

# Живопись Фернандо Ботеро: универсальность и национальная идентичность<sup>1</sup>



© Н.А. Шелешнева-Солодовникова, 2023

**Шелешнева-Солодовникова Наталья Алексеевна**, старший научный сотрудник Центра культурологических исследований Института Латинской Америки РАН.  
115035, Москва, ул. Большая Ордынка, 21  
E-mail: sheleshnatal@gmail.com

**Аннотация.** Выдающийся колумбийский художник эпохи постмодернизма Фернандо Ботеро Ангуло отражает универсальность и одновременно национальную идентичность своей страны через пейзаж, натюрморт, корриду, танцы. Он известен также как график и скульптор. Графические и живописные произведения Ботеро хранятся во многих музеях мира, в том числе и в российских — Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге и в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве; его скульптуры украшают города Европы, Америки, Азии. Новаторская манера письма — «круговая форма» — сделала художника уникальным творцом, обыгравшим в ней многие великие произведения искусства, а затем создавшим образы, узнаваемые каждым, кто хоть раз увидел картины Ботеро. Возникновение «круговой формы» представляется процессом как интуитивным, так и теоретически мировоззренческим. Подробное знакомство и анализ работ, выполненных в самых разных жанрах, показывает, что мастер выступает не только как творец уникальной формы, но и как блестящий колорист. Несомненный гений позволил Фернандо Ботеро в своем творчестве поднять Латинскую Америку на высокий пьедестал; отталкиваясь от общеевропейской традиции, он через частное, родную Колумбию, показал общечеловеческое.

**Ключевые слова:** Ботеро, Колумбия, универсальность, национальная идентичность, светские и религиозные образы, пейзаж, интерьер, натюрморт, коррида, музыканты, танцы

**Для цитирования:** Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2023) Живопись Фернандо Ботеро: универсальность и национальная идентичность. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 75–93. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-75-93

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

<sup>1</sup> В настоящем эссе автор развивает собственный цикл научных публикаций и исследований, посвящённых творчеству выдающегося колумбийского художника — Фернандо Ботеро. — *Прим. ред.*

# La pintura de Fernando Botero: universalidad e identidad nacional

© N.A. Sheleshneva-Solodovnikova, 2023

**Nataliya A. Sheleshneva-Solodovnikova**, Investigador principal del Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia.  
115035 Rusia, Moscú, calle Bolshaya Ordynka, 21  
E-mail: sheleshnatal@gmail.com

**Resumen.** El destacado pintor de la modernidad Fernando Botero Angulo (n. 1932) es uno de los principales artistas de la era posmodernista, gracias a la paráfrasis, la ironía de sus obras siendo conocido también como grafista y escultor. Las obras gráficas y pictóricas de Botero se conservan en muchos museos del mundo, incluido el Museo Estatal del Hermitage en San Petersburgo y el Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin en Moscú; sus esculturas adornan ciudades de Europa, América y Asia. La pintura del artista presenta la visión del mundo del maestro quien refleja la universalidad y al mismo tiempo la identidad nacional de su país a través del paisaje, la naturaleza muerta, las corridas de toros, la danza. Varias partes de este artículo — «biografía y “forma circular”», «imágenes seculares y religiosas», «paisaje, interior, naturaleza muerta», «corridas de toros, música, baile» — narran el sentido de la obra creativa del artista. La «forma circular» tiene papel especial ya que fue ella la que convirtió al artista en el creador único quien creó imágenes reconocibles por cualquiera quien haya visto sus pinturas. Las obras del maestro abarcan diferentes géneros, en los cuales él actúa no solo como creador de una forma única, sino también como un brillante colorista. Botero logró elevar a América Latina y a su Colombia a un alto pedestal: partiendo de la tradición paneuropea, a través de lo nacional y popular, mostró lo universal.

**Palabras clave:** Botero, Colombia, universalidad, identidad nacional, imágenes seculares y religiosas, paisaje, naturaleza muerta, corridas de toros, músicos, baile

**Para citar:** Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2023) La pintura de Fernando Botero: universalidad e identidad nacional, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 75–93. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-75-93

**Declaración de divulgación:** La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

# The Painting of Fernando Botero: Universality and National Identity

© N.A. Sheleshneva-Solodovnikova, 2023

**Nataliya A. Sheleshneva-Solodovnikova**, Senior Researcher of the Institute for Latin America of the RAS.

115035 Russia, Moscow, Bolshaya Ordynka street, 21

E-mail: sheleshnatal@gmail.com

**Abstract.** The outstanding contemporary artist Fernando Botero Angulo (b. 1932) is one of the leading artists of the postmodern era, thanks to the paraphrasing and irony of his works. He is also known as a graphic artist and a sculptor. Botero's graphic and pictorial works are kept in many museums around the world, including the Russian ones — the State Hermitage Museum in St. Petersburg and the Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow; his sculptures adorn the cities of Europe, America, Asia. This article focuses on the artist's painting: it gives an idea of him as a master who reflected universality and at the same time national identity of his country through landscape, still life, bullfighting, dancing. Several parts of the article are devoted to: «Biography and "circular form"», «Secular and religious images», «Landscape, interior, still life», «Bullfighting, music, dancing». A significant place is given to the «circular form», since it made the artist a unique creator, who used it in many great works of art, and then created images recognizable by everyone who has ever seen Botero's paintings. There are various genres of the master's works, in which he acts not only as a creator of a unique form, but also as a brilliant colorist. Botero managed to raise Latin America to a high pedestal; starting from the pan-European tradition, he showed the universal through his native Colombia.

**Keywords:** Botero, Colombia, universality, national identity, secular and religious images, landscape, interior, still life, bullfighting, musicians, dancing

**For citation:** Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2023) The Painting of Fernando Botero: Universality and National Identity, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 75–93. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-75-93

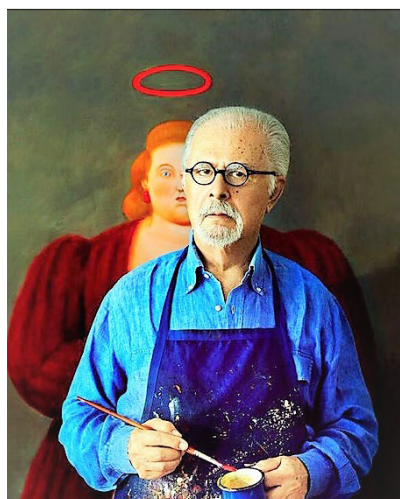
**Disclosure statement:** No potential conflict of interest was reported by the author.

В сентябре 1971 г. в колумбийской столице Боготе в престижной галерее, которой руководил известный критик искусства Касими́ро Эйгер (Casimiro Eiger, 1909–1987), открылась выставка под названием «Пятеро» (Los 5). В ней приняли участие Энрике Грау (Enrique Grau, 1920–2004), Алехандро Обрегон (Alejandro Obregón, 1920–1992), наивный художник Ноэ Леон (Noé León, 1907–1978) и Фернандо Ботеро (Fernando Botero, р. 1932), которые в память об ушедшем друге Гильермо Видемане (Guillermo Wiedeman, 1905–1969) взяли для экспозиции его работы. В рецензии, опубликованной в газете «Tiempo» в день вернисажа, говорилось, что это те колумбийские мастера, «чья слава за последние годы достигла вершин и вышла за пределы родины», и что именно их творчество «выражает надежды страны в области культуры» [Serrano, 1999: 27].

Совершенно разные, эти художники каждый по-своему отразили национальную идентичность. Э. Грау писал натюрморты с тропическими фруктами и создавал в основном женские образы, делая акцент не на портретном сходстве, а на определенном типаже — креольском, индейском, негроидном. А. Обрегон в экспрессивной аллегорической манере, используя образы кондора и быка, отразил трагическую главу в истории страны — кровопролитную гражданскую войну, получившую из-за жестокости название «La Violencia» (исп. violencia — насилие, 1948–1958), когда карательные операции проводились не только против партизан, но и против мирного населения.

Г. Видеман в акварели и смешанной технике писал чаще всего обнаженную женскую натуру. Творчество Н. Леона, первого среди наивных художников из разных стран после таможенника Анри Руссо (Henri Rousseau 1844–1910), принявшего участие в выставке совместно с профессиональными мастерами, многотемно и многожанрово. Известный колумбийский искусствовед Эдуардо Серрано в монографии, посвященной творчеству Леона, выделил основные темы работ мастера: натюрморт, пейзаж атлантического побережья (художник жил и творил в Барранкилье), рай, небо и ад, повседневная жизнь, бумажные змеи, религиозные и народные праздники, автобусы, пароходы, город, ягуары, домашние животные, портреты и автопортреты, «виоленсия» [Serrano, 1999: 53].

Творчество Ф. Ботеро также многотемно и многожанрово, но, в отличие от коллег, оно и универсально. Можно отнести творчество мастера к наивному искусству, исходя, очевидно, из порой намеренно примитивизируемых образов художника. С нашей точки зрения, нельзя не согласиться с мнением отечественного литературоведа и культуролога Ю.Н. Гирина, который, говоря



Фернандо Ботеро

о моделетворчестве и проективности как отличительных чертах латиноамериканской художественно-философской мысли, дает произвольный ряд имен первой величины в современной словесности Латинской Америки, отмечая, что «при всем различии дат, стран и художественных индивидуальностей в их творчестве явственно просматривается общая черта: в высшей степени головная, рассудочная выстроенность художественного мира и сознательное образно-стилевое парафразирование» [Гирин, 1993: 65]. Ботеро трудно заподозрить в наивности, он совершенно сознательно создал определенный типаж, который стал условным знаком, поэтому, стоит лишь произнести его имя, как перед глазами тут же встает образ, который ни с кем не спутаешь, при этом распространенный в любой части света и, кажется, существовавший всегда. Поэтому неудивительно, что, давая характеристику одному из персонажей своего романа «Восток есть Восток» («East Is East», 1990), кубинской пианистке, североамериканский писатель Т. Корагессан Бойл (Т.С. Boyle, р. 1948) пишет, что она «казалось, сошла с картины Ботеро»<sup>2</sup>. Художник с его парафразированием, иронией, порой сарказмом, стал знаковой фигурой в эпоху постмодернизма [Шелешнева-Солодовникова, 2008].

Живописец, график, скульптор, Ф. Ботеро сумел увидеть мир под таким углом зрения, под которым до него никто не смотрел, хотя образы его произведений вызывают постоянные реминисценции. Работы мастера давно привлекли внимание не только искусствоведов и собирателей коллекций, но и деятелей культуры из других сфер, в частности, знаменитого перуанского писателя Марио Варгаса Льосы (Mario Vargas Llosa, р. 1936) и известного колумбийского историка Хермана Арсиньегаса (Germán Arciniegas, 1900–1999). Помимо них, тех, для кого интерес к творчеству Ботеро может быть объясним общим латиноамериканским происхождением, к твор-



Скульптура Фернандо Ботеро «Женищина с фруктом», Бамберг, Германия.



Танцоры. Фернандо Ботеро. 2002

<sup>2</sup> Корагессан Бойл Т. Восток есть Восток. Иностранная литература. 1994. № 8. С. 91.



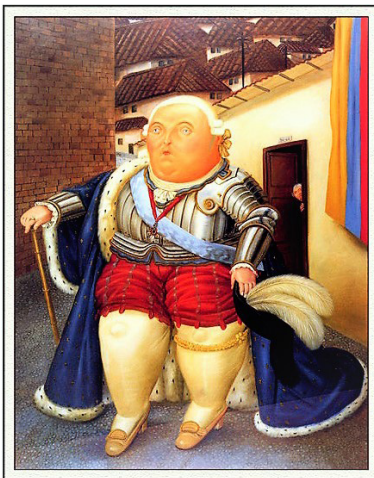
честву мастера обращались французы, итальянцы, англичане, американцы, нидерландцы, немцы, уроженцы стран Азии. Выставки его работ проходили во многих странах мира, его живописные произведения хранятся во многих знаменитых музеях, его скульптуры украшают многие города Европы, Америки и Азии. Журнал “Paris Match” назвал его самым щедрым и самым оптимистичным из живописцев нашего времени. С творчеством Ботеро могли познакомиться и российские зрители: в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в сентябре–ноябре 1993 г., и тогда еще в Ленинграде, где в Государственном Эрмитаже в ноябре 1993 – январе 1994 г. прошла выставка работ Ботеро.

Во вступительной статье к каталогу, выпущенному к открытию выставки в Москве, директор Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина И.А. Антонова точно подметила: «Лишенные чувств и эмоций, застывшие в статичных позах, его герои предстают перед нами, пребывая в вечности, вырванные из суетного потока времени», подчеркнув при этом, что «хотя они как бы предназначены для любования, но вызывают в зрителе не только восторг и веселье, но и иронию, и печаль»<sup>3</sup>.

Автор другой статьи каталога, организатор выставки Дидье Имбер пишет об упоении Ботеро формами и объёмами, о взрыве красок, которые «претворяют реальность в воображаемый мир, параллельный тому, который нам знаком, и сравнимый разве что с великими и застывшими фресками, этими религиозными или же светскими сагами, рассказывавшимися в красках на протяжении долгих лет и дошедшими до нас, понятными нам благодаря их вневременному характеру»<sup>4</sup>. Д. Имбер также делает упор на то, что для произведений Ботеро характерны остановка времени, неподвижность, статиче-



*Визит Марии-Антуанетты в Медальон. Фернандо Ботеро. 1990*



*Визит Людовика XVI в Медальон. Фернандо Ботеро. 1990*

<sup>3</sup> Ботеро. Каталог выставки. Авиньон. Дидье Имбер Файн Арт. 1993. С. 5

<sup>4</sup> Там же. С. 7.

ская избыточность персонажей и предметов, которые кажутся преобразенными для вечности. В связи с этим нельзя не вспомнить одно из основных положений французского мыслителя Рене Генона (René Guénon, 1886–1951), что «Изначальное есть вечное Настоящее» [Генон, 1991]. Именно это вечное настоящее сделало произведения Ботеро понятными в разных частях света. Как и все латиноамериканцы, он стремился к утверждению своей идентичности. В конце 1960-х гг. он говорил: «Я хотел бы быть способным писать все, даже Марию-Антуанетту, но в надежде на то, что все, что я делаю, будет исполнено латиноамериканского духа...». И в 1990 г. он создал диптих «Визит Людовика XVI и Марии-Антуанетты в Медельин» («Visita de Luis XVI y María Antonieta a Medellín»). Но Ботеро перерос самого себя: желая прежде всего быть выразителем духа латиноамериканского, он стал выразителем духа всеобщего.

### **Биография и создание «круговой формы»**

Для того чтобы лучше понять творчество Ботеро, необходимо остановиться на его биографии, так как, по мнению Х. Ортеги-и-Гассета, «жизнь художника — и грамматика, и словарь, без которых нельзя правильно прочитать его творения» [Ортега-и-Гассет, 1991: 568]. Фернандо Ботеро родился 19 апреля 1932 г. в Медельине, втором по значению после столицы городе страны, расположенном в горной долине Центральных Анд. Мотив гор и домов колониальной архитектуры под черепичными крышами — один из самых любимых у художника: они часто виднеются в просветах окон и дверей его интерьеров. Отец Ботеро — торговец, чьим основным средством передвижения была лошадь, умер, когда Фернандо было всего четыре года. Его опекуном стал дядя, отдавший мальчика, когда ему исполнилось шесть лет, сначала в начальную, а позднее — в среднюю школу, которую в Медельине содержали иезуиты. А в 12-летнем возрасте дядя, знаток и любитель корриды, отправил его в школу матадоров. Неудивительно, что не только первые рисунки Ботеро посвящены быкам и тореадорам, но и впоследствии он постоянно обращался к этой теме, так же, как и к религиозной.



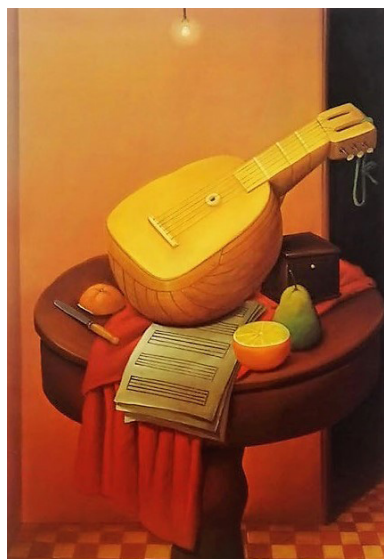
Фернандо Ботеро. Королева. 1997

В 1948 г. он поступил в художественный колледж и увлекается памятниками доколумбова искусства и барокко, мечтает увидеть произведения старых мастеров, из современных художников выделяет Пабло Пикассо (Pablo Picasso, 1881–1973) и Сальвадора Дали (Salvador Dalí, 1904–1989). В 1949 г. его отчисляют из колледжа из-за статьи, посвященной этим мастерам, и из-за рисунков, связанных с «виоленсией». Юный Ботеро сам оплачивает

свои занятия в лицее Сан-Хосе-де-Маринилья, зарабатывая рисунками для периодических изданий. В 1951 г. поселяется в Боготе, через год экспонирует работы, написанные под влиянием Поля Гогена (Paul Gauguin, 1848 – 1903), а также «голубого» и «розового» периодов Пикассо, которые приносят ему успех и позволяют поехать в Европу. В Мадриде Ботеро некоторое время учился в Академии Сан-Фернандо. Затем были Париж, Флоренция, Сиенна, Равенна — художник копирует и изучает искусство старых мастеров. Впоследствии он скажет: «В годы ученичества каждый ищет свой собственный стиль, я же искал, прежде всего, мастерства»<sup>5</sup>.

В 1955 г. Ботеро вернулся в Боготу, но выставка его итальянских произведений фактически провалилась, и расстроенный художник уезжает в Мексику, где много путешествует и работает. Здесь он создает «Натюрморт с мандолиной» («Bodegón con mandolina», 1956), в котором, как считается, и открывает собственный способ изображения объемных тел. Вот как пишет об этом сам Ботеро: «Когда я писал мандолину, я нарисовал ее звуковое отверстие очень маленьким, что визуально сделало весь инструмент гигантским. Так я понял, что добавление мелких деталей делает основную форму более монументальной. Поэтому у моих персонажей глаза и рот маленькие, а их тела, напротив, огромны» [Карасевич, 2016: 27].

К 1957 г. относится его полотно «Спящий епископ» («El obispo dormido»), решенное в «круговой форме». В том же году он выставляется в Вашингтоне, а в следующем становится преподавателем живописи в Академии художеств в Боготе. В 1958 г., используя свою «круговую форму», он написал полотно «Комната новобрачных (в память о Мантенье)» («La habitación de los recién casados (en memoria de Mantegna)»), обыграл «Чету Арнольфини» («Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa») Яна ван Эйка (Jan van Eyck, ок. 1385–1441) и «Автопортрет» Альбрехта Дюрера (Albrecht Dürer, 1471–1528). В начале 1960-х гг. написал картину «Мона Лиза в возрасте 12 лет» («Mona Lisa a los 12 años»), тут же купленную Музеем современного искусства в Нью-Йорке; на одном из полотен запечатлел себя, беседующим с Пьеро де ла Франческой (Piero della Francesca, ок. 1420–1492), в 1977 г. создал еще один парафраз на тему «Джоконды» («Gioconda») Леонардо да Винчи (Leonardo



*Натюрморт с мандолиной.  
Фернандо Ботеро. 1955*

<sup>5</sup> Ботеро. Каталог... С. 180.





*Портрет четы Арнольфини.  
Фернандо Ботеро. 1997*

da Vinci, 1452–1519). С 1960-х гг. Ботеро создает работы, вдохновленные творчеством Веласкеса (Diego Velázquez, 1599–1660), Рубенса (Pieter Paul Rubens, 1577–1640), Энгра (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780–1867), Эдуарда Мане (Édouard Manet, 1832–1883) и других выдающихся мастеров. Кватрочентистов Ботеро особенно любил, недаром французский искусствовед Соланж Озиас де Тюренн назвала Ботеро в своей статье в каталоге художником Возрождения<sup>6</sup>. Он выставляется в США и Европе, в 1973 г. поселяется в Париже, оставляя за собой также мастерские в Нью-Йорке и колумбийском Тукуринке. Позднее Ботеро приобретет дом в Италии, в Пьетрасанте, где в основном занимается скульптурой. В 1960 г. на свет появляется первый сын мастера — Хуан Карлос, через де-

сять лет рождается второй сын — Педро. В 1974 г. в жизни художника происходит страшная трагедия — в автокатастрофе в Мадриде погибает четырехлетний Педро, портрет которого на деревянной лошадке в окружении игрушек «Педро на лошади» («Pedro a caballo», 1974) художник то ли успел написать до катастрофы, то ли написал как посвящение. Как часто случается, родителям трудно переживать горе вместе, и годом позже Ботеро и его жена Сесилия разводятся. В память о Педро художник передает 16 картин в музей Медельина. Чтобы приглушить боль, он начинает работать с удвоенной силой и создавать в «круговой форме» жизнеутверждающие произведения. Позднее он скажет: «Людам необходима музыка, литература и живопись — все эти островки совершенства, составляющие мир искусства для того, чтобы побороть грубость и материальность жизни» [Карасевич, 2016: 43].

С. Озиас де Тюренн, цитируя самого Ботеро, считающего, что его задача заключается в том, чтобы определить, в чем же, когда мы смотрим на картину, состоит источник нашего удовольствия, как бы отвечает мастеру: «Удовольствие — это форма, метод — это тоже



*Педро на лошади. Фернандо  
Ботеро. 1974*

<sup>6</sup> Ботеро. Каталог... С. 15.

форма, и успех произведения тоже зависит от формы»<sup>7</sup>. Да, искусство Ботеро — прежде всего праздник форм: больших, даже гипертрофированных в объемах, наполненных удивительной жизненной силой. Самодостаточные в хорошем смысле слова благодаря природной неискушенности, его персонажи в живописных полотнах вызывают в памяти вечные для человека европейской культуры образы Рабле (François Rabelais, 1494–1553) — Гаргантюа и Пантагрюэля, а в скульптуре — памятники шумерской, египетской, дальневосточных и доколумбовых культур.

Форма, на которой ставят акцент большинство исследователей творчества Ботеро, связана со всей его мировоззренческой установкой [Botero, 2013; Hanstein, 2017; Padilla, 2020]. Как писал Э. Панофский, «стиль, тема, форма и содержание идут рука об руку в эстетическом эксперименте, делая его уникальным» [Panofsky, 1979: 234]. Сам Ботеро, отвечая на вопрос, как появилась его «круговая форма», говорил: «Художник не знает, почему его привлекают определенные формы. Он принимает какую-то художественную позицию интуитивно и только спустя некоторое время рационализирует или даже находит ей оправдание» [Карасевич, 2016: 16].

Возможно, он обыграл свою фамилию, ведь «botero» по-испански означает «изготовитель или продавец бурдюков», а его персонажи действительно напоминают раздутые от вина бурдюки. Или, будучи искушенным мастером и уж безусловно знающим, Ботеро создал свой стиль не чисто художественно-интуитивным путем?

Во всяком случае, если рассматривать формотворчество Ботеро в теоретически-мировоззренческом плане, то оказывается, что его концепция «круговой формы» перекликается с понятием «Самости» (das Selbst) у К.Г. Юнга, которая представляет собой осуществленную целостность, квинтэссенцию «Я» — одного из важнейших архетипов, в символической форме часто выражаемого фигурой круга [Юнг, 1994: 11]. Возможно, свойственное, по определению Ю.Н. Гирина, латиноамериканской культуре «отсутствие самостного “Я”» [Гирин, 1993: 65] привело Ботеро к «круговой форме» как утверждению своей «Самости»? Или, напротив, полная самодостаточность стала импульсом к созданию образного мира, лишённого какой бы то ни было рефлексии, в котором существуют персонажи, чья «самоуверенность хранит их, успокаивает их, они распухают, в то время как могли бы разлагаться и умирать»<sup>8</sup>. Абсолютно уникальная манера Ботеро преображать реальный мир уже получила название «ботеризм» [Шелешнева-Солодовникова, 1997].

Каждое произведение Ботеро хочется подолгу рассматривать. И не только форма порождает это желание, но и цвет — яркий, насыщенный, данный в многообразии оттенков. Это касается всех жанров, он звучит даже в

<sup>7</sup> Ботеро. Каталог... С. 15.

<sup>8</sup> Там же.

произведениях, посвященных «виоленсии», к которой он вернулся в начале III тысячелетия после того, как в 2005 г. создал серию работ «Абу-Грейб» («Abu Ghraib»), посвященных трагедии в Ираке. Но остановимся на его более жизнеутверждающих картинах.

### **Светские и религиозные образы**

Женские, мужские, реже встречающиеся детские образы, в основном в полотнах под названием «Семья» («Familia»), живут в пространстве картин Ботеро своей жизнью. Они почти не индивидуализированы: существует один тип мужчины — раскормленного креола с усиками и в шляпе, пародирующего латиноамериканский символ мужского начала — мачо, и один тип женщины, чаще всего блондинки с чрезмерно пышными формами. Эти женские образы являются парафразом на образы тичиановских красавиц, полнотелых героинь картин фламандских мастеров и кустодиевских купчих.

Мелкие черты одутловатых, с двойным подбородком лиц, толстые ноги с маленькими ступнями, втиснутые в туфли, пухлые руки — эти образы похожи на разросшихся младенцев и воскрешают в памяти персонажей Анри Руссо и других наивных художников первой половины XX в. В какой-то степени это своего рода взгляд на мир самого ребенка — пухлого, в перевязочках путто, видящего себя таким впервые в зеркале. И так как для ребенка существует свое понимание красоты, в первую очередь — нарядные, с отделкой платья, украшения, губная помада, яркий лак для ногтей, насыщенные цвета в интерьере и натюрмортах, то Ботеро и следует за ним, одевая своих женских персонажей в отделанные кружевом платья и перчатки-митенки, нанизывая на них бусы, вдевая в уши серьги, украшая руки кольцами, браслетами, часами, перехватывая волосы лентами или бантами. Это действительно соблазнительно однозначный (по Жаку Лакану) образ мира, который видит каждый ребенок, но, вырастая, часто забывает о нем.

Если исходить из того, что Ботеро — один из ведущих мастеров постмодернизма, то следует согласиться с мыслью Д.В. Затонского, что эта эпоха сеет то ощущение жизни, которое точнее всего выражается французским словом *resignation* [Затонский, 1996: 283], означающим смирение, безропотность. Маленькие, даже миловидные личики многочисленных женских об-



Семья. Фернандо Ботеро. 1989





Женщина с попугаем.  
Фернандо Ботеро. 1973

разов Ботеро потеряли свою индивидуальность, растворившись в тушеобразных, статичных массах; глаза, иногда чуть косящие («Женщина с попугаем» («Mujer con loro», 1973)), взирают на зрителя без всякого выражения. Состояние этих существ с «потерянным умом», пребывающих в «резиныции», перекликается с характеристикой кратковременного состояния повести Патрика Зюскинда (Patrick Süskind, p. 1949) «Голубка» («Die Taube», 1987), в котором в какой-то момент угасла даже злость, «последний личный импульс» и «глаза его уже не источали ни яда, ни сарказма, а глядели вниз на улицу тупо и безразлично. Словно эти глаза уже не принадлежали ему, а он сидел за ними и смотрел сквозь них, как сквозь мертвые круговой формы окна; да

и все его тело казалось ему не своим, а то, что осталось от него, Ионатана, был крошечный сморщенный гном, ютившийся в огромном здании чужой плоти, как беспомощный карлик внутри слишком сложной человеческой машины, которой он не может больше управлять и которая управляется, если вообще управляется, сама собой или какими-то неведомыми другими силами»<sup>9</sup>.

Раздутые формы — суть философии Ботеро, который пользуется ими, дабы подчеркнуть полнокровность своих героев. Они — своего рода активный акцент на значимость фигуры; художник как бы утверждает ее приоритет над окружающим. Поэтому в системе координат идей Ботеро святые и даже сам Христос в его полотнах должны быть наделены тяжестью и той идеальной плотностью, которая, по Эдгару По (Edgar Allan Poe, 1809–1849) и Полю Валери (Paul Valéry, 1871–1945), является абсолютной истиной<sup>10</sup>. Написанное в 1992 г. полотно «Колумбийская Богоматерь» («Nuestra Señora de Colombia»),



Богоматерь Колумбии.  
Фернандо Ботеро. 1992

<sup>9</sup> Зюскинд П. Голубка. *Иностранная литература*. 1994. № 9. С. 27–28.

<sup>10</sup> Ботеро. Каталог... С. 15.



в которой Богоматерь представлена полнокровной блондинкой, держащей на руках маленького Христа, одетого в рубашку и короткие штанишки с национальным флажком Колумбии в руке, является в какой-то степени парафразом на тему образов Мадонны с Младенцем Карло Кривелли (Carlo Crivelli, ок. 1430–1495), итальянского мастера XV в. (Кватроченто). При этом полотно Ботеро достаточно точно передает именно латиноамериканскую иконографию Мадонн эпохи барокко, отличающихся повышенной декоративностью. Голову Богоматери венчает барочная красная с золотом корона, украшенная изумрудами. Не будем забывать, что именно на территории современной Колумбии конкистадоры искали страну золота — Эль Дорадо, и то, что Колумбия славится месторождениями изумрудов. В уши Богоматери вставлены красные серьги, ногти покрыты ярким лаком, на ее щеках застыли капли слез. Два сильно уменьшенных в размерах ангелочка держат изумрудно-зеленый то ли плащ, то ли просто драпировку, создающую насыщенный фон произведения. Это полотно одновременно отстраненное и при этом удивительно приближенное к зрителю жизненностью и современностью, какими были для своей эпохи религиозные произведения ренессансных мастеров. Полотно «Колумбийская Богоматерь» художник вкомпоновывает в картину «Райские врата» («Puerta del Paraíso», 1993) — работу, отдаленно соприкасающуюся с темой рая у Ноз Леона [Шелешнева-Солодовникова, 2011].

Ботеро неоднократно обращался к образам Богоматери с Младенцем, Христа («Ессе Номо», «Распятие» /«Crucifixión»/), архангелов, чаще всего образу Архангела Михаила, к образам святых, в частности Св. Розы Лимской (Santa Rosa de Lima), бывшей покровительницей всей Южной Америки. Его архангелы — тоже своего рода парафраз на тему архангелов колониальной Школы Куско (XVII – начало XVIII в.), всегда одетых по последней на то время моде [Шелешнева-Солодовникова, 2007]. Создавал он и образы Адама и Евы, обычно отдельно стоящих и, как всегда у Ботеро, вкомпонованных в довольно тесное пространство холста. Писал он и священнослужителей («Портрет папы Лео X, по Рафаэлю» /«Retrato del Papa Leo X, por Rafael»/, «Мертвые епископы» /«Obispos muertos»/, «Прогулка по холмам» /«Paseo por las colinas»/, «Променад» /«Paseo»/). Внимания художника удостоиваются и храмы. Собор в одноименном полотне («Catedral», 1993), огромный, статичный, тоже как бы раздутый, отодвигает на второй план все остальное. Ботеро делает его главным действующим лицом композиции, таким же довлеющим надо всем, как и его персонажи-люди в других произведениях. В этой картине маленькие фигурки людей, лишившихся своей мощности и объема, даны в суетливом движении: идут мужчины, похожие на Чарли Чаплина, бегут детишки, здесь они второстепенный элемент, поэтому теряют черты «ботеризма».

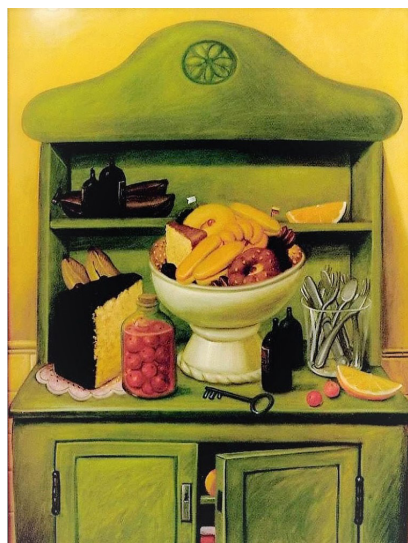
### Пейзаж, интерьер, натюрморт

Считается, что именно пейзаж является одной «из дискурсивных форм построения национальной идентичности» [Лукина, 2004]. В картинах Ботеро почти всегда подчеркнуто место действия — его родная Колумбия с ее горами, типично колониальными домами, крытыми черепицей, уходящими вверх горбатыми улочками, южными субтропическими деревьями с толстыми стволами, сочными, насыщенными влажной листвой пальм, а в довершение ко всему — с прикрепленным где-нибудь желто-сине-красным национальным флагом страны. Таков диптих «Визит Людовика XVI и Марии-Антуанетты в Медельин», в котором объемные фигуры короля и королевы художник помещает в тесное пространство холста, но не может избежать соблазна изобразить вид на колониальные дома и бесконечные, уходящие за верхний край картины, черепичные крыши. Обе части диптиха наподобие барочных кулис фланкируют национальные флаги.

Многие композиции Ботеро разворачиваются на фоне природы («Пикник» /«Picnic»/, «Влюбленная пара» /«Pareja enamorada»/, «Поэт» /«Poeta»/ и др.) [Chiappini, 2016]. Городской пейзаж часто появляется и в его интерьерах с фигурами — он виден в просветах окон или дверей. Любопытным полотном является «Мужчина, уходящий на работу» («Un hombre que se va a trabajar», 1969). Здесь представлен доминирующий в пространстве холста дом на фоне пейзажа. Дом похож на театральную коробку или на домики, которые любят дети: небольшая фигура мужчины спускается по ступенькам, а в окнах видны машущие ему рукой огромные фигуры жены и ребенка, которого придерживает нянька.



Мужчина, уходящий на работу.  
Фернандо Ботеро. 1969



Буфет. Фернандо Ботеро.  
1993

Что касается персонажей в интерьере, то на картинах Ботеро представлены вечные фигуры, в вечных платьях, среди вечных вещей, потому что эти персонажи встречаются во всем мире, эти платья — универсальный, типизированный образ платья XX в., а все эти кровати, шкафы, буфеты, тумбочки, коврики, распространенные с конца XIX в. как во всей Европе, так и в России и в обеих Америках,

до недавних пор можно было увидеть у нас, в основном в провинции. Таков зеленый, крашенный буфет в картине «Буфет» («Bufet», 1993) с приоткрытой дверцей, держащейся на старых петлях, со стоящей на нем традиционной вазой с печеньем и пирожными (в один из эклеров вставлен маленький национальный флажок), с куском торта на кружевной салфетке, со стаканом, наполненным стоящими в нем ножами, вилками, ложками. В интерьерах обитают в основном женские персонажи (это комнаты и ванны), но часто интерьеры населены персонажами разных возрастов, а также животными. Почти всегда в интерьерах, где запечатлена семья, присутствует кот, собаки встречаются реже. Иногда кот выступает главным героем, занимая практически все пространство полотна. Это своего рода «оммаж» — посвящение Ноэ Леону, который неоднократно писал портреты своего любимца — кота Панчо. К жанру интерьера можно отнести и полотно «Мужчина, читающий газету» («El hombre que lee el periódico», 1989), и картину «Игроки в карты» («Jugadores de cartas», 1991), которые в значительной степени являются парафразом на тему произведений Поля Сезанна (Paul Cézanne, 1839–1906), в частности, его «Игроков в карты» («Les Joueurs de cartes») и его мужских фигур с трубкой или газетой.

Пожалуй, наиболее наглядно дар Ботеро-живописца проступает в его натюрмортах, очень разных, но, как и у знаменитых мастеров натюрморта голландцев, очень «вкусных». Иногда Ботеро строит композицию на соотношении двух, причем близких по цветовой шкале тонов, как в «Натюрморте с фруктами» («Bodegón con frutas», 1978), где доминируют два цвета — желтый и розовый; лишь черенок груши, рукоятка ножа и рукав, как часто бывает у художника, срезанной ниже локтя мужской руки (отсылка к Одилону Редону /Odilon Redon, 1840–1916/ и Марку Шагалу 1887–1985/), переданные сложным красновато-черным цветом, вносят необходимый акцент в эту удивительно красивую, нежнейшую по нюансировке красочную атмосферу. «Натюрморт с мороженым» («Bodegón con helado», 1990) построен по совершенно иному колористическому принципу: здесь цветовая гамма представлена в огромном наборе — изумрудно-зеленый цвет вазы, апельсина, корки арбуза и двух вишен соседствует с кисельно-розовым цветом пирога и мякоти арбуза, оранжевым цветом разрезанного апельсина, желтым — скатерти, коричневато-золотистым — мороженого, белым — крышки вазы и обливки эклеров, коричневым — столешницы, фиолетовым — драпировки, черным — фона. Дополнительным акцентом выступает красный цвет тесьмы, которой перехвачены две части драпировки.



*Натюрморт с мороженым.  
Фернандо Ботеро. 1990*



Натюрморты создают удивительно теплую, домашнюю атмосферу благодаря осязательному присутствию в них человека: фрукты разрезаны или очищены, пирог наполовину съеден, лежат ножи и вилки, всегда приоткрыты ящики стола или створки буфета, нередко на скатерти лежит ключ, которым они закрываются. Любуясь формой предметов, их красочностью, Ботеро приглашает зрителя разделить с ним радость, которую дает нам этот мир. Реже художник пишет цветы, обычно многоцветные букеты, и здесь вполне зримо присутствует человек, чья рука, опять же обрезанная ниже локтя («Цветы» / «Flores»/, 1988), протягивает их зрителю.

### **Коррида, музыканты, танцы**

Одной из любимых тем Ботеро являлась коррида. В интервью «Paris Match» в ответ на вопрос, почему он все время использует эту тему, художник ответил, что сюжет в живописи всего лишь предлог, на самом деле все упирается в проблему художественного языка, а тема корриды привлекательна для живописца благодаря «цвету, поэзии, свету»<sup>11</sup>. Многие полотна, посвященные корриде, Ботеро рассматривал как подготовительные работы к будущим фрескам (невольно вспоминается Гойя /Francisco de Goya, 1746–1828/ с его изумительными картонами — законченными произведениями, которые он делал для фабрики гобеленов). Художник, по его собственным словам, ограничи-

вает палитру тремя цветами — желтой охрой, венецианской красной и синим кобальтом.

По мнению Ботеро, помимо того что желтый, синий, красный — главные цвета в природе и именно они составляли основу палитры кватрочентистов, вообще все великие произведения живописи были созданы с помощью этих цветов. Добавим от себя, что волею судеб — это и цвета национального флага Колумбии. Блестящее знание тонкостей корриды благодаря обучению в ранней юности в школе матадоров, идея формы и цвета, которую здесь Ботеро доводит до наибольшей радикальности (последние полотна на тему корриды — это «наибольший Ботеро»)<sup>12</sup>, позволили художнику создать



Удар справа.  
Фернандо Ботеро. 1984



Смерть Льюиса Халета.  
Фернандо Ботеро. 1984

<sup>11</sup> Colossal Bottero. *Paris Match*. No. 2264. 15.10.1992. P. 106.

<sup>12</sup> Ibidem.



необычайно выразительные произведения: яркие, монументальные, порой забавные, а порой рождающие напряженность гротескной ироничностью. Ботеро пишет сражающихся с быками тореадоров, редкие в истории искусства сцены с увозом с арены погибших быков. Порой персонажи максимально приближены к зрителю, иногда художник изображает и кричащую на трибунах публику. Своеобразным произведением в этом ряду является картина «Смерть Льюиса Халета» («La Muerte de Lewis Halet», 1984). Герой изображен пронзенным рогами быка на его спине, но его душа жива — художник пишет ее, взлетающую к небесам в образе самого Л. Халета, протягивающего руки к принимающим его душу из облаков женским рукам с яркими ногтями.

Любимой темой у Ботеро были и музыканты. Инструменты всегда привлекали мастера, недаром его первое произведение, решенное в «круговой форме», названо «Натюрморт с мандолиной». Художник изображает их то в интерьере, то на природе, как в картине «Четыре музыканта» («Cuatro músicos», 1984), где на первом плане царят мощные фигуры музыкантов, а на заднем плане видны фонари парка и танцующая пара. Ботеро со скрупулезной точностью передает особенности разных инструментов — скрипки, валторны, гобоя, фортепиано. Эти квартеты неоднократно, в разных вариациях, появляются на полотнах художника. Ботеро — удивительно образованный человек, знающий и понимающий толк в литературе (его другом был Габриэль Гарсиа Маркес /Gabriel García Márquez, 1927–2014/) и музыке, не говоря уже об изобразительном искусстве. Недаром он говорил, что литература, музыка, живопись — «духовная, нематериальная передышка от трудностей жизни» [Карасевич, 2016: 7]. Его музыканты дают представление о том, какие инструменты были наиболее популярны в XX в. на праздниках в Колумбии.

Танцы, сопровождающиеся музыкой, также демонстрируют зрителю предпочтения колумбийцев, хотя, если абстрагироваться и не знать тонкостей культуры той или иной страны, можно предположить, что эти танцы происходят в любом уголке мира. Некоторые его произведения на эту тему, такие, как полотно «Танцующие пары» («Parejas bailando», 1987) с мужской и женской фигурами, занимающими все пространство холста, заставляет вспомнить картины Ренуара (Auguste Renoir, 1841–1919) «Бал в Мулен де ла Галетт» («Bal du moulin de la Galette», 1876) и особенно «Танец в Буживале» («La Danse à Bougival», 1883). Этот танец может происходить в любой европейской или американской стране. Но многие картины посвящены танцам, характерным именно для ибероамериканской культуры, — это фламенко и танго. Таково его полотно «Фламенко» («Flamenco», 1994), на котором на первом плане изображена крупная



Фламенко. Фернандо Ботеро. 1994

фигура танцовщицы в характерной для танца фламенко позе с одной поднятой рукой с кастаньетами, а рядом с ней уменьшенные в размерах фигуры гитариста и кантаоры. Красный цвет платья танцовщицы доминирует в картине, где присутствуют более приглушенные оранжевые, зеленовато-серые и черные тона. Неоднократны и произведения Ботеро на тему танго. Это изображения и отдельных пар, а также балов и праздников, на которых танцуют несколько персонажей.

\* \* \*

Фернандо Ботеро — мастер, о котором можно писать много и каждый раз по-разному, высвечивая отдельные стороны его творчества. Как каждый великий художник, он нашел свой стиль, свою форму, свой образ и цвет. И в этом ему помогло преклонение перед гениальными мастерами прошлого и проникновение в образную, цветовую, композиционную структуру их полотен. На первый взгляд абсолютно универсальные, его картины тем не менее несут значимую национальную нагрузку. Он писал и будем надеяться, что, несмотря на свой возраст, еще напишет, произведения на все времена. В свое время, желая быть выразителем латиноамериканской идентичности, мастер стал и выразителем универсальных категорий. Ботеро сумел поднять Латинскую Америку на высокий пьедестал: отталкиваясь от общеевропейской традиции, он через частное, родную Колумбию, показал общечеловеческое.

## References

- Botero J.C. (2013) *The Art of Fernando Botero*, Ediciones El Viso, Madrid, Spain, 240 p.
- Chiappini R. (2016) *Botero: Paintings 1959-2015*, Skira, Milan, Italy, 256 p.
- Girin Yu.N. (1993) K voprosu o latinoamerikanskoi modeli mira [On the Latin American world model], *Latin America*, no. 9, pp. 59-69. (In Russian)
- Guénon R. (1991) *Krizis sovremennogo mira* [The Crisis of the Modern World], Arkto-geya, Moscow, 160 p. (In Russian)
- Hanstein M. (2017) *Botero*, Taschen, Cologne, Germany, 96 p.
- Jung C.G. (1994) *O sovremennykh mifakh* [About modern myths], Praktika, Moscow, Russia, 252 p. (In Russian)
- Karasevich A.I. (2016) *Fernando Botero Angulo* [Fernando Botero Angulo], *Komso-mol'skaya pravda*, Moscow. 71 p. (In Russian)
- Lukina A.V. (2004) *Sotsio-kul'turnye tekhnologii formirovaniya natsional'noi identichnosti (istoriko-metodologicheskii aspekt)* [Sociocultural Technologies of National Identity Formation (historical and methodological aspect)], Abstract of PhD. dissertation, Yekaterinburg, Russia, 25 p. (In Russian)
- Ortega y Gasset J. (1991) *Degumanizatsiya iskusstva* [The Dehumanization of Art], Radu-ga, Moscow, 639 p. (In Russian)
- Padilla Ch. (2020) *Botero: The Search for a Style (1948-1963)*, Skira, Milan, Italy, 200 p.

- Panofsky E. (1979) *El significado en las artes visuales* [Meaning in visual arts], Alianza Editorial, Madrid, España, 386 p. (In Spanish)
- Serrano E. (1999) *Noé León*, El Sello Editorial, Bogotá, Colombia, 174 p. (In Spanish)
- Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (1997) Kontseptsiya «krugovoi formy» Fernando Botero – utverzhdenie latinoamerikanskoi mental'nosti [Fernando Botero's concept of the «circular form» – a representation of the Latin American mentality], in Zemskov V.B. (ed.) *Iberica Americans: Tip tvorcheskoi lichnosti v latinoamerikanskoi kul'ture* [Iberica Americans: The Creative Personality Type in Latin American Culture], Nasledie, Moscow. 275 p. (In Russian)
- Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2007) *Latinoamerikanskoe iskusstvo XVI-XX vekov (istoricheskii ocherk)* [Latin American Art XVI-XX centuries (historical essay)], URSS, Moscow, 390 p. (In Russian)
- Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2008) *Latinoamerikanskoe iskusstvo skvoz' prizmu postmodernizma* [Latin American art through the prism of postmodernism], ILA RAN, Moscow, Russia, 111 p. (In Russian)
- Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2011) «Chudesnaya real'nost'» Noe Leona [«Miraculous Reality» of Noe Leon], *Latin America*, no. 7, pp. 76-95. (In Russian)
- Zatonskij D. (1996) Postmodernizm: gipotezy vznikeniya [Postmodernism: Hypotheses of Origin], *Inostrannaya literatura*, no 2, pp. 273-283. (In Russian)

## Список литературы

- Генон Р. (1991) *Кризис современного мира*. Арктогея, Москва. 160 с.
- Гирин Ю.Н. (1993) К вопросу о латиноамериканской модели мира. *Латинская Америка*. № 9. С. 59-69.
- Затонский Д. (1996) Постмодернизм: гипотезы возникновения. *Иностранная литература*. № 2. С. 273-283.
- Карасевич А.И. (2016) *Фернандо Ботеро Ангуло*. Комсомольская правда, Москва. 71 с.
- Лукина А.В. (2004) *Социокультурные технологии формирования национальной идентичности (историко-методологический аспект)*. Автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург. 25 с.
- Ортега-и-Гассет Х. (1991) *Дегуманизация искусства*. Радуга, Москва. 639 с.
- Шелешнева-Солодовникова Н.А. (1997) Концепция «круговой формы» Фернандо Ботеро – утверждение латиноамериканской ментальности. *Iberica Americans: Тип творческой личности в латиноамериканской культуре*. Под ред. В.Б. Земскова. Наследие, Москва. 275 с.
- Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2007) *Латиноамериканское искусство XVI-XX веков (исторический очерк)*. URSS, Москва. 390 с.
- Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2008) *Латиноамериканское искусство сквозь призму постмодернизма*. ИЛА РАН, Москва. 111 с.
- Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2011) «Чудесная реальность» Ноэ Леона. *Латинская Америка*. № 7. С. 76-95.
- Юнг К.Г. (1994) *О современных мифах*. Практика, Москва. 252 с.

**Иллюстрации к статье Н.А. Шелешневой-Солодовниковой  
«Живопись Фернандо Ботеро: универсальность  
и национальная идентичность»**



Пикник. Фернандо Ботеро. 1998



Колумбийские танцы. Фернандо Ботеро. 1980

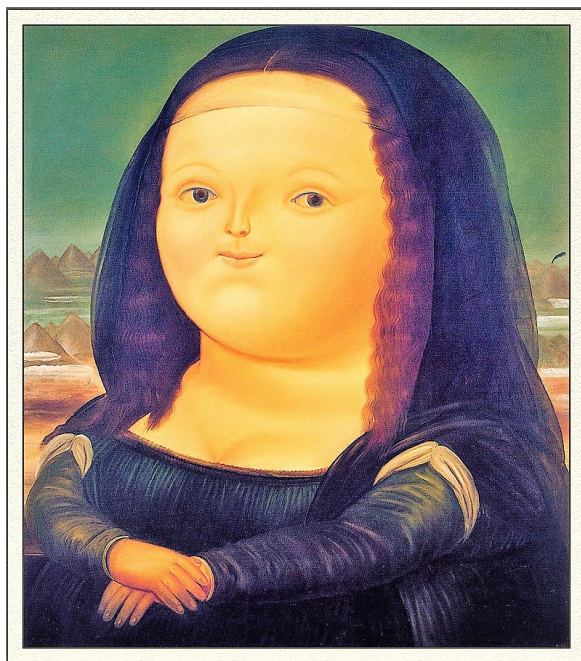




Цирковые люди. Фернандо Ботеро. 2007



Увоз быка с арены. Фернандо Ботеро. 1984



Джоконда. Фернандо Ботеро. 1977



Семья и горничная. Фернандо Ботеро. 1996