

GOLDENS

SINCE 2004

Роман Мінін

З АНТОЛОГІЇ ШАХТАРСЬКОГО ЖИТТЯ



FROM THE ANTHOLOGY OF MINERS' LIFE
Roman Minin



GOLDENS
SINCE 2004

Роман Мінін

З АНТОЛОГІЇ ШАХТАРСЬКОГО ЖИТТЯ

FROM THE ANTHOLOGY OF MINERS' LIFE
Roman Minin

Каталог виставки
19.08–4.09.2029
Exhibition catalogue

Аукціонний дім Goldens
Київ, вул. Л. Первомайського, 4

З ПИТАНЬ ПРИДБАННЯ ТВОРІВ ЗВЕРТАЙТЕСЬ
+ 38 050 462 95 32 contact@gs-art.com

Київ – 2026 – Kyiv

Пластичний молебень за шахтарів

Є образи, які з часом стають свідками історії. Шахтар у творчості Романа Мініна — один з них. Народжений у Дмитрові на Донеччині, художник звертається до нього не як до окремої постаті, а як до образу, в якому перетинаються пам'ять про Донбас, індустріальна міфологія, родинна спадкоємність і повсякденне співіснування зі смертю.

У своїх студентських роботах початку 2000-х Мінін не прагне відтворити шахтарський світ крізь документальну оптику, натомість переводить його з конкретного соціального контексту в площину узагальнення. Його герої залишаються впізнаваними людьми донецьких шахт, але водночас існують поза часом. «Мої шахтарі спокійні. Вони стали вічністю», — описує їх художник.

Саме тому вже в ранніх творах Мініна формується власна шахтарська іконографія: предметний світ набуває емблематичності. Каска і лампа позначають професію, та разом з тим стають образом світла в темряві. Шахта є простором випробування на витривалість, а спуск у неї нагадує архаїчний сюжет входження до підземного світу. Батько і син або шахтарі-колеги різного віку — не лише єдність, а й модель неминучої передачі долі. Вибух метану, обвали є образом раптового руйнування, майже біблійного за своїм символізмом. Те, що здавалося стійким і контрольованим, за одну мить може бути знищене стихією. Цей мотив художник продовжує і в «Ударі», показуючи саму мить зіткнення. Жовтий тут нагадує про світло і водночас створює відчуття тривоги, наближаючись до образу спалаху.

Роман Мінін навчався на кафедрі монументального живопису Харківської академії дизайну і мистецтв у майстерні Віктора Гонтарова, який продовжував принципи бойчуківської традиції. І ця обставина принципова для розуміння ранніх робіт Мініна. Постаті шахтарів він будує через площинність, чіткий контур, локальні кольорові поля і ритмічне співвідношення великих форм. Монументальність закладена вже в самій організації фігури: його шахтарі важкі, майже скульптурні. Їхні руки, плечі, каски, обличчя і робочий одяг зводяться до великих пластичних блоків — за декілька років художник перенесе їх на барельєфи. Сам Мінін наголошує на свідомому виборі художнього підходу: «Я люблю принципи монументально-декоративного жанру, розумію і відчуваю його пластичну мову, тому можу нею кричати, співати або шепотіти мої монументальні поеми в порожнечу, обійнявши коліна».

Однак Мінін не відтворює візантійської нерухомості, запозиченої бойчукістами, буквально. Його фігури залишаються надзвичайно тілесними, а їхня емоційна напруга передається через жест. Тут важливою історичною паралеллю стає Джотто, який також надав фігурі ваги, психологічної присутності і драматургії руху. Саме фізична дія стає в Мініна одним із головних носіїв змісту. У роботі «Син і батько» це взаємне зближення двох тіл; у «Поцілунку» — дотик; у «Думках шахтаря» — поза, в якій тіло ніби згортається через переживання. Це особливо відчутно і в «Молитві». Назва тут не просто визначає сюжет, а дає ключ до його прочитання. Шахтар щодня працює в невідконтрольних йому умовах, де навіть досвід і фізична сила не гарантують безпеки. Тому молитва постає способом прийняти власну вразливість.



Образ шахтаря в Мініна можна прочитати й через давню біблійну опозицію Марфи і Марії, переосмислену Редьярдом Кіплінгом у поемі «Сини Марфи». У євангельській історії Марфа залишається у світі щоденної роботи — працює, готує, дбає про дім, тоді як Марія обирає слухати Христа. У Кіплінга ця відмінність перетворюється на ширший міф про покоління людей, приречених нести тягар фізичної праці. У цьому прочитанні шахтар Мініна постає своєрідним «сином Марфи» — людиною, чия праця необхідна для існування інших, але залишається важкою, непомітною і далекою від винагороди чи просвітлення. Водночас художник не сприймає цю працю як покарання. Навпаки, у його образах тягар поступово набуває духовного виміру: прийняття власної долі стає не поразкою, а формою внутрішньої свободи. Саме це дозволяє точніше зрозуміти слова Мініна: «Я не вважаю, що жертовність і смирення, властиві моїм персонажам, приносять нещастя, радше — звільнення від пристрастей». Художник наділяє шахтаря внутрішньою автономією. Цей принцип стає особливо виразним у роботі «На світанку». Світанок символізує стан переходу: з підземного світу до поверхні, від небезпеки до життя. Світло протистоїть темряві, однак не знищує її. Холодні сині та бірюзові площини вступають у взаємодію з жовтими, червоними й теплими акцентами.

Саме в роботі з кольором і контуром експресивний потенціал Мініна стає найбільше помітним. Лінія в нього рідко є нейтральним засобом окреслення. Вона може підкреслювати масу, створювати внутрішню напругу або буквально деформувати фігуру. Контур часто сильніший за анатомічну правдоподібність, адже визначає психологічний стан персонажа. Ця властивість зближує його пластичну мову з досвідом експресіонізму. Найрадикальніше це відбувається у «Вибуху метану». Тут художник не намагається реконструювати аварію. Натомість сама композиція починає поводитися так, ніби в ній уже сталася катастрофа. Темні коричневі та зеленуваті маси конфліктують із червоним, жовтим і помаранчевим; лінія стає різкішою, а простір, здається, втрачає стабільність. Відчуття руйнування виникає через порушення рівноваги, тому соціальний сюжет переходить у метафору небезпеки.

Тут, свідомо чи ні, стає природним діалог Мініна з мексиканським монументалізмом. Проте спорідненість Мініна з Ріверою, Ороско та Сікейросом має різний характер. Від Дієго Рівери найближчою є сама ідея монументалізації людини праці. У Рівери робітник не є статистом історії, натомість через нього читається стан суспільства. У Мініна відбувається схоже зміщення: шахтар перестає бути портретом конкретної людини і стає соціальним типом, через який художник говорить про цілий регіон.

Проте там, де Рівера бачить у праці історично продуктивну силу, Мінін трактує її як джерело гідності, основу ідентичності, але водночас і форму підпорядкування. Шахтар належить до системи, яка забезпечує його існування і разом з тим визначає межі його свободи. Саме ця подвійність стає особливо помітною в роботі «Син і батько».

Два персонажі тут поєднані не лише родинним зв'язком. Їхні фігури накладаються одна на одну, утворюючи єдину пластичну конструкцію: син є продовженням батька, але водночас його повторенням. У 2000-х, після занепаду української вуглевидобувної галузі та закриття частини шахт на Донбасі,

поширилися нелегальні копанки з кустарним видобутком вугілля. Шахтарська праця несла страшні ризики аварій, травм і загибелі.

У Мініна, як і у Давида Альфаро Сікейроса, тіло стає вагомим носієм експресії. Сікейрос використовує деформацію, масштаб і напруження людської фігури, щоб передати фізичну силу і драматизм праці. Мінін також відмовляється від анатомічної точності на користь напруженої форми. Масивна рука, надмірно важкі плечі, зміщена голова або навмисно грубий контур роблять емоцію видимою. Але є принципова відмінність: експресія Мініна не веде до революційного жесту. Його шахтар не протестує — він присутній. Саме тому «Думки шахтаря» є одним із принципових творів, адже в ньому припиняється дія. Людина праці, яка в радянській образності майже завжди визначається через дію — копає, видобуває, будує, рухається, — у Мініна просто сидить і думає. Це зміщення від зовнішньої дії до внутрішнього стану продовжується в роботі «Душа». З-поза масивної фігури шахтаря визирає друга, з майже маскоподібною фізіономією, виконана в іншій кольоровій гамі. Сірі, чорні та білі тони першої протистоять червоним, жовтим, блакитним і бірюзовим акцентам другої. Колір стає засобом розмежування не предметів, а станів: матеріального і духовного.

У творі «Терміново!!!» цей внутрішній простір пов'язаний уже з проблемою комунікації. Телефон, слухавка і кабель вводять у композицію технічну систему, що з'єднує ізольовані простори. Обличчя шахтаря частково приховане слухавкою, його увага спрямована до голосу, який існує за межами картини. Слово «терміново», підсилене окликом, перетворює звичайний телефонний дзвінок на ситуацію очікування. У шахтарському контексті зв'язок має особливу вагу: це спосіб подолати фізичну ізоляцію підземного простору. Тому тут виникає несподівана паралель з «Молитвою»: в одному випадку людина звертається до невидимого через сакральний жест, в іншому — через технічний канал. В обох йдеться про встановлення зв'язку з тим, хто перебуває по інший бік небезпечного простору.

Із цією логікою пов'язана й одна з найважливіших особливостей ранньої серії — поступове повернення шахтареві приватного життя. У «Поцілунку» професійна роль майже повністю відступає. Тут композиція концентрується на контакті тіл. Мінін відмовляється від моделі, де шахтар існує виключно як представник класу, а показує людину, яка кохає, сумує, чекає. У роботі «Шахтар іде додому» сам сюжет повернення набуває майже ритуального значення. Фронтальна постать займає більшу частину формату, а холодні сині й зелені тони одягу контрастують із червоним і блакитним тлом. «Додому» тут означає більше, ніж завершення робочого дня: це повернення з потойбіччя до життя.

Водночас художник не залишає поза увагою візуальну пам'ять радянської культури. «Шахтар із червоним шарфом». Шарф проходить через композицію діагоналлю, частково закриваючи обличчя. Він одночасно є предметом одягу, кольоровим акцентом і своєрідною маскою. Знак колективної ідентичності стає засобом приховати особу. Радянський плакат був спрямований у майбутнє: він закликав працювати, будувати, перевиконувати норму. Мінін переводить цей образ у режим пам'яті. Його герой уже не демонструє перемогу виробництва, а свідчить про досвід, тому не є прямою критикою радянської міфології.



Поруч із темою небезпеки і самотності в шахтарському світі Мінін послідовно вводить тему людської солідарності. У «Доброму погляді» та «Дружбі» він зосереджується на стосунках між двома людьми. У першій роботі двоє шахтарів майже стикаються обличчями, і композиційним центром стає не їхня праця, а момент взаємного бачення. Приглушена сіро-зелена гама робить сцену камерною, тоді як червоні й жовті акценти оживляють обличчя. У другій рука, що торкається іншого, стає головним знаком взаємної підтримки. Показовим є й напис внизу: «Фонарей и конагонок — ничего не нужно! Главное, чтоб труд шахтёра освещала дружба!». Так художник переводить приватну сцену в площину колективного досвіду: дружба стає умовою виживання там, де людина щодня має покладатися на іншого. У третій роботі «Друзі» Мінін через естетику експресіонізму доводить образ шахтаря до майже портретної величини, але водночас позбавляє його конкретності. Композиційна близькість являє собою образ взаємозалежності. Впадає в очі різниця між персонажами: один заплющився, інший дивиться прямо на глядача. Колір остаточно відриває сцену від натуралізму: бузкові, бірюзові, жовті, червоні й зелені площини не відбивають реального освітлення, а створюють емоційну, майже мунківську, напругу, а чорний контур працює як жорсткий каркас, збираючи ці кольорові фрагменти в єдине ціле.

Важливою складовою образної системи Романа Мініна є й сама матеріальність ранніх робіт. Поєднання картону або паперу з акрилом і емаллю віддаляє ці твори від уявлення про живопис як винятково «високе» мистецтво й несподівано зближує їх з матеріальним середовищем, яке вони описують. Емаль, з її гладкою, майже технічною поверхнею, несе відгомін металу індустріального світу, а картон, навпаки, зберігає відчуття простоти робочого матеріалу. Мінін ніби не просто зображує індустріальний Донбас, а вводить його естетику в саму тканину робіт.

Не менш важливим для Мініна є час. Його шахтарі несуть пам'ять радянської індустріальної культури, відображають реалії України середини 2000-х і воднораз завдяки іконній нерухомості виходять за межі конкретної історичної миті. Тому «пластичний молебень», як називає художник свою роботу із шахтарями, є не метафоричною прикрасою, а точним описом його художнього методу. Молебень здійснюється через сам акт надання образу вічності. Мінін не обіцяє своїм героям спасіння, не перетворює їх на романтичних мучеників і не намагається виправдати систему, в якій вони жили. Він зупиняє їх у часі. Їхня вічність не означає перемоги над смертю. Вона належить мистецтву. Шахта може змінитися, виробництво — зупинитися, політичні системи — зникнути, а соціальні ролі — втратити колишнє значення. Та образ, одного разу переведений із конкретної історичної ситуації в мову живопису, вже не ні від чого не залежить.

Роксана Рублевська

A plastic prayer for the miners

There are images that, over time, become witnesses to history. The miner in Roman Minin's work is one of them. Born in Dymytriv in the Donetsk region, the artist approaches the miner not as an individual figure, but as an image in which the memory of Donbas, industrial mythology, family continuity, and everyday co-existence with death converge.

In his student works of the early 2000s, Minin does not seek to portray the miners' world through a documentary lens. Instead, he takes it out of a specific social context and into the plane of generalization. His figures remain recognizably the people of the Donetsk mines, yet at the same time they exist outside time. "My miners are calm. They have become eternity," the artist says of them.

This is precisely why Minin's distinctive iconography of the miner already begins to take shape in his early works, with the material world acquiring an emblematic quality. The helmet and lamp signify the profession, while also becoming an image of light in the darkness. The mine is a space that tests endurance, and the descent into it recalls the archaic narrative of entering the underworld. Father and son, or fellow miners of different generations, embody not only unity but also the inevitable passing down of a fate. Methane explosions and cave-ins are images of sudden destruction, almost biblical in their symbolism. What seemed stable and controlled can be destroyed by elemental force in a single instant. The artist continues this motif in "Impact," capturing the very moment of collision. Here, yellow evokes light while also creating a sense of unease, approaching the image of a flash.

Roman Minin studied in the Department of Monumental Painting at the Kharkiv Academy of Design and Arts, in the studio of Viktor Hontarov, who carried forward the principles of the Boychukist tradition. This is fundamental to understanding Minin's early works. He constructs the miners' figures through flatness, clearly defined contours, areas of unmodulated color, and the rhythmic relationship between large forms. Monumentality is already embedded in the very organization of the figure: his miners are heavy, almost sculptural. Their hands, shoulders, helmets, faces, and work clothes are reduced to large plastic blocks; within a few years, the artist would transfer these forms into bas-relief. Minin himself emphasizes that this artistic approach was a conscious choice: "I love the principles of the monumental-decorative genre, I understand and feel its plastic language, and so I can use it to cry out, sing, or whisper my monumental poems into the void, my arms wrapped around my knees."

Yet Minin does not literally reproduce the Byzantine immobility adopted by the Boychukists. His figures remain intensely corporeal, and their emotional tension is conveyed through gesture. Giotto provides an important historical parallel here, as he too gave the figure weight, psychological presence, and the drama of movement. In Minin's work, physical action itself becomes one of the principal carriers of meaning. In "Son and Father," it is the mutual drawing together of two bodies; in "The Kiss," touch; in "Miner's Thoughts," a posture in which the body seems to curl inward with emotion. This is especially palpable in "Prayer." The title

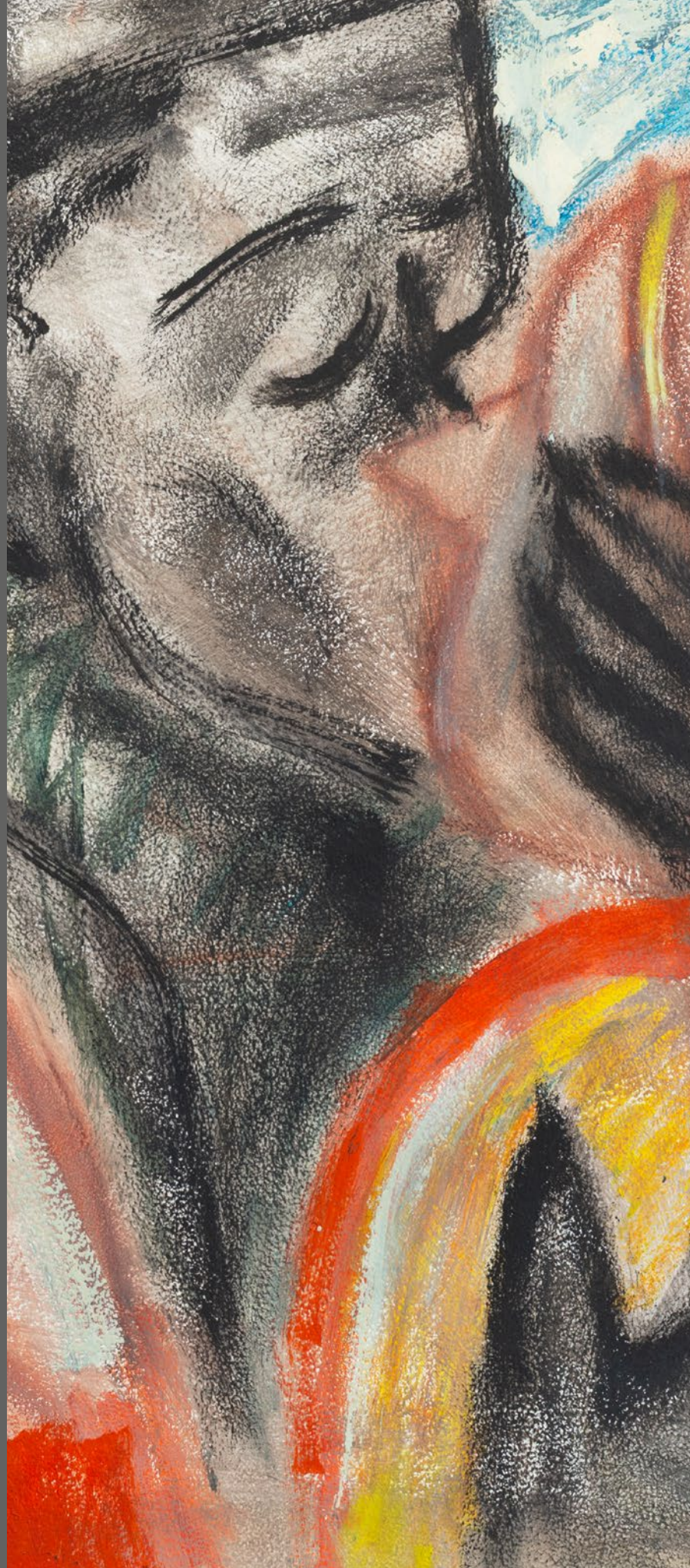
does more than identify the subject: it offers a key to its interpretation. Every day, the miner works in conditions beyond his control, where neither experience nor physical strength can guarantee safety. Prayer therefore becomes a way of accepting one's own vulnerability.

The image of the miner in Minin's work can also be read through the ancient biblical opposition between Martha and Mary, reimagined by Rudyard Kipling in his poem "The Sons of Martha." In the Gospel story, Martha remains within the world of everyday labor, working, preparing food, and caring for the household, while Mary chooses to listen to Christ. In Kipling, this distinction develops into a broader myth about generations of people condemned to bear the burden of physical labor. Read in this light, Minin's miner becomes a kind of "son of Martha": a person whose labor is necessary for the existence of others, yet remains arduous, unseen, and far removed from reward or enlightenment. At the same time, the artist does not regard this labor as punishment. On the contrary, in his images the burden gradually acquires a spiritual dimension: acceptance of one's fate becomes not defeat, but a form of inner freedom. This allows a more precise understanding of Minin's words: "I do not believe that the self-sacrifice and humility inherent in my characters bring misfortune; rather, they bring liberation from passions." The artist grants the miner an inner autonomy. This principle becomes especially expressive in "At Dawn." Dawn symbolizes a state of transition: from the underworld to the surface, from danger to life. Light stands against darkness without destroying it. Cool blue and turquoise planes interact with yellow, red, and warm accents.

It is in his handling of color and contour that Minin's expressive potential becomes most apparent. Line is rarely a neutral means of delineation in his work. It can emphasize mass, generate inner tension, or literally deform the figure. The contour is often stronger than anatomical plausibility, since it defines the character's psychological state. Such handling brings his plastic language close to the experience of Expressionism. It reaches its most radical form in "Methane Explosion." Here, the artist makes no attempt to reconstruct the accident. Instead, the composition itself begins to behave as though the catastrophe has already taken place within it. Dark brown and greenish masses clash with red, yellow, and orange; the line becomes harsher, and the space seems to lose its stability. The sense of destruction arises from a disruption of equilibrium, and so a social subject turns into a metaphor for danger.

Here, consciously or not, a dialogue between Minin and Mexican muralism becomes a natural one. Yet his affinities with Rivera, Orozco, and Siqueiros differ in character. What brings him closest to Diego Rivera is the very idea of monumentalizing the working person. In Rivera's work, the worker is not an extra in history; rather, the condition of society can be read through him. A similar shift occurs in Minin's work: the miner ceases to be a portrait of a particular person and becomes a social type through whom the artist speaks about an entire region.

Yet where Rivera sees labor as a historically productive force, Minin treats it as a source of dignity and a foundation of identity, but also as a form of subordination. The miner belongs to a system that sustains his existence while also defining the limits of his freedom. This duality becomes particularly evident in "Son and Father."



The two characters here are connected by more than kinship. Their forms overlap, creating a single plastic construction: the son is a continuation of the father, but at the same time his repetition. In the 2000s, following the decline of Ukraine's coal mining industry and the closure of some mines in Donbas, illegal makeshift mines known as *kopanky*, where coal was extracted by hand, became widespread. Mining carried terrible risks of accidents, injury, and death.

As in the work of David Alfaro Siqueiros, the body in Minin's work becomes a powerful vehicle of expression. Siqueiros uses deformation, scale, and the tension of the human figure to convey the physical force and drama of labor. Minin likewise abandons anatomical accuracy in favor of tense, expressive form. A massive hand, excessively heavy shoulders, a displaced head, or a deliberately rough contour makes emotion visible. There is, however, a fundamental difference: Minin's expression does not lead to a revolutionary gesture. His miner does not protest. He is present. This is precisely why "Miner's Thoughts" is one of the key works, since action itself comes to a halt. In Soviet imagery, the working man is almost invariably defined through action: he digs, extracts, builds, moves. In Minin's work, he simply sits and thinks. This shift from external action to an inner state continues in "Soul." From behind the miner's massive figure emerges a second figure with an almost mask-like face, rendered in a different palette. The gray, black, and white tones of the first are set against the red, yellow, blue, and turquoise accents of the second. Color becomes a means of separating not objects, but states: the material and the spiritual.

In "Urgent!!!" this inner space is already connected to the problem of communication. The telephone, receiver, and cable introduce a technical system into the composition, linking isolated spaces. The miner's face is partly concealed by the receiver, his attention directed toward a voice that exists beyond the painting. The word "urgent," intensified by repeated exclamation points, transforms an ordinary telephone call into a state of anticipation. In the mining context, communication assumes particular weight: it is a way of overcoming the physical isolation of the underground space. An unexpected parallel with "Prayer" appears here: in one case, a person addresses the unseen through a sacred gesture; in the other, through a technical channel. Both are concerned with establishing contact with someone on the other side of a dangerous space.

This same logic underlies one of the most important features of the early series: the gradual restoration of a private life to the miner. In "The Kiss," the professional role almost completely recedes. Here, the composition concentrates on the contact between bodies. Minin rejects the model in which the miner exists solely as a representative of a class, showing instead a person who loves, grieves, and waits. In "Miner Going Home," the very act of returning acquires an almost ritual significance. The frontal figure occupies most of the composition, while the cool blues and greens of his clothing contrast with the red and pale blue background. Here, "home" means more than the end of the working day: it is a return from the otherworld to life.

At the same time, the artist does not overlook the visual memory of Soviet culture. In "Miner with a Red Scarf," the scarf passes diagonally across the composition, partly covering the face. It is simultaneously an article of clothing, a color accent, and a kind of mask. A sign of collective identity becomes a means



of concealing the individual. The Soviet poster looked toward the future: it called on people to work, to build, to exceed production quotas. Minin shifts this image into a register of memory. His figure no longer proclaims the triumph of production, but bears witness to an experience; for this reason, the work does not constitute a direct critique of Soviet mythology.

Alongside danger and solitude in the miners' world, Minin consistently introduces the theme of human solidarity. In "Kind Gaze" and "Friendship," he focuses on the relationship between two people. In the first work, two miners' faces almost touch, and the compositional center becomes not their labor but the moment of mutual seeing. The muted gray-green palette gives the scene an intimate quality, while red and yellow accents animate the faces. In the second, a hand touching another becomes the central sign of mutual support. The inscription at the bottom is equally revealing: "Flashlights and headlamps, none of that is needed! The main thing is that friendship lights a miner's labor!" In this way, the artist takes a private scene into the plane of collective experience: friendship becomes a condition of survival in a place where one person must rely on another every day. In the third work, "Friends," Minin uses the aesthetics of Expressionism to bring the image of the miner to an almost portrait-like scale, while at the same time stripping it of specificity. This compositional closeness becomes an image of interdependence. The difference between the figures is striking: one has his eyes closed, while the other looks directly at the viewer. Color finally breaks the scene away from naturalism: lilac, turquoise, yellow, red, and green planes do not reflect actual light but create an emotional tension that is almost Munch-like, while the black contour acts as a rigid framework, gathering these fragments of color into a single whole.

The very materiality of Roman Minin's early works is another important element of his imagery. The combination of cardboard or paper with acrylic and enamel distances these works from the notion of painting as exclusively "high" art, and unexpectedly brings them closer to the material environment they depict. Enamel, with its smooth, almost technical surface, carries an echo of the metal of the industrial world, while cardboard, by contrast, retains the simplicity of an ordinary working material. Minin seems not merely to depict industrial Donbas, but to introduce its aesthetics into the very fabric of his works.

Time is no less important to Minin. His miners carry the memory of Soviet industrial culture, reflect the realities of Ukraine in the mid-2000s, and at the same time, through their icon-like stillness, move beyond a particular historical moment. This is why the "plastic prayer," as the artist calls his work with miners, is not a metaphorical embellishment, but a precise description of his artistic method. The prayer is enacted through the very act of granting the image eternity. Minin promises his figures no salvation, does not turn them into romantic martyrs, and makes no attempt to justify the system in which they lived. He stops them in time. Their eternity does not mean victory over death. It belongs to art. The mine may change, production may cease, political systems may disappear, and social roles may lose the meaning they once held. But once an image has been taken out of a specific historical situation and translated into the language of painting, it no longer depends on anything else.

Roksana Rublevska



1 «Терміново!!!», 2006
картон, акрил, емаль
88 x 88 см

"Urgent!!!", 2006
cardboard, acrylic, enamel
88 x 88 cm



2 «Думки шахтаря», 2006
папір, акрил, емаль
89 x 89 см

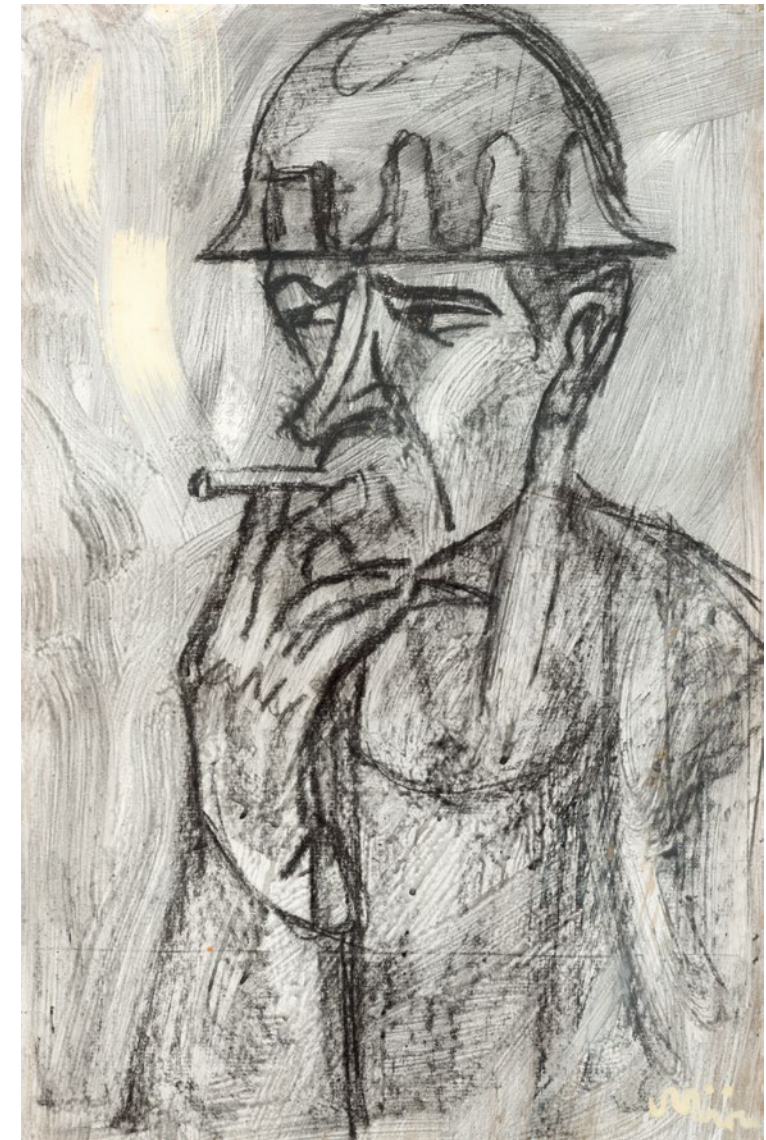
"Thoughts of a Miner", 2006
paper, acrylic, enamel
89 x 89 cm



3

«Син та батько», 2006
ДВП, акрил, емаль
80 × 80 см

“Son and Father”, 2006
hardboard, acrylic, enamel
80 × 80 cm



4

«Портрет шахтаря», 2006
папір, вугілля, емаль
59 × 39 см

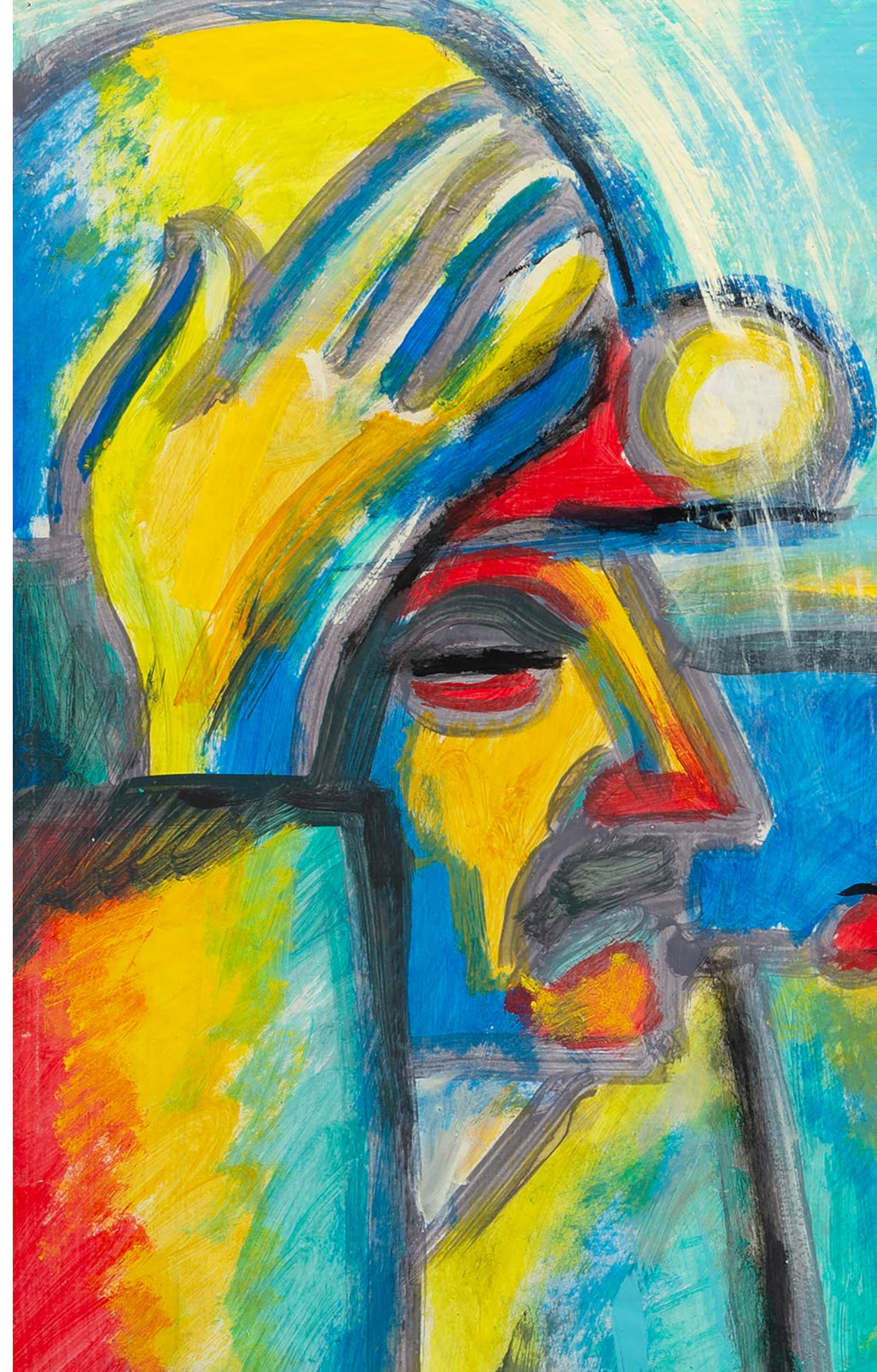
“Portrait of a Miner”, 2006
paper, charcoal, enamel
59 × 39 cm

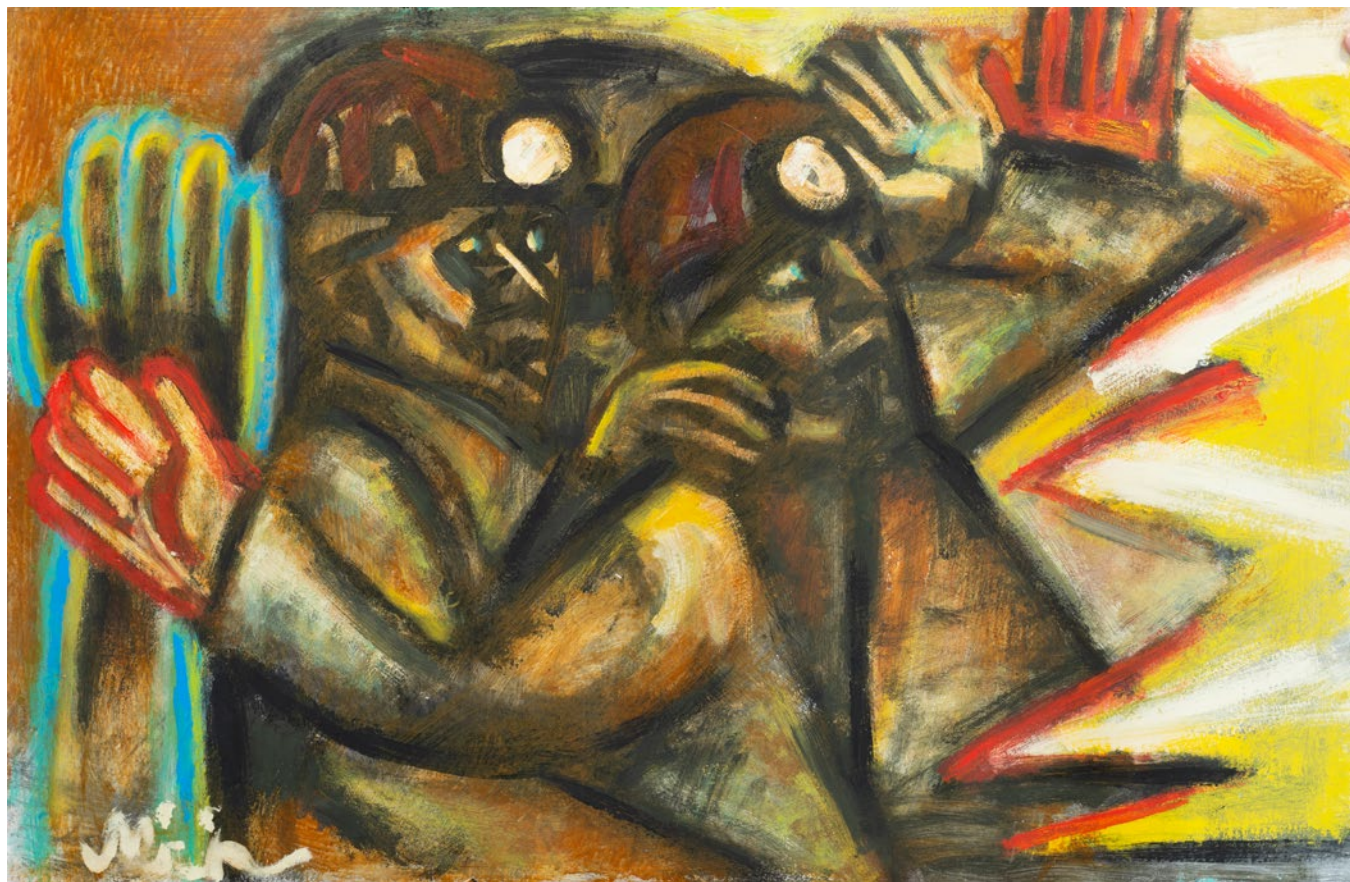


5

«На світанку», 2006
папір, акрил, емаль
59 × 69 см

"At Dawn", 2006
paper, acrylic, enamel
59 × 69 cm





6

«Вибух метану», 2006

картон, акрил, емаль
59 × 89 см

"Methane Explosion", 2006

cardboard, acrylic, enamel
59 × 89 cm



7

«Друзі», 2006

полотно, акрил
75 × 92,5 см

"Friends", 2006

canvas, acrylic
75 × 92,5 cm



8

«Добрий погляд», 2006
папір, акрил, емаль
69 × 68 см

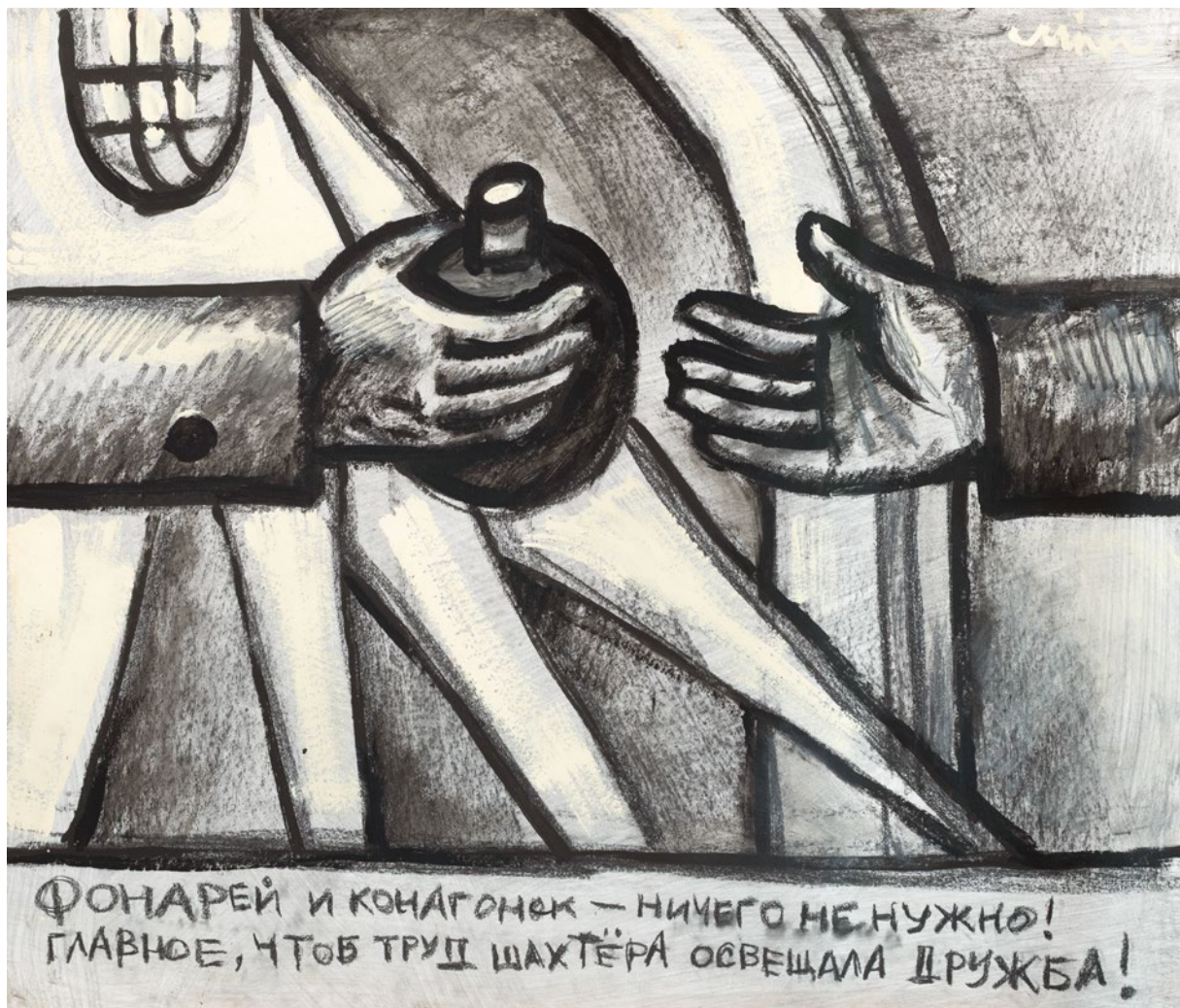
"Good Look", 2006
paper, acrylic, enamel
69 × 68 cm



9

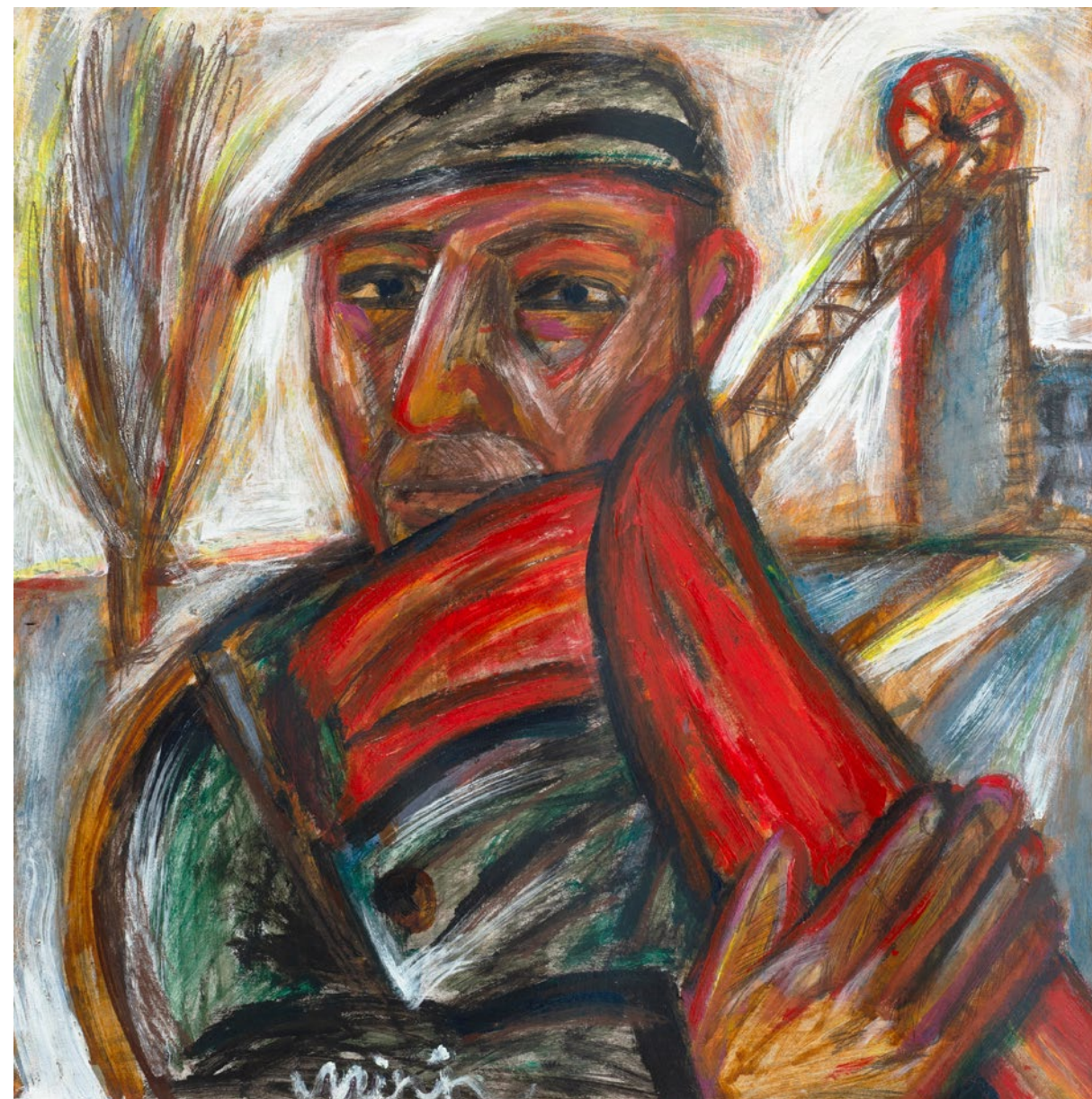
«Душа», 2006
картон, акрил, емаль
74 × 74 см

"Soul", 2006
cardboard, acrylic, enamel
74 × 74 cm



10 «Дружба», 2006
папір, акрил, емаль
59 × 69 см

"Friendship", 2006
paper, acrylic, enamel
59 × 69 cm



11 «Шахтар з червоним шарфом», 2006
картон, акрил, олія, емаль
69 × 69 см

"Miner with a Red Scarf", 2006
cardboard, acrylic, oil, enamel
69 × 69 cm



12

«Поцілунок», 2006
картон, акрил, емаль
74 × 74 см

"The Kiss", 2006
cardboard, acrylic, enamel
74 × 74 cm





13 «Світанок», 2006
папір, акрил, емаль
52 × 96 см

"Dawn", 2006
paper, acrylic, enamel
52 × 96 cm



14 «Г.Р.О.З.», 2006
папір, акрил, емаль
74 × 74 см

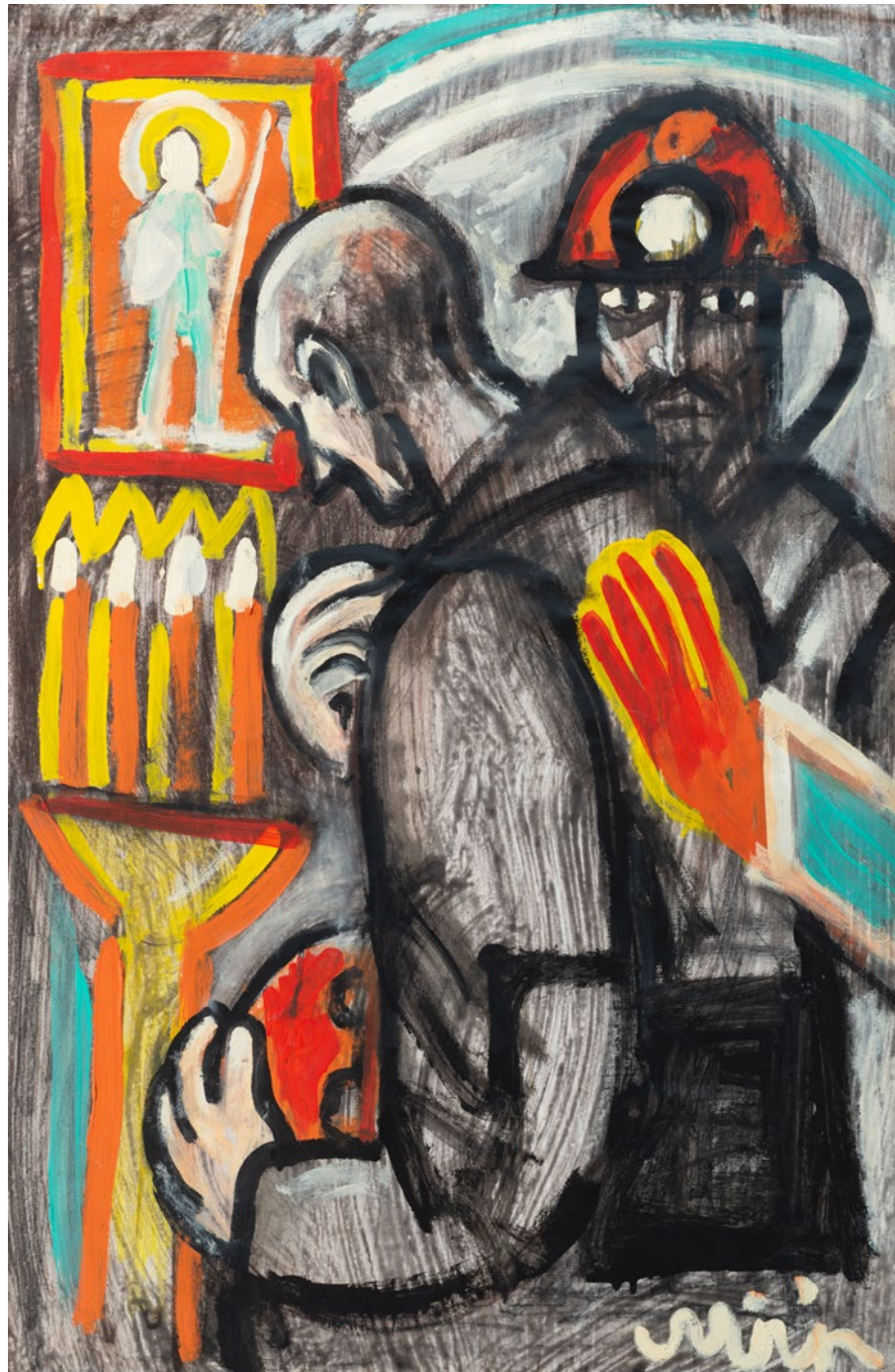
"G.R.O.Z.", 2006
paper, acrylic, enamel
74 × 74 cm



15 «Шахтар іде додому», 2006 "Miner Going Home", 2006
папір, акрил, емаль paper, acrylic, enamel
59 × 39 см 59 × 39 cm



16 «В очікуванні світанку», 2006 "Waiting for Dawn", 2006
папір, акрил, олія paper, acrylic, oil
58 × 78 см 58 × 78 cm



17

«Молитва», 2006
папір, акрил, емаль
89 × 58 см

"Prayer", 2006
paper, acrylic, enamel
89 × 58 cm



18

«Удар», 2006
папір, акрил, емаль
77 × 77 см

"Strike", 2006
paper, acrylic, enamel
77 × 77 cm



Мінін Роман (нар. 1981) – український художник, фотограф, автор скульптур та інсталяцій, стріт-артист. Народився в м. Дмитров, Донецька обл. Закінчив Харківське художнє училище (2002); Харківську академію дизайну і мистецтв, кафедра монументального живопису, майстерня професора В. Гонтарова (2008). Нагороджений медаллю «Талант та покликання» Всесвітнього альянсу «Миротворець» (2009). Учасник міжнародних арт-проектів та експозицій, організатор стріт-арт фестивалів. Заснував напрями SMS art та TRANSMONUMENTALISM. Відомий живописними і графічними роботами на шахтарську тему, які неодноразово експонувалися у різних художніх інституціях України та світу. Створює антологію шахтарського життя. Живе і працює в м. Харків.

Roman Minin (b. 1981) is a Ukrainian artist, photographer, and creator of sculptures and installations, as well as a street artist. Born in Dymytrov, Donetsk Region. Graduated from the Kharkiv Art College (2002) and the Kharkiv State Academy of Design and Arts, Department of Monumental Painting, Professor V. Hontarov's studio (2008). Awarded the "Talent and Vocation" Medal by the World Alliance "Peacemaker" (2009). Participant in international art projects and exhibitions, and organizer of street art festivals. Founder of the SMS Art and Transmonumentalism movements. Known for his paintings and graphic works devoted to the theme of miners, which have been repeatedly exhibited at various art institutions in Ukraine and abroad. He is creating an anthology of miners' lives. Lives and works in Kharkiv.



Виставка
Роман Мінін.
З АНТОЛОГІЇ ШАХТАРСЬКОГО ЖИТТЯ
Київ – 2026

ОРГКОМІТЕТ
Михайло Василенко
Олена Василенко
Юлія Черниш
Катерина Щербаківа

КУРАТОР ВИСТАВКИ
Михайло Василенко

АВТОР СТАТТІ
Роксана Рублевська

ФОТОЗЙОМКА, ДИЗАЙН І ВЕРСТКА
Віктор Володимиров-Лихоліт

ДРУК
Фамільна друкарня huss

Тираж 200 екземплярів

GOLDENS
SINCE 2004

Аукціонний дім Goldens
заснований у листопаді 2004 року

Україна, 01133, Київ, вул. Л. Первомайського, 4
Тел.: + 38 050 462 95 32
contact@gs-art.com
www.gs-art.com

© Права на публікацію фото з цього каталогу
належать аукціонному дому Goldens

Exhibition
Roman Minin.
FROM THE ANTHOLOGY OF MINERS' LIFE
Kyiv – 2026

ORGANIZING COMMITTEE
Mykhailo Vasylenko
Olena Vasylenko
Yulia Chernysh
Kateryna Shcherbakova

CURATOR OF THE EXHIBITION
Mykhailo Vasylenko

ARTICLE AUTHOR
Roksana Rublevska

PHOTOS, DESIGN, LAYOUT
Victor Volodymyrov-Lykholit

PRINT
Family printing house huss

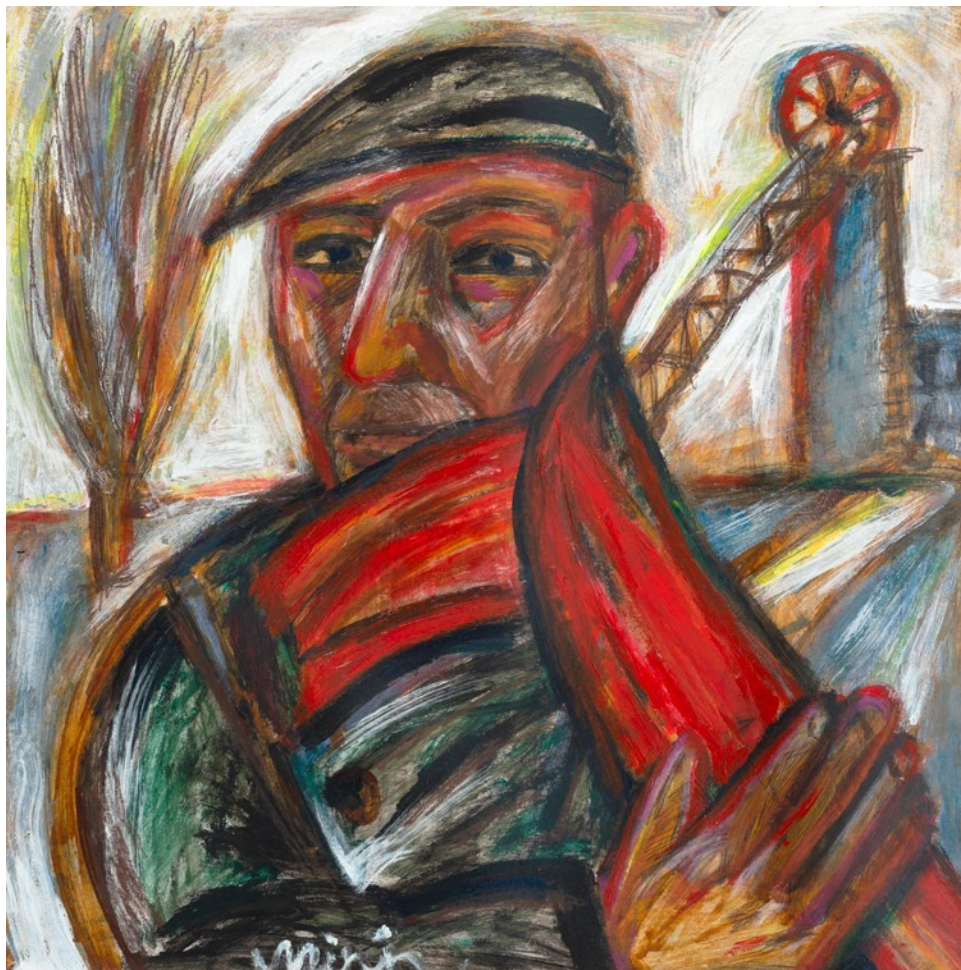
Circulation 200 copies

Goldens Auction House
founded in November 2004

Ukraine, 01133, Kyiv, 4 L. Pervomaiskogo Str.
Tel.: + 38 050 462 95 32
contact@gs-art.com
www.gs-art.com

© The rights to publish works from this catalog
belong to the Goldens auction house





GOLDENS
SINCE 2004

+ 38 050 462 95 32
www.gs-art.com