної складової при постановці професійної задачі. Натомість саме з початку 1950-х років суттєво збагачується тематичний діапазон малярства Грегорійчука. Коли з'явилась можливість їздити у творчі відрядження, він відкриває для себе поетичні середовища Балтики і Криму, малює численні краєвиди з мотивами моря, переглядає деякі свої погляди на пленерну практику, яку раніше проводив в околицях Львова, на Гуцульщині або Покутті.

Якщо в балтійському циклі пейзажів Петро Грегорійчук домігся вишуканої гостроти в передаванні станів природи, то в мотивах Гурзуфа, Ай Петрі він пробує поживавити колірну та світлоповітряну градацію, втішаючись нюансуванням деталей. У такий спосіб художник повертався до повновартісного пошукового процесу. І хоча пропорція пейзажного жанру переважала картинні образи, ці мандрівні цикли творів відіграли неабияку роль в збагаченні колірної палітри та більшій сміливості творчих задач на дальшу перспективу.

Знеособлення особистісного начала в творчих практиках, що було притаманне ідейним установкам влади періоду сталінського тоталітаризму, могло бути подоланим лише сильним національним світоглядом. Саме наявність такого світогляду у П. Грегорійчука стало вирішальним для другої половини 1950-х років, коли відбувається незначна лібералізація куль-

турно-мистецького життя в Україні. Багато допомогла йому в той час дружба з Володимиром Пати́ком, який своїм молодечим максималізмом змагав до розширення прав на творчу свободу. Обоє митців були близькими в цікавості до французького колоризму, який був для львівської мистецької молоді того часу сумарністю ідей імпресіонізму, постімпресіонізму, сезанізму і фовізму. Через колір і світло у внутрішній світ художника повертається повнота палітри світовідчуження. Але для цього поворотного моменту була ще одна, чи не найвагоміша, підстава — зміна його сімейного статусу. 1958 року Петро Грегорійчук одружується з учителькою української мови Софією, з дому Сольман. «Після одруження життя батька набрало нового сенсу, — пише донька Марічка. — Це були роки, натхнені любов'ю. В 1958, 1959 роках вони разом виїжджали до Гурзуфа, тато малював, а мама була поруч. (...) Вдома, у Львові, батько багато рисував і малював маму, вона була його натхненням. Разом мандрували стародавнім містом, пізнавали Львів» [1, с. 184—185]. З народженням доньок Марічки та Зоряни настроєвий і тематичний спектр творчості митця суттєво збагачується. В оновлюваній світоглядній моделі родинні духовно-моральні цінності стають головними. Через них Петро Грегорійчук сприймає не лише довколишній побут, але й загальний лад життя. Людина, суспільні прояви, природа, урбаністика, предметний світ у його свідомості вкладаються у цілісний поетично-смисловий простір, в якому немає єдиної оціночної перспективи, натомість є множинність відчитувань семантики взаємодій миттєвого і вічного...

Якщо великі квіткові букети в натюрмортах П. Грегорійчука початку 1950-х років сприймалися як майстерно виконані студії природи, то наприкінці цього ж десятиліття усі живописні жанри немов стають квітчастими. У кожен мотив проникає його родинно-особисте щастя з відповідним душевним станом. Зростає число портретів дружини, ліричних сцен домашньо-побутового характеру. Колір стає дедалі інтенсивнішим, радіснішим. На початку 1960-х років у композиціях частішають, здавалось, дріб'язкові деталі, які насправді в загальному ладі його тодішнього життя мали першорядне значення. Натюрморти «Вікно», «Іграшки», «Гладун», «Живописний столик» різнилися між собою лише структурованістю живописного письма. Художник відда-



Петро Грегорійчук. Лілеї. 1984. Фанера, олія

лявся від об'єктивованого погляду на природу, бажаючи суб'єктивізувати реальність, «поглинути» її власною емоційністю. З усього цього розкривався «новий Грегорійчук» з дедалі сміливішими траєкторіями мистецьких шукань.

Тоді, на початку 1960-х років, особистісні перетворення у митця синхронізувалися з загальною атмосферою в культурно-мистецькому житті Львова та України в цілому. Значною мірою це було спричинене появою унікальних літературних явищ (Василь Симоненко, Микола Вінграновський, Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Іван Драч, Роман Іваничук), феномену українського «поетичного кіно» («Тіні забутих предків» режисера Сергія Параджанова, з акторською роллю Івана Миколайчука). Риси естетичного суб'єктивізму стали відчутнішими у творчості його колег, львівських живописців Олекси Шатківського, Омеляна Ліщинського, Вітольда Манастирського, Сергія Борейка, Степана Коропчак. У творах Романа і Маргіт Сельських, Леопольда Левицького, Ярослави Музики модерністські інтонації ставали відвертішими, а молодше оточення — в особі Володимира Пати́ка, Данила Довбошинського, і ще молодших Миколи Андрущенка, Миколи Кристо́чука — піднімало формально-пластичні чинники на якісно новий рівень. Навіть за наявності жорсткої реакції, яка невдовзі з'явилася з боку радянської влади, а також близьких до неї кіл серед чиновників мистецької сфери щодо руху «шістдесятництва» українська національна культура переходила до значно глибшого контексту духово-смислових авторефлексій. Саме на цій



Петро Грегорійчук. Танець. 1976. Полотно, олія



Петро Грегорійчук. Пісня над Черемошем. 1984. Полотно, олія

стадії відбулося органічне зближення Петра Грегорійчука зі своїм родинно-ціннісним корінням, що привело його до масштабних репрезентацій свого національного ества.

На той час П. Грегорійчук був уже в складі верхівки Львівської організації Спілки художників УРСР — спершу в статусі відповідального секретаря (1955—1963), а згодом голови бюро живописної секції та секції монументального живопису (до 1976 року). Ініціював відкриття студії рисунка натури при Спілці, постійно вправляючись в академічному рисуванні. Крім фігури часто рисував портретні образи — короточасні студії, а найбільше шаржі. За технічною вправністю міг подивувати кожного свого колегу: завше знаходив пластичний ключ до мотивів зображення. До найбільш проникливих портретних рисунків можна віднести кілька ліричних зображень дружини Софії, доньок Марічки і Зоряни,

а до найуспішніших втілень характерів своїх колег — шаржові портрети Григорія Смольського, Якова Чайки, Дмитра Крвавича, Євгена Дзиндри, Леопольда Левицького, а також короточасні рисункові портретні студії Володимира Патики, Василя Одрехівського, Олекси Шатківського, автопортрети.

Творчий поступ П. Грегорійчука від кінця 1950-х років повною мірою корелюється двома суміжними галузями — малярством і графікою — як єдиним і цілісним процесом саморефлексій, осмислення сучасності через призму власної екзистенції. Але перш ніж розглянути базові духово-світоглядні концепти митця, необхідно звернути увагу на деякі питання методології, оскільки завдяки саме їм автор зумів візуалізувати свою оригінальну «картину світу».

1962—1964-ми роками датується велика група творів Петра Грегорійчука з мотивами Гуцульщини. За хронологією це був період частих творчих відряджень митця: до і після створення цих картин, етюдів і рисунків художник їздив до Москви, як представник правління Львівського відділення Спілки. Будинок художників у кримському Гурзуфі відвідував щорічно до 1962 року. Можливо, саме обставина «культурного релятивізму» й спонукала його до більш емоційно-проникливого сприйняття свого, рідного (тоді ж П. Грегорійчук створив ряд віртуозних рисунків з зображенням родинних місць дружини у Стрию, в тому числі обійстя Михайла Сольмана). Отримуючи замовлення на виконання робіт з монументального живопису (декоративних панно), він шукав тих мотивів, якими міг виражати свій індивідуальний світогляд.

Гуцульщина, а конкретніше селище Космач, стало для художника ідеальним місцем для процесу «міфологізації» мистецької свідомості. 1963 року він сюди приїхав у товаристві з родинами Григорія Смольського та Еммануїла Миська. Близькість рідного Покуття, де знаходилося чимало споріднених етнографічних артефактів, багатство ландшафтів, темперамент мешканців, фольклорні джерела мобілізували усі кращі професійні якості Петра Грегорійчука на висвітлення великої теми, якою він міг би ідентифікувати свою поетичну натуру. «Дивлюся я на цей світ і думаю — це рай! Сонце, зелень, повітря, гори — все це робить надзвичайне враження — писав він тоді дружині. — (...) Доброзичливі жи-

вуть люде в Космачі. Дуже цікавляться моєю роботою, кожний хотів би мати картину. (...). Слухаю «гуцулку», бо музика гарно грає. І заплакав я, згадав минулі роки» [1, с. 185]. Такі емоції супроводжували митця цього літа. І, як результат, кілька картинних образів, десятки етюдів і рисунків. Колірна палітра стає більш насиченою, коло сюжетів — ширшим. Художник малює молодих гуцулок в традиційній ноші, гуцулів на конях, щось «на живо», щось у постановочних сценах. Багато краєвидів — «чистих» і з мотивами церкви, гуцульських хат. З усього цього розмаїття мотивів і вражень народжуються узагальнені художні образи, які невдовзі появляються в експозиціях виставок...

Статистично об'ємний матеріал так і міг залишитися лиш епізодом творчої ходи Петра Грегорійчука, якщо б ця тема не знайшла глибокого відголосу у його серці. Фактично ж повернення до стихії народного життя відбувалося в пікові роки його особистого, родинного щастя. Облаштований домашній побут, найчистіші почування до дружини та дітей загострювали і його сприйняття теренів «малої Батьківщини», з яких не просто розбудовувалася жанрово-тематична структура, але й скріплювалася ціннісна платформа мистецького світогляду автора. Сцена до сцени, образ до образу, краєвид до краєвиду вибудовували широке поетично-смісловне тло, в глибині якого зароджувалися й певні фольклорні алюзії та оживали легенди. Одну з них художник назвав «Цвіт папороті» (1962), де використав прийом гіперболізації. Судячи по цьому полотну, така міфологічна реальність могла стати своєрідним містком між його сучасною методологією та ще студентським періодом, позначеним впливами пізнього неосимволізму.

Емоційна сила творів 1960-х років підтверджують посилення динаміки в професійних зусиллях митця. Позначилось це і в способах малювання. У деяких творах автор якби «ліпить» постаті чи форми природи пастозними площинами, активізує колірні характеристики («Зона», «Моя родина», «Гладун»), в інших ще тонше нюансуючи світлоколірну градацію («Проспект Леніна у Львові», «Вікно», «Іграшки»). Гостріша реакція на довколишність стає прикметною для тогочасного малярства. Цю тенденцію можна пояснити і зовнішніми факторами, оскільки чимало його колег (Володимир Па-



Петро Грегорійчук. Місто Львів. Схід сонця. 1986. Полотно, олія

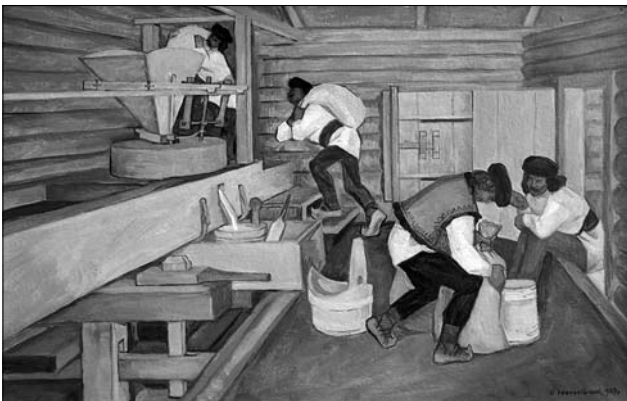
тик, Данило Довбошинський, Степан Коропчак, чи навіть старші від нього Роман і Маргіт Сельські) повертають малярству важливі якості експресії і певної пластичної свободи.

У той же час Петро Грегорійчук продовжив пошук великої теми, осмислюючи національну культуру в різних поетичних та історіософічних зрізах. Гуцульську тему розвиває мотивами сільського весілля («Народні музиканти») та народних переказів («Родина Довбуша»), звертається до епізоду біографії Івана Франка та Марка Черемшини («Побратими»), які зустрічалися в селі Криворівня. Характерно, що ці три твори намальовані у часовому проміжку між 1964 та 1967 роками в зовсім відмінних пластичних ключах, що підтверджує інтенсивний пошук автором відповідної методології. При цьому варто звернути увагу на те, що великі полотна з сюжетним наповненням були фрагментами значно ширшого кола тем, якими тоді жив автор. Розвиваючи ті чи інші тематично-сміслові лінії, художник експериментував у компонованні простіших зображальних мотивів, наділяючи їх зовсім іншими, аніж у картинах, формально-пластичними рисами. Його цікавила проблема відкритого простору, структура в укладах дерев, рослин, снопів на сільських полях тощо. Доволі часто він рисував абстрактні композиції, організовуючи в них зовсім інший, герметичний, асоціативний лад. Поза сумнівом, що саме завдячуючи такій «творчій кухні» відбувалися переміни в зовнішньому іміджі творчості П. Грегорійчука, дедалі помітнішого учасника виставок у Львові, Києві та інших містах.

На початку 1970-х років міняється палітра полотен Петра Грегорійчука. Поступово відмовляючись від локальних барв, мистець почав перебудовувати



Петро Грегорійчук. Стая. 1989. Картон, олія



Петро Грегорійчук. Млин. 1989. Картон, олія

цілу систему як світлоколірної, так і стилістичної програми своїх картин. Найбільше це проявилось на великих форматах, а точніше в тих творах, які готувалися до виставок. У цьому поворотному пункті мистецького шляху автора можна було вбачати внутрішню потребу здобути своє індивідуальне обличчя, відрізнити свої картини від творів своїх колег, які зверталися до схожих мотивів у пейзажах і не завжди виявляли у них свою емоційну ідентичність. Проблема формальних ознак «львівської школи живопису», яка досить активно обговорювалася на той час серед митців Львова, нерідко зводилась до визначення приналежності до того чи іншого фундатора. Такими, серед найавторитетніших у цій галузі мистецтва, вважалися Роман і Маргіт Сельські, Микола Федюк, Роман Турин, Вітольд Манастирський, Омелян Ліщинський, Олекса Шатківський, Григорій Смольський. Кожен привносив у сумарну формульність «школи» певні концептуальні риси, похідні від європейських академічних осередків (Краків, Варшава, Париж). Петро Грегорійчук за віком не особливо відставав від цієї групи, натомість за специфікою освіти він володів дещо іншою ком-

бінацією професійних засад. Поруч з іншими, ровесниками або трохи молодшими колегами (Сергієм Борейком, Данилом Довбошинським, Володимиром Патиком, Степаном Коропчаком та ін.) він уже тяжів до сучасніших завдань малярства, не бажаючи затримуватися в полі тяжіння таких живописних стратегій, як імпресіонізм, постімпресіонізм в їх запізнілих редакціях 1930-х років.

Не можна стверджувати, що саме такою була мотивація до концептуальних перемін, яких зазнав живопис П. Грегорійчука в той період. Від другої половини 1960-х років зростало його навантаження на громадській роботі. Він очолює живописну секцію Львівської організації Співки художників УРСР, бере участь у різних офіційних подіях, здійснює творчі поїздки до Москви та Праги. Очевидно, що це розширює його мистецький світогляд і спонукає до пошуку гостріших формально-образних ідей. До того ж художник бере участь в колективних роботах на різних об'єктах, проектуючи та виконуючи мозаїчні панно на автостанціях у Свіржі, Глинній Наварії Львівської області, в Луганській області, Ставропольському краї Російської Федерації, у Молдавії. В Криму, у Керчі, у співавторстві з молодим митцем Іваном Грабарем, виконує оформлення дитячого садка [1, с. 187].

Нові ліричні інтонації в картинах Петра Грегорійчука були інспіровані вже самим поживавленням як його громадянських обов'язків, так і родинного побуту. Донька художника згадує, що в такому стрімкому ритмі життя дедалі частіше можна було чути в його робітні чи вдома пісню у його виконанні. Тож не дивно, що і в самих творах простір ритмізується за якимись особливими екзистенційними «імпульсами», хоча й надалі в руслі осмисленої тематичної програми. В цьому ряді станкових картин вирізняється «Маланка» (1970) як рішучий крок до модернізації пластичної мови його станкового малярства. Тенденцією до «омолодження» можна назвати і два його портретні твори того ж року — «Іван Севера» і «Володимир Патик», які об'єднують гіперболізовано-синтетичний підхід до трактування образу конкретних осіб та середовища, що символічно репрезентувало їх особи.

Тим не менше, узагальнення форми не стало для митця стратегічною метою. Не задля вихолощення теми в розумінні реалістичної методології, а заради

гострішого поетично-смиислового «схоплення» суті тієї чи іншої ціннісної проблеми з загального ладу життя, Петро Грегорійчук продовжував розвивати свою індивідуальну формальну мову, творячи сповнені тонких відчуттів Львова полотна «Вулиця Руська», «Завулок Вірменський» (1970), а особливо «Проспект В. Леніна»<sup>9</sup> в різну пору року (вид з його творчої роботи). В цій осучасненій проекції дедалі частіше автор використовує фіолетову барву, градіюючи її в зближеній з сірими відтінками колірній палітрі.

Зіставляючи з малярськими творами рисунки П. Грегорійчука, можна підтвердити невинпадковість зазначених концептуальних перемін у його формальному мисленні. Деякі з рисунків 1970-х — початку 1980-х років були створені неначе молодим художником, який не має за собою жодного тягару стильових пошуків. Осібно серед них сприймаються абстрактні композиції, абсолютно вивільнені з-під ідейно-смиислового поля основних станкових творів. Немає сумнівів у тому, що і зрілий за досвідом художник не втомлювався «тренувати» своє композиційне мислення, ставлячи кожен раз перед собою оригінальну творчу задачу. Так же ж можна трактувати і численні студії оголеної натури, а також шаржі і оперативні пейзажні студії. В загальній структурі творчості Петра Никифоровича картини, етюди і рисунки сходилися в єдиній точці розвиненого авторського світогляду.

У 1980-х роках в емоційному ладі П. Грегорійчука з'являються нові інтонації. Гармонія родинно-побутового життя доволі часто визначала тематику його творів. Музичний світ, в який занурювалися доньки Марічка і Зоряна, знаходив оригінальні реакції в душі художника. Тематичний спектр його творів продовжував бути доволі широким, в нього поміщалися і Карпатські мотиви, і будова нафтопроводу «Уренгой — Ужгород», історичні події і постаті («Половецький воїн», «Данило Галицький», «Петро Дорошенко», «Григорій Сковорода», «Іван Франко та Ольга Хоружинська» та ін.), і численні закутки Львова. Пропорційно великою була група натюрмортів з квітами. Цей жанр для цього, завершального, періоду життя Петра Грегорійчука, виявився особливо розмаїтим на темпераментні пластичні рішення.

<sup>9</sup> Тепер — проспект Свободи.



Петро Грегорійчук. Музики. 1989. Картон, олія

Квіткові мотиви стали й певною психологічною адаптацією під час важкої хвороби, яка закралася саме в ці роки. Лілеї і жоржини, як і мотиви дорогого йому Львова, а також абстрактні композиції і «ню» в роки загострення захворювання стали певною платформою складної боротьби в собі за ствердження життя перед обличчям загрози. При нерівнозначності естетичного рівня творів П. Грегорійчука останніх трьох років життя (1988—1990) духовий і морально-ціннісний контекст авторського світовідчуття досягав метафізичної, трансцендентної цілісності. Напередодні відходу у Вічність мистець повертався до сокровених мотивів і тем, активізував колірну гаму, прагнучи насититися усім, що було для нього дорогим і в житті і в мистецтві...

1. Грегорійчук М. Життя для любові: Спогади про Батька / Марія Грегорійчук // Дзвін. — Львів, 2015. — Ч. 6. — Червень.
2. Діло. — Львів, 1939. — Ч. 2. — 3 січня.
3. Драган М. П'ята виставка Спілки Українських Образотворчих Мистців / Михайло Драган // Наші дні. — Львів, 1943. — Ч. 12. — Грудень.
4. З історії Львівської Спілки художників // Мистецькі студії. — Львів, 1993. — Ч. 2—3.
5. Каталог мистецької виставки. 1943. — Львів: Український Центральний Комітет; Спілка Праці Українських Образотворчих Мистців, 1943.
6. Обласна мистецька виставка живопису, скульптури, графіки: З нагоди ХХХ річниці Великої жовтневої соціалістичної революції (Каталог) / Спілка Радянських Художників України; Львівське обласне правління. — Львів, 1947.
7. Стебельський Б. Краківська Академія Мистецтв і українці / Богдан Стебельський // Стебельський Б. Ідеї і творчість: Збірник статей та есеїв. — Торонто: Канадське Наукове Товариство ім. Шевченка, 1991.



8. Szacho-Głuchowicz A. Pracownia malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego / A. Szacho-Głuchowicz // Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. 1904—1944 / Scenariusz wystawy, koncepcja katalogu Maryla Sitkowska. — Warszawa : Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012.
9. Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. 1904—1944 / Scenariusz wystawy, koncepcja katalogu Maryla Sitkowska. — Warszawa : Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012. — S. 467.

*Roman Yatsiv*

ETHNOCULTURAL KNOWN ARTISTIC  
PROCESSES PETRO GREGORIJCZUK  
(1914—1990)

The article deals with the life and creative path of the famous Ukrainian painter and the graphic Petro Gregoriichuk (1914—1990). Special attention is paid to the ethno-cultural sources of the inspiration of his paintings of different genres, from the period of formation of his outlook in his native Pokuttia, through the professional schools of Krakow and Warsaw, to the large-scale thematic cycles of the 1960—1980's, implemented in Lviv. Proceeding from the numerous ideological, aesthetic and psychological obstacles faced by the artist in the period of Soviet totalitarianism, an attempt is made to interpret the scientific interpretation of his great creative heritage. The figure of the artist is compared with other personalities of the history of Ukrainian fine arts of the middle-end of the XX century, in particular the representatives of the Ukrainian artistic circle «Spokii» in Warsaw and the artistic association «Zarevo» in Krakow (1920—1930's).

**Keywords:** Petro Gregoriichuk, fine arts, painting, graphics, modernism, ethnic culture, circle «Spokii», formalism, totalitarianism, artistic worldview, ideological and semantic field, structure of artistic image, moral and value context.

*Роман Яцив*

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ ЗНАМЯ  
ТВОРЧЕСКИХ УСИЛИЙ  
ПЕТРА ГРЕГОРИЙЧУКА (1914—1990)

Рассматривается жизненный и творческий путь известного украинского живописца и графика Петра Григорийчука (1914—1990). Специальное внимание обращается на этнокультурные источники инспираций его картин разных жанров, от периода формирования его мировоззрения на родном Покутье, через профессиональные школы Кракова и Варшавы, до масштабных тематических циклов 1960—1980-х гг., реализованных во Львове. Исходя из многочисленных идейно-эстетических и психологических преград, которые стояли перед художником в период советского тоталитаризма, осуществляется попытка научной интерпретации его большого творческого наследия. Его индивидуальность сопоставляется с другими персоналиями истории украинского изобразительного искусства середины-конца XX в., в частности репрезентантами Украинского художественного кружка «Спокий» в Варшаве и художественного объединения «Зарево» в Кракове (1920—1930-е гг.).

**Ключевые слова:** Петр Григорийчук, изобразительное искусство, живопись, графика, модернизм, этническая культура, художественный кружок «Спокий», формализм, тоталитаризм, художественное мировоззрение, идейно-смысловое поле, структура художественного образа, морально-ценностный контекст.