

Урбаністичні нарації Олени Голуб

НАТАЛІЯ МУСІЄНКО

Місто є соціокультурним організмом, чії інституціональні характеристики знаходяться у діалектичних зв'язках із динамікою суспільства в цілому і багато в чому визначають її. Постійний вплив міста на життя людини, знаходження в центрі трансформаційних процесів соціуму вимагає від дослідника всебічного наукового підходу. Міське середовище є не лише утилітарним та функціональним, але й художнім простором, який формує городян, їхню самоідентифікацію, спосіб життя.

Парадоксальним чином місто до кінця ще не прорефлексувало свою естетичну складову. Варто нагадати, що Освальд Шпенглер визначав місто як дух, а велике місто як вільний дух, трактував культуру сучасності так само, як і в Стародавньому Римі, як культуру космополітичного світового міста, що стає точкою тяжіння для всіх проявів цивілізації, в тому числі і сучасного мистецтва. Колосальний створений митцями художній образ, колективний портрет міста, численні спроби творчої фіксації від класичних до новітніх мистецтв потребують нового наукового, культурологічного узагальнення у своїх категоріях і методах. Саме тому ми вважаємо за необхідне розглянути багатомірність міського середовища як художній простір. Компоненти художнього простору міста знаходяться у постійному розвитку і змінюються залежно від епохи і країни.

Сьогодні актуальним і важливим є аналіз художнього простору міста. Серед художників, які активно опановують міське середовище як художній простір, вирізняється художниця й теоретик мистецтва Олена Голуб, лауреат Міжнародного бієнале електрографіки «Matrikes '2012» [1]. Вона сполучає традиційні й новітні засоби contemporary art і в такий спосіб розширює можливості мистецтва. Із станкового живопису та графіки художниця перейшла до цифрових носіїв та змішаної техніки. Її творчий метод зрушує акцент з візуальної на інформативну і ментальну складову художнього зображення.

Голуб komponує фотофрагменти: сцени з вуличного життя і зображення величних монументів, встановлених у міському просторі видатним діячам минулого. Співставлення буденного й величного у композиціях медіахудожниці наводить глядача на філософське осмислення буття, а також сприяє становленню активної громадянської позиції [2, с. 3–9]. Переглядаючи своє ставлення до тих, кому людство встановило пам'ятники, глядач має причетність до важливих екзистенційних цінностей і знаходить свій власний сенс існування у світі. Цифрові принти художниці мають не стільки філософсько-споглядальний характер, скільки налаштовують на громадянську дієвість.

Пророчу інтенцію мав її аркуш з акцентом на негативному ставленні до тоталітаризму, на якому юні графітчики «перемальовують історію», заляпуючи фарбою монумент «вождю пролетаріату». 8-го грудня 2013 р. в Києві серед протестувальників проти свавілля влади знайшлися рішучі у радикальних змінах люди, які побачили тісний зв'язок між символом комуністичного ладу й тогочасним корумпованим керівництвом, що прикривало пишномовними фразами про «покращення» звичайнісінький грабіж населення. Енергією гніву й прагненням справедливості було розбито пам'ятник Леніну в центрі Києва. Шматки граніту люди розібрали на сувеніри, які б нагадували про остаточний кінець червоної епохи.

Художниця пильно придивляється до змін, які стаються у великому місті внаслідок стихійної «образотворчої» діяльності. Спільнота стала відвертішою: вся гама почуттів у написах і малюнках переходить на стіни мовчазних споруд. Тепер вони промовляють про все, що наболіло: благають про збереження старовинних будівель, висміюють прізвища тих, хто заважає жити, звеличують імена померлих у героїчній боротьбі. Олена Голуб фіксує фотокамерою наболілу тимчасовість міських графіті, що мають стертися й змитися дощем, і надає їм значної ваги у своїх цифрових композиціях. З іншого боку, вона як теоретик вивчає ці прояви урбаністичної субкультури. Порівняння з такими, що спостерігалися у минулому та в інших країнах, виявляє особливість у теперішньому часі й актуальному моменті: «Графіті — образотворчий напрям міської субкультури останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. Графіті задовольняє потреби самовияву деякого творчого потенціалу; як і фольклор, розвивається в межах відомих цінностей. На відміну від мистецтва, що спирається на безпосередній контакт із дійсністю, Графіті маніпулює його вторинними, зовнішніми проявами, такими як друковане слово, знак, намальовані й зняті на півку персонажі. В свою чергу, цей процес, не позбавлений своєрідності, знайшов відображення у дея-

ких напрямках постмодерністичного мистецтва, дизайні й моді цього періоду. Перші Графіті виникли у 60-х у найбідніших кварталах Нью-Йорка, згодом розповсюдилися по великих містах світу. Безробітні й тинейджери, прагнучі своєї слави, обирають собі певне слово-символ (the TAG), яке уособлює сутність їхньої особистості. Воно пишеться в громадських місцях, шокуючи розмірами, яскравістю, а також самим відтінком злочинності дії: що частіше воно з'являється і більшу площу займає — то «престижніше». Ризикуючи зіткнутися з поліцією, графітчики 60–70-х уночі пробиралися до вагонів метро, автомобілів або стін, розмальовували їх певним набором букв, цифр і знаків. Їхній ефективності відповідає й техніка нанесення: фарби з аерозольних флакончиків повинні атакувати, «бомбардувати» об'єкт... За кілька десятиліть графіті набули значних змін — від однолінійних написів до складання композицій. Таг перетворюється на автограф, який зазвичай ставлять художники, а сама вона являє нагромадження образотворчих уламків, перемішаних уявою бранців залізобетону: різнобарвні шрифти (об'ємні, з полиском, вихлясті або суворі, як скеля) разом із антропоморфними створіннями (нерідко — героями відомих коміксів або телесеріалів). З'явилися спеціальні фарби, що змиваються, для проведення змагань і підвищення майстерності у виконанні графіті. У такому легалізованому вигляді у 90-х рр. графіті з'являються в Україні — на стінах будівель Києва, Харкова, Одеси, Львова та інших міст» [3, с. 379].

У своїх композиціях художниця нерідко звертається до екстремальних, неординарних проявів людської поведінки, які вона також розглядає як дослідник. Зокрема аналізує вона тип поведінки скандального характеру, а саме епатаж, його еволюцію, у тому числі на прикладах з історії візуального мистецтва. «Шалений успіх епатажного мистецтва призвів до того, що епатаж згодом стає невід'ємною складовою багатьох творів авангардного та постмодерністичного мистецтва... художники дедалі частіше стали застосовувати епатаж як необхідну частину свого мистецтва. Так, гру-

па «Да-да» у Франції, футуристи в Росії, далі сюрреалісти (Сальвадор Далі та інші) влаштували епатажні акції, виставляли такі твори, які свідомо мали порушувати стереотипність мислення пересічних глядачів, що мало суспільне значення для перебудови буденного сприйняття й руйнації масових стереотипів. Знаменитий «Пісуар» Марселя Дюшампа (Duchamp's pissuar), тобто виготовлена у промисловості сантехніка («реді мейд»), що художник виставив як твір мистецтва 1917 р., започаткував подальшу лавину подібного епатажу у мистецтві. 2000 року у галереї «Тейт модерн», де зберігається цей історичний твір, відбувся перформанс двох китайських художників поблизу пісуара ще більш епатажного характеру, оскільки вони публічно продемонстрували акцію використання цієї сантехніки за призначенням. В Україні у радянські часи ефект ненавмисного епатажу на офіційні владні кола мало мистецтво андеграунду, тобто невизнаних, вільних, не zaangażованих соціалістичним реалізмом художників 1960–1980-XXL. Органами влади тоді були заборонені виставки таких митців, як Алла Горська, Сергій Параджанов, Анатоль Сумар, Микола Трегуб, Вудон Баклицький, Павло Бездір, Валентин Хрущ, В'ячеслав Сичов, Карло Звіринський та ін. Наприкінці 1990-х харків'янин Олег Кулік набув всесвітнього визнання тим, що на виставках у Західній Європі та США демонстрував себе оголеного як твір мистецтва, виконуючи у перформансі роль собаки, прив'язаного на ланцюгу, свідомо використовуючи епатаж як провокативний засіб у контакт з публікою. Киянин Федір Тетянич (1942–2007) створював незвичні інсталяції — «фріпуль» — і доповнював їх перформансами у епатажному вбранні, виступаючи на вулицях, у галереях та поважних музеях, руйнуючи обивательські смаки й стереотипи на рубежі ХХ — початку ХХІ століття. Епатаж як складова новітнього мистецтва притаманний також фотографіям Бориса Михайлова, театру Андрія Жолдака та Романа Віктюка, які шокують сміливими й неординарними постановками; літературним творам Леся Подерев'янського, де він використовує



Ранок, 2005

ненормативну лексику, а також багатьом іншим сучасним митцям України й світу» [4, с. 210].

У своїй художній практиці Олена Голуб використала фото епатажного експонату в спільному з французькою мисткинею Ніколеттою Монтабетті проєкті «У просторі Дюбюффе» на честь видатного авангардиста Франції минулого століття Жана Дюбюффе. Яскравий представник «арт брут», привернув увагу до простих речей у наповненому протиріччями світі й один з перших застосував графіті у мистецтві. Дюбюффе брутально накидав шматки міського асфальту на підлоги поважних галерей світу, малював не пензлями, а річковим піском, і в такий спосіб руйнував стереотипи. Авангардний дух новатора надихнув художниць на серію творів, в яких вони своєрідно змішували нібито відомі речі, відкриваючи їх нову контекстуальність. До того ж вся груба матерія була представлена по-новому, виключно через комп'ютер, у цифровому друці.

Обидві художниці мали свої стосунки з творчістю Дюбуффе. Монталбетті безпосередньо працювала разом з метром, декілька років була асистентом і одноступенем у його творчій діяльності, свідком і співавтором ексцентричних художніх акцій у Парижі. Голуб стала однією з перших відкривачів його імені для українців: вона написала і видала статтю, де цитувала вислови французького авангардиста і знайомила з його творами.

Урбаністичні серії художниць експонувалися у Французькому культурному центрі в Україні у Києві, Одесі, Дніпропетровську, Донецьку в 2005–2006 рр. [5] Тема великого міста, його художнього простору набула в цьому проекті нового звучання, пов'язала традиції світового авангарду з сучасністю. Серед усіх представлених робіт хочеться окремо виділити саме ту, що мала конотацію не тільки до минулого, а й до майбутніх подій. Олена Голуб створила фотоінсталяцію, де на аркуші співставлялися: історичний пісуар Дюшам, який знизу підтримувався жовтогогарячим двигуном, а зверху був освітлений посмішкою першого космонавта світу з екрану «блакитного вогника» старовинного телевізора; все це разом злітало над аеропортом Бориспіль або ж падало на грішну землю у сирій ранковій імлі (Олена Голуб «Ранок» / «Morning», 2005). Створивши свою композицію на підсвідомому рівні, художниця надалі звернула увагу, що на виставках тих років зображення аналогічного предмету сантехніки з'явилися одночасно й незалежно у творах інших художників (О. Ройтбурда, О. Пінчука, «Carfax» та ін.)

Як дослідниця цього феномену, Олена Голуб пише: «Особливої уваги заслуговує тема унітазу. Одразу після Помаранчевої революції його зображення все рясніше стало з'являтися в роботах українських художників, хоча до того він вже існував у творах мистецтва. Славний пісуар М. Дюшана з 1917 р. переживає друге відродження (чи не випадково його створено також у революційний рік, а саме в рік Жовтневої революції?) ... Напевно, тема сантехніки якнайвиразніше символізує прагнення до цілковитої чистоти або показує, що в уявленні про естетичне не зайве

погляд перевести згори додолу. Інтерпретацій чимало... Актуальне мистецтво вирізняється підвищеною чутливістю до суттєвого, і тому, якщо спостерігається звернення не одного, а декількох різних авторів до одного й того ж предмету, це може слугувати серйозним симптомом певних змін у суспільстві й мистецтві» [6, с. 38–42].

У наш час символіка зазначеного предмету продовжує трансформацію. 4-го лютого 2014 року молоді протестувальники Майдану влаштували перформанс у центрі Києва. Вони встановили на постаменті зруйнованого пам'ятника Леніну «Межигірський золотий унітаз» (нібито з маєтку президента злодія-втікача).

Майданівці надали йому символу «марнотратства, корупції і диктатури в Україні», справедливо вгледівши у діяльності ганебного уряду прямий наслідок червоної ідеології [7]. Організатори акції ототожили мізерність призначених для зливу відходів з кінцевим результатом того, до чого призвели виконання закличних гасел вождя пролетаріату. А він-таки й справді мріяв: «Коли ми переможемо у світовому масштабі, ми, думається мені, зробимо із золота туалети на вулицях декількох найбільших міст світу», що й надрукував чорним по білому, здається, на сторінці 205 у 36-му томі своїх численних творів.

Уважна до того, що її оточує (а це перш за все місто), Олена Голуб прагне всебічно підійти до феноменів буття. Їй вдається знайти таку позицію, яка є переходною між одним явищем та іншим, під час так званої біфуркації (вибір однієї з двох рівних можливостей). У своїх візуальних роботах вона співставляє як мінімум дві (а то й більше) ментальні сфери, фіксуючи перехід з однієї до іншої, їх зіткнення та інші динамічні дії (початок нарації). Так, у різних серіях художниця розглядає особистісне й суспільне, природне і штучне, естетичне й антиестетичне і т. ін. Вона використовує документи часу, зафіксовані фотооб'єктивом та іншими засобами, створюючи своєрідні композиції. Рекламний гламур позбавляє прагматичної функціональності, неестетичний мотлох наділяє поетичною інверсією і знахо-



Послання міста 1, 2009



Послання міста 3, 2009

дить сенс там, де його не було, щоб надалі нарatively перетворити знайдене у новому контексті. Композиції, які вона створює, використовуючи різні візуальні фрагменти, вона називає фотоінсталяцією (за аналогією з просторовою інсталяцією). Спосіб розташування візуальних складових такої інсталяції на площині — найголовніший для такого виду мистецтва. Фрагменти, узгоджуючись, утворюють певну ментальну конструкцію. Авторка пояснює: «Можна сказати, і навпаки, елементи фотоінсталяції візуалізують невидиму доти ментальну конструкцію, оскільки ці два процеси, прямий і зворотний — взаємоіндукційні (тобто водночас, у момент творення впливають один на одного)... Ментальна конструкція — кінцевий результат зображення, яке вибудовується за допомогою нарації, тобто послідовного нарощування кількості складових композиції. Нарация (як зв'язок) — те, що об'єднує різномірні елементи у єдину цілісність» [8].

Цифрова техніка має широкий спектр для візуальних видозмін і в кольорі, і в інших просторових і площинних трансформаціях. Серед українських художників знайшлися однодумці щодо застосування комп'ютерних технологій у мистецтві та й об'єдналися разом для спільних виставок. Оле-

на Голуб, Гліб Вишеславський та Володимир Харченко заснували групу «Г.В.Х.» (за літерами, що починають їхні прізвища). Вони створили проект «Цифрове подвір'я № 3» (куратори Ю. Круліковський і О. Голуб) і представили в Києві та в Амстердамі у галереї Stichting WG Kunst 2008 року.

«Головна ідея виставки гурту «Г.В.Х.» у тім, щоб створити мистецтво там, де його бракує, одухотворити немистецький матеріал. На питання, де ж оригінали, «комп'ютерні» художники з гордістю відповідають, що вони містяться у них в головах. Зазвичай сучасне суспільство широко використовує прогресивні технології перш за все в індустрії розваг, рекламі споживчих товарів та в інших комерційних цілях. Група «Г.В.Х.» ставить перед собою складну задачу знайти в цій налагодженій машині місце дійсно художній творчості, а не тільки прикладному обслуговуванню комерції, чим змушені займатись безліч дизайнерів, режисерів «смачних» кліпів тощо. Використовуючи згадані естетичні прояви як документи часу, художники позбавляють їх прагматичної функціональності у своїх композиціях.

Принти Олени Голуб «зрежисовано» здебільшого у пізнавальному векторі. Кожний її цифровий аркуш створено на межі часового й менталь-

ного перетину, почерпнутого в історії та сучасності України. Вона змішує сцени з вуличного життя, де тінейджери пишуть графіті, перехожі смакують хот-догами на тлі величних монументів, встановлених у міському просторі видатним філософом минулого, майстрам слова, пензля й класичної музики. Фотороботи Гліба Вишеславського досліджують взаємодію домашнього, інтимного прояву особистості в публічному просторі. Композиції з білиною, що сохне на подвір'ї, розгортають епічну історію людської екзистенції. Вони підкреслюють беззахисність і тимчасовість тепла щойно вбраного одягу у величому архітектурному ансамблі, створеному на потребу соціуму, де перебувало не одне покоління таких самих створінь: дітей, юнаків, дівчат, жінок, чоловіків і, нарешті, німечних старих без ознак статі... Цифрові метаграфії Володимира Харченка вихоплюють з урбаністичного середовища суттєві моменти так, ніби відбувається миттєвий, нетривкий, але потужний, немов блискавка, контакт індивідуального й суспільного. Плин вуличного життя, де всі поспішають у безлічі справ і без справ, підкоряючись ритму, все ж таки дає змогу прояву, хоч і миттєвого, одвічної поезії, яка, видозмінившись, живе в думках і творах художника нового тисячоліття» [9, с. 33–34].

У розробці теоретичних засад своєї візуальної творчості Олена Голуб виходила з положень видатних теоретиків сучасності. Зокрема, вона по-своєму розвинула твердження теоретика сучасного мистецтва Бориса Гройса про примат дизайну («divine design») над образотворчістю, яке вона сприйняла позитивно при спілкуванні з ним на лекції «Політика. Дизайн. Мистецтво» 2004-го: «Б. Гройс показує, що тавтології в історії не буває. Природа мистецтва має в основному міметичний характер, тобто вона спирається на відтворення, запам'ятовування образів буття, що особливо було властиве минулому. У сучасності домінує дизайн, на відміну від мистецтва. Значення слова «дизайн» у перекладі з англійської — «божественний план», котрий не можна бачити безпосередньо, проте має такі прояви, як

ікона в християнстві, у якій задалегідь передбачається умовність зображення» [10].

Перенос уваги із самих зображень на відношення між ними (як планів дизайну) є проявом позиції релятивізму, яка є принциповою для Олени Голуб. Вона відштовхувалась від аморальної, на її погляд, протилежної позиції, «абсолютизму», яка є характерною для тоталітарного мистецтва: «Що як не фанатична віра у свою «об'єктивну істину» виправдовувала безжалісне знищення мільйонів інакомислячих радянських громадян, знущання у концтаборах, так само як і у тоталітарній Німеччині? Отже, не такий вже й безневинний той спосіб мислення, який призводить до жахливих наслідків...Саме релятивізм як антипод абсолютизму може бути тією філософською платформою, яке здатне об'єднати усе розмаїття несхожих між собою проявів сучасного мистецтва. Зображення саме по собі не має властивостей суто реалістичних або ж абстрактних чи ще яких, поки людина не проаналізує, як саме інтерпретувати дане зображення...

Усвідомлення рівноправності різних художніх систем дає право стверджувати принцип релятивізму (тобто відносності) у мистецтві. Це стосується не тільки сучасного мистецтва, або ж такого, що створений у межах одного відрізка часу, а й порівняння між собою особливостей різних епох. Я маю на увазі заперечення прогресистського погляду, згідно якого мистецтво планомерно еволюціонує від простого до складного, від «гіршого» до «кращого». Вважаю недоречною зверхність, з якого подекуди наші сучасники ставляться до творів минулого як до недосконалих, що, зокрема, виховувалось радянською школою з її поглядом на історію мистецтва з вершини соціалістичного реалізму» [11, с. 104–107].

До такого висновку художницю наштовхнули дослідження академіка Б. Раушенбаха, який з математичною точністю доводив правомірність будь-якого історично обумовленого художнього бачення: «У давньоєгипетському мистецтві ясно виявляється прагнення до креслення, епоха Відродження буде вважати ідеалом точне слі-



Проект «Вторгнення», 2014



Проект «Вторгнення», 2014

дування видимій геометрії світу, середньовічне мистецтво на відміну від мистецтва нового часу користується зворотною перспективою і т. п... Один тип таких побудов буде точніше передавати об'єктивну, інший — видиму геометрію, третій — комбінувати їх. Ці різні типи просторових побудов можуть бути настільки далекими один від одного, що оцінки “краще”, “гірше” при порівнянні різних типів зображень подекуди стають беззмістовними. Тим не менш це може не заважати художникові, який використовує один з можливих засобів побудови просторових побудов, щиро дорікати іншого художника, який надає перевагу іншому типу побудов, у недостатній майстерності. Тут досить згадати думки один про одного представників китайського та європейського живопису» [12, с. 11].

Географічну й стильову віддаленість візуальних фрагментів художника моделює на площині аркуша або монітора екрану, створюючи ментальні конструкції. Вона використовує смислові відношення між цими фрагментами як зміну контекстів, з яких вони вилучені, і до нових, у яких використовуються в інсталяції. «Нині сферою нового може бути не тільки твір мистецтва сам по собі, а й контекст, у якому він вживається. Так, цитування творів у певному контексті або послідовності виступає як художнє новоутворення. Ведуться пошуки у новому використанні стори-

нок Інтернету, співставленні смислів у незвичних середовищах тощо. Таким чином, твір мистецтва втрачає свою абсолютну цінність і набуває релятивної цінності», — стверджує Голуб [11, с. 109].

Тому урбаністичні мотиви, які спостерігаються у численних роботах художниці, мають неоднозначність контекстів. Втім, її «візуальний структуралізм» перетинає кордони і знаходить розуміння у глядачів різних країн, хоча й завжди скомпонований на матеріалі, знайденому в рідній країні. Так, серія робіт «Послання міста / Urban message» акцентує на соціальних і морально-етичних проблемах, хоча на перший погляд сприймається як цікава дизайнерська розробка. Так, у Шведському музеї «Dalarnas museum» експонувалась робота «Послання міста/Urban message — 1,2009». Принт узагальнює соціальні протиріччя нашої столиці, де яскраві вітрини тишком оминає заклопотаний цілісністю своїх пляшок безхатченко. Серед сірого бетону, метушні дорослих і дітей, які довіряють асфальтові свої мрійливі малюнки про радісне сонечко, куп сміття і безлічі папірців, на яких вгадуються чийсь зім'яті обличчя. Поміж них сам мер Києва суворо наглядає одним, нібито всевидячим оком з уривку яскравої передвиборчої афіші [13, с. 150].

У Центральному будинку художника (Kunsterhouse) столиці Австрії Відні куратор звернув увагу на принт української художниці «Послан-

ня міста/Urban message — 3, 2009» (який також експонувався на Всеукраїнській виставці-конкурсі ім. Г. Якутовича 2014-го). З аркуша ніби лунають гучні звуки військового оркестру і всюди вилискують то мідні труби, то гудзики парадних мундирів. А за всією цією маячною спостерігає маленька дитина, яка злетіла аж нагору стовпа з численними об'явами й закличками. Вона, як маленький магніт із грайливою посмішкою, з усього безладу притягує до себе на захист великі слова: «Тихіше! Не будіть дітей». Тут фотофрагменти як контрапункт у музичному творі розігрують нарративну послідовність у контрастах між загрозою мілітаризації й дитячою безтурботністю [14, с. 83].

Універсальність прочитання візуальних текстів у різних країнах світу, де експонувалися роботи художниці, не означає, що вони позбавлені національного коріння і зорієнтовані «на Захід». Питання євроінтеграції для художниці є важливим, і вона розглядає його як аналітик у низці публікацій. Відомі декілька типів взаємодій культур, серед яких вирізняються: асиміляція (коли одна з культур розчиняється в іншій безслідно) й інтеграція (яка включає самобутню культуру як складову загальносвітової). Точка зору художниці така, що національне українське мистецтво повинно розвиватися за своїми власними законами. Водночас необхідно розширювати горизонти й можливості, охоплюючи світові надбання. Шукаючи взаєморозуміння, не слід втрачати власну мову, а пропонувати світові місцеві надбання й відкриття. Саме діалогічність на паритетних засадах може бути плідною для розвитку і національного, і світового.

Такими міркуваннями художниця керується у своїй практиці, а також висловлює для публічного обговорення: «У мистецтві, як і в інших проявах сучасної цивілізації, відбулося зміщення центру ваги з матеріально-індустріального рівня на інформаційний-ментальний. Твір contemporary art веде діалог не тільки з іншим твором, а й тими чи іншими явищами суспільного та особистого характеру, які стають його невід'ємними компо-

нентами, не завжди візуально означеними... Тож повинні бути й певні ознаки того, що об'єднує людей у бажанні національного самовиявлення, так званий «бренд». Інтеграція, на відміну від асиміляції, тримається саме за свій бренд, оскільки він є ознакою індивідуалізованої особистості чи країни» [15, с. 20–27].

«Знайомство із творчим доробком Олени Голуб викликає подив своєю різноманітністю: малюнки, вірші, оповідання, живопис, медіамистецтво, нариси, мистецтвознавчі дослідження та кураторська робота. Проте сама мисткиня всі різновиди своєї діяльності подає цілісно. «Я — художник», — пише про неї колега Оксана Чепелик. «Картини почала створювати в колі художників андеграунду, висловлюючи незгоду з офіційним мистецтвом. Цінностей своєї юності, серед яких на першому місці свобода й експеримент (а вже потім — слава й гроші), дотримується й донині... Урбаністична цивілізація з її надбаннями й протиріччями завжди в колі уваги художниці у численних варіантах різних серій. Взаємовідносини між локальними традиціями та колективною пам'яттю, між культурними розбіжностями, між центром міста та околицями — це лише деякі з найважливіших тем, які розробляє мисткиня в актуальному мистецтві сьогодні.

Фотоінсталяції Олени Голуб побували на виставках у Польщі, Австрії, Угорщині, Фінляндії, Південній Кореї, Нідерландах, Бельгії та інших країнах. Нещодавно художниця брала участь в кураторському проекті Віктора Мізіано «Неможлива спільнота», що демонструвався в Музеї сучасного мистецтва. Мені ця виставка видається особливо цікавою, оскільки вона пов'язана з естетикою взаємодії, і сам проект можна розцінити, на мій погляд, як соціальну скульптуру, актуальний напрямок сучасності» [16].

Майдан 2013–2014 рр. і наступні за ним події привернули до України увагу світової спільноти і, зрозуміло, надихнули українських митців на актуальні й співзвучні реальності твори. Олена Голуб після мовчазного стресу, глибоко переживаючи загибель співвітчизників, все ж таки зва-

жилась на візуальний виплеск у творчості. Вона створила проект «Вторгнення», представлення якого відбулося у вересні 201-го у Будинку художника в Києві. Цього разу художниця поєднала фотофрагменти з написаними в традиційній техніці акварелями. Цією графічною технікою художники сторіччями користувалися, щоб швидко зафіксувати свої враження від оточення: помилуватись краєвидом або зафіксувати красу юної дівчини, прекрасної дами чи дитячого личка. Саме недоречність, невчасність такого милування спонукали художницю використати написані аквареллю етюди ландшафтів Києва, Одеси та інших мальовничих куточків України у своїх щемних композиціях.

Вічна краса природи, традиційно оспівана багатьма поколіннями знаних художників, і донині приваблює митців, спонукаючи братись за пензля. Проте нині пленерне спілкування з природою вже не може бути таким, як колись, переконана художниця. Те, що відбувається у громадянсько-соціальної царині, те, скільки лиха приносить людська жадібність, нерозсудливість і агресія, не може не турбувати митця, навіть коли він маює берег річки чи похилене дерево. Свої переживання щодо вторгнення ворожих сил художниця передає у серії фотоінсталяцій. Вона поєднує на аркуші майстерним дизайнерським співставленням різноманітні елементи. Фотографії матеріального свідоцтва активних людських діянь, давніх і сьогоденних, промовляють разом із фрагментами акварельних ландшафтів, що набувають у цих композиціях дещо іронічного звучання.

Шматки асфальту, затертого підшвами мільйонів городян, недопаалки, зруйновані стіни, відпрацьовані шини — із стихії боротьби за краще життя переходять до змалюваної художницею царини природи. Сліди пензля на рельєфному акварельному папері, тональні переходи кольорових плям так само є відбитками людської діяльності, тільки у сфері естетики, яка є опозиційною до сфери війни. Ця бурхлива взаємодія, ніби вибухова суміш, символізує реалії нашого часу.

У всьому сум'ятті подій, руйнації й художнього творення пробивається тонким щемом туга за життям тих, хто вже ніколи не побачить цього світу. Герої України загинули у пориві відчайдушної любові до своєї країни — підкреслює художниця, яка перебувала з ними в єдиному гурті на Майдані і пам'ятає те спільне дихання, що надавало сил протистояти жорсткій та підступній владі. Олена Голуб закарбувала в пам'яті ті камінчики, що їх руки майданівців хапали замість зброї, безневинні стрічки й віночки, які раптом перетворилися на могутні символи національної свідомості, старі колеса, що сталися у нагоді для самозахисту в нерівній боротьбі. Велике місто багате на безліч речей, яких люди надихнули на інше слугування, для кращої долі, в ім'я того життя, якого прагнули всім серцем. Не могли вчинити інакше, а тільки йти без розсуду, без жалу до своїх непрожитих днів, з шевченковими віршами на вустах: «Борітеся й побороете, вам Бог помагає...»

Олена Голуб розмірковує про творчість у складні й трагічні часи: «Не стало першої Небесної Сотні, а потім їх ставало все більше, тих, чия душа відлітала, як райський птах, прямісінько до Бога, легка-легка, не обтяжена гріхами, душа, піднесена в небесний добром і любов'ю. А ті, хто залишився внизу, за них вимовляли: «Слава Україні!» — «Героям Слава!» Ті, хто залишився, продовжували те, що починали разом, музиканти мали продовжувати співати пісень, математики — складати формули, а художники — творити».

Серія «Вторгнення» художниці Олени Голуб — це її данина пам'яті непересічних подій, спроба відтворити, закарбувати на папері безпосередність почуттів, що переповняли героїчних і простих водночас дорогих співвітчизників. На кожній аркуші, де купа дизайнерських скомпонованих мимовільних предметів нашого суперматеріального урбаністичного оточення, є хоч невеликий клаптик — небо. Небо акцентує художній простір міста, який творить художниця. Небо як надія, небо як спокута, небо як визволення.

1. International exhibitions of small electrigraphic artworks «Matrikes-2012»: catalogue. — Budapest, 2012–2013 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.elektrografia.hu/cms/index.php>.
2. Digital yard № 3: Каталог. — К., 2008.
3. Голуб О. Графіті // Енциклопедія Сучасної України. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України — К., 2006. — Т. 6.
4. Голуб О. Епатаж // Енциклопедія Сучасної України. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України — К., 2009. — Т. 9.
5. Яковенко П. Українсько-французький дует // День. — 2005. — 22 груд.
6. Голуб О. Диференціація в умовах гомогенізації // Галерея. — 2009. — № 1/2.
7. Молодіжна акція 4 лютого 2014 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=gxQBZmKXBEU#t=475>.
8. Вишеславський Г. Ілюстраторка мінливої ментальності // Українське мистецтво. — 2012. — № 7.
9. Яковенко П. Цифрове подвір'я № 3 (Виставка гурту «Г.В.Х.» в Амстердамі) // Галерея. — 2009. — № 3/4 (38/39).
10. Голуб О. Світ, у якому нас немає, або інкарнація за Гройсом // Дзеркало тижня. — 2004. — № 34. — 28 серп.
11. Голуб О. Релятивізм як методологія сучасного мистецтва // Сучасне мистецтво. — К., 2009. — Вип. 6.
12. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. — М., 1980.
13. Dalarnas museum, Falun, Sweden, International Print Triennial Krakow-Falun: Catalogue. — 2013.
14. In.print.out. International Print Triennial: catalogue. — Austria, 2013.
15. Голуб О. Українське мистецтво і Захід (Можливості інтеграції, асиміляції та інші) // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. праць. — К., 2005. — № 2.
16. Чепелик О. Нова візуальна мова андеграунду // День. — 2011. — 23 груд. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/221243>.

Анотація. В статті розглядаються урбаністичні візії багатогранної творчості художниці Олени Голуб, зокрема її сприйняття міста в момент карколомних соціальних подій.

Ключові слова: художній простір міста, постмодернізм, авангардизм, релятивізм.

Аннотация. В статье рассматриваются урбанистические визи́и многогранного творчества художницы Елены Голуб, в частности, ее восприятие города в момент могучих социальных изменений.

Ключевые слова: художественное пространство города, постмодернизм, авангардизм, релятивизм.

Summary. This article deals with the urban visions of versatile creativity of artist Olena Golub, in particular, its perception of the city at the time of the powerful social change.

Keywords: city art space, postmodernism, avant-gardism, relativism.