О.В БУБЛИКОВА
Кандидат филологических наук, ассоциированный профессор МУИТ, Алматы, Казахстан
e-mail: Oksana_bublikova@mail.ru

O.V. BUBLIKOVA
Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor, International University of Information Technologies (IUIT), Almaty, Kazakhstan
e-mail: Oksana_bublikova@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_196_205

К.С. ПЕТРОВ-ВОДКИН В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ С.И. КАЛМЫКОВА: ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВНЫХ ЗАПИСЕЙ

K.S. PETROV-VODKIN IN THE ARTISTIC REFLECTION OF S.I. KALMYKOV: BASED ON ARCHIVAL NOTES

Статья посвящена анализу архивных записей С.И. Калмыкова (1891–1967), в которых фигура К.С. Петрова-Водкина (1878–1939) занимает устойчивое место в авторской рефлексии. На материале документов 1916–1927, 1933 и 1963 годов рассматривается, как обращение С.И. Калмыкова на протяжении нескольких десятилетий к творчеству бывшего наставника (школа Е.Н. Званцевой, 1910–1914) становится способом артикуляции собственных эстетических принципов. Особое внимание уделено мотиву «красного коня» как точке соприкосновения двух художественных систем, выявляемой через сопоставление картины К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912) и произведения С.И. Калмыкова «Красные кони» (1911), впервые вводимой в научный оборот. Сделан вывод о значительном эвристическом потенциале архивных материалов для изучения внутренней логики художественного мышления автора.

The article is devoted to the analysis of S.I. Kalmykov's (1891–1967) archival notes. The figure of K S. Petrov-Vodkin (1878–1939) occupies a stable place in the author's reflection. Based on documents dated

1916–1927, 1933, and 1963, the study examines how S.I. Kalmykov's repeated engagement over several decades with the work of his former mentor (E. N. Zvantseva School, 1910–1914) which became a means of articulating his own aesthetic principles. Attention is paid to the motif of the "red horse" as a point of intersection between two artistic systems, revealed through a comparison of K. S. Petrov-Vodkin's painting Bathing of a Red Horse (1912) and S. I. Kalmykov's work Red Horses (1911), introduced into scholarly circulation for the first time. The article concludes that archival materials possess significant heuristic potential for the study of the internal logic of an artist's creative thinking.

Ключевые слова: С. И. Калмыков, К. С. Петров-Водкин, архивные материалы, художественная рефлексия, мотив красного коня, эстетические принципы, творческое мышление, художественная система.
Keywords: S.I. Kalmykov, K.S. Petrov-Vodkin, archival materials, artistic reflection, red horse motif, aesthetic principles, creative thinking, ar-tistic system.

Изучение историко-документальных материалов приобретает особую остроту в современный период идеологических и культурных преобразований, дающих новый импульс развитию общественных наук. На сегодняшний день рассекречены многие архивы, можно наблюдать широкую волну публикаций дневников, мемуаров, эпистолярного наследия, а неиссякаемый читательский интерес к ним — все это знаки времени, проявляющиеся в исследовательской тенденции, которая получила название «необиографизм».

Показателен в этом отношении корпус писем Винсента Ван Гога, давно ставший ценным биографическим и искусствоведческим источником, позволяющим прояснить эстетические позиции художника. В издании 2022 года тексты переведены непосредственно с нидерландского языка, что дало возможность читателю познакомиться с документами без «фильтра промежуточного перевода и редактуры» [1; 2], сформированного в свое время супругой Тео Ван Гога Йоханной Ван Гог-Бонгер, избирательно публиковавшей письма или их фрагменты на английском языке. Важно отметить, что в представленной антологии письма воспроизво-

дятся полностью, с сохранением композиции оригинального текста, что значительно повышает их значимость для исследователей. Не менее показателен пример личного архива первой жены Пабло Пикассо, О.С. Хохловой, обращение к которому в 20-х годах XXI века серьезно расширило представление ученых как о биографии художника, так и о социокультурном контексте творчества мастера [3].

В личных фондах Центрального государственного архива Республики Казахстан хранится значительный корпус документов, включающий письма, дневниковые записи, мемуары и др., адресованные родным и близким, современникам и потомкам. Как мы уже говорили, архивные данные нередко позволяют скорректировать не только устоявшиеся биографические представления о мастерах, выводя на поверхность факты и смыслы, не вошедшие в официальные нарративы, но и их художественные взгляды. Анализ Л.Я. Гинзбург возможностей документальных жанров, рассматриваемых от писем и дневников к биографиям и мемуарам, а в дальнейшем к роману, привел к выводу о наличии объединяющего их принципа — «эстетического элемента» [4, с.13].

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает архивное наследие С.И. Калмыкова, отличающееся масштабностью и жанровым разнообразием, которое может быть интересно как искусствоведам, так и филологам. Примечательно, что С.И. Калмыков, находящийся в постоянном художественном поиске, размышляя о своем творчестве, не только говорит об этом, но и дает готовые ответы, рекомендации будущим поколениям. Содержащиеся в дневниках художника теоретические аспекты художественного мастерства, позволяют сделать предположение о сложившейся системе, хотя внутренний монолог, продолжавшийся на протяжении нескольких десятилетий с бывшим наставником К.С. Петровым-Водкиным, свидетельствует об обратном. Обращает на себя внимание то, что архивные тексты С.И. Калмыкова обнаруживают разную интонационную природу: если в рассуждениях о теоретических вопросах искусства слышится серьезная авторская точка зрения, то в высказываниях, связанных с фигурой К.С. Петрова-Водкина, отчетливо ощущается полемический тон.

Важно отметить, что многочисленные тома рукописных материалов С.И Калмыкова [5] включают дневниковые записи, фрагментарные заметки, размышления об архитектуре, литературе, искусстве, а также романы, пьесы, эскизы, наброски и др. Особое место занимают документальные материалы на фантастические и потусторонние сюжеты, рукописные сочи-

нения с изложением придуманной им линейно-точечной теории в изобразительном искусстве, записи в дневниках о встречах и беседах с людьми, которые давно умерли (примером может послужить продолжающийся разговор с К.С. Петровым-Водкиным в 1963 году). Примечательно, что тексты С.И. Калмыкова нередко развиваются по ассоциативному принципу, допускающему существенные отступления от исходной темы, что представляет определенную трудность для исследователя. Подобная особенность требует более расширенного подхода к анализу материалов, поскольку значимые авторские суждения могут обнаруживаться в единицах хранения, формально не связанных с изучаемой проблематикой [5].

Несмотря на заметно повышенное внимание к личности и творческому наследию С.И. Калмыкова в XXI веке, научных исследований, посвященных художнику, по-прежнему остается не так много. Одной из первых исследователей, последовательно обращавшейся к личности и творческому наследию С.И. Калмыкова в позднесоветский и послесоветский периоды, была В.С. Бучинская [6]. Значительный вклад в систематизацию архивных материалов внес И.В. Смекалов, опубликовавший двухтомное издание «Сергей Калмыков» и защитивший докторскую диссертацию, посвященную региональным центрам русского авангарда, в которой отведено место и фигуре С.И. Калмыкова [7]. Его исследования заложили источниковедческую и институциональную основу изучения оренбургского периода художника, позволили рассмотреть его деятельность в контексте Государственных свободных художественных мастерских и региональной авангардной среды.

Особый интерес представляет ранее не публиковавшаяся серия архивных записей 1916–1927, 1933 и 1963 годов, из которых видно, что С.И. Калмыков с завидным постоянством отстаивает свою точку зрения через осмысление творчества своего учителя К.С. Петрова-Водкина. Творческое становление К.С. Калмыкова происходило в контексте культуры начала XX века — времени интенсивных эстетических поисков и стилевого многообразия. С 1910 по 1914 годы он обучался в частной школе Е.Н. Званцевой, которая считалась одним из наиболее прогрессивных центров искусства своего времени [8]. Основанная в Москве в 1899 году, с 1906 школа продолжила работу в Петербурге, оказавшись тесно связанной с символистским культурным кругом; показательным представляется уже сам факт ее размещения в башне В.И. Иванова, где проходили знаменитые «Ивановские среды». В разные годы здесь преподавали Л.С.

Бакст, М.В. Добужинский, К.С. Петров-Водкин.

Архивные материалы выбранного периода показывают, что обращение С.И. Калмыкова к фигуре К.С. Петрова-Водкина не сводилось лишь к воспоминаниям об ученических годах. В записях, оставленных в разные периоды, постепенно формируется устойчивая авторская позиция, в которой критическое осмысление эстетических установок наставника становится способом художественного самоопределения самого С.И. Калмыкова, например, наиболее раннее зафиксированное свидетельство, относящееся к периоду с 1916 по 1927 годы.



Рис. 1. Петров-Водкин К.С. Купание красного коня. 1912. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Bathing_of_a_Red_Horse_(Petrov-Vodkin).jpg (дата обращения: 05.05.2026)



Рис. 2. С.И. Калмыков. Красные кони. Калмыков Сергей. Альбом. Алматы: Өнер, 2005. 280 с.

Для нашей статьи особый интерес представляет анализ архивных документов, в которых через сопоставление собственной работы из серии «Купание при закате солнца» (1911) и картины К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912) впервые отчетливо выявляется различие художественных задач. По словам С.И. Калмыкова, это была часть «яркой серии», начатой в ноябре или декабре 1911 года в Петербурге и завершенной на Рождество в Оренбурге; сам автор характеризовал работу как «очень хорошую вещь» [9, л. 33–34].

С.И. Калмыков упоминает цикл произведений, центральным мотивом которого становится образ красных коней. Известная на сегодняшний день картина из этой серии, включенная в каталог работ, хранящихся в музее, носит название «Красные кони» (1911); остальные части

серии в рамках настоящего исследования не рассматриваются. При этом в архивной записи Калмыков специально оговаривает период создания своей работы, отмечая, что картина «Купание красного коня» Петрова-Водкина была выполнена «полтора или даже два года назад спустя моего купания» [9, л. 33]. Данное уточнение свидетельствует о стремлении автора зафиксировать хронологическое первенство своей работы.

Для более точного понимания различий установок двух авторов представляется необходимым сопоставить картины С.И. Калмыкова «Красные кони» (рис. 2) и К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (рис. 1).

Композиция С.И. Калмыкова строится как многофигурная сцена с несколькими красными конями, всадниками и купающимися мальчиками. Множественность фигур формирует динамическую организацию пространства, а сама сцена сохраняет повествовательный характер. В картине К.С. Петрова-Водкина композиция предельно монументализирована: центральное положение занимает один конь, фигура всадника изолирована, а второстепенные персонажи сведены к минимуму.

Принципиально различается трактовка пространства. У С.И. Калмыкова оно выстраивается декоративно и подчеркнуто плоско: фигуры распределены по горизонтали, силуэты коней упрощены, водная поверхность передана условно. В 1927 году он описывает созданные им работы как «упрощенные» [10, л. 33–34], особо подчеркивая принципиальный отказ от передачи объемной формы: «Формы в них в смысле объема я не передавал» [10, л. 33-34]. У К.С. Петрова-Водкина пространство организовано иначе: благодаря особой системе перспективы и значительному увеличению фигуры коня, образ животного приобретает почти космический характер.

Особую ценность для интерпретации этого сопоставления имеют записи самого С.И. Калмыкова (1916–1927), в которых художник не только вспоминает свою раннюю композицию, но и противопоставляет ее системе своего учителя: «Красные кони расплылись в пространстве. Топорный, плоскостный силуэт…» [9, л. 33–34]. Примечательно, что Ю.А. Русаков подчеркивает «плакатно-плоский» характер изображения коня у К.С. Петрова-Водкина, построенного на крупном пятне «огненно-красного цвета» [11, с. 66], тогда как С.И. Калмыков упрекает его в «идиотической объемности жалкого коня» [9, л. 33–34].

Сам факт этой оценки уже отмечался в более ранних публикациях, в частности, у В.С. Бучинской в статье «Сергей Калмыков (1891–1967)», одна-

ко без дальнейшего сопоставления с позднейшими дневниковыми записями художника [6]. Материал выступает преимущественно как биографическое свидетельство, тогда как в настоящем исследовании он рассматривается как часть художественной рефлексии С.И. Калмыкова и его внутренней полемики с К.С. Петровым-Водкиным, свидетельствующей о принципиальной дистанции между эстетическими установками двух художников.

Различия проявляются и в цветовом решении. В композиции С.И. Калмыкова красный цвет функционирует, прежде всего, как элемент декоративной живописной системы: фигуры коней образуют яркие цветовые пятна, подчиненные общему колористическому ритму картины. У К.С. Петрова-Водкина красный цвет становится главным носителем образного напряжения и приобретает символическое значение. Именно эта цветовая доминанта впоследствии обусловила последующее прочтение картины в контексте революционной символики.

Значительное влияние на формирование русского искусства начала XX века оказал символизм, само понятие которого, по замечанию А.Ф. Лосева, относится к числу «самых туманных, сбивчивых и противоречивых» [12, с. 4]. В этой связи непосредственный интерес представляет позиция Д.В. Сарабьянова, который, анализируя специфику русского живописного символизма, подчеркивал необходимость различать искусство, использующее символ, и символ как «свою систему, свой метод художественного претворения мира: «Русские живописцы, <…> сознательно отделяли себя от аллегории; “Красный конь” Петрова-Водкина не может быть объяснен до конца словами, поскольку его образ рассчитан на интуитивное восприятие» [13].

Примечательно, что в интерпретации И.В. Смекалова ранний этап творчества С.И. Калмыкова характеризуется как стилистически сложный и неоднородный, как «смесь фовистских, примитивистских, экспрессионистических тенденций и увлечение архаикой. Наиболее ценимая самим автором “яркая” (цветная) серия условных плоскостных композиций, в том числе “Красные кони” <…>, — образец раннего примитивизма» [7, с. 139]. При этом исследователь считает, что Калмыков был способен «одновременно работать в нескольких разных по направленности стилях и не старался маскировать дистанции между ними» [7, с. 140].

Содержащиеся в дневниках записи 1927 года только фиксируют расхождения понимания художественных задач, тогда как в материалах 1933 года эксплицируют их уже в более оформленную позицию С.И. Кал-

мыкова, в которой критическое осмысление фигуры К.С. Петрова-Водкина приобретает концептуальный характер. В это период художник выходит за пределы оценки отдельных творческих приемов и выстраивает собственную эстетическую позицию через противопоставление фигуре К.С. Петрова-Водкина в более широких культурных координатах: «…Два заглавия двух книг, двух человек. Они разные, поскольку мы авторы этих книг, тоже разные. Петров-Водкин и Калмыков. У одного в фамилии фигурирует водочка, у другого калмыки… Один отзывается степями и востоком, другой русскими привычками городского фабричного и деревенского укладчика…» [14, л. 3].

Подобная самохарактеристика не выглядит случайной. В других архивных материалах художник прямо пишет о собственном формировании под воздействием «двух перекрещивающихся влияний — Европы и Азии» [9, л. 36], что позволяет воспринимать данное противопоставление не как риторический жест, а как значимый элемент авторской самоидентификации. Важно и то, что в записях этого периода С.И. Калмыков открыто обозначает собственные эстетические ориентиры: «Из художников того времени сильнее других повлияли — Гойя и Бердслей <…> И я декадент» [15, л. 134]. Или: «Первые впечатления самые сильные — вот почему у меня страсть к гротеску <…> Мой теперешний фантастический роман — это развитие темы “Пьяного корабля”. Только путешествует теперь не пьяный корабль, а Бедный Рыцарь Видимых Форм <…> Таковы начала искусств» (1933) [15, л. 131]. Эти свидетельства позволяют точнее реконструировать характер его эстетических установок, связанных с гротеском, декоративной услов-ностью и свободой воображения, принципиально отличавших его по-зицию от художественной системы К.С. Петрова-Водкина.

Наиболее отчетливо рефлексия С.И. Калмыкова проявляется в поздних записях 1963 года, где обращение к фигуре К.С. Петрова-Водкина становится способом ретроспективного осмысления уже сложившегося творческого кредо. На страницах дневников этого периода можно увидеть, что оценка дивергентного мышления строится у С.И. Калмыкова не только через категорию формы, но и через представление о широте восприятия, свободе ассоциативного мышления и способности выходить за пределы узкопрофессионального взгляда на искусство. Он сожалеет, что К.С. Петров-Водкин при всей «природной, «пушкинской» подвижности» «недостаточно разбрасывался» [16, л. 80], называя это его «ошибкой». В другом месте дневниковых записей К.С. Петров-Водкин предстает как

«скрупулезный, скучный, с почти неподвижным топтанием на месте» [16, л. 77–80]. Показательно, что неприятие подобной творческой скованности связано у С.И. Калмыкова не только с оценкой конкретного художника, но и с более широким пониманием искусства как пространства внутренней свободы: «Скука — вот главная причина Смерти!»; «Все виды искусства хороши — кроме скучного!» [16, л. 101].

Подобные оценки важны, прежде всего, не как характеристика личности бывшего наставника, а как архивное свидетельство эстетических критериев самого С.И. Калмыкова. Именно в этом ключе следует воспринимать и его резкое замечание о том, что в 1912 году К.С. Петров-Водкин «прожужжал всем уши словом «форма»»: «А я его совсем выкинул из своего употребления <…> Я понимаю слово — "объем", "цвет", "линия", "туманность"! Но слово — "форма" – не пони-маю!» [16, л. 65–66].

Это высказывание выявляет характерное для С.И. Калмыкова неприятие жестко фиксированных художественных категорий и его тяготение к свободе воображения, фантазийной образности и условности пластического решения — качествам, которые, в частности, В.С. Бучинская определяет как «фантастический экспрессионизм», когда «брызги фантазии художника растеклись каплями светоносного цвета, превращающимися в созвездия и туманности и переходящие в новое качество в сгустки лирического высказывания художника» [6, с. 133]. Показательно, что сам С.И. Калмыков формулирует расхождение с художественной системой К.С. Петрова-Водкина предельно ясно: «мы были разных взглядов на задачи искусства» [16, л. 74].

Таким образом, в архивных записях шаг за шагом выстраиваются творческие принципы С.И. Калмыкова, в которых фигура К.С. Петрова-Водкина и мотив «красного коня» становятся не объектом внешнего сопоставления, а своего рода оптической призмой, через которую отчетливее проявляются эстетические концепции С.И. Калмыкова. Без преувеличения можно сказать, что ценность архивных документов определяется не только возможностью уточнения биографических сведений, но и их значительным эвристическим потенциалом, открывающим новые исследовательские возможности для искусствоведческого анализа.

Список литературы:

1. *Ван Гог В.* Птица в клетке. Письма 1872–1883 годов / пер. с нидерл. Н.В. Возненко, И. А. Бассиной. — Москва: КоЛибри, 2022. — 544 с.

2. *Ван Гог В.* Мечтавший о солнце. Письма 1883–1890 годов / пер. с нидерл. И.А. Бассиной, И. Михайловой; пер. с фр. В. Петрова. — Москва: КоЛибри, 2022. — 608 с.

3. Материалы архива Ольги Руис-Пикассо (Ольги Хохловой) // Фонд Альмины и Бернара Руис-Пикассо. — URL: https://www.museopicassomalaga.org/en/exposiciones/olga-picasso-eng (дата обращения: 01.04.2026).

4. *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. — 2-е изд. — Ленинград: Художественная литература, 1976. — 448 с.

5. *Абильбаева О.К.* Биография С.И. Калмыкова // Центральный государственный архив Республики Казахстан (ЦГАРК). Ф. 1758. Оп. 1. Калмыков Сергей Иванович (1891–1967 гг.) — художник. Крайние даты документальных материалов: 1892–1969 гг. — Алматы, 1993. Л. 1–4.

6. *Бучинская В.С.* Сергей Калмыков (1891–1967) // Панорама искусств. — Москва: Советский художник, 1990. – Выпуск 13. — С. 143–148.

7. *Смекалов И.В.* Региональные центры становления и развития русского художественного авангарда (1918–1920-е годы): диссертация на соискание ученой степени доктора искусст-воведения. — Москва, 2017. — 390 с.

8. Художественная школа Е.Н. Званцевой // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. — URL: https://rusavangard.ru/online/history/shkola-e-n-zvantsevoy/ (дата обращения: 04.05.2026)

9. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 88. Необычайные абзацы. Рукопись. 1916–1927 гг. Продолжение. Записи биографического характера. Рассуждения о линейно-научной теории.

10. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 95. Необычайные абзацы. Книга III. Июнь — август 1927 г. Воспоминания о петербургском периоде и последующих после него годах (до 1916 г.). — 108 л.

11. *Русаков Ю.А.* Кузьма Петров-Водкин. — Ленинград: Аврора, 1986. — 300 с.

12. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — Москва: Искусство, 1976. — С. 367.

13. *Сарабьянов Д.В.* К вопросу о символизме в русской живописи // Независимая академия эстетики и свободных искусств. — URL: https://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/3_3.html (дата обращения: 23.05.2026).

14. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 115. Дневник тем. № 2. 1933 г. — 90 л.

15. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 114. Дневник тем. № 1. Март — апрель 1933 г. Записи биографического характера. Наброски рисунков. — 136 л.

16. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 273. Как я отчитал нашего милейшего Кузьму Сергеевича Петрова-Водкина. Дневниковая запись. 27 ноября 1963 г. — 151 л.