

ВИТОКИ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ МІЖНАРОДНОГО РУХУ СТУДІЙНОГО СКЛА: УКРАЇНСЬКИЙ І МІЖНАРОДНИЙ КОНТЕКСТ

ID ORCID 0000-0001-6186-5700

Михайло БОКОТЕЙ

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

Стаття торкається одного з малодосліджених явищ в українському мистецтвознавстві – міжнародного руху студійного скла, який розпочався у 1960-х рр. у США та Європі. Згодом рух розповсюджувався в усіх країнах, де склярство належало до традиційних ремесел і набуло належного розвитку. У даному матеріалі прослідковано історію виникнення та початку поширення цього мистецького феномену, ініційованого американськими та європейськими митцями, а також викладено інформацію щодо послідовників руху в середовищі тогочасного українського візуального мистецтва. Зазначено, що художники А. Бокотей і Ф. Черняк фактично одночасно та незалежно від іноземних колег сформували підґрунтя для української школи студійного скла. Водночас у статті розкрито концептуальні засади та принципи студійного руху, розглянуто ключові напрями та запропоновано певну типологізацію стильових характеристик на основі аналізу творчості провідних художників-склярів сучасності. У той час, коли в українському мистецтвознавстві лише розпочинається обговорення потреби перегляду певних понять і дефініцій з огляду на зміни, які спричинив міжнародний студійний рух, у світових наукових колах ідеться про поступове завершення цього мистецького феномену та про появу постстудійних тенденцій. Молоде покоління художників-склярів, слідуючи популярним у сучасній візуальній культурі напрямом концептуальних мистецьких практик, формує нові течії художньої експресії. При цьому в основі своїх авторських пошуків художники позиціонують скло як основний медіум творчого переказу, відтак залишаючись в авангарді нового руху художнього склярства. За результатами проведеного дослідження зроблено декілька висновків, які обґрунтовують причини поширення міжнародного руху студійного скла та його вплив на зміни в сучасному декоративному мистецтві. Підкреслено, що українські художники, інституції та проекти, які стимулюють розвиток художнього скла, займають вагоме місце на світовій арені та мають значний вплив на глобальні міжнародні процеси.

Ключові слова: художнє скло, міжнародний рух студійного скла, український контекст, гутне скло, сучасне мистецтво

ВСТУП

Упродовж другої половини ХХ ст. закладалися та розвивалися принципи розуміння художнього скла в широкому контексті популярних пластичних мистецтв. Від 1960-х рр. художнє скло формується як самостійний жанр образотворчого мистецтва, розпочинається нова ера функціонування цього матеріалу як медіуму творчої експресії в скульптурних артоб'єктах. Цей процес розпочався у творчих середовищах США та Європи фактично одночасно й у різних регіонах, а згодом переріс у глобальний мистецький феномен, який був окреслений загаль-

ноприйнятим терміном *міжнародний рух студійного скла*. Принципово новим аспектом стала та обставина, що в мистецтво скла приходить художник-професіонал, автор-творець, дизайнер. Починається епоха авторського скла, яскравих творчих індивідуальностей, з чиїми іменами пов'язані художні й технологічні відкриття. Творчий експеримент ще ніколи не досягав такої свободи вираження, та це абсолютно відповідає темпам змін у сучасному мистецтві.

Процеси вивільнення художнього скла від рамок промислового виробництва та слідування принципам, закладеним у концепції студійної творчості,

формували парадигму творчої активності українських митців уже від початку 1970-х рр. Починаючи з кінця 1980-х рр. завдяки участі склярів А. Бокотєя та Ф. Черняка у міжнародних зустрічах, а згодом діяльності одного з найпотужніших у світі Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові, українське художнє скло не лише стає помітним на мапі світового студійного склярства, а й безпосереднім чином впливає на його розвиток і поширення в країнах Балтії, Східної Європи, а останніми роками навіть КНР. Сучасне українське художнє скло – один з небагатьох видів мистецтва, який є помітним учасником глобальних світових процесів і водночас залишається недостатньо активно присутнім у місцевому мистецтвознавчому дискурсі.

ДОСЛІДЖЕННЯ СТУДІЙНОГО СКЛА В УКРАЇНІ ТА ЗА ЇЇ МЕЖАМИ

В американському та західноєвропейському мистецькому середовищі питання студійного склярства набуло доволі стабільної наукової актуальності, розуміння проблем і повноцінного вивчення. На превеликий жаль, в українському мистецтвознавчому полі художнє скло все ще заведено розглядати в площині понять «декоративно-прикладне», чи в кращому випадку – «декоративне мистецтво». Термін «студійне художнє скло», а за ним і розуміння його суті ані не набуло необхідного обґрунтування, ані не утвердилося в широкому полі наукових розвідок.

Загалом слід ствердити, що в українському мистецтвознавстві не так багато ґрунтовних наукових досліджень сучасного українського художнього скла. Це передусім праці Ф. Петрякової, Г. Островського, Є. Шимчук, О. Федорука [5], І. Голода, Ф. Черняка [8] та ін., водночас решта розвідок торкалася здебільшого історичного контексту. Найбільш вагоме значення для сучасного мистецтвознавства має монографія З. Чегусової «Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації», де виділено окремий підрозділ, присвячений українському художньому склу. Більше того, вперше в такому масштабному контексті обґрунтовується поняття студійної творчості, яке до того ж торкається не тільки професійного художнього скла, а й кераміки, текстилю та дерева [7]. Водночас вважаємо, що концепція студійного руху найбільш притаманна саме художньому склу, бо в інших видах декоративного мистецтва питання буквального «винесення» процесу творення за межі промислового виробництва не стояло так гостро, а технологічні можливості дозволяли художникам безперешкодно творити в умовах приватних майстерень-студій.

Українське художнє скло сьогодення зосереджується в основному навколо двох інституцій: кафедри художнього скла Львівської національної академії мистецтв і Музею скла у Львові, котрі в сим-

біозі зусиль реалізують ряд проєктів, спрямованих на підтримку, розвиток і перспективу цього виду сучасного мистецтва. Проблематики цих активностей, інституційної підтримки, а також творчості індивідуальних особистостей у своїх мистецтвознавчих розвідках торкаються мистецтвознавчині Н. Бенях [1] і Л. Смакова [2; 3], М. Чиж [9], Р. Фур.

Та найбільшого значення для дослідження теорії сучасного студійного склярства мають іноземні видання, серед яких найвідомішими є монографії, видані музеями скла в Корнінгу, Толедо (США), Ебелтофті (Данія), Фрауенау (Німеччина), приватними та громадськими інституціями в США та Європі. Хрестоматійними в цьому контексті є напрацювання американських мистецтвознавців С. Франц [13], В. Вармуса [23], Т. Олднов [17; 18], М. Д. Лінн [16], Р. Баров'є [10], Дж. Оупі [19], С. Штраус [21] та ін. Власне, ці дослідження, які присвячені в основному генезі міжнародного студійного руху та творчості його піонерів, формують підґрунтя для порівняльного аналізу процесів зародження українського студійного склярства та визначення національних особливостей вітчизняної школи.

ГЕНЕЗА ТА КОНЦЕПЦІЇ МІЖНАРОДНОГО РУХУ СТУДІЙНОГО СКЛА

Період початку поширення міжнародного руху студійного скла у світовому мистецтвознавстві прийнято окреслювати ширше, початком 1960-х рр., хоча перша майстерня двох американців, які вважаються батьками-засновниками, – це художник Гарві Літлтон (1922–2013) і технолог Домінік Лабіно (1910–1987) – розпочала роботу конкретнo 1962 р. Проте враховувати слід і починання тих європейських митців, які також у цей період незалежно від американців робили подібні експерименти: Ервін Ейш (Німеччина), Станіслав Лібенський, Ярослава Брихтова (Чехія) та ін.

На питання, який твір був першим студійним і що його вирізняє, є дві різні відповіді, бо художники США керувалися одними ідеями, а європейці – іншими. Початково американці ставили за мету не стільки творити унікальні, довершені пластичні об'єкти зі скла, скільки буквально винести словарну піч за межі промислового виробництва та спробувати зробити хоча б якийсь об'єкт. Іншими словами, тут ключове значення мала ціль – подолати бар'єри технології. Г. Літлтоном керувало бажання спробувати повторити те, що він побачив у Франції та на о. Мурано в 1957 і 1958 рр., – але як виставковий об'єкт, а не тиражну продукцію.

Доведеться зробити невелику дигресію і звернутися до історії скла, щоби розтлумачити, що так здивувало Г. Літлтона. Від моменту винаходу та упродовж кількох тисячоліть скло виготовляли в невеликих гутах у країнах, де були доступні сировинні матеріали, а вміння обробляти гарячий і складний матеріал передавалися від покоління до покоління.

Цей період тривав декілька тисячоліть, аж до виникнення великих підприємств наприкінці XVIII – на початку XIX ст., які здомінували скловиробничу галузь і привели до занепаду дрібних гут (період індустріалізації). Так було і в американській склопромисловості, де виробництво зосереджувалося в декількох гігантах на кшталт заводів у м. Корнінг, де виріс Г. Літтлтон у сім'ї технологів-склярів. Процес глобальної індустріалізації не торкнувся лише о. Мурано (Італія) з об'єктивних причин: з метою збереження технологічних таємниць мекка гутництва залишалася повністю ізольованою під загрозою кари смерті до середини XX ст. Тому побачене в Італії – невеликі сімейні гуті та більші підприємства, де виконувалася малотиражна продукція, – вразило на той час уже професора кафедри кераміки Університету Вісконсину і спонукало спробувати зробити нереальне: працювати зі склом як і з глиною в майстерні (англ. – *studio*), а не лише в межах промислового виробництва. До речі, ще раніше, після здобуття мистецької освіти на початку 1950-х рр., Г. Літтлтон звертався до керівництва склозаводу в Корнінгу з на той час абсурдною пропозицією зробити невелику експериментальну піч, але отримав відмову [18].

Тож у 1962 р. на ініціативу Г. Літтлтона відгукнувся директор Музею в Толедо та виділив для гутної студії приміщення в підвалі. До роботи художник залучив технолога-експериментатора Д. Лабіно, який зайнявся технічною складовою та збудував першу студійну піч в умовах «гаража», чи в конкретному випадку – підвалу [21, р. 13]. Жоден з аматорів не володів гутною майстерністю, але не боявся експериментувати зі складуваними трубками, привезеними з о. Мурано. Скляні об'єкти, створені на першій студійній печі, не мали ані складної пластичної форми, ані ідейного чи образного навантаження, ані новаторської експериментальної техніки виконання. Проте вони стали першими авторськими унікальними творами, виконаними поза межами промислового виробництва, які сьогодні прагнуть мати в колекції найважливіші музеї світу.

Ще один дуже важливий фактор ліг в основу концепції студійної творчості. Літтлтон та його послідовники свідомо дистанціювалися від заводського середовища та аматорів [21, р. 13]. Поширення руху в академічному середовищі приводить до формування студійного скла як нового виду саме професійного мистецтва.

З часом Г. Літтлтон значно покращив свої вміння в галузі складувної майстерності, та впродовж шести десятиліть скляні твори художника не зазнали помітної еволюції. Аморфні об'єкти, розтягнуті з заготовки, яка попередньо сформована з шарів кольорового півтону та прозорого скла, часами піддавалися холодній обробці, часами використовувалися як модулі в більших композиціях (іл. 1). Разом з тим абстрактність форми та змісту, відсутність ілюстративності, а тим паче утилітарності чи декоративного призначення лягають в основу концепції



Іл. 1. Гарві Літтлтон (США). Червоно-помаранчева нарізана спадна форма. 1984. [11]

студійності – поряд з фактом виконання художником твору власноруч, в умовах власної майстерні.

До слова, виконання авторського твору власноруч або руками майстра-гутника викликає неабиякі гострі дискусії між американськими та європейськими художниками-склярами. Якщо в Європі використання значно більш кваліфікованих і вправних складувів-ремісників на втілення своїх проєктів є нормальною практикою, то для заокеанських колег – це суворо заборонена, майже злочинна дія, котра, на їх переконання, ламає суть авторства та засадничі принципи студійної творчості.

Повертаючись до питання про перші твори, звертаємося до доробку німецького піонера студійного руху Ервіна Ейша (1927–2022), який мав освіту скульптора і також виріс у місцевості, де скловиробництво, як і в Корнінгу, є запорукою існування громади та базується на столітніх традиціях – Фрауенау в Баварії.

Е. Ейш народився та виріс у родині, де скло було сімейною справою в поколіннях. У післявоєнний період батько художника заснував гуту, де в розквіті виробництва працювало понад 200 майстрів. Сам митець здобув початкову освіту зі скловиробництва у Цвізелі, а згодом у Мюнхенській академії мистецтв, де вивчав також живопис і скульптуру [21, р. 31].

Перші роботи Е. Ейша у склі з 1950-х рр. усе ще нагадували ужиткові об'єкти, хоча вже тоді автор



Іл. 2. Ервін Ейш (Німеччина). Вісім голів Гарві Літлттона. 1976. [11]

ставив за мету підкреслити їх неповторність і відмінність від звичних тиражних творів. Згодом роботи цього періоду художник характеризував як «сповнені всіляких провокаційних тем і дуже незвичної для скла форми, "антифункціональні", барвисті, гротескні» [21, р. 5].

Наступна серія робіт, розпочата в 1960-х рр., стала найбільш характерною та впізнаваною у творчому доробку художника. Скульптурні портрети (іл. 2), виконані технікою тиходутого скла (задування в гіпсову форму) і згодом гравіровані та розписані, митець характеризував уже цілком інакше: «З інертної маси, яка світиться, повинні виникати красиві речі, наділені мовленням» (цит. за: [14 р. 185]).

Творчість Е. Ейша не вирізнялася технологічною складністю чи експериментом, незважаючи на ґрунтовну фахову підготовку та досвід роботи з матеріалом ще з юних літ. Водночас піонерським внеском майстра у міжнародний студійний рух є використання скла як матеріалу для образотворчої пластики – тобто традиційної скульптури. Саме Е. Ейш своїми творами одним з перших (свідомо або ж ні) поставив питання: «Декоративне чи образотворче?»

Важливо згадати, що у 1995 р., гостюючи на III Міжнародному симпозіумі гутного скла у Львові, Е. Ейш виконав серію графіки, присвячену львівським зустрічам. Нині ці твори належать до найцінніших екземплярів у колекції Музею скла у Львові. Шкода тільки, що автор не залишив роботи у склі.

ЗАРОДЖЕННЯ СТУДІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ СКЛІ

Звертаючись до українського студійного склярства, важливо підкреслити його далеко не останнє місце в глобальному процесі, як і не особливо запізнилу участь вітчизняних піонерів. Знайомство зі склом у творчості львівського митця Андрія Бо-



Іл. 3. Андрій Бокотей (Україна). Народження матерії. 1983. Фото Ф. Кузюмов. Архів автора

котей розпочалося на початку 1970-х рр. з роботи над об'ємно-просторовими композиціями в громадських інтер'єрах. Упродовж цього та наступного десятиліття в різних творчих групах були виконані масштабні освітлювальні об'єкти в архітектурі Львова, Житомира, Хмельницького, Ужгорода, Рівного, Харкова та інших міст [3]. Робота над скляними елементами композицій відбувалась у склоцеху Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики, де одночасно з виконанням замовлень чи проектів тиражних зразків А. Бокотей мав змогу багато експериментувати.

Заглиблення в технологію, бажання подолати бар'єри та стереотипні обмеження щодо можливостей матеріалу вилились у значимий результат, який був уперше продемонстрований 1981 р. в Ленінграді на груповій виставці «Скло. Образ. Простір». Цей проект вважаємо першою публічною демонстрацією студійних творів на теренах Радянського Союзу. Роботи А. Бокотей мали образотворче навантаження, виставковий характер, були унікальними та виконаними в експериментальному форматі, з багатьма технологічними інноваціями та незаними до цього часу прийомами (іл. 3). Хоча й не були безпосередньо виготовлені в майстерні художника, а в умовах промислового виробництва. На виставці експонувалися твори ще чотирьох художників, а через кілька років А. Бокотей запросив до групи свого колегу, згодом також видатного українського скляра, Франца Черняка.

Тут особливо необхідно підкреслити, що тоді радянські художники перебували в абсолютній інформаційній ізоляції за залізною куртиною [22], тобто ймовірність отримати відомості про діяльність Г. Літлттона, Е. Ейша чи інших батьків-засновників студійного руху була нульовою. Про багатьох із них А. Бокотей уперше почув, а з деяким і познайомився, лише 1988 р. на II Міжнародному симпозіумі скла в Новому Борі (Чехія). Зрештою, у світі в цей час навіть саме поняття ще не кристалізувалося,

а мистецтвознавці не розглядали його як мистецький феномен і не йменували міжнародним рухом студійного скла.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТА КОНЦЕПЦІЇ СТУДІЙНОГО РУХУ

Відповідаючи на питання, що стало підставами для поширення студійного руху, автор вважає: цілком помилково в українському (чи то пострадянському) мистецтвознавстві як передумову появи студійної творчості в художньому склі часто наводять Рух мистецтв і ремесел Вільяма Морріса чи проекти французького художника Моріса Маріно. Значно важливішою була творчість американського художника Л.-К. Тіффані, француза Е. Галле, а згодом експерименти з гутним склом П. Пікассо та О. Кокошки з майстром-гутником Е. Костантіні у Венеції наприкінці 1950-х рр. чи С. Далі з пат-де-вер (*від фр. pâte de verre* – скляна паста) на фабриці Даум у 1960–1970 рр. Принаймні останні створили унікальні авторські об'єкти зі складною пластикою, наділені образом чи змістом. Саме ці риси можемо вважати визначальними для студійного склярства, а водночас – образотворчого мистецтва.

Тут важливими є не стільки передумови, причини чи сам факт появи міжнародного руху студійного скла, скільки те, наскільки він прогресував упродовж дуже короткого періоду. Повноцінне формування та інституціалізація нового виду мистецтва впродовж усього кількох десятиліть є безпрецедентним феноменом в історії культури.

Слід навіязати також до технології, яка хоч і не безпосередньо, але мала чи не ключове значення в момент початку студійного руху. Саме потреба змінити переконання, що вироби зі скла можна виготовляти лише в умовах промисловості з огляду на складність технології, стимулювала Г. Літлтона до заснування творчої майстерні в підвалі Музею Тоledo 1962 р. Уже наступного року митець започаткував першу в США освітню програму з художнього скла в рідному університеті та набрав групу з трьох студентів, це: знаменитий Дейл Чігулі, постійний учасник львівських симпозіумів Марвін Ліповський (1938–2016) і Фріц Драйзбах. Останній, до речі, на відміну від перших двох колег, не залишив настільки помітного сліду в сучасному художньому склярстві, та, мабуть, на це є об'єктивна причина: його творчі роботи не вийшли за рамки інтерпретації класичних муранських келихів, а пластичні пошуки обмежувалися формами традиційних ужиткових ваз.

Говорячи про технологію, не можна також не згадати, що студійний рух спричинив появу цілого напрямку промисловості, орієнтованої на забезпечення обладнанням і матеріалами для роботи художників-склярів. Уже з початку 1990-х рр. з'являються такі новинки як студійна скловарна піч, гранульована шихта для студійної роботи (напівфа-

брикат для варіння скла при дещо нижчих температурах, в'язкість і швидкість застигання скломаси дозволяють тривале формування), а отже, низка підприємств, які їх виготовляють і в конкуренції стимулюють прогрес технологічної еволюції.

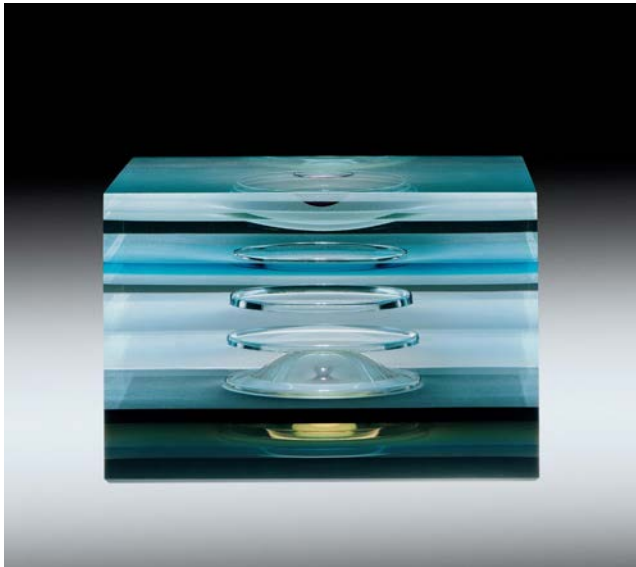
Творчий експеримент і бажання творити скло в майстерні стали причиною появи цілком нових або скоріше інтерпретації та модифікації давно забутих технік обробки та декорування: термічне формування (*англ. kilnforming*) з похідними – прогинання (*slumping*), спікання (*fusing*) тощо; литво (*casting*). Техніка термічного формування є спадкоємицею давньоримської техніки мозаїки, яка належить до способів обробки скла перед винайденням складовної трубки, але тепер уже з використанням сучасних електричних муфельних печей. Згадані техніки, на відміну від дорогої гуті, не вимагають таких складних і дорогих технологічних умов, тому дуже швидко стали найпопулярнішими серед прихильників студійного руху та уможливили роботу навіть в умовах невеликих майстерень. У цій парадигмі швидка еволюція та стрімке поширення способів термічного формування скла спричинили позиціювання гутної техніки на вишинах елітної та малодоступної на тлі шаленого подорожчання енергоресурсів.

Та все ж у контексті міжнародного студійного руху гутному склу належить особливе місце. Найбільш дорога та найскладніша технологія обробки художнього скла в більшості країн нині залишається важкодоступною. Незважаючи на понад чотири тисячі років історії, в гутному скловиробництві майже не змінилася технологія, а водночас існує незліченна кількість технік, способів, прийомів і можливостей для експерименту, нових відкриттів. Цей необмежений плацдарм для творчості впродовж понад півстоліття завжди вабив митців.

Для розуміння свободи творчої експресії та жаги до експерименту великого значення набуває сам процес роботи біля гутної печі. До речі, багато сучасних художників як до перформативного твору мистецтва звертаються до процесу створення чи обробки скляного об'єкта на гуті (М. Роджерс, І. Аудере, К. Накада, Дж. Рітценгоф, К. Фертіг, Д. Мірер і багато інших).

У художньому склі прогнозованість результату залежить в основному від обраної техніки виконання. У випадку вітража чи холодної обробки можна досягнути абсолютної відповідності виконаної в матеріалі роботи запланованому проекту. Термічне формування та гута в більшості прийомів уже не гарантують можливості відтворити з точністю проєкт, за винятком випадків із застосуванням форм. Прийом експромту, метод імпровізації, чи так званий акт моментальної творчості може бути важливим, а часто ключовим при виконанні авторських творів гутним способом.

Проаналізувавши понад півстолітній період поширення міжнародного студійного руху та доробок уже тисяч відомих художників з різних континентів,



Іл. 4. Том Патті (США). Прозорий світильник з азури́том. 1992. [11]



Іл. 5. Туте Зінські (США). *Маестрале (Північний вітер)*. 2005. [11]

можемо ствердити виразність формування національних чи регіональних шкіл з власними традиціями та характерними художніми особливостями. Водночас у загальному контексті творчих пошуків вирізняються певні групи, які можемо об'єднати за стильовими та ідейними особливостями.

Перші спроби, де мета – авторський об'єкт, виконаний за межами промислового виробництва. Навмисне виділяємо в окрему категорію, бо за зовнішніми ознаками можна без вагань віднести, наприклад, до декоративних, образотворчих чи технологічних, але це нівелює саму суть студійності, її первинні ідеї, цілі та об'єкти.

Технологічний експеримент (Т. Патті, Т. Зінські, К. Мойє, А. Бокотей та ін.). Як і для А. Бокотей, для багатьох художників скло було цілком новим матеріалом творчої експресії, а водночас надзвичайно технологічно складним. Фахівці-ремісники володіють техніками, що їх плекали й передавали з покоління в покоління, і в певному сенсі бережуть консервативний підхід, тобто позбавлені потреби ламати правила, традиції, стереотипи. Художники, наділені амбіціями вирізнитися та стати першими, не обмежують себе навіть у найбезглуздіших експериментах, які в результаті тривалих старань і всупереч правилам таки приносять результат. Першим «студійним криголамам» традиційних підходів удалося впровадити в скловиробництво суттєві зміни завдяки експериментам із самим матеріалом, інструментами, обладнанням, технічними прийомами та техніками обробки. Американець Т. Патті, наприклад, використовував у гуті заготовки з віконного скла (іл. 4), а його землячка Т. Зінські формувала об'ємно-просторові об'єкти методом спікання з ниток, призначених для зовсім іншої техніки – дрібної пластики на пальнику (іл. 5). Австралієць німецького походження К. Мойє трансформував дав-

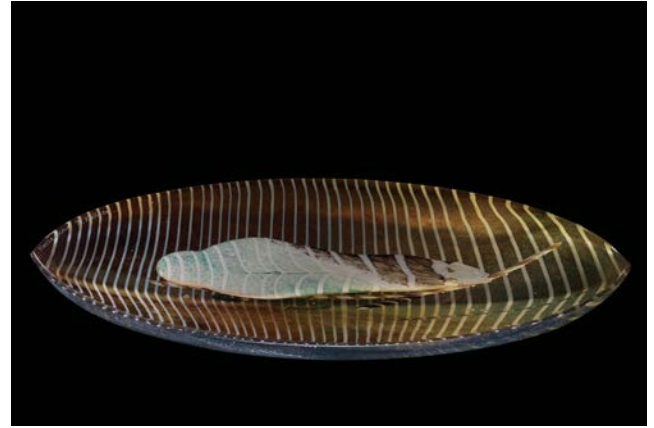
но забуту давньоримську техніку мозаїки в новій художній інтерпретації з використанням сучасних технологічних можливостей. А. Бокотей натомість на початку 1980-х рр. виконав цілу серію об'єктів, де всупереч логіці та засадам застосування коефіцієнта термічного розширення поміщав усередину гутного скляного об'єкта керамічну фігурку, сталевий дзвінок, вольфрамові нитки чи грудку галію.

Чиста декоративність як ціль (чеська школа, балтійська школа та ін.), в основі тут лежить надскладна та трудомістка технологічна складова. Митці не прагнуть до передачі образу чи шифрування глибоких концепцій, натомість вкладають шалений об'єм зусиль у досконале технологічне рішення та ідеальне довершення форми. У чеській школі популярні різноманітні техніки холодної обробки оптичного скла, зокрема авторські, як у творчих роботах В. Кляйна (іл. 6). Литовський художник Р. Крюкас балансує на межі брутальності та вишуканості як у процесі виконання, так і в кінцевому результаті, часто поєднуючи гуту та техніку холодної обробки (іл. 7). Останнім часом прагнення до декоративної досконалості часто переростають у неоправданий гігантизм і нагадують скоріше змагання за найбільш безглузді витрати матеріалів, часу, ресурсів і грошей. Водночас окремі роботи не перестають захоплювати подих і шокувати фаховістю, зухвалістю та працездатністю авторів (саркофаг для данської королеви Маргрете II, З. Льготський, Чехія).

Образотворення пластичними засобами (Е. Ейш, А. Бокотей, Д. Замечнікова, В. Морріс, Б. Валлієн та ін.) – це категорія робіт, у яких найбільше прочитується авторський прийом використання скла як матеріалу для живопису чи скульптури, при цьому технологічний аспект має чимале значення. Мабуть, за популярністю та масовістю використання



Лл. 6. Владімір Кляйн (Чехія). *Корабель мрій*. 2012. [11]



Лл. 8. Бертіль Валлієн (Швеція). *Човен*. 1988. [11]



Лл. 7. Ремігіюс Крюкас (Литва). *Камені Марса*. 2012.
Фото з архіву автора



Лл. 9. Андрій Бокотей (Україна). *Теракотова армія*. 2019.
Фото А. Солецький. Архів автора

це рівнозначна категорія до попередньої. Об'ємно-просторова пластика чи площинні рішення в різноманітті технологічних прийомів належать авторству митців у всіх «скляних» країнах. Хоча, узагальнюючи, ця категорія якраз найближча для українського студійного скла. Також саме тут варто звернути увагу на унікальні якості скла, котрі вирізняють його серед інших матеріалів: ідеться про прозорість і можливість передачі образу всередині об'єкта, в його глибині. Цей прийом застосовує, зокрема, світознаний шведський художник Б. Валлієн (іл. 8), інтерпретуючи символи епохи вікінгів у гігантських скляних човнах. Визначальними для творчості піонера українського студійного руху А. Бокотей є масштабні скульптурні реалізації останніх років, де скло слугує лише матеріалом для виконання образотворчих скульптурних композицій (іл. 9).

Ідейність і візуалізація смислів (М. Роджерс, Ду Менг, А. Мласовські та ін.) На відміну від наступного запропонованого тут напрямку, в епіцентрі цього ще присутній довершений об'єкт з художнього скла. Ідеться про передачу думки, концепції, ідеї певними завуальованими або асоціативними візуальними образами. Якщо в попередній категорії мається на

увазі трансляція безпосереднім чином, тобто пряма передача образу пластичними засобами, – тут форми, окремі елементи чи їх сукупність мають символічне значення. При цьому мистецький об'єкт залишається скляним твором (іл. 10, 11).

У сьогоднішні ми говоримо про домінування нових напрямів у художньому склі, які розвиваються в широкому спектрі новітніх мистецьких практик. Інсталяції, відеоарт, перформанси – всі модні та популярні у світі напрями приваблюють і нове покоління художників-склярів. При цьому важливо, що працюючи в площині згаданих медіа творчої експресії, автори все ж позиціонують себе як художники-склярі. Тут часто відсутня ключова та невід'ємна складова студійного твору – сам об'єкт, виконаний у матеріалі. Саме тому автор вважає, що до часу вивчення, обґрунтування та повноцінного утвердження нових понять у мистецтвознавчому дискурсі можемо сформулювати умовний термін **постстудійні тенденції**.

Природно, що не завжди є тільки чорне та біле. Дуже часто, характеризуючи доробок митців різного періоду та національних шкіл, констатуємо, що виокремлені вище напрями існують у симбіозі.



Лл. 10. Майкл Роджерс (США). Дзичжання бджіл. 2006. [11]

ВИСНОВКИ. ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ РОЗВІДОК

Сьогодні спільнота учасників глобального студійного руху продовжує вести політику відкритих дверей, коли митці з усього світу регулярно відвідують майстерні одне одного, проводять майстер-класи та лекції в навчальних закладах. Проте йдеться менше про визначення поняття та концепції студійного скла, а більше про визнання художнього студійного склярства як складової образотворчого мистецтва. Постійний діалог про техніку, матеріали, інструменти та естетику, який колись був на вустах практиків, – доповнений зростаючим хором теоретиків мистецтва, які досліджують сучасне скло та його походження. «Студійне скло досягло точки колективної конвергенції, охоплюючи ці численні діалоги та наративи, а також пропонуючи спосіб дослідити його різні грані індивідуально в ширшому, згуртованому контексті» [21, р. 16].

Підсумовуючи, для розуміння значимості мистецького феномену міжнародного студійного руху, робимо декілька ключових висновків:

1. Жоден з матеріалів, які використовуються в декоративному мистецтві чи ремеслі, – кераміка, метал, дерево, текстиль, – не вимагає настільки складних технологічних умов, як скло. Бажання уможливити роботу зі склом у лаштунках майстерні худож-



Лл. 11. Анна Мласовскі (Німеччина). Ручна робота. 2010–2013. [11]

ника (студії), а не на промисловому виробництві, як те було до цього часу, спонукало до експерименту та поступового поширення студійного руху.

2. До початку поширення студійного руху скло традиційно вважалося матеріалом для виконання декоративних об'єктів, були лише поодинокі випадки використання скла для створення унікальних авторських композицій. З поширенням студійного руху художнє скло починає набувати тих характерних рис, які притаманні творам образотворчого мистецтва: унікальність і неповторність, виставкове призначення, ідейне навантаження та концептуальність тощо.

3. Студійне скло розвивається в площині професійного мистецтва. Принциповим для аргументації цього твердження є ініціалізація міжнародного студійного руху в академічному середовищі та заснування окремих освітніх програм у системі вищої освіти США та країн Європи. Водночас у європейській практиці художники-професіонали спираються на досвід професійних майстрів-гутників, що не може не впливати й на еволюцію гутництва як ремесла.

4. Міжнародний рух студійного скла спричинив появу нових і відродження та модернізацію забутих технік обробки й декорування. Розвиток і стрімке поширення стимулювало створення цілої індустрії на забезпечення роботи художників-склярів, появу нових матеріалів, інструментів і обладнання, спеціально призначених для студійної творчості.

5. Глобальне зацікавлення студійною творчістю сприяло швидкій інституціалізації процесу та формуванню або переорієнтації починаючи з 1970-х рр. музеїв, освітніх закладів, інформаційних ресурсів, громадських і державних структур. Важливу роль на цьому шляху відіграла інтернаціоналізація, міжнародні форуми склярів: симпозіуми, конференції, виставки, зокрема й Міжнародні симпозіуми гутного скла у Львові.

6. З розвитком студійного руху постало питання про перегляд термінологічного апарату, про ревізію понять. Водночас з'явилися нові терміни технологічного та мистецтвознавчого характеру, які до сьогодні часто не мають адекватних відповідників українською. Професіонали зазвичай користуються або російськими термінами, або калькою з англійської.

7. Піонери українського студійного склярства включилися в процес у 1970-х рр., таким чином фактично перебуваючи в авангарді міжнародного руху. При цьому їх участь відбувалася не безпосередньо в глобальному світовому контексті, а, так би мовити, в паралельному русі. Із сьогоднішньої перспективи десять років запізнення, може, й має значення, але вже дуже скоро ця різниця знівелюється, а українські початківці належатимуть до плеяди піонерів міжнародного студійного руху.

8. Якщо в рамках глобального розуміння концепції міжнародного руху студійного скла ключовим було винесення гуті за межі підприємства, то специфіка умов творчості українських художників полягала у виконанні авторських творів саме в умовах заводського виробництва. Паралельно з проектуванням зразків для масового тиражування, професійних художників настільки цікавив новий матеріал і його можливості, що їх жага до часто авантюрного експерименту стимулювала зародження та стрімке утвердження інших постулатів студійного руху.

9. Періодом початку роботи перших українських художників у ключі студійної творчості вважаємо другу половину 1970-х рр. Та важливо, що саме в час ініціації американського студійного руху на початку 1960-х рр. у Львові були сформовані такі ключові скловиробничі осередки, як ЛЕКСФ і ВО «Райдуга», а також єдина в республіці платформа фахової вищої мистецької освіти – кафедра художнього скла ЛДІПДМ. Із заснуванням кафедри вперше з'являється професія «художник-скляр», а вже за три десятиліття, з початку 2000-х рр., освітня траєкторія повністю переорієнтовується на студійну творчість. Відтак українське студійне скло також розвивається виключно в межах професійного мистецтва.

Сьогодні часто говоримо про те, що українське мистецтво заслугове бути впізнаваним у світі й потребує надактивної популяризації, деколонізації та повернення імен. Наша культура була затінена або викрадена росіянами упродовж сотень років. Та цілком інша ситуація з українським студійним склом. Воно не лише перебувало в епіцентрі світових процесів – його творці, учасники та міжнародні події впливали на формування й розвиток студійного руху як мистецького феномену сучасної світової культури [20]. Ця теза визнається на міжнародному рівні та обґрунтовується у світових наукових колах, залишаючись при цьому в тіні у вітчизняному мистецькому середовищі. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беньях Н. Виклики та перспективи розвитку світового студійного скла: за результатами Міжнародної науково-практичної конференції-презентації «Світове студійне скло. Традиція та експеримент». *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 42. С. 17–20. DOI : 10.37131/2524-0943-2019-42-03
2. Бокотей М. Постстудійні тенденції у світовому художньому склі: роль інституційного впливу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 51. С. 24–32. DOI : 10.37131/2524-0943-2023-51-3
3. Смакова Л. Образні домінанти у монументальних композиціях Андрія Бокотей «Тайна вечера» та «Теракотова армія». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 102–107. DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.756>
4. Смакова Л. Світильники Андрія Бокотей (у співаторстві) в інтер'єрах громадських споруд 1970–1980-х рр.: перші творчі експерименти зі склом. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 51. С. 121–133. DOI : 10.37131/2524-0943-2023-51-12
5. Федорук О. Маєстро художнього скла Андрій Бокотей : монографія. Київ : Либідь, 2008. 320 с.
6. Чегусова З. Панорама львівського гутництва межі ХХ–ХХІ століть: експериментальні пошуки творчих індивідуальностей. *7UA*. 2017. № 3. С. 62–69.
7. Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації : монографія. Київ : ArtHuss, 2024. 556 с.
8. Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття: Нарис історії : навч. посіб. Львів : ЛНАМ, 2006. 164 с.
9. Чиж М. Творча особистість Франца Черняка в контексті розвитку львівської школи художнього скла. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2008. Вип. 19. С. 295–303.
10. Barovier M. *Venetian Art Glass, 1840–1970: An American Collection*. Stuttgart : Arnoldsche Art Publishers, 2004. 352 p.
11. Corning Museum of Glass. URL : <https://www.cmog.org> (дата звернення : 28.04.2024).
12. Eisch E. Harvey K. Littleton zum 70. Geburtstag 14. Juni '92. Frauenau : Glasmuseum Frauenau, 1992. 20 с.
13. Frantz S. K. *Contemporary Glass: A World Survey from the Corning Museum of Glass*. Corning : Corning Museum of Glass, 1989. 264 с.
14. Grover R., Grover L. *Contemporary Art Glass*. New York : Crown Publishers, 1975. 208 p.
15. Littleton H. K. *Glassblowing: A Search for Form*. New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1971. 143 p.
16. Lynn M. D. *American Studio Glass, 1960–1990*. New York ; Manchester, VT : Hudson Hills Press, 2004. 168 p.
17. Oldknow T. *Contemporary Glass Sculptures and Panels: Selections from the Corning Museum of Glass*. Corning, NY : The Corning Museum of Glass, 2008. 247 p.
18. Oldknow T. Harvey K. Littleton (American, 1922–2013). 2013, December 18, *Corning Museum of Glass Blog*. URL : <https://blog.cmog.org/2013/harvey-k-littleton-american-1922-2013> (дата звернення : 28.04.2024).
19. Opie J. *Contemporary International Glass*. London : Victoria & Albert Museum, 2004. 144 p.
20. Rogers M. *Applied Art to Post-modern Art with Glass*. Baltic Glass in International Context. In *Stikla balss : Zinātnisko rakstu krājums / Atbildīgā redaktore Inguna Audere*. Riga : IRMA Collaborative, 2021. P. 19–31.
21. Strauss C. *Pioneers of Contemporary Glass: Highlights from the Barbara and Dennis DuBois Collection*. Houston : Museum of Fine Arts Houston, 2009. 96 p.

REFERENCES:

1. Beniakh, N. (2019). Vyklyky ta perspektyvy rozvytku svitovoho studiinoho skla: za rezultatamy Mizhnarodnoi nauko-vo-praktychnoi konferentsii-prezentatsii "Svitove studiine sklo. Tradytsiia ta eksperyment" [Challenges and Prospects for the World Studio Glass Development: Based on the Results of the International Scientific and Practical Conference-Presentation "World Studio Glass. Tradition and Experiment"]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 42, 17–20. doi: 10.37131/2524-0943-2019-42-03 [In Ukrainian].
2. Bokotei, M. (2023). Poststudiini tendentsii u svitovomu khudozhnomu skli: rol instytutsiinoho vplyvu [Post-Studio Tendencies of the World Glass Art: Role of Institutional Influence]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 51, 23–32. doi: 10.37131/2524-0943-2023-51-3 [In Ukrainian].
3. Smakova, L. (2024). Obrazni dominanty u monumentalnykh kompozytsiakh Andriia Bokoteia "Taina vecheria" ta "Terakotova armiiia" [Figurative Dominants in the Monumental Compositions of Andrii Bokotey "the Last Supper" and "Teracotta Army"]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development*, 48, 102–107. doi: 10.35619/ucpmk.v48i.756 [In Ukrainian].
4. Smakova, L. (2023). Svitylnyky Andriia Bokoteia (u spivatorstvi) v interierakh hromadskykh sporud 1970–1980-kh rr.: pershi tvorchi eksperymenty zi sklom [Lamps by Andrii Bokotey (Co-Authored) in the Interiors of Public Buildings of the 1970s and 1980s: The First Creative Experiments With Glass]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 51, 121–133. doi: 10.37131/2524-0943-2023-51-12 [In Ukrainian].
5. Fedoruk, O. (2008). *Maestro khudozhnogo skla Andrii Bokotei* [Art Glass Maestro Andriy Bokotey]. Kyiv: Lybid. [In Ukrainian].
6. Chehusova, Z. (2017). Panorama lvivskoho hutnytstva mezhi XX–XXI stolit: eksperymentalni poshuky tvorchykh indyvidualnostei [View of Lviv Blown Glass Art at the Turn of the 21st Century: Experimental Search of Artistic Individuals]. *7UA*, 3, 62–69. [In Ukrainian and English].
7. Chehusova, Z. (2024). *Profesiine dekorativne mystetstvo Ukrainy doby hlobalizatsii* [Professional Decorative Art of Ukraine in the Era of Globalization]. Kyiv: ArtHuss. [In Ukrainian and English].
8. Cherniak, F. (2006). *Lvivske hutne sklo druhoi polovyny XX stolittia: Narys istorii* [Lviv Blown Glass of the Second Part of the 20th Century: Historical Essay]. Lviv : LNAU. [In Ukrainian].
9. Chyzh, M. (2008). Tvorchia osobystist Frantsa Cherniaka v konteksti rozvytku lvivskoi shkoly khudozhnogo skla [The Creative Personality of Franz Chernyak in the Context of the Development of the Lviv School of Art Glass]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 19, 295–303. [In Ukrainian].
10. Barovier, M. (2004). *Venetian Art Glass, 1840–1970: An American Collection*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
11. Corning Museum of Glass. (n. d.). Retrieved from <https://www.cmog.org/>.
12. Eisch, E. (1992). *Harvey K. Littleton zum 70. Geburtstag: 14. Juni '92*. Frauenau: Glasmuseum Frauenau. [In German].
13. Frantz, S. K. (1989). *Contemporary Glass: A World Survey from the Corning Museum of Glass*. Corning, NY : Corning Museum of Glass.
14. Grover, R., & Grover, L. (1975). *Contemporary Art Glass*. New York : Crown Publishers.
15. Littleton, H. K. (1971). *Glassblowing: A Search for Form*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
16. Lynn, M. D. (2004). *American Studio Glass, 1960–1990*. New York; Manchester, VT: Hudson Hills Press, 2004.
17. Oldknow, T. (2008). *Contemporary glass sculptures and panels: Selections from the Corning Museum of Glass*. Corning, NY: The Corning Museum of Glass.

22. Stulgaite I. Significance of the Studio Glass Movement today. International Glass Art Symposium GlassJazz in Lithuania. In *Stikla balss : Zinātnisko rakstu krājums*. Rīga, 2021. P. 79–90.
23. Warmus W. *Fire and Form: The Art of Contemporary Glass*. West Palm Beach : Norton Museum of Art, 2003. 128 c.
18. Oldknow, T. (2013, December 18). *Harvey K. Littleton (American, 1922–2013)*. Corning Museum of Glass Blog. Retrieved from <https://blog.cmog.org/2013/harvey-k-littleton-american-1922-2013>.
19. Opie, J. (2004). *Contemporary International Glass*. London: Victoria & Albert Museum.
20. Rogers, M. (2021). Applied Art to Post-modern Art with Glass. Baltic Glass in International Context. In I. Audere (Ed.), *Stikla balss [Voice of Glass]*: Collection of scientific articles (pp. 19–31). Rīga: IRMA Collaborative.
21. Strauss, C. (2009). *Pioneers of Contemporary Glass: Highlights from the Barbara and Dennis DuBois Collection*. Houston: Museum of Fine Arts.
22. Stulgaite, I. (2021). Significance of the Studio Glass Movement Today. International Glass Art Symposium GlassJazz in Lithuania. In I. Audere (Ed.), *Stikla balss [Voice of Glass]*: Collection of scientific articles (pp. 79–90). Rīga: IRMA Collaborative.
23. Warmus, W. (2003). *Fire and Form: The Art of Contemporary Glass*. West Palm Beach, FL: Norton Museum of Art.

DOI 10.61993/2786-7285.2024.02.08

Mykhaylo BOKOTEY

ORIGINS AND CONCEPTUAL PRINCIPLES OF THE INTERNATIONAL STUDIO GLASS MOVEMENT: UKRAINIAN AND INTERNATIONAL CONTEXT

The article deals with one little-studied phenomenon in Ukrainian art history – the international studio glass movement that began in the 1960s in the United States and Europe. Subsequently, the movement spread to all countries where glassmaking was a well-developed traditional craft. The article describes the history of the emergence and spread of this artistic phenomenon initiated by American and European artists and informs about the movement's followers in the Ukrainian art scene. It is noted that the artists A. Bokotey and F. Cherniak actually simultaneously and independently of their foreign colleagues, formed the basis for the Ukrainian studio glass traditions. At the same time, the article reveals the conceptual foundations and principles of the studio movement and considers the key trends. It proposes a specific system of style characteristics based on the analysis of the works of leading contemporary glass artists. At the time when Ukrainian art criticism is only beginning to discuss the need to revise certain concepts and definitions given the changes caused by the international studio movement, the world's academic circles are discussing the gradual completion of this artistic phenomenon and the emergence of post-studio trends. The younger generation of glass artists, following the trends of conceptual art practices prevalent in contemporary visual culture, is forming new trends in artistic expression. At the same time, the artists position glass as the primary medium of creative narrative in their author's search, thus remaining at the forefront of the new artistic glassmaking movement. Based on the study's results, the article draws several vital conclusions that substantiate the reasons for the spread of the international studio glass movement and its impact on changes in contemporary decorative art. It is emphasized that Ukrainian artists, institutions, and projects that stimulate the development of glass art occupy a significant place on the world stage and significantly impact global international processes.

KEYWORDS: glass art, international studio glass movement, Ukrainian context, blown glass, contemporary art

Стаття надійшла до редакції: 14.07.2024

Прийнята до публікації: 06.08.2024

Дата публікації: 29.08.2024

© Бокотей М., 2024



Ця робота ліцензується відповідно до
Creative Commons Attribution 4.0 International License