



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2021 г. Ю. В. Романенкова

г. Киев, Украина

**АРХЕТИПЫ ТВОРЧЕСТВА БОРИСА СМОТРОВА
КАК ИНСТРУМЕНТ ДЛЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ
САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИЧНОСТИ
В УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРНОГО ХАОСА РУБЕЖА XX–XXI ВВ.**

Аннотация: В статье рассматривается творчество московского художника Бориса Смотрава. Дан общий анализ инструментария его художественной манеры, приведены данные об основных векторах творческой деятельности (сюжетная живопись, плакатная графика). Главным объектом внимания автор делает корпус произведений мастера в области живописи, акцентируя национальную тематику. Выделяются главенствующие сюжетные блоки произведений живописца (пейзаж, тематическая картина), характеризуется специфика художественного языка, методы работы с цветом, владения линией, уделяется внимание взаимовлиянию живописи и графики в творческом багаже Б. Смотрава, плакатности и плоскостности, декоративности манеры. Рассмотрены основные архетипы в творчестве Смотрава (жар-птица, корова, яблоко, весна, Маслница, др.). Склонность к аллегорическому языку поясняется владением художественными средствами создания плаката, опыт работы с которым есть у художника. Анализируются индивидуальные особенности работы Б. Смотрава с цветом, создание его собственного авторского «лоскутного» стиля как результат творческой трансформации и переосмысления влияния различных стилей и манер работы отдельных художников, от А. Матисса до К. Петрова-Водкина. Искусство мастера представлено как эффективный инструмент для развенчивания мифов о лубочном характере русских национальных мотивов, борьбы с поверхностным представлением о них. Обозначены мировоззренческие универсалии рубежных периодов в культуре и очерчены основные проблемы искусства рубежных эпох, на одну из которых и приходится творческий путь Б. Смотрава. Акцентируется творчество Б. Смотрава как инструмент для национальной самоидентификации творческой личности в условиях культурного хаоса рубежа столетий. Указано, что произведения Б. Смотрава, экспонирующиеся на персональных и коллективных выставках не только в России, но и в Австрии, Китае, Корее, США еще с 1970 г., хранятся не только в русских музеях (Москва, Пермь, Тула), но и в частных коллекциях Китая, США, Швейцарии. «Лоскутный стиль» Бориса Смотрава представлен как квинтэссенция русского в его творчестве.

Ключевые слова: современное русское искусство, Борис Смотров, лубок, лоскутное одеяло, декоративность, национальная идея.

Информация об авторе: Юлия Викторовна Романенкова — доктор искусствоведения, профессор, член Национального Союза художников Украины, член Ассоциации искусствоведов (АИС), действительный член (академик) Академии критики, искусства и эстетических наук Украины, член High School Teachers European Society, Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств, ул. Жилянская, д. 88, 01032 г. Киев, Украина. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6741-7829>. E-mail: libraryOM@gmail.com

Дата поступления статьи: 27.02.2020

Дата публикации: 28.06.2021

Для цитирования: Романенкова Ю. В. Архетипы творчества Бориса Смотрава как инструмент для национальной самоидентификации личности в условиях культурного хаоса рубежа XX–XXI вв. // Вестник славянских культур. 2021. Т. 60. С. 237–248. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-60-237-248>

Одной из наиболее дискуссионных проблем искусствознания всегда была проблема соотношения традиций и новаторства в искусстве. Хотя она стара, как мир, но все же снова и снова актуализуется в силу своей неоспоримой важности и имеет все новые формы проявления. Одна из самых интересных ее форм — соотношение традиций и новаторства в искусстве «рубежа», так четко и емко проанализированная в 1990-е гг. XX в. на материале русского искусства слома XIX и XX вв. [5]. Любая эпоха рубежа — сложное по мировоззренческим универсалиям явление, порождающее самые неоднородные, с «рваными краями», хрипящие внутренними противоречиями феномены, кровоточащие в борьбе за право быть признанными и гаснущие раньше времени. Рубежные эпохи, т. е. периоды, которые можно емко характеризовать вельфлиновским термином «stilwandel» [8, с. 15], это «территория осколочности», когда одно стилевое явление уже исчерпало себя, а следующее еще не оформилось, период «межстилья» и «мозачного полистилизма», продиктованный поиском утраченного, попыткой реанимировать исчерпанное, нащупать зарождающееся.

Арт-поиски рубежа XX–XXI вв. полны парадоксов как никогда. Этот период стал беспрецедентным для истории искусства. Свобода, дарованная художникам к этому периоду, вернее, с боем ими завоеванная, огромной, под час непомерной, ценой, порождает все новые парадоксы в художественном мире. Сколько сил и времени было потрачено на то, чтобы завоевать свободу самовыражения, получить право творить так, как хочется, ежечасно доказывая свою уникальность и самодостаточность, первичность и независимость... От всего: от традиций, от образцов, каждый раз впитывая в себя их влияние на неизбежной стадии ученичества и стилеформирования, и тут же яростно отрицая их, возносясь над тем, из чего выросли. Стадия отрицания — наверное, неотъемлемая часть творческого поиска и становления любой творческой личности. Но если для мастеров рубежа XIX–XX вв. самоидентификация в художественной ткани означала борьбу с шаблонами, отказ от академизма в поиске свежего дыхания, синтез традиций былого и современного, тяготение к новаторству на фоне отрицания традиционности, то мастера рубежа XX–XXI вв. нередко отрицание делают не инструментом, а целью. Молодые художники начала XXI в. упиваются свободой. К их ногам брошены все возможности начала третьего тысячелетия. Разумеется, еще остаются островки академизма, попытки сохранить и продолжить традиции художественного образования, чему все еще служат высшие художественные заведения страны, прежде всего — двух столиц, со столь различными художественными обликами, такими несхожими векто-

рами движения по арт-пучине сегодняшнего дня. Но если есть островки патриархальности, приверженности прежним традициям, академической школе, т. е. и материке, где царствует свобода от всего этого. На свалку отправляются каноны, падает крепость вековых устоев — муштры во имя постижения азов, академизм обвиняют в «нафталинности», салонности и бульварности, тяготение к народному искусству — в лубочности. Отрицание как позиция оправдывает вседозволенность, которая, в свою очередь, поясняет и оправдывает отсутствие художественной грамотности.

Зыбкость и мировоззренческая осколочность рубежных периодов, или эпохи социального хаоса, как это время назвал Н. Хренов [10], всегда имеет очень настораживающую симптоматику. И среди основных угроз, помимо катастрофического снижения уровня профессиональной грамотности и общей эрудированности художника, — опасность утраты национальной идентичности. Весьма значительным, если не решающим, фактором становится не только синтез былого и нового или их противостояние, но и симбиоз или противодействие собственного и привнесенного, заимствованного. Это, пожалуй, и дает общий окрас искусству, определяя его основные векторы. Именно сам процесс жестокой борьбы локального и привнесенного, тяготения к прежнему и стремления к новому всегда и дает наиболее интересный результат.

Тенденцией, характерной как раз для последнего рубежного периода, стало доминирование привнесенного, заимствованного, чаще всего синтезированное с экспериментаторским подходом к процессу творения. «Пьедестальное» отношение к чужому, когда к пьедесталу эталонов возлагают охапки цветов, затеняя собственное, всегда имеет две стороны медали. Аверс богат благими намерениями и высокими целями: расширение горизонтов, преодоление узколобости и зашоренности, интегрирование в мировой арт-процесс. Но есть и реверс, который дает о себе знать, когда процесс постижения чужого и поглощения привнесенного становится слишком активным и грозит невозможностью самоидентификации художника, утратой его личностного ядра, пропитанного прежде всего локальными традициями. Тогда наступает период, когда заимствование настолько прочно врастает корнями в подсознание, что сам автор перестает ощущать его чужим, становясь некой суррогатной матерью для привнесенных элементов, вынашивая их в себе и рождая уже из своих недр, как собственные, просто немного трансформированные.

Манера каждого современного мастера довольно синтетична, мозаична, и часто для зрителя с отточенным глазом восприятие произведений, особенно когда предложенный визуальный ряд довольно широк, превращается в своего рода ребус — определение образцов, на которые ориентировался художник. Сохранять разумный баланс между данью эталонам, избранным для себя непреложными, и собственным художественным языком, мастерам приходится нелегко. Равновесие достигается трудно, это та жар-птица, которую сложно удержать за пестрый хвост. Одним из тех художников, которым это удается, можно считать Бориса Смотрового.

Его стиль вполне можно воспринимать как визуализацию той самой жар-птицы, которая столь редко показывается на глаза недостойным, которую так трудно найти и поймать. Наверное, не зря образ жар-птицы был так любим русскими художниками в течение длительного периода — это очень емкий, многослойный по смысловому наполнению архетип. В данном случае его чертами можно наделить стиль художника, в почерке которого сочеталось очень много компонентов, но этот синтез органичен. Этот стиль родился не в одночасье, а стал результатом длительного поиска. Б. Смотров — представитель московского искусства эпохи рубежа, наделенный всеми

его типичными характерными мировоззренческими признаками. Он прошел и через поиск себя в искусстве, и через попытки примкнуть к новым веяниям, и через стадию отрицания, причем не единожды. Но в результате стиль был найден, очерчен, и самые характерные произведения, созданные в узнаваемой манере Б. Смотрового, созданы как раз начиная с 2000-х гг., т. е. как раз знаменуют ту самую грань столетий, тысячелетий, насыщенную столь сложной симптоматикой, эпоху смены парадигм, зарождения новых мировоззренческих универсалий. Но манера Б. Смотрового отлична как раз наличием внутренней силы, крепкого стержня, что привело к победе индивидуального над привнесенным, собственного над чужеродным. Зритель, видящий работы художника впервые, воспринимающий их без подготовки, даже без знания контекста современного русского искусства, московской культурной среды в частности, основной чертой его искусства безоговорочно выделит *РУССКОСТЬ*, открытую и чистую художественную речь, без «налипания» излишеств. Она читается во всех его произведениях, хотя не стала визитной карточкой сразу, дорога к стилю была довольно долгой, но главное — выбор был осознанным. Это искусство без фальши, скажем так, разувшееся искусство, снявшее сношенные котурны, но не поддавшееся искушению сменить один «штамп» на другой и надеть лапти, создающее символы, но не штампы. Его культурный код прост, хотя путь к нему был довольно тернистым — с остановками для стиливых экспериментов совсем иного толка, с искушениями вроде экспрессионистических экзерсисов или соцреалистических штудий. Нельзя забывать, что Б. Смотров — представитель поколения, возвращенного на торжестве соцреализма: он родился в 1946 г., и для художника, чья молодость, становление как творческой единицы приходилось на годы «оттепели», неминуемыми были как учеба на непреложных соцреалистических образцах, так и вскоре упоение от их развенчания. Географический аспект периода становления, ученичества тоже весьма немаловажен — родом из Ростовской области (г. Шахты), художник после студии попадает в Красноярское художественное училище и уже потом поступает в Москве в Суриковский институт. Его искусству было исторически предопределено иметь интеллектуальную основу, чему, по мнению самого художника, способствовало обучение у мэтров, в том числе «китов» русского искусствознания, среди которых были Алпатов, Колпинский, Третьяков. Это обязывало «держаться планку», что впоследствии было доказано многовекторностью его творчества, — Б. Смотров занимается графикой (и свободной, и прикладной), живописью, пробует перо в теоретических штудиях. Этапы творческого пути Б. Смотрового хорошо видны в его ранней графике, набросках, этюдах, где еще довольно явственно прочитывается реалистическая трактовка формы, видно постепенное крепчение руки художника и его постепенный уход, крен в сторону иной манеры, более обобщенной и декоративной. Рисунки Б. Смотрового углем, гуаши, пастели — наброски, пейзажные листы, будь то горные или морские мотивы, пейзаж с элементами архитектуры или человеческие фигуры — все выдает конструктивность при построении формы, тяготение к обобщению, осознанное пренебрежение деталями. Его рисунок достаточно груб, в нем нет изящества, тонкости прерывающейся линии, прозрачной легкости, т. е. всего присущего, например, художникам-любителям акварели, наверное, поэтому у Б. Смотрового легче найти пастель или гуашь — их инструментарий всегда позволяет быть более декоративным и рубящим.

Для формирования характера языка живописи Бориса Смотрового, которая, несомненно, является самым примечательным и весомым элементом его творческого «Я», немаловажен и опыт работы в области прикладной графики — инструментарий художника, имеющего опыт работы с плакатом, особенно социальным, явно читается и в его

живописной манере. Смотров графичен и в живописи, несмотря на то что основным компонентом его индивидуального стиля стал цвет. Но плоскостность, декоративность, можно сказать, и плакатность — то, что в его живописи заняло место среди наиболее значимых черт, подводя даже к театральности. Сам художник подтверждает, что поиск стиля был довольно длительным, какое-то время он пробовал себя и в экспрессионистической манере, как любой другой творческий человек эпохи «бульдозерной выставки», отдал дань и авангарду, который надолго и прочно задержался в его подсознании. Наверное, самые интересные работы Б. Смотра, демонстрирующие его стиль, были созданы как раз на стыке столетий, даже тысячелетий — это холсты с конца 1990-х гг. Живопись художника 2000-х гг. многим подкупает, но и в чем-то обманывает зрителя. Ошибаться приходится чаще всего, пытаясь вычислить размеры холстов, — большинство картин Б. Смотра очень монументальны, размашисты, масштабны по замыслу, по манере письма, воспринимаются свободно дышащими и большими, тогда как на самом деле они не превышают метр по большей стороне, за редким исключением (скажем, работы «Песня», «Сентябрь» 2016 г. имеют по большей стороне 110 см). Таким образом, реальное звучание произведений тоже немного обманчиво: оно ожидается громогласным, густым и вязким, звучным, что присуще монументальным, большим холстам, на самом же деле их звук более деликатен, это, скорее, не механически производимый звук, а голос. Пожалуй, многие холсты Б. Смотра можно назвать голосистыми, и их голос звонок и чист.

В стиле Бориса Смотра можно найти много компонентов, влияния образцов, не зря критики, журналисты, упоминая о картинах художника, со ссылками на него самого пишут о его «ликующем красном», о попытках синтезировать влияние Ф. Малявина и К. Малевича, о роли иконописи, о том, что его любимыми мастерами, ставшими образцами, были И. Аргунов, А. Венецианов [4, с. 4]. Все эти компоненты, безусловно, есть в манере Б. Смотра. Но не только они. Главное — как и в чем проявляет себя, находит выражение каждый из них. Фабула произведений, сюжетная канва хранит влияние одного ряда образцов, манера исполнения работ, с сугубо технической стороны, — иного. Если условно классифицировать корпус живописных полотен Б. Смотра (все написаны на холсте маслом), можно выделить несколько групп работ, объединенных сюжетным наполнением, но живописная манера для всех присуща одна и та же, выработанная на протяжении лет и в результате изучения многих образцов, синтезированных с индивидуальной азбукой и превращенных в собственный художественный язык. Сам мастер нарек свой стиль «лоскутным» — в его основе сходство живописной ткани с лоскутным одеялом, традиционным элементом русского быта, ассоциирующимся с домашним уютом, простотой и родственностью в мировоззренческом контексте и с мозаичностью, пестротой и яркостью в колористическом аспекте. Заметим, что в данном случае не применим термин «пэчворк», который иногда просится на язык при упоминании о лоскутном шитье, поскольку он полностью противоречит своей наносной чужеродностью сугубо русскому характеру полотен художника. Казалось бы, смысловое наполнение то же, но разница огромна: все равно что сравнивать отражение в дворцовом зеркале с отражением в крестьянском самоваре на основании того, что сам принцип отражения предметов один и тот же. В данном случае речь как раз о — назовем это так — «самоварной» отражаемости русского быта, не приукрашенной, но и не обезображенной излишней реалистичностью. Это, скорее, иллюстрации «по мотивам» жизни русского крестьянского мира, поскольку они большей частью условно бессюжетны, т. е. демонстрируют крестьянскую атрибутику, костюмную принадлежность

к определенному пласту, но через призму радостного созерцания, любования, никакого обличающего вскрывания злободневных нарывов тяжелой жизни крестьянства у художника нет, он оторван от обличающего характера реализма, к которому были склонны мастера последней трети XIX в. при обращении к национальной крестьянской тематике. Он — не прозаик сермяжной правды, а поэт красивой простоты и простой красоты. Его живопись — отражение поющей, но не стонущей, России, в XVI в. это называлось *imitare*, т. е. не то, как есть (*ritrare*), а то, как *должно* быть, «исправленная» действительность. Заметим, не лакированная, а откорректированная глазом художника, призывающего любоваться красотой, оставляющего за кадром грязь и воспевающего свет, наделяя его цветностью, калейдоскопностью, праздничностью. Его мир — не темная изба, но пряничный домик, он полон аллегорий, символов, сопряженных с исконно русским духом, хотя опыт художника имеет как основу изучение искусства и зарубежных мастеров. В холстах Б. Смотрова видна сарафанная, московская Россия, в основе своей сотканная из рябушкинской ярмарочности, кустодиевской дородности.

Это *красный* мир, т. е. мир красоты, поэтому вполне естественным воспринимается и то, что основным цветом в богатой характерной палитре живописца стал красный.

В корпусе произведений художника последних двух десятилетий есть несколько основных мотивов, к которым он обращается из года в год, одиночных довольно мало («Рыбаки», 2018). Отдельно можно вычленить беспредметные, абстрактные, бессюжетные композиции, в которых Б. Смотров ближе всего к авангарду, как композиционными схемами, так и цветовым решением: «Крыша» (2012), «Осенние листья» (2015), «Окно» (2015), «Энергия земли» (2015), «Энергия весны» (2016), «Весенний забор» (2016), «Мелодия весны 1» (2016), «Мелодия весны 2» (2016), «Мелодия весны 3» (2016), «Мелодия весны» (2018). Нередко они просто превращаются в орнаментальные композиции, колористические эксперименты, где главная задача — изучить закономерности ритмических направлений и природу цвета в его различных комбинациях.

Особняком стоят и декоративные, условные пейзажи: «Первый снег» (2014), «Осенние дожди» (2015), «Пейзаж» (2015), «Земля радостная» (2015), «Последний снег» (2017). Иногда в качестве основного композиционного элемента используются избы, придающие геометризацию еще большую монументальность: «Мой дом» (2003), «Голубой забор» (2015), «Веселый день» (2018). Но в пейзажном массиве полотен красной нитью выделяется мотив стогов. Эта изобразительная линия привлекала художников на протяжении многих лет, еще с эпохи свободного дыхания импрессионизма. Для Б. Смотрова стога — и квинтэссенция русской природы, свободная ширь полей, и декоративный элемент орнаментальной ткани, и лоскутный элемент геометрической мозаики. Их цветовая трактовка всегда отличается некой радужностью, словно это колористические упражнения, растяжки от светлого к темному, от желтого кадмия к темному крапплаку. Этот изобразительный элемент очень выгоден в силу того, что эксплуатируются как его удобная для композиционных экзерсисов форма, так и широкий диапазон цветовых особенностей. «Стога зимой» (2004), «Праздничный стог» (2010), «Голубой стог» (2013), «Три стога» (варианты 2012, 2014 и 2017), «У стога» (2016), «Зимние стога» (2017), «Золотой стог» (2017) — огромный диапазон композиционных и колористических возможностей, ковровость подачи, радужность восприятия, гимн авангарду по форме и содержанию, но синтезированный и с привкусом народного наива, при буйстве цвета — тяготение к театральности декоративного, плоскостного решения, статичность формы, звучность цветового пятна.

Несколько раз художник наслаждался декоративностью решения, изображая арбуз: «Арбуз» (варианты 2005, 2018), «Летний пейзаж с арбузом» (2007), обыгрывал мотив мирового древа, обращаясь к его привычно русскому символу — березе: «Русская береза» (2009), где как раз и можно увидеть визуализацию уже ставшего известным стиля «лоскутного одеяла», потому что крона дерева геометризирована и разбита на цветные ромбы, как и в холсте «Рыба на снегу» (2007), «Праздничная береза» (2018). Нередко Б. Смотров эксплуатирует и образ коровы — кормилицы, символа русской дородности, силы, плодородия, решаемый им исключительно декоративно, «лоскутно» («Небесная корова», 2001; «Россия», варианты 1991 и 2007; «Корова у околицы», 2009). Любопытно отметить, что эти холсты, с образом коровы, отмечены наивысшей степенью статичности, монументальности, какого-то патриархального покоя. Встречается в ряде холстов с образами-символами у художника и конь — разумеется, предопределенно красный: «Родина» (2002), «Идущий конь» (2007). Это образ, рожденный синтезом иконописности и византийского духа, тоже довольно статичный, словно «предстоящий», хотя и несколько более легкий, семантически отсылающий и к языку кодов К. Петрова-Водкина.

Не раз встречается в творческом багаже художника еще один образ-символ — яблоко. Это может быть как более реалистическая трактовка («Октябрь», 2015), так и совершенно символический, геометризованно-условный знак, очень богатый семантически («Богатый урожай», 2007; «Мой сад», 2012; «Яблоки», 2015–2017). Яблоко в данном контексте ассоциируется не столько с плодородием, плодovitостью и урожайностью земли, хотя это прочитывается как само собой разумеющееся, сколько с молодильными яблоками, излюбленным символом русского фольклора. Теми самыми, чем питалась жар-птица, любование образом которой сопровождало художественный мир издавна, теми, которые всегда были предметом для вождения, воплощением предела мечтаний.

Один из самых знаковых, характерных образов в живописи Бориса Смотрава — птица. Трактовка этого символа весьма многослойна. Помимо самого распространенного варианта — жар-птицы, — есть обширный ассоциативный ряд, в коем фаворитами, конечно, можно выделить любимых персонажей русских сказок, которые часто обыгрывались художниками на рубеже XIX–XX вв., часто появлялись в творчестве «мирискусников», «голуборозовцев», ими пестрело творчество И. Билибина. Это некая мровоззренческая универсалия рубежа веков, стыковых периодов, которая может восприниматься как квинтэссенция всего обнадеживающего в темный период, время смут. «Птица Феникс XXI в.» (2016) — символ абстрактного характера, авангардной трактовки, но в корне — русского начертания, имеющий аналогом скорее «Золотого Петушка», к которому есть и менее опосредованный отсыл у художника — «Петух» (2017). При взгляде на него не может не всплыть в памяти эскиз гончаровской декорации к «Золотому петушку» Н. Римского-Корсакова, созданный в 1914 г., — ода красному цвету, театральность, декоративность, орнаментальность и геометризм, присущие и всей живописи Б. Смотрава. Легендарные птицы Алконост, Сирин, Гамаюн — воплощение как радости, так и печали, вещи, притягивающие к себе таинственностью, всемогущим, магнетическим страхом. У Б. Смотрава можно найти разные их трактовки. Каждый видит то, что ищет, кто — чудного Алконоста, кто — русский аналог западноевропейских сирен, Сирина, кто-то блоковского Гамаюна отыщет. «Русский пейзаж» (2004), «Летний полдень» (2007), «Птица счастья» (2009) — знаковость образов птиц неоспорима, символическая многозначна, но неоспоримо национально окрашена, лучшее и самое яркое подтверждение чему — холст «Душа России» (2010).

Интересно, что если сравнить варианты холста «Россия», созданные в 1991 и 2007 гг., сразу бросается в глаза их колористическая разность, иная цветовая символика — в работе начала 1990-х гг. холст был выдержан еще в холодной гамме, знаменитого «фирменного алого» пока нет, как не определен, а лишь интуитивно намечен и сам «лоскутный» стиль. Эволюция стиля очень явна при сопоставлении этих работ, хотя тот же процесс можно проследить и на других примерах, так совпало, что уже ставшие знаменитыми стилеопределяющие «красность» и «лоскутность», четкость линии, геометричность при подаче формы явно сформируются лишь к стыку веков, укрепясь и выкристаллизовавшись к началу 2000-х гг. Все эти черты снова реанимируют в памяти зрителя воспоминания о традициях русского авангарда рубежа XIX–XX вв., творчестве «бубнововалетовцев», стиле К. Петрова-Водкина с его любимым красным и обобщенностью, локальностью пятна, уходящими в византийскую давность и иконописность. Все это наложило отпечаток на живописную манеру художника, если в самом выборе сюжетов, образов он чаще близок к рябушкинскому, кустодивескому, малявинскому миру, то в их трактовке, в подаче формы, отношении к ритму, композиции, цвету видна явная родственная близость с творчеством Н. Гончаровой, М. Ларионова, К. Малевича, К. Петрова-Водкина. Для художника это путь эволюции манеры, мировоззрения, ценностной шкалы, путь от Смотрового к Смотрову, от себя прежнего к себе нынешнему, намеренное — истинному.

Именно эта манера, впитавшая в себя компоненты от иконописности до авангардного духа, с декоративностью, полицветностью, геометризмом, монолитностью, наиболее ярко проявляется в самых характерных полотнах Б. Смотрового — сюжетах крестьянского быта. Это поликомпонентный корпус работ, некий целостный макрокосм, в котором тоже выделяются отдельные микромиры: образы жниц, косцов, крестьянок и крестьян в работе и в отдыхе, как одиночные, так и парные или многофигурные. Две основные линии, которые прочитываются в этом массиве произведений, — деятельная и пассивная, т. е. либо образы вовлечены в какой-то процесс, связанный чаще всего с уборкой урожая, или же представлены отдыхающими — танцующими, играющими, водящими хороводы. В первом случае это «Земля» (2006), «Жница со снопом» (2006), «Осень. Жницы» (2006), «Урожай» (2008), «Дары осени» (2008), «Богатый урожай» (2009), «Жница с кувшином» (2009), «Русская красавица» (2009), «Урожайная осень» (2009), «Девушка с серпом и кувшином» (2010), «Зима» (2010). Чаще это мотив поля со жнецами, иногда — сбор урожая, иногда — передышка во время процесса. В ряде композиций есть некая иконная симметрия в композиционных схемах, многие фигуры «предстоят», создавая ось симметрии, равнозначную фланкируемую массами пятен, уравновешенных по обе стороны. Однозначно родство с аргуновскими и венециановскими мотивами, так любимыми художником, но есть даже отсыл к стальной монолитности монументальных панно во славу труду, столь популярных в период соцреализма в государственных учреждениях, правительственных сооружениях, даже зданиях метрополитена.

Очень интересна деталь, встречающаяся в нескольких работах, где есть изображения кувшина, — отражение. Чрезвычайно любопытно повторяемый мотив «полицветности», «радужности», которая проходит сквозным образом через большинство полотен художника на крестьянскую тематику, — мотив цветных полос. Они придают динамизм, живость композициям, если даны диагонально, добавляют некой размашистости, расположенные по горизонтали, усиливают стремительность, будучи вертикальными. Так орнаментально-символически автор трактует поля иногда и в пейзажах,

но в большей степени это присуще как раз крестьянской тематике в его живописи. Те же полосы видны и в отражениях на металле, оживляя произведения и демонстрируя умение художника строить форму и работать с цветом.

Вторая группа полотен из этой категории своеобразного «крестьянского эпоса» — холсты «отдохновения», оды празднику. «Русский танец» (2011–2015), «Влюбленные» (2013), «Русская мастеница» (2014), «Хоровод» (2016), «Сентябрь» (2016), «Праздничный день» (2017), «Свидание с музой» (2017), «Воспоминания о лете» (2018) — все композиции динамичны, преисполнены активного ритма, но орнаментальны по своему характеру, нередок мотив танца, что усиливает ощущение приподнятости, любования исконной дородной, здоровой красотой. Интересно, что все образы в работах Б. Смотрова на крестьянскую тематику пребывают в состоянии идеального возраста, как это называется применимо еще к древнеегипетски образам, — молодость, пышущая здоровьем и свежестью, т. е. идеальный возраст или же вне возраста. Дородность и пышность, сила, крепость — бессменные характеристики образов в таких произведениях.

Работы, в которых художник сделал акцент на одной женской фигуре, наверное, не менее, а иногда и более стилизованно символичны, близки к любимым художником образцам: «Весна» (дань венециановскому мотиву с цитатой, которая повторится еще раз в 2011; 2005), «Праздник» (варианты 2007 и 2010), «Масленица» (2009), «Весна идет» (2011), «Лето» (2011–2013–2015), «Летний день» (2012), «Праздничная осень» (2015–2017), «Половодье» (2016), «Песня» (2016), «Рождение музыки» (2016), «Русское поле» (2017).

Очень изысканны образы в тех холстах, где обыгран мотив женщины с коромыслом: «Зимний день» (2003), «Зима» (варианты 2005 и 2010), «Приносящая счастье» (2017), «По воду» (2018) — исконно русская грация, которой художник упоительно любит кистью. Каждая из этих фигур — персонификация русской исконной красоты, вневременной, дородной и здоровой. Если она стоит, то, скорее, *предстоит*. Если идет, то, скорее, мягко плывет; если танцует, то кружится в стремительном вихре энергии. Именно здесь наиболее явственно проявляется тяга к красному цвету, особенно в костюмах, которая выражена крупными, звучными, сочными пятнами сарафанов, юбок, пестроты платков... Как раз в этом корпусе работ ощущается родство смотровских женских образов и знаменитых малявинских «баб». Близость ощущается по рисунку образа, типу, но отнюдь не по манере исполнения. Малявинский красный импрессионистичен по манере, в этих холстах фигуры баб написаны быстро, с воздухом, динамично, этюдно, экспрессивно — пятно буквально скапывает, стекает с края холста, не удерживаемое границами линии. Б. Смотров пишет свои образы монументально, мощно, иконно-умиротворенно, его алый полыхает, горит, но он непроницаем, пятно густо, декоративно-плоскостно, в этом аспекте стилистически больше напоминая манеру К. Петрова-Водкина. Переключка с кустодиевскими и суриковскими холстами тоже бывает довольно ощутимой, как и влияние стиля К. Малевича в некоторых работах. В полотнах с изображением русских крестьянок есть привкус и характера ряда народных промыслов, диапазон увиденного в этих образах может быть очень широк — от дымковской игрушки и «самоварной куклы» до жестовской росписи и павловопосадских платков. Но именно здесь, в этих холстах, становится очевидным, что, сколь бы богат ни был арсенал влияния образцов, стиль художника самобытен, художественный язык индивидуален.

Особой чистотой и лаконичностью звучания отличны те произведения, где представлены несколько более редкие мужские персонажи — образы крестьян, которых

художник тоже подает как за работой («Земля», 2006; «Страда. Косец», 2017), так и в ситуациях праздничных («Играй, гармонь», 2006; «Гармонист», варианты 2006, 2007, 2015 и 2018; «Веселый гармонист», 2010). Особой притягательностью в этой группе работ обладает холст «Танец» (2017). Он как никакой иной напоминает о том, что автор — опытный плакатист, прекрасно владеющий законами композиции, умеющий управляться с ритмом. Этот холст особенно интересен композиционно, своей ритмичной. Он практически плакатен, предельно лаконичен, до знаковости. Именно здесь, в этом холсте, несмотря на почти отсутствующие фирменные красные стихии Б. Смотров, очень для него характерном, особенно свободно дышится, чувствуются разгульность, свобода, молодецкая удаль, душа нараспашку и бесшабашность с озорным прищивом... *русскость*, во всем диапазоне ее сумасшедшести.

В холстах Б. Смотров исключена любая напряженность, тяжесть, моральное давление, призыв к сопереживанию, реалистичная трактовка труда, поэтому все образы этого корпуса произведений носят характер идеализированной бытовой красоты, что придает им характер пестрой ярмарочности. Негативный оттенок как реверс медали совершенно исключен, Б. Смотров в целом художник, так сказать, «без реверса», он не избалован язвами на теле пролетариата, он поэт крестьянского быта, не вскрывающий нарывы, но исцеляющий их. Эти холсты впитали в себя и дух «масленичности», разгульный шум празднества, хотя и не праздности, но главное, чего удается добиться художнику, воспевая русскую духовность довольно яркими, простыми методами, — он не переступает черту, не поддается искушению подмены понятий, хотя при его инструментарии это очень сложно, грань весьма тонка. Внутренне пространство его произведений — это не наносная сусальность псевдорусской балаганной атрибутики, не матрешечно-балалаечная эклектика, которая зачастую видится как шаблонный собирательный образ, клише всего русского. Это внутренняя суть, стремление сохранить духовность, уберечься от невежества, иметь уважение к истокам, постичь истинность красоты, создав ее авторскую художественную формулу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Борис Смотров. Ликующий красный // Cultobzor.ru. URL: <http://cultobzor.ru/2013/12/interview-boris-smotrov/> (дата обращения: 21.12.2019).
- 2 Борис Смотров. Яркие эффекты парадоксальных образов // ИСТРАНЕТ. URL: <https://xn--80arydf.xn--p1ai/news/krome-golodovki/boris-smotrov-yarkie-effekty-paradoksalnyh-obrazov> (дата обращения: 21.12.2019).
- 3 Выставка «Борис Смотров. Путь к авангарду» // Njerusalem.ru. URL: <https://njerusalem.ru/vystavki-i-ekspozicii/exhibit/vystavka-boris-smotrov.-put-k-avangardu> (дата обращения: 22.12.2019).
- 4 Лоскутная вселенная Бориса Смотров // Профиль. Вып. 48 (651). 28.12.2009. URL: <http://www.lesoreades.ru/news/news.php?id=248&nt=1> (дата обращения: 23.12.2019).
- 5 Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1991. 402 с.
- 6 Попков Ю. Лоскутный остров Бориса Смотров // Новости МСХ. 2008. Вып. 9. С. 4.
- 7 «Праздник цвета». Борис Смотров // Vashdosug.ru. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/exhibition/performance/468885/> (дата обращения: 21.12.2019).

- 8 Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе. К.: Химджест, 2009. 270 с.
- 9 Романенкова Ю. К вопросу о роли этапа ученичества в становлении индивидуального стиля художника // Наукові записки. 2018. Вип. 170. С. 22–28.
- 10 Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
- 11 Хренов Н. Культура на рубеже XX и XXI веков: глобализационные процессы. СПб.: Нестор-История, 2009. 632 с.

© 2021. Julia V. Romanenkova
Kiev, Ukraine

**ARCHETYPES OF BORIS SMOTROV'S WORKS
AS A TOOL FOR NATIONAL SELF-IDENTIFICATION
OF THE INDIVIDUAL IN CHAOTIC CONDITIONS OF THE TURN
OF THE 21ST CENTURY**

Abstract: The paper discusses the works of Moscow artist Boris Smotrov. It provides a general analysis of the tools of his artistic style as well as the data on his main vectors of creative activity (painting, poster graphics). The author dwells on the master's works in the field of painting, focusing on national themes. The study distinguishes dominant blocks of the painter's works (landscape, thematic painting), detects specifics of the artistic language, methods of working with color, his mastering of the line and pays attention to the interaction of painting and graphics in B. Smotrov's creative baggage and his decorative manner. The paper addressees the main archetypes in the works of Smotrov (firebird, cow, apple, spring, Maslenitsa, etc.). The propensity for allegorical language is explained by his competent use of artistic means of creating a poster. The author analyzes individual features of B. Smotrov's work with color, the creation of his own author's "patchwork" style as a result of creative transformation and rethinking of the influence of various styles and manners of individual artists, from A. Matisse to K. Petrov-Vodkin. The art of the master acts as an effective tool for debunking myths about the cheap popular character of Russian national motifs, and for combating superficial perceptions of them. The paper highlights worldview universals in culture as well as main problems of the art of the turning periods, one of which includes the creative path of B. Smotrov. The author pays special attention to the works of B. Smotrov as a tool for national self-identification of a creative person in conditions of cultural chaos at the turn of the century since they are on display at personal and collective exhibitions not only in Russia, but also in Austria, China, Korea, the United States and stored not only in Russian museums (Moscow, Perm, Tula), but also in private collections in China, USA, Switzerland. The study comes to the conclusion that "patchwork style" by Boris Smotrov is a quintessence of the Russian in his works.

Keywords: contemporary Russian art, Boris Smotrov, splint, patchwork, decorative character, national idea.

Information about the author: Julia V. Romanenkova — DSc in Arts, Professor, Kiev municipal Academy of Circus and Performing Arts, Zhilyanskaya St., 88, 01032 Kiev,

Ukraine. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6741-7829>. E-mail: libraryOM@gmail.com

Received: February 27, 2020

Date of publication: June 28, 2021

For citation: Romanenkova Ju. V. Archetypes of Boris Smotrov's works as a tool for national self-identification of the individual in chaotic conditions of the turn of the 21st century. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 60, pp. 237–248. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-60-237-248>

REFERENCES

- 1 Boris Smotrov. Likuiushchii krasnyi [Boris Smotrov. Gleeful red]. In: *Cultobzor.ru*. Available at: <http://cultobzor.ru/2013/12/interview-boris-smotrov/> (accessed 21 December 2019). (In Russian)
- 2 Boris Smotrov. Iarkie efekty paradoksal'nykh obrazov [Boris Smotrov. Bright effects of paradoxical images]. In: *ISTRANET*. Available at: <https://xn--80apydf.xn--p1ai/news/krome-golodovki/boris-smotrov-yarkie-effekty-paradoksalnyh-obrazov> (accessed 21 December 2019). (In Russian)
- 3 Vystavka “Boris Smotrov. Put' k avangardu” [Exhibition “Boris Smotrov. The path to the avant-garde”]. In: *Njerusalem.ru*. Available at: <https://njerusalem.ru/vystavki-i-ekspozicii/exhibit/vystavka-boris-smotrov.-put-k-avangardu> (accessed 22 December 2019). (In Russian)
- 4 Loskutnaia vseleennaia Borisa Smotrova [The patchwork universe of Boris Smotrov]. In: *Profil'*. Vol. 48(651). 28.12.2009. Available at: <http://www.lesoreades.ru/news/news.php?id=248&nt=1> (accessed 23 December 2019). (In Russian)
- 5 Nekliudova M. *Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka* [Traditions and innovations in Russian art of the late 19th – early 20th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 402 p. (In Russian)
- 6 Popkov Iu. Loskutnyi ostrov Borisa Smotrova [Boris Smotrov's Patchwork island]. *Novosti MSKh*, 2008, vol. 9, p. 4. (In Russian)
- 7 “Prazdnik tsveta”. Boris Smotrov [“Holiday of color”. Boris Smotrov]. In: *Vashdosug.ru*. Available at: <https://www.vashdosug.ru/msk/exhibition/performance/468885/> (accessed 21 December 2019). (In Russian)
- 8 Romanenkova Iu. *Mirovozzrencheskie universalii periodov Stilwandlung v mirovom khudozhestvennom protsesse* [Worldview universals of the Stilwandlung periods in the world art process]. Kiev, Khimdzhest Publ., 2009. 270 p. (In Russian)
- 9 Romanenkova Iu. K voprosu o roli etapa uchenichestva v stanovlenii individual'nogo stilia khudozhnika [On the role of apprenticeship's stage in the formation of individual style of the artist]. *Naukovi zapiski*, 2018, vol. 170, pp. 22–28. (In Russian)
- 10 Khrenov N. *Kul'tura v epokhu sotsial'nogo khaosa* [Culture in the era of social chaos]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2002. 448 p. (In Russian)
- 11 Khrenov N. *Kul'tura na rubezhe XX i XXI vekov: globalizatsionnye protsessy* [Culture at the turn of the twenty-first century: globalizing processes]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2009. 632 p. (In Russian)