

Що ж до сакрального значення «рогів», то не бачимо тут ніяких протиріч з висновками відомих дослідників трипільської культури, адже поступовий перехід елементів конструкції в елементи декору взагалі є характерним для загального процесу розвитку світової архітектури, спостерігаємо його і в японському варіанті. З часом подібні «архаїзми конструкції» або «функційні архаїзми» набувають символічного значення й навіть формують стилістичні ознаки споруд того чи іншого часу. Наприклад, такий значущий елемент готичної конструкції, як стрілчаста арка згодом став і основною стилістичною ознакою готики, а декоративний елемент «підсябиття», розташований у верхній частині західноукраїнських дерев'яних дзвіниць, є рудиметом галереї для стрілков.

1. *Відейко М.* Трипільська цивілізація. – К., 2003.
2. *Шевцова Г.* Зрубна та каркасна конструктивні системи в дерев'яній архітектурі: витоки та взаємовпливи, змагання за першість. (На прикладі Японії і України) // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – К., 2006 – № 14.
3. *Шевцова Г.* Грані світу. Україна-Японія, дерев'яна архітектура – К., 2006.
4. 藤田まさや・古賀秀策「日本建築史」—京都、1999年 — 236 p. (*Фуджіта Масая, Кога Шюсаку.* Історія японської архітектури. – Кіото, 1999.
5. *Yasutada Watanabe.* Shinto art: Ise and Izumo shrines. – New-York; Tokyo, 1964.
6. 櫻井敏雄「伊勢と日光」—東京：小学館、1992年、—178 p. (*Сакураї Тосіо.* Ісе та Нікко. – Токіо, 1992.



Рис. 1
Глиняна модель трипільського храму з Ворошилівки (за М. Відейком)

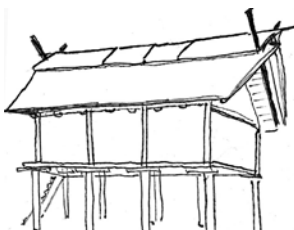


Рис. 2
Клуна «такаюка», реконструкція з розкопок поселення Торо, Японія (прорис автора)

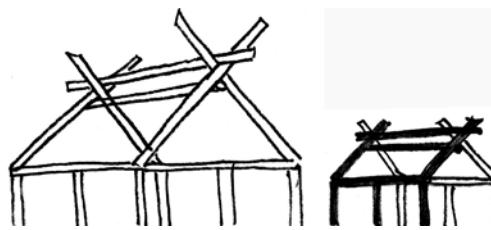


Рис. 3
Безцвяхова «ріжкова» конструкція покрівлі

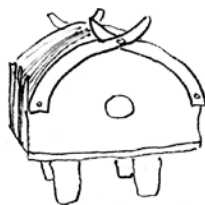


Рис. 4
Глиняна модель трипільського храму з колекції С. Платонова (за М. Відейком)

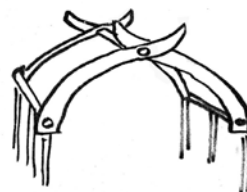


Рис. 5
Можливий варіант реконструкції «ріжкової» покрівлі прототипу моделі храму з колекції С. Платонова

*Лілія Шпирало-Запоточна
(Львів)*

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА МІНЬКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

На тлі системотворчих явищ і тенденцій мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. творчість заслуженого художника України, професора Львівської національної академії мистецтв Олега Мінька постає як явище глибоке, ґрунтовне, яке за способом пізнання та відображення діяльності соціуму, етносу не має аналогів в українській образотворчості. Світоглядна позиція живописних полотен О. Мінька – це відображення загальнолюдських цінностей, властивих різним

субкультурним спільнотам і світам. Його твори характеризуються поглибленим розумінням особливостей етнічного, національного в мистецтві, як перспективи розвитку української образотворчості, яка формує ядро традиційної культури нашої нації. Підґрунтям національної культури виступає традиція, стійкість генетичного коду, усвідомлення власної ідентичності в багатобарвній картині світу. Саме ці чинники і є визначальними у творчій спадщині О. Мінька.

Типовий представник покоління «шістдесятників», О. Мінько пройшов складний творчий шлях, позначений соціальними колізіями та складними політичними реаліями. Проте ні засилля «мистецтва соцреалізму», ні нова естетика посттоталітарної культури не змусили художника впасти в кон'юктуру та конформізм. Засвоївши і по-своєму осмисливши велику спадщину світового й вітчизняного мистецтва, він не лише з'ясував для себе реальний контекст національної образотворчої традиції, але й, опираючись на характер системотворчих явищ своєї епохи, віднайшов органічний сплав цієї традиції з індивідуальним світобаченням та гострим відчуттям сучасності.

Від абстракції до символу – так можна охарактеризувати творчі пошуки О. Мінька на малярській ниві двох культур – радянської ідеологічної та посттоталітарної національної. З його мистецького доробку яскраво виокремлюються три періоди, які різняться між собою як за формою та способом самовиразу, вирішенням живописно-пластичних проблем, так і тими світоглядними завданнями, які ставить перед собою митець. Перший період – це 1960–1970 роки, коли художник на тлі здобутків вітчизняного та світового мистецтва провадить пошуки індивідуального стилю, власної ідентичності. Другий припадає на 1978–1987 роки – своєрідний період романтично-живописного реалізму, в якому О. Мінько не так експериментує з формою, як правдиво, з певним філософським осмисленням світу відтворює дійсність. Третій (з 1989 року і по сьогодні) – це аналіз та синтез усього здобутого, у якому надчасові та духовні критерії постмодерністської моделі світобачення найяскравіше знайшли своє змістовне наповнення й відображення.

На тлі течій та стилєвих напрямів європейського мистецтва другої половини ХХ ст. ранні твори О. Мінька вирізнялися неабиякою глибиною думки та самобутністю. Навчаючись у Львові, куди він переїхав у 1959 році з рідної Макіївки, що на Донеччині, на кафедрі художнього текстилю Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, майбутній художник засвоїв перші уроки великої малярської культури. Це були роки залучення до чистих мистецьких джерел та спроби включитися до розвитку світового авангарду. Йому поталанило стати учнем ерудованих, добре обізнаних з художньою культурою Заходу педагогів – Р. Сельського, К. Звіринського, Д. Довбошинського. Під їхнім впливом молодий художник активно приєднується до пошуку нових виражальних форм та художніх концепцій. Особливе зацікавлення в Мінька викликають твори К. Малевича та низки представників абстракціонізму, з творчістю яких він ознайомлюється під час неофіційних зустрічей у т. зв. «підпільній школі Карла Звіринського». Так народжуються власні абстракції, які оформлюються в серію з 30 робіт під назвою «Композиції» (1960–1965). У творчому пошуку художник ішов від складних композиційних схем до простих і лаконічних. Краса малярської форми стала для нього джерелом вишуканої естетичної насолоди, глибокої духовної рефлексії. Суттєву роль відіграло живописне тло, кольорові плями, їх компонування та пластичне вирішення. «Основне – це пластика як засіб вираження того, що в тебе на душі», – констатував художник.

Формально-мистецькі новації О. Мінька, що з'явилися в студентські роки, засвідчили його власне малярське бачення образотворчого живописання, яке не конче відповідало загальній динаміці тогочасного ідеологічно заангажованого культурного процесу. Досягнення світового мистецтва молодий художник переосмислює на свій лад. Суголосно з тим, як раціональна система творчості К. Малевича зреалізувалася в «Чорному квадраті», логічним завершенням Мінькового циклу можна вважати композицію «Замкова шпаринка» (1964), невибагливу в демонстрації концепту – у прямокутну площину полотна вписано трикутник з довільною абстрактною формою всередині. Досить влучно охарактеризувала твори цього періоду мистецтвознавець Л. Волошин, яка, зокрема, зазначила, що молодий Мінько в роботах 1959–1965 років виказує своє естетичне чуття, уважність до краси форми, кольору й виражає певну містичну, непізнану для людської логіки глибину світу, в якому живемо.

Подальші творчі експерименти з формою підводять О. Мінька до фігуративних композицій – серії «Життя масок» (1967–1969). У полотнах цих років філігранно проступає національна іманентність, простежується генетичний зв'язок з минулим. «У кращих з них (“Поєма про давній степ”), виконаних в авторській техніці, близькій енкаустиці, можна відчути медитацію

українських «оплакувань» і плашаниць: древня традиція включається в авангардистські спроби з великою делікатністю», – зауважила О. Ріпка [1, 229]. А потім – раптове «мовчання» на цілих шість років (1972–1978).

Повернення до живопису відбулося в 1978 році, після персональної виставки його учителя Романа Сельського, яка стала тим каталізатором, що повернув художника в лоно образотворчості. Вона так вразила художника, що вже за тиждень він почав малювати і створив цикл цілком реалістичних речей – натюрморти, пейзажі, портрети рідних та знайомих. Цей період т. зв. «живописного реалізму» надзвичайно чуттєво опоетизований у низці пастельних робіт з їх ліричним світосприйняттям, гармонією й матеріальною красою. Усе бачене дістало своєрідне трактування в художніх образах полотен, пройшовши крізь романтично-філософську призму світобачення. Митець не вирішує складних проблем, а лише порушує їх, щоб потім розчинити в невблаганному плині часу.

Така риса українського мистецтва, як ліризм, у 1970-х роках виявляється як «тихий живопис». Вона розроблялася в індивідуальній живописній пластиці низкою вітчизняних ліриків-сімдесятників, а саме: З. Лерман, Г. Грирор'євою, Я. Левичем, І. Макаровою-Вишеславською та іншими митцями. Тихо, але наполегливо «лірики» чинили опір стандартам офіційних експозицій [2, 117–118].

Мистецтвознавець Г. Островський, який ґрунтовно досліджував творчість митця того періоду, написав таке: «У картинах О. Мінька матерія предметного світу цілком впізнавальна, і все ж їх справжня реальність не в ній, а в особливому відчутті душевного стану, настрою, переживань... Художник бачить в житті не стільки події, скільки духовну реакцію на них. Його моделі, зазвичай, спокійні, замріяні, ніби навіть відсторонені від навколишніх речей, але, як у червоно-коричневій гамі підступно займається полум'я і тліє гаряче вугілля, так і в цій статиці відчувається внутрішня напруженість» [3]. Щоб не ввести глядача в оману тривіальності буття, О. Мінько у творах того періоду особливу увагу зосереджує на духовних цінностях людської екзистенції, моральних вартостях історичної пам'яті. Першою виставленою роботою був «Портрет доньки» (1980), який привернув увагу широкого загалу до малярства художника.

На 1980-і роки припадає активна виставкова діяльність О. Мінька зі своїми колегами з фаху – З. Флінтою та Л. Медведем. Критик мистецтва Є. Шимчук у спостереженнях за мистецьким досвідом Львова 1970–1980-х років з цього приводу зазначила: «Виставка живопису З. Флінти, О. Мінька, Л. Медвіда була серед тих виставок, що дали потік джерельної води в розвиток культури Львова зокрема і України – загалом» [4, 6]. Отримавши успіх у Львові, художники влаштовують виставки у Вільнюсі (1982), потім у Києві (1983), а в 1986 році – у Москві.

Після першої персональної виставки, яка відбулася 1988 року з нагоди п'ятдесятиліття митця, О. Мінько повертається до малярства 1960-х років, і це знаменує новий якісний етап у його творчості. Він звертається до «найсильнішого» періоду в своєму малярстві, але вже на інших художніх засадах. Цей зрілий етап творчості, зберігаючи цінність джерел та розвиваючи й збагачуючи образну і пластичну мову попередніх десятиліть, відзначається яскравим концептуально-семантичним навантаженням та особливою живописною пластикою.

Серед множинності тенденцій, характерних для мистецтва України 1990-х років, виділяють один напрямок – пошук зображувальних засобів, адекватних своєму часові [2, 132]. Людство активно переживає процес зламу традиційних світоглядних цінностей і переходу до іншого типу духовності, заснованого на єдності індивідуального та універсального, земного й космічного, історичного та надісторичного, як цього вимагає постмодерністська модель світобачення. У своєрідному образному ключі вирішує назрілі проблеми мистецтво О. Мінька періоду 1990–2000-х років.

Катаклізми сьогодення не дають можливості О. Міньку бути прекрасним у сприйнятті й відтворенні дійсності. Сплеск болю, загострене почуття дисгармонії призвели до появи диптиха «Біль» (1989), де через пластику образів митець відобразив понівечений духовний і фізичний стан людини. Завуалізоване естетичне відчуття пластики жіночого тіла притаманне полотнам «Жінка і квіти» (1995), «Біла церкви» (1996), «Вершник і жінка» (1996). Через накладання однієї форми на іншу фігури сприймаються не як застигли, а такі, що перебувають у русі, змінюються. Часткова гіперболізація частин тіла, порушення пропорцій, зміщення планів надають картинам внутрішнього руху, підкреслюють індивідуальне, виразно настроєве бачення митця.

Постмодерний принцип «одночасності» минулого й теперішнього у творах третього періоду не позбавлений своєрідного культурно-історичного контексту. І не випадково минуле в його по-

лотнах прив'язане до сучасних проблем. Художник намагається виразити людську трагедію як безкомпромісний факт буття, бо як він стверджує, «людина, відколи вона існує, є вічно в трагедії. Це рабство, війни, полони, яких споконвіку зазнавав український народ». Можливо, тому так гостро, з новою силою зазвучала в його полотнах історична тематика. Стурбованість долею України яскраво відображена в циклах, поліптихах – від ранніх до останніх: «Степом», «Смерть кошового», «Поєма про давній степ» (усі – 1969), «Бандурист» (1989), «Атака» (1995), «Князь Святослав» (2000). Це туга за минулим, за славними часами і їх проекція в сьогодення, це вираз споконвічного прагнення народу до волі, свободи в усі віки занепаду та розквіту української державності.

Виняткова світоуявна вісь притаманна творам зламу двох тисячоліть – через неопосередкований спосіб самовираження вони відтворюють найглибші та найпотаємніші переживання митця, фіксують його роздуми про суть буття, рушійні пізнавальні потенції «Людина – Бог – Всесвіт». У них – туга й радість, безвихідь і можливість, життєві проблеми, усе те, що наболіло і хвилює. Художникове усвідомлення сучасності відбувається через своєрідну систему сакральних символів, генетично закладених предками в його підсвідомість. Організований назовні, макрокосмос Олега Мінька – не один якийсь первинний знак (символ), а система знаків, фігур, які творять окремі сюжети, призначення яких зберегти та донести до сучасників певну інформацію. Оперуючи чистою формою, що диктується знаковою функцією, митець активно поєднує в композиціях космогонічні символи (хрести, кола, крапки, ромби) із зооморфними (птахи, звірі) та антропоморфними елементами, повертаючи їм первісне значення. Об'єктивізовані в такий спосіб архетипи творчості О. Мінька відображають духовну культуру нації, містять відомості про діяльність соціуму, етносу.

Використовуючи знак «хреста», що з давніх-давен уособлював ідею простору, О. Мінько, мабуть, швидше, на підсвідомому, інтуїтивному рівні вирішує просторове та часове трактування динаміки живописання. У полотнах він не прагне до тривимірності площини, а навпаки, утверджує її двовимірний плаский характер. У деяких творах художник вдається до тричасткової композиції, коли кожна з трьох рівноцінних між собою горизонтальних площин несе глибоке смислове навантаження, а закодовані символи-образи посилюють значимість художнього задуму – «Довгий краєвид з рожами» (1996), «На озері» (1997). Тут прослідковуються деякі паралелі з космосимволізмом народного мистецтва, яке дозволяє реконструювати складні системи архаїчного світогляду та відтворити важливі складові міфопоетичної свідомості минулого та сьогодення. Така триєдність світу – трьох планів буття: горішнього (небо), проміжного (земля) і долинного (підземний світ), притаманна раннім традиціям українського символізму, у народному мистецтві відображалася за допомогою архетипу світового дерева.

Сокровенні образи навколишнього світу художника – схематичні зображення рослинних та тваринних мотивів, за стилістикою уподібнюються до елементів народних витинанок, настінних розписів та до орнітоморфних зображень українських вишивок. Щодо ступеня узагальненості та схематичності, то художник ніколи повністю не відмовляється від первісного змісту речей, уважаючи зміст і форму (образ, що існує, та засоби, що його створюють) неподільними, єдиними.

Якщо у творах 1990-х років пошук семантичного навантаження відбувався у двох напрямках – орнаментальному (від декорування зображених предметів чи заповнення «пустот» формотворчих площин) та знаковому (трактування символів як самостійних священних знаків давніх пластів української культури), то в полотнах нового тисячоліття переважає останній. Не позбавлені життєвого сенсу та емоційного змісту такі твори: «Пташиний спів», «Слід літа» (обидві – 2001), «Пророк» (2002), «Тривога» (2006), «Вершники», «Тінь на землі», «Червоне дерево» (усі – 2008). Не красивість та декоративність, що перетворює символи на беззмістовне кліше, руйнуючи їх зворотні зв'язки, а глибокий емоційний зміст, правдиве уявлення людини і суспільства про самих себе, криється за багатогранною образною символікою. Як своєрідні інформаційні коди, що впливають на підсвідомість глядача, налаштовують творчу уяву на діалог «митець-глядач», картини з невибагливим концептом – «Розмова» (2003), «Ластівка» (2005), «Композиція з ключем» (2007), «Натюрморт з годинником» (2008). Крім того, регенеративна функція зі збереженням внутрішньої структури символу відтворює багатий духовний світ художника й на тлі художніх процесів та тенденцій мистецтва XXI ст. розкриває грані його ще до кінця непізнаного таланту та творчого обдарування.

Постмодерністське світосприйняття О. Мінька, пов'язане з розробкою нового духовного синтезу, ґрунтується на аналізі деформації самих принципів розуміння людського буття. Переплетення різних

архетипів давньої культури в його творчому доробку останніх десятиліть дозволяє митцеві піднятися над повсякденністю, виявити цінність людської екзистенції, її плінність, суперечливість імпульсів і надзвичайну життєвість, що вибудовує порядок над хаосом. «Найважливіше для художника, – на думку О. Мінька, – це створити щось нове, яке до нього не існувало, – тоді це геніально». З одного боку, умовність такого судження, безперечно, пов'язана з генетичною пам'яттю народу, з тим геніальним, що було створено людством упродовж тисячоліть і збережено в підсвідомості митця як вияв несвідомого, а з другого – це синтез чуттєвого й надчуттєвого, єдність уяви та розуму, що уможлиблює культурну діяльність. Дослідники, котрі розкривали складну природу соціальної психіки, говорили про зразки психічного, несвідомого, своєрідного кліше, що перебуває в генетичному зв'язку із символами, які з різних причин витіснені з функціональної масової свідомості і відповідно з мовного вжитку. Проте за певних умов вони повертаються і використовуються як вагома частка системи символів [5, 8].

Подібне явище відбувається й у творчості О. Мінька. Замість фабульно-мотиваційної, відображальної концепції він пропонує нове розуміння формальних цінностей мистецтва. Символічний лад та смислова неоднозначність Мінькових полотен дає можливість глибше осягнути духовну сутність художника, об'єктивізувати архетипні структури свідомості та виявити прихований підтекст, що криється за цими динамічними образами та їх своєрідним пластичним живописанням. У цьому й полягає феноменологія творчості О. Мінька: у рамках етнічного та національного, через зв'язок з попереднім індивідуальним досвідом він уможлиблює вираження позарациональних констант світобачення й на тлі художніх процесів своєї епохи виявляє реальний контекст національної образотворчої традиції.

1. *Ріпко О.* У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. – Л., 1996.
2. *Меднікова Г.* Українська і зарубіжна культура ХХ століття. – К., 2002.
3. *Медвидь Л., Мінько О., Флінта З.*: Каталог / Авт. вст. ст. и сост. Г. Островский. – М., 1986.
4. *Шимчук Є.* Спостереження за мистецьким досвідом 70–80-х років у Львові // *Образотворче мистецтво.* – 1995. – № 2. – С. 5–8.
5. *Кувєда В.* Світотворний міф українського етносу // *Артанія.* – 1999. – № 5. – С. 6–8.