

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ИМЕНИ А. Л. ШТИГЛИЦА»

Цвет в пространственных искусствах и дизайне

II ВСЕРОССИЙСКАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ

26.09
2022

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ**
имени А. Л. Штиглица

**ЦВЕТ
В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ
И ДИЗАЙНЕ**

Материалы
II Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием

26 сентября 2022 года

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2022

УДК 7.01
ББК 85.1
Ц 27

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица».

Издание печатается при поддержке АО «ЗХК “Невская палитра”».

Рецензенты:

Н. М. Калашникова, доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея;

А. В. Корнилова, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Ц 27

Цвет в пространственных искусствах и дизайне. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (26 сентября 2022 г.) : сб. науч. ст. / Науч. ред. С. В. Богородский, М. И. Ермолаева, А. Ф. Турчин, Н. Н. Цветкова ; сост. Н. Н. Цветкова ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. — 430 с. : ил.

ISBN 978-5-6048688-5-0

Сборник содержит материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Цвет в пространственных искусствах и дизайне». Статьи освещают широкий круг вопросов, касающихся феномена цвета в произведениях живописи, архитектуры, декоративно-прикладного искусства и различных областей дизайна. В Год культурного наследия народов России участникам конференции также было предложено обсудить темы, связанные с этнокультурным многообразием и самобытностью народов Российской Федерации — ряд статей сборника посвящен этой теме.

Издание адресовано искусствоведам и дизайнерам, преподавателям и студентам художественных вузов, а также широкому кругу лиц, интересующихся проблемой цвета.

ISBN 978-5-6048688-5-0

© Коллектив авторов, 2022
© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Анушин Б. Ю.</i> ЦВЕТОФОРМЕННАЯ СУЩНОСТЬ В ЖИВОПИСИ К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА	12
<i>Арутюнян Ю. И.</i> ЦВЕТ В ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ: АСПЕКТЫ МЕТОДОЛОГИИ	17
<i>Афонин Г. А. , Морозова Е. А.</i> СЕРГЕЙ КАЛМЫКОВ: РЕСТАВРАЦИЯ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА	21
<i>Бахтияров Р. А.</i> ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ И ПЛАСТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЦВЕТА В НАСТЕННЫХ РОСПИСЯХ СОВРЕМЕННЫХ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ НА ТЕРРИТОРИИ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН (НА ПРИМЕРЕ ЦЕРКВИ ИЛИИ ПРОРОКА В ИЙСАЛМИ, ФИНЛЯНДИЯ)	36
<i>Богородский С. В.</i> ЦВЕТОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ.....	45
<i>Болдина О. И.</i> ЦВЕТА ФИРМЕННОГО БЛОКА ВО ВНУТРЕННЕЙ КОММУНИКАЦИИ КОМПАНИИ	52
<i>Бондаренко М. В., Патина Т. Е.</i> ЦВЕТОВЫЕ ОБРАЗЫ В СЕРИИ ТЕКСТИЛЬНЫХ ПАННО «ДУАЛИСТИЧЕСКИЙ МОСТ НА ГЛУХОЙ ДОРОЖКЕ»	59
<i>Бортникова Н. В.</i> ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ	67
<i>Векслер А. К.</i> ОТ МАРЕНЫ ДО МАДЖЕНТЫ: ЦВЕТ В ОРНАМЕНТАХ УСТЮЖЕНСКИХ ВЫШИВОК	73
<i>Воробьева Т. Ю.</i> МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЙОЗЕФА АЛЬБЕРСА И ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ЦВЕТА	85
<i>Высоцкая Х. И.</i> ЦВЕТ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ БЕЛАРУСИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РЕСПУБЛИКАНСКИХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВОК В ФОРМАТЕ БИЕННАЛЕ И ТРИЕННАЛЕ)	93
<i>Гончар С. А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И РЕЛИГИОЗНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЕ.....	104

<i>Демидова М. В.</i> ИСКУССТВО ЦВЕТА, СВЕТА И ЗВУКА В ПРОЕКТАХ МУЛЬТИМЕДИА	111
<i>Дормидонтова В. В. , Васильева О. И.</i> ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО КОМПОЗИЦИИ В САДОВО-ПАРКОВОМ ИСКУССТВЕ И ЛАНДШАФТНОЙ АРХИТЕКТУРЕ	121
<i>Ермолаева М. И.</i> ЦВЕТ И ЭКСПЕРИМЕНТЫ В РУЧНОМ ТКАЧЕСТВЕ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СТУДЕНТОВ МАГИСТРАТУРЫ АКАДЕМИИ ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА.....	128
<i>Журавская Т. М.</i> СЕЗОННЫЙ КОЛОРИТ ЯПОНСКИХ ТКАНЕЙ ЮДЗЭН.....	137
<i>Затюпа С. В.</i> СИЕНСКОЕ ПАЛИО В ПРИНТАХ ЭМИЛИО ПУЧЧИ. ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ЦВЕТОВЫЕ СХЕМЫ И ГЕНЕЗИС ДНК БРЕНДА	146
<i>Камалзаде У. Э.</i> ТРАДИЦИИ И СИМВОЛИКА ЦВЕТА В КЕЛАГАИ	153
<i>Карманов А. В.</i> СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ В. Э. БОРИСОВА-МУСАТОВА ...	158
<i>Карпова Е. А.</i> РОЛЬ ЦВЕТА И ЕГО СИМВОЛИКИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ШПАЛЕРАХ	164
<i>Клюшкин И. В.</i> КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МУРМАНСКИХ МУРАЛОВ.....	172
<i>Ковалева Т. В.</i> ЦВЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ СТИЛЯ ХАЙ-ТЕК: МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ	177
<i>Корнильева А. В.</i> ЦВЕТ И ФОРМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАВЕНА АРШАКУНИ КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МИРА	188
<i>Косоурова Т. Н.</i> ЦВЕТ В ИТАЛЬЯНСКИХ ВЫШИВКАХ XVI–XVII ВВ. (НА ПРИМЕРАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА)	199
<i>Кудрявцева Т. И.</i> ЖИВОПИСНЫЙ МЕТОД НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ АНГЛИЙСКОЙ ШКОЛЫ ДЖОНА КОНСТЕБЛЯ И ДЖОЗЕФА ТЕРНЕРА ..	206
<i>Лебединская А. Р.</i> СОВРЕМЕННЫЕ СВЕТОВЫЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ: ЦВЕТОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ, ТЕХНОЛОГИИ ВОПЛОЩЕНИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ	213

<i>Левченков Д. А.</i> ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЦВЕТА В ЖИВОПИСИ	220
<i>Ленсу Я. Ю.</i> ЦВЕТ, ФОРМА И СВЕТ В МИРОВОЙ ЖИВОПИСИ	229
<i>Лихачева В. М.</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГРАФИКИ И ЦВЕТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ	238
<i>Лысенкова О. О.</i> ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ПРИ ВЫПОЛНЕНИИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТОВ ПАННО С РАСТИТЕЛЬНОМ ОРНАМЕНТОМ В ТЕХНИКЕ ГОРЯЧЕГО БАТИКА	247
<i>Мионов В. С.</i> ЖАНР ПЕЙЗАЖА И ЕГО ЖИВОПИСНЫЕ ОСОБЕННОСТИ	255
<i>Мокина А. Ю.</i> ЦВЕТ В СОВРЕМЕННОМ НЕТКАНОМ И ЭКО ТЕКСТИЛЕ	263
<i>Мюллер О. В.</i> О ЦВЕТОВЫХ РЕШЕНИЯХ ДВОРЦОВЫХ ИНТЕРЬЕРОВ ПЕТЕРБУРГСКОГО БАРОККО СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ	272
<i>Никольская С. П.</i> ЦВЕТ ПТИЦ В НАРОДНЫХ РУССКИХ СКАЗКАХ И ЦВЕТ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ	278
<i>Петерсон Д. Я.</i> СИМВОЛИКА ЦВЕТА В КЕРАМИКЕ ДРЕВНЕГО КИТАЯ	284
<i>Петрова-Маслакова М. В.</i> ЦВЕТО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО В ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКА СЕРЖА ШАРШУНА	292
<i>Сваткова Н. Г.</i> СИМВОЛИКА ЦВЕТА В УКРАШЕНИЯХ ИЗ МЕТАЛЛА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ В СРЕДНИЕ ВЕКА	299
<i>Серкина Г. А.</i> ТРАДИЦИОННАЯ ЦВЕТОВАЯ ШКАЛА В КУЛЬТУРЕ ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ТКАНЕЙ И УКРАШЕНИЙ)	307
<i>Тибилова Э. Б.</i> ОТ СУПРЕМАТИЗМА И КУБИЗМА К КАМЕРНОМУ ЛИРИЗМУ. ЭВОЛЮЦИЯ ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ В ЖИВОПИСИ ЛЬВА ЮДИНА. 1920–1930-Е ГОДЫ	317

<i>Турчин А. Ф.</i> ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОЛЛЕКТИВА «ФО-РУС».....	327
<i>Фатеева А. М.</i> ЦВЕТ И РИТМ В НАРОДНОЙ ВЫШИВКЕ РОССИИ.....	337
<i>Цветкова Н. Н.</i> ЦВЕТ И ФАКТУРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ ПЕРИОДА «ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЗРЫВА»	345
<i>Шик И. А.</i> ВИЗУАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ. ЦВЕТ В РАННЕМ СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ	351
<i>Штифанова Е. В. , Козодой Ю. Т.</i> КОЛОРИСТИЧЕСКОЕ КОДИРОВАНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОГО АНИМАЦИОННОГО КИНО ДЛЯ ЗРИТЕЛЯ	359
<i>Щербакова Т. Л.</i> КОЛОРИТ КАК ОТРАЖЕНИЕ ГЛОБАЛЬНОГО ЭКОТRENДА В ТЕКСТИЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ	372
<i>Ярных В. В.</i> МЕТОДЫ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ОБУЧЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ С ЦВЕТОМ У СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ	381
ОБУЧАЮЩИЕСЯ	
<i>Аль-Самаветли А.</i> Научный руководитель: <i>Скотинцев А. В.</i> ЦВЕТОВЫЕ АВТОНОМИИ В АРХИТЕКТУРЕ КОМПЛЕКСОВ ЭКОТУРИЗМА НА ВОДНО-БОЛОТНЫХ УГОДЬЯХ ЮЖНОГО ИРАКА	387
<i>Зубович М. И.</i> Научный руководитель: <i>Семенова А. А.</i> МАРК РОТКО. ЖИВОПИСЬ ЦВЕТОВОГО ПОЛЯ.....	398
<i>Сергеева Е. В.</i> Научный руководитель: <i>Тимофеева Р. А.</i> КОЛОРИСТИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ «ПРИТЧИ О МИЛОСЕРДНОМ САМАРЯНИНЕ» В ЦЕРКОВНОЙ СТЕНОПИСИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.....	405
<i>Стебаков М. С.</i> Научный руководитель: <i>Демшина А. Ю.</i> МОДЕРНИСТСКИЕ ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ ПРОСТРАНСТВА НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРЬЕРОВ ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО И ХУДОЖНИКОВ «ДЕ СТЕЙЛ»	418

СЕРГЕЙ КАЛМЫКОВ: РЕСТАВРАЦИЯ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА

Сергей Иванович Калмыков — выдающийся художник-авангардист, мыслитель, теоретик искусства. С 1935 по 1967 годы Калмыков жил и работал в Алма-Ате, где создал большинство своих самых известных живописных и графических произведений и значительную часть литературного наследия. Достоверное исследование жизни и творчества Калмыкова до настоящего времени отсутствует, а алма-атинский период остается наименее изученным. Настоящая работа является первым опытом анализа документальных и других исторических источников в восстановлении творческой биографии Калмыкова в связи с особенностями его личности. Некоторые документы вводятся в научный оборот впервые.

Ключевые слова: Калмыков, художник, авангард, театр, Алма-Ата.

G. A. Afonin, Ye. A. Morozova

SERGEY KALMYKOV: RESTORATION OF THE ARTIST'S BIOGRAPHY

Sergei Ivanovich Kalmykov is an outstanding avant-garde artist, thinker, art theorist. From 1935 to 1967 Kalmykov lived and worked in Alma-Ata where he created most of his famous paintings and graphic works and a significant part of his literary heritage. There is no reliable study of Kalmykov's life and work to date, and the Alma-Ata period remains the least studied. This work is the first experience in analysis of documentary and other historical sources in the restoration of Kalmykov's creative biography in connection with the peculiarities of his personality. Some documents are introduced into scientific circulation for the first time.

Keywords: Kalmykov, artist, avant-garde, theatre, Alma-Ata.

27 апреля 1967 г. в 19 часов в Республиканской психиатрической больнице Казахской ССР в г. Алма-Ате «при явлениях резкого истощения и сердечно-сосудистой недостаточности» [32] в полном одиночестве и нищете скончался живописец, график, театральный художник Сергей Иванович Калмыков, один из важнейших представителей русского художественного авангарда. Смерть Калмыкова в то время не всколыхнула общество, не была воспринята как значительная потеря для искусства. Внимание к его многогранному творчеству и признание за ним достоинства самобытного и талантливое творца наступят через много лет после его ухода из жизни.

После смерти Калмыкова на фоне непрекращающегося труда архивистов и искусствоведов, сохранявших, реставрировавших и изучавших его художественное наследие, в общественной жизни наступил почти 25-летний

период забвения личности художника. Возможно, это было обусловлено сложностью времени, требовавшего иных, нежели у Калмыкова, способов художественного освоения действительности, которые выдвигались в авангард и попадали в поле профессиональной критики. Возможно, сама художественная критика (в первую очередь, казахстанская) 1970–1980-х гг. еще не созрела для объективного анализа творчества этого художника. Единственным значительным событием стала посмертная выставка в декабре 1968 — январе 1969 гг. и каталог, подготовленный искусствоведом М. Н. Меллер, давно ставший библиографической редкостью.

Резкий подъем интереса к Калмыкову произошел в начале 1990-х гг. с включением Казахстана и России в мировое аукционное движение, когда работы художника приобрели высокую коммерческую ценность и стали желаемым предметом пополнения частных коллекций. Потеря для государства значительной части наследия Калмыкова и поступление ее во владение частных лиц признается официально в первом иллюстрированном каталоге 1991 г. («... некоторые <рукописи> после смерти художника разошлись по частным коллекциям, как и *многие* (здесь и далее — курсив авторов) картины, гравюры и рисунки») [6, с. 13]. Первая же выставленная на аукционе Сотбис его картина была продана за десятки тысяч долларов [7, с. 11]. Во многом именно эти процессы инициировали интерес к творчеству Калмыкова и появление множества публикаций. Однако Калмыков по-прежнему, в силу его сложности и специфичности, остается в круге внимания искусствоведов, находящихся, благодаря его чрезвычайной продуктивности, материал для своих публикаций (не отличающихся достоверностью и оригинальностью) и частных коллекционеров и аукционеров. Можно утверждать, что Калмыков — самый неизвестный, самый «мифологизированный» художник Казахстана, реальная биография которого замещена индивидуальными фантазиями, недостоверными фактами и извращенными событиями, при этом отсутствует тенденция реконструкции его биографии в серьезных исследовательских трудах.

Сергей Калмыков родился 6 (18 по новому стилю) октября 1891 г. в г. Самарканде. Родители его — «чугуевский мещанин», выходец из Харьковской губернии Иоанн Емельянович Калмыков и «оренбургская мещанка» Анна Емельяновна. Калмыков был крещен 20 октября 1891 г. в самаркандской военной церкви святого великомученика Георгия Туркестанской епархии священником Алексием Надеждиным с дьяконом Антонием Пединым [27]. В 1893 или 1894 г. семья Калмыковых с 4 детьми переехала в Оренбург, где отец получил место заведующего Транспортной конторой Российского общества пересылки, страхования и хранения кладей (умер, когда Сергею было 7 лет) [10, с. 9]. Калмыков учился с 7 лет два года в начальной школе, затем до 5 класса в классической гимназии, где «сидел по два года в 4 и 5 классе» (*из автобиографии*). Перейдя в 6 класс, покинул гимназию для того, чтобы поступить в художественную школу [16].

Систематизация творчества Калмыкова (охватывающего период почти в 60 лет) является сложной задачей, поскольку стилистически оно очень

многообразно и включает периоды работы, характеризующиеся близостью к реализму, импрессионизму, сюрреализму, параллельно с разработкой его собственных оригинальных находок. Тем не менее, формальное выделение петербургского (1910–1914), оренбургского (1914–1935) и алма-атинского (1935–1967) периодов, отмеченных определенными аспектами творческой активности, может быть (скорее, с целью упрощения задачи составления биографии) оправдано.

Небольшой по длительности (предшествующий петербургскому) период — учеба в Москве сначала в художественной школе К. Ф. Юона (с июля по сентябрь 1909 г.), затем в Училище живописи, ваяния и зодчества (с сентября 1909 г. по июнь 1910 г.). Вскоре после поступления Калмыков выбыл из училища, где, согласно автобиографии, «никак себя не проявил» [16]. В августе 1910 г. он приезжает в Петербург и поступает в частную художественную школу Е. Н. Званцевой, где учился у К. С Петрова-Водкина и М. В. Добужинского. Школу он не окончил, и в мае 1914 г. вернулся в Оренбург, однако художественная среда Петербурга и учителя оказали на Калмыкова сильное влияние. Наибольшее впечатление за годы учебы, по воспоминаниям Калмыкова, на него произвела выставка (1912 г.) подлинников французского искусства за 100 лет (Давид, Энгр, Курбэ, Мане, Роден) [16]. Творчество тогдашнего Калмыкова отличают «живые краски, хорошо очерченные формы» [12, с. 25]. В этом он наследовал высокие традиции крупнейших мастеров русского искусства конца XIX — начала XX века: Серова, Врубеля, Сурикова, Кузнецова, Филонова.

С января 1916 г. по март 1917 г. Калмыков служит рядовым в запасном полку, по болезни (туберкулез костей правой кисти) был комиссован. Всячески «приветствовал Великую Октябрьскую социалистическую революцию» (*из автобиографии*) [16]. Оренбургский период является временем формирования Калмыкова как универсального мастера: «живописца-станковиста, рисовальщика, гравера, сценографа» [10, с. 7]. Тогда он проявил себя во всех жанрах и техниках, в которых потом будет работать до конца жизни, и создал ряд замечательных отдельных работ и серий.

К оренбургскому периоду относится создание «Необычайных абзацев» — собрания мемуаров, дневниковых записей и размышлений об искусстве (1916–1929), в которых Калмыков проявил себя как его теоретик и философ [8, с. 8]. Это время, насыщенное событиями, совпавшее с революцией, Гражданской войной и эпохой русского художественного авангарда, ставшее наиболее продуктивным с точки зрения выработки стиля и художественных концепций, отмечено членством Калмыкова в трех художественных организациях: Обществе любителей художеств (1918–1919), филиале УНОВИСа (Утвердители нового искусства, 1920–1921) и АХРР (Ассоциация художников революционной России, 1926–1931) [10, с. 8]. Особое место в оренбургском периоде занимают т. н. авторские проекты: «продуманные, развивающиеся во времени, имеющие определенную цель художественные концепции» реалистического и абстрактивистского направления [10, с. 8]. Это, в первую очередь, большая серия

графических и живописных работ, посвященных городу, т. н. оренбургский проект, живописный цикл о древнем Вавилоне, цикл абстрактной живописи в стилистике экспрессионизма и «фантазийная серия» — десятки импровизаций в специфической «калмыковской» стилистике, зародившейся в Оренбурге и ставшей характерной чертой творчества художника в Алма-Ате.

Если в Алма-Ате единственным местом работы Калмыкова был оперный театр (и непродолжительное время — Казахское отделение Худфонда СССР), то в Оренбурге его «производственная» деятельность, т. е. служба в советских учреждениях, обеспечивавшая доход, трудовой стаж и позволявшая вступить в профсоюз, была весьма разнообразна. Здесь проявились важнейшие черты его личности как художника: высокая работоспособность, изобретательность, разнонаправленность, имевшая основой художественную культуру. Однако несмотря на разнообразную деятельность (монументальная и станковая живопись, графика, гравюра, оформление экстерьеров и интерьеров зданий, дизайн афиш и плакатов) [10, с. 12, 19] и проявление себя в различных жанрах и техниках Калмыкову была свойственна приверженность определенному пониманию искусства в целом и следование на протяжении почти всей жизни избранной эстетической концепции.

Сам художник в автобиографических документах тепло отзывается о работе в советских учреждениях Оренбурга и оценивает ее довольно высоко. Безусловно, на первом месте для него всегда находилась возможность реализации творческого импульса безотносительно к уровню понимания и восприятия окружающей его среды («Искусство, только искусство, и ничего более!») [4, с. 43]). Но и его работа над *государственными заказами* в качестве оформителя тоже была весьма успешной. Известно, что до начала работы в театре Калмыков в 1921–1922 гг. трудился в должности декоратора художественных мастерских Главного политико-просветительного комитета Киргизского отдела Народного комиссариата просвещения РСФСР (в Хлебном переулке, 7), а в 1920 г. оформлял Учредительный съезд Советов Киргизского края, на котором была образована Казахская АССР. В 1922–1923 гг. он работал в редакции газеты «Оренбургский рабочий» изготовителем клише, а в 1923–1924 гг. преподавал в студии изобразительных искусств в Оренбургской военной школе командного состава. С 1928 по 1933 гг. Сергей Иванович работал оформителем советских учреждений (столовых, клубов, домов культуры, цехов, интерьеров), оренбургского железнодорожного узла, депо, паровозоремонтного и шпалопропиточного заводов, дома Красной армии, швейной фабрики и мероприятий («книжных базаров», «празднеств кооперации» и дней Осоавиахима) [9, с. 18, 19].

Известно, что Сергей Калмыков активно участвовал в выставках в Оренбурге и впоследствии в Алма-Ате. Это было для него своеобразным «производственным показателем» (особенно такое отношение проявится в годы работы в Алма-Ате) и некоторой оценкой собственного труда. Сохранились афиши выставки Общества любителей художеств (1920), 1-й государственной выставки картин, организованной подотделом искусства Оренбург-Тургайского

губернского отдела народного образования (1921), 1-й выставки оренбургского филиала АХРР (1926), в каталоге которой из 402 произведений 11 художников, 115 работ представлены Калмыковым [6, с. 14; 10, с. 65]. На выставке общества «Жар-цвет» в Москве (1925) работы Калмыкова экспонировались с картинами К. Петрова-Водкина, М. Добужинского, М. Волошина, К. Богаевского, Е. Кругликовой [9, с. 66].

С 1924 г. Калмыков работает в театрах оперы и оперетты в Оренбурге помощником художника, художником-постановщиком, сотрудничает с гастролирующими в Оренбурге труппами опер и оперетт. Хотя, начало его взаимодействия со сценами клубов различных учреждений, оренбургскими театральными труппами и цирком (эскизы декораций, костюмов и афиш) относят к 1918 г. [9, с. 12]. С 1932 г. Калмыков работает главным художником в «передвижной опере Средне-Волжского края» (Пензенский государственный передвижной оперный театр) под руководством Ф. П. Вазерского, где он как постановщик оформил 32 оперных и балетных спектакля [16]. Во время работы в опере Вазерского он был постановщиком таких сложных, требующих знания исторической и театральной специфики опер, как «Аида», «Князь Игорь», «Хованщина», «Руслан и Людмила», «Пиковая дама». Во время театральных сезонов Калмыков работал с оперной труппой в Ижевске, Орске, Пензе, Ульяновске, Гомеле, Бобруйске, Курске, Сызрани. Известно, что зимний сезон 1934–1935 гг. он провел в Орске и затем по месяцу работал в Чапаевске и Актюбинске. Там состоялось знакомство Калмыкова с композитором Е. Г. Брусиловским (основоположником композиторской школы Казахстана, автором первой казахской оперы «Кыз Жибек»), который был командирован в Актюбинск для приглашения труппы Вазерского на гастроль в Алма-Ату.

С 1935 г. до последних дней жизнь Калмыкова проходила в Алма-Ате. В театре он начал работать с 25 апреля, и уже, как пишет сам художник, «3 мая 1935 года сделал на открытии сезона “Аиду”» [16, с. 17]. Известно, что часть труппы Вазерского приехала в Алма-Ату и вошла в состав коллектива, созданного 13 января 1934 г. Казахского музыкального театра. 17 января 1937 г. Казгосмузтеатр был преобразован в Казахский государственный театр оперы и балета (впоследствии — Ордена Ленина Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая, ГАТОБ (ил. 1)). Одним из первых адресов Калмыкова в Алма-Ате была квартира № 7 в доме № 36 на улице Шевченко [26]. Этот одноэтажный, барачного типа дом находился на южной стороне улицы Шевченко на пересечении с улицей Карла Маркса.

«В первый сезон написал декорации к 23 русским операм, в том числе к “Снегурочке”. С осени 1936 г. начал писать декорации и к казахским операм. И тут-то окончательно перешел на исполнительскую работу, так как писал задники с молниеносной быстротой», — отмечает Калмыков 17 мая 1949 г. [24]. При этом практика театральной работы оказала влияние на его собственное творчество — многие сюжеты и композиционные решения картин имеют в основе театральные мизансцены. Это констатировалось самим художником: «Многолетняя практика заполнять живописью многие тысячи метров холста ежедневно выработала во

мне привычку мыслить крупными масштабами. Я мыслил не отдельными работами, а сюитами работ. У меня постоянно в работе находилось две-три сюиты или серии» [20]. Так, создавались серии городских пейзажей (Оренбурга, а потом — Алма-Аты), цирковая, театральная — в живописи, рисунке и офорте [20]. Не поражая ни размерами, ни эффектными сюжетами, ни внешним блеском, они всегда содержат ясную пространственную и пластическую идею, *умело развиваемую во времени* [10, с. 16]. Эта преемственность и последовательность — важный атрибут действия, разворачивающегося *по законам театральной драматургии*. С другой стороны, есть и сюжеты из театральной жизни, прямо перешедшие в эскизы и картины Калмыкова: изображения артистов оркестра, балета, здания самого театра.

В течение первых полутора лет в Алма-Ате Калмыковым был выполнен ряд «оригинальных декоративно-живописных оформлений» спектаклей «Аида», «Кармен», «Евгений Онегин», «Демон», «Тоска» (новая редакция — в 1938 г.), «Паяцы», «Чио-Чио-Сан», «Черевички», «Пиковая дама», «Майская ночь», «Князь Игорь», «Лебединое озеро», «Руслан и Людмила», «Снегурочка». Летом 1936 г. — «Русалка», «Фауст» (новая редакция — в 1939 г.), «Лакмэ», «Коппелия» [15]. В дальнейшем в исполнительской работе (с 20 мая 1937 г. он работает в должности «художника-исполнителя и макетчика» [29]) Калмыков часто давал оригинальную творческую разработку «отдельных моментов в декорациях — когда они в эскизах были едва намечены, разрабатывая их самостоятельно, детально, в согласии с замыслом художников-постановщиков» (ил. 2) [15]. Примерами могут служить детальная разработка занавеса «Дворца из юрт» в опере «Кыз Жибек» (3 вариант оформления художника-постановщика А. И. Ненашева, 1945 г.) и задник IV картины оперы «Царская невеста» (орнамент и стенная роспись боярского терема, 1946 г.). На протяжении длительного времени Калмыков работал с главными художниками ГАТОБ — А. И. Ненашевым, В. М. Колоденко, Г. М. Исмаиловой, — исполняя их проекты театральных декораций.

Работоспособность, профессиональная подготовленность и образованность Калмыкова, очевидно, ценились руководством театра, находившегося в поре становления, дефицита кадров. В производственной характеристике, выданной администрацией ГАТОБ 16 мая 1949 г. сказано, что к работе Калмыков «относился честно и добросовестно. Прекрасно знает свое дело. Замечательный товарищ, дисциплинированный работник» [14]. Известно, что в 1942 г. во время напряженной работы по оформлению оперы «Отелло» Калмыков работал «минимум 12 часов в сутки, а как ведущий работник и выше 12 часов...» [20]. За хорошие производственные показатели в работе он был отмечен благодарностями руководства театра и грамотами Верховного Совета Казахской ССР (1940, 1945, 1959 гг.), награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» [14].

В 1936 г. Сергей Иванович вступил в Союз советских художников Казахстана (ССХК) (находившийся на улице Октябрьской, 35) [22, с. 20]. Параллельно с театром он много работает как станковист, причем тогда его

реалистические работы находили понимание и высоко ценились в среде коллег-профессионалов [23]. При этом «странности» в поведении художника, начавшиеся еще в Оренбурге (изготовление и ношение вычурной одежды, переживаемый и фиксируемый в дневниках трансцендентный опыт «Я вижу иные миры...», общение с Леонардо да Винчи, нелюдимость и прочее) не исключали трезвого, реалистического взгляда на творчество и вполне прагматической рабочей позиции. «*Действительность* подскажет новые темы, которые сейчас еще для меня не ясны», — пишет Калмыков 25 июня 1942 г. в заявлении в ССХК о своих творческих планах [20].

Ряд документов, хранящихся в Центральном государственном архиве Республики Казахстан дает представление о «внешней стороне» творческой активности Калмыкова в 1940–1950-е гг. — периода прогрессирования психического расстройства, которое впоследствии будет квалифицировано главным психиатром республики профессором М. Х. Гонопольским как шизофрения [2, с. 74]. В заявлении в ССХК от 22 декабря 1944 г. Калмыков заявляет о намерении создать серию этюдов и композиций «Алма-Атинская сюита», в которую должны войти наряду с пейзажами (главным образом архитектурными видами улиц, площадей, парков) и интерьер, и многофигурные композиции, связанные с внешним видом и внутренней жизнью театра оперы и балета. «Будучи художником города, я всем видам пейзажа предпочитаю городской пейзаж» [21]. Пейзажные работы, выполненные акварелью, маслом, тушью, позднее — в гравюре на картоне, представляют гораздо более значительный «срез» творчества Сергея Калмыкова. Ранние, многоцветные, даны сочным, фактурным мазком. Со временем отношение к цвету становится сдержаннее, многие композиции строятся на вариации одного-двух цветов. В пейзажах ощущается «подвижность, “одушевленность” предметов, таинственность, а порой, и тревожность» [13, с. 40]. Это согласуется с замечанием, изложенным им в «Евангелии современного живописца» (1919 г.): «Картины не неподвижное здание, а находящийся в движении механизм» [4, с. 28].

«Идеалом моим и законченной вещью, — писал Сергей Иванович, — является свободно и непринужденно, искренне и изящно сделанная вещь — удачная сразу. Взятая одним дыханием. Методом для достижения этой виртуозности выражения является неоднократное повторение темы, *множество вариаций*. Множество отдельных быстрых работ, иногда по размерам очень больших...» [21]. Интересен акцент на методе, который он раскрывает не как механическое, однообразное, а вариативное повторение, т. е. достижение высокого художественного уровня за счет «постоянства в разнообразии» — понимание безусловно *рациональное и диалектическое*. Большой знаток цвета и мастер-колорист, Калмыков достигает выразительности каждого мазка за счет его световых, тоновых и фактурных возможностей. Обобщенное силуэтное изображение предметов и фигур сочетается у него с использованием оттенков красного, розового, золотистого, синего, зеленого, дающим многослойность и глубину цвета, ставшими индивидуальной особенностью творческого почерка

Калмыкова [1, с. 52]. Работа с красочными отношениями, по-видимому, продолжалась Калмыковым на протяжении всей жизни. В начале творчества формирование красочных отношений напоминает Ван Гога и Матисса. Однако позже, в Алма-Ате, (в сериях работ, называемых «фантастическими пейзажами»), Калмыков активно использует цвета, «отстраненные» от мира, не являющиеся колористическим эквивалентом действительности.

Как и многие крупные художники авангарда, Калмыков придерживался своей теории изобразительной деятельности. Если у Малевича в основе находятся линия и плоскость, у Кандинского — цвет и пятно, то Калмыков пошел дальше, взяв за основу точку, и линию, понимаемую как точку в движении [5, с. 64]. Рациональное понимание точки он выразил как «нулевое состояние бесконечного количества концентрических кругов», в котором может пересекаться бесконечное множество рядов. Как к «праэлементу» искусства, Калмыков тяготел к линии непрерывной, переходящей от одного мотива к другому. В таком понимании линия является не графическим элементом, а способом обозначения, символом, который «указывает на объекты и одновременно их дематериализует» [11, с. 15]. Работа с линией дала много открытий: характерные «калмыковские» зазубрины, изобретенный им стиль «монстр» и вариации с толщиной и ритмами, организующими графическое пространство и передающими эмоциональный настрой.

Творческие планы Сергея Ивановича находят понимание у руководства Союза художников: в удостоверении, выданном Калмыкову ССХК 22 апреля 1947 г., дано «право натуральных зарисовок» ряда важнейших государственных объектов: Дома Правительства и почтамта, оперного театра, городского и областного исполнительного комитетов ВКП(б), главного здания Туркестано-Сибирской железной дороги [18]. А в декабре 1947 г. правление ССХК обратилось к начальнику Алма-Атинского гарнизона генерал-майору Чудесову с просьбой разрешения для Калмыкова «на право натуральных зарисовок всадников с лошадьми в кавалерийском полку <...> к предстоящей художественной выставке “30 лет Советской Армии”» [19]. Приблизительно с этого времени его манера в живописи отходит от академической: он покрывает рисунком часть полотна («Марка фирмы», 1950 г.), либо, напротив, заполняет все полотно («Дождливый день», 1945 г.), пишет в стиле пуантилизм («Иностранка», 1946 г.), придает рисунку выраженный рельефный характер («Драка в кафе», 1940 г.), пробует писать в необычных форматах: вертикальном, треугольном.

Предположительно в октябре 1946 г. Калмыков «вследствие обнаружившихся открытой формы туберкулеза и рецидивной грыжи» вынужден был оставить напряженную работу в театре и перейти в Казахское отделение Художественного фонда СССР [24]. Не ясно, что было первопричиной — «очень недоверчивое отношение» в Худфонде, который давал мало работы (заказов), или манифестации психического заболевания, — но нужда очень подавляла Калмыкова, и эта тема станет идеей фикс всех последующих лет жизни. При этом бытовые неудобства и лишения (в т. ч. голод) как таковые, по-видимому, не так сильно тяготили художника, как невозможность приобретения красок и холстов,

кислот для офортов, полноценного участия в выставках. Тем не менее он продолжал напряженно работать и создавал сотни (!) этюдов, набросков, графических работ на обоях, оберточной бумаге, обратной стороне географических карт. С начала 1952 г. тяжелое материальное положение Калмыкова усугубляется, и 31 марта он обращается к директору Худфонда с заявлением о том, что ему «не на что жить» и просьбой «дать работу живописно-копийную или портрет», а 9 мая — к директору ГАТОБ с просьбой принять его «на службу <...> работником декоративного цеха» [32].

По мнению М. Х. Гонопольского, первые признаки заболевания — «бредовые идеи величия» — появились у Калмыкова во время нахождения в армейском госпитале, затем болезнь медленно, но непрерывно прогрессировала, а бред приобретал систематизированный характер [2, с. 75], в дневниках художник называет себя «Гением I ранга Земли и Галактики», «властелином космоса», «великим гроссмейстером» или «великим магистром». При этом, как пишет психиатр, «он (*Калмыков*) уже не справлялся с поручаемой ему работой, часто делал совершенно несуразные и нелепые вещи» [2, с. 76]. Есть некоторое противоречие этой оценки с имеющимися в документах сведениями. Так, несмотря на то что к середине 1950-х гг. Калмыков не выполняет заказов (возможно, не дававшихся ему) и не участвует в выставках [25], он продолжает создавать много живописных и графических работ и художественных, и дневниковых записей с размышлениями в весьма широком спектре вопросов. В написанных им произведениях всегда фигурирует он сам (под разными именами), а персонажами выступают Леонардо да Винчи, Манон Леско, Пугачев, Великий Костюмер. К началу 1950-х гг., по мнению Гонопольского, Калмыков «по-видимому, испытывал на себе действие психических галлюцинаций (в основном слуховых). Считая себя “великим космометром”, он “вступал в связь” с различными небесными телами» [2, с. 76].

По мнению Гонопольского, из 76 прожитых лет, около 40 лет Калмыков был болен, однако известно, что он *никогда не госпитализировался и не лечился*. Первая и единственная госпитализация в Республиканскую психиатрическую больницу, закончившаяся смертью, произошла, когда болезнь представляла «физически глубокое истощение <...> и слабоумие с бредовыми идеями величия» [2, с. 77].

В настоящее время сложно достоверно установить реакцию современников на особенности личности и поведения Калмыкова в быту и на работе. Однако в публикациях последних 20 лет четко обозначилась тенденция навязывания Калмыкову образа человека, симулировавшего психическое расстройство с целью избежать некоего давления или преследования со стороны властей. Таким образом, по мнению авторов, художник пытался «сохранить себя для высокого служения искусству». Такое «понимание» личной трагедии Сергея Ивановича, действительно много лет страдавшего тяжелым психическим недугом (но при этом сохранявшего невероятную работоспособность, интеллект и высокий уровень мастерства) вместе с «узаконенными» в отношении него эпитетами «городского сумасшедшего» (В. С. Турчин, Д. П. Маркиш) [11, с. 14],

«ненормального» (Г. Анисимов) [1, с. 46], «нородивого» И. В. Смекалов) [4, с. 5], являются в высшей степени оскорбительными по отношению к нему. Сочувствие и явно болезненный интерес, выражаемые в публикациях, относятся не на счет реальных тягот жизни (нищета, голод, одиночество), действительно угнетавших художника, а на счет «симуляции», требовавшей, якобы, многолетнего лицемерия и притворства («Ему пришлось играть свою роль до конца» [11, с. 14], выдавал «себя за эксцентричного, безобидного человека, который немного не в себе» [12, с. 23], «Калмыков укрылся под личиной городского сумасшедшего», «...только шутовской кафтан помог художнику уцелеть» [5, с. 62]). Непонятый при жизни, он оказался не понят и через много лет после смерти. В этом смысле цена, которую он заплатил за право жить и творить, оказалась действительно высокой.

20 октября 1961 г. в связи с 70-летием директор театра объявляет Сергею Ивановичу благодарность за долголетнюю и *безупречную* работу [30], а 16 марта 1962 г. в возрасте 71 года Калмыков выходит на пенсию. В 1964 г. Сергей Иванович переезжает в новую квартиру, выданную ему от театра, по адресу 3-й микрорайон, дом 15 (ил. 3). В то время это была необжитая юго-западная окраина Алма-Аты, западнее проспекта Саина (вдоль которого строились новые микрорайоны) располагались поля совхозов Алма-Атинской области. Как и ранее, жил он одиноко и замкнуто и почти ни с кем не общался.

Некоторые важные сведения удалось получить, когда Калмыков был уже в больнице, от его бывшей коллеги по ГАТОБ, балерины М. К. Бостанжогло (с которой он общался и дарил ей свои работы). «Еще в ранней молодости он был замкнутым, малообщительным человеком, позже его считали чудаком... Всегда считался талантливым художником, *это признавалось всеми компетентными лицами*, но дело в том, что масса странностей в его поведении не позволяла ему добиться заслуживаемого им положения» [31]. Эти «странности», в сочетании с незащитной и ранимой натурой Калмыкова, абсолютно лишённого «амбиций» (реальных, житейских, а не являющихся результатом психического расстройства) послужили причиной того, что к моменту выхода на пенсию он стал человеком без положения, никому вне театрального и художнического круга не известным, живущим на пенсию в 52 руб. в месяц. К великому сожалению, поддержать художника, отдавшего театру более 50 лет жизни, оставшегося наедине с болезнью и нуждой, оказалось некому. Госпитализация в психиатрическую больницу помогла продлить жизнь Калмыкова на 40 дней (причиной смерти стала двусторонняя тотальная сливная бронхопневмония с абсцедированием слева [32]) и спасти от уничтожения фонд его художественного и литературного наследия.

О том, что Калмыков при жизни был признан в кругу профессионалов и современники-художники понимали ценность его творчества, свидетельствует история обретения его наследия. Уже через день после его смерти приказом Министерства культуры Казахской ССР № 144-л от 29 апреля 1967 г. была создана комиссия «по описи художественного наследия Калмыкова Сергея Ивановича». Председателем была назначена директор Казахской

государственной художественной галереи им. Т. Шевченко (КГХГ) Любовь Георгиевна Плахотная, работу которой по сохранению наследия Калмыкова можно назвать подвигом. Известно, что Калмыков не продавал своих картин (иногда — дарил) и большинство его произведений находились в квартире, где он жил в последние годы. Л. Г. Плахотная «добилась опечатавания квартиры и создания Государственной комиссии» по описи наследия Калмыкова, а в рабочую комиссию вошли три сотрудника музея: М. Н. Меллер, Б. К. Барманкулова, Л. Г. Поданева [8, с. 24]. Сотрудниками галереи было разобрано, просмотрено и инвентаризировано около 3000 единиц имущества — картин, гравюр, эскизов, тетрадей, альбомов и книг [8, с. 11]. 27 июня 1967 г. был составлен акт описи.

В соответствии с приказом Министра культуры Казахской ССР № 72 от 28 апреля 1969 г. (согласно решению Калининского районного финансового отдела г. Алма-Аты от 20 мая 1968 г.) КГХГ было передано 1 085 работ (живопись, графика, «рабочие доски»), Оренбургскому музею изобразительных искусств — 165 работ, Государственному Русскому музею — 5 графических работ, Музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина — 5 работ, Павлодарскому областному музею советского искусства — 130 работ, Государственному архиву Казахской ССР (ныне — ЦГАРК) — 1 467 работ (документы, рукописи, наброски и эскизы) [8, с. 8]. Известно, что Министерство здравоохранения Казахской ССР ходатайствовало перед Министерством культуры (письмо от 15 апреля 1969 г.) о «выделении некоторой части произведений для Музея истории психиатрии <поскольку> творчество Калмыкова представляет интерес для медицинской науки» [8, с. 10]. Республиканскому музею истории психиатрии было передано 107 работ. Судьба этой части наследия Калмыкова в настоящее время неизвестна.

Калмыков был похоронен 28 апреля 1967 г. на Центральном кладбище. В последний путь его провожала артистка хора, сотрудница профкома (впоследствии — ветеран сцены) ГАТОБ В. В. Захарова (1924–2000), которая жила по соседству (в доме № 12) [3]. Место захоронения вначале было отмечено деревянным памятником в виде пирамиды с металлической звездой на вершине. В настоящее время памятник утрачен, и место захоронения представляет собой заросшее сорняком пространство между двумя соседними оградами могил (ил. 4). Документальным подтверждением места захоронения является книга регистрации захоронений, хранящаяся в Государственном архиве города Алма-Аты [3].

Современное осмысление творчества Сергея Калмыкова является новым открытием для искусства и культуры в целом. Оно становится всемирно известным, и время ставит его имя в ряд мировых имен в искусстве. Тем более важно наряду с литературными и художественными произведениями сохранить и память об этом замечательном человеке, прожившем большую и трудную жизнь, главным в которой было искусство.

Примечание

Авторы выражают большую благодарность сотрудникам Центрального государственного архива Республики Казахстан: заместителю директора М. Г. Жылысбаевой, архивисту, сотруднику читального зала А. М. Кузембаевой, бывшим заместителям директора Н. П. Кропивницкому, Г. В. Воротынцевой; сотрудникам Центрального государственного архива кино-фотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан: главному эксперту Л. С. Актаевой, архивистам Ю. Г. Волчковой, Л. В. Гусаковой; сотрудникам Государственного архива города Алма-Аты: директору А. К. Ботанову, заместителю директора А. М. Исаловой, главному эксперту О. Р. Белоносову; а также О. В. Джанаевой, О. И. Федорову, Л. В. Альтману, А. В. Титову, А. П. Богданову, З. В. Стародубцевой, краеведу А. Г. Воронову, художнику А. Н. Астаховой, искусствоведу Б. К. Барманкуловой.

Литература

1. Анисимов Г. Пространством и временем полн // Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба / Под общ. ред. Г.В. Воротынцевой. Алматы, 2003. С. 46–53.
2. Гонопольский М.Х. Границы разума. Алма-Ата: Казахстан, 1973. 120 с.
3. Государственный архив города Алма-Аты. Ф. 350. Оп. 2. Д. 38. Л. 13–14.
4. Калмыков С. Необычайные абзацы. 1916–1929 / Сост. И. Смекалов. Оренбург: Оренб. книжн. изд. им. Г. П. Донковцева, 2015. 416 с.
5. Островский Г. Феномен Калмыкова // Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба / Под общ. ред. Г.В. Воротынцевой. Алматы, 2003. 64 с.
6. Сергей Калмыков: альбом. Алма-Ата: Онер, 1991. С. 13–20.
7. Сергей Калмыков: альбом. Алматы: Онер, 2005. С. 11–16.
8. Сергей Калмыков. Живопись. Графика: каталог / Сост. Г. Акишева. Алматы: ГМИРК им. А. Кастеева, 2017. 369 с.
9. Смекалов И.В. Сергей Калмыков. Ч. 1. Последний из русского авангарда. Оренбург: Оренб. книжн. изд. им. Г. П. Донковцева, 2014. 72 с.
10. Смекалов И.В. Сергей Калмыков. Ч. 2. Похвала Оренбургу. Оренбург: Оренб. книжн. изд. им. Г. П. Донковцева, 2014. 184 с.
11. Турчин В.С. Философия бытия в творчестве Сергея Калмыкова // Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба / Под общ. ред. Г.В. Воротынцевой. Алматы, 2003. С. 8–16.
12. Фушеро С. Сергей Калмыков // Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба / Под общ. ред. Г.В. Воротынцевой. Алматы, 2003. С. 25–32.
13. Хромченко С. Сергей Калмыков в ГМИИ им. А. С. Пушкин // Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба / Под общ. ред. Г.В. Воротынцевой. Алматы, 2003. С. 35–38.
14. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 12.
15. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 17.
16. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 43–48.
17. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 50.

18. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 57, 60.
19. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 58.
20. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 73–80.
21. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 86–94.
22. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 99.
23. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 106–107.
24. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 114–118.
25. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 115.
26. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 201. Л. 32–33.
27. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 293. Л. 1.
28. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 293. Л. 10.
29. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 293. Л. 31.
30. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 293. Л. 134.
31. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 294. Л. 4.
32. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 294. Л. 10.
33. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 309. Л. 61.
34. Центральный государственный архив кино-фотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан. Архивный № 3–2623.

Иллюстрации



Ил. 1. Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая, 1960 г.
Фото Иосифа Будневича [33]



Ил. 2. Сергей Иванович Калмыков за работой над декорациями. Фойе ГАТОБ, 1950-е гг. Алма-Ата [31]



Ил. 3. Дом № 15 в 3-м микрорайоне, в котором последние годы жил С. И. Калмыков. Фото Анны Дегтяревой



Ил. 4. Место захоронения С. И. Калмыкова на Центральном кладбище.
Фото Анны Дегтяревой

Сведения об авторах:

Афонин Георгий Алексеевич, Казахский научно-исследовательский институт онкологии и радиологии (Алма-Ата, Республика Казахстан), доктор медицинских наук, врач-онколог, старший научный сотрудник центра абдоминальной онкологии; ilyenkov_diamat@mail.ru

Afonin Georgiy A., Kazakh Research Institute of Oncology and Radiology (Alma-Ata, Republic of Kazakhstan), Doctor of Sciences (Medicine), Oncologist, Senior Researcher at the Center for Abdominal Oncology; ilyenkov_diamat@mail.ru

Морозова Евгения Александровна, Информационное агентство АПН (Алма-Ата, Республика Казахстан), журналист; evacola@mail.ru

Morozova Yevgenia. A., APN News Agency (Alma-Ata, Republic of Kazakhstan), journalist; ilyenkov_diamat@mail.ru

Научное издание

ЦВЕТ
В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ
И ДИЗАЙНЕ

Материалы
II Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием

26 сентября 2022 г.

Сборник научных статей

Научные редакторы:
С. В. Богородский, М. И. Ермолаева,
А. Ф. Турчин, Н. Н. Цветкова

Составитель Н. Н. Цветкова
Выпускающий редактор, корректор В. А. Покидышева

Подписано к печати 31.05.2022. Формат 60x84/16
Усл. печ. л. 30.23. Печать цифровая. Бумага мелованная
Отпечатано в типографии ООО «Дитон».
194044, Санкт-Петербург, Большой Сампсониевский пр, д. 60
Заказ Тираж 100 экз.