



# ОДНА КОМПОЗИЦИЯ

ONE COMPOSITION



ОДНА КОМПОЗИЦИЯ



# ОДНА КОМПОЗИЦИЯ

Санкт-Петербург  
2011



**Михаил КОПЫЛКОВ**  
**Маргарита ИЗОТОВА**



# **ОДНА**

## **КОМПОЗИЦИЯ**

Одна композиция. — СПб.: Издательство «Новая Нива», 2011. — 320 с., ил.

Проект «Свободные художники Петербурга».

Автор проекта Ю. Саулиди.

Издание является вторым альбомом серии «Свободные художники Петербурга».

*Издательство благодарит всех, кто оказал содействие  
в подготовке издания.*

Концепция, составление, статьи — *М. Копылков.*

Статьи — *М. Изотова.*

Дизайн-макет — *М. Копылков, Х. Манувахов, С. Гиль.*

Перевод на английский — *Е. Маркова, Т. Манувахов*

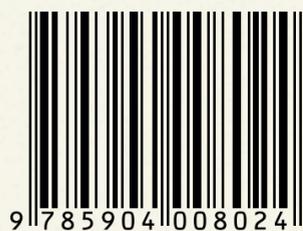
Книга посвящена творческой деятельности группы художников-керамистов  
«Одна композиция», активно работавшей в городе на Неве в 1970 — 1980-х годах  
и оказавшей фундаментальное влияние на состояние современного искусства  
керамики России.

Издание включает эксклюзивный тираж — 50 экз. в обложках с керамическими вставками,  
исполненными художником книги М. Копылковым.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	7
Введение . . . . .	11
История «Одной композиции» . . . . .	15
10 выставок:	
Первая . . . . .	47
Вторая . . . . .	71
Третья . . . . .	89
Четвёртая . . . . .	109
Пятая . . . . .	129
Шестая . . . . .	149
Седьмая . . . . .	171
Восьмая . . . . .	191
Девятая . . . . .	211
Десятая . . . . .	231
Биографии художников . . . . .	255
Post scriptum	
О почве «ОК» . . . . .	299
Изокерамика . . . . .	309
Послесловие . . . . .	314
Summary . . . . .	316
Список сокращений . . . . .	318

ISBN 978-5-904008-02-4



Публикация материалов книги или её частей  
допускается только с письменного разрешения издательства.  
Охраняется законодательством РФ.

© М. Копылков — составление, статьи, 2011

© М. Изотова — статьи, 2011

© Ю. Саулиди — серия альбомов «Свободные художники Петербурга», 2011



В. Цыганков. *Цыганковина* (вариант). 1985 г.

V. Tsygankov. *Tsygankovism* (variant). 1985

Фото: Р. Вежель. 2009 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Одна композиция... Что это: избранный предмет теории или одинокий ансамбль предметов?

Так назывались выставки произведений группы художников-керамистов, проходившие ежегодно с 1977 по 1986 год в Ленинградском отделении Союза художников СССР. Название закрепилось и за группой. Время корректирует понимание уходящих в Лету событий. Становится ясно, что «Одна композиция» (далее «ОК») была не просто игривым шоу «распоясавшихся» керамистов, а отражением в весенних водах «самого умышленного города» нового важного процесса в искусстве керамики. Отражение было настолько ярким, что многими воспринималось как некое озарение. О выставках «ОК» существуют фрагментарные публикации в периодических изданиях, но живая память о них сохраняется только в устном предании, склонном к мифотворчеству.

Первая и главная задача книги — по возможности достоверно и полно изложить историю группы и представить иллюстрированный каталог всех 159 произведений «Одной композиции».

Вторая задача — попытаться понять генезис формы керамического творчества, отражением которой стал феномен «ОК». В таком общении с глиной создаются не предметы-утварь, а предметы-изображения, то есть керамика\* не утилитарная, а изобразительная. В контексте этой книги представляется правомочным дать ей имя — **изокерамика\*\***. Из круга объектов изокерамики не исключаем «беспредметные» формы, так как в силу природы ассоциативного восприятия они интерпретируются сознанием как реальные образы.

**М.К.**

## PREFACE

One composition... What is it: a random theoretical subject or a solitary set of objects?

In fact, this was the name given to a series of exhibitions of works by a group of ceramic artists held annually from 1977 to 1986 at the Leningrad headquarters of the Union of Artists. This is also the name by which the group itself eventually came to be known. Time adjusts our understanding of all things past. It has become clear that One Composition was not just a playful show by ceramic artists gone wild, but rather a signal of a new and important stage in the development of ceramic art as reflected in the spring waters of the “most premeditated city in the world”. This reflection was so bright that many took it to be a sort of revelation. There were some sketchy articles in the press about the One Composition shows, but living memory of them is preserved only in the spoken lore. And the spoken lore is, to put it mildly, prone to mythmaking.

The first and foremost goal of this book is to tell as far as possible truthfully and comprehensively, the story of the group and to present an illustrated catalogue of all the 159 works shown at the One Composition exhibitions.

Another goal is to try to understand the genesis of the very form of ceramic art of which the One Composition phenomenon was a manifestation. The results of this kind of interaction with clay are images rather than utilitarian objects. That is to say, they are ceramic imagery as opposed to ceramic ware. This is why, in this context, the outcome may be called “**izokeramika**” (a compound term derived from “izobrazhenie” and “keramika”, the Russian words for image and ceramics), or “imageramics” — a concept somewhat similar to studio.

The proposed term does not exclude the abstract ceramic forms, since the visual awareness, by virtue of the associative perception inevitably makes the object part of reality.

**М.К.**

\* Слово *керамика* в книге применяется в двух значениях: как материал (спечённая глина) и как вид искусства.

\*\* Здесь: *изо* — от русск. «из образа»; *isos*, *греч. яз.* — равный, подобный.



Фото: В. Грохов. 1978 г.

В. Гориславцев, М. Копылков, В. Васильковский, В. Цивин, Н. Кочнева, О. Некрасова-Каратеева, Н. Ротанова,  
Н. Еремеева, В. Цыганков, М. Изотова, Н. Гущина, Н. Савинова, Е. Рудина, А. Гущин, А. Задорин



В. Васильковский

Пласт из серии «Сатиры козлоногие». 1998 г.

Д. 28, глина, глазурь.

Собрание М.К.

V. Vasilkovsky. A plate from the series "Goat-hoofed Satyrs". 1998

Фото: Л. Хейфец

## ВВЕДЕНИЕ

Яркой ранней весной 1977 года в небольшой гостиной Ленинградского Союза художников открылась выставка с лёгким музыкальным названием «Одна композиция», в течение ряда лет звучавшим как позывные свободы. Не толпы, но и немалое число людей приходили в этот невместительный зал, проталкиваясь между подиумов с «керамидами» беспрецедентной «ненужности» и несообразности со «здравым смыслом»; приходили думать, смеяться, восхищаться, разгадывая затейливый ребус, в который вплела нас тогдашняя жизнь. На белых фанерных островках росли и расплывались, располагались элегантно строем, чтобы вдруг рассыпаться на куски, странные глиняные штуковины. Десятилетний бессловесный спектакль 30-летних и более старшего возраста «детей» оказался важным и остался в памяти многих не только художников и искусствоведов, не только ленинградцев. «Одна композиция» светит издали своей мягкой, ненавязчивой поэтичностью и тайной прикосновения к чему-то заветному, на что отзывается тоненький колокольчик в душе. Сюда приходили как в сказку, где всё — выдумка, чудо, весёлый намёк. Нежная неприкаянность, незащищённость этих странных вещей, островками живущих на подиумах и зовущих и отвергающих руку, тянущуюся к ним, какая-то щемящая их невостребованность останутся памятью 1970-х.

Не живописи, не мрамору и не бронзе выпала роль так нежно осмеять и возвысить, очеловечив, наше «скудное», как нам казалось, бытие — ограниченное, но пышущее жизнью. Ленинград — «строгий и стройный» — прорвался странным керамизмом. «Откуда здесь? Это — не наше, не для нас! Не наш стиль, не наш образ...» Оказалось — тот самый, наш, питерско-гоголевский, с огромным буффоническим носом, выпирающим живым бугром из земли. Керамическая стихия притягивала и отдавала свой заряд, которого не было — увы! — в серо-холодном, унылом официальном искусстве. Здесь же каждая вещь фривольно не соглашалась быть тем, чем ей полагалось: тарелка мечтала быть озером невиданной синевы и выплеснуть нимф и наяд, горшки превращались в безмятежных дворовых котиков, глиняные одежды оказывались двойным портретом-пейзажем, шамотный шар лопался, как арбуз, и «угощал» чудесным натюрмортом, ваза превращалась в городской двор, а разноцветные амфоры исполняли листопад.

В памяти кадры внешне благополучных, но сильно поднадоевших предзакатных времён. Бесплодной идеологии никто не верил, и люди искали признаки подлинной жизни — кто где мог. В «керамоидах» не было политиканства, но просто — человеческое тепло, впитанное отзвучившей глиной, отпечаток не слишком мудрёных, но искренних чувств, выдумка, остроумие. Была живая природа, которая нашла способ высказаться с помощью человеческих рук.

Новым и неожиданным было то, что выставку предваряла афиша с обращением к зрителю: *«Древнейшее из ремёсел — керамика — родилось в момент, когда в бессловесном первобытном сознании поселилось сочувствие трём стихиям — земле, воде и огню, когда человек внутри своего существа стал ощущать жизнь глины, разбуженную им.»*

*Его руки стали режиссёром действия, в котором вода делала землю податливой к формообразованию, а огонь придавал твёрдость камня вылепленному изделию.*

*Почувствовав потребность в форме, которой он не мог найти готовой в природе, человек создал эту форму и увидел, что из-под его рук вышла вещь, невиданная им раньше.*

*Он стал демиургом. Он подражал природе — не копируя её законченные творения, но работая, как она, соединяя её разобщённые силы в действенный союз. Косные продукты миллионлетней геологической истории, материалы керамики были пробуждены новой жизнью. Инспирируя их метаморфозы в огне печи, мастер цитировал отрывок из драмы действующего вулкана.*

*Позже, создав миф о собственном происхождении, человек вложил в руки Бога именно глину как единственно представимый материал для сотворения первого человеческого существа.*

*Мы очень далеки от тех времён, когда искусство совпадало с ремеслом первой необходимости. Индустрия освободила (или отстранила?) человеческие руки от непосредственного — материального создания утилитарных предметов. Но керамика, как и прежде, остаётся искусством, открывающим художнику путь к созидательному таинству природы, к первоосновам творческого начала в человеке.*

*Керамика — не скульптура, хотя и способна иногда оказаться ею. В начале керамики — сосуд, то есть не изображение вещи, а сама вещь.*

*Дух исконной первичности, древние и непреходящие технологические приёмы, в которых неразделимы понятия ручного труда и эстетики, — эти обеспеченные многовековым опытом ценности керамики представляют художнику фундаментальные позиции для осуществления его творческой воли».*

Этот написанный Григорием Капеляном текст, похожий на манифест, приподнял керамику не только в глазах почитателей, но и самих творцов. Он дал верный настрой для первой выставки и для всех остальных. Изначальный пафос освятил всё это явление, и само слово «керамика» стало значительнее и выше. Произведения выставки своей образностью вышли за рамки декоративно-прикладного искусства. Они зажигали своей энергией художников других «цехов» и остальную публику. «ОК» стала ежегодной и просуществовала десять лет. Она была генератором активных процессов обновления не только керамического искусства, но и художественного текстиля, стекла, ювелирного искусства, металлопластики в Ленинграде и далеко за его пределами.

В частности, «ювелирная пластика», бывшая в полной мере последовательницей опытов «ОК», стала по сути новым видом искусства, соединившим металл, камень, стекло, фарфор в небывалое пластическое единство и тем самым открывшим новую образность. По следам первой «ОК» летом 1977 года в Выставочном зале на Охте\* была организована выставка «Ленинградская керамика», в которой участвовало более 60 авторов. Её успех заставил говорить о керамическом буме в Ленинграде. Подобные выставки в 1982 и 1987 годах прошли там же. В 1986 году выставка «Ленинградская керамика сегодня» состоялась в Риге.

Каждая выставка «ОК» завершалась обсуждением в кинозале ЛОСХ, где выступали искусствоведы, художники, гости из Москвы, Киева, Риги, Таллина и других городов страны. Выставки были поводом для острых высказываний и дискуссий. Продолжением их были публикации, в основном — на страницах журнала «ДИ СССР».

В те дни я была заведующей секцией ДПИ, наблюдала весь процесс и участвовала в нём. Будучи молодым, неопытным искусствоведом, я с интересом наблюдала за необычными «керамическими сочинениями», которые время от времени появлялись на выставках ЛОСХ, конечно — не на видных местах, но задвигаемые в тёмные углы и на дальние планы. Тогда я впервые начала принимать участие в обсуждениях, встретив сопротивление со стороны секционного «начальства». По неписаному закону обсуждения в Союзе художников проходили по обычной схеме: выступает «присяжный» искусствовед и зачитывает по бумажке «поминальник» — имена «генералов» по рангу и названия их произведений. В особых случаях употреблялись прилагательные *значительный, выдающийся, интересный*, а иногда давалось краткое описание «шедевра». За редким исключением имена совпадали с именами членов Правления или руководителей секций. Я прежде всего называла имена молодых, мне понравившихся мастеров, не зная, что так не полагается делать. Когда на выставках «ОК» мне пришлось выступать в близкой, дружественной среде, когда я почувствовала интерес к своим размышлениям, это меня окрылило, придало смелости и желания развиваться дальше. Я благодарна этим выставкам за поддержку духа свободы и за своё профессиональное становление.\*\*

В чём же дело? Чем была интересна такая керамика? Что вызвало яркий всплеск в тихом, казалось бы, и милом, устоявшемся уголке ДПИ, и почему это камерное явление вызвало такой душевный резонанс, что и сейчас, спустя треть века, не может забыться? Что предвещали, что принесли с собой странные керамические фантазии, вольно или невольно совпавшие с «временем перемен»?

**М. Изотова**

\* Выставочный зал Союза художников РСФСР. Свердловская наб., 64.

\*\* См. публикации М. Изотовой: Концепции ленинградских керамистов // ДИ СССР, 1977, № 12; Натурстиль 70-х // ДИ СССР, 1979, № 12; Диалог о керамике и скульптуре // Творчество, 1982, № 8; Итоги «Одной композиции» // ДИ СССР, 1986, № 12; Одна композиция: творчество как свобода // Мир музея, 1997, № 4.



Фото: А. Громов

Фото: А. Громов

М. Копылков

## История «Одной композиции»

### *Как начиналось...*

Организация выставки «Одна композиция» в 1977 году не предполагала её регулярности, осуществления какой-либо программы или создания творческой группы. Основным стимулом была неожиданно открывшаяся возможность публичного показа произведений с необычным пластическим текстом и общим подтекстом-вопросом: возможна ли *другая* керамика? Удивительно, что этот поначалу смутно осознававшийся вопрос оказался главным в судьбе искусства керамики 1970–1980-х годов в нашей стране. Наиболее чётко этот вопрос был поставлен именно на подиумах выставок «ОК». Здесь же ясно прозвучал и ответ: да, керамика может быть другой. Обстоятельства, позволившие так решить вопрос, представляются не случайными, а программированными, причём не конкретными личностями, а процессом. Каковы же эти преднамеренные случайности?

В 1976 году на втором этаже здания ЛОСХ был произведён ремонт гостиной, стены которой окрасили голубой краской, отчего её и назвали Голубой гостиной. Заместитель председателя Правления ЛОСХ Г.Д. Ястребенецкий предложил использовать гостиную для проведения различных неформальных встреч и выставок. Он попросил художника О.Г. Бетехтина возглавить эту работу, которая приобрела статус межсекционного клуба «Голубая гостиная».

Для плановой работы был образован клубный совет из представителей всех секций СХ.

Случайно или нет, эта инициатива оживления, демократизации административного органа СХ совпала с периодом обострения отношений между художественным андеграундом и властью. Так в форме закрытых выставок в стенах здания ЛОСХ образовалась небольшая отдушина для некоторых неопасных уголков собственного подполья. Требование разрешить проведение выставок без жюри, то есть без цензуры, неоднократно высказывалось более смелыми членами СХ на общих отчётно-выборных собраниях.

Полулегальный, не утверждённый Правлением статус закрытых выставок предполагал:

- отсутствие выставкома, цензуры (при само собой разумеющейся самоцензуре: недопущении в произведениях антисоветской пропаганды, порнографии, сюрреализма и других опасных для советской идеологии инфекций);
- предоставление помещения для экспозиций без финансирования их организации (то есть оборудование, охрана, транспортировка и т. д. — за счёт инициаторов выставки);
- участие и посещение — только для членов СХ;
- исключение рекламы, прессы;
- срок экспозиции — 7–14 дней.

Контроль посетителей не был организован, и поэтому выставки, по сути, были открытыми.

До первой выставки «ОК» в Голубой гостиной было представлено несколько «закрытых» экспозиций живописи и скульптуры, показавших неглубокий андеграунд ЛОСХ.



Н. Еремеева и М. Ганько. 1978 г.

## Предложение

Представителем секции ДПИ ЛОСХ в составе совета клуба была Наталья Еремеева, художница гобелена, яркая и темпераментная личность. Зная, что самые острые, неприемлемые для официальных выставок произведения имеются у керамистов, она обратилась к художникам, работающим в экспериментальных мастерских КДПИ, со многими из которых она была знакома. В 1960–1980-е годы экспериментальные мастерские КДПИ были главной из трёх основных баз ленинградской художественной керамики, наряду с ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и ДТХ в Дзинтари.

«Фарфор» (тоже керамика), скованный технологией производства и сильными традициями Ленинградского фарфорового завода, оставался вне процесса обновления искусства керамики.

«Хотите показать свою керамику в Союзе художников без выставкома?» — с таким вопросом в конце 1976 года влетела Н. Еремеева в нашу коллективную мастерскую № 18. В тот день там работали А. Громов, Г. Корнилов, Г. Капелян и я. Уверенная в ответе, Наташа

рассказала о клубе «Голубая гостиная» и, улетающая, сообщила, что уже поставила выставку керамики в план на февраль 1977 года.

Этот эпизод положил начало 10-летней биографии «Одной композиции».

Инициатива имела взрывную силу, так как попала точно в цель и вызвала цепную реакцию действий по организации выставки. Дело в том, что в эти дни среди керамистов зрела идея выставки расписных кирпичей, вдохновлённая знаменитой композицией Василия Цыганкова «Кирпичи и розы». Несколько кирпичей с росписью, весьма далёкой от традиционной орнаментики, были уже сделаны, но кирпичная выставка так и не состоялась — инициатива была перехвачена проектом для Голубой гостиной.



Г. Капелян. *Афиша*. 1976 г.

С. Kapelyan. *Poster*. 1976



Фото: А. Хейфец

В. Васильковский. **Табун**. 1962 г.  
 В. 40 см, шамот, фаянс, глазури  
 Государственный Русский музей (вариант)  
 V. Vasilkovsky. **Drove of horses**. 1962

## Предвестники

При явной не востребоваемости в мире дешёвых индустриальных конкурентов керамика «выходила из себя», сбрасывала опостылевший традиционный гардероб. С начала 1970-х годов она всё чаще и смелее убегала из гончарной мастерской в художественную студию. Как полагается, настоящие явления предвещаются предтечами.

«Табун» В. Васильковского был предвидением грядущей через десять лет трансформации искусства керамики. Это произведение — ключ российской изобразительной керамики последней четверти XX века. В этом художественном послании символичен выход табуна из степи — декора с поверхности сосудов в пространство, ставшее благодаря этому изобразительным. Значение этого произведения и в том, что оно — блестящий пример и утверждение в керамике, и не только в ней, очень плодотворного типа композиции, который называю дискретным.

В 1972 году учеником и другом В. Васильковского Василием Цыганковым был показан не менее яркий пример «неправильной» керамики. Основные элементы композиции те же: форма, роспись и пространство. Смещение прикладных правил поведения этих элементов превращает их в изображение. Беспризорные кирпичи художник принёс в студию, очистил, отмыл и нарядил «банальным» декором — розами. Возникла парадоксальная гармония вещественных метафор грубости и изящества. Написанные глазурью цветы, вросшие в суровую тёплую почву-плоть кирпичей, утратили свою холодную орнаментальность, ожили и образовали пространство микросада.

Символична судьба кирпичей В. Цыганкова. Из мастерской в подвале Михайловского дворца Русского музея они впятером отправились в Италию. Там были награждены призом и нашли постоянное место хранения в Международном музее керамики в городе Фаэнца. Позже авторский повтор — другая пятёрка кирпичей нашла приют на родине, в Русском музее. В 1960–1970-х при его директоре В.А. Пушкарёве «Табун» и «Кирпичи» находились в открытой экспозиции. Это были провидческие произведения, в которых ясно заявила о себе изобразительная керамика.

Были и другие керамические вестники на берегах Невы, советской Балтики и в Москве. Акценты их пластического языка выдавали их скульптурное или живописное происхождение.

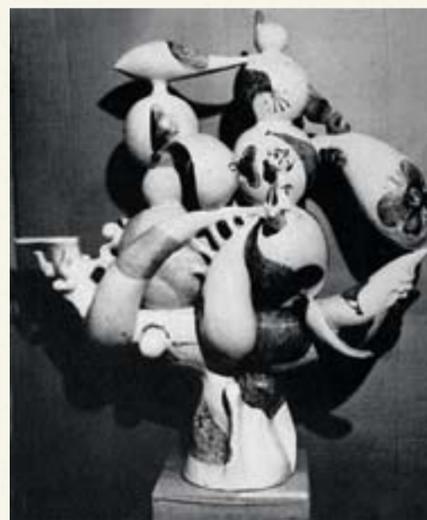


В. Васильковский и В. Цыганков. 1972 г., Франция



Фото: В. Грохов

М. Копылков  
**Торс.** 1973 г. В. 84  
 Собственность художника  
 M. Kopylkov. **Torso.** 1973



В. Петров. **Корабль.** 1971 г. В. ~ 100  
 Утрачено  
 V. Petrov. **Vessel.** 1971



Фото: В. Нестеров

А. Задорин  
**Портрет.** 1972 г. В. 49  
 Собрание Е. Омининой  
 A. Zadorin. **Portrait.** 1972



1



2

Фото: В. Нестеров

В. Цыганков. **Кирпичи и розы.** 1972 г.  
 1 — Государственный Русский музей  
 2 — авторский повтор. Собрание М.К.  
 V. Tsygankov. **Bricks and roses.** 1972

## Проект

К концу 1970-х годов у ленинградских керамистов уже накопилось немало произведений, созданных без учёта их прикладных обязанностей. Не самые острые из них были приемлемы для экспортной демонстрации свободы творчества в СССР, но не для отечественных выставок. В стремлении художников представить обществу такую керамику было и желание поделиться радостью открытия неизведанного благодатного поля. Воодушевлённые возможностью показать доселе недозволенное, мы забыли о капустнике кирпичей и начали проектировать серьёзную выставку.

Из-за ограниченности площади Голубой гостиной (75 м<sup>2</sup>) решили, что каждый художник представит одно произведение без ограничения количества составных элементов. Мы могли бы ограничить и состав участников, пригласив своих ближайших коллег и единомышленников, но оставили двери открытыми. Представив себе нашествие разномастной керамики — от сувениров до напольных ваз, я понял, что можем потерять шанс достойного показа *другой* керамики, поэтому предложил экспонировать только неутилитарные произведения. Каждый участник был волен в своём выборе, но ограничивался условиями: произведение должно быть некоммерческим и выполнено исключительно по керамической технологии, без применения холодной обработки. Понимая, что наполнение выставки будет нестандартным, мы должны были подать его в соответствующей и уважаемой упаковке, то есть постараться, по мере наших скромных возможностей, создать свой дизайн экспозиции. Этот проект-экспромт в 30-летней ретроспекции представляется глубоко продуманной программой самоидентификации и легализации изокерамики, спонтанно исполненной керамистами.

Когда основные черты проекта прояснились, встал вопрос: как его реализовать? Обычного, стороннего «дяди» — официального организатора — нет: участники выставки всё должны делать сами.

В КДПИ и в ЛОСХ поместили объявление с кратким изложением проекта и приглашением на оргсобрание в Голубую гостиную. Тогда мы забыли, что приглашать можно только членов СХ. В результате среди участников первой выставки оказалось семь не членов СХ. Двое из них были кандидатами в члены СХ — был в то время и такой институт. Оплошность сыграла значительную роль в судьбе «ОК». Сложись её первый состав иначе, формирование группы было бы маловероятным. Через год, при подготовке второй выставки Правление потребовало выполнять условие членства в СХ под угрозой запрета выставки.

Все, кто присутствовал на собрании (январь 1977 г.), и ещё несколько заявивших о себе позже художников стали участниками первой выставки «ОК». Основной замысел был всем понятен и вопросов не вызывал. Обсуждали возможности сделать качественную экспозицию. Могли мы немного: постараться, в отличие от обычных выставок СХ, индивидуализировать пространство и освещение для каждой работы; на средства участников изготовить небольшой тираж плаката (не для распространения в городской среде); сопроводить выставку общей аннотацией и этикетажем в полиграфическом исполнении; подобрать менее изношенную подестуру, хорошо её окрасить и т. п.

Григорий Капелян предложил исполнить оригинал-макет плаката. Его отец — И.З. Копелян\*, художник-график и знаток полиграфического производства, помогал нам все годы существования «ОК» решать проблемы тиражей плакатов. Со второй по десятую выставки они печатались в руководимом им цехе шелкографии Комбината графического искусства.

До открытия выставки оставалось немногим больше месяца, поэтому установили жёсткий срок подачи сведений о работах, чтобы успеть напечатать плакат-каталог. Договорились о дате доставки работ.

\* Г.И. Капелян, И.З. Копелян — sic! в документах.



Г. Капелян. *Эскиз плаката*. 1977 г.  
G. Kapelyan. *Draft poster*. 1977

## Плакат

Григорий Капелян сделал эскиз плаката и пригласил меня к себе домой для его доработки. Дизайн плаката был в полном смысле оригинален. Его обратная сторона представляла собой каталог. Складываясь, лист сначала становился буклетом со статьёй, затем — пригласительным билетом и в завершение — почтовым конвертом. Собиралось всё так ловко, что линии сгибов не противоречили общей графической композиции плаката. В эскизе пустовало место для названия выставки и для статьи. Не хотелось применить дежурное: выставка произведений художников... и т. д., и я предложил название «Одна композиция», как-то не задумываясь. Предложил печатать цветом клинкера — спечённой красной глины. Самым чудесным, сразу покорившим меня в эскизе Григория, было изображение путника с корзиной за плечами и посохом. Этот архаичный образ придавал глубокую, серьёзную интонацию плакату. Пишу об этом так подробно не только потому, что путник стал логотипом «ОК», — это не главное. Он стал активной семантической составляющей «Одной композиции», был молчаливым спутником и участником всех десяти выставок, окрашивал собой всё, что связано с «ОК», создавал её ауру. Сейчас понимаю, что идущий горшечник не случайно сошёл со страниц книги о старинных ремёслах. Он обрёл новую жизнь, став персонификацией «Одной композиции» и её коммуникатором. По совместительству он был и представителем Г. Капеляна в покинутой им стране. Предполагаю, почти уверен, что без горшечника первая выставка была бы и последней.

### Изображение горшечника



Странно, что прошедшие с тех пор годы никто не интересовался именем художника — автора горшечника. Г. Капелян, используя изображение из книги о старинных ремёслах, не озаботился записать имя гравёра и название издания. Публикация гравюры в первом плакате «ОК» должна была сопровождаться ссылкой на оригинал, а наша книга просто требует её атрибуции. Мои длительные поиски были тщетны, пока керамист С. Сухарев не сообщил, что видел репродукцию гравюры в каталоге Музея керамики г. Фрехена в Германии.

Художник Франц Хогенберг (1535 — 1590) — гравёр, фламандец по происхождению, всю жизнь работал в Германии в г. Кёльне. Прославился первыми гравированными картами европейских городов и изображениями казней и пыток. Гравюра на меди впервые опубликована в издании *Händlerrufe aus Köln* (1589), изображает «кричащего» уличного торговца глиняными горшками. Гравюра сопровождается его кричалкой:

*Ein Doppkremer nant man mich  
Ich sehr gern das ma vil zebrieh!*  
(старо-немецкий диалект)

*Зовут меня — горшечник, и мой товар таков:  
На радость мне он бьётся на сотню черепков!*  
(перевод Натальи Галкиной)

Меня всегда смущало, что в логотипе выставки неутилитарной керамики есть изображение вполне утилитарных горшков. Недавно понял, что это не случайно: горшечник уносит посуду из Голубой гостиной.

## О статье и Горлите...

Для плаката-буклета Г. Капелян написал общую аннотацию к выставке. Эпическое изящество этого короткого эссе — апологии керамики — заставило многих принять его за манифест группы. Искусствоведы услышали в нём эхо романтики 1920-х годов, когда художественные группировки самоутверждались манифестами.

Оригинал-макет до передачи его в печать надлежало в те времена предать «освящению» уполномоченными органами — цензурой. На стадии «разрешения на выход в свет» нашего плаката к делу подключился Владимир Гориславцев, который с тех пор был обречён добиваться права на жизнь плакатов всех выставок «ОК». Уверен, что никто другой из нас с этим бы не справился.

Вот как вспоминает Г. Капелян муки рождения первого плаката.

*Мы решили напечатать многофункциональный буклет на большом листе бумаги, на одной стороне которого был каталог, а на другой — разная другая информация, распределённая в соответствии с тем, как лист складывался, чтобы стать приглашением и в конечной сборке — сам себе конвертом. Печатался он в типографии издательства «Художник РСФСР» на Промышленной улице, с которым в ту пору сотрудничал мой отец, взявший под свою опеку исполнение тиража. Когда сделали набор моей статьи, оказалось, что отведённый ей в этой «раскладушке» участок оказался тесноват. Отец позвонил мне из типографии и попросил, чтобы я как-то сократил свой текст, и даже предложил, без чего именно можно обойтись. Не помню точно, но там было про самого Создателя, который именно глину выбрал в качестве материала для изготовления первого человека. Я согласился, тем более что абзац этот звучал слегка высокопарно. А в те времена цензура, или, как её в обиходе называли, Горлит — по имени учреждения, её осуществлявшего, требовала двукратной проверки печатной продукции. Сначала надо было получить разрешение на её печать (эту стадию мы прошли с Г. Корниловым), а после того как тираж уже отпечатан — разрешение на выпуск в свет. Мы получили сигнальный экземпляр и вдвоём с Володей Гориславцевым понесли его на утверждение к выпуску в свет. Учреждение это находилось на Садовой, во дворе дома 14/52.*

Порядок был такой: приносишь свою бумажку, подаёшь секретарю, её уносят вглубь, в недра, где кто-то знающий, что такое хорошо и что такое плохо много лучше прочих смертных, просматривает твою печатную продукцию и выносит решение, дозволительно ли такое вынести за пределы типографии. В нашем случае оказалось, что нельзя. Вышла к нам строгая дама, похожая на учительницу, отчего мы сразу почувствовали себя первоклассниками, которые вот-вот получают либо двойку по чистописанию, либо тройку по поведению. Она объяснила, что текст не соответствует утверждённому данным учреждением, будучи подвергнут произвольному и несогласованному изменению. Наши попытки оправдаться тем, что мы ж ничего туда не добавили, а только выбросили одну фразу по техническим соображениям, были неубедительны и жалки в её глазах. Дело не в том, каким образом мы изменили текст, а в том, что мы его изменили. И в том, что нарушено правило полного и дословного соответствия разрешённого к печати и фактически напечатанного.

Дело шло к концу рабочего дня. Видимо, не желая продолжать дискуссию, дама «пошла нам навстречу» и сказала, что, если до конца рабочего дня (оставался час) она получит письмо Союза художников с указанием виновника искажения текста, она, так и быть, выдаст разрешение на «выпуск в свет». Надо ли говорить, в каком напряжении и с какой скоростью мы воздвигли в СХ бумагу (Н. Еремеева взяла на себя «вину» с выговором) и доставили её в цензуру. Документ, гарантирующий честь мундира дамы, был ею торжественно положен в сейф, и разрешение выдано.

## Первая выставка

Выставку монтировали в день открытия. Собранные работы неожиданно точно вписывались в площадь Голубой гостиной, иначе пришлось бы применить отбор или организовать серию выставок. Многие участники встретились здесь впервые, а некоторые отсутствовали, но их работы были привезены, в частности, работа А. Задорина, который в это время находился в творческой группе в Дзинтари. Н. Еремеева, А. Громов и Г. Корнилов доставили вазу В.М. Городецкого из музея Ленинградского фарфорового завода.

Выставочный сектор СХ разрешил взять на семь дней подиумы из своего склада. Эта услуга была не по статусу закрытых выставок, но оказывалась нам и впредь. С помощью художников-металлистов КДПИ установили примитивную подвесную конструкцию для крепления зеркальных ламп. Подвижные плафоны были доставлены из Таллина Т. Кяйсел, подругой Натальи Савиновой. Эта конструкция применялась на первых шести выставках, а с седьмой экспозиции устанавливалась более совершенная. Подвесная, направленная подсветка была экстравагантной новинкой в стенах ЛОСХ. При всей примитивности дизайна она преображала интерьер гостиной, превращая его в профессиональную среду, и дифференцировала пространство каждой композиции. Наш элегантный плакат с изображением горшечника придавал респектабельность выставке. Он объединял разноликость коллекции, создавал иллюзию творческого единства группы. Иллюзия сохраняется до настоящего времени благодаря общей «упаковке»: времени, месту, материалу, имени и знаку.

При монтаже первых экспозиций среди участников не было недовольства своим местом и положением, все работали дружно и весело.

## Вернисаж «ОК» — 1977 год

Выставка открылась 19 февраля в 18 часов. Прессы и рекламы не было, но открытие было очень многолюдным. Пришли наши коллеги, друзья и знакомые. Как часто бывает на вернисажах, произведения скрывались в толпе посетителей, их трудно было рассмотреть. Царила атмосфера радостного возбуждения, как от встречи с чем-то долгожданным.

Весть о выставке распространилась в художественных кругах города. Очередь желающих её посетить порой выходила за пределы здания ЛОСХ, на улицу Герцена.

Выполнять условие допуска на «закрытую» экспозицию только членам СХ было невозможно. Нанятая нами пожилая смотрительница зала была не в силах контролировать поток посетителей. Правление СХ, по-видимому, это не озаботило, и условие было похерено по отношению и ко всем выставкам в Голубой гостиной. Освежающее застойный дух департамента эмоциональное поле выставки радовало одних, но других — раздражало. Недовольство впоследствии не раз оборачивалось административными «наездами» блюстителей чистоты соцреализма.

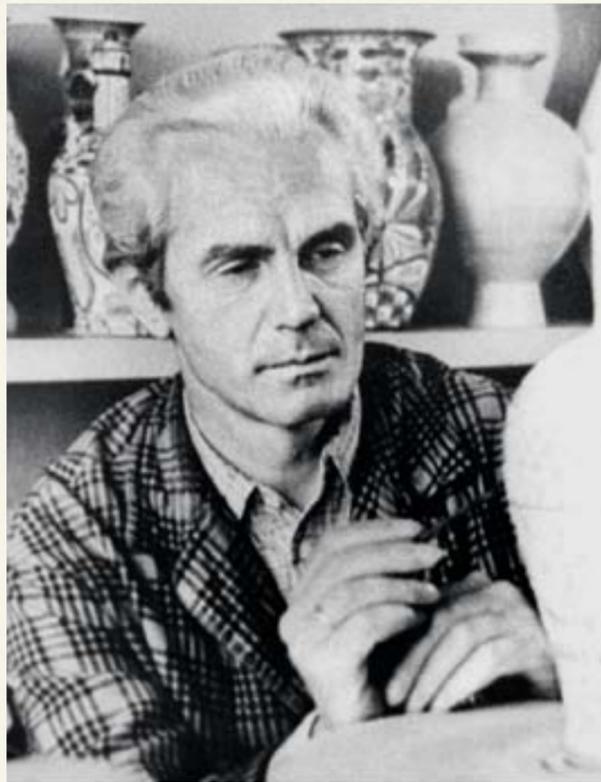
Первая выставка «ОК» надолго запомнилась посетившим её. Каждую следующую ждали как праздника и уточняли сроки. О выставке узнали художники-керамисты, критики и искусствоведы многих городов и республик страны. Прошло более тридцати лет, но и теперь можно услышать восторженные слова о ней не только от керамистов и критиков, но и от художников других цехов.

Это было начало 10-летнего пути горшечника, собиравшего каждую весну специалистов и любителей керамики из многих республик страны. Частные эпизоды его пути — в главе «10 выставок».



Фото: К. Копылов. 2008 г.

Санкт-Петербургский Союз художников. Большая Морская ул., 38.  
Бывшее здание Императорского Общества поощрения художеств



В. Городецкий. 1970-е гг.



В. Городецкий. *Натюрморт*. 1976 г.  
V. Gorodetsky. *Still-life*. 1976

Фото: М.К. 1977 г.

## Кто и что...

Исключительное значение для истории «ОК» имело участие в ней В. Васильковского и Г. Капеляна. В разных аспектах их присутствие в группе было источником, быть может, самого ценного в ней.

Владимир Сергеевич Васильковский научил «говорить» в искусстве многих своих учеников, не ломая их природные голоса, задолго до «ОК», в ЛВХПУ. И как писал он в своей автобиографии: «...участвовал в формировании их творческого лица, может быть, и самой независимости». Как и везде, его присутствие интеллектуализировало и облагораживало пространство общения.

Григорий Капелян — художник, искусствовед и литератор, ещё за несколько лет до организации «ОК», работая рядом с будущими её участниками в комбинате ДПИ, показывал опыты вольного, раскрепощённого отношения к глине, гончарству, росписи керамики в контексте ироничного абсурдизма. Его плакат первой выставки с программной статьёй был камертоном и сертификатом качества всех следующих экспозиций. Но главным вкладом Г. Капеляна в «ОК» и заветом перед отбытием из СССР (после первой выставки) был горшечник — добрый дух группы. Этот знак на десять лет окольцевал оставшихся, чтобы собирать их весной для глиняной исповеди.

Свой вклад в коллективное дело внесли многие члены группы. Оригинал-макеты плакатов пяти выставок сделал А. Громов; десятой — В. Васильковский и В. Цыганков. Большинство экспозиций строили мы с Володей Цивиним. В. Цивин сделал мастер-модель сувенирного брелока, переведя графическое изображение горшечника в рельеф. Г. Корнилов с самого зарождения «ОК» был активным катализатором инициатив и дискуссий. О. Некрасова-Каратеева собирала критиков и искусствоведов, организовывала и проводила обсуждения. Н. Кочнева сшила 33 метра ткани со шнурами для натяжного потолка. Н. Ротанова была казначеем. Н. Савинова — закупщик провианта, организатор застолий. Все вместе собирали и приводили в порядок экспозиционное оборудование, перевозили и устанавливали работы.

Так сложилось, что я в группе исполнял роль, которую А. Громов с присущим ему сарказмом обозвал кличкой «директор». Сейчас мне кажется, что я был координатором, разумеется, не творческих, а организационных действий. Исполнять роль было бы невозможно без надёжных соратников. Многие соображения, предъявлявшиеся коллективу, мы предварительно обсуждали с Владимиром Цивиним. Его ясный и трезвый ум часто всё расставлял по своим местам. Владимир Гориславцев решал непростые организационные задачи: включение выставок в годовые планы клуба «Голубая гостиная», проблемы цензуры и производства тиражей плакатов, рассылка приглашений, размещение иногородних гостей, «выбивание» подиумов из выставочного отдела ЛОСХ и многое другое. Причём одолевал он эту рутину всегда энергично и даже, кажется, с удовольствием. Его мастерская (наб. р. Фонтанки, 127) часто служила штабом и местом встреч с иностранными коллегами. Во многом благодаря его ответственности, дипломатическим способностям и упорству группа достигла своего относительного долголетия.

Но, конечно, главным вкладом всех была их керамика.

В составе Правления СХ всегда находились художники с незакошеванным сознанием. Е.Е. Моисеенко и Г.Д. Ястребенецкий тонкой дипломатией отводили от группы агрессию стражей соцреализма. Например, был такой эпизод. Перед открытием очередной выставки М.К. Аникушин на заседании Учёного совета института им. Репина поставил вопрос о запрете выставок «ОК». Совет послушно поддержал его предложение, и решение было направлено в секретариат ЛОСХ занимавшему в то время пост секретаря по выставочной работе Е.Е. Моисеенко. Ознакомившись с резолюцией, он задал риторический вопрос: «А какое отношение имеет Учёный совет Академии к выставочной работе СХ?» — и хода делу не дал (рассказ референта Правления).

## Глиняные артефакты и ваза

Главное действующее лицо «Одной композиции» — это керамика.

Во избежание субъективности в этой книге отсутствует анализ и оценка конкретных произведений. Самая объективная форма рассказа о них — это блок репродукций всех 159 произведений «ОК».

Язык и текст каждой работы был настолько индивидуален, что они даже не могли мешать друг другу. Это было единство артефактов в кунсткамере. Однако об одном произведении, занимавшем исключительное положение на первой выставке «ОК», необходимо рассказать.

Изобразительная керамика, создавшая всю ситуацию для своей презентации в 1977 году, внесла элемент символической тайнописи в экспозицию. Он выражался присутствием фарфоровой вазы В.М. Городецкого, торжественно стоявшей в стеклянной витрине, в отстранении от толпы «бесполезной» керамики. В тексте буклета сообщалось, что ваза представлена в память о безвременно ушедшем (11 января 1977 года) художнике-фарфористе, который отечески относился к молодым коллегам и приветствовал новые тенденции в «грубой» керамике. По просьбе участников «ОК» музей Ленинградского фарфорового завода предоставил вазу для выставки.

Символично совпадение дня открытия выставки неутилитарной керамики с сороковым днём поминовения создателя ваз Владимира Михайловича Городецкого.



Комбинат ДПИ ЛОХФ



Муфельный участок экспериментальных мастерских КДПИ

Фото: А. Громов

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Рассказ о происхождении начинают словами о родине и предках. Среди прочих родословных примет в полиморфном лице «ОК» очевидны признаки духа и места — города на Неве. Однако тема этой главы — не столько духовная биография «ОК», сколько топография мест рождения её произведений. Искусство керамики, не имеющее в «умышленном городе» глубоких местных традиций и выработанного ими иммунитета, легко трансформируется на сквозниках «окна в Европу». Возможно поэтому русская изокерамика избрала местом своей презентации именно этот город. Размышления об истоках явления изложены в главе «О почве».

Фундаментальным условием возникновения и жизнеспособности изобразительной керамики в СССР было наличие материальной базы для её осуществления в системе ХФ СССР с его комбинатами и домами творчества. Именно они были «родильными домами» современной керамики во многих городах страны. Уникальная в истории мирового искусства практика непреднамеренного финансирования периферийных для идеологического контроля областей искусства определила возможность развития его современных форм. Не освоенный строительным комплексом при капитальном строительстве остаток от обязательного (по закону) финансирования так называемого соцкультбыта шёл на оплату работ, выполняемых в ХФ по договорам-заказам государственных предприятий. Предусмотренные договорами отчисления составляли финансовую базу СХ СССР и в числе прочего\* обеспечивали существование комбинатов и домов творчества с их многочисленными мастерскими, оборудованием и штатными сотрудниками.

## Комбинат ДПИ

Основной базой керамики «ОК» были экспериментальные мастерские Комбината декоративно-прикладного искусства ЛОХФ (пр. Мориса Тореза, 102, корпус 4). Здесь было создано около 70% произведений «ОК». Для выпускников кафедры керамики и стекла ЛВХПУ, не распределённых на промышленные предприятия или отработавших трёхлетний срок распределения, работа в экспериментальных мастерских была очень благоприятной альтернативой для их профессионального и творческого роста. Это была школа последипломного образования, где синтезировались индивидуальные и производственные возможности, локальные традиции и художественные новации. Здесь «стол в стол» работали опытные мастера и жаждавшие у них поучиться недавние студенты. При отсутствии art business с его побочными явлениями авторские кухни не скрывались. Опыт, находки и в основном приёмы лидеров свободно заимствовались и становились общим достоянием. Это, с одной стороны, повышало общий уровень ленинградской керамики, но, с другой стороны, часто профанировало и обесценивало отдельные творческие прорывы, перерабатывая их в ремесленную рутину. Брожение образности и технологических приёмов было столь интенсивным, что авторство новаций впоследствии просто терялось. На территории мастерских можно было только исполнять в материале задуманное произведение. Главный этап творческого процесса — вынашивание замысла происходило вне КДПИ. Однако непосредственный контакт с материалом в мастерской нередко одаривал художников находками, а иногда и озарениями.

\* «Прочее» составляло львиную долю отчислений для финансирования: отечественных и зарубежных выставок, творческих мастерских, изданий, командировок, закупок произведений, в основном классиков соцреализма, и содержание административного аппарата СХ и ХФ.



М.В. Зеленцова. Открытие выставки «Ленинградская керамика — III». 1987 г.

## М.В. Зеленцова

По инициативе М.А. Тарановой (матери Г. Капеляна) основателем экспериментальных мастерских КДПИ в 1965 году стала Мария Валерьяновна Зеленцова, которая руководила ими в течение 25 лет.

М.В. Зеленцова (18.09.1916 — 10.08.2005) родилась в Петрограде. Училась в институте физической культуры им. П.Ф. Лесгафта. Закончила Всероссийскую академию художеств, факультет теории и истории искусств. В молодости красавица, в которую, по словам В.С. Васильковского, «была влюблена вся Академия», — свою карьеру искусствоведа начала в конце 30-х годов проектированием экспозиции зала А. Матисса в московском Музее нового западного искусства. Будучи по характеру человеком, не способным к конъюнктуре,

без чего невозможно сделать успешную карьеру в искусствоведении, она порывает с профессией и целиком отдаётся деятельности по организации творческого труда художников.

Она защищала интересы и права художников во властных кабинетах СХ и ХФ СССР, добивалась расширения площадей экспериментальных мастерских, увеличения финансирования фондов на материалы, содержание и ремонт оборудования, расширение штата сотрудников и пр. Благодаря её умелому администрированию ленинградским керамистам предоставлялись рабочие места, обжиги, гончарство и другие технические услуги, в то время когда в подобных мастерских ХФ в стране с начала 1980-х годов всё это незаконно требовало дополнительной персональной оплаты художниками, несмотря на существование фондов от договорных отчислений.

Любя художников и их работу, она старалась сохранять оптимальный психологический климат в сложном противоречивом творческом общении. Очень непросто было поддерживать в ограниченном пространстве режим плодотворного сотрудничества людей неравной одарённости, с различными творческими и моральными критериями.

В нескольких жалких печах КДПИ обжигалась вся керамика, выполняемая сотней керамистов по договорам для многих городов страны. В периоды подготовки очередных выставок «ОК» и «Ленинградской керамики» она устанавливала режим первоочерёдности обжига работ их участников. М.В. была вправе считать выставки ленинградских керамистов своими. Человек драматической судьбы, до конца жизни сохранившая ясный ум и блестящую память, она опекала многих нуждающихся в поддержке.

С уходом, а точнее отводом Марии Валерьяновны с поста руководителя в 1989 году начался распад мастерских. К 1992 году они опустели и практически прекратили существование в качестве экспериментальных. Это было следствием деятельности посредственных художников и администраторов, движимых инстинктом самосохранения и страхом утратить в волне перестройки с трудом обрётённую в советское время «экологическую нишу».

## Помощники в КДПИ

Учебные программы художественных институтов СССР не предусматривали подготовку художников-керамистов для работы в независимых от промышленного производства кустарных или студийных условиях. Дипломированный керамист, как правило, не умел готовить керамические массы, глазури, красители, не умел строить печи и вести режимы обжигов, а также не владел гончарством. Возможно, это было в программе изокерамики: оторвать керамиста от гончарного станка и печи — от самой основы керамизма. Поэтому в штатах институтов и комбинатов ХФ состояли реликтовые мастера-гончары, исполнявшие за художников гончарные элементы их произведений.

Руки гончара оставляют индивидуальный акцент в пластике формы. Сотни и тысячи работ ленинградских керамистов были акцентированы тремя гончарами, и их руки узнаваемы! Тем самым они в значительной степени размывали границы авторства и нивелировали пластическую каллиграфию. То же касается творчества художников стекла, металла, не владевших техниками, соответственно — гуты, ковки и т. д. Поэтому считаю справедливым включить в аннотацию работ имена гончаров, отчасти исполнителей и соавторов художников.

От того, как подготовлено «сырое» произведение к контакту с трудноуправляемой стихией огня, зависит его судьба. Работа художника может быть изуродована или погибнуть в печи, а может стать совершеннее, чем в его замысле.



Александр Сергеевич Джуля (7.07.1913 — 6.10.1979). Работал в КДПИ с 1965 по 1978 год, рядом — художник И.Н. Розова



Лариса Фёдоровна Беленькая



Валентин Иванович Поляков (16.03.1932).  
Работал в КДПИ с 1965 по 1992 год



Александр Арсеньевич Соколов (23.10.1920).  
Работал в ЛВХПУ с 1961 по 1976 год,  
в КДПИ — с 1976 по 1992 год



СПГХПА им. А.Л. Штигица (б. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной), Соляной переулоч, 13

Фото: А. Грохов, 2008 г.

Мастера-обжигальщики ведут режим обжига и, что не менее важно, устанавливают изделие в печь. Ставка необожжённой уникальной работы в камеру печи бывает подобна подготовке пациента к операции. Таким образом, обжигальщик и огонь — тоже соавторы керамиста.

Вот имена проводников через огонь той части «ОК», которая исполнялась в КДПИ:

— в экспериментальных мастерских — Михаил Камирко, Юрий Билибин, Лариса Беленькая, Франгиз Ахметзянов, Александр Соколов; в цеху массовки — Борис Никипелов, Вячеслав Шашков;

— технолог, по рецептам и под контролем которого приготавливались глиняные массы, эмаль, прозрачная глазурь в КДПИ, — Софья Абрамовна Полякова. Примерно 50% произведений «ОК» — из этих её материалов;

— Лариса Беленькая — технолог, помощница М.В. Зеленцовой, соратник и друг художников «ОК», — работала в КДПИ с 1978 по 2002 год.

Помощниками керамистов в изготовлении приспособлений, инструментов и проч. были работавшие рядом художники-ювелиры Артём Мовсеян и Виктор Анипка, а также универсальные мастера-макетчики.

## *ЛВХПУ им. В.И. Мухиной*

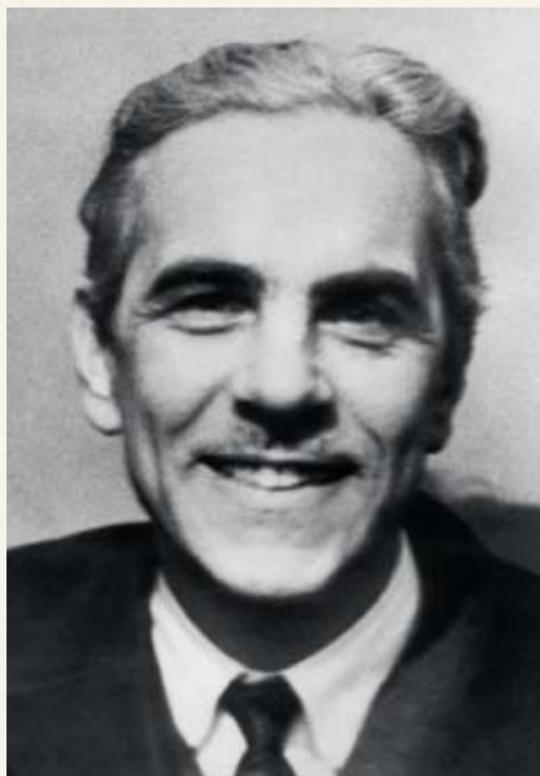
Десятая часть «ОК» создана в мастерских кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ. Это работы её профессоров — В.С. Васильковского и Н.С. Кочневой.

О роли кафедры в становлении художников группы говорит тот факт, что большинство — её выпускники, за исключением Г. Капеляна, К. Михалёвой, А. Гущина и названных преподавателей.

Организация и программа кафедры — это дело жизни Владимира Фёдоровича Маркова\*, руководившего ею с 1953 года до своей кончины в 1981 году. Государственная концепция учебной программы — подготовка художника декоративно-прикладного искусства для работы в промышленности. Личные качества руководителя кафедры и способности собранного им коллектива сотрудников превосходили рамки профессионализма, необходимого для решения этой задачи. Поэтому нередко их воспитанники становились универсальными художниками, способными с успехом работать во многих видах и жанрах искусства.

В программе кафедры не было и нет понятия «изобразительная керамика». Её зачатки присутствуют в качестве декорирующих утилитарную форму, тяготеющих к станковизму росписях, в малой пластике, в архитектурных элементах и в настенных панно.

\* См.: В.Ф. Марков. Каталог / Сост. А.А. Татевосова. — Л.: Художник РСФСР, 1983; статья о В.Ф. Маркове — см. стр. 300 данного издания.



В.Ф. Марков

Изобразительный язык часто представляет собой керамическую транскрипцию или имитацию языков живописи и скульптуры. Эти постоянные инкубированные формы изокерамики в ДПИ являются мостами к независимому и самостоятельному её бытию.

Латентность изокерамики в лоне ДПИ персонифицировалась на кафедре личностью В.С. Васильковского. Его произведения открывали дверь такой керамике. Тем самым они подрывали прикладную основу стройной программы обучения декоративному искусству. Постоянно напряжённые отношения между частями счастливого для их учеников двуединства Маркова и Васильковского — это психологическая проекция беременности прикладной керамики изобразительным чадом.

В конце своей жизни В.Ф. Марков, мудрый и добрый художник, признал право «привратников» быть «без места»\*.

\* «Привратники без места» — название композиции Г. Капеляна.



А.А. Соколов (гончар, обжигальщик),  
Ю.Н. Вяхирев (модельщик, обжигальщик). 1960-е гг.



В.Ф. Марков. *Птуга*. 1963 г.  
В. 50, фаянс, глазури. ГМИ СПб  
V. Markov. *Bird*. 1963



Фрагмент фасада СПГХПА им. А.Л. Штигица.  
Шрифтовая мозаика установлена в начале XX века и покрашена в советское время,  
в 1990 году обнаружена и раскрыта под руководством проректора ЛВХПУ В. Беленького

Фото: А. Грозов, 2008 г.



Главный корпус ДТХ им. Т. Залькална



Мастерские ДТХ «Зелёный дом»



Мастерские ДТХ «Белый дом»

## ДТХ в Дзинтари\*

Немалая часть (примерно 15%) произведений «ОК», более соответствующая профессиональным температурным критериям обжига, создана в Доме творчества художников им. Т. Залькална ХФ СССР в Дзинтари, Латвийская ССР. ДТХ, основанный в 1945 году, был одним из главных «родильных домов» советской изокерамики с начала 70-х годов до распада СССР в 1991 году. Дом творчества в независимой Латвии ликвидирован в 1995 году. Уникальное сочетание природных и социально-общественных условий Юрмалы советского периода создало чрезвычайно плодотворную среду для творчества. Многими она воспринималась как идеальная модель социума, подаренная государством. В действительности материальная база домов творчества существовала на средства, созданные трудом художников в системе ХФ. Роль государства заключалась только в том, что оно под своим контролем это позволяло и использовало в качестве «потёмкинской деревни» демонстрации благоденствия художников и свободы творчества в СССР. Недаром созданная в Дзинтари керамика собрала обильный урожай наград на международных конкурсах. Именно с расчётом на представительство и участие советской керамики в международных форумах Союз художников строил программы и отбирал участников двухмесячных творческих групп в ДТХ в 1970–1980-х годах.

Неполитизированным керамистам, разумеется, было не до анализа морально-политических аспектов своего эксклюзивного пребывания в Юрмале. Немногим счастливым удалось побывать в кратковременном материализованном мираже бытового и творческого комфорта. Балтийское побережье с городами Рига и Юрмала в те годы — это фрагмент фасада социалистического лагеря на границе с западным миром; фасада, декорированного относительно развитой, гуманизированной инфраструктурой с живыми, не вполне подавленными госидеологией элементами этнокультуры.

\* О ДТХ в Дзинтари см.: Астра Круминя. «ДХ—Дзинтари. История. Функция. Значение» / Магистерская диссертация, 2006. Академия искусств Латвии, отделение ДПИ.  
Л.Ф. Романова. О ДТХ в Дзинтари. Журнал «Архитектура», № 1, 2007 (Москва).

Благодаря расположению, уважение местного населения к частному делу и творчеству, к натуральному ремеслу были растворены в атмосфере художественного оазиса в Дзинтари. Способствовал этому и психологический фон курорта, удалённого от промзон.

Для истории «ОК» важно отметить, что программы творческих групп в Дзинтари предоставляли уникальную для советских керамистов практику высокотемпературных обжигов. Это дровяной обжиг при температуре 1150°С в печах экспериментально-творческой мастерской ХФ Латвийской ССР в Кипсале\* и мазутный обжиг при температуре 1350°С на заводе керамических труб в Болдерае\*. Наиболее закалённая часть «ОК» — это произведения дзинтарского происхождения, они носят следы прямого контакта со стихией открытого огня.

В Дзинтари ленинградские керамисты освоили основательно разработанный латышскими мастерами метод работы с мягким глиняным пластом, сжатым полотном холста. Местные художники щедро делились своим опытом оперирования фактурами, солями и окислами металлов и другими студийными, возможными только в ручном исполнении технологиями, мало или вовсе неизвестными восточным коллегам до начала 1970-х годов.

Но главным считаю то, что именно в Дзинтари проросло залетевшее из дальних стран (из буддийских монастырей Японии через Европу) плодотворное семя этики непротивления природе богоданного материала и эстетики откровенного соавторства с глиной. Во многом в таком соавторстве сформировался язык, позволивший керамике транслировать ранее молчание в ней образы.

Эстетика «открытого станка» не скрывает фазы рождения вещи и позволяет «читать» процесс образования массы, формы, поверхности и цвета. Пластические характеристики следов этого процесса — свидетельства истинности или фальши произведения и самого автора. Керамику, лишённую следов контакта с мастером, народные гончары считали «убитой».



Мастерские в Кипсале



Курдонер ДТХ



Завод керамических труб в Болдерае



Петерис Мартинсонс

Почти постоянным руководителем творческих групп керамистов в ДТХ был известный латышский художник Петерис Мартинсонс\*, человек в значительной степени повлиявший на формирование лица изобразительной керамики в СССР. Он был настоящим гуру для многих молодых художников, общавшихся с ним и его творчеством. Аскет, погружённый в дух и плоть керамики, он мало говорил, но учил собой и своим разговором с глиной, которого не таил. По сути, это была высшая школа абстрактной керамической пластики и бескомпромиссного служения искусству.

#### Помощники в Дзинтари:

Олита Аболиня — художник-керамист, технолог, библиотекарь.

Технологи: Эдите Звагуле, художник-керамист, работала с 1969 по 1981 год.

Инара Вилциня, работала с 1981 по 1993 год.

Обжигальщики дровяных печей в Кипсале:

Янис Звиедрис, Жанис Юнеманис.

\* О жизни и творчестве см.: Другой мир. Петерис Мартинсонс / Сост. Рута Муйжниене. Изд-во галереи «Даугава». Рига, 2006.



Инара Вилциня



Эдите Звагуле

## О технологической кухне «ОК»

### Комбинат ДПИ

**Глина:** белая — часовъярская (Украинская ССР), никольская и великолукская (Ленинградская область); красная — красносельская, рябовская, никифоровская (Ленинградская область); шамотная масса — на основе этих глин готовилась в КДПИ.

**Печи:** в экспериментальной мастерской: 2 электропечи (тип — шкаф), объём = 0,2 м<sup>3</sup>, t = 1000°С; 2 электропечи (тип — нырялка), объём = 0,1 м<sup>3</sup>, t = 1000°С; в цеху тиражной керамики: 3 электропечи (тип — нырялка), объём = 0,5 м<sup>3</sup>, t = 1000°С. Печи установлены в 1966 — 1968 годах, непромышленного производства.

### Мастерские кафедры ХКиС ЛВХПУ

**Глина:** белая — часовъярская, веселовская (Украинская ССР); красная — красносельская, рябовская (Ленинградская область); шамотная масса — на основе этих глин готовилась в мастерских кафедры.

**Печи:** 2 газовые (тип — горн), объём = 2 м<sup>3</sup>, t<sub>max</sub> = 1250°С (не применялась), t = 900°С (применялась). Установлены по проекту профессора Ф.С. Энтелиса в начале 1960-х годов.

### ДТХ в Дзинтари

**Глина:** белая — часовъярская (Украинская ССР); красная — из Елгавы и Лоладе; шамотная масса — Рижский фарфоровый завод.

**Печи:** в мастерских ДТХ — 2 электропечи (тип — шкаф), объём = 0,1 м<sup>3</sup>, t = 1000°С; в экспериментально-творческой мастерской ХФ Латвийской ССР в Кипсале, Рига — 2 дровяные печи (тип — шкаф), объём = 1 м<sup>3</sup>, t = 1150 — 1200°С, печи непромышленного производства; завод керамических труб в Болдарае, Рига, — мазутная печь, объём = 75 м<sup>3</sup>, t = 1350°С.

### Другие производства

Примерно 5% произведений «ОК» созданы на предприятиях:

в Москве — Экспериментальный творческо-производственный комбинат ХФ РСФСР, электропечи, t = 1200°С;

в Сибири — Богашевский эксперимент. завод худ. керамики (Томская область), электропечи t = 1100°С;

на Украине — Будянский фаянсовый завод (Харьковская область), газовые печи, t = 1250°С,

Экспериментальная скульптурно-керамическая и стекольная фабрика ХФ Украинской ССР в г. Львове, электропечи, t = 1100°С;

а также на ленинградских заводах: Опытный фарфоровый завод и Фарфоровый завод электрокерамики.

**Все адреса обжигов указаны в аннотациях к репродукциям произведений в разделе «10 выставок».**

**Красители** (пигменты, окиси, соли металлов, под/надглазурные краски, глазури, люстр, глянец-гольд) на всех керамических базах — производство Дулёвского красочного завода (Московская область).

Однообразие состава массы и пигментации глиняного тела «ОК», выпечка которого не соответствует высоким технологическим критериям, объясняется однотипностью примитивных низкотемпературных обжигов в электрических печах и тем, что почти вся советская керамика окрашена красителями одного производителя — Дулёвского красочного завода в Московской области (основан в 1919 году; технолог С.Г. Туманов). В редких случаях использовались краски и пигменты производства Киевского, Воронежского заводов и завода «Горн».

Основная причина технологической бедности индивидуального труда известна — советская власть, насаждавшая коллективизм, успешно с таким трудом боролась. Поэтому художественные учебные учреждения не готовили художников, способных организовать автономный технологический процесс. Соответственно и промышленность не производила оборудование для работы художников в своих студиях. Технологическая нищета парадоксальным образом была на руку изокерамике. Низкие температуры обжигов позволяют смело оперировать всей палитрой красителей и ставить невозможные при «настоящих» температурах пластические опыты. Однообразие материала дополнительно стимулировало расширение палитры средств пластической выразительности и остроту образности. Как правило, за своеобразие и искренность, прощая технологическое несовершенство, западные жюри награждали советских керамистов на международных конкурсах.

### *О распаде «Одной композиции»*

«ОК» плыла по застойным волнам 1980-х годов под парусами хороших работ, иногда даже шедевров. Уже с первых выставок большинству композиций не требовался «зелёный коридор» Голубой гостиной, по существу он использовался вхолостую. За редкими исключениями произведения удовлетворили бы любой выставочный комитет или идеологическую комиссию и позже экспонировались на официальных выставках.

Последняя, десятая выставка группы состоялась в 1986 году. Однако ранние признаки обречённости объединения проявились уже при подготовке четвёртой выставки. До этого общая воля — инстинкт устройства общего гнезда — доминировала над потенциально деструктивными силами. Но, когда дом был построен, энтузиазм созидания угас и заместился обыденностью проживания. Дому ничего не угрожало, и он начал терять свою охранно-связующую функцию. Стабильный состав группы в 16 человек сформировался на третьей выставке и продержался до девятой включительно. Несовместимость личностных и творческих векторов внутри группы с каждым годом становилась всё более острой и явной. Неприятно писать об этом, но, во избежание ложных суждений, необходимо. Проявились типичные коммунальные признаки: отчуждение, подозрительность, счёты, зависть... На последнем этапе пути группы «ОК» особенно обострились нравственные и идеологические противоречия в её команде. Через некоторых членов группы в неё (а ещё раньше в ЛОСХ) начала проникать шовинистическая инфекция общества «Память».

Задачи легализации изокерамики, как чётко осознанной и сформулированной цели, у керамистов не было. Она сама собой была решена уже к 1980 году, решена не столько настойчивым утверждением принципов, сколько художественными достоинствами произведений.





**10**  
**ВЫСТАВОК**  
**1977 – 1986**

**CATALOGUE OF WORKS**  
**1977 – 1986**

# ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА

19 – 26 февраля

1977 г.

First exhibition. February 19<sup>th</sup> – 26<sup>th</sup>, 1977



Фото: М.К.

Интерьер первой выставки. 1977 г.



Г. Капелян. *Плакат-буклет*. 1977 г.

лицевая и обратная стороны

600 × 460 мм. Офсетная печать. Изокомбинат «Художник РСФСР», тираж 400 экз.

С. Kapelyan. *Poster-booklet*. 1977



**Победа революции.** 1977 г.  
87 × 94 × 10, шамот, гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — ЛВХПУ  
Собрание М.К.

Vladimir Vasilkovsky. **Victory of the revolution.** 1977

Фото: К. Копыляков



Фото: Е. Герман

**Дом и завод.** 1977 г.  
В. 68, 31; фаянс, соли, подгл. кр., гл.  
Исп. — Будянский фаянсовый завод  
Коллекция СХ России  
Vladimir Gorislavtsev. **A house and a factory.** 1977



**Про это.** 1974 – 1977 гг.  
180 × 60  
облицовочная плитка  
Ленинградского завода  
керамических изделий.  
эм., окислы, подгл. кр., гл.  
Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Anatoly Gromov. **All that jazz.** 1974 – 1977



Фото: А. Громов



Фото: М.К. 1977 г.

**Зимнее утро.** 1977 г.  
В. ~ 45, шамот, эм., подгл. кр., гл.  
Гончар В. Поляков. Исп. — КДПИ. Утрачено  
Nina Guschina. **Winter morning.** 1977



Фото: О. Бахорев

**Познание.** 1975 г.  
70 × 60 × 45, глина, подгл. кр., гл.  
Исп. — ЭТПК  
Государственный художественный музей г. Новгорода  
Alexander Danov. **Cognition.** 1975



Фото: В. Нестеров. 2006 г.



Фото: М.К. 1977 г.

**Кукольный театр.** 1974 г.  
105 × 28 × 28, шамот, соли, гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Коллекция Е. Омининой  
Alexander Zadorin. **Puppet Theater.** 1974



Фото: М.К. 1977 г.

**Привратники без места.** 1977 г.  
В. ~ 150, 140; шамот, соли, гл. Гончар А. Джуля  
Исп. — КДПИ. Местонахождение неизвестно  
Gregory Kapelyan. **Unemployed gatekeepers.** 1977



Фото: М.К. 1977 г.

**Штиль.** 1976 г.  
Д. ~ 60, глина, гл.  
Исп. — ЛВХПУ  
Собственность художника  
Yury Kokoyanin. **Still air.** 1976



Фото: А. Хейфец

**Розовое платье и осеннее пальто.** 1976 г.  
В. 111, 116; шамот, соли, гл., металл  
Исп. — Дзинтари-Кипсала. ГРМ  
Michael Kopylkov. **Pink dress and autumn coat.** 1976



Фото: М.К. 1977 г.

**Коралл.** 1976 г.  
В. 60, шамот, эм., гл., глянец-гольд  
Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Gennady Kornilov. **Coral.** 1976



Фото: М.К. 1977 г.

**Цирк.** 1976 г.  
В. 60, шамот, соли, эм.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Собрание И. Кочнева  
Kiryana Michaliova. **Circus.** 1976

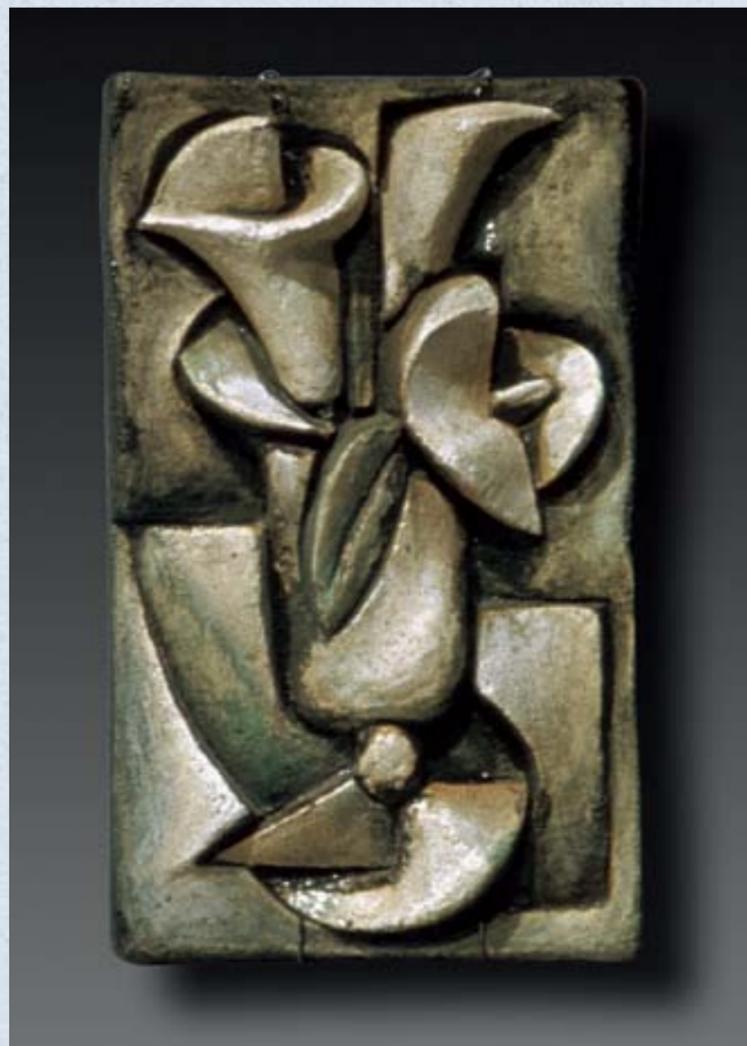


Фото: М.К. 1977 г.

**Каллы.** 1976 г.  
40×27×7, шамот, соли, глазури  
Исп. — ҚДПИ. Собственность художника  
Olga Nekrasova-Karateeva. **Callas.** 1976



Фото: М.К. 1977 г.

**Поющие.** 1977 г.  
29×22×9, шамот, соли, эм., гл.  
Исп. — ҚДПИ. Собрание Г. Горбовского  
Natalia Orlova. **Singing.** 1977

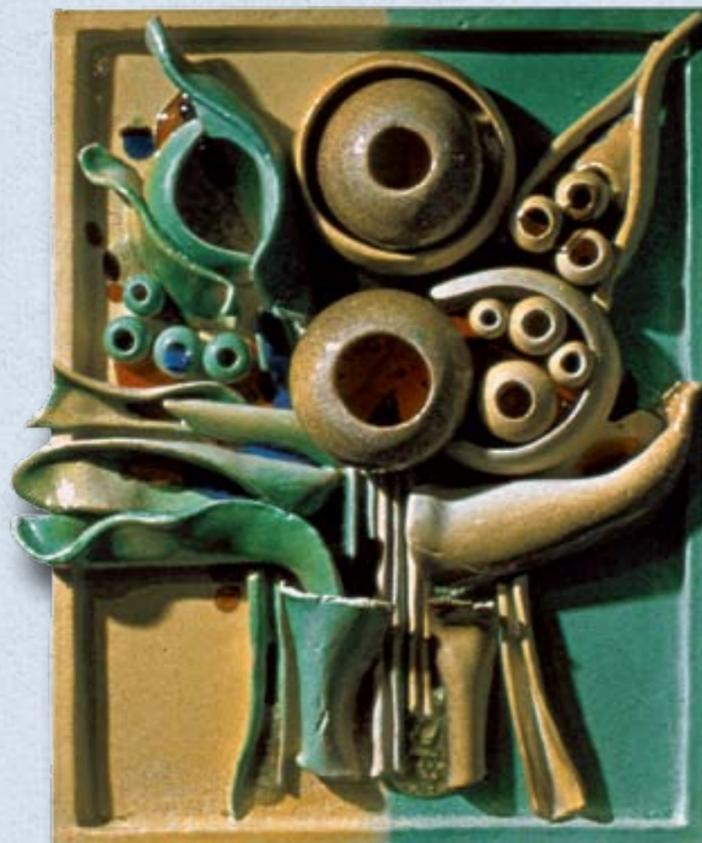


Фото: М.К. 1977 г.

**Натюрморт.** 1976 г.  
45 × 35 × 10, глина, гл.

Исп. — Специальные научно-производственные реставрационные мастерские, Ленинград

Собственность художника

Alexander Povarov. **Still-life.** 1976



Фото: М.К. 1977 г.

**Мой двор.** 1977 г.

Глина, подгл., эм., гл. Гончар А. Джуля

Исп. — КДПИ. Утрачено

Yelena Rudina. **My courtyard.** 1977



Фото: М.К. 1977 г.



Фото: Р. Вержель. 2008 г.

**Качели.** 1975, 1977 г.  
В. 40, шамот, эм., соли, подгл. кр., гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала (форма)  
КДПИ (роспись)  
Собственность художника  
Natalia Savinova. **Swings.** 1975, 1977



**Время.** 1976 г.  
В. 30, глина, эм., гл., глянец-гольд  
Гончар А. Джуля. Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Leonid Sokolov. **Time.** 1976



Фото: К. Копылов, 2008 г.

**Вечерний стол.** 1977 г. 50 × 25 × 7, шамот, дерево  
Исп. — КДПИ. Собственность художника  
Viacheslav Shirokolobov. **Evening meal.** 1977

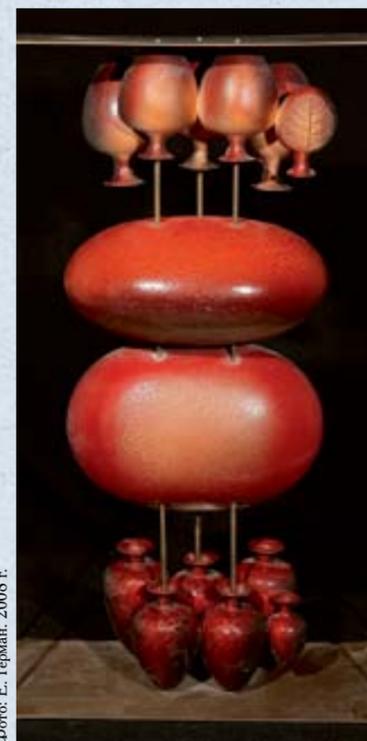


Фото: Е. Герман, 2008 г.



Фото: М.К. 1977 г.



Фото: Е. Герман, 2008 г.

**Осень.** 1976 г. 300 × 100 × 65, глина, гл., латунь  
Исп. — Богашевский экспериментальный завод керамики. ГМК «Кусково»  
Vladimir Tsivin. **Autumn.** 1976



Стоят: В. Цыганков, М. Копылков, А. Задорин, Н. Ротанова, А. Громов, В. Гориславцев, В. Цивин  
Сидят: В. Стулов, Н. Гущина, О. Некрасова-Каратеева, М. Тубли

Фото 1978 г.

Восторженный приём первой выставки инициировал её последующую регулярность. У нас было достаточно работ для этого, но следующую выставку можно было организовать только через год. Намерение керамистов встретило препятствие и со стороны Правления ЛОСХ. Раздражение читалось на лицах художественных сановников: ложный пафос их произведений отторгал зрителей, а, напротив, какие-то «глиняные безобразия оформителей» вызвали бурю эмоций и восторгов. Не имея аргументации и воли для прямого запрета выставки, начальники озаботились проверкой соблюдения нами клубного регламента и обнаружили нарушение: семь художников не были членами СХ. Условие участия в закрытых выставках только членов СХ мы надёжно забыли вплоть до ультимативного требования Правления очистить группу. Требование было законным, и нам пришлось его выполнить. Группу вынуждены были покинуть Ю. Кокоянин, А. Данов, К. Михалёва, А. Поваров, В. Широколов.

А. Громов и Г. Корнилов в то время обладали неопределёнными правами кандидатов в члены СХ и на этом основании продолжали участие в выставках.

Л. Соколов, член СХ, вышел из группы по собственному желанию.

А. Данов, Г. Капелян и Н. Орлова в 1978 году были исключены из состава СХ при оформлении документов для эмиграции из СССР, поэтому не могли участвовать во второй выставке.

Таким образом, во второй выставке участвовали 11 художников первого состава. Мы решили восполнить команду, пригласив коллег, чьи произведения соответствовали тенденциям «ОК». Приход в группу Н. Ротановой был совершенно естественным. Мне очень хотелось пригласить В. Цыганкова, в то время уже признанного мэтра керамики. Я не был уверен в уместности предложения, но всё-таки решил написать ему письмо прямо на плакате первой выставки. К общей радости, он приглашение с удовольствием принял, возможно и потому, что в группе был его учитель и друг В.С. Васильковский. Предложение было сделано и Н.С. Кочневой — у неё в ЛВХПУ учились росписи фарфора почти все художники «ОК».

Итак, потеряв восьмерых и приобретя трёх новых соратников, группа из 14 керамистов выступила на второй выставке.

Оригинал-макет плаката 1978 года сделал А. Громов, сохраняя элементы графики первого плаката. Предполагая регулярность выставок, я предложил множить изображения горшечника в плакате в соответствии с порядковым номером выставки.

Тиражи плакатов второй и всех последующих выставок печатались в цехе шелкографии КГИ ЛОХФ, начальником которого был И.З. Копелян.

**М.К.**



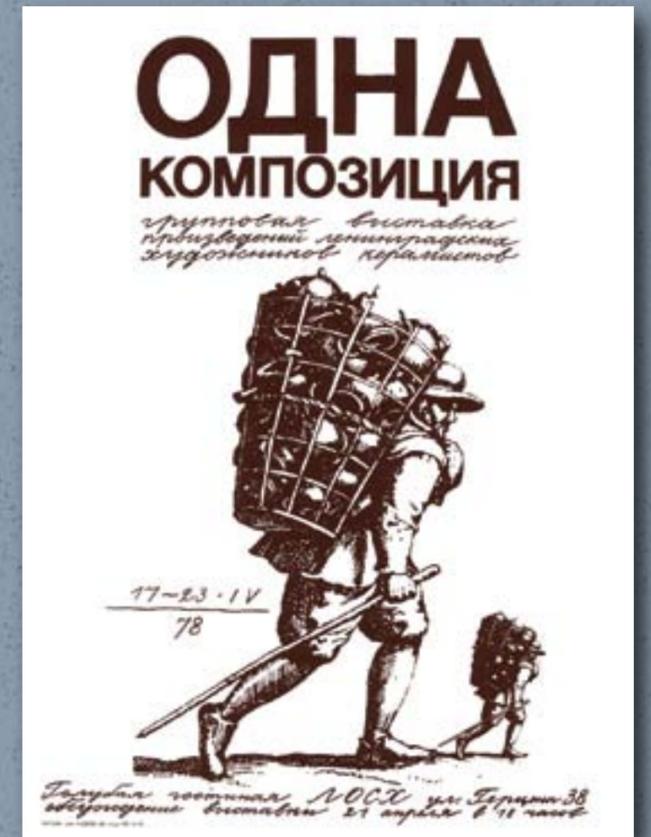
Фото: М.К. 1978 г.

# ВТОРАЯ ВЫСТАВКА

17 – 23 апреля

1978 г.

Second exhibition. April 17<sup>th</sup> – 23<sup>rd</sup>, 1978



А. Громов. *Плакат*. 1978 г.  
 600×445 мм, шелкография, тираж 100 экз. КГИ  
 А. Громов. *Poster*. 1978



Фото: А. Хейфец

**Чёрная шаль.** 1978 г.  
100 × 140, коллаж  
бумага, акварель, тушь, металл, дерево, керамика  
Собрание М.К.  
Vladimir Vasilkovsky. **Black shawl.** 1978



Фото: Е. Герман



**Парадиз.** 1978 г.  
119 × 165 × 46, шамот, соли, гл., эм.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Елагин. ДМ  
Vladimir Gorislavtsev. **Paradise.** 1978



Фото: М.К. 1978 г.



Фото: А. Громов. 2008 г.

**Воспоминание.** 1978 г.  
В. 70, шамот, подгл. кр., гл.  
Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Anatoly Gromov. **Reminiscence.** 1978



Фото: М.К. 1978 г.

**Цветение.** 1978 г.  
В. ~ 50, шамот, соли, гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Собственность художника  
Nina Guschina. **Blossom time.** 1978



Фото: М.К. 1978 г.

**Люди.** 1978 г.  
В. ~ 60, шамот, гл., эм.  
Гончар В. Поляков. Исп. — КДПИ  
Местонахождение не установлено  
Alexander Zadorin. **People.** 1978



Фото: М.К. 1978 г.

**Связь сторон.** 1978 г.  
65 × 50 × 50, шамот, соли, гл.  
Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Gennady Kornilov. **Flink ties.** 1978

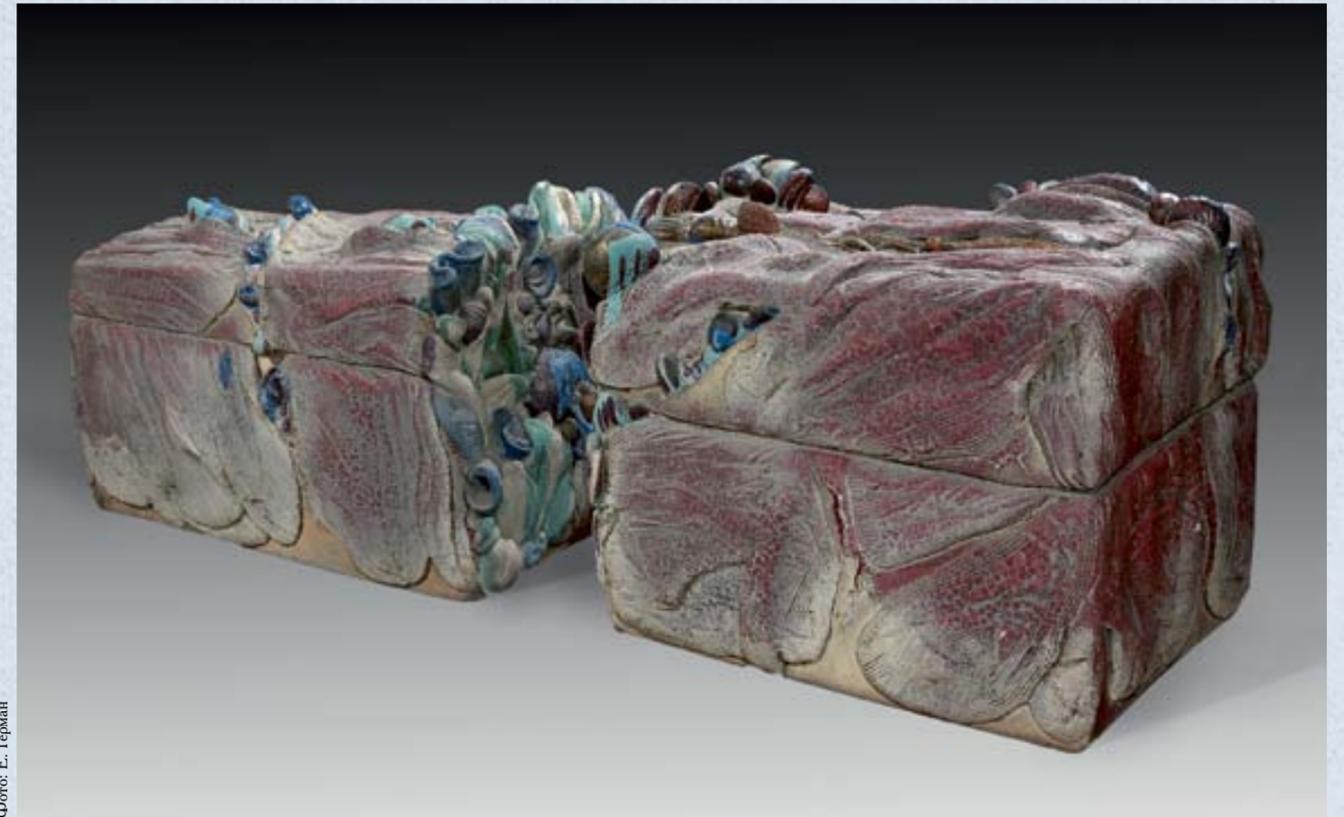


Фото: Е. Герман



Фото: М.К. 1978 г.

**Post mortem.** 1978 г.  
Дл. ~ 140, шамот, соли, гл., глянец-гольд, люстр  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
ГМК «Кусково»  
Michael Kopylov. **Post mortem.** 1978

# Нина Кочнева



Фото: М.К. 1978 г.

**Рыбы.** 1977 г.  
В. 34, 16, 10, 10; шамот, гл. Исп. — ЛВХПУ  
Местонахождение неизвестно  
Nina Kochneva. **Pisces.** 1977

# Ольга Некрасова-Каратеева



Фото: В. Нестеров. 2005 г.



Фото: В. Гориславцев. 1978 г.

**Персонажи.** 1977 г.  
В. ~ 90, шамот  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Собственность художника  
Olga Nekrasova-Karateeva  
**Characters.** 1977



Фото: Н. Ротанов. 2008 г.

**Записные книжки.** 1978 г.  
В. 25, глина, соли, подглаз. кр. гл.  
Исп. — КДПИ  
Собрание Н. Ротанова  
Natalia Rotanova. **Notebooks.** 1978



Фото: М.К. 1978 г.

**Отдых.** 1978 г.  
В. 50, глина, гл.  
Гончар В. Поляков  
Исп. — КДПИ. Утрачено  
Yelena Rudina. **Repose.** 1978



Фото: Е. Герман. 2008 г.



Фото: М.К. 1978 г.

**Раковины.** 1978 г.  
 Дл. ~ 25 (1 форма), глина, эм., гл.  
 Гончар А. Соколов  
 Исп. — КДПИ  
 ГМК «Кусково»  
 Natalia Savinova. **Shells.** 1978

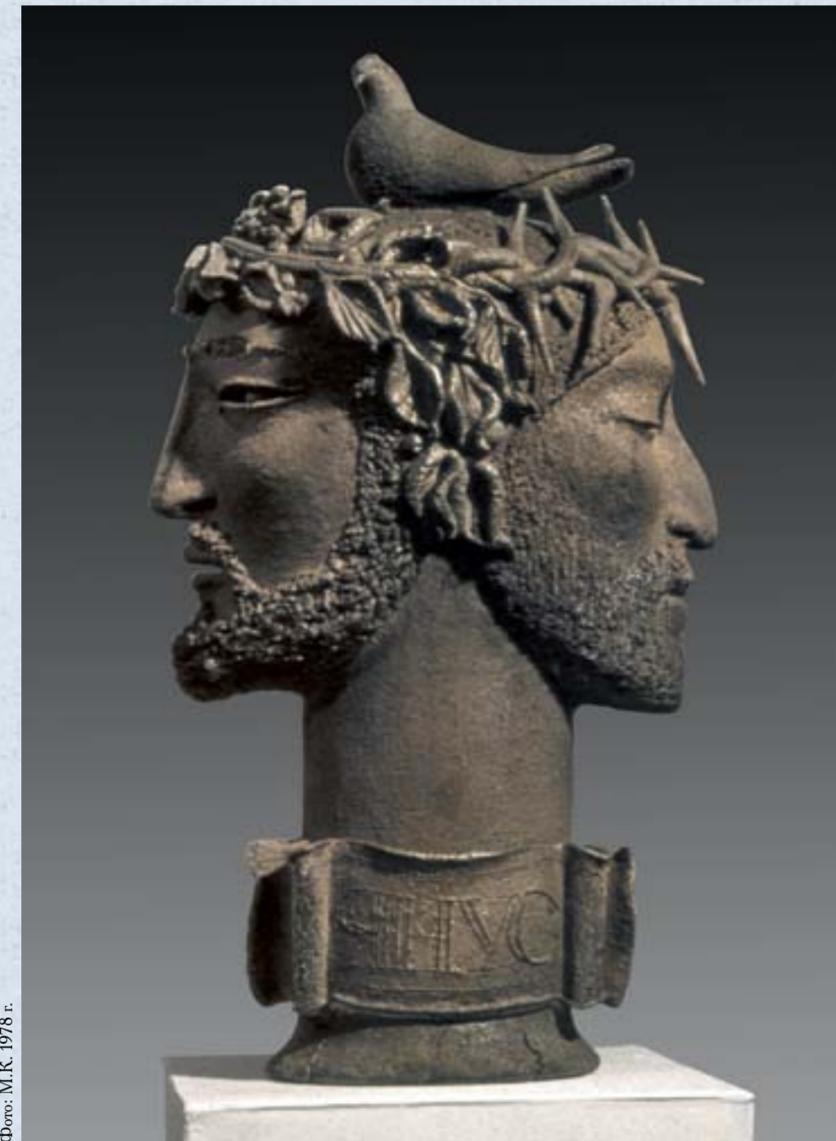


Фото: М.К. 1978 г.

**Двуликий Янус.** 1978 г.  
 В. 70, шамот, ангоб, соли, гл.  
 Исп. — Дзинтари-Кипсала  
 Частное собрание  
 Vladimir Tsivin. **Two-faced Janus.** 1978

# Василий Цыганков



Фото: В. Гориславцев. 1978 г.

**Роднички.** 1976 г.  
В. 16, шамот, гл.  
Исп. — мастерские ГРМ  
Собрание Н. Савиновой  
Vasily Tsygankov. **Springlets.** 1976



Фото: В. Гориславцев

«Зелёный домик» — мастерские в ДТХ Дзинтари, 1978 г.





**Автопортрет.** 1979 г.  
Д. 93, шамот, эм., гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — ЛВХПУ. Собрание М.К.  
Vladimir Vasilkovsky. **Self-portrait.** 1979  
Фото: Л. Хейфец



Фото: Е. Герман

**Неоконченный разговор.** 1979 г.

В. 133, 127; шамот, соли, эм., гл.

Исп. — Дзинтари-Кипсала. Собственность художника

Vladimir Gorislavtsev. **Leftover talk.** 1979



Фото: Е. Герман



реверс 2

аверс 1



реверс 1

аверс 2

Фото: М.К. 1979 г.

**Рыбачка Соня. Двое.** 1979 г. (2 предмета)

35 × 30 × 12 (каждый предмет). Исп. — КДПИ

1. Рыбачка Соня — ГМК «Кусково»

2. Двое — частное собрание, Великобритания

Anatoly Gromov. **Fisherwoman Sonya. The Two.** 1979 (two pieces)



**Женщина и предметы.** 1979 г.  
В. ~ 100, шамот, гл. Исп. — КДПИ  
Местонахождение неизвестно  
Alexander Guschin. **A woman and objects.** 1979

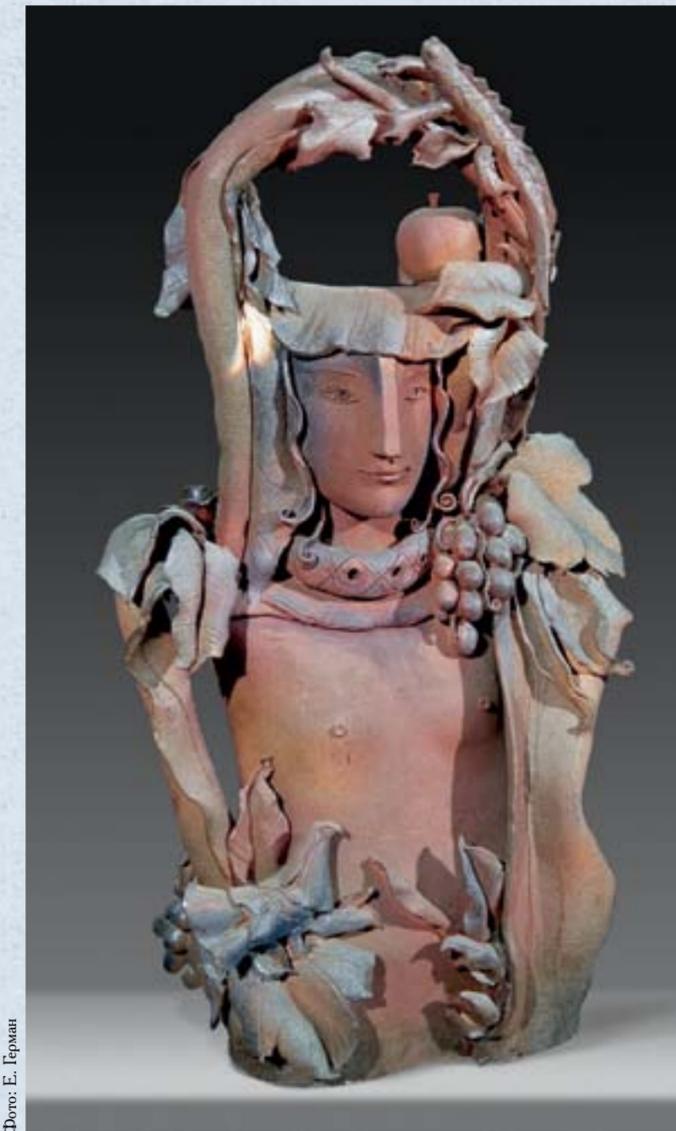


Фото: Е. Герман

**Природа.** 1979 г.  
В. 50, шамот, ангоб, соли, гл.  
Исп. — КДПИ. Коллекция ВДМПИ  
Nina Guschina. **Nature.** 1979



Фото: В. Нестеров, 2008 г.

**Портреты. 1978 г.**

В. (слева направо):  
33, 45, 33, 35, 30, 34; шамот, соли, гл., эм.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала, КДПИ  
Собрания: 1, 3, 4, 6 — Е. Омининой,  
2 — А. Давыдовой, 5 — Н. и Г. Быковых  
Alexander Zadorin. **Portraits.** 1978



Фото: М.К. 1979 г.



**Стая. 1978 г.**

В. ~ 80, шамот, соли, эм., гл., глянец-гольд, люстр  
Исп. — Дзинтари-Кипсала. ГРМ  
Michael Kopylkov. **Flock.** 1978



Фото: В. Гориславец, 1979 г.

**Пустая голова.** 1978 г.  
В. 55, шамот, соли, эм., гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Собственность художника  
Gennady Kornilov. **Empty head.** 1978



**Букет.** 1978 г.  
Д. 60, шамот, эм., гл.  
Гончар А. Соколов. Исп. ЛВХПУ  
Собрание И. Кочнева  
Nina Kochneva. **Bunch of flowers.** 1978  
Фото: И. Кочнев

# Ольга Некрасова-Каратеева



Фото: В. Нестеров

**Арлекиада.** 1979 г.  
В. 54, 45, 55; шамот, эм., гл.  
Исп. — ҚДПИ. Собственность художника  
Olga Nekrasova-Karateeva. **Harlequinade.** 1979

# Наталья Ротанова



Фото: Н. Ротанова

**Весна.** 1979 г.  
В. 63, шамот, ангоб, эм., подгл. кр., гл.  
Исп. — ҚДПИ. Собрание Н. Ротанова  
Natalia Rotanova. **Spring.** 1979

## Елена Рудина



Фото: М.К. 1979 г.

**Разговор.** 1979 г.  
В. 60, глина, гл. Гончар В. Поляков  
Исп. — ҚДПИ. Утрачено  
Yelena Rudina. **Conversation.** 1979

## Наталья Савинова



Фото: М.К. 1979 г.

**Часы.** 1978 г.  
В. 70, шамот, масса, эм., под/надгл., кр., гл.  
Исп. — ҚДПИ. Утрачено  
Natalia Savinova. **A clock.** 1978



**Восток и Запад.** 1979 г.  
В. 105, 42; шамот, эм., глянец-гольд, металл  
Исп. — ЭТПК. Коллекция СХ России  
Lev Solodkov. **East and West.** 1979



Фото: В. Нестеров



**Дом.** 1979 г.  
В. 152, 78; шамот, ангоб, соли.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала. Собственность художника  
Vladimir Tsivin. **Home.** 1979

# Василий Цыганков



Фото: М.К. 1979 г.

**Кружева.** 1979 г.  
Д. 60, шамот, окислы, гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — ҚДПИ. Коллекция ВМДПИ  
Vasily Tsygankov. **Lacework.** 1979



Фото: М.К. 1979 г.



Состав группы не изменился и сохранится до девятой выставки включительно.

Выставка проходила с проблемами, во многом вызванными занятостью художников договорными работами для объектов программы Олимпийских игр 1980 года. Из-за сбоев в выставочном плане ЛОСХ экспозиция «ОК» на пятый день после открытия была расформирована и через несколько дней восстановлена в «трапеции» — самом неудобном выставочном зале. Трудности были и с разрешением печати плаката, и с размещением иногородних гостей в гостиницах, и т. д. Но самым неприятным были первые проявления разобщённости в команде: увяло чувство взаимопомощи, возникло ощущение инертности, пассивного рутинного участия со стороны многих членов группы.

Неизбежный процесс частичных заимствований образности и технологических приёмов был замечен искушёнными зрителями, и это повлияло на трансформацию отношений между художниками...

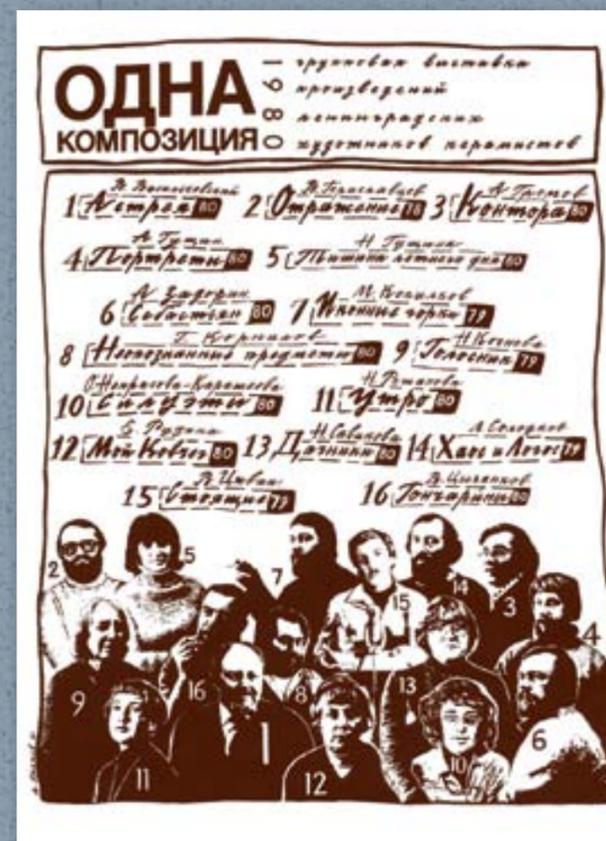
Однако в целом коллекция четвёртой выставки выглядела серьёзнее и глубже предыдущих, явно совершенствовалась техника исполнения произведений.

**М.К.**

## ЧЕТВЁРТАЯ ВЫСТАВКА

23 мая – 5 июня  
1980 г.

Fourth exhibition. May 23<sup>rd</sup> – June 5<sup>th</sup>, 1980



А. Громов. **Плакат.** 1980 г.

630 × 465 мм, шелкография. Тираж 300 экз. КГИ

А. Громов. **Poster.** 1980



**Астрея.** 1980 г.  
В. 93, шамот, эм., гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — ЛВХПУ. Коллекция ВМДПНИ  
Vladimir Vasilkovsky. **Astraea.** 1980

Фото: Е. Герман



Фото: Е. Герман. 2005 г.



Фото: М.К. 1980 г.

**Отражение.** 1978 г.  
В. 78, шамот, соли, эм. Исп. — Дзинтари-Кипсала.  
Собственность художника  
Vladimir Gorislavtsev. **Reflection.** 1978



Фото: М.К. 1980 г.



Фото: А. Громов

**Контора.** 1980 г.  
В. 80, шамот, эм., подгл. кр., гл.  
Исп. — КДПИ. Частное собрание, США  
Anatoly Gromov. **Bureaucrasy.** 1980



Фото: Е. Герман. 2008 г.

**Тишина летнего дня.** 1980 г.  
В. 27, глина, эм., подгл., кр. Гончар В. Поляков  
Исп. — КДПИ. Коллекция ВМДПНИ  
Nina Guschina. **Midsummer Day's Stillness.** 1980



**Портреты.** 1980 г.  
В. 30, шамот, эм., гл. Исп. — КДПИ  
Коллекция ВМДПНИ  
Alexander Guschin. **Portraits.** 1980



Фото: В. Нестеров. 2006 г.

**Себастьян.** 1980 г.  
В. 92, шамот, эм., гл., кисти. Исп. — КДПИ  
Собрание Е. Омининой  
Alexander Zadorin. **St. Sebastian.** 1980



Фото: Л. Хейфец

**Иконные горки.** 1979 г.  
В. 80, шамот, соли, гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала. ГРМ  
Michael Kopylov. **Iconic mountains.** 1979



Фото: В. Гориславцев, 1980 г.

**Неопознанные объекты, принёсшие информацию.** 1980 г.  
В. 25, шамот, гл. Исп. — КДПИ  
Частное собрание — СПб  
Gennady Kornilov. **Unrecognized objects.** 1980



Фото: И. Кочнева, 2008 г.

2



1



Фото: В. Гориславцев, 1980 г.

1 2 3

**Голосники.**  
**Любовь. Радость. Печаль.** 1972 г.  
В. 36, 47, 55; глина. Исп. — ЛВХПУ  
1, 2 — Собрание И. Кочнева  
3 — местонахождение неизвестно  
Nina Kochneva. **Love. Joy. Grief.** 1972



Фото: В. Нестеров. 2008 г.

Фото: М.К. 1980 г.

**Силуэты.** 1980 г.  
В. 62, шамот, соли. Исп. — КДПИ  
Центральная форма — собственность художника,  
левый и правый предметы утрачены  
Olga Nekrasova-Karateeva. **Silhouettes.** 1980



Фото: Н. Ротанов

**Утро.** 1980 г.  
В. 76, глина, ангобы, соли, подглаз. кр., гл.  
Исп. — КДПИ. Гончар А. Соколов  
Елагин. ДМ  
Natalia Rotanova. **Morning.** 1980



Фото: В. Гориславцев, 1980 г.

**Мой ковчег.** 1980 г.  
В. ~ 80, шамот, ангоб, эм., подгл. кр., гл. Гончар В. Поляков  
Исп. — ҚДПИ. Утрачено  
Yelena Rudina. **My ark.** 1980



Фото: Е. Герман

**Дачники.** 1979 г.  
В. 68, шамот, соли, эм., подгл./надгл. кр., гл.  
Исп. — ҚДПИ. Коллекция ВМДПИ  
Natalia Savinova. **Summer folks.** 1979



**Хаос и Логос.** 1980 г.  
В. 110, шамот, эм., соли, глянец-гольд  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Коллекция СХ России  
Lev Solodkov. **Chaos and Logos.** 1980



Фото: В. Нестеров

**Стоящие.** 1979 г.  
В. 80, шамот, ангоб, соли  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Собственность художника  
Vladimir Tsivin. **Standing ones.** 1979

# Василий Цыганков



Фото: Е. Герман. 2008 г.

**Гончарины.** 1980 г.  
В. 45, глина, окислы, гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — ҚДПИ. ГМК «Кусково»  
Vasily Tsygankov. **Ovenware pottery.** 1980



Обсуждение выставки «Ленинградская керамика — II», 1981 г.  
Слева направо: К. Софьина, М. Копылков, О. Некрасова-Каратеева,  
В. Васильковский, М. Изотова

Самым внимательным зрителем и критиком группы была Маргарита Изотова. Она участвовала в обсуждениях, её статьи о выставках публиковались в журналах «ДИ СССР», «Творчество», «Мир музея» и были позитивными попытками анализа новой керамики в период её становления. Позднее в прессе стали появляться статьи о ленинградской керамике искусствоведов М. Тубли, Г. Габриэль, Д. Немчиновой.



Фото: М.К. 1981 г.

Кто-то предложил придать пятой выставке форму юбилейной: увеличить экспозиционную площадь и вместе с новыми работами показать «ретроспекцию» — лучшие произведения прежних выставок, фотоматериалы, статьи. Это предложение не вызвало энтузиазма у большинства членов группы и самодовольная PR-затея не состоялась. Выставка прошла в обычном режиме.

К этому времени «ОК» извне воспринималась как единая творческая команда, каждый участник которой готов защищать достоинства всех произведений. В действительности это было далеко не так. Нередко досаду вызывало появление в экспозиции слабой вещи, авторство которой косвенно ложилось на всех. Поэтому я предложил группе голосованием до экспозиции определять работы, за которые отвечать могло бы по крайней мере большинство её членов. Однако группа не приняла моё предложение.

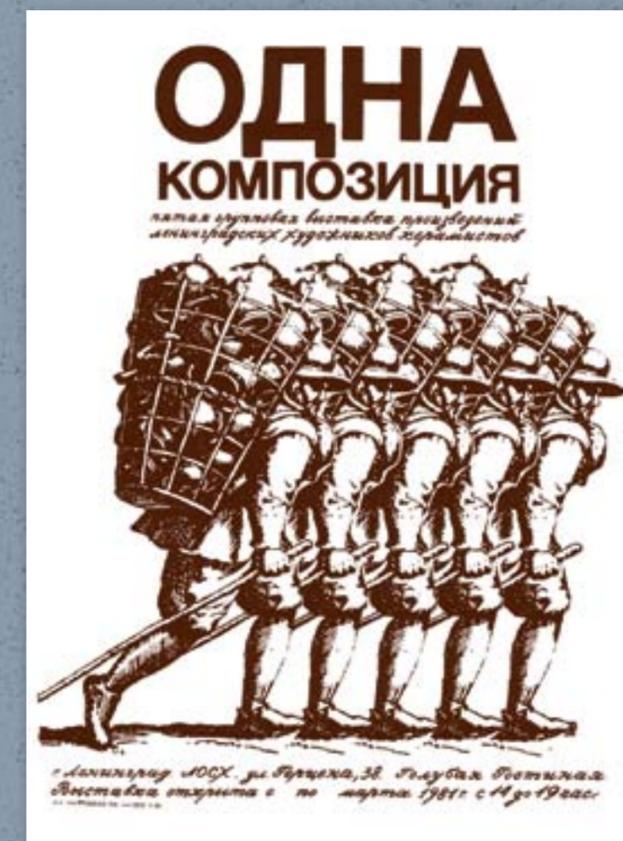
Впервые чётко определили обязанности по организации экспозиции.

**М.К.**

## ПЯТАЯ ВЫСТАВКА

18 марта – 27 марта  
1981 г.

Fifth exhibition. March 18<sup>th</sup> – March 27<sup>th</sup>, 1981



А. Громов. **Плакат.** 1981 г.

640 × 465 мм, шелкография. Тираж 300 экз. КГИ

А. Gromov. **Poster.** 1981



**Портрет М. Копылкова. 1979 г.**  
55×73×8, шамот, эм., гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — КДПИ  
Собрание М.К.

Vladimir Vasilkovsky. **Portrait of M. Kopylko. 1979**

Фото: Л. Хейфец



Фото: М.К. 1981 г.

**Город.** 1980 г.  
В. 52, шамот, ангоб, соли, подгл. кр., гл.  
Исп. — ҚДПИ. Собственность художника  
Vladimir Gorislavtsev. **City.** 1980



Фото: М.К. 1981 г.

2 3 1



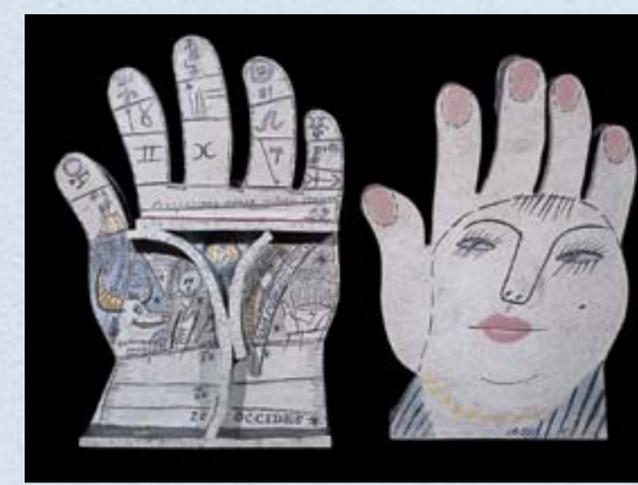
реверс 3 аверс 3

Фото: А. Громов. 2009 г.



Фото: Е. Герман. 2008 г.

аверс 2 реверс 1



реверс 2 аверс 1

**Хиромантия.** 1981 г.  
В. 60, 40, 60; шамот, эм., подгл. кр., гл. Исп. — Дзинтари-Кипсала  
1 и 2 — ГМК «Кусково»; 3 — коллекция ЦВЗ «Манеж»  
Anatoly Gromov. **Chiromancy.** 1981

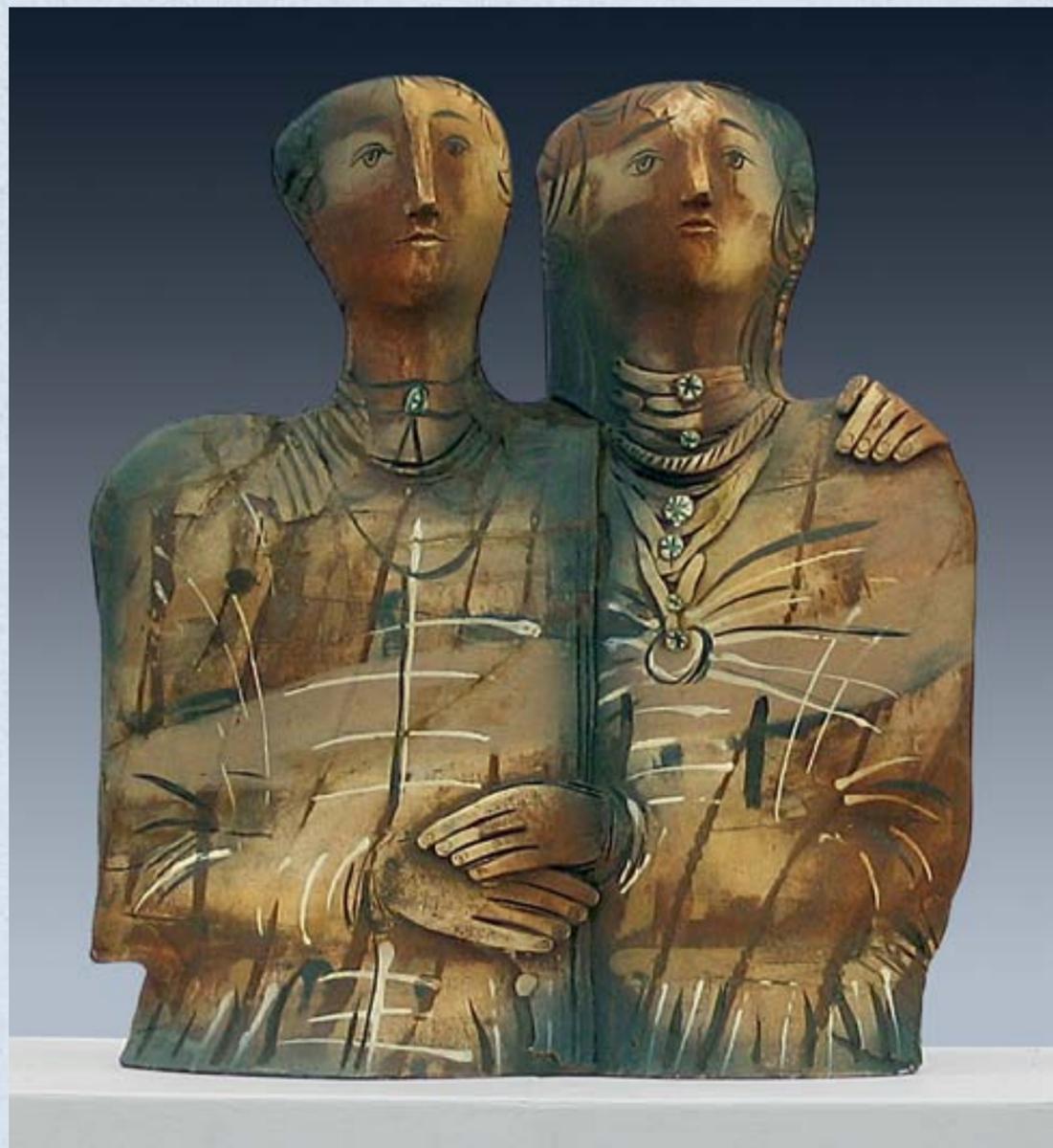


Фото: О. Ашимо. 2008 г.

**Двое.** 1981 г.  
В. 60, шамот, ангобы, подгл. кр., эм.  
Исп. — КДПИ. Собрание Н. Гуциной  
Alexander Guschin. **A pair.** 1981



**Вдохновение.** 1981 г.  
В. 60, шамот, ангоб, эм., глянец-гольд  
Исп. — КДПИ. Елагин. ДМ  
Nina Guschina. **Inspiration.** 1981

# Александр Задорин



Фото: Е. Омнина, 2009 г.



Фото: М.К. 1981 г.

1 2 3 4 5

**Львовские впечатления.** 1980 г.  
Д. 43 (размер предмета 3). Каменная масса, ангобы, гл.  
Исп. — Львовская экспериментальная керамическая фабрика ХФ Украинской ССР  
1, 4 — собрание Е. Омниной; 1, 3, 5 — местонахождение неизвестно  
Alexander Zadorin. **Lvov's impressions.** 1980

# Михаил Копылков



Фото: М.К. 1981 г.



Фото: А. Хейфец

**Расстрел.** 1979 г.  
В. 40, глина, гл. Гончар А. Соколов Исп. — КДПИ  
5 предметов — ГМЗ «Царицино»  
5 предметов (нижнее фото) — собственность художника  
Michael Kopylkov. **Fusillade.** 1979



**№ 41 и № 43.** 1981 г.  
В. 30, шамот, соли, гл., шнур  
Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Gennady Kornilov  
**Size N41 and N43.** 1981



Фото: М.К. 1981 г.

1 2 3



Фото: М.К. 1981 г.



Фото: И. Кочнева. 2008 г.

**Дивертисмент.** 1981 г.  
В. 45, фаянс, соли, гл.  
Исп. — ЛВХПУ  
1 — собрание И. Кочнева  
2, 3 — местонахождение неизвестно  
Nina Kochneva. **Divertissement.** 1981



Фото: В. Нестеров

**Пейзаж.** 1981 г.  
В. 63, шамот, ангоб, пигменты. Гончар В. Поляков  
Исп. — КДПИ. Собственность художника  
Olga Nekrasova-Karateeva. **Landscape.** 1981



Фото: Е. Герман. 2008 г.



Фото: М.К. 1981 г.

**В мастерской.** 1981 г.  
В. ~ 80, шамот, ангобы, соли, подгл. кр., гл.  
Исп. — КДПИ  
Коллекции СХ России  
Внизу: вариант в экспозиции 1981 г.  
Natalia Rotanova. **In the studio.** 1981



Фото: М.К. 1981 г.

**Старый альбом.** 1981 г.  
В. 60, глина, эм., подгл. кр., гл. Гончар В. Поляков  
Исп. — ҚДПИ. Утрачено  
Yelena Rudina. **Old album.** 1981



Фото: М.К. 1981 г.

**Клетка.** 1980 г.  
В. 62, шамот, фарфор, эм., подгл. кр., гл.; зеркало  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Калининградская государственная художественная галерея  
Natalia Savinova. **Bird-cage.** 1980



Фото: А. Мельков

**Следы цивилизации.** 1981 г.  
В. 80, шамот, эм., гл., глянец-гольд  
Исп. — ҚДПИ. ГМК «Кусково»  
Lev Solodkov. **Traces of civilization.** 1981



Фото: Е. Герман

**Люди и предметы.** 1980 г.  
В. 70, 40, 42; шамот, ангобы, гл., металл, стекло  
Исп. — ҚДПИ. ГМК «Кусково»  
Vladimir Tsivin. **Men and objects.** 1980

# Василий Цыганков



Фото: М.К. 1981 г.

**Опыты.** 1981 г.  
В. ~ 20, глина, гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — КДПИ. Собрание Н. Савиновой  
Vasily Tsygankov. **Experiments.** 1981



Фото: М.К. 1981 г.

Председатель  
Куратор собрания  
"Труды искусства"

Задание.

Группа керамики в  
составе 16-ти художников  
и мастеров (в том числе  
и мастеров в области  
традиционной керамики  
и керамики в области  
рабочей керамики)  
и представить все изделия  
"Труды искусства" с 19 марта  
1980 года по 1 апреля

Он имеет  
керамику  
Трудов

8.7.81.

Через несколько дней после открытия шестой выставки замечательный художник Борис Александрович Смирнов, доброжелательно, по-родственному наблюдавший за опусами «ОК», преподнёс группе оду «Одной композиции № 6» (см. стр. 167).

Только спустя четверть века я понял, что Борис Александрович с удовольствием бы принял предложение участвовать в выставках «ОК». Пиетет, который мы испытывали к его личности, не допускал мысли тогда пригласить его в команду.

19 апреля состоялось обсуждение выставки, которое вёл Б.А. Смирнов. Не желая подавлять своим авторитетом, говорил мало. Обсуждение было довольно бурным и острым. В выступлениях преобладало эмоциональное восприятие произведений и всей коллекции в целом, сравнение с прошлыми экспозициями; затрагивались проблемы эксперимента и единства творческих позиций. Произносились и критические, и лестные слова. Однако, как и при всех обсуждениях, причины и процессы трансформации искусства керамики глубоко не анализировались.

М.К.



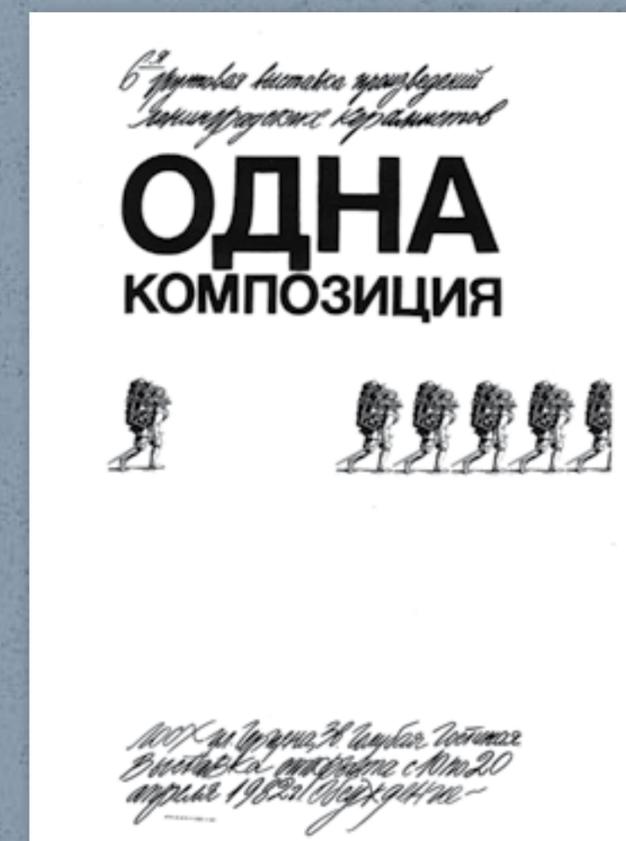
Фото: М.К. 1982 г.

## ШЕСТАЯ ВЫСТАВКА

10 – 20 апреля

1982 г.

Sixth exhibition. April 10<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup>, 1982



М. Копылков. **Плакат.** 1982 г.

630 × 465 мм, шелкография. Тираж 300 экз. КГИ

М. Копылков. **Poster.** 1982



Фот.: М.К. 1982 г.

**Рыцарь бедный.** 1982 г.  
80 × 65 × 10 (размер щита). Гончар А. Соколов  
Шамот, эм., гл. череп кабана, перо страуса  
Исп. — ҚДПИ и ЛВХПУ. Собрание М.К.  
Vladimir Vasilkovsky. **The Indigent Knight.** 1982

# Владимир Гориславцев

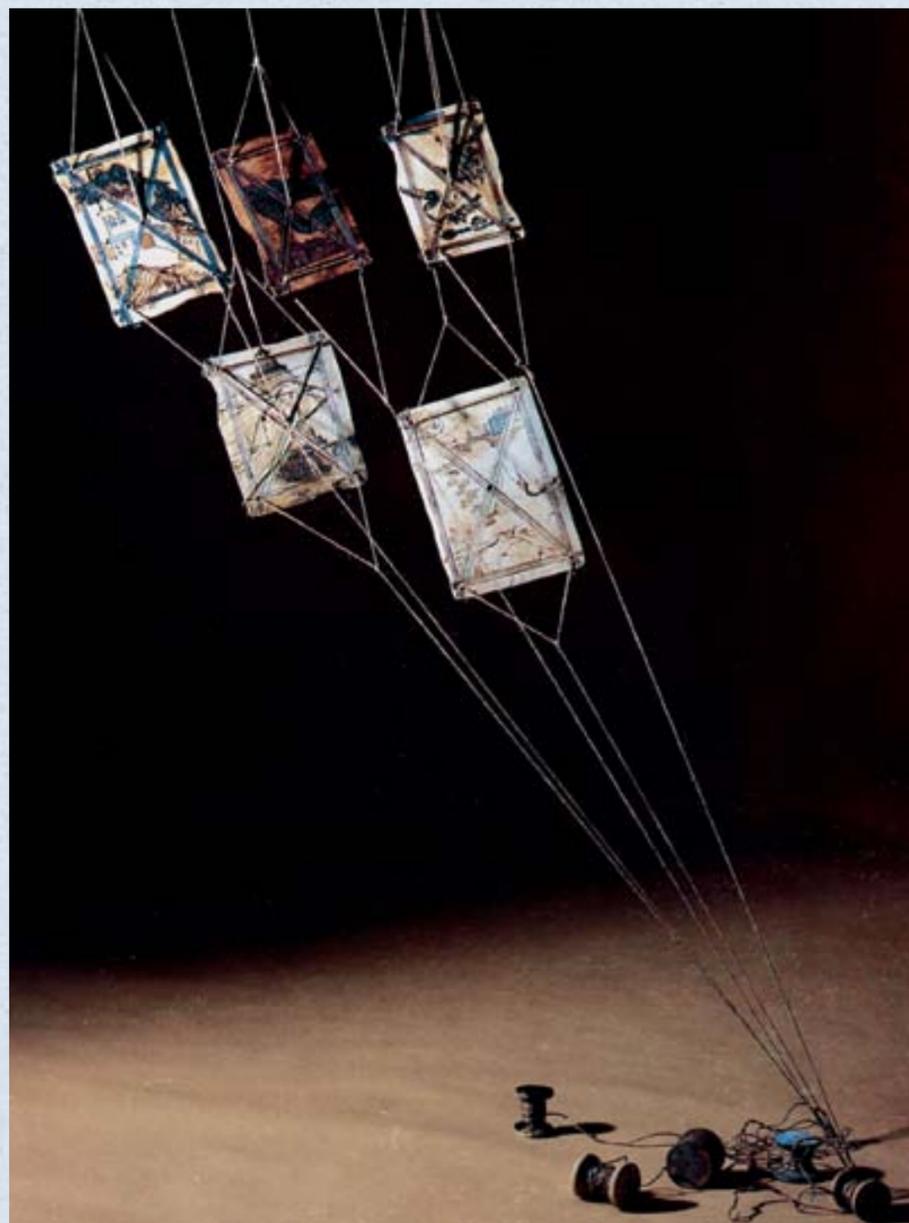


Фото: Е. Герман

**Мои воспоминания.** 1982 г.  
53 × 39 (большой пласт), шамот, фарфор, соли, подгл. кр., гл.  
Исп. — Дзинтари-Кисала. Коллекция ВМДПНИ  
Vladimir Gorislavtsev. **My reminiscences.** 1982

# Анатолий Громов

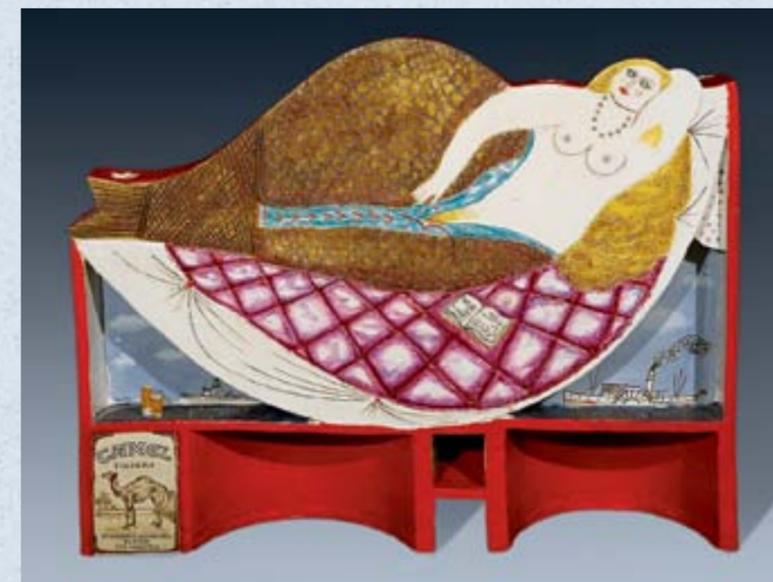


Фото: Е. Герман

**Катя.** 1982 г.  
В. 75, шамот, эм., гл., подгл. кр.  
Исп. — КДПИ. ГМК «Кусково»  
Anatoly Gromov. **Katya.** 1982



Фото: Е. Герман

**Квинтет.** 1982 г.  
В. 35, шамот, гл. Исп. — КДПИ  
Коллекция ВМДПНИ  
Alexander Guschin. **Quintet.** 1982



Фото: М.К. 1982 г.

**Синие птицы.** 1982 г.  
В. 35, шамот, гл. Исп. — КДПИ  
Коллекция ВМДПНИ  
Nina Guschina. **Blue Birds.** 1982

# Александр Задорин



Фото: В. Нестеров, 2006 г.



Фото: М.К. 1982 г.

**Всадник.** 1982 г.  
В. 190, шамот, соли, гл., шнур, дерево  
Гончар В. Поляков  
Исп. КДПИ. Собрание Е. Омниной  
Alexander Zadorin. **Horseman.** 1982

# Михаил Копылков



Фото: Ф. Кузюков



Фото: М.К. 1982 г.

**Мария.** 1981 г.  
В. 142, шамот, соли, гл.  
Исп. — КДПИ  
Частное собрание, Италия  
Michael Kopylkov. **Maria.** 1981



Фото: М.К. 1982 г.

**Ах вы, черти полосатые!** (памяти гончара А. Дзули) 1982 г.  
Гончары — А. Соколов, В. Поляков  
В. 150, шамот, соли, эм., гл. Исп. — ҚДПИ  
Собственность художника  
Gennady Kornilov. **Hell's bells...** (In memory of the potter A. Dzhulya) 1982



Фото: И. Кочнев

**Бип.** 1982 г.  
В. 69, шамот, ангоб, подгл. кр., гл.  
Исп. — ЛВХПУ. Елагин. ДМ  
Nina Kochneva. **Вір.** 1982



**Фотопортреты.** 1982 г.  
~ 100 × 130 × 5, шамот, эм., гл. Исп. — КДПИ  
Местонахождение не установлено  
Olga Nekrasova-Karateeva. **Cabinet cards.** 1982



реверс

аверс

Фото: В. Горькавинцев. 1982 г.

**Старый шкаф.** 1982 г.  
В. 65, шамот, ангоб, соли, гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Череповецкое музейное объединение  
Natalia Rotanova. **Old cupboard.** 1982



Фото: М.К. 1982 г.

**Встреча.** 1982 г.  
В. 60, глина, подгл. кр., гл. Гончар В. Поляков  
Исп. — ҚДПИ. Утрачено  
Yelena Rudina. **Encounter.** 1982



Фото: Р. Веже.с. 2008 г.



Фото: М.К. 1982 г.

**Тревога.** 1981 г.  
В. 60, шамот, фарфор, соли, гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Собственность художника  
Natalia Savinova. **Alarm.** 1981



Фото: М.К. 1982 г.

**После высокого огня.** 1982 г.

В. 35, спецмасса, гл.

Исп. — Ленинградский фарфоровый завод электрокерамики

Собственность художника

Lev Solodkov. **After a high-temperature firing.** 1982



Фото: Е. Герман



Фото: М.К. 1982 г.

**Диалоги.** 1981 г.

В. 45, шамот, ангоб, эм., гл.

Исп. — КДПИ

ГМЗ «Царицыно»

Vladimir Tsivin. **Dialogues.** 1981

# Василий Цыганков



Фото: М.К. 1982 г.

## Мой арсенал. 1982 г.

В. ~ 50, шамот, окись, эм., гл. Гончар А. Соколов

Исп. — КДПИ

ГМИ СПб

Vasily Tsygankov. **My arsenal.** 1982

## Б. А. СМИРНОВ ОДА «ОДНОЙ КОМПОЗИЦИИ № 6»

Сегодня на выставке керамики очередной  
Такой же взрывчатый покой.  
В ней тот же строй, но смысл в нём иной.  
Он к выстрелу готов,  
Что и показал Василий Цыганков.

Свои гражданские позиции он к миру обратил,  
Он глиняные сделал пушки из горшков  
С потенцией большой и видной всем  
Стать черепками.  
Руками сделал пушки он  
И поставил на лафеты.  
Вот это выстрел  
Разъярённой крынки доброй  
Для молока из ДНК, а не нейтрона.

Лес, ведь, мать всему живому,  
Хотя он-он, а не она.  
А как близко понятие материнства  
И как мысль велика  
У Миши Копылкова здесь  
В вариации на тему ту же  
Женщина-мать,  
Она уже, как дерево, произрастающее  
Снаружи и внутри.

Художник Корнилов Гена сделал чёрта  
Интересного, как шутка острая народная,  
И как керамист, во всём,  
Он чёрта развенчал и обыграл,  
Сделав его талантливо из глины из горшков.  
Прямо как у Гоголя — сущность чёрта.  
Яркий образ чертовского беспорядка.

А невдалеке  
И под защитой пушек Цыганкова,  
С их сторон обеих  
Гушиных четы талантливой:  
Куры красавицы царицами из сказки на рассвете  
И петухов квинтет, красавцев тоже,  
Но из другой ДИ-породы новой.

И тут же в диалоге  
Античными словами крепкими  
И, как всегда, красиво и остроумно  
Высказался Владимир Цивин.

Ну и совсем по складу мысли наоборот,  
Хотя и не менее талантливо и остроумно,  
В этрусской позе на диване  
Катя Громова лежит.  
Его творенье любого развеселит.  
А как полезно людям это!

И в скульптуре собака — лучший человека друг.  
Да ещё в таком твореньи Елены Рудиной красивом,  
Помощником она-собака в таких трудных  
Встречах является и лается всегда.

А фотолепки Оли Некрасовой-К. одновременно  
Очень хороши, но, к сожалению,  
Времени для проявления их зрителем  
В позитиве красоты  
Одной недели уже очень мало.

Солодкова же талант  
От высоты огня стал ещё крепче.  
И в замыслах своих духовных  
Он в небесах уже,  
А потому понятно, что в пути  
Оказались несколько надорваны они.

Нет, не старый шкаф Наташи Ротановой,  
Он постареть не может,  
Он близок человеку, и сегодня и всегда  
И за одним они столом.

Да! И рядом с задумчивой Наташей  
Савиновой, любимой всеми  
Под луной  
В тени  
И всё в шамоте-керамике одухотворённой.

А во главе их всех Владимир Васильковский —  
Рыцарь с перьями и забралом полуоткрытым.  
Но бесстрашен он  
В защите от упрёков совсем не страшных  
Зрителей и искусствоведов наших.

Я в стих ударился друзья,  
Но в том ведь не моя вина:  
Искусства сила поэтического  
К тому принудила меня.

1982 год



Фото: Е. Линова и В. Перлин. 1983 г.

Слева направо стоят: Г. Корнилов, В. Гориславцев, В. Васильковский, В. Цивин, Н. Савинова, А. Задорин, Л. Солодков, Н. Кочнева, Е. Рудина, В. Цыганков, А. Громов, М. Копылков; сидят: Миша Линов, Н. Гущина, Н. Ротанова, А. Гушин, О. Некрасова-Каратеева



Седьмая выставка проходила с 1 по 11 апреля 1983 года. Первый и единственный раз экспозиция была тематической. На собрании группы за год до открытия выставки большинством была принята тема «Автопортрет», предложенная А. Задориным.

Нам давно хотелось иметь собственное экспозиционное оборудование. По моей просьбе дизайнеры А. Абрамович и Е. Желудев сделали проект элегантной модульной системы подиумов. К сожалению, не было финансовых возможностей реализовать этот проект. Однако мы смогли соорудить новую систему направленной подсветки. Конструкция, изготовленная макетчиками комбината ДПИ по моему чертежу, представляла собой трёхсекционную раму (общ. пл. = 33 м<sup>2</sup>), собранную из алюминиевого профиля и обтянутую синей сатиновой тканью; к нижним профилям рамы крепились светильники. Конструкция была сборно-разборной, а ткань привязывалась к раме лямками.

Три полотна (по 11 м<sup>2</sup>) с лямками по периметру сшила Н.С. Кочнева, кажется, за три дня. Нина Степановна удивила и своей керамической композицией, в которой её автопортрет был частью хоровода фигурных сосудов-портретов участников «ОК». После закрытия выставки художники получили от неё в дар свои портреты.

С каждым годом увеличивались группы приезжающих гостей: друзей, коллег и искусствоведов из Латвии, Эстонии, Литвы, из Москвы, Киева, Львова и других городов страны. Их приезд воодушевлял нас и был немалой поддержкой в 10-летнем керамическом походе. Выставки превратились в неформальные семинары искусства керамики.

**М.К.**

## СЕДЬМАЯ ВЫСТАВКА

1 – 11 апреля

1983 г.

Seventh exhibition. April 1<sup>st</sup> – 11<sup>th</sup>, 1983



М. Копылков, В. Цыганков. **Плакат.** 1983 г.

616 × 470 мм, шелкография. Тираж 300 экз. КГИ

М. Kopylkov, V. Tsygankov. **Poster.** 1983



Фото: А. Хейфец

Фрагмент: автопортрет  
Fragment: Self-portrait



**Капитанская дочка.** 1983 г.  
52 × 64 (каждый пласт), гончар А. Соколов  
Исп. — ЛВХПУ и КДПИ  
Всероссийский музей А.С. Пушкина  
Vladimir Vasilkovsky. **The Captain's Daughter.** 1983



Фото: Е. Герман

**Осколки.** 1983 г.  
24 × 36 × 30, 14 × 49 × 42; шамот, фаянс, соли, подгл. кр., гл.  
Исп. — ҚДПИ и Будянский фаянсовый завод  
Собственность художника  
Vladimir Gorislavtsev. **Fragments.** 1983



**Приснилось мне.** 1983 г.  
В. 54, шамот, эм., соли, подгл. кр., гл.  
Гончар В. Поляков. Исп. — ҚДПИ. ГРМ  
Anatoly Gromov. **Once I had a dream.** 1983

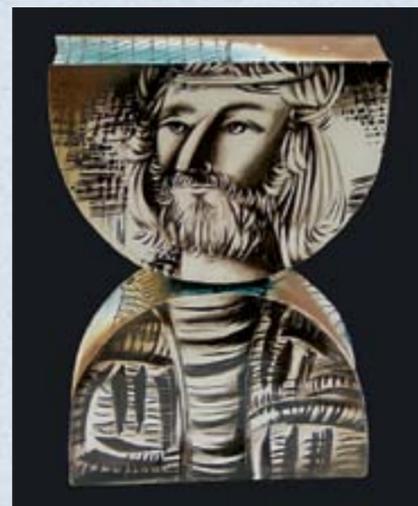


Фото: В. Гориславцев. 1983 г.

Фото: О. Ашишко

**Моя мастерская.** 1983 г.  
Шамот, эм., соли, подгл. кр., гл.  
Исп. — КДПИ. Автопортрет (фрагмент) — собрание Н. Гуциной  
Alexander Gushin. **My studio.** 1983



Фото: В. Гориславцев. 1983 г.

**Автопортрет (Нежный листок).** 1983 г.  
В. 55, шамот, ангобы, гл. Исп. — КДПИ  
Местонахождение не установлено  
Nina Guschina. **Self-portrait (Tender leaf).** 1983



Фото: В. Нестеров. 2007 г.



Фото: В. Гориславцев. 1983 г.

**Автопортрет.** 1983 г.  
В. 205, шамот, соли, окись, гл., дерево  
Исп. — КДПИ. Елагин. ДМ  
Alexander Zadorin. **Self-portrait.** 1983

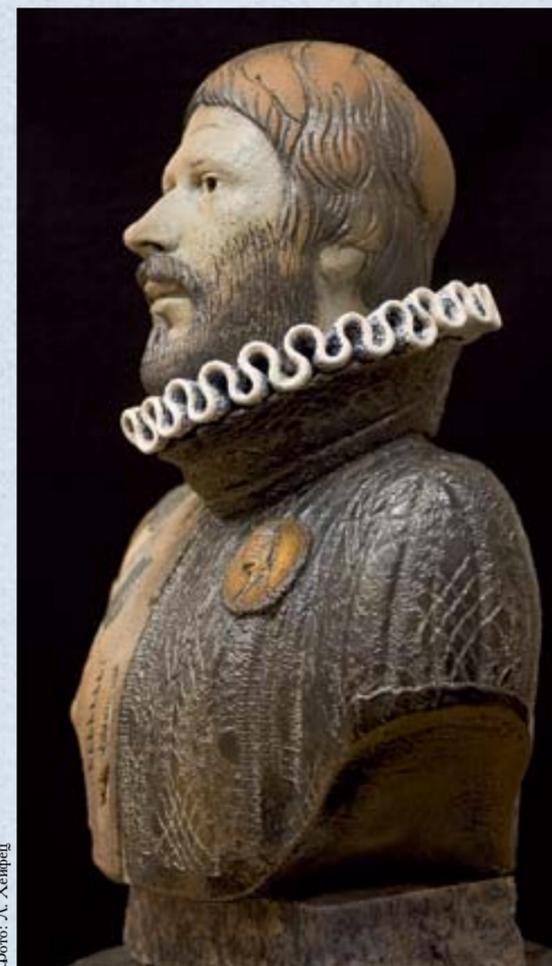


Фото: А. Хейфец



**Автопортрет.** 1983 г.  
В. 65, шамот, соли, эм., гл. Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Michael Kopylov. **Self-portrait.** 1983

# Геннадий Корнилов



Фото: М.К. 1983 г.

**Я сегодня дежурный.** 1983 г.  
В. 70, шамот, эм., соли, гл., глянец-гольд  
Исп. — КДПИ. Собственность художника  
Gennady Kornilov. **I am on duty today.** 1983

# Нина Кочнева



Фото: М.К. 1983 г.



Фото: В. Гориславцев, 1983 г.

**Одна композиция.** 1983 г.  
В. 40 (автопортрет), шамот, ангоб, эм.  
Исп. — ЛВХПУ. Собрания художников «ОК» или их наследников  
Nina Kochneva. **Members of One composition.** 1983

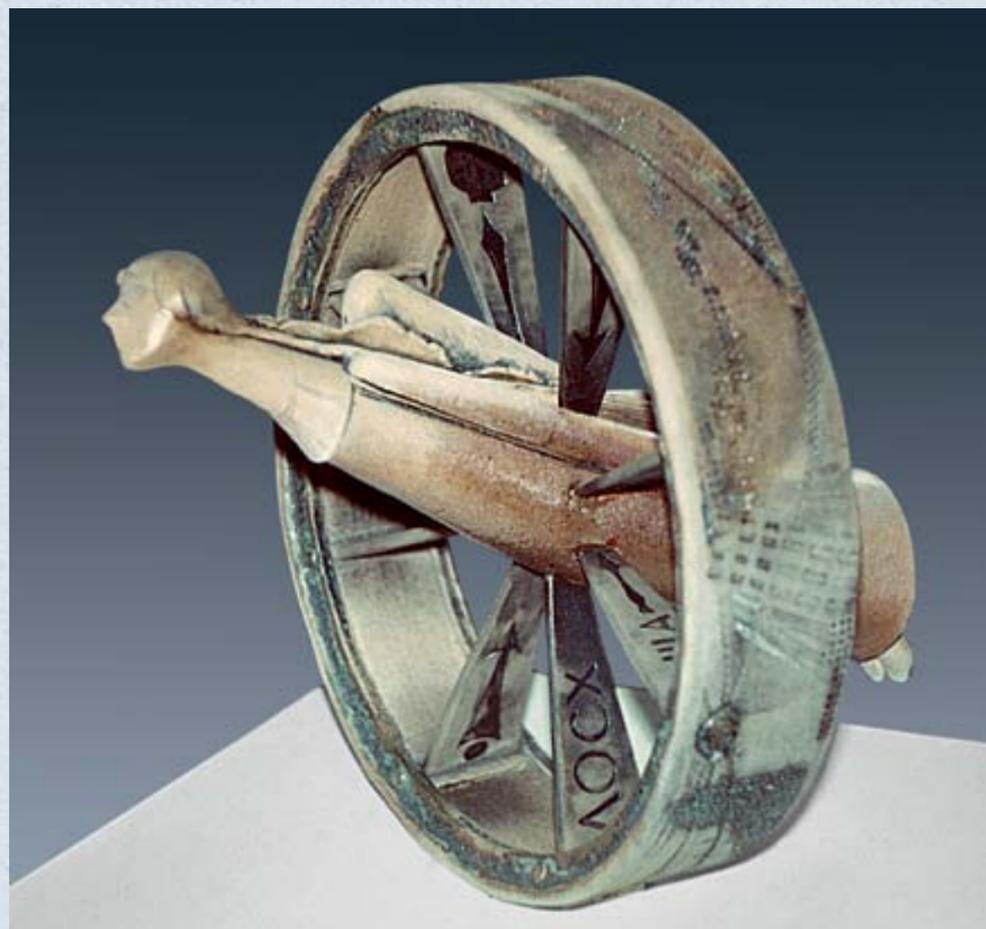


Фото: М.К. 1983 г.

**Автопортрет.** 1983 г.  
В. 52, шамот, эм., гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — ҚДПИ. Елагин. ДМ  
Olga Nekrasova-Karatayeva. **Self-portrait.** 1983



Фото: Е. Герман



**Автопортрет.** 1983 г.  
В. 55, шамот, ангобы, соли, эм., подгл. кр., гл.  
Исп. — ҚДПИ. ГМЗ «Царицыно»  
Natalia Rotanova. **Self-portrait.** 1983



Фото: М.К. 1983 г.

**Автопортрет.** 1983 г.  
В. 80, глина, эм., подгл. кр., гл.  
Гончар В. Поляков. Исп. — КДПИ  
Утрачено  
Yelena Rudina. **Self-portrait.** 1983



Фото: М.К. 1983 г.



**Хорошее лето в Казантипе.** 1982 г.  
В. 28, шамот, пигменты, эм., над/подгл. кр., гл.  
Гончар А. Соколов. Исп. — КДПИ  
ГРМ  
Natalia Savinova. **Nice summer in Kazantyp.** 1982



Фото: Ф. Лурия, 1983 г.

**Автопортрет («познаешь мир — познаешь себя» и «познаешь себя — познаешь мир»).** 1983 г.  
90 × 75 (один предмет), спецмасса, эм., подгл. кр., гл.  
Исп. — завод электрокерамики «Пролетарий» и КДПИ  
Предмет слева — собственность художника; предмет справа — утрачен  
Lev Solodkov. **Self-portrait** (“Cognizing the world, you come to know thyself” and “Cognizing thyself, you come to know the world”). 1983



Фото: Е. Герман

**Семья.** 1983 г.  
В. 25, 65, 80, 70, 50, 55, 48;  
шамот, ангобы, соли, гл.  
Исп. — КДПИ  
Коллекция ВМДПИ  
Vladimir Tsivin. **Family.** 1983

# Василий Цыганков



Фото: В. Гориславцев. 1983 г.

**Мои розы.** 1983 г.  
В. ~ 65, шамот, окись, гл.  
Исп. — КДПИ  
Местонахождение не установлено  
Vasily Tsygankov. **My roses.** 1983



Фотохроника открытия и обсуждения седьмой выставки.  
Фото: Ф. Лурье. 1983 г.



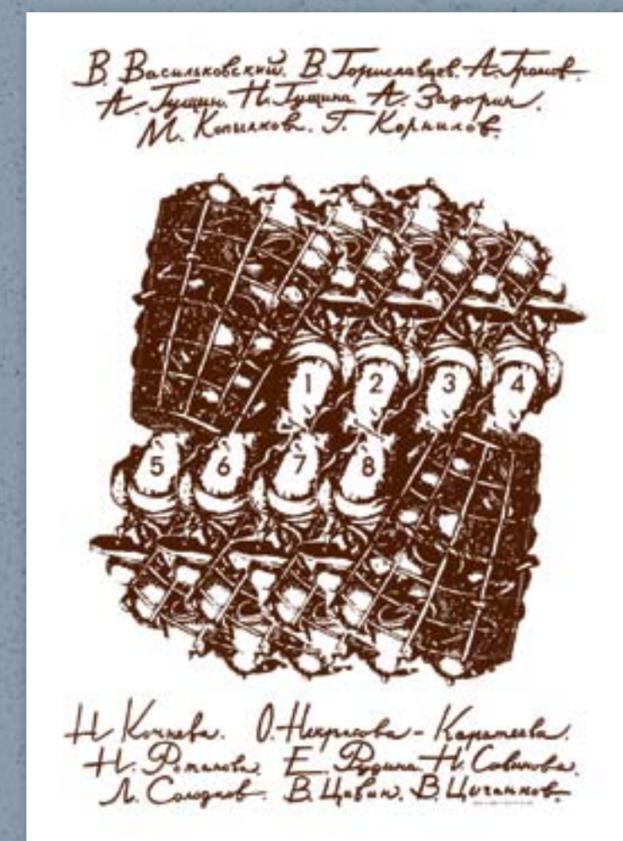
Фотос. М.К. 1984 г.

# ВОСЬМАЯ ВЫСТАВКА

14 – 28 марта

1984 г.

Eighth exhibition. March 14<sup>th</sup> – 28<sup>th</sup>, 1984



А. Громов. *Плакат*. 1984 г.

625 × 460 мм, шелкография, тираж 300 экз. КГИ

А. Громов. *Poster*. 1984



**Женщина купается в реке. 1984 г.**

Д. 93, шамот, эм., гл. Гончар А. Соколов

Исп. — ЛВХПУ, КДПИ

Собрание М.К.

Vladimir Vasilkovsky. **A woman bathing in the river. 1984**

Фото: Л. Хейфец



Фото: Е. Герман

**Знакомые окна.** 1983 г.  
В. ~ 78, шамот, фарфор, соли, эм.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала-Болдерай  
ВМДПНИ  
Vladimir Gorislavtsev. **Familiar windows.** 1983



Фото: М.К. 1984 г.



Фото: А. Громов

**Звезды над Нилом.** 1984 г.  
50×50×3, шамот, эм., подгл. кр., гл., глянец-гольд  
Исп. — КДПИ  
Частное собрание. США  
Anatoly Gromov. **Stars over Nile.** 1984



Фото: М.К. 1984 г.

**Прибой.** 1984 г.  
В. ~ 180, шамот, ангобы, гл., дерево  
Исп. — Дзинтари-Болдерай  
Утрачено  
Alexander Guschin. **Surf.** 1984



Фото: В. Гориславцев. 1984 г.

**Весенняя графика.** 1984 г.  
В. ~ 20, шамот, ангоб, соли, гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Собственность художника  
Nina Guschina. **Spring scripts.** 1984



Фото: В. Гориславцев, 1984 г.

**Человек, конь, птица.** 1984 г.  
В. ~ 220, шамот, эм., гл. Исп. — КДПИ  
Местонахождение не установлено  
Alexander Zadorin. **A Man, a Horse, a Bird.** 1984



Фото: М.К. 1984 г.



Фото: А. Хейфец, 2008 г.

**Кашпо.** 1982 г.  
160 × 42 × 40, шамот, эм., гл., глянец-гольд  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Средняя часть утрачена. Собственность художника  
Michael Kopylov. **Cache-pots.** 1982



Фото: М.К. 1984 г.

**Акванавт.** 1984 г.  
В. ~ 60, шамот, соли, эм., гл., дерево, металл  
Исп. — ҚДПИ. Гончар А. Соколов  
Собственность художника  
Gennady Kornilov. **Oceanaut.** 1984



Фото: И. Кочнев



Фото: М.К. 1984 г.

**Сундучок.** 1984 г.  
В. 28, шамот, эм., гл., глянец-гольд, стекло  
Исп. — ЛВХПУ  
Собрание И. Кочнева  
Nina Kochneva. **Coffret.** 1984



Фото: М.К. 1984 г.

**Павильон.** 1984 г.  
В. ~ 50, шамот, эм. Гончар А. Соколов  
Исп. — КДПИ. Местонахождение не установлено  
Olga Nekrasova-Karateeva. **Pavilion.** 1984



Фото: М.К. 1984 г.

**Белая ночь.** 1984 г.  
В. 42, глина, ангобы, соли, подгл. кр., гл., зеркало  
гончар А. Соколов. Исп. — КДПИ  
ГРМ  
Natalia Rotanova. **White night.** 1984

# Елена Рудина



Фото: К. Копылов. 2009 г.



Фото: М.К. 1984 г.

**Голубые сны.** 1984 г.  
В. ~ 25, глина, эм., соли, гл.  
Гончар В. Поляков. Исп. — КДПИ  
1, 2, 3 — собственность художника  
4 — утрачено  
Yelena Rudina. **Blue dreams.** 1984

1 2

4 3

# Наталья Савинова



Фото: М.К. 1984 г.

**Лето.** 1983 г.  
В. 40, глина, эм., подгл. кр., гл., стекло  
Гончар А. Соколов. Исп. — КДПИ  
Коллекция ВМДПИ  
Natalia Savinova. **Summer.** 1983



Фото: М.К. 1984 г.

**Зимний сад.** 1984 г. 4 предмета  
В. ~ 70, спецмасса, гл., глянец-гольд  
Исп. — завод электрокерамики «Пролетарий» и КДПИ  
ГМК «Кусково»  
Lev Solodkov. **Winter garden.** 1984

**Пугало.** 1983 г.  
В. 110, шамот, ангоб, соли, дерево  
Исп. — Дзинтари-Болдерай  
ВМДПНИ  
Vladimir Tsivin. **Scarecrow.** 1983

# Василий Цыганков



Фото: М.К. 1984 г.

**Не-разлей-вода.** 1984 г.

В. ~ 80, шамот, окись, эм., гл. Гончар А. Соколов. Исп. — КДПИ

Собрание Н. Савиновой

Vasily Tsygankov. **They go together like salt and pepper.** 1984

Обсуждение восьмой выставки состоялось 23 марта в кинозале ЛОСХ.

О. Некрасова-Каратеева выступила первой, с общим обзором деятельности группы, и вела обсуждение. Оно, как всегда, было многоядным, эмоциональным и неконструктивным.

Вот тезисы выступлений:

Н. Василевская — излагает восприятие отдельных работ.

И. Муравьёва — «любить всю группу и не делить места».

С. Мальян — «должен быть принцип содружества группы».

Г. Быков — «кризис материала».

К. Петрушина — «текстильщики завидуют» и «что дальше?».

М. Изотова — выражает беспокойство за судьбу феномена «ОК».

Л. Полякова — отстаивает право художников «на грусть».

Силантьева-Мальян — читает свои стихи о керамике.

А. Громов — о концептуальном разрыве между ДПИ и станковыми искусствами, «ДПИ находится на передовых позициях благодаря контакту с архитектурой».

С. Кавецкая — «произведение должно состояться» — о мастерстве ленинградских керамистов.

Б. Мигаль — «возрождение в самом материале».

М. Копылков — «в способности керамики к пластическому единству с другими материалами — надежда найти в ней модель синтеза искусств и признаки нового стиля».

Н. Кочнева — отмечает «развитие чувства материала».

К. Петров-Полярный — пожелание доброго пути «ОК».

Н. Селезнёв — «мало информации о творчестве художников-керамистов».

В. Игнатъева — «что хотите сказать? для чего это?».

В. Цивин — «керамика пытается объединить этические и эстетические проблемы», «необходимо видеть всю панораму современной керамики», «нет анализа индивидуального творчества конкретных художников».

Обсуждения, прямо или косвенно вводящие иерархию предпочтений и талантов, усиливают тенденцию разобщения группы.

12 марта в Москве прошло обсуждение выставки «Московская керамика — II», на котором обострились противоречия в тенденциях и оценках московской и ленинградской керамики. Позиция некоторых московских керамистов через дружественных им критиков выразилась в приписывании ленинградским и прибалтийским керамистам стремления «угодить западным жюри и фетишизации материала». Этим они объясняли успехи творческих соперников на международных выставках.

**М.К.**



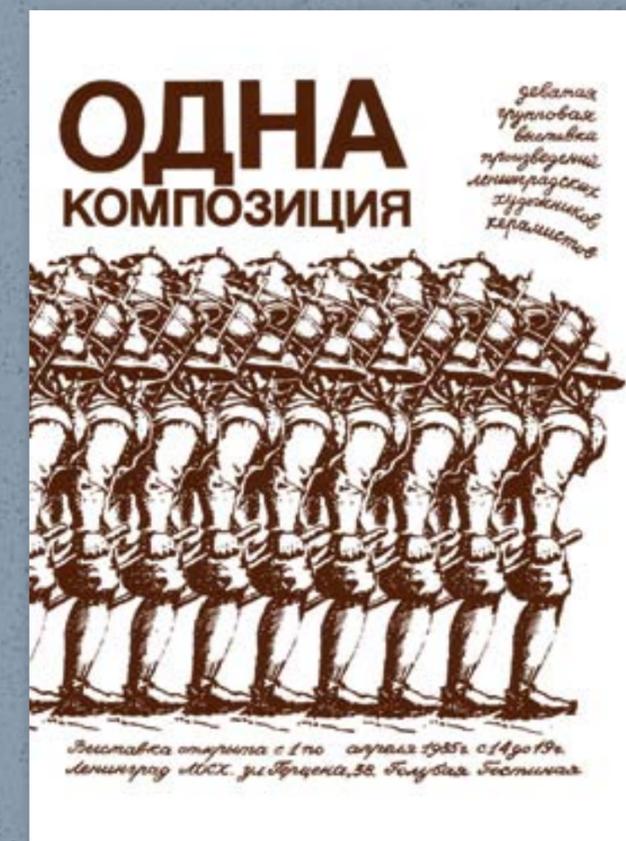
Фото: М.К. 1985 г.

# ДЕВЯТАЯ ВЫСТАВКА

1 – 13 апреля

1985 г.

Ninth exhibition, April 1<sup>st</sup> – 13<sup>th</sup>, 1985



М. Копылков, В. Цыганков. *Плакат*. 1985 г.

620 × 460 мм, шелкография, тираж 300 экз. КГИ

М. Копылков, В. Тсыганков. *Poster*. 1985



Фото: А. Хейфец

**Африка.** 1970-е гг.  
В. 27, глина, металл, стекло, перо. Исп. — ЛВХПУ  
Гончар А. Соколов. Собрание М.К.  
Vladimir Vasilkovsky. **Africa.** 1970s



Фото: Е. Герман

**Полнолуние.** 1982 г.  
Д. 30, фаянс, соли, подгл. кр., гл.  
Тиражная форма Будянского завода  
Исп. — Будянский фаянсовый завод  
ГМК «Кусково»  
Vladimir Gorislavtsev. **Full moon.** 1982

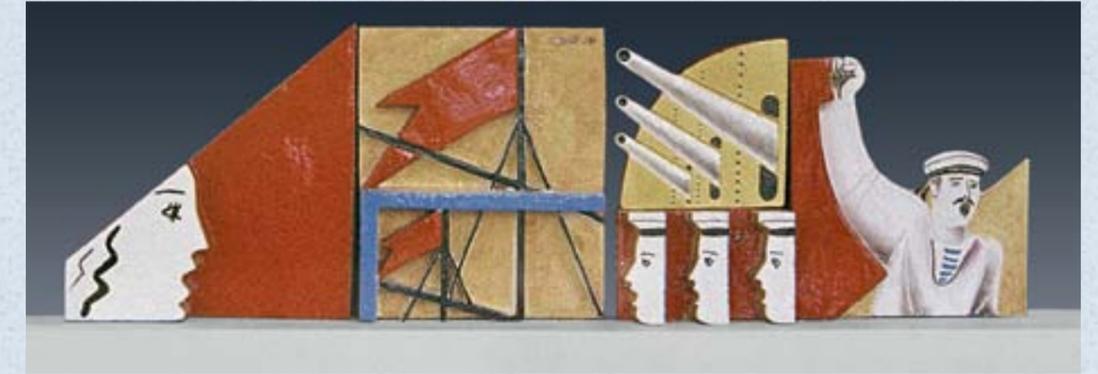


Фото: М.К. 1985 г.

**Кинематограф.** 1985 г.  
В. 60, шамот, эм., подгл. кр., гл.  
Исп. — КДПИ  
Местонахождение не установлено  
Anatoly Gromov. **Cinematograph.** 1985

# Александр Гуцин



Фото: Е. Герман

**Купальщицы.** 1985 г.  
В. 122, шамот, эм., подгл. кр., гл. Исп. — КДПИ  
ГМЗ «Царицыно»  
Alexander Guschin. **Bathers.** 1985

# Нина Гущина



Фото: М. К.



**Этот удивительный мир.** 1985 г.  
В. 75, шамот, ангоб, гл. Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Nina Guschina. **It's a wonderful world.** 1985



Фото: М.К. 1985 г.

**Путник.** 1985 г.  
В. 120, 30; шамот, окись, гл. Исп. — КДПИ  
ГТГ  
Alexander Zadorin. **Wanderer.** 1985



Фото: А. Хейфец

**Красная шляпа.** 1985 г.  
20 × 57 × 50, шамот, соли, гл.  
Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Michael Kopylov. **Red hat.** 1985



Фото: М.К. 1985 г.

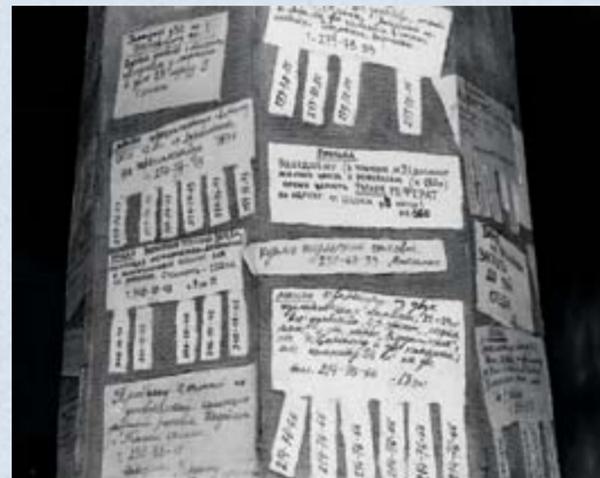


Фото: В. Болотова

**Остановка.** 1985 г.  
305 × 120 × 45, шамот, эм., соли, гл., металл  
Исп. — ҚДПИ  
ГРМ  
Gennady Kornilov. **Stop.** 1985



Фото: И. Кочнева. 2009 г.

**Шлем князя.** 1985 г.  
В. 78, шамот, эм., гл., металл  
Исп. — ЛВХПУ. Елагин. ДМ  
Nina Kochneva. **A feudal lord's helmet.** 1985



Фото: М.К. 1985 г.



Фото: В. Нестеров

**Вариации.** 1985 г.  
Гончар А. Соколов  
В. 30, глина, эм., подгл. кр., гл. Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Olga Nekrasova-Karateeva. **Variations.** 1985



Фото: М.К. 1985 г.



**Старый мотив.** 1985 г.  
В. 26, шамот, ангоб, соли, гл.  
Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Коллекция Череповецкого музейного объединения  
Natalia Rotanova. **Old motive.** 1985



Фото: М.К. 1985 г.

**Мишень.** 1985 г.  
Глина, эм., гл. Исп. — КДПИ  
Утрачено  
Yelena Rudina. **Shooting mark.** 1985



Фото: М.К. 1985 г.



**Средняя Азия.** 1984 г.  
В. ~ 50, шамот, соли, эм., подгл. кр., гл.  
Исп. — Ленинградский опытный фарфоровый завод. ВМДПНИ  
Natalia Savinova. **Central Asia.** 1984



Фото: М.К. 1985 г.

**Сад.** 1985 г.  
В. 45, спецмасса, гл., глянец-гольд.  
Исп. — завод электрокерамики «Пролетарий» и КДПИ  
Собственность художника  
Lev Solodkov. **Garden.** 1985



Фото: В. Нестеров

**Диана и Афродита.** 1985 г.  
В. 61, шамот, гл. Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Vladimir Tsivin. **Diana and Aphrodite.** 1985

# Василий Цыганков



Фото 1985 г.

**Цыганковина.** 1985 г.

Д. 50, шамот, окись, металл, зеркало

Исп. — КДПИ

Местонахождение не установлено

Vasily Tsygankov. **Tsygankovism.** 1985

Девятая выставка состоялась с 1 по 13 апреля 1985 года.

При монтаже экспозиции стала явной разобщённость группы. Общее дело превратилось в рутину для озабоченных только размещением своего произведения. Обсуждение 12 апреля в кинозале ЛОСХ собрало около 200 человек. Оно было, как обычно, неконструктивным, напряжённым и оставило впечатление своей ненужности.

Вот тезисы выступлений:

А. Боровский — прочитал эпиграммы на участников «ОК».

Г. Сотников — серьёзно готовился к обсуждению, но ушёл от конкретики выставки, эрудированно и тонко говорил о сущности искусства.

М. Изотова — отметила «застойные признаки», особенно выделила композиции А. Гущина и Г. Корнилова.

В. Козлов — прочитал реферат (?) своей дипломной искусствоведческой работы об «ОК».

А. Симуни — отметил развитие нового направления в керамике и призвал художников применить творческие возможности для сохранения памятников культуры.

П. Мартинсонс — отмечает большую усталость коллег: «Сколько же сараев можно наполнить керамикой?», «Нет реализации предложений и возможностей художников».

Л. Константинова — пыталась опровергнуть П. Мартинсонса, утверждая, что «СХ РСФСР закупает лучшие работы группы, представляет их на выставках в стране и за рубежом» и т. д.

Сидя в президиуме обсуждения, В. Цивин в ответ на эпиграммы А. Боровского сочинил остроумную и злую эпиграмму, которую прочитал позже, во время застолья.

Критик покинул собрание.



Последняя, десятая выставка группы представила 14 произведений.

За полгода до открытия выставки на собрании группы 23 сентября 1985 года я предложил завершить деятельность «ОК» — вовремя уйти со сцены. Я считал роль «ОК» исчерпанной, а продолжение по инерции — не актуальным и даже вредным. Мои друзья в принципе были со мной согласны, но предложили последней сделать десятую выставку. Отказываясь от участия в организации акции, имитирующей творческое содружество, я вышел из состава группы. В последней выставке не участвовал также А. Громов.

Десятилетие «ОК» посвятили свои статьи Д. Немчинова: «И мастерство и вдохновенье» (ленинградская газета «Смена», № 103, 4 мая 1986 г.) и М. Изотова: «Итоги “Одной композиции”» (журнал «ДИ СССР», № 12, 1986 г.).

**М.К.**

## ДЕСЯТАЯ ВЫСТАВКА

27 марта – 9 апреля

1986 г.

Tenth exhibition. March 27<sup>th</sup> – April 9<sup>th</sup>, 1986



В. Васильковский, В. Цыганков. *Плакат*. 1986 г.

635 × 410 мм, шелкография. Тираж 300 экз. КГИ

V. Vasilkovsky, V. Tsygankov. *Poster*. 1986



Фото: А. Хейфец

**Кузница Вулкана. 1986 г.**  
63 × 53 × 7 (один пласт), шамот, эм., гл., металл.  
Гончар А. Соколов. Исп. — ЛВХПУ и КДПИ  
Собрание М.К.  
Vladimir Vasilkovsky. **Vulcan's smithy.** 1986



Фото: Е. Герман

**Старое зеркало. Автопортрет.** 1986 г.  
 В. 94, шамот, соли, эм., гл. Исп. — КДПИ  
 Собственность художника  
 Vladimir Gorislavtsev. **Old mirror. Self-portrait.** 1986



Фото: М.К. 1986 г.

**Трио.** 1986 г.  
 В. 150, шамот, ангоб, эм., подгл. кр., гл.  
 Исп. — КДПИ. Частное собрание СПб  
 Alexander Guschin. **Trio.** 1986

# Нина Гущина



Фото: М.К. 1986 г.

**Рассвет.** 1985 г.  
В. ~ 40, шамот, соли, гл. Исп. — Дзинтари-Кипсала  
Коллекция СХ России  
Nina Guschina. **Dawn.** 1985

# Александр Задорин



Фото: Б. Смелов (?)

**Отдых.** 1986 г.  
В. 100, шамот, эм. Исп. — КДПИ  
ГМЗ «Царицыно»  
Alexander Zadorin. **Rest.** 1986



Фото: М.К. 1986 г.

**Силач Бамбула.** 1986 г.  
В. 90 (керамическая часть), шамот, соли, гл., металл, дерево  
Гончар А. Соколов. Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Gennady Kornilov. **Bambula the strong man.** 1986



Фото: М.К. 1986 г.

**Сафо.** 1986 г.  
В. 75, шамот, эм., гл., глянц-гольд  
Исп. — ЛВХПУ  
Коллекция СХ России  
Nina Kochneva. **Sappho.** 1986



Фото: М.К. 1986 г.

**Птицы.** 1986 г.  
Дл. ~ 50 (большая птица), шамот, гл., шнур  
Исп. — КДПИ. Местонахождение не установлено  
Olga Nekrasova-Karateeva. **Birds.** 1986



Фото: Н. Ротанова. 2008 г.

**Времена года.** 1986 г.  
46 × 46 × 7 (каждый пласт), шамот, ангоб, эм., подгл. кр., гл.  
Исп. — КДПИ. Елагин. ДМ  
Natalia Rotanova. **Four seasons.** 1986



Фото: М.К. 1986 г.

**Хор.** 1986 г.  
В. 45, шамот, эм., гл. Гончар В. Поляков  
Исп. — КДПИ. Музей истории СПб  
Yelena Rudina. **Chorus.** 1986



Фото: Р. Вежель. 2008 г.

**Время.** 1985 г.  
В. 58, шамот, фарфор, соли,  
эм., гл., надг. деколь  
Исп. — Ленинградский опытный фарфоровый завод  
Собственность художника  
Natalia Savinova. **Time.** 1985



Фото: В. Андреев

**Пейзажи Родины.** 1986 г.  
84×55 (один предмет). Исп. — завод электрокерамики «Пролетарий» и КДПИ  
1 — коллекция Тверской картинной галереи  
2, 3, 4 — Собственность художника  
Lev Solodkov. **Motherland landscapes.** 1986



Фото: В. Нестеров

**Влюблённые.** 1985 г.  
В. 90, шамот, фарфор, соли, окись, гл.  
Исп. — Дзинтари-Болдерай ГРМ  
Vladimir Tsvin. **Lovers.** 1985

# Василий Цыганков



Фото: М.К. 1986 г.

**Узы.** 1986 г.  
В. 38, шамот, гл. Гончар А. Соколов  
Исп. — КДПИ  
Собрание Н. Савиновой  
Vasily Tsygankov. **Ties.** 1986



Десять выставок «Одна композиция» обнаружили и утвердили несколько важных вещей, которые постепенно вошли в художественную практику и до сих пор актуальны.

Первое: уважительное отношение к экспонату и его автору. Пристальное внимание к единственной выставленной работе означало и внимание к её создателю, к человеческой «единице», намеренно выделенной в её особенностях. Это было настойчивое веяние времени — формирование точки отсчёта от себя, от личности, а не от общей безликой установки.

Второе: средствами искусства художники тактично стремились расширить границы дозволенного, и они же — границы познания, ибо время к тому подвело.

И третье: «Одну композицию» составили все выставленные работы, объединённые, при всех различиях, общим духом эксперимента. Эксперимент же состоял в том, чтобы снять с себя стандартную маску и открыть своё живое внутреннее лицо.

**М. Изотова**



Фото: А. Карацис



Фото: А. Карацис

М. Копылов. **Эпитафия**. 1987 г.  
80 × 45 × 45 (размеры в сборе), шамот, соли, эм., гл.  
Гончар А. Соколов. Исп. — КДПИ  
Собственность художника  
Michael Kopylov. **Epitaph**. 1987



Фото: К. Копылов

**Сувениры «ОК»**  
Модель В. Цивина по гравюре Ф. Хогенберга  
Глина, глазури. Тиражировались в КДПИ



Фото: Е. Липова. 1986 г.

Г. Корнилов, Н. Кочнева, В. Гориславцев, Н. Савинова, О. Некрасова-Каратеева, В. Цыганков,

Л. Солодков, Е. Рудина, А. Задорин, В. Васильковский, В. Цивин, Н. Ротанова, А. Гущин, Н. Гущина

# БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКОВ



Родился 16 июня 1921 года в Петрограде  
 1939–1941; 1945–1949 — Всероссийская академия художеств, архитектурный факультет  
 с 1947 — член Союза архитекторов СССР, РФ  
 1949–1960 — архитектор института Ленпроект; мастерские Е.А. Левинсона, Б.Н. Журавлёва и С.Б. Сперанского; после ухода из Ленпроекта и до конца жизни — архитектурное проектирование элементов городской среды Петербурга:  
 памятники, мемориальные доски, надгробия, фонари, композиции из керамики и металла  
 с конца 1950-х — первые работы в материале керамики  
 1955–1961 — внештатный преподаватель композиции на кафедрах тканей и керамики ЛВХПУ  
 с 1960 — участие в отечественных и зарубежных выставках и конкурсах  
 1961 — член СХ СССР, РФ  
 1961–1992 — внештатный художник ХФ РСФСР  
 1961–2000 — штатный преподаватель, профессор кафедры ХК и С ЛВХПУ. Творческая работа в мастерских кафедры  
 1962 — Золотая медаль Международной выставки керамики в Праге, Чехословакия  
 1966 — учёная степень кандидата архитектуры (диссертация «Малые формы архитектуры на городской магистрали»)  
 1983 — звание «Заслуженный художник РСФСР»  
 13 мая 2002 года скончался в Санкт-Петербурге

#### **Издания о жизни и творчестве**

А. Лансере. «Владимир Васильковский». Монография. Изд. «Художник России», СПб., 1992  
 М. Копылков. «Владимир Васильковский». Монография. Изд. «Аврора-дизайн», СПб., 2005  
 М. Копылков. «Образы 30-х и воспоминания о художнике». Изд. «Новая Нива», СПб., 2006

#### **Персональные выставки**

1975, 1987 — ЛОСХ РСФСР  
 1977 — СХ СССР, Москва  
 1984 — Чайный домик Летнего сада, Ленинград  
 1986 — ЛОСА РСФСР (совместно с Т.Н. Милорадович)  
 1989, 1994, 2002 — Всероссийский музей А.С. Пушкина  
 1990 — Петрозаводское отделение СХ РСФСР  
 1995 — Фонд культуры, СПб  
 1997, 2001 — МПИ СПб ГХПА  
 2006 — «Галерея дизайна» / Vulthaur, СПб

#### **Коллекции**

ГРМ, Всероссийский музей А.С. Пушкина, ГМИ СПб, МПИ СПГХПА,  
 Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, СПб,  
 ВМДПНИ, ГМК «Кусково», Калининградская областная картинная галерея,  
 Тюменская областная картинная галерея,  
 Музей керамики «Дворец Перабо», Лавено Момбелло, Италия,  
 Отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

## Васильковский Владимир Сергеевич

**Участник всех выставок «ОК»**

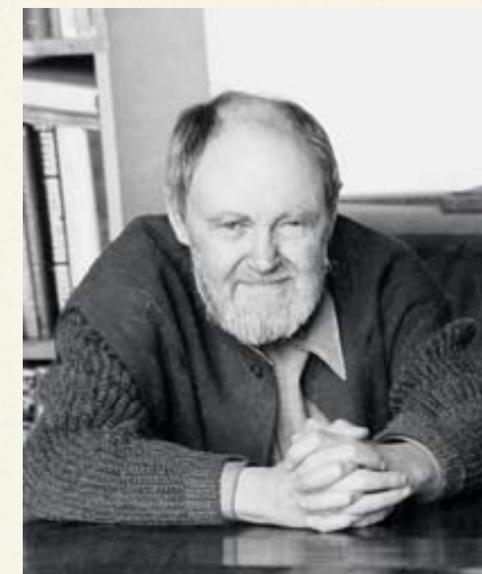


Фото: Ф. Кузюков

*Условием участия в выставках «Одна композиция» было: вещь должна быть не утилитарной, то есть в ней должна присутствовать мысль, идея. Сформированная так задача предопределила решения, над которыми мне всегда хотелось работать. Я, почти как правило, делаю вещи, где обязательно присутствуют какие-то парадоксальные или неожиданные мысли. Изображение человека играет первостепенную роль.*

*...Мои ученики многого достигли. Их доброе отношение ко мне — огромная радость. Их связывают единые творческие и идейные позиции. Независимость и самостоятельность. Смею думать, что я участвовал в формировании их творческого лица, может быть, и самой независимости.*

*Вероятно, более всего меня занимает тема непостоянства жизни. Поэтому меня привлекают мотивы с кажущейся несовместимостью, парадоксальностью элементов. По-моему, из этого возникает новое...*

*...Мне кажется, что керамика должна быть очень яркой. Грешно... не использовать её богатейшие живописные возможности. Хотя керамика — мой любимый материал, мне почти так же интересны и другие. Сложись жизнь иначе, я с удовольствием работал бы над камнями или тканями.*

**В. Васильковский**

Родился 3 октября 1939 году в Барнауле  
1970 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
с 1970 — участие в отечественных и зарубежных выставках и конкурсах  
1970–1975 — главный художник завода «Стройфарфор», Ленинград  
с 1973 — член СХ СССР, РФ  
1975–1992 — внештатный художник КДПИ  
с 1983 — член Международной академии керамики, Женева, Швейцария  
1978 — руководитель Творческой группы художников-керамистов ДТХ в Дзинтари  
1986–1989 — зам. председателя секции ДПИ ЛОСХ  
1986–1991 — член правления СХ РСФСР и СССР  
2007 — действительный член Российской академии художеств  
2007 — звание «Заслуженный художник Российской Федерации»

#### **Персональные выставки**

2002 — ВМДПНИ  
2003 — Государственный музей-усадьба «Архангельское», Московская область  
2003 — МПИ СПГХПА  
2005 — Музей-квартира А. Блока, СПб  
2005 — Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул  
2010 — Российская академия художеств, Москва  
2011 — СПб СХ

#### **Награды**

1976 — Почётный диплом 5-го Международного конкурса художественной керамики, Валлорис, Франция  
1979, 1982 — Премии 37-го и 40-го Международных конкурсов художественной керамики, Фаэнца, Италия  
1983 — Диплом Академии художеств СССР  
2003 — Золотая медаль Российской академии художеств

#### **Издания**

В. Гориславцев. Монография. «Санкт-Петербург оркестр». 2010 г.

#### **Коллекции**

ГЭ, ГРМ, МПИ СПГХПА,  
ВМДПНИ, ГИМ, ГМК «Кусково», ГМЗ «Царицыно»,  
художественные музеи Барнаула, Иркутска, Томска, Тюмени, Тулы, Орла, Пензы,  
Художественно-краеведческий музей, Сумы, Украина,  
Международный музей керамики, Фаэнца, Италия,  
Музей керамики «Дворец Перабо», Лавено Момбелло, Италия,  
Музей Ариана, Женева, Швейцария,  
Международный музей керамики, Валлорис, Франция,  
Международный музей керамики, Кечкемет, Венгрия,  
Музей искусств университетов: Северной Каролины, Гринвилл и Северной Аризоны, Флагстафф, США,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

## Гориславцев Владимир Николаевич

**Участник всех выставок «ОК»**



Фото: Е. Антонова и В. Перман

*Каждый участник был сам себе режиссёр, исполнитель, и он же отвечал за результат. Можно сказать, это был «гамбургский счёт». Вдохновляло ощущение, что ты абсолютно свободен и можешь в соответствии с основной идеей предложить неожиданные темы и пластические решения.*

*Свободное волеизлияние, искренность художников быстро почувствовали зрители, и мы всегда ощущали их горячее сочувствие, а статус «закрытого просмотра» только давал дополнительный стимул увидеть необычные работы (особенно для молодёжи).*

*...Большинство моих работ прямо или косвенно связаны с темой Петербурга. Могу только повторить слова известного режиссёра: «В Петербурге русская душа закована в гранит и металл, но как красиво закована!»*

*...В разные годы мне нравились разные художники, фанатизм не в моём характере. Тем не менее в студенческие годы я внимательно изучал творчество мирискусников. Особенно близки мне были их работы, посвящённые теме города.*

**В. Гориславцев**

# Громов Анатолий Владимирович

**Участник девяти выставок «ОК» (1–9)**



Фото: Е. Антонова и В. Перми

Родился 31 октября 1941 года в Ленинграде  
1966 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
с 1966 — участие в отечественных и зарубежных выставках  
1968–1971 — художник комбината «Роспищепромреклама», Ленинград  
1970–1972 — внештатный преподаватель отделения промграфики ЛВХПУ  
1971–1992 — штатный художник КДПИ  
с 1979 — член СХ СССР, РФ  
1988–1991 — член Правления СПбСХ и СХ СССР  
с 1992 — участие в выставках произведений станковой графики и росписи тканей  
с 2005 — сотрудничает с детскими журналами «Баламут», «Автобус», «Калейдоскоп», с издательством «Лира»  
Работает в области художественной фотографии

## **Персональная выставка**

2007 — «Магия света, красота мрамора». Кофейный домик Летнего сада, ГРМ

## **Коллекции**

ГРМ, Центральный военно-морской исторический музей, СПб, Музей обороны Ленинграда, СПб, ГМК «Кусково», Музей искусств Университета Северной Аризоны, Флагстафф, США, отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

Организаторы выставки ориентировали участников на свободное творчество. Первоначальное условие участия — представлять только те произведения, которые не могут быть допущены к экспонированию на официальных выставках. Таким образом, закрывался доступ предметам утилитарного назначения, заказным, конъюнктурным и коммерческим произведениям. Это послужило созданию в группе атмосферы свободного художественного творчества, что стало уникальным явлением в идеологизированной общественной и культурной жизни 1970–1980-х годов.

Вспоминая наши выставки, хочу обратить внимание на два исключительных явления, не имеющих прецедента в практике иных групп и иных выставок, о которых не говорят или просто не замечают. Первое: принцип безжурийности не снизил, а повысил ответственность и требовательность художников к себе и своим произведениям. Второе: не помню ни одного случая борьбы за «лучшее» экспозиционное место или обид в связи с экспонированием, что является характерным явлением на всех выставках.

Несмотря на различие творческих индивидуальностей, все участники выставки были озабочены проблемой наилучшей экспозиции как в целом, так и индивидуально каждого произведения. Это легко и почему-то просто осуществлялось, несмотря на количество участников, габариты произведений и весьма ограниченную экспозиционную площадь Голубой гостиной. «Одна композиция» на протяжении ряда лет была единственной свободной от конъюнктуры и по-настоящему творческой выставкой в стенах ЛОСХ. Она была побудительным стимулом истинного творчества для многих её участников. На моих глазах многие коллеги сформировались как самостоятельные художественные личности.

Независимо от форм воплощения, следовать традициям эллино-христианской эстетики и представлениям о прекрасном в природе и человеке, последовательно, на протяжении более четырёх тысячелетий, воплощённых в произведениях искусства.

*А. Громов*

# Гущин Александр Васильевич

**Участник восьми выставок «ОК» (3–10)**



Фото: И. Юнкере

Родился 3 августа 1951 года в Омске  
1976 — окончил ЛВХПУ, кафедра монументально-декоративной живописи  
1976–1992 — внештатный художник КДПИ  
с 1977 — участник отечественных и зарубежных выставок и конкурсов  
с 1978 — член СХ СССР, РФ  
1990-е годы — член Академии современного искусства и группы художников-монументалистов «Стена», СПб  
30 сентября 2007 года скончался в Санкт-Петербурге

## **Персональные выставки**

1987 — Храм дружбы, Павловск  
1990 — Галерея «Палитра», СПб (совместно с А. Герасимовым)  
1993 — Галерея «Барокфабрик», Аахен, Германия  
2003 — «Галерея на Большом», СПб  
2007 — Галерея «На Фонтанке» (выставка «Ре минор»), СПб  
2009 — СХ России, СПб

## **Коллекции**

Елагиноостровский дворец-музей,  
ВМДПНИ, ГМК «Царицыно», коллекция МК РФ,  
Тюменская картинная галерея,  
музеи и галереи США, Италии, Франции, Германии, Японии,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

## **О творчестве А. Гущина**

*Гущин пришёл в керамику с опытом живописца-монументалиста. Он легко овладел крупной формой, находя упоение в игре тёмных и светлых живописных сил, крепнущих в полемике с объёмом. Рисунок создаёт композиционный акцент. Безмятежные лица, «нарядно»-обнажённые тела в непривлекательных позах, — плотная, грузная глина дышит негой и теплотой фигур, не скованных, а, напротив, свободно живущих в её плоти. Живопись на объёме так же легка, как на земле дневные контрастные тени. Вольное бытие в неволе статических форм — в этом, на мой взгляд, обаяние творчества Александра.*

*Маргарита Изотова*

*Стараюсь создавать гармонию, передавая внутреннее отношение к окружающему.*

*А. Гущин*

# Гущина Нина Евгеньевна

**Участница всех выставок «ОК»**



Родилась 23 декабря 1938 года в Ленинграде  
1957–1963 — живописец по фарфору, ЛФЗ им. М.В. Ломоносова  
1969 — окончила ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
с 1970 — участие в отечественных и зарубежных выставках и конкурсах  
1966–1975 — учебный мастер, преподаватель кафедры ХКиС  
1975–1995 — штатный художник КДПИ  
с 1973 — член СХ СССР, РФ  
1990-е — зам. председателя секции керамики СХ, СПб  
2002 — звание «Заслуженный художник Российской Федерации»

## **Персональные выставки**

1987 — Павловский дворец-музей, «Храм дружбы»  
2004 — Елагиноостровский дворец-музей  
2008 — Елагиноостровский дворец-музей

## **Награды**

1985 — Серебряная поощрительная плакета 43-го Международного конкурса керамики, Фаэнца, Италия  
2005 — Серебряная медаль Российской академии художеств  
2006 — Диплом СХ России

## **Коллекции**

Елагиноостровский дворец-музей, Гатчинский дворец-музей, Павловский дворец-музей, ГИМ Москвы, ВМДПНИ, ГМК «Кусково», ГМЗ «Царицыно», Тюменская областная картинная галерея, отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

*После выставок появлялось множество идей, задумок, затей, хотелось работать и работать. Это был праздник творческой мысли в течение десяти лет. Праздник общения с талантливыми участниками. Праздник встреч с неожиданными решениями, которых с нетерпением ждёшь как от себя, так и от других.*

*Сохранение традиций, искренность, желание быть понятой зрителем, ибо только для них, для моих друзей и любимых людей выполняла я свои композиции.*

*Своим учителем считаю профессора кафедры керамики В.Ф. Маркова, который очень тонко чувствовал каждого своего студента. А также этот удивительный, самый западноевропейский в России город, в котором я родилась и который не мог не вдохновлять каждого, у кого есть хоть какая-то возможность выразить свои эмоции посредством искусства. Эрмитаж (лоджии Рафаэля, итальянская майолика), Русский музей (иконопись и многое другое), пригороды Петербурга, особенно Ораниенбаум, — именно они — мои учителя и мои вдохновители.*

*Но чем больше живёшь в городе, тем больше тянет на природу — она и вдохновляет, и почти все мои композиции посвящены ей.*

*Н. Гущина*

## Данов Александр

*Участник первой выставки «ОК»*



Родился 6 октября 1941 года в Махачкале, Дагестанская АССР  
1967 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
1968—1972 — внештатный преподаватель живописи в ЛВХПУ; начальник Экспериментальных мастерских монументально-декоративного искусства в архитектуре Ленинграда  
1975 — один из организаторов и участник нонконформистской выставки в Ленинграде  
1976—1978 — член СХ СССР  
1978 — эмигрировал в ФРГ  
с 1960 — участвует в отечественных и зарубежных выставках в Европе и Америке  
В настоящее время живёт и работает в Германии (Дюссельдорф, Гох)  
В эмиграции основные виды творчества — живопись и скульптура

### *Некоторые персональные выставки*

1963 — Союз художников РСФСР, Махачкала, Дагестанская АССР  
1964, 1966, 1976 — Музей изобразительных искусств. МК Дагестанская АССР  
1971 — Голубая гостиная ЛОСХ  
1980 — Городская галерея. Дюссельдорф, Германия  
1981, 1984, 1986 — Союз художников «Малкастен». Дюссельдорф, Германия  
1983 — Выставочный зал западноевропейского искусства. Кёльн, Германия  
1985 — Дворец конгрессов. Париж, Франция  
1986 — Бундестаг, Общество парламентариев. Бонн, Германия  
1987, 1999 — Музей Союза художников «Дом Данте». Флоренция, Италия  
1989 — Городская галерея «Вилла Опенхайм». Берлин, Германия  
1993 — Международный Центральный выставочный зал Ленэкспо, СПб  
1993 — Музей Академии художеств, СПб  
1997, 2004 — Международный центр искусств, Париж, Франция  
2005 — Государственный национальный художественно-исторический музей Грузии, Тбилиси

### *Основные публикации о жизни и творчестве*

И. Скибе. Исследование творчества Александра Данова. Докторская диссертация (Бонн)  
Александр Данов. Альбом. Государственный художественно-исторический музей. Тбилиси, 2005.  
К. Аймермахер. К развитию произведений Александра Данова. Университет Бохум, Германия, 1985.  
Александр Данов. Монография. Дюссельдорф, 2008.  
Около четырёхсот работ живописи, графики и керамики находятся в государственных музеях России и Германии, а также в частных собраниях Европы и США.

*Явление выставки «Одна композиция» в стенах ЛОСХ было необычным и нестандартным среди многочисленных ровных тематических и псевдофольклорных выставок. После выставки нонконформистов в сентябре 1975 года в Ленинграде небольшой группе художников удалось организовать в официальных стенах несколько более свободную экспозицию. Каждый из двадцати участников представлял только одну работу.*

*Многие авторы смогли относительно открыто показать своё отношение к творчеству и свой индивидуальный образный и философский взгляд на искусство, которому прежде было нереально пробиться через барьеры сплошных идеологических и цензурных комиссий.*

*А. Данов*

### *Из монографии (Дюссельдорф. 2008 г.):*

*Будучи в СССР противником идеологического влияния на искусство, А. Данов в эмиграции (с 1978 года) не принял и пропагандистское направление «поп-арт». Александр Данов десятки лет является одним из основателей и принципиальных сторонников направления «новый ренессанс» в изобразительном искусстве.*

# Задорин Александр Евгеньевич

**Участник всех выставок «ОК»**

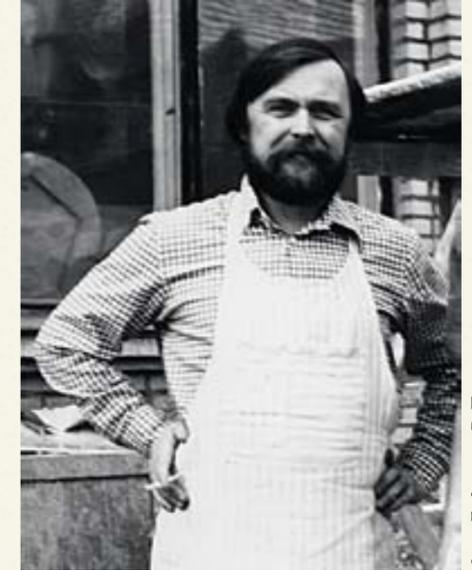


Фото: Е. Антонова и В. Перминов

Родился 19 декабря 1941 года в г. Кемерово во время эвакуации семьи из осаждённого Ленинграда  
1961 — окончил СХШ при Институте им. И.Е. Репина  
1961–1963 — служба в рядах Советской Армии  
1969 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
с 1964 — участие в отечественных и зарубежных выставках и конкурсах  
1969–1992 — штатный художник КДПИ  
с 1973 — член СХ СССР, РФ  
Член творческого объединения «Озерки», СПб  
Член объединения «Санкт-Петербургская академия современного искусства» (СПАСИ)  
1998 — Диплом Российской академии художеств  
1998 — звание «Заслуженный художник Российской Федерации»  
21 октября 2006 года скончался в Санкт-Петербурге

## **Персональные выставки**

1992 — ГРМ, Мраморный дворец  
1999 — ГМИ СПб  
1999 — МПИ СПб ГХПА  
2006 — ЦВЗ «Манеж», СПб  
2006 — Галерея «Центр книги и графики», СПб  
2007 — Елагиноостровский дворец-музей  
2008 — Творческий союз художников ИФА, СПб  
2008 — Галерея «Арт-объект», СПб  
2009 — Измайловский филиал библиотеки им. М.Ю. Лермонтова, СПб  
2010 — Центральная библиотека им. М.Ю. Лермонтова, СПб

## **Коллекции**

ГЭ, ГМИСПб, Елагиноостровский дворец-музей, МПИ СПб ГХПА, ГТГ, ВМДПНИ, ГМЗ «Царицыно», ГМК «Кусково», Астраханский музей изобразительного искусства, Нижнетагильский музей изобразительного искусства, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Международный музей керамики, Кечкемет, Венгрия, Музей искусств Университета Северной Аризоны, Флагстафф, США, Галерея искусств, Саутхемптон, Великобритания, отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

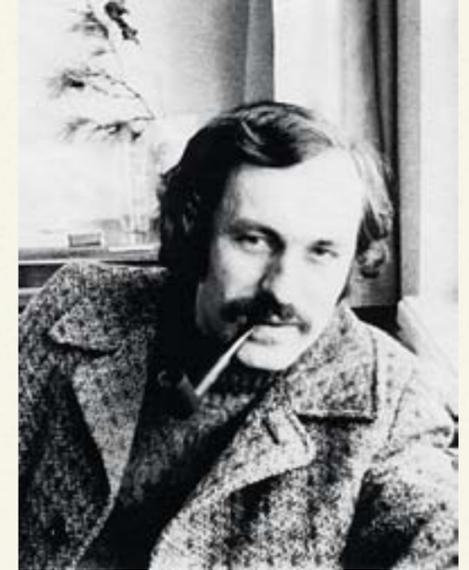
*«Одна композиция» на протяжении ряда лет была единственной свободной от конъюнктуры и по-настоящему творческой выставкой в стенах ЛОСХ. Она была побудительным стимулом истинного творчества для её участников. Ничего не могу сказать о себе, но на моих глазах многие коллеги сформировались как самостоятельные художественные личности. Участие в этих выставках на протяжении десяти лет для меня лично было прежде всего мобиливающим. Возможность показать самую главную работу года без оглядок на выставкомы, заказчиков, худсоветы с каждым годом раскрепощала, мобилизовывала и одновременно повышала ответственность перед зрителем. А зритель в те годы был замечательный и благодарный. Друзья — коллеги со всей страны приезжали, чтобы пообщаться, глотнуть этой свободы, которую, уж не знаю как, удалось протащить, отстаивая каждый год со скандалами и дипломатией, лавируя между Аникушиным и Моисеенко и партийным начальством. Не принимая всерьёз декоративное искусство, воспринимая керамику как горшки и вазы с розочками, бдительные стражи соцреализма недооценили способность керамики решать новые пластические и живописные задачи. Сейчас, оглядываясь назад, многое кажется наивным и не стоящим такого внимания и интереса. Но ценность этих десяти выставок не в политиканстве, не в конфронтации, а в том, что это было утверждение новых форм пластического языка, столь желанных в эти застойные годы.*

*...Постоянный поиск гармонии формы и цвета, поверхности и фактуры с почти подсознательным удовлетворением от найденного равновесия, а может быть, и задуманного диссонанса. Это странное, волшебное появление из-под рук того, чего ещё не было, ожидание этого рождения, восторг и почти всегда, в скором времени, мучение от разочарования. Всё это, как ни странно, заложено в работу и живёт в ней уже самостоятельно, своей жизнью. Чуткий зритель, особенно если картина живёт рядом, дома, чувствует связь с ней, с её душой и гармонией. Хорошая картина становится не только украшением интерьера, а постоянным верным спутником, одно присутствие которого мирит вас с бытием, а может быть, и с вечностью.*

*А. Задорин*

# Капелян Григорий Исакович

*Участник первой выставки «ОК»*



Родился 2 февраля 1940 года в Ленинграде  
с 1957 — литературное творчество  
1963 — окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, факультет теории и истории искусств  
1963–1964 — научный сотрудник Музея-усадьбы В.Д. Поленова  
1966–1967 — публикации статей в журналах «ДИ СССР», «Творчество» и других периодических изданиях  
1969–1978 — член СХ СССР  
1969–1978 — внештатный художник КДПИ  
1974–1977 — произведения экспонируются на выставках СХ СССР  
1978 — эмигрировал в США; прерывает работу в керамике; основное творчество — литература и графика  
Публикуется в США, Франции, России  
Живёт в Нью-Йорке, США

## Публикации

1969 — *Ex Adverso*. Совм. с Вильямом Бруем (9 авторских экземпляров). 1976.  
Воспроизведено типографским способом во Франции (с французским переводом, огранич. тираж)  
1975 — *Faire un livre*. Выставка авторской книги в Центре Помпиду в Париже (совместно с В. Бруем)  
1989 — *Обсидиановый кумир*. Издательство Gnosis press, Нью-Йорк  
2006 — *Вне контекста*. Издательство «Искусство России», СПб  
и другие публикации

## Коллекции

ГРМ, Елагиноостровский дворец-музей,  
Художественный музей Д.В. Зиммерли при университете Раттерс, Нью-Брасвик, США,  
частные собрания России, Франции, США.

*Обнаруживается интересная особенность тогдашней обстановки: в то время как все художники были одинаково информированы о том, как надо работать, чтобы соответствовать общегосударственным стандартам, что и как надо делать, чтобы им НЕ соответствовать, — каждый представлял себе по-своему. Нормы допускаемого искусства преподавались и пропагандировались; произведения в согласии с этими нормами монополюльно демонстрировались всеми имевшимися визуальными способами. Что же касается неодобряемых альтернативных художественных методов, то каждый находил свою отдельную дорогу к ним. В обстановке заглушённости информации о новых течениях художники находили доступ к ней несистемно, фрагментарно, то есть кому что довелось, в зависимости от случайностей бытия или даже быта. И вот эти люди сошлись в «Одной композиции», и она объединила их по принципу их необъединимости одним методом. Это была небольшая, можно сказать лабораторная, но убедительная демонстрация сосуществования несогласованных друг с другом элементов зрелища. Своего рода камерная пьеса, где каждый исполнитель играл по своей, принесённой из дома партитуре, но отчего-то никакой какофонии не произошло.*

*Что касается меня самого, то я находился в известном раздвоении: с одной стороны, меня привлекало органическое, даже биологическое начало, я пытался найти формы подражания природе не в смысле копирования её конечной продукции, а в предоставлении материалу решить судьбу своего формообразования. С другой стороны, я испытывал сильный гравитационный уклон в сторону супрематического наследия. «Привратники без места», очевидно, отражают эту сторону, но у меня было тогда множество вещей, в которых сказывалось это «биологическое» направление (как теперь я посмотрю, иногда выходило уж слишком натуралистично). Мне кажется, что в русском искусстве Филонов был той вершиной, где органическое вырастание происходит в неразличимом симбиозе со структурной дисциплиной человеческого строительного начала.*

Г. Капелян

- Родился 9 августа 1946 года в Ленинграде  
 1969 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
 с 1968 — участие в отечественных и зарубежных выставках и конкурсах  
 1969–1971 — преподаватель класса керамики в Детской художественной школе, Ленинград  
 1971–1996 — штатный художник КДПИ  
 с 1975 — член СХ СССР, РФ  
 1977–1986 — координатор двух выставок «Ленинградская керамика» в 1977 и 1982 годах; девяти выставок «Одна композиция» (1977–1985) и «Ленинградская керамика сегодня» в Риге (1986)  
 1981–1986 — член бюро, зам. председателя секции ДПИ ЛОСХ  
 1984 — руководитель Всесоюзной творческой группы керамистов ДТХ в Дзинтари (Латвийская ССР)  
 1988 — руководитель (совместно с П. Мартинсонсом) Всесоюзного симпозиума ландшафтной керамики, Ташкент  
 1988–1989 — зав. кафедрой ХКиС ЛВХПУ  
 с 1996 — художник издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга»

#### **Персональные выставки**

- 1981 — «12 композиций», Елагиноостровский дворец-музей  
 2006 — «Декалог», Государственный Эрмитаж

#### **Награды**

- 1978 — Золотая медаль VI Международного конкурса керамики, Валлорис, Франция  
 1978 — Диплом СХ СССР  
 1988 — Премия Всесоюзного симпозиума ландшафтной керамики, Ташкент  
 1998 и 2003 — Лауреат выставок «Петербург» в ЦВЗ «Манеж», СПб  
 2007 — Золотая медаль Российской академии художеств

#### **Коллекции**

ГЭ, ГРМ, Елагиноостровский дворец-музей, МПИ СПб ГХПА, ВМДПНИ, ГМК «Кусково», ГМЗ «Царицыно», коллекция МК РФ, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, художественные музеи Астрахани, Калининграда, Художественно-краеведческий музей, Сумы, Украина, Международный музей керамики, Кечкемет, Венгрия, Музей керамики «Дворец Перабо», Лавено Момбелло, Италия, Музей искусств Университета Северной Аризоны, Флагстафф, США, коллекция издательского дома «Искусство и ремёсла», Сеул, Южная Корея, отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

## КОПЫЛКОВ Михаил Андреевич

**Участник девяти выставок «ОК» (1–9)**



*Годы жизни «ОК» — для меня время радостного творческого содружества со многими коллегами-керамистами. Время не без проблем, но полное надежд и открытий.*

*Организация выставок и всех сопровождающих её акций на протяжении девяти лет потребовала немало времени и сил, но дала так много часов и дней радости. Это был ежегодный весенний праздник, который мы коллективно готовили с помощью друзей и коллег. 10–14-дневные крамольные акции в стенах идеологически облучённого дома СХ ассоциировались с детскими оргиями в отсутствие родителей. Эта ассоциация вызывалась и «положением керамики на периферии идеологического контроля» (формулировка искусствоведа Ю.В. Новикова). Особенно дремучие соцреалисты требовали запрета выставок, несмотря на статус закрытых экспозиций. Надзорные органы, разумеется, всё видели, но в силу шаблонного представления о керамике как о прикладном искусстве изготовления горшков смотрели на наши безобразия сквозь пальцы.*

*Этот маленький островок свободной керамики превращался на две недели в неофициальный ежегодный фестиваль. Он нарушал ауру мертвящей скуки в доме СХ, будил и объединял свежие творческие силы. Таким образом «ОК» возбуждала востребованность искусства керамики. А востребованность — мощный стимул.*

*Так сложилось, что керамика стала основным материалом моих работ. Глина — универсальная творческая материя: онтологическая, божественная. Могу назвать себя художником-керамистом, так как кое-что умею в этом деле (да и в дипломе так назван). Но в полном смысле керамистом себя не чувствую: плохо знаю химию, не владею гончарством, не умею строить печь и т.д. Но подозреваю, что этот дилетантизм позволил выходить за рамки (или не попадать в них) «законного» керамизма.*

*Надеюсь, в каких-то комках «моей» глины есть частицы добра. Думаю, это — главное в творчестве.*

*М. Копылков*

# Корнилов Геннадий Николаевич

**Участник всех выставок «ОК»**



Фото: Е. Антонова и В. Перминов

- Родился в г. Новочеркасске в 1937 году  
с 1947 — живёт в Ленинграде  
1956–1960 — военная служба на Северном морском флоте (эскадренные миноносцы «Осмотрительный» и «Разумный», крейсер «Октябрьская революция»)  
с 1960 — слесарь завода «Новатор»  
1968 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
1969–1970 — руководитель группы дизайна в ЦНИИ «ЛОТ»  
с 1967 — произведения экспонируются на отечественных и зарубежных выставках  
1970–1991 — штатный художник КДПИ  
с 1979 — член СХ СССР, РФ  
1970–1976 — внештатный преподаватель кафедры рисунка ЛВХПУ  
2001–2007 — преподаватель класса керамики в ДХШ № 13 Московского района СПб

## **Персональные выставки**

- 1986 — Летний сад, Чайный домик  
1995 — «Око» (совместно с Е. Орловым). Галерея «Палитра», СПб  
1995 — Галерея «РОСАРТ», СПб  
1996 — Галерея Центра книги и графики, СПб  
1997 — Музей семьи Бенуа, Государственный музей-заповедник «Петергоф»

## **Коллекции**

ГРМ, Елагиноостровский дворец-музей,  
ГМЗ «Кусково»,  
Музей села Орловка Таласской долины, Киргизия,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

*«Одна композиция» формировалась и возникла в тот момент, когда в нашей стране назревали большие перемены. В атмосфере людских отношений царило предгрозовое состояние. Свежий воздух инакомыслия проветривал залы СХ. И первой это сделала наша группа. Несмотря на то что не было сообщений о выставке ни по радио, ни по телевидению, в городе не были развешаны плакаты, народ информировал друг друга, и люди приходили на выставку благодаря «сарафанному радио». Атмосфера была доброжелательная. Зрители и авторы находились в приподнятом настроении. Оказалось, что керамика может быть не только утилитарной, но поднимать вопросы, которые свойственны изобразительным видам искусства. Люди общались, говорили, обменивались мыслями. На обсуждениях «яблоку негде было упасть». Люди приезжали из других городов и республик. Планировали своё время и отпуска следующего года, чтобы посетить Голубую гостиную и увидеть выставку. Не остались равнодушными и художники-ювелиры, и работающие в текстиле. Они организовали свои безжурийные выставки. Имевшая зрительский успех, выставка обязывала каждого из нас создавать произведения для следующей, не снижая уровень творческой планки. И мы старались, подогревая и подпитывая друг друга жаждой поиска.*

*Для меня «Одна композиция» была лучшим временем моей творческой деятельности, а может быть, и всей моей жизни. Я безмерно рад тому, что это было.*

*Размышляя о нашем пребывании в этом мире, мне очень близкими оказались высказывания двух могучих людей.*

*«Радость видеть и понимать есть самый прекрасный дар природы». А. Эйнштейн.*

*«Художник верит в будущее, потому что в нём живёт». М. Мусоргский.*

*Г. Корнилов*

# Кочнева Нина Степановна

**Участница девяти выставок «ОК» (2–10)**



Фото: Е. Антонова и В. Перминов

Родилась 26 февраля 1919 года в селе Тисульское Кемеровской области. Детство прошло в Минусинске Красноярского края.  
1947 — окончила Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ) и Музыкальное училище им. Гнесиных, класс фортепиано  
с 1947 — участие в отечественных и зарубежных выставках и конкурсах  
1947–1952 — преподаватель МИПИДИ  
1952–1997 — преподаватель, доцент, профессор кафедры ХКиС ЛВХПУ, творческая работа в мастерских кафедры  
с 1960 — член СХ СССР, РФ  
1962 — учёная степень кандидата искусствоведения, диссертация «Методы декорирования массовых изделий из фарфора»  
1992–1997 — зав. кафедрой ХКиС  
1992 — «Роспись фарфора» (учебное пособие)  
26 сентября 2007 года скончалась в Санкт-Петербурге

## **Персональные выставки**

1980 — ЛОСХ  
1989 — Чайный домик Летнего сада, СПб  
2001 — галерея «Национальный центр», СПб  
2002 — СХ СПб

## **Награды**

1947 — Медаль «800 лет Москвы»  
2003 — Медаль «300 лет Санкт-Петербурга»

## **Коллекции**

ГРМ, Елагиноостровский дворец-музей, МПИ СПГХПА, коллекция МК РФ, отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции учреждений.

*Керамика — это не ремесло, а новое искусство, это усовершенствование технологии и техники исполнения произведений. Керамика была вырвана из рук «торговцев». Новое направление привлекло многих художников, вызвало огромный интерес.*

*Для моего личного творчества это также было очень интересно. Мне было любопытно участвовать в выставках «Одной композиции», общаться с участниками объединения, сказать своё личное слово...*

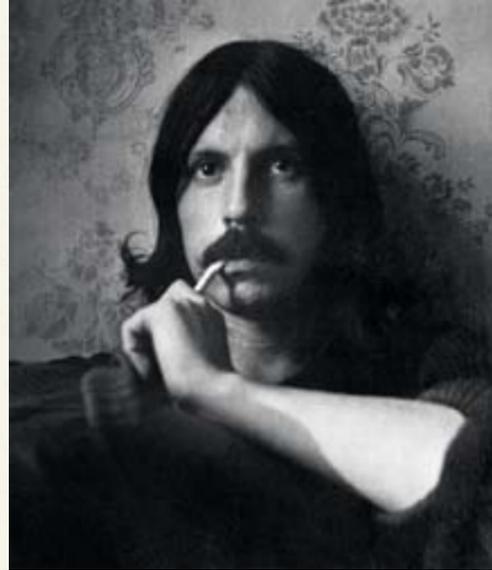
*Совершенствование своего умения в построении, исполнении произведения. Виртуозная техника, творческая энергия, аскетизм в использовании технических средств и возможностей художника. Уважение к жизни и живому. Умение вдохнуть жизнь в изображение живого. Сделать стилизованное изображение живым. Не подражая, создавать свой мир, своих героев, образы и сюжеты.*

**Н. Кочнева**

См.: Н.С. Кочнева. Каталог выставки. Сост. И.В. Запорожец. Издательство: «Художник РСФСР». Л., 1979.

# Кокояннин Юрий Андреевич

*Участник первой выставки «ОК»*



Родился в 1948 году в Ленинграде  
1975 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
1975–1979 — участвовал в выставках СХ СССР  
1979 — эмигрировал в США  
с 1979 произведения экспонируются на выставках США и Европы

## *Персональные выставки*

1979 — галерея «Веккиа Тальпа», Рим, Италия  
1979 — библиотека им. Н.В. Гоголя, Рим, Италия  
1980–1982 — галерея «Вашингтон ворлд», Вашингтон, США  
1984 — Международный валютный фонд, Вашингтон, США  
1985 — галерея Международного центра Джорджтаунского университета, Вашингтон, США  
1995 — «Галерея-3», Лиссабон, Португалия  
1986, 1990 — галерея «Международные образы», Питтсбург, США  
1987 — галерея «Лафайет», Александрия, США  
1988, 2000, 2005 — галерея «Фон Брахлер», Александрия, США  
1988 — галерея «Венейбл неслейдж», Вашингтон, США  
1997 — Муниципальная библиотека им. К. Гульбенкяна, Понте де Сор, Португалия  
1998 — Музей воды, Лиссабон, Португалия

## *Коллекции*

Музей ГХПА, СПб,  
Витебский художественный музей, Белоруссия,  
Библиотека конгресса США, коллекция университета в Джорджтауне, музей «Монетный двор», Вашингтон,  
Музей искусств в Новом Орлеане, Публичная библиотека, Нью-Йорк, США,  
Фонд Пас од Аркош, Лиссабон, Муниципальная библиотека им. К. Гульбенкяна, Понте де Сор,  
Музей воды, Лиссабон, Португалия.

# Михалёва Кириена Борисовна

*Участница первой выставки «ОК»*



Родилась 26 сентября 1945 года в Ленинграде  
1969 — окончила Ленинградский педагогический институт им. А.И. Герцена, художественно-графический факультет  
1972–1992 — штатный художник КДПИ  
с 1972 — участие в отечественных и зарубежных выставках  
с 1979 — член СХ СССР, РФ  
29 августа 2007 года скончалась в Санкт-Петербурге

## *Награды*

II премия Всесоюзной выставки «Молодость страны»  
Диплом III Республиканской выставки «Молодость России»  
Дипломы ЦК ВЛКСМ, Министерства культуры РСФСР и Союза художников РСФСР

## *Коллекции*

ВМДПНИ,  
Елагиноостровский дворец-музей,  
Пермская государственная художественная галерея,  
Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

# Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна

**Участница всех выставок «ОК»**



Фото: Е. Антонова и В. Перминов

- Родилась 19 ноября 1943 года в Свердловской области во время эвакуации семьи из осаждённого Ленинграда
- 1967 — окончила ЛВХПУ, кафедра ХКиС
  - 1964–1976 — руководитель Детской изостудии при Государственном Эрмитаже
  - 1967–1977 — штатный художник КДПИ
  - с 1967 — участие в отечественных и международных выставках
  - с 1974 — член СХ СССР, РФ
  - 1970–1980-е годы — член бюро секции ДПИ и Правления ЛОСХ, член Комиссии по эстетическому воспитанию СХ СССР
  - 1977–2004 — штатный преподаватель, с 1995 — профессор кафедры ХКиС ЛВХПУ
  - 1986–1991 — организатор творческой группы «Круг» из выпускников кафедры ХКиС
  - 1987 — защита диссертации «Педагогические условия детского художественного воспитания в изостудии при музее»
  - с 1993 — председатель совета по детскому художественному творчеству при СПб СХ (инициатива и организация выставок, конкурсов, фестивалей, конференций; публикация методических материалов)
  - 1995–2000 — руководитель группы «Кратер» из выпускников и молодых преподавателей кафедры ХКиС
  - 1997–2004 — заведующая кафедрой ХКиС
  - 1998 — звание «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации»
  - с 2000 — старший научный сотрудник Центра музейной педагогики и детского творчества при ГРМ
  - с 2002 — зав. кафедрой ДПИ на факультете изобразительного искусства РГПУ им. А.И. Герцена
  - 2006 — учёное звание «Доктор искусствоведения», диссертация «Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование»

## Награды

2003 — медаль «300 лет Санкт-Петербурга»

## Персональная выставка совместно с Н. Малевской-Малевич

1984 — Елагиноостровский дворец-музей

## Коллекции

Елагиноостровский дворец-музей, МПИ СПб ГХПА, ВМДПНИ, ГМК «Кусково»,  
Художественно-краеведческий музей, Сумы, Украина,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

*Это не просто выставка произведений участников группы, это значительное событие в жизни каждого участника в течение десяти лет.*

*Творчество в условиях подготовки и участия в выставках вызвало напряжённые пробы своих личных творческих возможностей, это поиск тем и их пластических решений, это расширение возможностей работы с глиной.*

*Это был период радостного творчества свободных в своих решениях художников, любивших, учившихся и поддерживавших друг друга в творчестве.*

*Выставки ясно обнаружили категорию творческого права и возможности творца в паритетном и успешном диалоге: любым материалом при условии собственного душевного развития.*

*Результат — прорыв в художественной жизни того времени, поднятие керамики на уровень высокого искусства, новаторство в пластическом формообразовании и колористике.*

*Благодарна судьбе за счастье быть в группе «Одна композиция» и творить рядом с удивительными, талантливыми художниками. Жизнь в те годы была наполнена особым творческим смыслом.*

*Образная содержательность, интеллигентность, лиризм, оригинальность композиционных решений. Работаю над пластикой формы (сосуды, скульптура, рельефы) и с разнообразными способами декорирования керамики (фактуры, подглазурная и надглазурная роспись, глазури). Излюбленные темы творчества: театр, Санкт-Петербург, материнство, природа, искусство.*

*О. Некрасова-Каратеева*

## Орлова-Данилина Наталья Викторовна

*Участница первой выставки «ОК»*



Родилась в г. Белая Церковь в 1945 году  
1965 — окончила Московское педагогическое художественное училище  
1971 — окончила ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
1969–1978 — участие в выставках СХ СССР  
1971–1978 — внештатный художник КДПИ  
1972–1978 — член СХ СССР  
1978 — эмигрировала из СССР. Прерывает работу в керамике; работает художником театра и кино и в области графического дизайна  
с 1979 — произведения живописи и графики экспонируются на выставках США  
В настоящее время живёт в Джерси-сити, США

### **Коллекции**

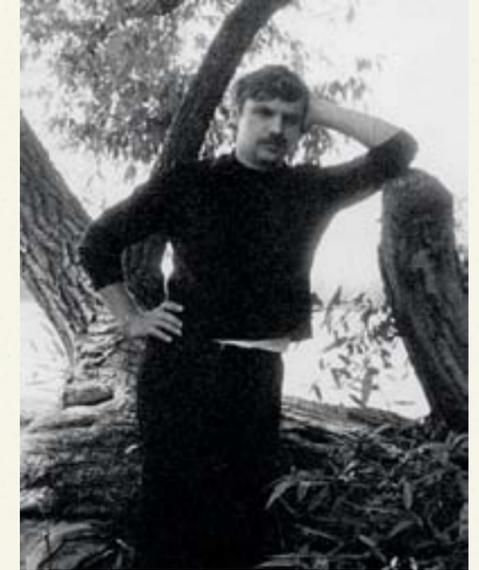
Музей СПГХПА, Елагиноостровский дворец-музей,  
коллекция МК РФ,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

*За грубой текстурой шамота  
Мы все увидели что-то.  
Художник, объект плюс зритель,  
Что в стиле лучших традиций.  
Шамот и соль,  
Огонь, вода —  
Стихии в глине навсегда.  
И каждый день ты  
Обжигашь свой горшок,  
И каждый день к нему  
Ты ближе на один вершок.*

*Н. Орлова-Данилина*

## Поваров Александр Петрович

*Участник первой выставки «ОК»*



Родился в 1947 году в Ленинграде  
1975 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
1975–1992 — художник-реставратор  
(Специальные научно-производственные реставрационные мастерские Ленгорисполкома, объединение «Реставратор» и другие реставрационные организации) — воссоздание печных изразцов и печей XVIII–XIX веков Большого дворца и церкви Петра и Павла в Петродворце  
1991 — член Международной федерации художников (IFA)  
с 2002 — основной вид творчества — живопись

### **Персональные выставки**

1997 — выставочный зал филиала банка «Петровский», Петродворец  
2004 — Международная федерация художников (IFA), СПб  
Отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений

*Вспоминая выставку в Голубой гостиной, храню впечатления молодости, свежести, новизны того замечательного времени. Я благодарен судьбе за то, что мне посчастливилось участвовать в этом явлении.*

*Выставка и в самом деле была замечательной, не похожей на то, что в то время происходило в выставочных залах Союза художников. Мне кажется, что именно с этого момента и начался новый отсчёт в декоративном искусстве нашего города (да и не только нашего), который должен выйти на новый виток развития изобразительного искусства. Я благодарен своему любимому учителю В.С. Васильковскому и художникам — организаторам этой выставки.*

*В моём творчестве я ориентируюсь на таких художников, как К.С. Малевич, А.А. Лепорская, М.В. Матюшин, и их последователей, живших в наше время: П.М. Кондратьев, В.В. Стерлигов, В.П. Волков.*

*А. Поваров*

# Ротанова Наталья Сергеевна

**Участница девяти выставок «ОК» (2–10)**



Фото: Е. Антонова и В. Перми

- 1940 — родилась в Ленинграде
- 1966 — окончила ЛВХПУ, кафедра ХКиС
- с 1966 — участие в отечественных и зарубежных выставках
- с 1968 — штатный художник КДПИ
- с 1974 — член СХ СССР
- 1992 — трагически погибла в Санкт-Петербурге

## **Персональные выставки**

- 1983 — Елагиноостровский дворец-музей
- 1993 — СХ СПб

## **Коллекции**

ГРМ, Музей истории СПб, Елагиноостровский дворец-музей,  
Гатчинский дворец-музей, Музей СПб ГХПА,  
ВМДПНИ,  
Тюменская картинная галерея,  
Художественно-краеведческий музей, Сумы, Украина,  
Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник,  
отечественные частные собрания и коллекции различных учреждений.

*Керамика Наташи — её глиняная песня из светлого мира доброй души, спетая своим голосом и сердцем. С уходом Наташи этот отстранённый мир стал реальностью, запечатлевшей и образ художницы.*

**М. Копылков**

*Удивительно цельный человек и художник, с ясным пониманием своего пути и своих задач. Небольшое количество образов: город, птицы, растения, сдержанная, выверенная палитра постоянно варьируются, совершенствуются, достигают полной гармонии с формой. Мне особенно дороги вещи с петербургскими мотивами, этими пустынными перспективами, несколько сюрреалистическим состоянием белых ночей, с бело-синими небесами, чёрно-зелёной листвой и чёткими ажурными силуэтами. У этих работ есть музыкальная нота. Аура — суть нашего города. Аскетизм и выверенность формы в сочетании с ритмично повторяемыми мотивами росписи — это свойство работ притягивает зрителя, заставляет включиться в поток ассоциаций, воспоминаний, может быть снов. Это очень петербургские вещи, какая-то ещё одна сторона темы, столь блистательно разрабатываемой ранее художниками «Мира искусства», Остроумовой-Лебедевой, Добужинским и другими.*

**А. Задорин**

## Рудина Елена Петровна

**Участница всех выставок «ОК»**



Фото: Е. Аншова и В. Перлин

Родилась 13 мая 1940 года в Ленинграде  
1959 — окончила отделение мастеров ЛВХПУ  
1967 — окончила ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
1967–2000 — штатный художник КДПИ  
с 1962 — участие в выставках СХ СССР  
с 1971 — член СХ СССР, РФ

Отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений

*«Одна композиция» была большим событием в моей творческой жизни. Это был праздник встречи с единомышленниками в течение десяти лет. Работы коллег-художников на выставке иногда открывались с совершенно неожиданной стороны, и это было всегда интересно. Всегда было большой радостью увидеть вместе работы своих коллег. Это был большой праздник, на котором всегда было много друзей и гостей. Эту выставку всегда ждали, и каждую весну мы устраивали её в стенах «Голубой гостиной» в Союзе художников. Все мы работали рядом в Комбинате ДПИ, где и выполняли свои композиции, но увидеть их готовыми и рядом всегда было радостью. Это было самое интересное время, думаю, для всех участников. Прошли годы, но думаю, что все участники с теплом вспоминают эти десять лет нашей деятельности.*

*Мне всегда было очень близко народное творчество, гончарные формы, которые и лежали в основе всех моих работ. В народном искусстве издавна существовала скульптурная керамика — игрушки, сосуды с налечами. Каждый сосуд, когда его тянет гончар, сохраняет форму его рук. Он получается радостным, весёлым или немного грустным, удивлённым, как человек. В каждом сосуде есть характер, потому что сделан он человеком при затратах его души. Приделай к нему ручки, носик — и образ еще конкретнее...*

*Е. Рудина*

## Савинова Наталья Глебовна

**Участница всех выставок «ОК»**



Фото: Ю. Кобозев, 1977 г.

Родилась 7 июня 1945 года в Ленинграде  
1969 — окончила ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
1969–1992 — штатный художник КДПИ  
с 1967 — участие в отечественных и зарубежных выставках  
с 1973 — член СХ СССР, РФ  
2007 — звание «Заслуженный художник Российской Федерации»

### **Персональные выставки**

2000 — МПИ СПГХПА (совместно с А. Давыдовой)  
2003 — ГРМ  
2009 — галерея «Русское искусство», СПб

### **Награды**

1987 — Диплом Российской академии художеств  
2000 — Серебряная медаль Российской академии художеств

### **Коллекции**

ГРМ, ГЭ, ГМИ СПб, МПИ СПб ГХПА,  
ГМК «Кусково», ГМЭ «Царицыно», ВМДПНИ,  
Калининградский художественный музей,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

*С группой связано то, что всегда было очень важным для меня: дружба, понимание, общая работа. Ощущение нужности наших выставок для зрителей, для друзей-керамистов, приезжающих из других городов и республик. И наконец, чувство горечи и потери по окончании «Одной композиции».*

*В работе с глиной, глазуриями и обжигом я нахожу возможность наиболее точно высказать то, что меня волнует. Включаю и другие материалы: часы, подсветку, зеркала. Весь процесс, начиная с куска глины, проходит только через мои руки, и я чувствую себя свободной.*

*Н. Савинова*

## Соколов Леонид Алексеевич

**Участник первой выставки «ОК»**

Родился в 1945 году в Ленинграде  
1971 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
с 1971 — участвует в отечественных и зарубежных выставках  
с 1975 — член СХ СССР, РФ  
1972–1981 — штатный художник КДПИ  
1982–1984 — главный художник Ленинградского опытного фарфорового завода  
с 2003 — преподаватель, доцент кафедры ДПИ СПб государственного института сервиса и экономики  
2007 — звание «Заслуженный художник Российской Федерации»  
14 сентября 2010 года скончался в Санкт-Петербурге

### Награды

1974 — Бронзовая медаль ВДНХ  
2005 — Диплом Российской академии художеств

### Персональные выставки

2004 — Дягилевский центр СПб ГУ  
2005 — ГМИ СПб  
2006 — Всероссийский музей-заповедник «Михайловское»  
2008 — Всероссийский музей-квартира А.С. Пушкина

### Коллекции

ГМИ СПб, Государственный музей театрального и музыкального искусства, Всероссийский музей-заповедник «Михайловское», Курская государственная картинная галерея, Национальный музей, Оклахома-сити, США, Музей Финти, Чаттаного, США, отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

*Выставка была, безусловно, духовной и творческой отдушной в конце 1970-х годов для СХ Ленинграда, вернее, для художников ДПИ. Участники группы играли, что называется, не по правилам, но именно эта игра привлекла, собрала вокруг «Одной композиции» огромное число зрителей, и не только из Ленинграда. Это был праздник.*



Л. Соколов

## Широколов Владислав Иннокентьевич

**Участник первой выставки «ОК»**

Родился 9 октября 1937 года в г. Благоевщенске  
1966 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
с 1977 — участвует в отечественных выставках  
с 1982 — мастер, позже — внештатный художник КДПИ  
с 1991 — руководитель Экспериментальной творческой мастерской керамики КДПИ  
1991 — член СХ РФ

### Персональные выставки

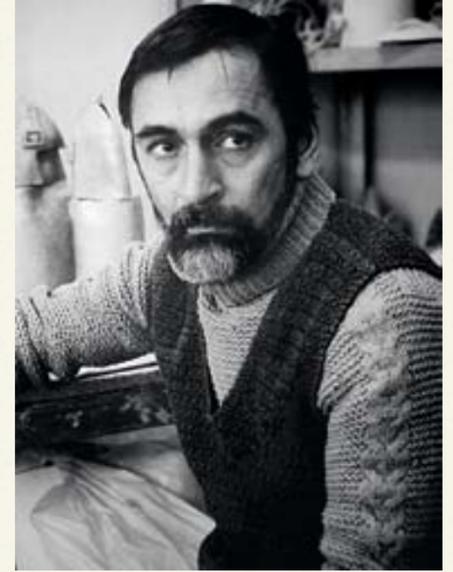
1987 — Ленинградский государственный университет  
1997 — Выставочный зал СХ, СПб

Отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений

*...Хотел бы выразить чувство благодарности тем художникам-керамистам, тем юношам и девушкам 1977 года, которые приняли меня, мою работу «Вечерний стол» в экспозицию первой выставки «Одна композиция».*

*Прекрасно отдаю себе отчёт в том, что моя работа, может быть, была не совсем «в унисон» с творческими решениями многих участников, более традиционна, но я делал свою работу искренне, исходя из своего мироощущения и своего понимания материала. Для меня эта выставка много значила; утвердив мою художественную позицию, помогла поверить в свои силы. Сказать, что выставка «Одна композиция» была блестяще организована и потрясающе оформлена — значит сказать очень мало. Помимо художественных достоинств, выставка 1977 года была своеобразным выражением, символом тогдашней жизни страны, когда вопреки довольно жёсткому административному давлению властей происходит необыкновенный всплеск талантов в поэзии, театре, кинематографии, литературе, в изобразительном искусстве. Выставить в стенах организации Союза художников «Одну композицию» — это по тем временам был не только дерзновенный, но и высокопрофессиональный поступок.*

В. Широколов



# СОЛОДКОВ Лев Степанович

**Участник восьми выставок «ОК» (3–10)**



Фото: Е. Антонова и В. Перминов

- Родился 14 октября 1939 года в г. Фрунзе Киргизской ССР  
1960 — окончил Алданский горный техникум  
1968 — окончил ЛВХПУ, кафедра КиС  
с 1967 — участвует в отечественных и зарубежных выставках и конкурсах  
1968–1975 — художник Конаковского фаянсового завода им. М.И. Калинина (Московская область)  
с 1974 — член СХ СССР, РФ  
1975–1992 — штатный художник КДПИ  
1981–1988 — преподаватель композиции и материала кафедры ХКиС ЛВХПУ  
с 1989 — главный художник Ленинградского фарфорового завода «Пролетарий»,  
в настоящее время — «Фарфор братьев Корниловых»  
1997 — действительный член Петровской академии наук и искусств  
2005 — звание «Заслуженный художник Российской Федерации»  
2006 — зав. кафедрой керамики Смольного университета Российской академии образования  
1990–2000-е годы — работы в керамике для Православной епархии России

## Персональные выставки

- 1994 — Муниципальный культурный центр (Дворец Белосельских-Белозерских), СПб  
1990 — ГМК «Кусково»  
2008 — Елагиноостровский дворец-музей

## Награды

- 1973 — Золотая медаль 31-го Международного конкурса художественной керамики, Фаэнца, Италия  
1975 — Диплом Второго международного симпозиума по керамике, Вильнюс, Литовская ССР  
1992 — Серебряная медаль Российской академии художеств  
1999 — Золотая медаль выставки «Болдинская осень», Москва  
2003 — Медаль «300 лет Санкт-Петербурга»

## Коллекции

Елагиноостровский дворец-музей,  
ГМК «Кусково», ВМДПНИ, Государственный исторический музей,  
художественные музеи Твери, Красноярска, Владивостока,  
Художественно-краеведческий музей, Сумы, Украина,  
Международный музей керамики, Фаэнца, Италия,  
Краеведческий музей, Милуоки, шт. Висконсин, США,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

В 1970–1980-х годах прошлого столетия был бум прикладного искусства. В то время как в живописи, скульптуре, графике была довольно жёсткая цензура, в прикладном искусстве эзоповым языком можно было говорить о многом. На общем фоне расцвета прикладного искусства керамика выделялась особенно, и в первую очередь ленинградская. В недрах ленинградской керамики и родилась «Одна композиция». Участвовать в этой выставке было интересно, да и состав участников определился как бы сам собою из наиболее сильных и талантливых художников. Однако надо отметить, что без нашего вуза — ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой, где были возвращены, как в инкубаторе, художники-керамисты, — пожалуй, ничего бы не получилось. Ну и конечно, время способствовало появлению этой выставки. Ведь мы по существу жили «при коммунизме»: глина, шмот, глазури, краски, обжиги, места для работы — всё было бесплатно\*. Зал для экспозиции, подиумы также предоставлялись бесплатно. Когда я об этом рассказывал в Америке, мне не верили, считали советской пропагандой. Наши художники благодаря этому участвовали во многих отечественных и зарубежных выставках и часто получали золотые медали, премии, дипломы и т. д.

Надо отметить, что «Одна композиция» всё-таки была особенная выставка. На её открытие приезжали из Москвы, Риги, Таллина, Вильнюса, Киева, Львова, дальних городов Сибири. Наверное, это был феномен XX столетия. Тогда некоторые из нас относились к ней как к обычной очередной выставке, а теперь, издали, приходит понимание, что это было событие в культурной жизни страны.

Хорошему мастеру не обязательно быть хорошим художником, но хорошему художнику обязательно нужно быть хорошим мастером. Ибо любая даже самая интересная идея превратится в ничто, если не хватает мастерства исполнения. Ну и конечно, любить свою страну, свой народ, свою историю даже в непогоду.

Л. Солодков

\* Утверждение противоречит экономическому механизму системы ХФ СССР. (Прим. — М.К.)

Родился 22 января 1949 года в Ленинграде  
1972 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
1972—1976 — главный художник Богашовского экспериментального завода художественной керамики (Томская область)

с 1972 — участие в отечественных и зарубежных выставках, конкурсах и симпозиумах

1976—1992 — внештатный художник КДПИ

с 1975 — член СХ СССР, РФ

с 1983 — член Международной академии керамики, Женева, Швейцария

### Персональные выставки

1990, 1999, 2003 — Галерея Бессон, Лондон, Великобритания

1993, 2002 — Галерея современного ДПИ, Портленд, шт. Орегон, США

1993 — Галерея Ненси Марголис, Нью-Йорк, США

1998 — МПИ СПГХПА

2001 — «Они мне сказали, а я повторяю», Государственный Эрмитаж

2001 — Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, СПб

2009 — «Галерея дизайна»/Bulthaur, СПб

### Награды

1975 — Бронзовая медаль ВДНХ СССР

1976 — Серебряная медаль ВДНХ СССР

1976 — Диплом СХ СССР

1980, 1982 и 1984 — Премии 38, 40 и 42-го Международных конкурсов керамики, Фаэнца, Италия

1988 — Премия Всесоюзного симпозиума ландшафтной керамики, Ташкент

1999 — Серебряная медаль Российской академии художеств

2002 — Первая премия Международного конкурса на создание памятника Иосифу Бродскому в СПб

### Коллекции

ГЭ, ГРМ, ГМИ СПб, МПИ СПГХПА, ВМДПИ

Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Музей-заповедник «Царицыно». ГМК «Кусково».

Художественно-краеведческий музей, Сумы, Украина. Художественно-краеведческий музей, Томск.

Музей международной керамики, Бехини, Чехия. Музей прикладного искусства, Прага, Чехия.

Музей города Валбжиха, Польша. Международный музей керамики, Кечкемет, Венгрия.

Международный музей керамики, Фаэнца, Италия. Музей «Палаццо Перабо», Лавено Момбелло, Италия.

Центр керамики, Рафффорд, Великобритания. Центр искусств Университета Уэльса, Аберистуит, Великобритания.

Музей университета «Ашмолеот», Оксфорд, Великобритания.

Национальный музей Уэльса, Кардифф, Великобритания. Музей «Ариана», Женева, Швейцария.

Международный Олимпийский музей керамической скульптуры, Афины, Греция.

Галерея «Барон», Бер-Шева, Израиль. Музей искусств школы дизайна, Род-Айленд, США.

Центр искусств и экологии, Отис, штат Орегон, США.

Музей прикладного искусства и дизайна «Минт», Чарлотт, Северная Каролина, США.

Музей искусств Университета Северной Аризоны, США.

Отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

## Цивин Владимир Александрович

### Участник всех выставок «ОК»



*Я далёк от мысли как-то приуменьшать значение «Одной композиции» в моей жизни, но также не хотел бы это значение чрезмерно преувеличивать. Выставки «Одной композиции» — это десятилетняя площадка, возможность показа работ без жюри и весьма дисциплинирующий стимул регулярно выставлять свою лучшую работу года. Это — главное. Участники выставки активно работали как до «Одной композиции», так и после, и персональный творческий путь каждого из них для меня гораздо важнее этого достаточно случайного и временного объединения. Гораздо важнее этих выставок были для меня общая школа, многолетняя совместная работа, общение бок о бок с моими коллегами в Комбинате ДПИ и совместные почти ежегодные керамические группы в Дзинтари. Выставки отражали лишь в какой-то мере результаты именно этих глубинных процессов. «Одна композиция» появилась в нужное время и в нужном месте. Об этом стоит сказать чуть подробнее. Молодым свойственно сбиваться в стаи. Так легче прокормиться, пробыться, противостоять давлению внешнего мира. Но не только это. Так интереснее и продуктивнее, ибо внутри группы возникает силовое поле состязания, спортивного азарта, игры амбиций, стимула «прыгнуть выше и кинуть дальше». Этот возрастной фактор прост, ясен и важен для любого объединения — от творческого до криминального. В конце концов, собрались вместе в основном молодые, талантливые, энергичные и азартные люди. Нас объединяло время. Почти все участники сформировались в 60-е годы, принадлежали к поколению достаточно свободных личностей, не запуганных ослабевшим послесталинским режимом.*

*Всех объединяла Мухинская школа — комплексная, архитектурная, одна из самых сильных художественных школ в эти годы в СССР. Объединяло общее желание перемен, поверх барьеров решать любые задачи высокого искусства. Универсальность материала диктовала, провоцировала, подталкивала к универсальному искусству, включающему и скульптуру, и живопись, и графику, и плакат, и литературу, и философию, и театр, и т.д. Не зря позже многие участники «Одной композиции» ушли в чистую живопись, графику, скульптуру, литературу, фотографию. Объединял Питер. Высокая планка была задана школой, учителями, архитектурой, Эрмитажем, Русским музеем — самим пространством города. И конечно, объединяли, подогревали, стимулировали зрители, коллеги, их живой интерес к «Одной композиции» и в ЛОСХе, и в Ленинграде, и по всей стране.*

*Не думаю, что я способен сформулировать своё творческое кредо, дать резюме своим работам. Я лишь отмечу, что иногда — это монолог о себе, своей семье и своём доме. Иногда — диалог с искусством Античной Греции и Древнего Востока. Судя по работам последних лет, вектор моих интересов направлен от классики к неолиту, от культуры к природе. Замечаю я также, что в объёме определено двигаюсь от пластики к монументальной скульптуре и от неё — к архитектуре.*

В. Цивин

# Цыганков Василий Никитич

**Участник девяти выставок «ОК» (2–10)**



Фото: Е. Антонова и В. Перми

Родился 13 октября 1932 года на Алтае  
1960 — окончил ЛВХПУ, кафедра ХКиС  
с 1959 — участие в отечественных и международных выставках, конкурсах и симпозиумах  
1962–1977 — штатный художник ГРМ (выставочный дизайн)  
Под покровительством директора музея В.А. Пушкарёва — творческая работа в керамике в мастерских музея  
с 1965 — член СХ СССР, РФ  
1978 — художественный редактор издательства «Аврора», Ленинград  
с 1978 — преподаватель, доцент кафедры художественной обработки металла ЛВХПУ;  
внештатный художник КДПИ  
3 октября 1994 года скончался в Санкт-Петербурге

## **Персональная выставка**

1995 — МПИ СПГХПА

## **Награды**

1961 — Серебряная медаль Международной выставки керамики, Прага, Чехословакия  
1965 — Почётный диплом Международной выставки керамики, Женева, Швейцария  
1973 — Премия 31-го Международного конкурса керамики, Фаэнца, Италия

## **Коллекции**

ГРМ, ГМИ СПб, МПИ СПГХПА,  
ВМДПНИ, ГМК «Кусково», ГМЗ «Царицыно»,  
Музей международной керамики, Фаэнца, Италия,  
Музеи искусств университетов штатов Висконсин, Калифорния, Северная Аризона, США,  
отечественные и зарубежные частные собрания и коллекции различных учреждений.

## **О творчестве В. Цыганкова**

Скрещивая розу и кирпич, розу и колючую проволоку, Цыганков создавал керамические послания, разрушающие стандарты зрительского восприятия. Каждая его большая и малая «цыганковина» помогала осознать неисчерпаемость творческого космоса человека и такие же бесконечные возможности того или иного материала. Шамот, фарфор, металл, камень, дерево — Василий «выкамуривал» гармонию из всего. В его любви к ремеслу, к сделанности рукотворной вещи было нечто аристократическое и философское. Ржавый кованый гвоздь или маленькая фарфоровая клякса, установленные на мини-постаменты, смотрятся как уменьшенные в масштабе произведения монументального искусства. Они не просто «профессионально» держат пространство, но подтверждают ту истину, что каждое состоявшееся произведение способно быть центром мироздания.

*Вильям Мейланд*

Одни керамисты большие гончары, другие — скульпторы, третьи — живописцы или графики. Одни больше думают, другие больше чувствуют. В произведениях В. Цыганкова эти качества пребывают в гармоническом единстве. Поэтому можно сказать, что он был самый керамический керамист. Он чувствовал материал, как «слышат траву», вообще, остро чувствовал всё. У него были оригинальный природный ум, острейший и точнейший глаз, великолепно поставленные руки...

Вещи, побывавшие в его умных руках и «поговорившие» с ним, будь то старый кирпич, кусок треснувшего дерева или старинный инструмент, как бы приобретали его фамилию, каким-то непонятным образом становились «цыганковинами».

*Михаил Копылков*

Д.С. .... м  
Ген. Топи  
А. Гранов СЛАЗ  
Н. Савинца ЦРБ

А  
Г. К. С.  
М. Коммуна

Ген. Кор

Жо  
Сонд  
Д

Е.Ф.

А  
Цыг. IB

# POST SCRIPTUM

М. Изотова, М. Копылков

## О почве «ОК»

«Одна композиция» — локальное проявление процесса, имеющего глобальную корневую систему.

Не погружаясь в меганедра, рассмотрим только региональный участок корней «ОК». Форматом книги обзор ограничен приблизительно 15 годами, предшествовавшими первой выставке в 1977 году.

Расположение участка и его основание — это город на Неве — «одна композиция» творческого коллектива: природы, царя и архитекторов. За 300 лет проект наполнился ансамблями великих зодчих, дворцами и зданиями талантливых архитекторов и оброс простым множеством построек рядовых строителей. «Град Петров» наполнился людьми, машинами, смогом, утратил зелень садов, медных крыш и многое другое, но величия своего не потерял. Влияние его пространства, природного ландшафта, архитектурной среды со всем полифонизмом культуры запечатлено/запечено в черепках «ОК». Ускользающее от строгих определений Санкт-Петербургское нечто присутствует в лучших из них. Однако ни это нечто, ни общие школа и технологическая база не создали единого лица группы.

Основная школа ленинградских керамистов — ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

При сохранении главной цели — подготовки художников для работы в промышленности — заведующий кафедрой керамики и стекла В.Ф. Марков в конце 1950-х годов изменил ракурс учебной программы. Если раньше программа и отбор абитуриентов были ориентированы на потенциальных художников-декораторов и исполнителей, то теперь — на художников, свободных от косных принципов ДПИ, способных их обновить. Эта реформация была в русле государственной установки на так называемую «борьбу с излишествами в архитектуре», то есть с нерациональным декорированием, и происходила в короткий период широкой демократизации общественной жизни в стране, названной поэтом «оттепелью». Для реализации изменённой учебной программы требовались новые учителя. Проведение (через своих исполнителей и обстоятельства) распорядилось так, что пришли художники-архитекторы, в искусстве и мастерстве которых теперь не нуждалось производство бетонных коробок для жилья. Среди преподавателей кафедры художественной керамики и стекла архитекторами были В.Ф. Марков, О.А. Иванова, К.М. Митрофанов, В.С. Васильковский.

Практика массового строительства с применением дешёвых строительных материалов и средств стандартизации фактически уничтожила в стране архитектуру как вид творчества. Талантливые архитекторы, которые не могли или не желали работать исполнителями убогих нормативов в конструкторских бюро, вынуждены были искать более адекватное своим творческим возможностям поле деятельности. Стремление к синтезу искусств, завещанное историей архитектуры, знание законов бытия вещи в пространстве привели их к зодчеству\* предметов. Форма, пространство, функция, композиция, материал, тектоника, колористика и пр. — понятия, общие для керамики и архитектуры. Этим и привлекла обожжённая глина рисующих архитекторов.

Прежде всего они стали «раздевать» керамику, пересматривать её пропорции и силуэт. Глина не приняла попыток архитекторов (как и супрематистов 1920-х годов) придать керамике облик жёсткой конструкции. Новые преподаватели, владеющие общими законами искусства и архитектуры, учились новому для них материалу — керамике — с небольшим опережением, почти одновременно со своими учениками. Уроки живой сути керамики, её сообщения вносились новыми учителями в программу и поверялись в учебных заданиях. Поиск и эксперимент были лейтмотивом работы кафедры.

\* Зодчество, зодчий — от древнеславянского *зъед*: глина.



## О В.Ф. Маркове\*

Многие виды творческой деятельности на переломных этапах своего исторического существования имеют регионального лидера. С конца 1950-х и в 1960-х годах в теории и практике художественной керамики в Ленинграде таким лидером был Владимир Фёдорович Марков (14.04.1912 — 3.08.1981). Его педагогическая и творческая работа существенно повлияла на состояние искусства керамики в стране (в республиках Прибалтики были свои пионеры).

По словам В.С. Васильковского, В.Ф. Марков был одним из первых художников-архитекторов в России послесталинского периода, знавших, как по-новому работать. Это было время, когда ум и руки большинства художников пребывали в оцепенении и растерянности от утраты регламентированных канонов и схем. Он был выразителем нового этапа в истории российской керамики и помог развитию рождённых «оттепелью» ростков и при брежневских «заморозках». Широта его миропонимания, глубина культуры, любовь к искусству, открытость «иному» создали на сформированной им кафедре атмосферу новаторства и творчества. Способствовал этому коллектив соратников и незаурядных личностей: В.С. Васильковский, легко и свободно раздвигавший границы традиционного ДПИ, А.И. Миклашевский, Ф.С. Энтелис, О.А. Иванова, А.А. Татевосова, Н.С. Кочнева, С.С. Первая и другие. Кафедра воспитывала не узких специалистов для лёгкой промышленности, а художников широкого творческого диапазона.

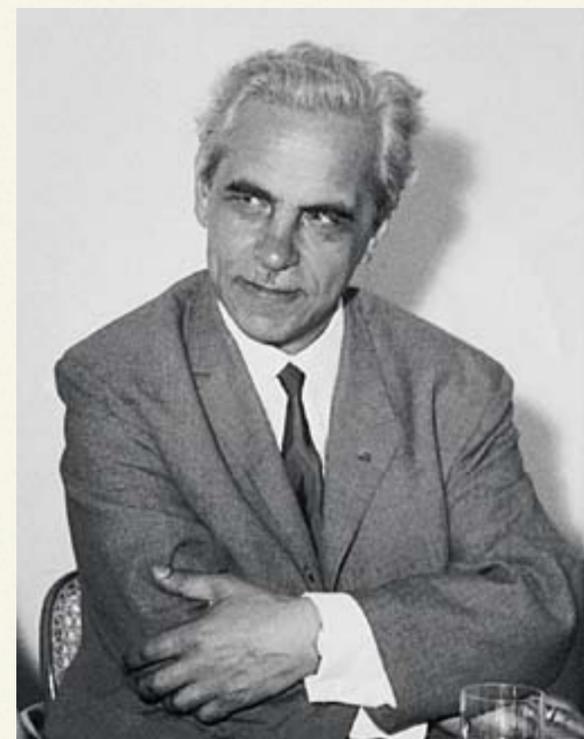
Обширная эрудиция, вкус, интуиция и способность «открывать» привели В.Ф. Маркова к обновлённому видению керамики, свободному от стилевых наслоений и апеллирующему к первородным основам древнего ремесла. Для нашей керамики с 1960-х годов это имело такое же значение, как для Запада (начиная с 1920-х годов) — труды керамиста Бернарда Лича, вынесшего из своего многолетнего пребывания в Японии, Китае и Корее животворные принципы отношения к материалу, его природе и технологии. Удивительно, что Марков уловил дыхание европейской эволюции прикладного искусства при нашей информационной «стерильности». Многие его произведения характером формообразования и аскетичностью декора очень близки произведениям Бернарда Лича. Владимир Фёдорович, правда, много работал над образцами для промышленности, что было принципиально чуждо его английскому коллеге.

В.Ф. Маркову претило использование однажды найденных формул, и он не скрывал своего отвращения к догматизму и дежурным композиционным приёмам. От студентов он ждал острых, неординарных решений, пусть сырых и косноязычных, но «своих»; предпочитал их благополучным, грамотным, но шаблонным и резко высказывался об этом. Очень важным было то, что он работал над своими произведениями здесь же, на кафедре, рядом со студентами. Приобщение к реальному творческому процессу вдохновляло их на собственные опыты. Столь же благотворна для студентов была интенсивная творческая работа В.С. Васильковского в мастерских кафедры. Не дежурными учебно-показательными, а особыми были их мастер-классы. В каждой новой вещи они делали ещё один шаг к формированию нового лица керамики и одновременно к её постижению. До конца своих дней они сохранили способность периодически освобождаться от панциря нормативов для юношеского восприятия явлений старых и новых.

\* М. Копылков. Статья к неосуществлённому проекту монографии В.Ф. Маркова (1985).

Известно, что В.Ф. Марков скептически относился к неутилитарным керамическим объектам и часто повторял, что может принять всё в керамике, если она функционально применима в конкретной среде. И это понятно — основываясь на утилитарности и вдохновляясь рациональностью, его поколение утверждало новую эстетику вещи. Удивительно, что вдруг на склоне лет он повернулся лицом к «беспольной», но оказавшейся столь нужной керамике и создал своего «Робота», проросшего цветами. Этот образ, отрицающий бездушные радио и техно, был проявлением трансформации его теоретических позиций. Впрочем, эволюция творческого пути художника свидетельствует, что не вдруг появился «Робот». Квазиутилитарные композиции «Осень», «Троица», «Лесное чудо» составляют определённый промежуточный этап, в котором синтезированы рационализм предшествующего периода и изобразительность последнего, начавшегося «Роботом» и прерванного смертью художника. Возможно, произведения среднего этапа — это наиболее совершенное воплощение его творческих устремлений, образцу сбалансированности функций, а «Троица» — фрагмент керамической истины, добываемой художниками следующего поколения.

В.Ф. Марков привлёк к керамике и преподаванию композиции В.С. Васильковского, с определёнными творческими влияниями которого он периодически пытался бороться, при этом всеми силами удерживая его на кафедре. Счастливый для их учеников тандем: Марков — форма, радио, Васильковский — образность, артистизм, а оба вместе — интеллект и эксперимент. Именно сотрудничество этих столь разных личностей лежит в основе «ленинградской школы» керамики 1970—1980-х годов.



В.Ф. Марков. 1965 г.



Б. Лич. 1952 г.



В. Марков. **Троица**. 1974  
В. 59, фаянс, глазури. Исп. — ЛВХПУ  
ГМИ СПб (вариант)  
V. Markov. **Trinity**. 1974



В. Марков. **Робот**. 1981  
В. 98, шамот, глазури. Исп. — ЛВХПУ  
Коллекция ГМИ СПб  
V. Markov. **Robot**. 1981

Студентами ЛВХПУ становились абитуриенты, как правило, получившие серьёзную подготовку в средних художественных школах и училищах. Их представление о «настоящем» искусстве в соответствии с западной традицией связано с изобразительными, «высокими» его видами. И представление о «настоящем» художнике как о творце фресок, картин, скульптур, гравюр и т. д. практически не изменялось за годы учёбы в институте ДПИ. Годы, предназначенные для погружения в прикладное искусство, в действительности посвящались общему художественному образованию. Отчасти это было ответом на невостребованность творческих дизайнеров промышленностью из-за её системной неготовности к гибкой трансформации технологических процессов. Большинство преподавателей училища — это художники-станковисты и архитекторы. На кафедре ХКиС не было дизайнеров-керамистов, за исключением её заведующего. В сознании учителей и учеников изобразительное начало доминировало над прикладным. Способствовало этому и то, что кафедра сохраняла лучшую в стране школу подглазурной росписи по сырой эмали, в традициях итальянской майолики XVI века — реплики живописи ренессанса.

Реформация программы кафедры ограничилась сменой стилистики формообразования и декорирования: «сталинский ампир» был плавно замещён полиморфным лиризмом и декоративно-суровым агитпропом, то есть репликой позднего соцреализма. Отношение к керамике, по сути, осталось прежним, и она продолжала пребывать между двух стульев — между изобразительным искусством и дизайном, то есть в ДПИ.

Творчеством многих выпускников ЛВХПУ создан фасад советского промышленного фарфора и фаянса. Нередко произведения талантливых заводских художников — это плоды декорированного консенсуса между станковой графикой и криволинейной поверхностью керамической формы. В частности, и этим городской сосед — знаменитый Ломоносовский фарфоровый завод — влиял на ориентиры кафедры ХКиС. Студенты, не заинтересованные орнаментальным декорированием и дизайн-проектированием, с воодушевлением принимали задания неутилитарной тематики.

Либеральный учебный процесс, высокий уровень художественного образования, внимание, привлечённое в эти годы государством к ДПИ, позволили многим выпускникам 1960—1970-х годов стать яркими творческими личностями.

Благой порыв В.И. Мухиной в конце 1930-х годов направить «искусство — в быт» был отчасти эхом утопии У. Морриса. Английский романтик хотел вернуть искусство в быт «ручным» творчеством, а знаменитая советская художница — индустриальной промышленностью, то есть тем, что У. Моррис считал убийцей искусства. Вера Игнатьевна предложила организованному по её инициативе Ленинградскому заводу художественного стекла серию вещей, которые, по её мнению, могли бы стать стилевой основой для массового производства, отличаясь от пошлой массовки чистотой стиля и материала, бросила вызов «мещанству», но не смогла свой проект реализовать. Её идеи были временно реанимированы волной перестройки 1960-х, широко обсуждались прессой и были условно приняты лёгкой промышленностью. Художники с радостью отозвались на этот призыв и создали массу интересных, высокохудожественных эталонов для тиражирования. Но и эта инициатива была утопична, так как только сокращая и упрощая ассортимент продукции, заводы могли выполнять увеличивающийся с каждым годом государственный валовый план.

Короткая оттепель 1960-х осталась в памяти поколения стремлением сорвать все маски — «дойти до сути». Она светилась из недалёкого прошлого прозрачной чистотой стекла, сияющей белизной фарфора, откровением керамических фактур и «космизмом» обтекаемых форм. В 1970-х обобщённые лаконичные силуэты исчезли, но тяга к естественной простоте и откровенности разговора со зрителем не угасла. Постепенно выработался тип выставочных вещей, самыми яркими представителями которых стали «Праздничный стол» Б.А. Смирнова и его знаменитый чайник с запаянным носиком — декларация вещи-изображения, исполненная в гутном стекле.



**Человек, конь, собака, птица. 1970**  
B. Smirnov. *A Man, a Horse, a Dog, a Bird*



Б. Смирнов

Борис Александрович Смирнов — художник и мыслитель, значительно повлиявший в 1970-х годах на эволюцию ДПИ в масштабе всей страны. Архитектор по образованию, он работал в графике, фотографии, стекле, керамике, использовал дерево, текстиль, металл, играя с вещами так, что они становились узнаваемо-неизвестными, пленительной загадкой. Этот седой шутник утверждал право художника ДПИ быть универсальным художником. Из его чайников нельзя было пить, от них веяло не «чайным», а душевным теплом. «Боб Смирнов» примечал и защищал всё то живое, что не было в формате официальных вкусов. Ему обязано целое поколение художников тем, что он поднял планку дозволенного, под которой прошли, а позже подняли выше керамисты. «Праздничная» стеклянная феерия псевдографинов и чашек радовала зрителя, отчасти компенсируя образы обыденной среды. Это было «украшательство», граничащее с фарсом. Ухищрения организаторов выставок и художников позволили сохранить творческий тонус многим замечательным мастерам.

Когда померкли иллюзии реализации новой архитектуры и лозунга «искусство — в быт», возникло спасительное слово *декоративный*. Политвегетарианский период по сути ничего не изменил. Так же как сталинский ампир, «застойный» декоративизм был украшательством. Это было отступлением от чистых и благородных идей 1960-х годов с их стремлением к правде, человечности и простоте. Но вместе с тем словом *декоративный* оправдывались многие эксперименты. Оно стало синонимом свежести, творческой новизны. Оно было спасительным в тех случаях, когда выставкомы или жюри не принимали концепции автора или его изобразительной манеры. ДПИ, «находящемуся на периферии идеологического контроля», как придворному шуту, позволялась и крамола. Так, прикладное искусство возвращало в себе такие художественные явления, которые бы вне его погибли.

Благоприятным это положение было и для керамики, когда она отошла от гончарного станка и при- близилась к области изобразительного искусства. Определением «декоративная композиция», как охранной грамотой, снабжены были керамические работы, претендующие на оригинальность. Этот терминологический штамп используется по сей день уже безосновательно и по отношению к недекоративным произведениям.

Выпускники ЛВХПУ, поступив на работу в госпредприятия, понимали, что их творческие возможности и амбиции мало или вовсе не соответствуют потребностям промышленности. Многие керамисты, покинув заводы, добились права работать в системе Художественного фонда, в КДПИ, где исполняли заказы на оформление интерьеров гостиниц, ресторанов, производственных клубов, театров, кафе, а также имели возможность работать по собственным творческим планам. Здесь была та среда, где стараниями архитекторов и художественных советов в разной степени удачно осуществлялась программа синтеза искусств. Здесь станковое превращалось в монументальное, а утилитарное — в изобразительное. Убогость строительной индустрии требовала драпировок. Скучность строительных средств обернулась благом для экспансии и эволюции ДПИ.

В 1970-е годы продолжают рассыпаться советские доктрины 1930—1950-х годов, рушится стена отделивающая советскую культуру от мировой. Идеолог-контролёр толком не знает, что собственно нужно требовать от современного искусства, и оно становится плюралистичным. Художник постепенно приобретает право говорить своим языком и от своего лица. Конечно, в известных пределах, но всё же это право постепенно усваивается обществом. Художники были в поиске, обретая источники вдохновения то в авангарде 1920-х годов, то в архаике древних культур, то в многообразии современных западных направлений в искусстве.

С конца 1950-х годов в мире, потеплевшем после страшной войны, стали организовываться международные кинофестивали, конкурсы музыкантов, выставки и симпозиумы. В ряду общих для большинства народов Земли древних искусств и ремёсел рукодельная керамика предстала в роли гуманистического коммуникатора для человечества, уставшего от геополитических заборов. Керамика советских республик экспонировалась на международных выставках в эти годы исключительно в качестве народного или псевдофольклорного гончарства. Керамисты Латвии, Литвы и Эстонии быстрее коллег из других советских республик восприняли тенденции современной керамики и применили их в оформлении интерьеров, парков, садов и скверов. Так, латышские керамисты, начав в 1950-е годы с восстановления национальной латгальской керамики как фольклорного элемента в современном жилище, в 1960-е освоили европейский стиль монументально-декоративных форм, который быстро замещал народные традиции. Эволюции искусства керамики способствовал Дом творчества художников в Дзинтари с технологической базой в Риге. Попадая сюда в творческие группы, керамисты проходили «постдипломную» практику. Здесь была творческая лаборатория единения современной керамики и древних национальных традиций, здесь рождалась новая образность и новый пластический язык. Керамисты учились вслушиваться в материал, сохраняя живую поверхность, следы моделирования и воздействия огня. Ленинградская «подиумная» керамика здесь становилась на землю и обретала признаки сопричастности природе.

Трансформация, происходившая в искусстве керамики нашей страны в 1960—1980-е годы, стала частью глобального процесса, начавшегося на Западе в 1940-х годах. Геополитический вектор новых веяний был привычным и удобным для нападков недоброжелателей. Тем более что «тлетворное влияние» началось и в основном реализовалось в западной части СССР — в Литве, Латвии, Эстонии, на Западной Украине и в Ленинграде. Концептуальная и технологическая неготовность недругов принять новую керамику, ревность к успехам коллег на международных выставках и конкурсах проявлялись в устном косвенном доносительстве: «прибалты и питерцы насмотрелись западных журналов и каталогов», «они фетишизируют материал и работают с расчётом на западные жюри» и т. д. Заявляя, что ремесло вторично в работе «от сердца и души», они забывали или не понимали, что косноязычие противопоставлено искусству.

Важным фактором в формировании ленинградской керамики были международные выставки, конкурсы и симпозиумы. В 1962 году ленинградцы участвовали в Международной выставке керамики в Праге, работали на симпозиумах керамики в Вильнюсе (1971 и 1975 гг.). В 1970-х начали представлять свои произведения на самых авторитетных международных выставках-конкурсах в городах Валлорис (Франция), Фаэнца (Италия), Сопот (ПНР). Ленинградские керамисты нередко получали самые высокие награды. Однако комиссии Союза художников и Министерства культуры СССР блокировали наиболее острые произведения.

В 1970-х годах секция ДПИ не только разрослась, став второй по составу после живописной, но и приобрела творческий авторитет. «Витриной» секции были два крупнейших завода — Ленинградский фарфоровый завод и Ленинградский завод художественного стекла. Не массовая, а заказная, специально-выставочная продукция этих заводов занимала на выставках ЛОСХ почётные места. В дальних углах экспозиций стали появляться кривобокие, грубоватые и наивно-раскрашенные керамические прищельцы — варвары рядом с роскошным фарфором и стеклом. Чуткий зритель мог уловить в глиняных «гадких утятках» нечто очень ценное — рукотворность, искренность, иную образность, попытку общаться со зрителем «на ты». Это были энергично расписанные сосуды и лепленные вживую, без маскировки стыков и швов смелые объёмные фантазии. Правдивость взаимоотношения с глиной, искренность, теплота, всегда и всем нужная человечность привносили в эти произведения настоящую поэзию.

Зритель тех лет, заинтригованный неформальными выставками, ждал от художников откровений. Открывались всё новые и новые запретные двери. Прогремевшие в городе выставки в Домах культуры им. Газа и им. Кирова, квартирные и прочие выставки художественного андеграунда возбуждают интерес к изобразительному искусству в самых широких общественных кругах. Советский человек семидесятых годов литературой, кинематографом, театром был подготовлен воспринимать подтекст произведения и даже его привносить. Живая советская культура говорила эзоповым языком, уклоняясь от казённых, но уже беззубых идеологических требований.

От выставки к выставке природная плоть керамики освобождалась от фальшивых нарядов. Обнажённой, без декора, для продления её права на гражданство в декоративном искусстве ей стали подыскивать имена: *керамопластика*, *биопластика*, *флоризм*, *зооморфизм*. Расставаясь и вновь встречаясь с «прадедушкой» сосудом, рожаясь со скульптурой и живописью, сценографией и архитектурным макетом, вплотную приближаясь к природе и прочь уходя от неё, отбросив фиговый листок декоративности, «керамоиды» становились изокерамикой — видом изобразительного искусства. Они говорили на простом и очень понятном языке. Эта речь раздражала недоброжелателей, воспринимающих её как извращение ДПИ.

Но и самих авторов посещали сомнения: не изменяют ли они языку керамики, насыщая его словами из лексикона живописи, графики, скульптуры. Сомнения рассеивались радостью от лёгкости и естественности принятия глиной новых слов, позволяющих ей сказать то, что раньше было невыразимо. И чем дальше глина отстранялась от своего эго-ига-сосуда, тем легче и больше она могла говорить.

Керамика «Одной композиции» в разогретой общественной атмосфере была востребована и оценена в силу своей поэтической природы, оставлявшей место сотворчеству для тех, кто этого искал. Коллективный эксперимент «ОК» показал образные возможности керамики вопреки расхожему мнению, что она — «только плоски и горшки».

В чём же природа и суть глиняной реформы? Чем была керамика «ОК»: случайной мутацией в лоне ДПИ или закономерным явлением?

Жил на свете гончар. У него была мастерская — гончарка. В ней — глина, круг, печь.  
 Гончар делал горшки.  
 Они были нужны людям.  
 Со временем рядом с гончаркой появился завод с большими машинами и печами. Там делали белые, гладкие и тонкие горшки. Они были дешевле, чем у гончара, и больше нравились людям.  
 Гончар остался без работы.  
 Рядом с гончаром жил художник.  
 Он рисовал картины, на которых всё было почти как в жизни.  
 Картины тоже были нужны людям.  
 Однажды пришёл человек с фотоаппаратом. Он делал карточки, на которых всё было уже совсем как в жизни. Карточки были дешевле, чем картины, и художник понял, что теперь ему не прожить картинами и надо научиться делать вещи. Он мог бы работать на заводе, но не хотел быть слугой машин. Он пошёл к гончару, горшки которого часто рисовал и видел в них душу.  
 Гончар научил художника крутить и обжигать горшки.  
 Художник любил работу с глиной, но ему наскучило делать одни горшки, и он начал лепить разные бесполезные вещи, на которые можно подолгу смотреть, как на картины. Художнику так это понравилось, что он предложил гончару работать вместе. Гончар был добрый человек и согласился — он был рад, что его глина, круг и печь ещё кому-то нужны, а он сможет иногда делать горшки для себя и для тех, кто их любит.



М. Копылков. **Притча**  
 Текст — 2009; керамика — 1969. 52 × 43 × 5, ГРМ  
 М. Корюлков. **Parable**. Text 2009, ceramics 1969

М. Копылков, М. Изотова

## Изокерамика

Неутилитарная художественная керамика — предмет созерцания, подобный картине или скульптуре. Её пластическая палитра, в силу своего происхождения, сохраняет и типичные утилитарные формы, такие как ваза, блюдо и т. д., но как бы забывшие о своей функции и превратившиеся в объёмно-пространственные автопортреты. То есть в изокерамике предмет-утварь, помещённый в пространственный контекст изображения, становится предметом-изображением, образом самого себя. Такое поведение вещи — не новость. Культурный сосуд в культуре многих народов являлся символом неких духовных явлений, а не вещью как таковой. Например, у древних земледельцев сосуды без дна использовались в магических обрядах. Это изображение вещи. Для этих людей имело значение и сходство, и несходство с сосудом, потому что из бездонной чаши пила сама Мать-земля. Так, эфдаленская ваза Летнего сада — ода красоте керамической прабабки.

Удивительно, что в эпоху высоких технологий на всех материках планеты вновь завертелись патриархальные гончарные круги и руки художников погрузились в глину. Керамист-одиночка заявил о своей необходимости миру в годы космических экспериментов и совершенных машин. Доверчивая причастность к многообразным проявлениям жизни, готовность быть *всем* позволили рукодельной керамике в совершенно «неподходящее» время выжить повсюду — вне границ — пространство творчества свободно. Невидимый, но единый керамический мир — портрет Homo Faber, человека-творца. В творчестве человек сохраняет свою и нашу целостность, поддерживает равновесие разума и чувства, души и тела, а также свидетельствует о своей сопричастности Природе.

*...из-под его рук вышла форма, невиданная им раньше...\**

Очередная художественная ревизия тектоники сосуда в 1960-х годах привела к резкому обрушению чёткого трёхчастного деления его пропорций на «горло, тело и ножку». Сосуды разбухали или уплощались, превращались в шар или диск, вытягивались трубами или каплями. Форма теряла ось симметрии и рискованно играла своим центром тяжести. Она как будто искала своё место и статус в новом архитектурном пространстве. В то же время очевидна была жажда формы обнажиться, освободиться от шаблонных декоративных мотивов и рутинной орнаментики. Новая форма самоутверждалась свободным потёком глазури, откровенной плотью глины, гончарными кольцевыми бороздами, многообразными грубыми заявлениями фактуры и т. д. Новые возможности керамики органично вошли в современную архитектуру и в живой диалог со зрителем открыл приём дискретной композиции, утверждённый произведениями В.С. Васильковского. Посеянные в пространстве элементы композиции, объединённые темой, пластикой и материалом, превращали его (пространство) в напряжённое художественное поле. При небольших размерах своих частей такая композиция заставляет «говорить» значительные пространственные паузы. Эти немолчащие пустоты помогли керамике обогатить свой язык. Имманентное миропорядку дискретное единство в ипостасях, в великих руинах, в стихиях и в самом человеке. Несомненно, принцип такой симфонии отвечает естественной ностальгии зодчего по синтезу искусств.

\* Курсивом — цитаты из текста плаката «ОК» 1977 года.

*... он подражал природе, работая, как она...*

Изобразительная керамика напомнила о первоосновах сознания и творчества. Метод деяния не менее важен, чем его предмет. ИЗОКЕРАМИКА не скрывает процесс моделирования и тем самым предъявляет его созидательный статус. Трансформированное во второй половине XX века искусство керамики проявило значение всех стадий творческого процесса. Мастер не скрывает своего контакта с глиной и показывает её ответы: спокойную матовость, весёлый блеск или тугую напряжённость, деформации и отёки — её боль, трещины и разломы — её плач. Часто он не препятствует стремлению глины раскрыть внутреннюю или сжать внешнюю поверхность формы, впитать в свои поры или собрать в ложбинах глазурь, допустить произвольный или направленный её растёк, пробуждающий серию ассоциаций. Каждый человек имеет личный комплекс психофизических характеристик — индивидуальный код своей энергии. Это — генетическое творческое средство, первый посредник при воплощении замысла. Этот код (пока?) невозможно копировать, реконструировать, клонировать. Поэтому его нет в индустриальных продуктах. Бумага, холст, карандаш, краска — хорошие, но двухмерные сканеры творческого кода; камень, металл, стекло — сканеры тяжёлые и тормозящие. Возможно, лучшим объёмным сканером и ретранслятором творческого кода является глина — эта почти онтологическая субстанция.

Художник предстаёт как композитор своего малого мира, со своей реальностью, модульной и ритмической программой, явленной в глине. Этот мир он «увидел», сконструировал, вылепил, окрасил. Художник вдохнул в него свою душу — насколько мог. Сотрудничество человека с глиной — наше бесценное богатство, запечатлено в подсознании и хранит образ верных действий в мире, где дух созидает форму.

В изобразительной керамике, как и во всех видах современного искусства, сформировавшихся во многом под влиянием дальневосточного паломничества художников рубежа XIX и XX веков, есть проповедь особого созерцания, присущего этике и философии дзен-буддизма: любование камнем и листом, каплей росы и краски, нечаянно стекшей с кисти, творчеством ветра, воды, огня. Сродни этому и проповедь братской любви св. Франциска Ассизского, св. Серафима Саровского и других святителей ко всем тварям Божьим. Этика лежит в основе эстетического принципа новой керамики — ненасилие материала и сотворчество с ним. Это — основополагающий принцип современного искусства.

Керамика — школа дисциплинированной раскованности. Дисциплины требует технология, а раскованности требует искусство. Следы рабочего процесса в такой школе становятся эстетикой произведения.

### *В начале керамики — сосуд...*

Начиная с 1960-х годов керамический сосуд стал широко применяться в архитектурной и садово-парковой среде. Керамика как бы вернула себе место, занятое ранее её подобиями из камня и бронзы в садах и дворцах. Выйдя на арену, где действовала скульптура, она стала вырабатывать в себе функции, свойственные скульптуре. Новые средства пластической выразительности, найденные керамикой, позволили создавать симбиозные формы, воплощать фантазии на тему предмета как персонажа драмы. Но керамический предмет сохраняет память «кухни и очага». Эта ассоциация не уйдёт из него никогда, пребывая в контексте нового смысла. Рождение и смерть, мир и война, радость и печаль, покой и отчаяние — и многое другое, как оказалось, можно выразить через инструментовку «горшка». Новым и специфичным было то, что гончарная мастерская предстала как обитель поэта-философа, исповедующего своё отношение к жизни на лексиконе глиняных форм. Порванная чаша, теряя утилитарность, становилась способной быть образом. Горшок, отторгнутый бытом, услышал Музу.

### *Керамика — не скульптура, хотя иногда способна оказаться ею*

Автор обращения «ОК» к зрителям 1970-х был вынужден высказываться осторожно: керамика нечаянно может оказаться тем, чем ей быть не положено. Осторожность необходима была в зоне стоящего на страже своих интересов руководящего скульптора\* и на виду у контролёра-идеолога, который со скульптуры спросит по её статусу в соцреализме, не то что с глиняного горшка.

ИЗОКЕРАМИКА может без реверансов заявить, что существуют керамическая скульптура, живопись, графика, не имитирующие чужие приёмы, технологии и материалы. Если в скульптуре доминирующими видовыми активами являются форма и пространство, в живописи — цвет и тон, в графике — линия и тон (без ограничений в палитре материалов), то ИЗОКЕРАМИКА принимает любую ипостась с её активами, но в транскрипции своего единственного родового начала — обожжённой глины. Уникальная способность керамики органично синтезировать объём, пространство, цвет, тон и материал позволяет ей быть универсальной моделью синтеза искусств. И этим, в частности, привлекла многих безработных архитекторов.

Художник-керамист, воспитанный в школе гончарства, работы с пластом или глиняной конструкцией (мягкой, тонкостенной, полый, бескаркасной), моделирует форму одновременно с внешней и внутренней стороны. Этого требует конечный этап керамического процесса — отчуждение произведения от творца и объективизация его в стихии огня — в обжиге. Огонь должен одновременно объять глину со всех сторон, а она — равно принять его всей своей массой — по законам гармонии материи и стихии.

ИЗОКЕРАМИКЕ свойственно не скрывать полую сущность своего тела, даже при иллюзии монолитного объёма, — характерная черта языка современной керамики. Эта правда извечно оберегает керамическое искусство от натурализма и даёт ему право свободно создавать пластические мифы. До и после обжига глину можно резать, рубить, как это обычно делает скульптор — не керамист. В результате мы увидим scalpo (лат. яз. — царапать, резать, скрести), то есть работу, не свойственную керамике. Она выразит своё неприятие насилия, боль или погибнет, разрушится. Художник-керамист применяет иногда диссонирующие с природой глины приёмы для драматизации образности, но диссонанс таков, пока не стал рутиной. А рутинное насилие — вне нормального человеческого сознания и вне поля искусства. Глина откровенна в передаче динамических процессов в материи: расширение, рост, соединение, сжатие, разрыв, распад и т. д. В ритме, пульсации, исходящих из рукотворной керамики, — память природных начал, дефицит которых переживает человек в большом городе. Средства пластической выразительности в современной керамике часто подражают работе природы. В этом смысле глина — наставник и адаптор во взаимоотношениях человека с природной и урбанистической средой.

Может возникнуть впечатление, что описание отличительных признаков изобразительной керамики — это обоснование жёстких границ между нею и другими видами изобразительного искусства. В современном искусстве видовые границы размываются, они условны, зыбки и становятся атавизмом демаркации цеховых интересов. Скульптурой теперь может быть названа даже картина, поставленная на подиум в пространстве выставочного зала.

\* «Керамисты должны делать горшки и вазы и не трогать высокие темы» — высказывание народного художника СССР М.К. Аникушина. 1979 г.

Творчество больших художников часто представляет примеры преодоления видовых границ, точнее, примеры их отсутствия. Природное чувство материала компенсирует отсутствие в их биографиях специализации. Например, трудно определить видовую принадлежность произведений М. Врубеля из глины — керамика это, живопись или графика, исполненные в керамическом материале? А керамика П. Пикассо или А. Каплана — это пространственная графика или графическая изокерамика?

Наконец, «Табун» и «Суд Париса» В. Васильковского — совершенно керамические композиции, созданные художником-архитектором, не имевшим специального образования керамиста. В каждом объекте в единстве скульптуры, живописи, графики, керамики и ансамбля — подлинная модель их синтеза.

Примеры можно множить, и они будут свидетельствовать о том, что границы определяются только природным чувством материала, адекватного художественному образу.

### *...Дух исконной первичности...*

Чем глубже человек погружается в сетевую, программируемую бездушной цифрой среду, тем острее он испытывает ностальгию по покинутым им берегам Природы. Он тоскует по дому, быту и утвари, сработанным его руками, и по самому ручному труду — его разговору с натуральной материей. В разговоре тет-а-тет с природой, без технических посредников, он хорошо её понимал. Сотрудничая с нею, человек даже научился создавать её подобия. В таком сотрудничестве он сам был подобием Демиурга, создающим от начала и до конца своё творение. В индустриальном шельфе, у берегов Природы, человек сохранял память и опыт ручного труда в ремесле и искусстве. Но, когда льстивыми лукавыми течениями его занесло в иллюзорный цифровой океан, в котором ему доверяется принимать участие (касанием рук, а вскоре — только взглядом или помыслом) в создании чего-то невидимого, бесплотного, «дух исконной первичности» в его сознании взбунтовался. В искусстве второй половины XX века бессмертный «дух первородности», несколько веков до того пребывавший под гнётом стилей и стилизаций, идеологии и коммерции, вырвался на свободу, в частности и во плоти керамики.

Этот бунт у нас в стране был назван «керамическим бумом». В действительности это был процесс реанимации и возрождения в новом качестве находившегося в коме (в газовых и электрических печах) первичного человеческого дела — керамики. Волей «духа первородности» фазы интенсивной терапии прошли стремительно: первая — обнажение глины, снятие с неё чуждых покровов; вторая — прямой ручной массаж её естественной плоти; третья — появление дыхания, пробуждение сознания и голоса... первичного, исконного. Заново родившаяся, воскреснувшая, она смело заявила: «Я — живая рукотворная керамика, теперь свободна и буду говорить обо всём!»

В нашей стране яркие выступления керамики на новом языке прозвучали в аудитории «ОК».

Близость сцены, откровенность и новизна речи не позволяли сразу услышать послание сценографа.

Время многое прояснило.

Дух исконной первичности породил новую, свободную от жанровых, образных и тематических границ область искусства — изобразительную керамику — сплав современного искусства с опытом древнего ремесла.



А. Задорин. *Встреча*. 1998. Бумага, тушь  
A. Zadorin. *Encounter*. 1998

## Послесловие

Начатое в середине XIX века Джоном Рёскиным и Уильямом Моррисом движение за возрождение культуры ручного труда и натуральных ремёсел как противостояние индустриальному молоху в ретроспекции представляется благородным донкихотством. Надежда вернуть индивидуальный ремесленный труд в повседневную жизнь была абсолютной утопией. Однако многое из уходящего многовекового опыта художественных ремёсел было сохранено озабоченными его судьбой влиятельными общественными деятелями и художниками в союзе с «последними» ремесленниками на рубеже XIX и XX веков. Общеευропейская тревога за будущее этого драгоценного наследия человечества при наступлении машинной эры призвала энтузиастов искать опоры в его корнях и истоках. Естественным шагом было обращение к историческому наследию этнокультуры. Что и произошло во многих европейских странах. В России это движение осуществлялось в творческих тенденциях «историзма», в научной работе с древними памятниками культуры, в программах вновь созданных училищ и школ.

Керамика как универсальный материал и участник самого становления человека солировала на авансцене движения. Наиболее ярко и плодотворно это проявилось в деятельности знаменитых частных «домов творчества» в Абрамцево (имении С. Мамонтова), в Талашкино (имении кн. М. Тенишевой), а также предприятия «Гельдвейн — Ваулин» в Кикерино под Санкт-Петербургом и керамической артели «Мурава» в Москве.

Поистине трагично, что в России грандиозная работа по наведению мостов к истокам, оставив блестяще осуществлённые архитектурные эксперименты в столичных городах и их окрестностях, оставив коллекции произведений выдающихся художников в музеях, научные труды в архивах и библиотеках, зачахла под натиском индустриальной экономики и была сметена двойным смерчем Первой мировой войны и революции 1917 года.

Экстравертным направлением европейского движения к первоосновам человека созидающего было обращение художников к патриархальной, но ещё живой (в редких сёлах и монастырях) духовной и материальной культуре Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока.

Для эволюции искусства керамики XX века на Западе, прежде всего в Великобритании, а затем в странах Европы и в США первостепенное значение имела деятельность английского художника Бернарда Лича (1887 — 1979) в союзе с японским керамистом Сёдзи Хамада (1894 — 1978) и культурологом, философом и проповедником дзен-буддизма Соецу Янаги (1889 — 1961). Б. Лич не первый и не единственный представитель второй волны движения, начатого У. Моррисом, но энтузиазм, талант учёного-пропагандиста и миссионера исконного керамизма превратили его в гуру — реформатора искусства керамики западного мира начиная с 1920-х годов.

Собранные им в период 12-летнего пребывания в Японии, а также в Китае и Корее глубокие практические знания и духовный опыт дзен-буддистских монахов-керамистов легли в основу его многолетней подвижнической работы и стали материалами его знаменитой и священной для керамистов Запада книги *A Potter's Book* (1940, Англия). Концепция Б. Лича и его соратников не выходила за рамки прикладного искусства, её пафос базировался на функциональности керамической утвари, но результатом их деятельности стала редукция духовных и материальных основ керамики, её очищение от многовековых слоёв стилизаций и имитаций.

Художники, не керамисты, пришедшие в керамику в 1940—1950-х годах, получили чистые творческие средства. Таким образом, значение миссии команды Б. Лича вышло за рамки прикладного искусства.

В XIX веке древняя кустарная форма изготовления утвари потеряла свою монополию в социуме. Область производства предметов массового потребления, в частности из керамических материалов, была захвачена рынком, вооружённым промышленной технологией. Экономика XX века создала свою культуру производства и эстетику продукции — дизайн с лукавыми коммерческими рудиментами традиционного ремесла. Рукодельная форма прикладного искусства сохраняется в наши дни в качестве документа исторического наследия человеческой культуры и в творчестве, независимом от промышленного производства. С утратой гончаром (ткачом, столяром, кузнецом и т. д.) монополии на технологию и материалы они потеряли исключительно цеховую принадлежность, стали общим достоянием искусства и были переданы «последними» ремесленниками художникам. «Высокие» виды изобразительного искусства были жизненно заинтересованы в получении этого наследия в связи с потерей ими огромной доли своего исторического состояния — визуально-информационных средств, захваченных фотографией и кинематографом. Исторические авторские формы произведений изобразительного искусства (картина, статуя, рисунок), движимые инстинктом самосохранения в мире визуального hi tech, осваивают язык, технологии и материалы своего старшего, скромного брата — прикладного искусства. Изокерамика — яркий пример такого освоения. Однако она исключает имитацию других видов изобразительного искусства.

К началу 1960-х годов сквозь ржавый забор соцлагеря волны судьбоносных для искусства керамики процессов дошли через западные регионы СССР и до российских столиц. Аскетичный дух Дзен, изначально питавший эти волны, по пути выветрился, и на наших просторах заместился российской поэтикой и образностью.

Симбиоз свободной от декоративно-прикладных обязанностей керамики с российской художественной ментальностью породил отечественный вариант изобразительного искусства с кодексом керамизма.

«Одна композиция» была презентацией изокерамики в нашей стране.

**М. К.**

## Summary

Looking back, the movement started in the mid-nineteenth century by John Ruskin and William Morris to revive the culture of handwork and natural crafts in defiance of the Moloch of industrial production seems little more than noble quixotism. The hope of bringing individual craftsmanship back into daily life was utterly utopian. However, much centuries-old artistic craftsmanship was preserved by the joint efforts of influential public figures and artists, as well as by the last craftsmen at the turn of the 19th century. The pan-European concern for the future of this precious human heritage in the face of the machinery age made enthusiasts look for a foothold in their own roots and sources. A natural step was to turn to the historical heritage of ethnic culture. This is exactly what happened in many European countries. In Russia this movement was expressed through the creative tendencies of «historicism», through the study of ancient cultural monuments, and through syllabi at newly created schools and colleges.

As a universal material and a primeval factor during the formative stage of the very development of the human race, ceramics played a leading part in the movement. This tendency was expressed most vividly and fruitfully in the output of the famous private art centers at Abramtsevo (the estate of Savva Mamontov) and Talashkino (the estate of Princess Maria Tenisheva), as well as at the Heldwein-Vaulin works at Kikerino near St Petersburg and the Murava ceramic workshop in Moscow.

It is truly tragic that in Russia, although the impressive attempt to build bridges to original sources produced some brilliantly executed architectural experiments in Russia's two capitals and their suburbs as well as collections of works by outstanding artists in museums and scientific works in archives and libraries, these beginnings then withered under the pressure of the industrial economy and were swept away by the whirlwinds of the First World War and the Russian Revolution of 1917.

The extrovert trend of the European movement in search of the fundamentals of human creativity expressed itself in an interest in the ancient, yet still vigorous (as practiced in a small number of villages and monasteries) spiritual and material culture of South-East Asia and the Far East.

As for Western ceramics in the 20th century — in Great Britain, above all, but also in continental Europe and the United States — the most important development was the joint activities of British artist Bernard Leach (1887–1979), Japanese ceramic artist Shoji Hamada (1894 – 1978) and culture expert, philosopher and Zen Buddhism preacher Soetsu Yanagi. Leach was not the first and not the only representative of the second wave of the movement initiated by William Morris. His enthusiasm and talent as a scientific promoter of pure, «true-blue» ceramics made him the guru-reformer of western ceramic art from the 1920s onwards.

The extensive practical knowledge that he accumulated during his twelve-year stay in Japan, China, and Korea, as well as the spiritual teachings of Zen Buddhist pottery-making monks, formed the foundation for his long-term selfless work and provided the material for *A Potter's Book* (1940, England), his famous book which is worshipped by ceramists in the West. Although the concept of Leach and his associates did not go beyond the boundaries of applied art and its general idea was based on the functional character of ceramic ware, their work resulted in a restoration of the spiritual and material fundamentals of ceramics through cleansing from the centuries-old layers of stylizations and imitations.

Artists, not ceramists, who started to work with clay in the 40s and 50s took up pure artistic means. Thus the mission of Bernard Leach and his team transcended the boundaries of decorative and applied art.

In the nineteenth century the artisan mode of manufacturing utensils lost its domination in the social environment. The market in production for mass consumption, including manufacture of objects made from ceramic materials, was conquered by industrial technology. The twentieth-century economy created its own manufacturing culture and aesthetics of production — a design approach that incorporated deceitful vestiges of traditional artisanship. When potters (as well as weavers, joiners, and blacksmiths) lost their dominant role, their technology and materials ceased to belong entirely to the crafts and became the common property of art. The «high-brow» forms of visual art experienced an urgent need for this heritage as a result of their loss of a huge share of their historical property — visual informational assets appropriated by cinema and photography. The historically distinctive forms of visual art (painting, sculpture, drawing), driven by an instinct for self-preservation in a world of the visual high tech, are mastering the language, technology, and materials of their humble elder relative, decorative and applied art. Imageramics is a vivid example of this process. However, it does not tolerate imitation of other forms of visual art.

By the early 60s the ripples of the processes which had played a fateful role in the development of ceramic art had penetrated through the rusty curtain of the Eastern bloc and, via the western borders of the USSR, reached Leningrad and Moscow. The ascetic spirit of Zen, which had originally set these ripples going, faded out along the way and was replaced with the Russian poetic spirit and imagery.

Ceramics that had been liberated from its decorative and utilitarian duties combined with the Russian artistic mentality to give rise to a local variety of visual art embodied in the ceramic medium.

One Composition was Russia's introduction to izokeramika or imageramics.

*M. K.*

## Список сокращений

ВМДПНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва  
ГМЗ «Царицыно» — Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно», Москва  
ГМИ СПб — Государственный музей истории Санкт-Петербурга  
ГМК «Кусково» — Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», Москва  
ГРМ — Государственный Русский музей  
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея  
ГЭ — Государственный Эрмитаж  
Дзинтари — район г. Юрмала, Латвия  
ДТХ (в Дзинтари) — Дом творчества художников им. Т. Залькална ХФ СССР, Латвийская ССР  
Елагин. ДМ — Елагиноостровский дворец-музей декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII—XXI веков  
КГИ — Комбинат графического искусства ЛОХФ РСФСР  
КДПИ — Комбинат декоративно-прикладного искусства ЛОХФ РСФСР  
ЛВХПУ — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой  
ЛОСХ — Ленинградская организация Союза художников РСФСР  
ЛОХФ — Ленинградское отделение Художественного фонда РСФСР  
МПИ СПГХПА — Музей прикладного искусства СПГХПА  
МК РФ — Министерство культуры Российской Федерации  
СПГХПА — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица (б. ЛВХПУ)  
СХ РФ — Союз художников Российской Федерации  
СХ СССР/РСФСР — Союз художников СССР/РСФСР  
ХКиС — кафедра художественной керамики и стекла ЛВХПУ/СПГХПА  
ХФ СССР/РСФСР — Художественный фонд СССР/РСФСР  
ЦВЗ «Манеж» — Центральный выставочный зал, СПб  
ЭТПК — Экспериментальный творческо-производственный комбинат ХФ РСФСР, Москва

### Технические сокращения:

В. — высота, см

Дл. — длина, см

Д. — диаметр, см

гл. — глазурь

под/надгл. кр. — подглазурные/надглазурные краски

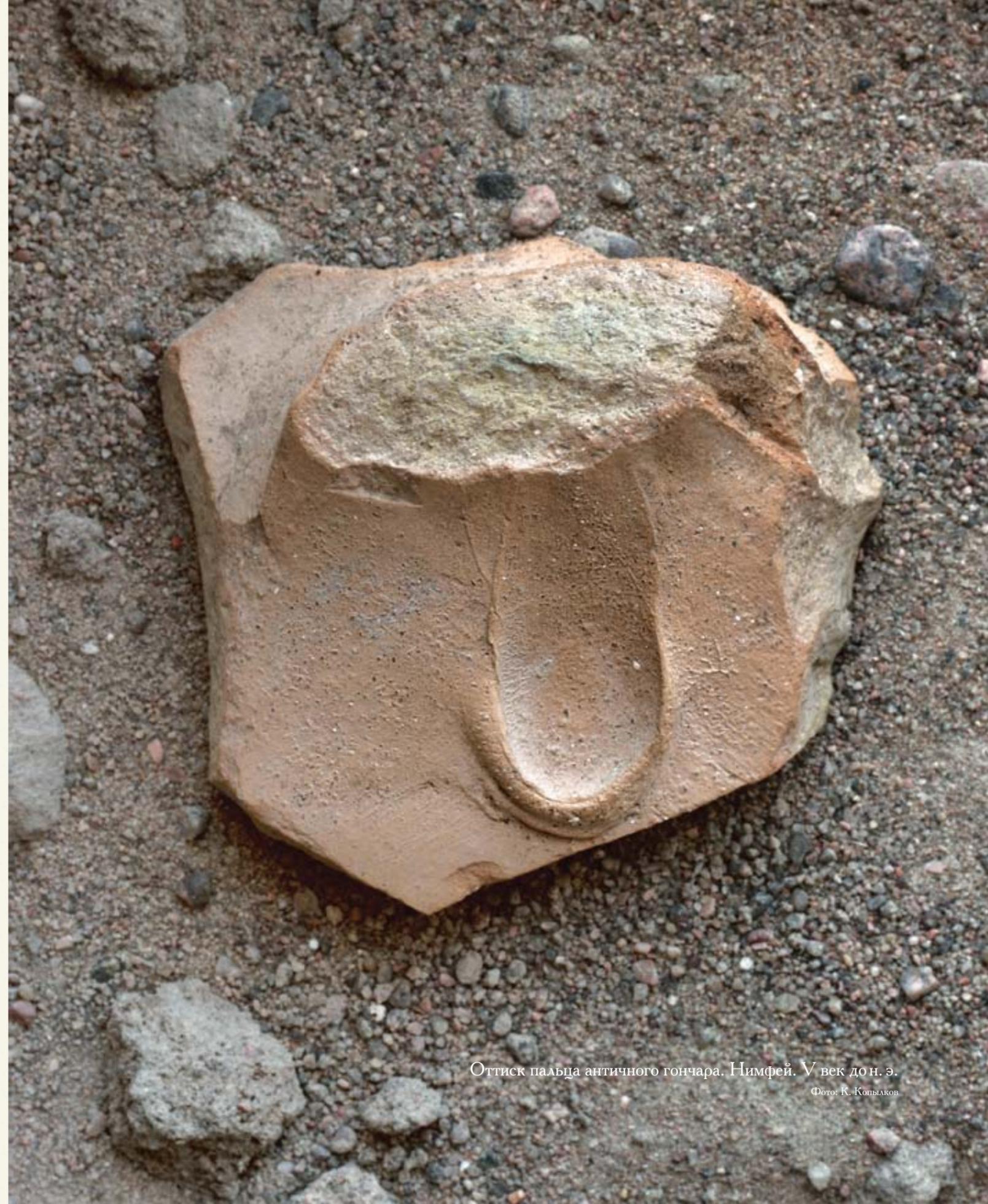
соли — соли металлов

шамот — шамотная масса (смесь сырой и спечённой молотой глины)

эм. — эмаль

Исп. — Место исполнения

Дзинтари-Кипсала/Болдерай — лепка и роспись в ДТХ Дзинтари, обжиг в экспериментальных мастерских керамики ХФ Латвийской ССР в районе Кипсала или на заводе строительных материалов в Болдерае, Рига.



Оттиск пальца античного гончара. Нимфей. V век до н. э.

Фото: К. Копылов

М. КОПЫЛКОВ, М. ИЗОТОВА

# ОДНА КОМПОЗИЦИЯ



Редактор — М.А. Копылков

Цветокоррекция — А.Н. Силантьев

Вёрстка — Х.И. Манувахов, С.В. Гиль

Корректоры — В.Н. Калиновская, Е.П. Морозова

Издатель Х.И. Манувахов

Санкт-Петербург

[novaniva@yandex.ru](mailto:novaniva@yandex.ru)

2011

Подписано в печать 22.01.2011. Формат 70x100<sup>1</sup>/<sub>8</sub>

Гарнитура AcademyC. Печать офсетная

Печ. л. 19. Тираж 250 экз.. Заказ 10121

Отпечатано: SIA "PRESES NAMS BALTIC", Латвия

Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-10

[www.pnbaltic.eu](http://www.pnbaltic.eu)