

ПЛАСТ, ОСВЯЧЕНИЙ БОКОТЕЄМ

Народилися Бокотеївські тарелі, як він каже: пласти, з радісного усвідомлення, що мистецькі шляхи — неторовані шляхи. Сьогодні, як до того вчора, сформувалося і утвердилося понятійне «бокотеївські пласти». Воно, це поняття, звичне у термінологічних межах, а також у вартісному вимірі, в мистецтвознавчих оцінках, музейних експозиційних відношеннях, з огляду на історію побутування пласта, який, пройшовши етап становлення, впевнено означив своє призначення. Пласт став часткою художнього скла, утвердивши його мистецькі пластично-зображальні якості. Через пласт розширилися уявлення про нові виражальні мотивації благородного матеріалу, про сфери його розкриття. З'явилася культура пласта — і раптом усі збагнули, щасливим зором спостерігаючи довкола: як тісно жилося досі у залюдненому просторі ужиткових декорованих уподобань, що ніби нагадували культуру «хрущовок» світського будівництва 60-х рр. ХХ ст. Для мене винахід пласта уподібнюється до висвітлення зображеного на плівці, де з виявників зринають зариси видимої візуальності, але зринають поволі, створюючи спершу контури «зринання» — від нечітких аморфних, стертих форм до двовимірної зони прикметності. На час, коли зронилися зерна майбутніх пластів, Бокотей, очевидно, тримав у пам'яті емпіричні знання, набуті ним у процесі освоєння керамічного мистецтва. Можливо, ця паралель доволі умовна, з площини уяви. Але паралелі проводяться, аби стверджувати істинне. Отже гіпотетично допускаємо: в пам'яті Бокотей зринули уявлення про косівську кераміку, Бахматюківські тарелі, про закарпатські, буковинські тарелі, про гуцульську іграшку із сиру... Але можна допустити інше, не менш похідне — присутність Шкрібляківського різьблення: могутню гілку мосяжництва в дерев'яному різьбленні, започатковану на гуцульсько-буковинських мистецьких левадах... Одне в цих паралелях-гіпотезах залишається життєствердним: Бокотей у склярстві надихнула могутня традиція народного мистецтва, до якого він, пам'ятаючи про сенс

модерних пошуків, ніколи не залишався байдужий... Отже, наприкінці сімдесятих і в перше п'ятиріччя вісімдесятих уже минулого століття зринуло-зродилося склярське лексичне поняття «пласт», двоєдине за колористично-пластичною суттю. Стверджуючи його становлення як доленосний фактор дальшої еволюції мистецької біографії Бокотея, приймаємо непересічне розуміння того, що пласт, вийшовши з декоративного гнізда, окреслив новітні, до того незнані обшири художнього скла, яке на дальшому етапі виключило роль і детермінацію образотворчої утилітарності. Природою мистецького мислення, а відтак призначення бокотеївський пласт, зроджений у гуті, був наставлений на модерні межі емоційної образності, що прив'язувалися до технологічних і формально-конструкторських новацій. Бокотеївський пласт вивільнював делікатну душу скла від рамки ужитковості, що було спричинене вищою культурою мистецького спрямування ідеї, форми і в першу чергу зрослим ступенем професійного досвіду. Бокотей зродив, підніс ідею на вищий щабель скляного пласта. То із природи закономірної необхідності. У пласті практичний досвід перекреслив існуючі уявлення про розвиток гутного скла. Масштабом логічних експериментів, ниточкою інтуїтивного талановитого передчуття, можливо, передбаченням еволюції пластики мистецького скла Бокотей витворив емоційний, зрослий на крилах фантазії продукт, де органічно поєдналися верховинні сили колористичного малярського письма, так званого кольоропису і мелодика пластики.

Що таке Бокотеївський мистецький пласт? У чому його зваблива смага? Що в ньому затаєне, гадаємо далі, щось із порожнин Архипенкової пластики початку ХХ ст.? Чи у плінні модерних пошуків Ковжуна, Бутовича? Чому він явив контрастну, якщо не опонуючи, до ужиткової функції естетизуючу ідею «краси для краси»? Не можна про пласт міркувати як про запропонований утилітарними смаками об'єкт, що був зроджений логікою консумпції. Не можна — і це є гріх тривожити думку в цьому напрямі, — пристосовувати пласт, — ніби пласт — сформований культурою консумпції (хоча він служить окрасою будь-якого інтер'єру — музейного, палацового чи помешкання). Він, пласт, вимагає одного — не закомплексованого «реалістичним досвідом» сприйняття, живого злету уяви, коли небо, як у картинах Ван Гога стає жовтим, а «крик» Мунка перелітає зухвало через штахети філістерської байдужості. Пласт виховує образну пам'ять, і тоді палітра Поллока так само, як сільські святі Бойчука дають таке тлумачення образного розвитку, що пласт шляхом асоціативних співставлень наближається до них — Поллока, Бойчука, будь-кого іншого з тих ... Бокотей стає, в моїх уявленнях, поруч з пекучими скульптурами Пінзеля або скорочує відстань, що відділяє його від сосон Труша чи портретів Шептицького, що були намальовані Новаківським, або, додамо собі радості для

нових співставлень, можна ставити знак рівності між «Сосою» Труша і пластом Бокотейя... варто поставити їх поруч в експозиційній залі. Ще є матеріальний, технологічний фокус, вкотре зринає питання: що є Бокотейський, народжений у львівській гуті пласт? Яке тлумачення його фізичної субстанції — сотворення красивого, в ім'я краси? Чи занурюючись у фізично-матеріальну конкретизацію: імпровізація, спонукана звабою технології?...

Що є пласт у діагональному перетині 50–60-ти сантиметрова скляна тарілка — це є пласт, щось на зразок етимологічного, в народному надзвичайно виразному узвичаєнні, терміна «паляниця». Круглою є паляниця — круглим є скляний пласт. Округлими у візуальних вимірах є сонце, сонях, колесо із зведеними до ідеального гатунку формами. Бокотейський пласт нагадує сонце, сонях, колесо воза — асоціативність, метафорика увиразнюються настроєм, почуттям, смаковими якостями. Скажімо, запах іще теплої з «братрури» паляниці, що не покидає мене з дитинства, — щось на кшталт нектару. Бокотейські пласти зберігають і собі і несуть «візуальний нектар», дарують зорову насолоду, бо для них константною є зорова пам'ять, натуралізація оптичного спектра.

Життя мистця-скляра в гуті біля печі... Життя це тривожно-бентежне, у потоках думок, бо піч вередлива: то одного разу приголубить, то іншого жорстким язиком полум'я лизне-обпече долоню (на моє запитальне про пухирці на пальцях: «Що це?» — Бокотейський виважений усміх: «Пусте... облік пальці ввечері...»). Я витворюю у пам'яті такий стандартний мент неповторності — художник сам на сам біля горловини з думками про пласт: зосереджений, спокійний як завжди — це Бокотей. Але ні, бо сходяться до купи Бокотейські думки стрілами — й тоді зринає трем мистецького неспокою, що огортає процес творення... То правда, художник — не належить собі, а творчості.

Перший пласт, увиразнений лінією свіжої мистецької ідеї, що мала протягнутися далі крізь десятиріччя, був народжений гутюю 1979 р. Той перший — як і наступні, що пішли один за одним, зродилися з технологічного експерименту: вчувався у пошуках Бокотейський гарт випробування характеру, чоловічої завзятості, наставляння на діапазон вражальності художнього скла.

І перша, і наступні тарелі були меншими в діаметрі — якихось 35–40 см. Він, можна сказати, омріяв її створити, цю першу тарілку, що набуде озвучення згодом, через кілька років, як пласт. Він йшов до культури пласта, експериментуючи з матеріалом, а також кольором. І мав бути лише поштовх, аби зродити мить творення. Перед ним якраз лежала японська гравюра — класичний панорамний краєвид: зображення дуги з коровою на пасовиську, місточок, дерева, небеса... Гравюра заворожувала ритмами ліній, плям, що налаштовували на розмірене тривале споглядання... Бентежно стриміла Бокотейська думка:

як передати цей спокій в іншому матеріалі, у склі, як відтворити малюнок, як зберегти дух Вічного, що узвичаєний в культурі далекого Орієнту?

Що були запитання, то були потреби шукати і знайти відповідь. Ідея пласта полонила уяву — то нагадувало спалах блискавиці. Лише піч могла розповісти, як народжувалася перша тарілка, і, при бажанні — Іван Мацієвський: були підходи, спроби, начерки на папері, рішення, яких не сприймала сама піч: спротив скла, як спротив криги у фарватері ріки напровесні... То тепер, через тисячі пластів — через коловоріт літ і з ними — коловоріт досвіду видно, що основа пласта прозора, а малюнок робиться ізсередини. Тоді, на самому початку, аби створити, скажімо, образ, передати на площині скла малюнок корови на пасовиську, вирізував її перед тим із іншого шматка скла і приклеював до банки, щоб опустити далі в шихту... Малював на банці керамічними спеціальними фарбами, що мали властивість плавитися, а не вигоряти при температурі 1100 градусів. Тоді з експерименту народжувалася вивернута форма пласта. Її сприйняли, вивернуту — то був рівень «того» найпершого сприйняття, яке витворило уявлення про конкретну форму і кольори, що фіксувалися на банці. Тоді бралося прозоре скло, а малюнок наносився на зовнішню поверхню.

Перші пласти були позначені впливом японської гравюри і мали імпресійний характер, але не виключали при тому оповідності. Вербальна націленість програмної композиції, виявляючи імпресіоністичний колоризм, оприлюднювала її тематичну діагональ. Тоді для художника це було головним. Врешті-решт через сюжетну тканину пласта він вимощував ряд ціннісних у змістовому ключі сполук. Не йшлося про загравання із смаком публіки — меншою мірою це його обходило. Адже відчував сенсорні якості скла, його причаєну образність і глибинно ліричну потугу, як рівно ж поетику природніх форм. Він доходив до усвідомлення, що образно-емоційна домінанта скла прихована в за капелках шихти, слід шукати впевненіше того ключика... Як людина, що з дитинства грала на інструментах, він домагався точних тональних відношень барв. А щоби урізноманітнити, збагатити колористику, придумав складні у барвах невеличкі пласти шириною до 10 см, які прикладав до гарячої банки... І коли «малював» на склі пташки і їх гніздечка, свійські тварини, воду, небеса, місяць, дерева, хатки, трави, портрети національних героїв, розумів, прецінь, що то є час сюжетної «експансії» пласта. Вербальна наративність часами докучала, але відчував: мусить перечекати, не можна поспішати, ще той час нефігуративу не настав... Врешті, була своя нота ліризму у мотивах, які тоді так сподобалися усім на пластах. Було приємно оглядати: кругляк пурпурового сонця, а внизу, у сегменті кола — хатка з тином, квітник або контрастові у барві перетини штахетника... Водночас допитливим природнім розумом дійшов, що кольорове скло залежне від суміші оксидів металів, а далі інтуїтивно

почав додатково розширювати палітру барв за допомогою сірки, селену, тоді в хвилину якоїсь радості чи розпуки, смутку чи захвату ковток смачної львівської кави додав відваги — художнє скло чекає нових експериментів, воно вимагає від нього того стану знеособлення, коли творець і твориво є нероз'єднані. Воно уже готове, здогадувався, явити свою творчу мистецьку якість, яскраву змістову наповненість, готове стати його, Бокотейвським, рідним склом. Й мав, траплялося в щасливі дні, відкрите передчуття, що затаєні у склі незагнудані сили прагнуть відкритися у власній своїй з'яві, чистоті і унаявнити неторкану красу.

З експериментами у Бокотея ладилося, і, відчуваючи його хист до пошуків нового, готовність звідувати незаймані береги новітніх технологій, Художній фонд всесоюзної спілки художників заохочував його, уже на початок 80-го року ХХ ст. знаного мистця, ба, підтримував у таких починаннях: шукайте і пробуйте, тримайтесь і не втрачайте віри, чекаємо результату.

У перерві між тим, що складало початок пошуку і його реалізацією, випадала нагода, вирушав у мандри в рідні сторони до Чинадієво, де мешкали батьки (батькові, який повернувся із заслання, дозволили працювати столяром — і не більше), де завше з нетерпінням чекала брата рідна сестра Маріца. Й коли сідали вдома за святошний стіл, втишувалися пристрасті, вгамовувалися почуття й ставало по-родинному затишно, Маріца сідала за старосвітську фісгармонію; тоді хата переполнювалася музикою й співами, тоді усі ближче горнулися одне до одного, більше любили одне одного, і спокійна врівноважена мама в такі години бралася за вишивання. Або зіскакуючи, поспішала до сіней і вносила синові Андрієві: се скуштуй, те звідай... Ці зустрічі з дорогими для нього людьми були потрібні, як ковток свіжої води з домашньої криниці, додавали ясності у життєвих прагненнях. Отож, спостерігав з поїзда: ліси, замані веселками барв, квіти на левадах, мінливі кольори потічків, валування хмар на вершинах гір, де розгулювали вітри, — усе вбирало око, запам'ятовувало, тішилося видами нечуваної краси, вбирало око усе це для його мистецької пам'яті, тому що милувався раєм карпатської природи, а думав на правду про пласти... З отих думок зродилася ідея нової технології, що об'єднувала механічні дії і використання декоративних елементів, розкривала таку ситуацію застигання гарячого скла, коли малюнок разом з прозорим матеріалом скловолокна, витягувався, немовби стікаючи долів. То було справжнісіньке відкриття, аж перехоплювало віддих. Він раптом з усім смаком справжнього мистця побачив, що ритми барв у композиції пласта чергуються, не затихають, повторюються, і, зроджені візуальним рухом, як на площинах Вазареллі, мерехтять, немовби вібрують лінії, контури, зливаючись з декором плям. Він побачив іще: зав'язана у ритмі площина пласта нагадує орнаментальне коло, в якому барви,

відштовхуючись, напливаючи одна на одну і спливаючи від центра до берегів кола, ці барви перебувають у нестихаючому русі, немовби тремтять, як зорі на ясному нічному небі. Він витягував один за одним випалені в опічку пласти, повторюючи в нових композиціях засади технологічного способу, де механічні і декоративні засоби зберігали стан взаємоузгіднення. Й щоразу прискіпливо дошукуючись власних прогалин, узгіднював емоційний трем творчого чекання й розсудливу медитативність: барви, що спливали з цапфи по товщі майбутнього пласта, нагадували невимушеним рухом свіже стікання водяних фарб. Бокотей уже не мав сумніву — це його творча знахідка, і цей спосіб розписування скла він назвав ефектом акварелей з розмивками, в аналогічних інших тлумаченнях: текучими фарбами, акварельною текучістю, ефектом текучих фарб — усе це не міняло суті.

Техніка, в якій були створені п'ять пластів 1981-го р., виявила обдарування майстра-мистця, що забезпечувало уявлення про високі досягнення Бокотей в царині художнього скла. На той час, використавши продукт акварельної текучості, що її забезпечувала скляна нитка цапфи, талановитий художник — і це відповідало уявленням про талант як унікальний спосіб реалізації образно-мистецьких констант — розкрив якості скла, передбачені за задумом, але несподівані у висліді. Асоціація з розмивками аквареллю точно відповідала характеру декору, його готовності організувати простір мистецької тарелі і, в першу чергу, створювати вражаючу мелодику образного звучання.

Гута водночас жила в постійному творчому стані, підтримуючи дух мистецького запалу. Подібну атмосферу можна відчуті на будь-якому з мистецьких пленерів України, до яких вже з початку 80-х рр. долучився Бокотей, аби своєю присутністю підняти атмосферу змагання, неспокою, творчих задумок. Репутація львівської гуди не викликала сумніву, а статус професійного вишколу колективу був достатньо високий, якщо не найкращий у східно-європейському територіальному вимірі. Бокотей в цей час розпочав досліди з венеційською ниткою, але в способі цілковито відмінному від аналогічних експериментів, які здійснював тоді Мечислав Павловський. Бокотей спровокував моду на венеційську нитку. Художнє скло отримало багате орнаментальне забарвлення, що виявилось у виставкових презентаціях львівської мистецької продукції. Пласти Бокотей з використанням венеційської нитки підтвердили високий професіоналізм художньої обробки. Було таке враження, що замкнуте контуром коло тарелі акцентує рух, заданий їй від першого поштовху, і той рух набував обертів, вияскравлюючи ритми діагональних лопаток, як у колесі водяного млина, розкрученого потоками води. Кілька такого роду тарілок потрапило до Москви на виставку, де їм дали належну оцінку, в серйозній тональності стверджуючи оп-артівський ефект венеційської нитки Бокотей у площині пласта.

Цей період можна назвати перехідним періодом, коли форма твору в ході експерименту мінялася з вивернутого стану, набуваючи через нашарування прозорих кольорів іншу конфігурацію — спрямування до середини, в глибину «ядра» композиції. Рисунок барви в такий спосіб був скерований всередині. Пласти з венеційською ниткою якраз мали змогу оцінити москвичі. Справді з прозорої основи скла веселою злітали, набуваючи обертів, кольорові струмені. Конттури стримували динаміку обертів по краю, й тоді рух барв, локалізований простором пласта, розгортаючи швидкість, спрямовував себе від центру композиції по площині кола. Задана програма «дитячого калейдоскопа» увиразнила і розкрила через барви масштабність внутрішнього простору скла... Бокотеївський варіант національного варіанту оп-арту.

Пошуки тривали — конструкторські, технологічні, колористичні. Поруч з експериментами в царині пласта, велися одночасно або з інтервалами інтенсивні пошуки, що забезпечили освоєння внутрішнього простору скла (внутрішні спіралі, так звані склоскопи, об'єкти в просторі, індивідуальні). Бокотей не заспокоївся, бо роздуми про різні способи видування, про лите скло і значення матування, про способи застосування важких металів, — ті роздуми про потребу вдосконалення технічних способів організації художнього скла певною мірою заповнювали половину його духовних потреб. Він привчив себе: художник скла і конструктор, і технолог, пошукач і винахідник, а почасти раціоналізатор. Адже мріяв, хотів, психологічно налаштовувався на індивідуальний «реверс» авторських уподобань. У душі, кольорових снах, таких самих кольорових мріях спізнавав реалії, свій внутрішній світ крізь барви, зором схоплював те, що іншим не судилося бачити. Він був мистцем, зродженим на барвах карпатської весни, літа, осені, зими, змалку смакував кольори і бачив їх живописцем. В якісь періоди раннього життя мріялося: має готувати себе до професійного живопису. Малював етюди у карпатських сторонах, щасливий, думав: хто має призначення... здавалося: доля. Мріялося-мріялося... І хто з нас не мріяв у ті роки, що уже за обр'ями — капітани, магелани, надсони, труші, дядченки?... Хотілося малювати Бокотееві, малював — але доля розпорядилася, доля обхитрила його: судилося малювати на склі, «говорити» із склом про живопис, у склі малювати, склом малювати, творити через скло живопис... Отже, допускаємо ще одну дефініцію для доповнення думки про впливи на мистця карпатських кераміки, різьблення — додаємо ще один важливий штрих: пласт Бокотей «генетично» має закорінення в колористиці, яка є духовною субстанцією малярства.

Пласт — породження малярства, але в склі оте малярство.

Пласт є хрестовина малярства у склі.

Пласт — безкінечтя того зоряного шляху, що вів, веде і вестиме нас усіх сущих, що шукають себе у колористиці.

Бокотеївські пласти, що народилися з живопису на склі, несли мудрість, досвід модерного мистецького мислення, мудрість малярського мислення, що його започаткували надіраціональні Ван Гог і Гоген, і той, хто повернув малярські уявлення з ніг на голову — Зевс модерну Сезанн має заспокоєння у живописному склі — пластах Андрія Бокотея.

Пласт є уречевлена «лугова квітка» на склі.

Пласт є маревом, мрією, поезією кольорових снів Андрія Бокотея («у пласті тобі немає рівних», — із слів Надзвичайного і Повноважного Посла України в Угорщині Дмитра Ткача).

Ось тепер, у цьому місці дозволю собі на образне власне тлумачення: пласти Бокотея — це моя Україна, її безкінечня на одному відліку людського в житті дихання «від» і «донині». Ось така велика моя людська радість, що є пласти і я від них трішечки недалеко, а в моїй уявленості — то я з цими пластами, то я «генетично» сходить цією мистецькою стежечкою, ковтаючи усміх взаємної радості...

Отже, пласти виявили можливості безкінечного входження, що є «радістю Тіціана», «мукою Караваджо», що є надбезкінечням модерну ХХ ст., що є зустріччю з моїми колегами у львівських кав'ярнях, одеському «Гамбрінусі», на полтавських хуторах, на київському Андріївському узвозі, у бесідах із Золлі Мичкою в угорському готелі «Делібаб» (половецька баба. — О. Ф.) з його інтелегентним господарем Ласло Гупуці, залюбленим у пласти (підтвердження тому — щорічні мистецькі угорські, українські пленери — браво!), на тому, як Чебикін любить, щасливий син, свою маму, — ці пласти Бокотея на моїх безсонно-безкінечних спітканнях з білим аркушем паперу і просвітленості від зустрічей з молодим студентським поколінням другої половини ХХ — початку ХХІ століть!!!

Відступ перший ліричний: молитва художника-скляра у гуті

«Цаффо — моя коштовна перло, у тобі відсвіт усіх кольорів землі і неба, у тобі присмак найсолодших солодощів, у тобі цвітіння пахучих цвітів... У тобі, моя цаффо, громовиння гromу і спокій досвітньої тиші, ніжний голос солов'їний, туркотіння голубине. Ти є суцзя, цаффо, у моїх барвах, що розцвітають на небі скла.

Ти, цаффо, — моя досконала палітра від теплих до холодних відтінків, у грі чистоти від сніжного білого, через мідний купорос, до мармурово білого, від кришталевої прозорості до кольору нічного беззоряного неба.

Ти, цаффо, є нектар на бджолиних крилах, у солодощі твоїх барв є кольори веселки — то є палітра моїх склаоакварелей, що виграють прозорими вогнями на сонячному світлі і приглушеними тонами затихаючої мелодії

стишують звучання тону на тлі вечорового присмерку, або ж при миготінні свічок змахують крильцями густої бурячкової або ніжного ультрамарину, поміж якими польовою стежкою в'ється, немовби серед волошок венеційська нитка.

Ти, цапфо, додаєш струнам скла таємничу кольоромелодію і ти є — початок праці, і ти є найвищий осяг її на трубіці майстра, з якою зріднена, побрана. Від тебе, цапфо, започатковується танок скла, бо в його жилах і твоя кров, і твоя сила. Зваблюєш красою почуття, ведеш манливо за собою до нових форм і просторів, кличеш йти і не зупинятись, даєш снагу і додаєш віру, слабких робиш сильними, а сильних — мужніми».

Цапфа — душа кольоропису на склі. У спеціальних горшках цапфу плавлять, щоби одержати потрібний тон, стверджувати на «банці» спокуси у кольорах. Скло повинно зайнятися вогнем барви, що палахкотить у душі майстра, опромінитися й розцвісти має скло, зайняте жаром цапфи, як розцвітає після бутона пелюстками червіні куц китайської троянди.

Свою працю, свій робочий день у гуті кожен мистець, а з ними кожний майстер починає з набору палітри цапф. Уже в уяві, в голові, у кольорі форми цей день творіння, що таять скельця цапф, а потім у процесі скловарення зроджують жадану барву, дають у «банці» потрібний тон, який до того був задуманий й омріяний, був «уже в уяві», в душі.

Визнання поспішало до Бокотєя семимильними кроками: його твори шанували, пласти супроводжував успіх, і не один палкий прихильник мистецтва мріяв прикрасити творами художника свою оселю. Звичайно, приходили за прошення до участі у виставках. Звичайно, була щаслива мить насолоди, коли прийшла звістка взяти участь у колективній презентації москвичів Фідаїла Ібрагімова, його дружини Любові Савельєвої й лєнінградця Олександра Іванова. Усі вони, ровесники, були побратимами по духу й керувалися засадами, які на час 1980-го р. Л. Савельєва висловила в імперативній, з молодіжним запалом формі: «Скло — це надзвичайний матеріал, що його я сприймаю як духовний простір, який можна створити, перейнявши його поглядом і почуттям, в котре можна заглиблюватися до безкінечності.» Й ось ці її чесні слова — оспівдення щирості мистця. Сміємо переконувати кожного, — думки, які Савельєва пронесла як високий профі через колиску наступних десятиліть: «І хіба має значення для художника, в якому він матеріалі працює. Якщо він несе ясність і чистоту духу, якщо він щирий і правдивий у своїх почуттях, він повинен спромогтися підкорити матеріал — чи це полотно, мармур, аркуш білого паперу, скло, кераміка чи метал, — і змогти висловити, донести до глядача ту гармонію, яка живе в його душі» [1].

Савельєва та її чоловік Ібрагімов донесли до наших днів уявлення, що можна заглиблюватися до безкінечності у мистецтві — то їх кредо, як і ціль побратимів склярів із Львова, в першу чергу, А. Бокотей, було пронесено ними із найсвятішим слугуванням через чверть століття — відстань в історичному просторі мистецтва немала!

Й як доповнює простір щирого молитовного зізнання Савельєвої волевтливий настрої її чоловіка Фідаїла Ібрагімова, уже на середину 80-х рр. ХХ ст. лідера у мистецтві скла: «І вже з перших студентських курсів, наші вчителі — художники, які працювали багато років із склом — В. Статун, Г. Антонова та Б. Смирнов активно сприяли нашому входженню до творчого життя художників скла.» І далі, прислухаючись до тональності мовленого Ібрагімовим, дозволю собі підсумувати, що чесність у мистецтві є запорукою входження у великий мистецький процес, що з'єднує однодумців — славетних Дон Кіхотів, які не визнають перепон: «Ми відвідували художні ради, що тоді проходили у Віалегромі, їздили на заводи, ходили на виставки, в музеї, де часто працювали в запасниках, і найголовніше спілкувалися з художниками. Ми захоплювалися тією атмосферою творчого піднесення, що панувала в ті роки у світі художнього скла. Це були роки нового розуміння скла, його очищення й пошуки нових форм і пошуки нового образного змісту» [2].

...Через багато років, перебуваючи в Дебрецені на пленері, що їх з року в рік організовує у Гойдусобосло невтомний «угорський Воляр», залюблений в мистецтво Ласло Гупуці, Бокотей звідав галерею модерного мистецтва. Проходили з дружиною Орисею унікально модерними залами, де на трьох поверхах була зібрана мистецька класична «сметанка» Угорщини, де прихильно зустрінуті твори майстрів найвищої проби (А. Меднянський, І. Нодь, Т. К. Чонтварі, Ю. Ріпл-Ронай, Д. Деркович, А. Моголи-Надь, Ю. Егрі, Ю. Коста, Ю. Поста, Б. Цобер) закликали нас до мистецького діалогу на тему мистецької автентичності... Майстри минулого, сучасні адоратори трансмодерності вели нас до діалогу. Раптом Бокотей зупинився біля трьох композицій, що, трансформуючи Гоголя, скажемо, були в пліні відтворення старосвітського життя. Справді, це його двоюрідна бабуся Ержибет (Єлизавета) Васько! І вона була художницею, приятелькою славетного Яна Барчаї! Ось де ці, бокотейські корені, нічого немає випадкового.

Й цього самого дня, оглядаючи в іншому музеї шляхетного Дері знаменитий триптих М. Мункачі «Христос перед Пілатом» (1881), «Голгофа» (1884) і «Ессе Ното!» (1896), Бокотей торкнувся теми, що повертає його пам'ять до днів тих, віддалених споминами про львівську славетну гуту, днів народження і розвитку українського пласта із скла:

– Нічого в цьому спрямуванні не є випадкове, бо, якщо говорити конкретно про мої пласти, то треба сприйняти уявлення на лініях цього розвитку

— через формування, вдосконалення і досконалість. Але в творчості лінії не завжди співпадають, бо досконалість першого етапу розвитку може поступитися місцем хвилям спаду і сумнівів. У мистецтві прикладів такої диспропорції знайдемо немало... У Мункачі, бачимо, якраз йшов розвиток: від масштабного «Христа перед Пілатом» через масштабну за майстерним виконанням «Гологофу» до слабшого, прикінцевого на витку життя видатного майстра «Ессе Номо!»... Це означає для мене: Міхаель Мункачі — національного закрою майстер, що порівняний до своєї доби постатям Матейка чи Рєпіна. Я, моє покоління, усі ми вчилися надолужувати у мистецтві, наздоганяти самих себе або через мистецький досвід ХХ ст. Заходу і наших на дні нашої молодості заборонених українських мистців, того самого Архипенка чи Гординського... Своїми пластами я хотів довести, що маю право переймати цей досвід і, навчений, скажімо, знаннями того самого Бориса Смирнова, або світоглядною мудрістю мого колеги ровесника з Львівської національної академії мистецтв Ласло Пушкаша (він на відділі текстилю, а я — кераміки), творив ці пласти, вдосконалюючи їх. Пласт підтвердив масштабність кольоропису у склі. Я розвивав ідею спершу через малі пласти, які розігрівав до температури 600 С і прикріплював далі до банки. Це була важка трудомістка праця, це була каторжна праця. Я виявляв колористику в малому пласті, і ця живописна маса залишалася незмінною в процесі, допоки банка, далі нагріваючись, не розросталася до межі, що дозволяла їй поступово змінюватись у великий в діаметрі пласт [3].

Зробимо невеличку цезуру і внесемо корективу: творча дорога Андрія Бокотея й Ласло Пушкаша перехрещується впродовж багатьох десятиліть після навчання у вузі. Уже пізніше Пушкаш висвятився на священника, відправляв у греко-католицькій церкві, переїхавши на постійне місце проживання до Будапешта. Але не переставав творити, пройнявшись живописом, малював і виставлявся часто в Угорщині і незалежній Україні, в рідному йому Ужгороді і не менш рідному Львові... А в Кракові оформив мозаїкою каплицю, й ця праця принесла йому ще одне міжнародне визнання... Траплялася нагода і поспішав до Львова до свого «цімбора» Бокотея на його чергову виставку. Мали про що говорити! Як і їх батьки, що разом вчилися у духовній семінарії, де Андрія Бокотея батько навчав Пушкашевого батька, угорця за походженням, української мови... А потім їх батьків заслали багаторічною дорогою каторги на заслання, й обидва вони, в Джезкагані, працюючи як в'язні за релігійними переконаннями на мідних рудниках, молилися Богові, аби скріплював їх у слугуванні греко-католицькій церкві... Сім років молилися на каторзі, але не відступили від релігійних принципів, були такими твердими у характері, якими вивчила їх рідна церква...

Ласло Пушкаш і Андрій Бокотей — це окрема красива розповідь про чоловіче побратимство і самоповагу, що її зверхує кожен, хто плекає у своєму серці любов до мистецтва... З тих незабутніх студентських років однокурсниками Бокотея донині вважають себе Ласло Пушкаш із Будапешта, Любомир Медвідь, Олег Мінько зі Львова, В'ячеслав Приходько з Ужгорода. До цієї самої когорти належав киянин Володимир Федько — безкомпромісно чесний, щирий патріот і художник-монументаліст високого мистецького гарту, який свого часу разом з Григорієм Коренем оформив, як виявилось згодом, одну з кращих в Києві станцій метро «Золоті ворота»... Незабутній Григорій Корін, і ось з листопада 2006 р. — незабутній Володимир Федько впертою наполегливою боротьбою, силою волі відстоювали свій проект станції: його довго не затверджували, дорікаючи авторам націоналістичні збочення за те, що у медальйонах вони помістили і не хотіли знімати з проекту київських князів... Володимир Федько завжди з теплими почуттями згадував Андрія Бокотея, Ласло Пушкаша. Чи не є це знаком морального сходження до найвищих принципів чоловічого характеру, що виявляє побратимство?! Визнання до кожного з мистців названих, розуміння, що вони є цвітом свого покоління, зродило оце їх побратимство. Бо воно вело усіх через самопосвяту слугування мистецтву. Визнання до Бокотея прозвеніло дзвоником творчого успіху з Ленінграда, де він експонував пласти з орнаментуванням венеційською ниткою й об'ємно-просторові композиції. Прийшло визнання не лише для нього одного, а для групи новаторів, що поставили своєю метою практику художнього скла у гуті ввести у мистецьку свідомість загалу. Ім'я Бокотея виділив тоді відомий на той час мистецтвознавець Г. Островський, передбачаючи, що пошук є гранню постійного творчого стану мистця (як писав, виникають нові роботи, що суттєво розширюють діапазон образних, в тому числі кольорових рішень [4]).

У Ленінграді ім'я Бокотея, виразну мову його творів віднесли до інноваційного лексику (за Г. Островським, для його скла властиві «тонкий задушевний ліризм і драматичні колізії сучасного світовідчуття»), бо вже не було сумніву, що в сузір'ї мистецької галактики з'явився, як вважали, «цікавий художник», він демонструє «талановите мистецтво і заповідає великий й чистий світ художнього скла».

Потім прийшла черга, буквально через три роки, до участі у виставці Московської організації спілки художників Російської Федеративної Республіки і до запрошення у всеросійському музеї декоративно-прикладного і народного мистецтва. На п'єдесталі мистецького лідерства опинилися А. Бокотей, Ф. Ібрагімов, О. Іванов, Г. Іванова, Л. Савельєва, Ф. Черняк, — усіх їх вдумлива лінза апарата зафіксувала на заводі художнього скла: такими вони тоді були — молоді, усміхнені, з далеким прицілом до майбутньої сивини і сла-

ви. Як і попередня московська, експозиція 1987-го р. мала прицільну назву «Скло. Образ. Простір», що підсумовувала інтелектуальні досягнення в галузі скла, закриваючи межу утилітарності і підкреслюючи перехід до вирішення образно виразно пластичних, нерідко складних технологічно і конструктивно завдань. Автор каталогу Н. Николаєва, розглянувши творчість кожного з експонентів, дала при тому належні оцінки мистецьким творам львів'янина: «А. Бокотей, який на минулій виставці показав твори, суть яких будувалася на енергійній вітальності внутрішнього простору («Народження матерії», «Чумацький шлях»). Він веде далі цю лінію, здійснюючи численні досліди з введенням додаткових матеріалів і використанням нових методів декору. Передусім у відмові від «посудних» форм та образотворчості він бачив шлях до максимального виявлення можливостей гутного скла і використання традиційних прийомів для одержання якісно нового результату» [5].

Подібні реляції були віднесені на адресу Франца Черняка: а) джерело інспірації мистця — традиції українського скла; б) створення образної концепції твору («зберігаючи органічність форми, що є властивою для гутного скла, він скеровував зусилля на пошук індивідуальної виразності кожного об'єкта» [6], — за судженням Н. Николаєвої).

Московська виставка підсумувала певну результативність львівської гуті, головним представником якої виступав Андрій Бокотей! По-перше, майстри демонстрували ступінь віртуозності; по-друге, матеріал таїв у глибинах великі пластичні і кольорові можливості; далі — скерували розвиток уяви майстрів до нових технологій, в ім'я пункту другого ці нові технології мали вплив на збагачення образності творів. Йшлося про нову метафорику, символіку: асоціативність художнього скла, глибоке проникнення в його природні властивості, здатність перетворення з розплавленої маси в застиглу вулканічного характеру лаву, у яскравий геометричний кристал, що зберігав симетрію внутрішньої атомної структури. Змінене різницею температур скло зберігало внутрішню органічну субстанцію, де ясно віддзеркалювався ритм почуттів, де зберігалася стихія кольорових, в акварельному сприйнятті напливів і де складні кольорові тони та півтони поєднувалися з матовою поверхнею форми, що, визначенням Н. Николаєвої, «фіксує зовнішню оболонку форми, а це, в свою чергу, забезпечує їй» масивність і матеріальність...

Отже, виставки, до участі в яких запрошували Бокотей, вирізняли індивідуальну оригінальну манеру його творчості, що засвідчувала входження в новий етап ставлення до художнього скла. Його пласти мали експериментальний характер. До середини 80-х рр. пласти мистця, що зображували краєвиди і тваринний та рослинний світ, робилися з «вкрапленнями» до нагрітої банки сюжетного вирізаного у склі мотиву, наприклад, сови над гніздом, чаплі, пінгвіна,

коня на пасовиську і т. д. Він мав радість від поєднання малюнка з кольором, тому лінія органічно впліталася в палітру пласта. Цій чіткій, плинній лінії приділяв увагу, бо вона мала здатність «жити» у площині пласта.

Якогось там дня побачив дитячий малюнок свого сина Андрія — кінч на гористій стежці серед скель, а над пустельним краєвидом кругляк місяця... Подумалося: перенесу це зображення в пласт, і ще не встигла думка добігти до кінця, а вже мудрував-сидів над цапфою і почав врешті переносити малюнок сина... Цей пласт з «авторством» Андрія особливо дорогий для художника і як пам'ять, і як наука, аби фарба не «закипала», не чорніла, не кропилася в буль-башки.

Сюжет з совою над гніздом і золотом місяця на тлі глибокого кобальту, де поєднувалися техніка вільного малюнка і техніка «вкраплення» (то був перед-хідний етап на шляху до вільної легкої, прозорої детермінації матеріалу) під-тверджував вартість наполегливих пошуків і творчого експерименту. Пласт з совою, що висвічувала білою плямою з різьком місяця в глибині неба (де мала вчуватися лінійна перспектива, але насправді її не було, бо спрощеність сюжет-ної канви звелася до умовності первісного наскельного малюнка) — той пласт з простими, але вдалимими силуетами, що об'єднували форму, немовби передвіщав народження творчої весни — розкутої, безстрашно у злеті думки, емоційної, поривної з входженням у незвідане — Бокотейвської весни, що цементувала «проривання» сучасної образності й органічне засвоєння великих традицій ми-нулого, що стало надбанням мистецтва. Це був його шлях — кроки у невідоме!

...На одному з чорнових шкіців, де малюнок доповнено записами, для пам'яті, читаємо: «розпис грушею з медичною голкою від шприца», а на самому ескізі зображено малюнок з краєвидом — куля навпіл розділена лінією обр'ю. Деревя з пташиними гніздами, що в перспективі «ростуть» з першої півкулі, зайняли до самої гори простір другої половини. Й поруч з цим шкіцом — ще одні роздуми над сюжетом: «розпис пульверизатором. Розтерти приблизно 10 фарб на старому вині, залити їх у «груші» і розписувати.» І ще далі — продо-вження теми: «У 1984 р. — перші досліди, невдали спроби!» І як резюме допо-внює вольове: «Бажано зробити!»

Розум, воля, почуття, інтелігенція зроджують твір у художньому склі. Зафіксовано розумом і почуттями: «Бажано зробити!» — цій меті підпорядко-вана воля... Бокотей прочитав, що дослідник скла періоду Київської Русі біло-руський вчений Безбородов розкрив деякі давні рецепти розписів (наприклад, один з них — у Київській Русі товкли скло і на густому вині розтирали поро-шок, щоб одержати потрібний колір і після цього робили декор)... Сотні до-слідів Бокотей проводив з різними барвниками, долучаючи до води цукор, або мед, або кислу капусту та інші органічні речовини, здавалося, прецінь тисячі

змарнованих годин, даремна трата часу, аж поки не прийшло переконання: давньокіївський рецепт із старим вином — один з найкращих.

Художник собі не належав. Поїздки у різні краї з виставками збагачували його, але не заспокоювали, не приносили внутрішнього спокою, про який він як людина марив, не втішали. Бо не міг ставити крапку. Бо хотілося йти далі, тому експериментувати він міг лише за цієї умови. Отже, життя художника звичне, зшите з неспокою, закроєне на думках, що обпікають мізок, як опіки від гарячого скла... У хід йшла металева стружка, що вносила корективи у палітру пласта, використовував розмаїті суміші, писав на оксидах, розчиняв окиси на воді, вживав азотнокисле срібло, а потім змішував з водою, нарізав пластики, розмальовував їх і сплавляв у мозаїчну композицію, захопився знову японською графікою, особливо після повернення з Ленінграда, що зродило серію емоційних краєвидів, а паралельно не давали спокою екологічні мотиви, і знову далі провадив досліди з оксидами, що зродило нову групу пластів, а вже тоді полонила його вальцьована пластика, пластика об'ємна, з'явилося вільне малювання з використанням крихти, азотнокислого срібла, — прийшла пора розкутості, мистецької свободи, про яку можна лишень мріяти; час посміхався йому разом з сонцем, місяцем, бо почував себе щасливо під знаком пласта, освячений пластом.

Що є мистецька свобода і яка ціна їй?

Який довгий шлях мистця до свободи?... Деяким ввижається: участь у виставках, примарна погоня за кількістю сотвореного.

Що виводить мистця на шлях, який позначений вартісними критеріями творчості?... Свобода мистецька плюс затятість характеру.

Коли з'являється відчуття професійної свободи? Численні чорнові зшитки Бокотея зі шкіцями кульковою ручкою, олівцем, тушшю і такі ж самі численні записи, як і шкіци, «для пам'яті» типу: «фон червоний з горшка», «кайма продукта», «плячок щипати пінцетом», а на малюнку, що зображує корову, траву, небо, дорогу, — цілий каскад написів: «рисунок робити чорний», «корову ліпити вкінці!» і позначки для барв: трава — «зелений», контур — «сульфід», дорога — «червоний», небо — «голубий», земля на передньому плані — «зелений». І врешті — ще один важливий напис, що вияснює образну суть краєвиду — «впливи Японії»... З щемним почуттям радості, комфорту розглядаємо робочі Бокотеївські малюнки з написами: «малюнок дзеркальний», «чорна пляма, білий птах», «викласти і наклеїти на скло тканину, скляні палички посередині, а край хаотичний», «схід землі на місяці». Велике число їх унаявлює напругу творчої думки мистця... З чорнових записів переводжу погляд на пласти, що немовби фокусують матеріалізований процес волі і напруги почуттів... Такі вони різні, неоднозначні — і усі на подиху емоційного... Одним з подібних

пластів довелося милуватись в оселі незабутнього Олеся Гончара... Місячна ніч, гори, дорога серед трави і знайомі карпатські тини... Олесь Терентійович хвалив твір: подобався йому. Як і мені... Але пам'ятаю, як хвилювався Бокотей, коли чаклував над композицією, на той час, у лютому 1988-го ще гадки не маючи, що твір принесе години радості славетному письменнику — патріотові...

Чи не є творча залюбленість у професію серцевиною мистецької свободи? Бо свобода мистецька — то розкутість письма, легкість, з якою пласт доносить думки, записи, що передували роботі з цапфою. Свобода є Бокотей, освячений пластом і пласт, освячений Бокотеєм. Коли він зрозумів, що пласти треба робити з таким смаком, з яким добра господиня випікає паляницю (колись Ніко Піросманішвілі залюбки догоджав власнику духана, бо знав, що той дорожить його вивіскою — й малювалося за такого сприяння легко), тоді уже ніщо не могло його стримати. Він сходив мармуровими сходинками до своєї слави, визнання серед людей й мистців, розуміючи, що то є його доля, а іншої не хотів. Композицію, колорит, ритми, стікання, маси, напливи барв передбачав у заданій програмі цапф або кольорової крихти.

Відступ другий ліричний: молитва під час роботи з цапфами.

У повітрі запах соди і горяч — то є аура печі: солоний присмак, жаровиння й для зору — як у липневу годину сонцяяріння. Знову вона для мистця — львівська гута... Знову-знову... Й як без неї, без солоного присмаку соди, без них — не чародіїв, а чароносіїв... майстрів екстракласу (один в одного красені), немовби у завчених ролях, у переповненому щовечора Київському національному театрі імені Івана Франка. Тут, біля печі вони усі — ніби королі сцени — Анатолій Хостікоєв, Богдан Бенюк, Анатолій Гнатюк, Олексій Богданович, сам маєстро Богдан Ступка. Як їх не вшанувати?... Не проспівати гутникам осанну, наш віват... во хвалу майстра, що знає свою піч немовби мати дитя... У печі жар — жаріння — жариність — сонце скотилося до печі з півторатисячним ароматом, припіком... з барвами, що висвітлені до білизни, до сліпучої білизни. Кипить-кипить скло... Не скло — парне молоко у печі гутти.

Скло в яровинні сліпизни «біле-біле», що там, у самому серці гутти дихає, пломеніє («як скло воно блищить»), зрубане жаром вогню, настояне на літеплі огрому розпареного сонця — печі, настояне на соках, піску, що племінням стікається до річища, де шихта заврунюється вогнем і топиться уже у формі скла... «скло в яровинні сліпизни «біле-біле» — це є чарівний колообіг, свого роду колотечія... а може, — скоріше, — колотворіння... А в повітрі запах соди (бо шихта, яка стане склом має суміш соди)... і горяч... «Го-го-го!» — гримить

львівська гута-піч (Але, на жаль, скоро їй — кінець, і про то знаємо, з того су-муємо, ми двоє з Бокотеем (коли писалися ці рядки, цех іще працював. — О. Ф.) — Пригадайте Ольгу Кобильянську, пригадайте, коли люди билися за землю. Бо територія львівської скульптурно-керамічної фабрики — то є центр міста, то є «Земля», то є лакомий кусок землі, за яку брат посягав на брата. «Вони» неситим оком на неї поглядають. Але піч того не знає й не розуміє, бо піч живе своїм життям й має свій розум... Останні місяці життя уславленої львівської гуті з її піввіковою натуралізацією...) «Ого-го-го!» — гримить піч... Чи житиме іще славетна львівська гута, коли вийде ця книга? Не житиме! — показав час, і те сумне, реаліями навіяне, писалося через рік.

Іван Мацієвський, з крутим турецьким носом і козацькими вусами, засмаглий біля печі: в його Івана Мацієвського з Андрієм Бокотеем тридцятирічній приятні-парі є своя велика мистецька доля біля горловини печі («Ого-го-го!» — вселенська міць старосвітської печі): бо є піч і є митець, і є у нього майстер, як у капітана корабля штурман... у парі ходять морями... а біля печі — у парі теж і разом добрих тридцять літ.

Я привіз собі той гафтованець (лепку-трубку) з Польщі. Я беру ним «банку» від Дмитра і формую пласт...

Відрізує Мацієвський ножицями банку від трубки і нанизує кінцем гафтованця другий бік «банки»... крутить-крутить гафтованець, форма «банки», як зачарована, виокруглюється, ширшає в діаметрі до розміру великої тарелі... й стає пластом, знаменитим Бокотеевським пластом, знамим, як знамениті скульптури Стюарта Джонсона в Америці... Біжить з розплавленим пластом Мацієвський — біжить — і до опічка: той пласт має свій час-терпіння, — на черинь ніби паляницю, немовби хлібину уже кладе його Андрій Бокотей — терпіння це в опічку ліком у дві-три доби, «терпіння скла» — його напруга, зізовні і зісередини... Її, цю напругу, потрібно «зняти» в опічку.

Час, який відведено для виготовлення одного пласта — це година доброї злагодженої праці майстрів усієї зміни (але того — злагодженості праці, у них не відбереш). Тисячі пластів — і ціна їм тисячі годин Бокотеевих з Мацієвським біля печі. Якби їх скласти на стіні один біля одного до купи, якби їх викласти у ряд на стіні, якби зібрати, скажімо, їх усі разом, — то ми мали б випечений у горловині печі найдовший барвистий килим. Розійшлися по світах-землях Бокотееві пласти модерною скляною мелодією — розійшлися по музеях, галереях, поміж людей до приватних збірок, зігріваючи Бокотеевським добрим серцем, усміхом не одну людську душу.

Зачарований масштабністю величної нью-йоркської експозиції МОМА (Музею сучасного мистецтва — Museum of Modern Art) у Берліні у травні 2004 р., я раптом спіймав себе на думці, що показати «добре мистецтво» — по-

над 200 творів! — це понадлюдські зусилля потрібні. Тоді вулиці Берліна були прикрашені банерами, афішами з репродукціями творів А. Русо, Ван Гога, Модільяні, Гоппера, а перед фасадами Національної галереї Берліна, де проходила експозиція, стояла восьмиметрова скульптура Б. Ньюменн «Gebrochener Obelisk», прив'язана до трагічної смерті Лютера Кінга (1968)... Твори в експозиції заворожували — це була, як кажуть львів'яни, добірна сметанка... Мені тоді, пригадую, ніби сьогодні, припала до душі велика картина американця-експресіоніста Адольфа Готліба «Вибух» (1957, 228 × 114), яка коментує програмну ідею у спосіб протиставлення темної експресивної плями внизу і великого розпеченого сонця... Я не відводив погляду, прикипівши до полотна... Ось він, Бокотеївський чистісінької води пласт — контраст у сув'язі думки темної плями і червоного.

...Через два місяці я знову приїхав до Берліна, аби ще раз побачити унікальну колекцію МОМА, і знову зустріч з композицією Готліба... Якби їх поставити поруч: Бокотея і Готліба — який ефект контрастів, яка потуга мистецької образності у двох творах, яке асоціативно кардинальне мислення двох видатних мистців, що ніколи не могли зустрічатися, не мали змоги бачитися!... З відстані МОМА я ще раз поцінував відкриття Бокотея в техніці художнього скла, по-справжньому новаторські пласти... А як спогад про пережите — у мене фундаментальний каталог виставки творів МОМА з потрясучої сили сонечком Готліба.

Отож, є пласт Андрія Бокотея у безкінечні того, що «Я» або не «Я», в такому увиясненні «між» або «не між», що захоплює віддих, на першому поруху сприйняття. Як оцінювати одне, або наступне або одне, коли спливає різниця в обходженні неодного і коли святість барви така разюча, що є тлумачення порівняльні? Одне, якого довго шукаєм, таке собі, заворожувальне? Поза усякими контекстами думки, як, наприклад, оті, з попереднього речення, а можливо з речення самої думки: почалося — триває, кипить думка. А якби дати одразу раду тому і раду в собі? — думка, бриніла, вона є і буде далі бриніти ще тоді, коли Бокотей торкнувся порухом мислення, коли розклав на металевій плиті цапфи, коли усміхнувся Мацієвському, коли побратими по цеху стрілися поглядами, можливо-можливочки: Бог хотів або велів: то є несуетне, однак з радістю чекання...

Що є доля Ван Гога у сабо з Амстердамського музею, скажімо, на виставці у Будапештському зібранні (2006)? Або призначеність, або зломленість, або притлумленість чи, не дай Боже, поривність «у нікуди», що її стриножує жовтизна мертвеносність? Що є погляд Гали перед присмерком сонця у вусах Далі? Або усміх Елюара або плачі усіх інших, які з ним були та іншими нашими, скажімо Свідзінський, Ольжич, Стус, перед якими я завжди навколішки? Перед

якими завжди молитовно схиляю голову — насамперед і в першу чергу перед пам'яттю Олександра Мурашка, який, невинно убієнний, думаю, є рідний брат замученого Гарсія Лорки!

Отже, з безкінечя моїх думок зринає турбота «про», але її зломлює й перемелює провітлене «за»: то в інверсії, у ствердності понятійного, що є поступ, ба, стрімкий потік мистецькового виявлення Бокотей у багатьох формально-експериментальних зреченнях, можливо насамперед у мистецькій версії конкретики його і мого Часу. Того стривоження не мало бути: не було бодай порухом думки — даймо собі волю, на пасовиську нашої уяви: повна мистецька свобода від (Іван Труш, Катерина Білокур) — і до (Алла Горська, Володимир Федько, Валентин Задорожний) і далі, ще далі, далеко поза «від» — те, про що, окрім мистця, не може знати ніхто (Архипенко, Андрієнко-Нечитайло? Микола Кричевський чи Софія Зарицька у свої перед попелищем дні?). Або Кричевський, Єлева, Бойчук, Звіринський, Петрук?). Того ніхто не знає, і Бокотей також не знає — це останній подих, що розпромінює пучечки світла для інших. З окремого того і з огрома національних традицій зродилися пласти Бокотей: дуби у Конче-Заспі й під Києвом такі, що їх восьмеро чоловіків не можуть обійняти (дуби ті вирубують! — нинішні свої варвари), Бокотейські дуби у пластах...

Можна штучно придумати індиферентну дефініцію: не пласт Андрія Бокотей, а щось інше... Однак лексема дефінітивно була б знеособлена. Властиво при тому, що пласт — це чуттєве, внутрішнє: маємо щоразу нову напрочуд колористичну композицію на склі; маємо різнобарв'я і напрочуд інтелегентну гру ув різнобарв'я — у заданому діаметрі площини (сформованої можливостями і потребами гуті); а далі: на загальному рівні фантазії й сприйняття того «є» і ще далі «на віддиху», що є перший ступінь сприйняття, а потім ще одне вершинне «далі», на площині зіставлень, порівнянь «де, було, коли, як», — то в цій регуляції просторово-часових відносин коштовний пласт Бокотей є індивідуальний творчий почерк, це ціле мистецьке дерево, це немовби вазон китайської троянди, залюбленої ув вазони моєї ніжно-ранимої Іви Павельчук...

Не випадкове поєднання: коштовний пласт Бокотей і вазони китайської троянди Павельчук — це легені мого чуттєвого життя: вдихання і видихання.

Отже, чим і що є пласти Андрія Бокотей? Відповідь можна сформулювати коротко: пласти є одухотвореними у склі творами. Кожен з них фокусує енергетику добра і любові до людини, кожен зроджує у глядача світлі почуття й думки. Кожен є носієм такої образності, яка нікого не полишає байдужим і у сприйнятті є унаявленням того, що у мить спілкування з живим твором стає втіленням чистого, ясного, зрівняного з поняттям краси, яка існує сама по собі.

Взаємини скла із світлом, змінність освітлення залежна від стану дня, ночі, загадкова реакція скла на найменші порухи того, що є «пляма-непляма», у склі, як і на полотні, усі таємничості теневрозе, сфумато, усі орієнтальні загадки караїоз, — якщо взяти до уваги усе перелічене і посталих у ряд, тоді, напевно, зробимо висновок: Бокотей-художник зроджений із світла у світлоносних багатовимірних, для нас це важливіше, виясненнях, щось у святому просвітленні Тиводара Чонтварі («Inspiration und Willenskraft sind meine Flügel...»), — Бокотей, підємо далі, прийшов імпресіоністично в художнє скло, а скло, зроджене у вогні із світла, розкрило йому потаємні глибини свого буття.

Скло є світло, зматеріалізоване волею мистця, а світло наповнює простір скла, як нашу землю наповнює повітря, яке з нами, у нас і яке ми не завжди зауважуємо: можливо, вранці: «як свіжо!», можливо, морозної ночі: «яка краса!», бо світло, яке переповнює пласти Бокотей, — то напrawdę невідворотне «як свіжо!», «яка краса!».

Розглядаючи пласти один по одному за серіями, за хронологічним принципом, відчуваємо, що усі вони близькі за настроями, закладеними у них емоційними почуттями. Пласти несуть потужні характеристики склживопису. Вони формулюють засади колоризму. У кожному пласті Бокотей демонструє хист колориста, виявляє розуміння, професійне знання гармонії барв, складних тональних відношень, ритміки, змінні кольорові рефлекси. Через колір Бокотей здійснює проникнення у формально-пластичний лад своїх творів, розвиваючи їх емоційне сприйняття й таке саме просвітлене, мов луна дзвону звучання.

Пласти Бокотей втілюють енергію кола як одного з конструктивних елементів образотворчості. Щось споріднене з Сезаннівським тлумаченням кола. Ще в давньогрецькій античній кераміці коло виражало гармонію й єдність світу, було ствердником уявлень людини про космогонічний рух. І у візантійських фресках, і в давньоукраїнських іконах, і в пізніших стильових утвердженнях образної моделі людини і світу коло вивершувало естетичне поняття про ідеальне. Ці засади гармонійного чуття кола сприйняли авангардисти Києва, Одеси, Харкова, Львова в перші три десятиріччя ХХ ст. І цей рух форм, ліній, ритмів, що зроджує кругова композиція, сприйняв Андрій Бокотей і на прикладі живописно-пластичних інваріацій пласта довів її суть до межі досконалого.

Пласт як збудник і виразник динаміки форми таїв невичерпну притягальну енергію, що зроджувалася й нарощувалася центрично через плями декоративних розлогих площин або розводи барв, народжених спонтанно, як в акварелі. Але форми пласта означували ще гнучкі виразні лінії, які довершували ритмізоване, майже симультанне, орфічне, в стилі Соні Делоне, обертання барв і пружність самих контурів. Барви, з'єднані рухом кола, перебували в певній

взаємозв'язаності, з'єднуючись одна з одною, — звідси їх урочисте майже знакове виявлення. Загальна динаміка кольорів і ліній, що її забезпечував формальний стрій площини кола у пласті, мала перетворюючий характер: червона, помаранчева, жовта, зелена, синя, виявляючи себе у ладі тла, або в конструкції фігуральних чи позафігуральних форм, немовби розцвітала і ця динаміка штовхала думку, уяву до мультиінтерпретацій аж поки не успокоювала її у вигляді, або, можливо, у ролі якогось асоціативного образу чи конкретного символу. Отже, коло пластів гармонізувало її формальну структуру і розвивало в першу чергу колористичне спрямування кожної композиції. Коло водночас народжувало нове середовище, якому забезпечувався урочистий лад, де колористична чистота, довершеність доповнювалися шляхетною ритмікою лінійного вузла.

Пласти Бокотея стали новим словом у «малярській пластиці» художнього скла. В цьому закладена їх новизна. Було це слово свіже і багатообіцяюче на шляху освоєння незвіданих таємниць гутництва.

Пласт нами названий — «Бузкове сонце», бо бузкового у ньому, як на вишні білого цвіту.

Уявляємо — бузкове сонце з молочними розводами, в ньому ще одне кружальце сонця, а в горизонтальному перетині зауважуємо на всю широчінь записи «бокотеївського» возика (зелений возик з жовтими коліщатами) з — уявною далі для нашої фантазії — таємною фігуркою («міжзоряний мандрівник» — Лондона?, «з галактик пришелець?» — Бредбері?), а в діагональному розтині через постать, возик — у безмежжя сплеск помаранчевої блискавиці, як з Чеховського опису будинку лісника в «Драмі на полюванні», — але ще радше емоційне спостереження, ніж глибоке проникнення розумом: що наснажувало майстра в мить сотворення пласта (сьогодні він у приватному зібранні А. М.) і чому в площинну композицію були привнесені елементи об'ємно-просторового мислення?

Маємо переконання: в цьому неймовірно за почуттєвим настроєм вдалому пласті Бокотея поєдналися одночасно його природна інтуїція й раціонально-технологічна ерудиція, помножені на досвід багаторічної творчої праці. Пласт був зроджений в період, який можна назвати післяіграшковим у просторово-об'ємних пошуках. Тобто культура творення пласта була помножена на культуру неповторної «іграшкової» комбінаторики. В світлі цього переконання зроджується пласт сенсорики, що дає неординарні емоційні сприйняття. У пласті культура колористики є капітеллю образності. У цих перетіканнях напівфігуральних постатей і напівпозафігуральних форм є така новизна, яку приносить людині свіжий вітерець у годину серпневого літепла. Цей пласт є чарівна дивина, що милує око, а з ним щоразу — душу. Такою мірою насолоджуєшся натюрмортами сімферопольця Федора Захарова чи етюдами

севастопольця Ігоря Шипіліна! Додамо ще сюди — незабутнього львів'янина Олексу Шатківського...

Пласт, означений нами як «Бузкове сонце», подібний до прозорого краєвиду Похитонова з Севастопольського музею.

Пласт вбирає світло і розпрямлює кольори холодних барв, що, зустрічні з теплом сонячних променів вдень або холодом електричного світла в сутінках, створюють додаткові ефекти, помножені на золото блискавиці та коло бузкового клаузоньє. Неймовірно і несподівано є стрічно миттєве рухоме в формальному ладі площинного кола. Як зроджена з клубовиння хмар блискавиця.

Сонце як один з найулюбленіших компонентів композицій — кругле, еліпсоподібне — уподібнене колористичними натяками до Ван-Гогівських інтерпретацій цього мотиву або мотиву соняха, що є уподібненням земного сонця. Близькість, зрозуміла річ, умовна, але сама подібність увиразнює ставлення художників в обох випадках до матерії, природи, середовища. Бокотейське сонце так само, як Ван-Гогівське, заповнює і в ту саму мить розпросторює оточуюче середовище енергетичними променями, навколишній світ, робить його безкінечно існуючим у круговерті обраної форми. З іншого боку, сонце в композиційній структурі пласта — червоне, рожеве, синє, зелене, помаранчеве — задає емоційну тональність, створюючи відповідну атмосферу холоду, тепла, безкінечної пустелі або радісної грані простору, де є відчуття затишку. У ладі композиції сонце несе одну з основних функцій структуралізації: сонце над краєвидом, на перетині ліній, на рівні знаку з тотемним містичним забарвленням, в означеннях руху фігурального краєвиду, в перескоках позафігуральних ліній, форм. Сонце «анатомізує» простір пласта, розкриваючи глибоку змістову наповненість ліній, що їх продиктував «начерк» цапфи, задовго до того.

Пласти умовно діляться на сюжетні і позасюжетні. Важливим у сюжетних є компонент мотиву. У позафігуральних — розкрита ритміка кольорових плям і ліній, що детерміновані бордюром клаузоньє. У деяких дистанція відліку сприймається з «космічної» гори, можливо, таємничої гори Меру. Напрошується порівняння з аналітикою Гріса чи Клее, бо лінії водночас виступають як динамічні плями, позбавлені натяку на веристичну залежність, а водночас вони немовби розріджують матеріальну основу кольорової площини. Ці позапредметні краєвиди з кружалцем сонця, яке центрує вісь споглядання, з емоційного боку зворушливі, як доторки пензля Роберта і Соні Делоне.

Бокотей зосереджений у колористичних пошуках (пласт з червоною площиною, білою горизонталлю й контрастними до неї вертикальними лініями, бузково-синім круговим клаузоньє), і це йде в парі з тими експериментами, які свого часу робили численні Великі на території чистого, нового мистецтва. Глибоке знайомство з культурою імпресіонізму, постімпресіонізму і авангарду

штовхає мистця до експериментів, в яких є усе, що передбачено у творенні нових колористично-пластичних форм, за винятком одного — ризику. Бо художник-шукач, експериментатор, інтуїтивіст Бокотей поєднує водночас глибокі знання технологічного процесу, хімічних властивостей мінералів і металів, розуміння природи гутного скла.

Пласти Бокотей привнесли в сучасне мистецтво живий струмінь життєвостердності.

Відступ третій — драматичний

Стаття тодішнього директора Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики Романа Гринчишина мала оптимістичний заголовок: «Покликання Львівщини — творити...» [7]. У ній стверджувалося, що на час 2005 р. — це «унікальне підприємство, де працює колектив кваліфікованих скульпторів і художників декоративно-ужиткового мистецтва» [8]. Справді ідеологема відповідала суті, бо з 1947 р., коли була утворена фабрика, на ній виховалося і прославило мистецтво України не одне покоління мистців. Усі пишалися львівською фабрикою, її ушавленими майстрами-гутниками, що працювали тут на совість, за покликом серця. Їй відповідало суті написане Р. Гринчишином, що «авторські твори художників-скульпторів, керамістів, складувів, ковалів відомі як на території України, так і у багатьох країнах...» [9]. Була ця фабрика — мистецької спільноти гордість, і не лише української, бо імідж фабрики, підтриманий, заохочений десятками майстрів найвищого рангу, львівським гутництвом, школою львівської гутки, — цей імідж через знамениті львівські симпозиуми Андрія Бокотей мав визнання в усьому світі.

Львівські гутні міжнародні імпрези, що увиразнили константу українського скла, мали солідну фахову базу — Львівську експериментальну кераміко-скульптурну фабрику. Шлях до неї був простий і добре знаний як студентам початківцям, так і високого гатунку мистцям таким, як М. Гарнаєвський, М. Павловський, В. Гінзбург, Ф. Черняк, що не уявляли свого життя поза цим шляхом.

...Й ось трапилося непоправно сумне: восени 2006 р. фабрику закрили, а талановиті майстри розбрелися на усі чотири сторони. Не обійшлося тут без вини безкінечно пасивного правління львівської спільчанської організації, очолюваного Олегом Микитою... Перекреслено знак піввікового існування великого творчого колективу.

Що мав за цих умов робити Андрій Бокотей? Що він організував? Частину фахівців перевів у Львівську національну академію мистецтв... Розпочав пере-

говори про співпрацю з потужним підприємством — Бережанським склозаводом... За таких обставин стверджується знак нової творчої ініціативи, можлива система нарощення нових культурних починань. Аби не трапилось повторення минулих помилок, коли кілька років тому було ліквідовано Київський завод художнього скла.

У час модернізації виробництва, створення потужних консорціумів скляної промисловості перлини художнього скла — Київський завод, цех гутного скла у Львові стояли на заваді гігантам. Цю фразу, однак, сприймаємо як припущення.

...Трагічна доля львівської гуті: вона мала щасливу історію початку, ствердження і драматичну історію примусової ліквідації. Але процесу розвитку передував пінявий період, галицькою говіркою кажучи, капцаніння. Львівській гуті прийшов кінець...

Нелегка праця гутника, вона вимагає зібрання розуму і сил. Виснажений, до краю втомлений приходив Бокотей додому... Наступали години відпочинку. Однак не міг байдикувати. Послухаймо його самого:

— Гута забирає усе, що є в мені, я належу їй цілковито, розумію це... У щасливі години одкровення, бесід із самим собою на самоті народилися мої комп'ютерні версії скляних композицій — не лише пласти. Кожна з них у хвилини легкої вільної графічної інтерпретації зроджувала потребу розпізнання, завершення, яке ось-ось має настати.

...Пролонгуємо думку автора, розглядаючи групи комп'ютерних творів, — тих, що вийшли з природи пласта, і тих, що народилися під впливом об'ємно-просторових композицій і «дитячих забав». Одні з них вирішені колористичними засобами, інші — у графічній манері, але усі вони позбавлені інформаційної статичної скутості. У графічних чорно-біла площина декларує магію «чорного» і «білого» в тому тлумаченні, що вона виступає відразу як ціле. Колористичні композиції комп'ютерних версій магнетизують глядача мистецтвом кольору, мистецтвом гармонійної співзвучності і немовби відкривають двері у барвистий світ художньої краси.

Чимало комп'ютерних версій Бокотей як графічних, так і кольорових виявили творче буття у ряді українських і міжнародних експозицій. Вони мають авторське неповторне обличчя, яке перейняте ароматом образності. Бокотей і в цій для нього стежі мистецьких відкриттів не зраджує собі, залишаючись щоразу скерованим у бік емансипованої стилістики.

...Ми йдемо за його візуальними уподобаннями, усвідомлюючи їх мистецьку актуальність і зоб'єктизовану медійними інфлюенціями появу нових образних зацікавлень Бокотей, синхронно споріднених із мистецькими пошуками творців арт-сьогодення. Від художнього скла — до комунікативно-

графічних інверсій, — той шлях передбачає також зворотнє, що, власне, і є занурення в безмежно інтригуючий світ художнього скла. Бокотей у системі сучасного трансавангардового мислення є творцем провокативним. І в тому — інтригуюча індивідуалізована привабливість і сила його творів.

Пласти Бокотей зродили естетику гармонійного діяння, філософію сприймання світу добра і краси. Вони народилися в процесі технічної гармонії, виважених структуралізованих рівнів цафа-трубка, що вивело на високий щабель якість художнього скла.

Легкість і витонченість, з якими моделюється кольоропис майбутнього пласта, призвели до новації ідеї скла як у відношеннях форми, так і — що є дуже важливо — в стосунку до барвистих сполук, що їх випромінює задана форма. Кожний новоявлений пласт, створений Бокотеем, увиразнює яскраву комбінаторику художньо-образних і техніко-технологічних компонентів мистецького цілого. У кінцевому мистецькому продукті закладені найперше професійні уподобання, художні смаки, і врешті-решт світоглядна наставленість його автора віддзеркалювати через особистісно внутрішнє, інтуїтивно-емоційне відчуття того, що ми називаємо реаліями сьогодення. Пласти — породження сучасного творчого мислення на відрізку останнього мистецького двадцятиріччя.

Пласти Андрія Бокотей об'їздили світ.

У вітринах готелів Гойдусобосло, Дебрецена, Хортобада, у Варшаві, Берліні я милувався грою світла, оптичною ілюзорністю, які випромінюють твори мистця.

На різних вернісажах — таких по-домашньому елегантних, як «На свято Андрія» (у Львівському палаці мистецтв), «Три Андрії» (у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві), у груповій виставці львів'ян (М. Шимчук, О. Мінько, О. Одрехівський) в посольстві України в Берліні, у музеї в бельгійському Льежі, у багатьох приватних зібраннях світу пласти Андрія Бокотей, заворожуючи елегантністю образного тлумачення, спонукають до роздумів про активний глибинний зміст, що його несе сьогодні оп-арт художнього скла. Він був випробуваний часом і не зійшов з дистанції і навпаки з роками набував нового мистецького виразу, нових вартісних ознак.

Під знаком пласта Андрій Бокотей примусив нас переглянути орієнтири оптичних систем художнього скла, довівши образне тлумачення кожного нового твору до зразків свободи духу і натхненних виявів злету сучасного художнього склярства.

...Пласти несуть свободу духу і стимулюють свободу творчості. І то було, є і далі буде його, Андрія Бокотей велике земне щастя, радість мистця, який достеменно знає, що і в ім'я чого він творить!

1. Стекло. Образ. Пространство. — М., 1980.
2. Стекло. Образ. Пространство. — М., 1980.
3. З бесіди з А. Бокотеем у гуті в травні 2003 р.
4. Виставка «Стекло Андрея Бокотей». — Ленинград, 1984. — Без пагінації.
5. Стекло. Образ. Пространство. — М., 1987.
6. Стекло. Образ. Пространство. — М., 1987.
7. Призвание Львовщины — творить... // С&К. Стекло и керамика: Строительные материалы в Украине. — 2005. — № 2. — С. 14–17.
8. Там само. — С. 14.
9. Там само. — С. 16–17.

