

ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕРІЯ ЛАМАХА (1925–1978) «СОЦРЕАЛІЗМ З ЛЮДСЬКИМ ОБЛИЧЧЯМ» Додаток до картини епохи

Як не парадоксально, але саме вітчизняне мистецтво середини ХХ ст. залишається сьогодні не лише чи не найменш дослідженим, а й фактично не описаним. Проблема полягає не тільки у неартикульованості художньої ситуації 1950–1970-х, її спрямувань та особливостей, а й у відсутності матеріалів про творчість окремих художників, особистості та діяльність яких, між тим, свого часу суттєво вплинули на мистецьке середовище, перетворившись пізніше на певну легенду. До таких художників належить і Валерій Павлович Ламах (1925–1978). І хоча його ім'я і окремі роботи вже з 1960-х міцно увійшли до офіційної радянської історії мистецтва, справжні інтенції та обшири його творчості досі залишалися майже невідомими. Вагомий матеріал для осмислення доробку митця додає виданий у 2015 р. двотомник «Валерий Ламах. Книги схем», де поряд з поодинокими статтями про художника та нечисленними спогадами колег надруковані його твори, а найголовніше — теоретичні розвідки та поезії, які складають важливу частку його спадщини [14]. Сьогодні творчість художника розкривається у своїй складності та неоднозначності, своїм змістом виходить далеко за межі окремої біографії, зачіпає багато важливих питань, що не лише суттєво корегують уявлення про мистецтво та творчу свідомість радянської епохи, а й примушують по-іншому побачити її загальні спрямування, особливості культурно-мистецького контексту.

Отже, він народився 1925 р. в містечку Лебедин Сумської області. 1939-го вступив до Ворошиловградського художнього училища, заняття в якому перервала Друга світова війна. У 1942–1945 рр. знаходився на примусових роботах у Німеччині. У 1949–1954-му навчався у Київському художньому інституті в майстерні плакату. З 1952 по 1964-й постійно експонував свої плакати на республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках. У 1956–1960 — він старший редактор видавництва «Образотворче мистецтво та музична література», 1961–1964 рр. — редактор плакату у видавництві «Мистецтво». З 1958-го працював як художник-монументаліст. Член Спілки художників (з 1956), активний учасник її життя: член правління СХУ, голова Ради при республіканському художньому фонді, член секції монументально-декоративного мистецтва Київської організації СХ, голова республіканської та член Всесоюзної комісії з монументального мистецтва. З 1974-го — доцент кафедри оформлення книги на Київському вечірньому факультеті Львівського поліграфічного інституту ім. І. Федорова, викладач малюнку, живопису, композиції. Якщо мати на увазі не тільки десятки плакатів, а й численні (великі і престижні) роботи в архітектурі, замовлення на які отримати тоді було не так вже й легко, очевидно, що кар'єра художника для свого часу складалася досить вдало.

Але тут і виникає парадокс: саме про Валерія Ламаха, як бачимо, цілком «офіційного» радянського художника, відомого майстра політичних плакатів та монументально-декоративних творів, які по суті продовжували «ленінський план монументальної пропаганди», митці та ліберальні мистецтвознавці його покоління говорили і писали (пізніше) як про людину свободи, людину духу, таку що знаходилася в центрі певного вибраного творчого кола, яке жило «інтересами не просто цеховими (музика, живопис, поезія), але інтер-

есами вищої для них реальності — світової культури [24]. «Це була людина рідкісної мудрості, людина світлоносна, — писав Геннадій Айгі, — надзвичайно чутлива до того боку мистецтва, де захищається добро від усяляких руйнівних сил у мистецтві...» [1, с. 21]. Навіть більше, як підкреслювала Г. Заварова: «У потаємному, такому, що починало пробуватися духовному житті Києва 1950–1970-х років Валерій Ламах відігравав величезну роль. Жоден з тих, хто знав його, не оминув його впливу. Не стверджуючи, не декларуючи, він лише підтверджував постійно — всім своїм еством — реальність духу, значимість внутрішнього особистого досвіду» [10, с. 153]. «У Ламаха була тайна». В чому ж вона? І тут варто не тільки більш уважно проаналізувати твори художника та його авторські тексти, а й звернутися до культурно-мистецької ситуації в країні, до того «контексту», крізь особливості якого доробок художника розкриває свій непростий зміст та значення.

...Хоча традиційно творчість В. Ламаха розглядається як складова руху шестидесятників, вона прокреслила кілька різних періодів у житті країни, її мистецтва та культури. Зокрема роки його навчання, завжди надзвичайно важливі для кожного митця, припали на, мабуть, найглухіші періоди радянського тоталітаризму — 1939–1954. Посеред них була війна, що, попри всі страждання та випробування, стала для нього важливим етапом духовного росту, світоглядних відкриттів. У своїх автобіографічних записках він буде згадувати, як під час примусових робіт у Німеччині в бараці слухав музику Вагнера, а розбираючи завали зруйнованих будинків у Кьольні, натрапив на книги з індійської філософії, томи Шопенгауера, що відкрили йому нові ракурси бачення світу... Але найголовніше — пережив важливу духовну подію, власне світоглядне відкриття: «Я уявив світ, який складається із завершеної кількості незмінних атомів, що знаходяться у завершеному просторі, рухаються, зіштовхуючись та розбігаючись, підкорюючись незмінним законам. І ось в якийсь момент, рано чи пізно, (...), всі атоми займуть ті позиції, які вже були. І з цього моменту все буде повторюватися, і коло замкнеться. ... пізніше я узнав, це була стара, добре відома людству гіпотеза. Але зміст гіпотези був в тому, що (...) я відкрив для себе безліч філософських уявлень. (...) Вона була духовною подією. ... відбулося якесь внутрішнє замикання, що дало високу напругу і відкрило внутрішні світлові запаси, які я відчував протягом кількох років. Вони давали інтенсивність і зміст духовного життя. Життя в безкінечних зоряних світах, у минулому, у майбутньому людства» [15, с. 71]. Властива художнику ще з дитинства особлива поетична споглядальність набувала світоглядної визначеності, ставала основою особистої позиції, того філософського бачення мистецтва, постійного інтересу до основ культури, що пізніше й виділяли В. Ламаха у творчому середовищі. Отже, трагічні роки війни стали для нього часом внутрішнього росту, а ще — виробили ту здатність до подвійного існування (виконувати вимоги «зовнішнього» середовища і зберігати своє внутрішнє насичене життя), що прислужитиметься йому надалі.

Адже сталінські повоєнні роки увійдуть в історію вітчизняної культури як «ганебне десятиліття». Саме тоді соцреалістичні ідеї набувають застиглої канонічності, історія мистецтва підпадає під все більш жорстку ідеологічну селекцію, через яку з неї були «викреслені» цілі епохи, стилі, творчість художників. У кінці 1940-х — початку 1950-х антиформалістичні кампанії зачіпають все більш різнобічні аспекти мистецтва. Однак, як зазначають дослідники, і в цих умовах «жоден вид художньої творчості не мав такої жорсткої ієрархічності і такої багатоступінчастої і суворої системи керівництва, як образотворче мистецтво» [6, с. 202]. На відміну від «стилю бадьорості» 1930-х мистецтво 1940–1950-х набуває ознак «триумфального класицизму», з його лицемірством, помпезністю, тяжінням до багатофігурних сцен та святкових маніфестацій. З 1949-го в практику входить писати картини «бригадним методом», що остаточно знищує всяку творчу індивідуальність, трактуючи мистецтво як відвертий пропагандистський засіб. «Бригадний метод» повністю змінював творчі засади живопису, що перетворювався на мікст ідеологічної інформації, агітплакату та політичного гасла. В той же час плакат ставав все більш оповідним

і починав дублювати живописне полотно. У творчості В. Ламаха ті риси знайдуть своє відображення... У другій половині 1940-х в українське мистецтво приходить нове покоління художників, яке на довгі десятиліття визначить його офіційне обличчя: В. Пузирков, О. Лопухов, М. Хмелько, В. Шаталін та ін. — саме їм буде опонувати нове покоління, а проблематика та історія «відлиги», її прагнення мистецької незалежності та внутрішні протиріччя значною мірою будуть сягати корінням саме у цю пору... Адже так чи інакше, «ані мистецтво повністю альтернативне, сховане в тиші кабінетів або майстерень, ані мистецтво, що вагалося, ані тим більше конформістська чи майже конформістська культура не були повністю вільними від конкретної історичної ситуації і не могли не реагувати на неї. (...) І ніякий ескапізм, ніяка інтелектуальна робінзонада не відокремлені від тодішньої реальності...» [5, с. 101].

В автобіографічних записках В. Ламаха читаємо: «Я вступив в інститут на живописний факультет, а мене прийняли на графічний. Потім, коли після третього курсу розподіляли по майстерням, я хотів у станкову майстерню (все ж ближче до живопису), але мене призначили у плакатну. ... вийшло розпорядження про посилення майстерні політичного плакату. (...) І зараз вже, здається, що я вийшов до свого світу. Саме в рік розподілення я захопився візантійською культурою. І я зрозумів, що сучасний плакат може відігравати роль ікони. І це не тільки примирило мене з плакатом, але я полюбив його як найбільш близьку мені форму мистецтва, монументальне мистецтво. (...) Навіть якщо плакат висить в приміщенні, він із собою вносить відчуття великого простору. В цьому свіжості плакату і безкінечність. Він живе широким життям...» [15, с. 81]. 1948 року вийшла Постанова ЦК ВКП(б) «Про недоліки і заходи поліпшення видання політичних плакатів», що вкотре «спрямувала» образність та стилістику творів, дещо «лібералізованих» в роки війни. У плакаті В. Ламах активно працював з початку 1950-х до середини 1960-х. Це були тільки політичні плакати, а тому — квазіофіційні роботи, які не дозволяли і не передбачали жодних образних чи формальних «коливань». «Високі врожаї — країни сила. Слава людям, що їх зростила!» (1952), «Дамо країні більше цукрових буряків» (1953), дипломний «Вітчизну славимо трудом» (1954), «Наполегливою працею множимо багатство колгоспу» (1954), «170 яєць за рік на кожну курку-несушку!» (1955), «Молодь! Виростимо в кожному колгоспі фруктовий сад!» (1956), «Виростимо високоякісне гібридне насіння на всю посівну площину кукурудзи» (1957), «Под руководством КПСС вперед к победе коммунизма!» (1959), «На славній орбіті наука радянська, наука, достойна народу-творця» (1963), «Посів науковий зійде для жнив народних» (1964) та ін. можна побачити в тематичних альбомах з радянського плакату, що репрезентували його здобутки. В них автор, як і інші його колеги, відтворював фальшиві стандартні, канонізовані пласкі образи робітників та селян, доповнені такими ж фальшивими гаслами та закличками. Що мав на увазі художник, порівнюючи їх з іконами? Пізніше його друг і постійний співрозмовник мистецтвознавець Б. Лобановський напише: «Плакат привертав його як просторова форма, в якій елементи «радянської влади» не грали самодостатньої ролі, їх потрібно було лише правильно «поставити» у просторі аркуша. (...) Про свободу політичну більше говорилося у негативному плані без будь-яких надій на суттєві зміни. Політичні розмови скоріше дратували Валерія, який порівнював державний устрій з кліматичними умовами» [17, с. 33–35]. Проте варто мати на увазі, що принаймні з середини 1950-х радянський плакат був досить різноманітним — можна було, зокрема, робити театральні або кіноплакати, що передбачали більше свободи та можливості для образно-формальних рішень. Плакат знаходився в колі дискусій. Так Е. Котков (співавтор В. Ламаха у деяких плакатах, а пізніше і в монументальних роботах) писав про необхідність в ньому нової художньої мови, умовності як головної засади образу, про пошук національних форм та ін. [13]. Проте плакати В. Ламаха, зроблені і самостійно, і у співавторстві, залишалися цілком канонічно-соцреалістичними...

Середина 1950-х — початок 1960-х окреслюють в радянській культурі «епоку відлиги». Після довготривалої відокремленості від широкого світу радянське мистецтво, нехай частково, обмежено і тенденційно, отримало можливість залучитися до світового досвіду ХХ століття. В коло обговорення повертаються імена Пікассо, Мондріана, Матісса, Леже, Ван Гога та інших майстрів модернізму. І хоча виставки західного мистецтва можна було побачити лише у Москві, зацікавлення ним пережили тоді більшість активних творчих митців України. Саме в роки «відлиги» В. Ламах звертається до живопису. У кінці 1950-х — на початку 1960-х він пише біля двох десятків досить різноманітних живописних творів, де випробовує різні формальні прийоми, у свій спосіб інтерпретуючи постсезанівські, посткубістичні, постфовістичні традиції, створює біля 10 абстракцій. Серед цих робіт — і цілком штудійні «Композиція. Натюрморт (з графіном)» та «Композиція. Натюрморт з кавником» (обидві 1959), в яких структурність предметного простору переходить в умовну безпредметність; автопортрети (один кінця 1950-х, другий — початку 1960-х), написані у постфовістичній манері, де яскраві насичені площини жовтого, синього, червоного кольорів доповнені узагальнюючим чорним контуром; композиції з людськими фігурами (початок 1960-х) — «Біля моря», де образна символічність персонажів (жінка з дитиною) поєднується з пуантилістичною фактурністю поверхні, та «Сім'я», в якій художник інтерпретує образно-пластичні прийоми творчості Леже...

Такі ж різні і його абстракції. Їх складно зв'язати із певними визначеними напрямками нефігуративного малярства, що на той час, як відомо, мало свою історію та розгалужені спрямування. Звертаючись до його різних версій, художник ніби випробовував можливості малярства, шукав той шлях, який був би близьким саме йому. «Жива матерія» початку 1960-х — темна, тьмяно-коричнева, написана пастозно, з виразно фактурною поверхнею, утворює насичене, глибоке живописне середовище. У композиції «Без назви» (1959) художника цікавлять співставлення пласких форм, а інша (з такою ж назвою) — з ритмізованими умовними формами на білому тлі, може асоціюватися з картинами Клеє... Роботи «Композиція № 2, № 7, № 4, № 5» — вільні живописні абстракції, деякі — з елементами певної сюрреалістичності; «Композиція № 1» побудована на плямах насиченого червоного та синього кольорів... Ці твори складаються у певний цикл, найбільш послідовно демонструючи розвиток авторської думки... Б. Лобановський пригадує, як В. Ламах студював роботи Мондріана, робив «кальки» з його композиції [17, с. 35]. Однак власних творів, написаних за принципами неопластицизму, він не залишив...

Але так чи інакше, і абстракції і живопис в цілому виявилися лише епізодом у творчості митця. Пізніше він напише: «Коли художник залучений до незвичного для людських істот швидкого ритму життя, роботи, повний своїми поверховими сприйняттями, він не сприймає людину. Йому важко заглибитися в зображення людини... Так виникає абстрактне мистецтво» [15, с. 57]. І ще: «Після того, як я пройшов багато знаків у засвоєнні образотворчого мистецтва, в тому числі і абстрактного його різновиду, мене перестали цікавити всі «ізми» мистецтва, які я знав. (...) Я тільки впевнився, що білий аркуш паперу страшенно важкий, матеріальний; і крапка або лінія ріжуть цю матерію і ще більше виявляють матеріальність» [15, с. 56]. Більше живописом він не займався. За життя В. Ламаха ці твори не експонувалися та взагалі були відомі лише дуже вузькому колу. Лише з «перебудови» вони почали з'являтися на виставках, даючи підстави розглядати творчість художника в контексті «неофіційного» мистецтва [25]. Сьогодні, аналізуючи їх у загальному художньому поступі межі 1960-х, очевидним стає їхня близькість до тієї тенденції, яку позначив Ю. Герчук: «... найхарактерніші приклади абстракціонізму «відлиги» мають переважно експериментальний характер (...), художник не стільки реалізував у творі певний задум, скільки відпрацьовував на майбутнє виразні можливості

абстрактних структур, закони ритму і конструкції, експресію штриха, фактури і кольору» [7, с. 8]. І хоча у власній мистецькій практиці В. Лаамаха ці напрацювання так і залишилися лише окремими спробами, пізніше їхній досвід увійшов до теоретичних розвідок його «Книги схем»...

З кінця 1950-х В. Лаамаха працює в монументальному мистецтві. Саме у цій царині він знайшов успіх і суспільне визнання. Проте, перш ніж звернутися до його творів, варто окреслити те місце і значення, яке зайняла монументалістика у радянській культурі. Новий етап у її розвитку, як відомо, був розпочатий державною постановою від 4 листопада 1955 р. «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві», що започаткувала перехід радянської архітектури до типового проектування, функціональної утилітарності, лаконізму, економічності. Але і це будівництво не могло бути зовсім «безідейним» — «ленінський план монументальної пропаганди» діяв і надалі, саме в часи «відлиги» наповнюючись новим змістом. Нова архітектура вимагала від стінопису нової художньої мови, стилістики, технологій, вони ж, у свою чергу, відбивали «новий утопізм» 1960-х — бажання через доступність стінопису для широкого споглядання впливати на суспільство, формувати новий психологічний клімат, більш демократичний, відкритий, в якому естетичне, художнє майже ототожнювалося з гуманістичним. Невипадково монументально-декоративне мистецтво сприймалося тоді як новаторський вид образотворчості, приваблювало широке коло художників, які приходили до нього з живопису, графіки, скульптури в пошуках творчої самореалізації. Адже, хоча загалом ідейно-змістова програма монументальних творів не виходила за межі соцреалізму, розробляла ті ж самі теми «соціалістичної праці», «щасливого дитинства», «дружби народів», «розквіту науки та культури» та ін., сама специфіка стінопису, існування в архітектурі дозволяли, а то й вимагали інших, відмінних від ортодоксальної соцреалістичної естетики формально-пластичних рішень. Так несподівано монументалістика, чи не найбільш суспільно ангажований вид творчості, ставала цариною художніх новацій, через яку у відкритий громадський простір виходили нові художні пропозиції, що не могли пробитися крізь офіційні припони в інших мистецьких галузях. З «відлиги» монументальне мистецтво знаходилося в центрі уваги, про нього охоче писала критика, нові роботи в архітектурі широко обговорювалися. Не варто забувати й те, що ці твори порівняно з іншими видами мистецтва непогано оплачувалися. Отже, з кінця 1950-х монументально-декоративне мистецтво розвивалося в Україні чи не найактивніше, що дало підстави пізніше зазначати: «Українське монументальне мистецтво стало широко відомим своєю чисельністю» [3, с. 14].

Валерій Лаамаха не тільки стояв у витоків цього руху, а й визначив своїми творами його найхарактерніші етапи і особливості. Його першою роботою в архітектурі стало панно для аванзалу центрального павільйону Виставки народного господарства у Києві «Дружба народів» 1958 р., написане разом з художниками І. Литовченком, І. Скобалом, І. Тихим. По суті, тут був задіяний той самий «бригадний метод». Проте панно не імітувало, як раніше, станкові картини, а переносило в інтер'єр збільшену плакатну композицію: фронтальні групи людей у національних костюмах під червоними прапорами з портретами Леніна. Можна сказати, що «триумфальний класицизм» останніх років сталінізму стикнувся тут із «передчуттями» нового мистецтва «відлиги». Риси 60-х позначаються на триптиху для Декади української літератури і мистецтва у Москві, написаного ним разом з Е. Котковим та О. Семенком (1960): канонічні сюжети урізноманітнювалися тут більш складними кольорово-площинними прийомами та виразними динамічними постатями. Виконане цією ж групою панно для чергового заходу у Москві «Як сестри рідні вєєдино з'єдналися земаї України» (1960), цілком плакатне: фігури, що танцюють у національних костюмах... 1961 року (тепер разом з О. Кіщенком та І. Литовченком) своє панно «Соціалістична індустрія» для виставки «Радянська Україна» у Москві художники переводять у нову техніку — керамічну мозаїку. Цей твір став етапним: керамічна плитка буде най-

поширенішим матеріалом у стінописі 1960-х, а створена ними композиція — площинні умовні фігури робітників серед символів індустрії, надалі широко цитуватиметься іншими митцями. Так складався «стиль 60-х»: «... категоричне заперечення будь-яких просторових побудов, яке інколи призводило до умовності, що межує зі схематизмом. Узагальнений малюнок, локальний колір, яскрава декоративність, площинність, алегоричні та символічні атрибути, які замінили собою детальну розробку сюжету, стали майже чи не обов'язковими для монументальних творів» [23, с. 83.]

Одночасно протягом 1960–1961 рр. В. Ламах, І. Литовченко та Е. Котков працювали над комплексом, що став початком «народження нового стилю в українському монументальному мистецтві» [16, с. 54] — Річкового вокзалу у Києві (архітектори В. Гопкало, В. Ладний, Г. Слуцький, М. Дьомін, Г. Мельничук, В. Скучаєв, скульптор І. Коломієць). Хоча еkleктична архітектура новозбудованого вокзалу певною мірою продовжувала принципи попередніх років, загальне художнє рішення споруди сприймалося як новаторське. Новими були і розташування монументальних творів — не тільки в інтер'єрах, а й на фасаді (врізаний рельєф по інкерманському каменю); приваблювали численні сюжетні мозаїчні панно, фризи, окремі композиції з керамічної плитки та сграфіто, а також спроба передати в алегоричній формі призначення споруди, поєднати окремі сюжети спільною темою. «Богдан Хмельницький», «Дніпро — торговельний шлях», «Вся влада Радам», «Україна», «Спорт», «Чайки над Дніпром» та ін. ілюстрували історію та сучасність міста. У композиціях художники використали нове для того часу вільне співставлення масштабів, чергування ритмів, площин, створюючи умовно-орнаментальний і в той же час епічний цикл. У художній мові стінопису поєднувалися і певні стилізації в дусі Стародавнього Єгипту, і усталені образи радянських плакатів, і нові прийоми узагально-площинного, вільного малювання.

Варто підкреслити, що саме ця група художників явилася в Україні справжніми творцями нового стінопису. Адже досвіду в цій галузі, фактично, не було. Традиції українського середньовіччя, бароко, стилю модерн, школи М. Бойчука, як і інші монументальні розписи доби революції, були «забуті», «викреслені» із вітчизняної історії роками сталінізму і лише тепер поступово, складно, обережно і частково починали відкриватися художниками. Невипадково чи не найголовнішою рисою монументально-декоративного мистецтва цього часу ставав його пошуковий, експериментальний характер. Показовими були широкі дискусії про природу і особливості стінопису, у яких брали участь провідні художники та мистецтвознавці. Так, зокрема, В. Прокоф'єв писав: «Монументальний твір прагне залучити людину до великого світу — співставити її з такими масштабними одиницями, як людський колектив (...), вивести з кола його приватного “я”. Він підіймає глядача і примушує його до узагальнюючих категорій: історії, світоустрою, людському роду у просторі і у часі» [22, с. 10]. Парадокс полягав у тому, що здебільшого подібні твори мали прикрашати типові споруди побутового призначення — вокзали, школи, клуби, їдальні, кафе та ін., а тому запропонований масштаб образів ніяк не відповідав ані оточуючому середовищу, ані способу людського життя. Однак це тоді митців не зупиняло. У програмах монументального мистецтва 1960-х оживали ідеї 1920-х, коли саме цей вид творчості виступав суспільно-визначальним, відкидаючи, як застарілий, станковий живопис. Промовисто звучать слова одного з провідних мистецтвознавців 1960-х Н. Дмитрієвої в дискусії про станкове та монументальне: «Абсолютна перевага і поширення станкових форм залилося нам у спадщину від минулого... Саме життя підказує необхідність перенесення центру тяжіння, перестановки акцентів... Монументально-декоративне мистецтво не чекає, поки люди придуть його споглядати, а само йде назустріч людям і примушує їх дихати повітрям мистецтва. В умовах нашого часу провідна роль переходить до ансамблево-монументальних органічних форм» [9, с. 3]. Висувалися і більш радикальні та прагматичні пропозиції. Зокрема на одному з пленумів СХ ху-

дожник С. Кириченко звертав увагу на те, що після виставок картини нікому не потрібні, а тому пропонував: «Необхідно в плановому порядку визначити суспільні, державні потреби в образотворчому мистецтві. Якщо картина потрібна, то вона повинна мати своє певне місце, а значить і свою тему, розмір, матеріали, оточення», на часі — перехід до синтезу мистецтв, його монументальних форм [12, с. 2]. Захоплення монументальним мистецтвом було настільки потужним, що сама назва «станкова картина» в середовищі київських монументалістів часто звучала як негативна. І хоча, як виявилось пізніше, більшість з них продовжувала займатися живописом, який поступово утворив помітний шар «неофіційного мистецтва»; саме з монументалістикою пов'язували тоді певні суспільно-творчі ілюзії. У своїх записах В. Ламах писав: «...виникло бажання змінити цей світ, але не шляхом перебудови системи або духовного перевиховання згідно з яким-небудь ідеалом, а шляхом зміни ставлення людини до світу, відкриття нових духовних джерел, які тільки і можуть дати нову людину, її силу, її зміст, і тоді людина зможе організувати життя у відповідності до своєї сутності» [15, с. 51]. Отже і тут у роздумах художника відбулася одна з утопій століття — «створення нової людини», що прокреслила його етапні суспільні проекти — від авангарду через тоталітаризм 1930–1940-х до «програми побудови комунізму» в СРСР, де, як відомо, це завдання було визначальним...

Пошук нової мови стінопису активізував інтерес не тільки до мистецтва минулих епох, а й до модернізму. У своїх роботах українські художники зверталися до творів Леже, Пікассо, Матісса, Рівєри, Ороско, Сікейроса... Образи радянської «монументальної пропаганди» наповнювалися новою естетикою, сучасним ритмом, вільною просторістю. Однак «епоха недогляду», як назвуть «відлигу», була неоднозначною. Прагнення нового натикалося на звичні ідеологічні припони, і часто саме стінопис підпадав під кампанію «боротьби з формалізмом».

...1962 року В. Ламах, І. Литовченко та Е. Котков виконали оформлення Інституту фізіології та генетики рослин НАНУ. Це були керамічні рельєфи різних форм та силуетів (панно з умовними фігурами, стилізовані пейзажі, природно-декоративні форми), композиції з кольорових елементів. Роботи вільно розміщувалися на площині стіни, створювали в просторі виразні декоративні акценти. Сама ж стилістика була цілком модерністична, нагадуючи твори Пікассо та Леже. У цьому ж дусі був оформлений ними і корпус Інституту захисту рослин. Фантазія підказувала художникам все нові формальні рішення, їхній творчий почерк ставав розкутішим, легким, невимушеним...

Саме такими бачили вони інтер'єри нового ресторану «Метро», чия архітектура повністю відповідала лаконізму 1960-х. Створені художниками мозаїчні композиції «Квітучий сад» та «Юність» (1963) будувалися на вільному співставленні фактур, силуетів, площинних та кольорових ритмів... Однак «свобода відлиги» була оманливою. 1963 року в державній постанові «Про чергові завдання ідеологічної роботи партії» наголошується на необхідності «вести безкомпромісну боротьбу проти будь-яких ідейних хитань, проповіді мирного існування ідеологій, проти формалістичного трюкарства...» [21]. Мозаїки ресторану «Метро» несподівано виявилися «ідеологічно небезпечними». «На жаль, і в нашому мистецькому житті були спроби протягти абстракцію і формалізм у монументальні розписи сучасного інтер'єру, — писав О. Лопухов. — Група художників — І. Литовченко, В. Ламах, Е. Котков, незважаючи на критику Спілкою художників оформлення ресторану «Метро», “увіковічують” на стінах його залів абстрактні дерева, силуети риб, зображують то сонце, чи то амебу, або хаос з бур'яну — металевої стружки» [19]. Твори були знищені. Проте ніякої «абстракції» в них не було, художники просто узагальнювали враження від реальних предметів, переводячи їх у декоративні форми. Показово, що виконані цими ж авторами у схожій стилістиці мозаїки у вищезазначених академічних інститутах залишилися неушкодженими і «не розкритикованими». Мабуть, керівники СХ України, на відміну від ресторану «Метро», їх не відвідували...

1965 року І. Литовченко, В. Ламах, Е. Котков створюють один з програмних архітектурно-художніх комплексів десятиліття — оформлення новозбудованого київського аеропорту «Бориспіль» (архітектори А. Добровольський, А. Малиновський, Д. Попенко). Його архітектура на той час відповідала уявленням про сучасну споруду: динамічна конфігурація об'єму, «відкриті» назовні завдяки великим площинам скла інтер'єри, вільне «перетікання» внутрішнього простору. Мозаїки «Народ-будівник», «Авіація зближує народи», «Мир», «Київ», «Людина підкорює небо (Ікар)» були розміщені у важливих вузлових місцях споруди. І хоча всі вони були цілком «ідеологічно витримані», використані вигадливі художні технології (бетонний рельєф, різні види мозаїчної кладки), виразність динамічних силуетів, яскравість кольорів захоплювали. Привабливість творів крилася і у парадоксальному поєднанні ідеологічної тематики з прийомами модернізму. Проте і в цих композиціях митці продовжували розробляти ту «радянську іконографію» популярних тем, яка пройде крізь вітчизняне мистецтво. Започатковані ними образи (а точніше — іконографічні схеми) робітників, сталеварів, летючих оголених фігур, спортсменів та ін. будуть широко використовувати їхні колеги. І якщо у творах І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Коткова ці композиції несли певні формальні знахідки, то в роботах їхніх епігонів перетворювалися на відверті штампи. По суті складалося нове формальне мистецтво, де набір необхідних змістових атрибутів зоставався майже незмінним, художники ж зосереджували свою увагу лише на пластичних завданнях. Саме у 1960-ті популярності набуває відомий вислів Іонеску про те, що соціалістичний реалізм є наскрізь формалістичним. А В. Ламах розпочне свої «Книги схем» апологією форми: «Найбільша “Велика таємниця” — таємниця форми. (...) Яка-небудь крапка або пряма лінія, визначати яку вчать ще у школі, являються безкінечно живими, неосяжними, індивідуальними сутностями. (...) Все живе Формою, і саме життя є Форма...» [15, с. 48].

Разом з І. Литовченком та Е. Котковим Валерій Ламах буде працювати до кінця 1960-х. 1966-го вони виконають серію монументально-декоративних панно палацу культури заводу «Тяжмаш» у Мариуполі (тоді — м. Жданов). Різні за стилістикою (від підкреслено фактурної композиції на фасаді, через умовно-декоративну, легку «Земля. Космос» у вестибюлі до площинно-графічної «Юність»). 1967 року, тепер уже тільки з Е. Котковим, — монументально-декоративні мозаїки в санаторії мінеральних вод у м. Ессентуки, де особливо виділялося велике керамічне панно в інтер'єрі, де пейзажі Кавказу перетворювалися на важкі, насичені, майже абстрактні пластичні маси. Того ж року художники працюють над мозаїкою «Будівники комунізму» на торці одного з житлових будинків на проспекті Перемоги в Києві (тоді — Брест-Литовському). А 1968-го оформлюють фасад будинку культури в Самарській області. Правда, тут новацій вже не було, автори використали попередні напрацьовані схеми, та й саме розташування мозаїк на стіні не можна назвати вдалим... 1960-ті добігали кінця. Радянське мистецтво загалом і стінопис зокрема вступали у новий період, оновлювали свою стилістику.

Якщо у 1960-ті монументальне мистецтво активно впливало на інші види образотворчості, то тепер відбувається майже зворотній процес: у стінопис повертаються різні види просторовості, сюжетні мотиви, з'являються камерні, навіть ліричні твори, серед технік поширюється інтерес до розпису.

І знову робота В. Ламаха відбивала (чи формувала?) ці нові тенденції. У 1969–1971 рр. вони з Е. Котковим оформлюють Палац культури хімічного комбінату у Дніпродзержинську. Завдяки їхнім творам типова споруда не тільки набула унікальності, а й відзначила нові тенденції у стінописі. Але, якщо мозаїка на фасаді «До сонця» і вітраж «Наука» ще мали ознаки стилю 1960-х, то саме розпис В. Ламаха «Життя» ніс в собі риси нового. Живописна композиція, що займала всю стіну в інтер'єрі, зображувала звичні для радянського мистецтва ідеалізовані образи, однак була побудована на окремих, детально прописаних сюжетних мотивах (збір яблук у фруктовому саду, молода жінка з дитиною відпочиває

на траві, колгоспниці з урожаєм та ін.), що стилістично відсилали скоріше до Ренесансу. Яскравий та гармонійний сине-білий колір надавав їй легкості, а загальне образне рішення, попри ілюстративну символічність, було позначене певним ліризмом...

Показово, що саме з 1969 р. Валерій Ламах починає вести свої записи, що поступово перетворилися у величезний задум «Книг схем». Його більше не приваблює мистецтво модернізму. Він підкреслює: «Вже ніхто не відчуває індивідуалістичної культури і тому з'являються різноманітні антимистецтва. За усіма ознаками ми стоїмо перед відродженням загального, але навряд чи це буде перемогою загального як елементарна тоталітарність. Досвід звільнення індивідуальності не може пройти непомітно для людства. Не бійся загального і не пробуй створити свою особливість. Шукай загального, і якщо знайдеш, загальне може бути твоєю особливістю (...). Абсолютна цінність людини як індивідуальності увійде до нового спільного, де створюється краса та естетичне» [15, с. 304]. Тепер він захоплюється античністю, в ній вбачаючи те ідеальне, гармонійне синтетичне мистецтво, аналізом засад якого пронизані його тексти. «... у зовнішньому, але не за зовнішнім, Греки бачили внутрішнє, тобто вони бачили загалом, бачили красу. Надалі Європа, позбавив зовнішнє внутрішнього і розмістивши його за зовнішнім, створила естетичне мистецтво...», — писав він [15, с. 380]. Багато сторінок його рукопису присвячені Аполлону як носію прекрасного, аналізам побудов скульптур Праксителя та Лисиппа, роздумам про особливість давньогрецького вазопису і мистецтва загалом.

Свою інтерпретацію античних образів художник переносить у стінопис. 1973 року він оформлює хімічний комбінат у Тамбові. Велика смальтова мозаїка «В ім'я життя» у конференцзалі зображувала ідеалізовані алегоричні жіночі фігури — Музику, Будівництво, Материнство, Науку та інші серед атрибутів виробництва. В ідальні комбінату — велике, на всю стіну мозаїчне панно «Літо». На ньому майже античні напівоголені юнаки та дівчата серед умовної природи. Подібні «символіко-алегоричні» композиції ставали тоді все більш поширеними. 1974-го В. Ламах здійснює свою останню роботу в архітектурі — оформлення бавовняного комбінату у Тернополі. Тепер алегоричні постаті розміщувалися на глухому, позбавленому будь-яких естетичних ознак бетонному фасаді виробничої споруди. Однак «охудожнити» її не вдалося, мозаїки не вписалися в структуру утилітарної забудови... Показово, що у своїх останніх, самостійно виконаних монументально-декоративних циклах В. Ламах все більше абстрагується від того середовища, в якому мають надалі жити його твори. Вони наче існують окремо: і поза завданнями просторового синтезу, і поза тією програмою «створення художньо-осмисленого середовища життєдіяльності людини», яка широко обговорювалася у 1970-ті. Його роботи у Тамбові та Тернополі наче наочно ілюстрували ту тенденцію про непов'язаність «того, що робиться руками монументалістів, від тих, для кого це робиться» [2, с. 3], що так чи інакше призвело до кризи радянської монументалістики на межі 1970–1980-х років. Невипадково саме з 1970-х все більш очевидно стає необхідність перейти від «внутрішньо професійних сфер на рівень суспільних відносин і культурних цінностей. А це означає, що (...) художнику, який працює а архітектурі, потрібно замислюватися не стільки над засобами виразності, скільки над метою творчості, — писали мистецтвознавці. — Наш шлях сьогодні не зводиться до синтезу видів мистецтва, він — в синтезі мистецтва з життям» [2, с. 3]. І хоча утопічність подібних ідей в радянських умовах сьогодні цілком очевидна, тоді вони надихали монументалістів розширювати тематику та стилістику своїх творів, шукати більш безпосереднього контакту з глядачем. Однак зосереджений на пошуку ідеальних засад мистецтва, В. Ламах цими питаннями не цікавився...

Чи не найголовнішою роботою останнього десятиліття його життя стали теоретичні розробки «Книг схем». Складний за структурою рукопис має кілька великих розділів: «Перша книга схем “Коло знаків”», «Друга книга схем “Коло життя”», «Третя книга схем “Коло відображень”», «Четверта книга схем» з таблицями та коментарями до них,

«П'ята книга схем», присвячена творчості І. Ю. Репіна... На сторінках книги — вірші, окремі тексти, нотатки, плани-задуми історії мистецтва, яку художник хотів проінтерпретувати, починаючи з прадавніх часів, через Єгипет, Шумер, античність, готику, Відродження... І хоча у його рукописі зустрічаються імена Пікассо, Малевича, Сезанна, Матісса, Кандинського, Мондріана, Клее, Секейроса, загалом мистецтво ХХ ст. не входило до його уваги. Головним була «класика», через яку він прагнув не лише проаналізувати засади мистецтва, а й створити синтетичну художньо-світоглядну теорію. Задум залишився незавершеним. Тепер, коли з'явилась можливість познайомитися зі всіма складовими його дослідження, вражає широта задуму, однак очевидним стає і його певна еkleктичність, протиріччя між окремими тезами, що заперечують одна одну. Так, спрямовуючи свої дослідження на розгадку «Великої тайни форми», він пише: «Беззвучне і безколірне і невидиме — ось що лежить в основі світу, і світ рухається ним» [15, с. 304]. І далі: «Мистецтво неогоїстичне, здатне бачити, незацікавлене, божественне. Мистецтво — це відхід від бажань, від прагнень, від боротьби, від необхідності, від несправедливості. Мистецтво — це уход у вічне споглядання. Мистецтво — це уход від життя. Уход в дух» [15, с. 305]. Але в той же час несподівано наголошує: «Мета мистецтва як одного з головних видів духовної діяльності є саме мистецтво, “мистецтво для мистецтва”, але в ім'я краси... В об'єктивному зв'язку мистецтва з життям. (...) Шлях до добра, до Духу йде через заперечення цього життя...» [15, с. 71]. Читати «Книги схем» нелегко. Художник писав їх «своєю мовою», по-своєму використовуючи термінологію, наповнюючи усталені визначення власним змістом, не притримується він і логічної послідовності викладу матеріалу. Як вважає сучасний український філософ В. Кизима: «У роботах В. Ламаха художньо-інтуїтивний, декларативний, образно-пояснювальний, з іншого боку — теоретико-мистецтвознавчий, культурологічний характер викладу створює змішану інформаційну картину, яка загалом складно сприймається людьми, як правило, налаштованими на якийсь свій парадигмальний підхід. Сильна сторона — цілісне переживання В. Ламахом цілісного світу — трансформована автором в специфічні форми опису цього переживання...» [11, с. 31].

Очевидно, що схильних до теоретизування художників завжди було небагато, тим більше таких, що прагнули розглядати мистецтво як частину культури, вираз світогляду. Тим більш винятково сприймалися духовні шукання В. Ламаха в радянських умовах. Адаже в Україні до загальної нормативності, відгородженості від широкого світу культури додавалася ще й провінційність культурно-мистецької ситуації: відсутність серйозних колекцій західного мистецтва, препарована історія української образотворчості, інформаційний вакуум, коли кожна книга з мистецтва перетворювалася на подію... В офіційному житті все більше поширювалися критерії художнього фонду, із їх суто прагматичним, утилітарним розумінням професії. Як писав Б. Лобановський, «складалося відверто цинічне до будь-яких духовних цінностей ставлення. І це було не менш руйнівним, ніж відвертий терор. Якщо утопічні цінності «культури соціалізму», прикриваючи свавілля сталінських репресій, хоча б зовні відповідали суспільному ідеалу і викликали певний резонанс у світовій громадській думці, то після ХХ с'їзду КПРС і особливо після 1960-х років їх авторитет був внутрішнє скинутий» [18, с. 143–144]. Занурення у питання формальної майстерності, фаховість у цих умовах ставала для художників «рятівним островом», де мистецтво могло залишатися самим собою. «Тайни форми» виступали антиподом без'якісності офіційної художньої продукції, але з іншого боку — і певним чином «естетизували» її, адже зміст творів наче не мав значення. Та й захоплення класичним, традиційним мистецтвом збіглося із показовими тенденціями часу, де, зокрема, «відносна стабілізація радянського суспільства в рамках “реального соціалізму” призвела до посилення в офіційній культурі рис традиціоналізму і консерватизму, що проявлялися у тяжінні до “вічних моральних цінностей”, “духовному світу радянської

людини”, увазі до “відновлення історичної пам’яті” та ін.» [8, с. 30]. Отже, інтереси В. Ламаха знаходилися в цьому ж змістовому колі, однак насичувалися його власним сприйняттям і духовними прагненнями...

Показовими є відгуки на його роботу сучасників. Адже очевидно, що із своїми рукописами митець знайомив (хоча й частково) вузьке коло вибраних друзів, а з окремими тезами — студентів поліграфічного факультету та колег-викладачів, зокрема на сьогодні відомий текст його доповіді «Проблема композиції творів образотворчого мистецтва», виголошеної на викладацькій конференції 1975 року [15, с. 390–394]. Його постійний співрозмовник Б. Лобановський назвав «Книги схем» «найбільш значним явищем в галузі оригінальної поетико-естетичної думки в Україні кінця 60–70-х років», «сучасним космологічним міфом про мистецтво, про первинну причетність людини до краси, про яку вона і не підозрює», «“Книги схем” В. Ламаха можуть служити поетико-філософською енциклопедією духовних рівнів свого часу» [17, с. 32–33]. Г. Заварову задаровувало його «поетичне бачення істини», «думка про живу єдність сущого, про той прекрасний синтез, який не знеособлює світ, людину, форму» [10, с. 153]. А його найближчий друг — дружина, художник А. Ламах вважає: «У поетичних текстах “Книг схем” не потрібно шукати ні формальну логіку, ні доказів. Автор писав як думав. Писав про те, що знав і як відчував» [15, с. 38].

Серед головних ідей «Книг схем» — авторське тлумачення «кола вічного повернення» як «розуміння вічності не як безкінечності, тягlosti, а як якості і тому вічності володіє і момент»; ідея «схеми» як певний метод активного творчого споглядання, через який людина бачить світ, таких митців і себе самого художник називав «схематиками»; ідея «прозорості», що «може виникнути тільки долаючи найбільшу важкість, найбільшу складність — людину (...), залежить від інтенсивності самого сприйняття» [15, с. 57]. Значну частину рукописів складають кольорові таблиці зі знаками, де художник у свій спосіб аналізує взаємодію вертикалі і горизонталі, кольору, лінії... Він розробляє своє коло знаків, які наповнює символічними та поетичними змістами. Його таблиці ілюструють кольорову і формально-площинну комбінаторику, серед знаків присутні буддистські символи Інь і Янь... Деякі кольорові кола нагадують симультанні есперименти Р. Делоне, проте це ім’я в текстах не згадується... Загалом формальні інтереси художника відсилають до початку ХХ ст., що, як відомо, було позначене багатьма дослідженнями основ художньої мови, однак очевидно, що В. Ламах їх не знав, принаймні в рукописі немає ані посилань, ані згадок про них. Здається, не використав художник і тої, правда, дуже обмеженої літератури з формальної теорії мистецтва, яка була доступною у його часи: дослідження Г. Вельфліна, М. Алпатова, Н. Волкова, В. Фаворського, А. Жегіна, М. Кагана, Р. Арнхейма... Давалося взнаки те, як писала Г. Заварова, «відлучення (...) від вітчизняної (та світової) філософської думки ХХ століття», прагнення подолати змістові розриви, відновити «зв’язок часів» [10, с. 153], що фактично художник робив інтуїтивно, спираючись на власну фантазію та сприйняття. Через відсутність належної інформації художник самостійно, часто наївно «відкривав» загальновідомі істини, але і цей процес «залучення до банального» захоплював та приносив задоволення. Він писав: «...найбільшою радістю було духовне проникнення у відомі думки. (...) наче заново відкривати так звані банальності, загальні місця. Вони виявилися найбільш глибокими і необхідними думками, тому вони і стали банальними, загальними і пласкими, але ця банальність як раз не в них, а в людині, яка чує вищу істину і спрощує її до свого розуміння» [15, с. 71]. Очевидно, що автор знаходився у напруженому духовному пошуку, однак його внутрішні прагнення часто не знаходили точного вислову... Проте серед тез художника є й такі, що переносять його теорії у несподіваний контекст. Серед його записів, наприклад, читаємо такий фрагмент: «Дух як загальне. (...) Соц. Реалізм — духовне мистецтво — його основою являється схематичне мистецтво» [15, с. 78], тобто таке, яке й відстоював художник. А це означає, що соцреалізм розглядається ним як вища форма мистецтва? І навіть «аби створити оптимістичну

картину світу немає іншого шляху, ніж ліквідувати індивідуальність з її нездійсненими претензіями» [15, с. 425]. Між тим, саме з індивідуальністю художника, з його суб'єктивним баченням і відчуттям світу, з його прагненнями і «претензіями» і боровся соцреалізм протягом всієї своєї історії, залишаючи його авторам лише роль слухняних і більш-менш вправних виконавців... Чи розумів це художник? Чи дискутував він у своїх теоретичних міркуваннях із офіційною культурою, чи прагнув лише знайти з нею порозуміння?...

Показово, що висловлені ним ідеї та світоглядні принципи не відбилися на його мистецтві. Творчість художника йшла цілком в дусі вимог часу, разом із країною. Коли було потрібно, художник виконував пропагандистські радянські плакати; коли стало можливо — спробував себе у модерністському живописі, який залишив разом із завершенням ліберальної «відлиги». Найвагомішими у його доробку стали монументально-декоративні твори, що також цілком уклалися в офіційні тенденції. А його теоретичні роздуми вражають скоріше повною позачасовістю, відірваністю і від оточуючого його життя, і від розвитку мистецтва. Варто навести проникливі спостереження дослідників радянської культури 1960-х О. Геніса та П. Вайля, що відзначають спільну для її творців «неукоріненість в часі», де «радянська інтелігенція жила майбутнім, потім минулим, але ніколи — теперішнім. Звідси йшло уявлення про ідеальний характер історії і суспільства, про «пластичний характер світу» [4, с. 51]. Очевидно, що й В. П. Ламах був перш за все людиною своєї епохи. Чи можна говорити тут про творчий конформізм чи про природне бажання «вписатися у свій час»? Чи, точніше, про прагнення «олюднити» радянське мистецтво, що попри усі суспільні коливання залишалося таким же нормативним за змістом, але намагалося стати більш естетичним за формою? Неоднозначна, складно скомплікована творчість художника демонструє складні колізії мистецької та й суспільної свідомості 1950–1970-х, той дивний період радянської культури, коли ілюстрування її засад могло співіснувати зі складними внутрішніми духовними та фаховими пошуками...

Розмову про творчість митця варто завершити віршем художника з його «Книг схем», у якому, можливо, і криється головна «тайна Валерія Ламаха»:

«Беру грубые и простые как бревна слова
соприкосновение проникновение охватывание стояние отражение и т. д.
беру слова вертикаль горизонталь круг квадрат треугольник и т. д.
беру слова хребетное кишечнополостное мускульное глазное и т. д.
и словами бревнами как рычагами
подымаю вековой пласт искусства пласт жизни
укрепляю словами бревнами то что
удалось поднять
и смотрю дымится тепло жизни
идут потоки времени и пространства
рисуют потоки картины жизни
указывают потоки путь жизни
но слишком грубые слова-бревна
и поставлены не на месте и укреплены плохо
и пласт оседает
и снова вижу поверхность пласта
скольжу взглядом по поверхности
пытаюсь вспомнить что кроется
под этими формами поверхности
какие потоки их создания и что их связывает» [15, с. 298].

Література

1. *Айги Г.* Тихие лики украинской культуры. Валентин Сильвестров и киевский круг [Текст] / Геннадий Айги // *Ламах В.* Книги схем : в 2 томах. — Том 1. — К. : Арт Книга, 2015. — С. 21–22.
2. *Базазьянц С.* Среда и монументальное искусство в координатах 80-х годов [Текст] / Стелла Базазьянц // *Декоративное искусство СССР*. — М., 1986. — № 4. — С. 3–5.
3. *Базазьянц С.* Украинские монументалисты: от количества к качеству [Текст] / Стелла Базазьянц // *Декоративное искусство СССР*. — М., 1987. — № 5. — С. 14–23.
4. *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека [Текст] / Петр Вайль, Александр Генис. — М. : Новое литературное обозрение. — 1998. — 368 с.
5. *Герман М.* Снова об искусстве 30-х. Некоторые вопросы истории и анализа [Текст] / Михаил Герман // *Вопросы искусствознания*. — 1-2/95. — М., 1995. — С. 99–126.
6. *Герман М.* Четыре года после Победы [Текст] / Михаил Герман // *Вопросы искусствознания*. — 1-2/95. — М., 1995. — С. 186–212.
7. *Герчук Ю.* С точки зрения шестидесятника [Текст] / Юрий Герчук // *Декоративное искусство*. — М., 1991. — № 7. — С. 7–12.
8. *Гройс Б.* Соц-арт [Текст] / Борис Гройс // *Искусство*. — М., 1990. — № 1. — С. 30–34.
9. *Дмитриева Н.* Станковизм и монументальность [Текст] / Нина Дмитриева // *Декоративное искусство СССР*. — М., 1961. — № 1. — С. 1–3.
10. *Заварова Г.* Повернення [Текст] / Ганна Заварова // *Філософська і соціологічна думка*. — 1993. — № 3. — С. 151–154.
11. *Кизима В. В.* О феномене Валерия Ламаха [Текст] / Владимир Викторович Кизима // *Ламах В.* Книги схем : в 2 томах. — Том 1. — К. : Арт Книга, 2015. — 456 с. — С. 27–33.
12. *Кириченко С.* Об этом шла речь на пленуме [Текст] / Степан Кириченко // *Творчество*. — М., 1959. — № 4. — С. 2.
13. *Котков Э.* Агитатор и пропагандист [Текст] / Эрнст Котков // *Творчество*. — М., 1960. — № 2. — С. 3.
14. *Ламах В.* Книги схем [Текст] : в 2 томах / Валерий Ламах. — К. : Арт Книга, 2015.
15. *Ламах В.* Книги схем [Текст] : в 2 томах. Т. 1 / Валерий Ламах. — К. : Арт Книга, 2015. — 456 с.
16. *Лебедева В.* Советское монументальное искусство шестидесятых годов [Текст] / Вера Лебедева. — М. : Наука, 1973. — 234 с.
17. *Лобановский Б. Б.* Киевские анахореты [Текст] / Борис Борисович Лобановский // *Византийский ангел*. — 1997. — № 3. — С. 31–40.
18. *Лобановский Б. Б.* Проблемы, материалы и силуэты мастеров украинского искусства [Текст] / Борис Борисович Лобановский. — Рукопись. СХ Украины. — К., 1990.
19. *Лопухов О.* Час творити [Текст] / Олександр Лопухов // *Мистецтво*. — 1963. — № 2. — С. 4.
20. *Матеріали Другого з'їзду художників України* [Текст] // *Мистецтво*. — 1956. — № 3. — С. 10.
21. Про очередные задачи идеологической работы партии [Текст] // *Искусство*. — М., 1963. — № 7. — С. 15.
22. *Прокофьев В.* Монументальное и станковое [Текст] / Валерий Прокофьев // *Творчество*. — М., 1961. — № 5. — С. 9–11.
23. *Ревенко А.* Шляхи вирішення синтезу і втілення життєвої правди в українському монументально-декоративному мистецтві [Текст] / Алла Ревенко // *Мистецтво і життя*. — К. : Мистецтво, 1978. — С. 82–94.
24. *Сильвестров В.* О Валерии Ламахе [Текст] / Валентин Сильвестров // *Новый круг*. — 1991. — № 1. — С. 118.
25. Уперше станкові твори В. Ламаха були представлені на виставці «Українське мал.-арт-ство 1960–1980-х: Три покоління українського живопису», 1990, Київ–Одеса, куратори Г. Складенко, О. Кузьянц; потім на київських виставках «Шістдесят з 60-х», 1993, «Нефігуративний живопис 1950–1980-х», 1998, та персональній виставці в галереї «Совіарт», 2004, куратор всіх трьох — А. Титаренко, в експозиції «Українське мистецтво ХХ століття» в НХМУ, 2005.

Скляренко Г. Я. Творчість художника Валерія Ламаха (1925–1978):

«Соцреалізм з людським обличчям»: Додаток до картини епохи

Анотація. Стаття присвячена творчості монументаліста, живописця, графіка та філософа мистецтва Валерія Ламаха, особистість якого вплинула на київське творче середовище середини ХХ століття. Уперше детально описаний та проаналізований творчий шлях художника, особливості його творів, теоретичні розробки, що доповнюють загальні уявлення про мистецьку свідомість радянської епохи. Станкові, монументальні роботи художника та його рукописи відображують своєрідність сприйняття традицій класичного мистецтва та ідей модернізму. На прикладі його монументально-декоративних творів в архітектурі розглянута особлива роль стінопису в художній культурі 1960–1970-х. Творчий доробок В. Ламаха розкриває складну взаємодію між офіційним мистецтвом та індивідуальними авторськими пошуками.

Ключові слова: форма в мистецтві, традиції, стінопис, творча свідомість.

Скляренко Г. Я. Творчество художника Валерия Ламаха (1925–1978):

«Соцреализм с человеческим лицом»: Дополнение к картине эпохи

Аннотация. Статья посвящена творчеству монументалиста, живописца, графика и философа искусства Валерия Ламаха, личность которого повлияла на киевскую творческую среду середины ХХ века. Впервые подробно описан и проанализирован творческий путь художника, особенности его искусства, теоретические разработки, что в целом дополняет представления о художественном сознании советской эпохи. Станковые, монументальные работы художника и его рукописи отражают своеобразие восприятия традиций классического искусства и идей модернизма. На примере его монументально-декоративных произведений в архитектуре рассматривается особая роль стенописи в художественной культуре 1960–1970-х. Творческое наследие В. Ламаха раскрывает сложное взаимодействие официального искусства и индивидуальных авторских поисков.

Ключевые слова: форма в искусстве, традиции, стенопись, творческое сознание.

Sklyarenko Galyna. Works of the artist Valery Lamah (1925–1978):

«Socialist Realism with a human face»: Supplements to an era picture

Summary. Article is devoted to works of the muralist, painter, graphic and the philosopher of art Valery Lamakh which personality affected the Kiev creative environment of the middle of the XX century. The career of the artist, feature of his art, theoretical development is for the first time in detail described and analysed that in general supplements ideas of art consciousness of the Soviet era. Paiting, monumental works of the artist and his manuscript reflect an originality of perception of traditions of classical art and ideas of a modernism. On the example of its monumental and decorative works in architecture is considered the special role of mural in art of the 1960–1970th years. The creative heritage of V. Lamakh testifies difficult interaction of official art and individual author's searches.

Keywords: form of art, tradition, mural, creative consciousness.